

---

## **Berichte**

Maria Klessmann\*, Florian Grundmüller, Konstanze Jungbluth, Natalia Linke, Andrea Meissner, Anne Pilhofer

# **Grenzen und Ordnungen aus kulturwissenschaftlicher Perspektive: Tagungsbericht zur 6. Jahrestagung der Kulturwissenschaftlichen Gesellschaft e. V. „B/ORDERING CULTURES: Alltag, Politik, Ästhetik“**

**8.10.–10.10.2020, Europa-Universität  
Viadrina, Frankfurt (Oder)**

\***Maria Klessmann**, Europa-Universität Viadrina, Frankfurt (Oder), GERMANY, klessmann@europa-uni.de

Inmitten der COVID-19-Pandemie und ihrer politischen Folgen erleben wir, wie sehr soziale, sozio-politische und kulturelle Grenzen herausgefordert werden und umkämpft sind. Die 6. Jahrestagung der Kulturwissenschaftlichen Gesellschaft e. V. (KWG) mit dem Titel B/ORDERING CULTURES: ALLTAG, POLITIK, ÄSTHETIK fand in einer Zeit statt, in der COVID-19 soziale und politische Handlungsräume transformiert. Die Politik auf der ganzen Welt reagiert auf das Coronavirus mit einer restriktiven Reise- und Migrationspolitik und mit der Verstärkung und Neuimplementierung nationaler Grenzen. Auch sind wir ständig mit einer Neuordnung des sozialen und kulturellen Alltagslebens konfrontiert. Soziale Ungleichgewichte werden nun sichtbarer denn je, weil bereits lange geführte soziale Kämpfe für Gleichberechtigung und Partizipation und gegen totalitäre Bestrebungen in den Vordergrund treten.

Mit einem starken Fokus auf die Themen „Migration“ und „Grenzregime“ während der sogenannten Flüchtlingskrise in Europa thematisierte das dreitägige Konferenzprogramm aktuelle globale, politische und soziale Dimensionen von Grenzziehungen und Grenzübergängen. Die Konferenz B/ORDERING CULTURES fand auf Einladung des Viadrina Center B/ORDERS IN MOTION der Europa-Universität Viadrina und der Sektion „Kulturwissenschaftliche Border Studies“ der Kulturwissenschaftlichen Gesellschaft (KWG) vom 8.10. bis 10.10.2020 an der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt (Oder) und im virtuellen Raum statt. Fragen nach möglichen Wechselbeziehungen zwischen sozio-symbolischen, ästhetisch-materiellen und politisch-territorialen Vorstellungen von Grenzen und Ordnungen sowie Mikro- und Makroperspektiven auf diese Phänomene prägten die Überlegungen zum Konferenzthema.

Das breite thematische Spektrum deckte diverse Grenzziehungen und Forschungen zu Grenzen ab, wie z. B. sprachlichen Grenzziehungen, die Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit kultureller Grenzen,

Schnittstellen zwischen menschlichen Körpern und Maschinen sowie Materialität von Grenzen selbst. Verschiedene theoretische Ansätze suchten, die Komplexität und Intersektionalität von Grenzen und Ordnungen aus kulturwissenschaftlicher Sicht zu erfassen – und damit binäre Vorstellungen von »Innen« und »Außen«, Ein- und Ausschluss, um Perspektiven auf Grenzen und verschiedene Ebenen von Grenzen zu erweitern.

In 35 Panels, drei Keynote Lectures, einer Podiumsdiskussion, einer studentischen Poster-Ausstellung und einem reichhaltigen künstlerisch-ästhetischen Rahmenprogramm bildeten Wissensordnungen, Fragen von Performativität und Körperlichkeit (Grenzkörper) sowie (affektive) Grenzverhandlungen und gelebte Grenzen Querschnittsthemen der Konferenz. Im hybriden Format verband die Konferenz knapp 100 Teilnehmer:innen vor Ort mit mehr als 70 Teilnehmer:innen *online* in gemeinsamen Diskussionen zu einem breiten Themenspektrum. Die Teilnehmer:innen aus 18 verschiedenen Nationen trugen darüber hinaus zum internationalen Austausch während der Tagung sowie innerhalb der Kulturwissenschaftlichen Gesellschaft insgesamt bei.

## 1 Drei Tage an der Oder

Am Vorabend der Konferenz wurde mit der Eröffnung der Ausstellung „Hostile Terrain 94“ der Blick auf die US-amerikanisch-mexikanische Grenze geworfen. Die vom *Undocumented Migration Project* (UMP) konzipierte Ausstellung dokumentiert und kartografiert die über 3000 Todesopfer, die der Versuch der Durchquerung der Sonora-Wüste in Arizona seit den 1990er-Jahren forderte. Die Pop-Up-Ausstellung wird weltweit an über 100 Standorten gleichzeitig gezeigt, worauf Kurator Jason de León (Los Angeles) noch einmal hinwies, als er und sein Team sich mit einer Videobotschaft während der Vernissage an das

Konferenzpublikum und die städtische Öffentlichkeit wandte.<sup>1</sup>

Am Folgetag wurde das Konferenzprogramm mit der Keynote des Philosophietheoretikers Thomas Nail (Denver) eröffnet. Er unterstrich in seinem Eröffnungsvortrag die Mobilität und Dynamik von Grenzen weltweit. Unter dem Titel „Moving Borders“ stellte Thomas Nail heraus, dass Grenzen nicht statisch seien, sondern er betonte vielmehr ihre sozial konstruierte und historisch wandelbare Beschaffenheit. Mit einem dichten Überblick über aktuelle Diskurse der Grenztheorie bis hin zu empirischen Forschungsfeldern schuf der Vortrag eine inhaltliche Klammer der Tagung und bereitete die thematisch vielfältigen Panelsessions und Vorträge der folgenden Tage vor.

Die Kulturanthropologin Silvy Chakkalal (Berlin) erörterte in der zweiten Keynote der Konferenz vor allem transgressive Momente im Bereich von Trance und Körperlichkeit. Anhand von reichhaltigem ethnografischen Filmmaterial befasste sich ihr Vortrag mit der frühen US-amerikanischen Kulturanthropologie und den in diesem Material verhandelten Grenzziehungen in ethnografischer Forschung und transzendentalen Praktiken.

Abgerundet wurde die Konferenz am dritten Tag mit dem Vortrag des Linguisten Salikoko Mufwene (Chicago) zu Kreolisierungsprozessen und Fragen nach den Grenzen zwischen Sprachen bzw. in der Entstehung neuer ‚Sprachen‘. Eine Podiumsdiskussion zur „Relevanz der Kulturwissenschaften – nicht nur angesichts der Krise“ bildete den Abschluss der Konferenztage an der Oder und rahmte diese mit einer gesellschaftspolitischen Auseinandersetzung über das Fach allgemein. Auf dem Podium diskutierten Stefan Willer (Berlin), Friedrich Lenz (Hildesheim) und Daniela Wawra (Passau), die *online* zugeschaltet wurde, mit der Vorstandsvorsitzenden der KWG, Hildegard Kernmayer (Graz), über Fragen der Deutungshoheit und Sichtbarkeit der Kulturwissenschaften im deutschsprachigen Raum. Zum Ausklang der drei Konferenztage nahmen die drei Künstler Michael Disqué, Roman Ehrlich und Matthias Krieg in ihrer multimedialen Performance die Konferenzgäste mit auf eine „Überfahrt“ von

Hamburg nach Qingdao, China, und hoben das Konferenzthema damit noch einmal aus dem wissenschaftlichen in einen performativ-ästhetischen Raum, ein Prozess, bei dem zugleich wichtige gesellschaftspolitische Fragen aufgeworfen wurden.<sup>2</sup>

Auch die Sektionen der Kulturwissenschaftlichen Gesellschaft trafen sich während der Konferenz in Panels oder den Sektionentreffen. Neben Einblicken in ihre Arbeit als Sektion der KWG wurden inhaltliche Bezüge zum Konferenzthema diskutiert und in Workshops präsentiert. So organisierte beispielsweise die Sektion „Transkulturelle Lebenswelten“ einen Workshop zum Thema „*Diversity in Cultural Studies and Kulturwissenschaft(en): (B)orders we still need to bridge*“ (organisiert von Giulia Pelillo-Hestermeyer, Heidelberg, und Lisa Gaupp, Lüneburg). Internationale Wissenschaftler:innen warfen hier Fragen nach disziplinären und institutionellen Begrenzungen in der Forschung und Lehre zum Thema „*Diversity*“ auf, um auch weitergehende Möglichkeiten der Kooperation und damit Überwindung akademischer Grenzen zu erörtern.

## 2 Tagungsorganisation und Lehre

Begleitet wurde die Tagung von einem zweiseitigen Praxisseminar an der Viadrina (angeleitet von Franziska Boll und Maria Klessmann), in dem sich die Studierenden sowohl mit der inhaltlichen Konzeption einer kulturwissenschaftlichen Tagung als auch der Tagungsorganisation als Form des Eventmanagements auseinandersetzten. Die aus diesem Seminar hervorgegangenen Arbeitsgruppen organisierten eine studentische Poster-Ausstellung und betreuten in Zusammenarbeit mit der Pressestelle der Viadrina die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit der Tagung. Sie konzipierten und erstellten dabei u. a. eine eigene Konferenz-App, eine Online-Evaluation der Tagung, verfassten Pressemitteilungen und Social Media Beiträge und unterstützten mit großem Engagement den Ablauf der Tagung. Die Poster-Ausstellung zum Thema „Alles in Ordnung?“ stellte Fragen nach

<sup>1</sup> Für weiterführende Informationen zum Undocumented Migration Project siehe auch: <https://www.undocumented-migrationproject.org/>

<sup>2</sup> Weitere Informationen über das Buchprojekt „Überfahrt“, welches 2020 im Spector-Books-Verlag erschienen ist, finden sich auch unter: <https://spectorbooks.com/uberfahrt>.

dem Verhältnis zwischen Ordnung und Unordnung ins Zentrum und schloss damit sowohl Prozesse auf alltags- und gesellschaftspolitischer als auch auf wissenschaftstheoretischer Ebene mit ein. Dabei ging es z. B. um eine kritische Auseinandersetzung mit wissenschaftlicher Erkenntnisgewinnung sowie mit ordnenden Prinzipien und deren (oft auch gegenteiligen) Effekten, wie sie angesichts der weltweiten Corona-Krise immer wieder deutlich hervortreten. Die vielfältigen Beiträge von Ina Tanita Burda (Koblenz-Landau), Moritz Filter (Frankfurt/Oder), Janosch Leugner (Berlin), Isis Luxenburger (Saarland), Oliwia Oleśjuk (Poznan) und Lena Schraml (Halle/Saale) beschäftigten sich u. a. mit grenzüberschreitender Mobilität, sprachlichen Grenzziehungspraktiken in Minderheitenkontexten, Grenzen der Feldforschung in Zeiten der Corona-Pandemie oder auch der „Entgrenzung“ kollektiver Gedächtnisse in fiktionalen Texten.

### 3 Herausforderung hybrides Format

Als große Herausforderung erlebten wir als Veranstaltungsmacher:innen das hybride Format der Tagung. Hybride Tagungen setzen sowohl auf die persönliche Anwesenheit der Teilnehmer:innen, sie ermöglichen aber parallel eine virtuelle Teilnahme an der Veranstaltung. Aufgrund der Corona-Pandemie und der vielen Unsicherheiten, die diese mit sich brachte, blieb es lange unklar, in welcher Form die Konferenz durchzuführen sein würde. Die interaktiven Möglichkeiten der hybriden Veranstaltung führten jedoch zu einer erhöhten Reichweite und ermöglichten es einer großen Zahl an Teilnehmer:innen, trotz der herrschenden Reisebeschränkungen, an der Konferenz teilnehmen zu können. Um die Möglichkeiten der Mitgestaltung der Veranstaltung durch das Publikum vor Ort und *online* so groß wie möglich zu gestalten, wurden größere Plenarevents, wie die drei Keynotes und die Podiumsdiskussion, zusätzlich *live* ins Internet übertragen. Im Rahmen der einzelnen Panels war die Verteilung von virtuell und *face-to-face*-Interaktion sehr unterschiedlich, welches ein hohes Maß an Flexibilität und Improvisationsfähigkeit aller voraussetzte: Mal waren viele Teilnehmer:innen im Tagungsraum anwe-

send und nur bestimmte Expert:innen von außerhalb für ihren Vortrag oder eine Diskussionsrunde dazu geschaltet. In anderen Fällen konnte die Mehrheit der Panelteilnehmer:innen nicht vor Ort sein und im Publikum vor Ort waren nur wenige Gäste anwesend, sodass das Panel vor allem im virtuellen Raum stattfand. Über Chats und Videokonferenzen wurde hier jeweils die Kommunikation zwischen den in Frankfurt (Oder) Anwesenden und den *online* Zugeschalteten ermöglicht. Insgesamt eröffnete das hybride Format der Tagung trotz des organisatorischen Mehraufwands gerade ausländischen Teilnehmer:innen die Möglichkeit, direkt an der Tagung und den Diskussionen in den Panels teilzunehmen. Die Online-Formate entlasteten zudem die Raumkapazitäten vor Ort und ermöglichten das erforderliche Abstand-Halten, sodass alle Teilnehmer:innen ihr Tagungsprogramm nach Wunsch und sicher verfolgen konnten.

### 4 Ausblick

In Bezug auf eine kulturwissenschaftliche Grenz- und Ordnungsforschung konnte die Tagung unterschiedlichen Perspektiven auf Grenzen und Ordnungen ein abwechslungsreiches Forum bieten. Transversale Themen und Ansätze, wie sie in den Keynotes formuliert wurden, konnten nicht nur ein interdisziplinäres Feld der Grenzforschung abstecken, sondern die Wichtigkeit multiperspektivischer Ansätze in der Erforschung von Grenzen und Ordnungen zur Geltung bringen. Unter dem Dach der Kulturwissenschaften wurden sowohl die disziplinäre Bandbreite, die methodologische Vielfalt als auch eine große Diversität an Grenzbegriffen und Ordnungsverständnissen zusammengeführt. So zeigte sich gerade an der Vielfalt der Panels, dass die Erforschung von Grenzen auch über die Kulturwissenschaften hinaus in den Sozial-, Geistes- und Rechtswissenschaften von Interesse ist. Einzelne Beiträge innerhalb der Panels aus den Rechtswissenschaften, der Politikwissenschaft, Anthropologie, Soziologie, Architektur, aber auch Zugänge aus aktivistischer Sicht konnten gerade durch die thematische Heterogenität in den Keynotes und der abschließenden Podiumsdiskussion aufgegriffen werden. In diesen Multiperspektiven auf Grenzen als poli-

tische, künstlerische, kulturelle, soziale, disziplinäre Phänomene zeigt sich trotz der Bandbreite an methodischen und theoretischen Zugängen ein gemeinsames Interesse an der Erforschung von Grenzen, welches letztlich auch im Austausch und disziplinenübergreifender Forschung fruchtbar gemacht werden kann.

Das Programm der Konferenz „B/Ordering Cultures: Alltag, Politik, Ästhetik“ und weitere Informationen finden sich auf der offiziellen Konferenzseite <https://www.borderingcultures.org>.

Die 7. Jahrestagung der Kulturwissenschaftlichen Gesellschaft findet vom 23.–25. September 2021 an der Universität Graz unter dem Thema „Post-humanismus“ statt.

## Rezension

Simon Graf\*

**Maltzahn, Katrin von/Schieren,  
Mona (Hg.) (2019): Re:Bunker.  
Erinnerungskulturen, Analogien,  
Technoide Mentalitäten. Berlin:  
Argobooks, 253 S.,  
ISBN 978-3-942700-94-8, 28,00 €**

\***Simon Graf**, Forschungsschwerpunkt Kulturanalyse in den Künsten, Departement Kulturanalyse und Vermittlung, Zürcher Hochschule der Künste, Pfingstweidstrasse 96, CH-8031 Zürich, E-Mail: simon.graf@zhdk.ch

Die Möglichkeiten und Grenzen von Kunst zu, in und mit Bunkern ist der Ausgangspunkt des von der Künstlerin Katrin von Maltzahn und der Kunsthistorikerin Mona Schieren herausgegebenen Sammelbandes *Re: Bunker*. Ihm geht eine Kooperation zwischen der Hochschule für Künste Bremen (HfK) und der École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne (EESAB) in Brest voraus. In ihren Lehrveranstaltungen setzten die Kunststudierenden sich jeweils vor Ort mit den Bunkern des Atlantikwalls aus der Zeit des Nationalsozialismus auseinander.<sup>1</sup> In Bremen fand die Beschäftigung mit der Gedenkstätte ‚Denkort Bunker Valentin‘ statt. Es handelt sich dabei um einen ehemaligen Bunker, gebaut für die Produktion von U-Booten, der dank der Niederlage Deutschlands nie in Betrieb genommen werden konnte. In den Lehrveranstaltungen entwickelten die Studierenden ihre eigenen künstlerischen Werke, die am Schluss gemeinsam in der Galerie Les Abords in Brest sowie in der Gedenkstätte in Bremen ausgestellt wurden.

Ausgehend von dieser Beschäftigung in den Lehrveranstaltungen und den daraus entstandenen Ausstellungen konzipierten die Herausgeberinnen einen multiperspektivischen Sammelband zum Gegenstand. Sie ergänzten die studentischen Arbeiten mit Beiträgen aus disziplinär unterschiedlichen Feldern wie den Kultur- und Kunstwissenschaften, der Geschichte, Philosophie, Kunst, Architektur und Biologie. Wie in den meisten jüngeren kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Bunkern bildet Paul Virilios *Bunkerarchäologie* (2011/1975) und dessen erkenntnisleitende Frage nach dem Hybriden und Ambivalenten von Bunkern eine zentrale Referenz. Und daher changiert der Band genauso wie einzelne seiner künstlerischen und wissenschaftlich-essayistischen Beiträge zwischen einer Faszination am und Schrecken vor dem Monumentalen von Bunkern.

In diesem Balanceakt verbinden die Herausgeberinnen künstlerische und wissenschaftliche Recherchen zur Lokalgeschichte von Bunkern mit einem Zugang, der den Bunker eher als Meta-

pher und Assoziationsraum nimmt, um sich mit einer Bandbreite der sich damit eröffnenden Phänomene wie z.B. Grenzziehungen, Überwachungs- und Kontrolltechnologien, das Verhältnis von Natur – Kultur oder die Ablagerung und Speicherung von Erinnerung zu beschäftigen. Damit setzen sie einen produktiven Dialog in Gang zwischen verschiedenen Disziplinen, Perspektiven und Repräsentationsformen. Dieser Ansatz wird auch in der Titelgebung *Re: Bunker* (Regarding: Bunker) betont: So erläutern die Herausgeberinnen, dass das ‚Re:‘ einerseits auf den ‚Betreff‘ in der brieflichen Amtssprache des bürokratischen Apparats der Nationalsozialisten und Nationalsozialistinnen referenziere. Eine bürokratische Formalie, auf welche die Kunststudierenden während ihren Archivrecherchen in der Gedenkstätte gestoßen seien. Andererseits verweise das ‚Re:‘ als automatisierter Betreff in einer E-Mail-Korrespondenz auch auf den Produktionsprozess des Buches und die Pluralität der involvierten Stimmen. Dieses Spiel der Bezüge und Referenzen wird gemäß den Herausgeberinnen zudem auch in der Typografie und im Layout visuell aufgegriffen. Das Erscheinungsbild des Buches stelle dadurch einen eigenen – wenn auch impliziten – Buchteil dar: Die Kapitelnummerierungen nehmen die Gebäudebezeichnungen der Bunker auf, die sie bei ihren Recherchen vor Ort vorgefunden hätten. Und die Bilder und Fußnoten wurden blockartig in die Textspalte eingebunden und angeordnet, sodass das ein visuelles Spannungsverhältnis zwischen Text, Bildern und Fußnoten entstehe. Das gelungene Layout ergibt sich m.E. genau in diesem Zusammenspiel: Während der Blocksatz den Lesefluss des Haupttextes reguliert und eine gewisse Statik evoziert, sind die Bilder und Fußnoten so gesetzt, dass sie den Haupttext manchmal illustrieren und dann wiederum unterlaufen. So setzen sich bspw. die Bilder über die Seiten hinweg zu eigenständigen Bildreihen zusammen und erzählen quer zum Text verlaufend ihre eigene(n) Geschichte(n). Damit stören sie eine rein funktionelle Leselogik und regen zum Innehalten wie Weiterblättern an. Oder anders gesagt: Das Medium Buch, das oft

selbst wie ein monolithischer Block erscheint, wird wie der ‚Monolith Bunker‘ als Gegenstand während der Lektüre destabilisiert: So stellen sich beim Lesen quer zur chronologischen Ordnung der zwischen den Buchdeckel gebunkerten Beiträgen immer wieder Verbindungen und Assoziationen her. Der mit jedem Publikationsende kanalisiert textliche Fluss bekommt dadurch seinen wilden Verlauf während des Produktionsprozesses ein Stück weit zurück, auf den der Titel ‚Re:‘ u.a. verweisen möchte.

Inhaltlich gliedert sich der Sammelband in vier Teile, denen die einzelnen Beiträge zugeordnet wurden: *Erinnerungskulturen*, *Analogien*, *künstlerische Positionen* und *Technoide Mentalitäten*. Im Mittelpunkt des ersten Teils *Erinnerungskulturen* stehen die künstlerischen Werke der Studierenden und die Dokumentationen der beiden Ausstellungen. Diese Auseinandersetzung mit dem Thema ‚Bunker‘ knüpft an die erwähnte ambivalente Erfahrung an: Auf der einen Seite die Faszination an seiner Monumentalität, seiner rohen Architektur, dem Brutalismus (*béton brut*), dem Bunker als unterirdischen Raum für Imaginationen und auf der anderen Seite die Repräsentation des Bunkers als Symbol des ‚totalen Krieges‘, der deutschen Besatzung an der Atlantikküste, der Zwangsarbeit und Haft in Konzentrationslagern. Gerahmt werden diese künstlerischen Arbeiten durch einen einführenden Text zum Denkort Bunker Valentin von der wissenschaftlichen Leiterin der Gedenkstätte Christel Trouvé und einer abschließenden Reflexion der Lehrveranstaltung und der Ausstellungen durch die beiden Künstlerinnen und Dozentinnen der EESAB Magali Lefebvre und Sylvie Ungauer.

Lefebvre und Ungauer betonen eine doppelte Herausforderung, der sie in der Lehrveranstaltung begegnet seien. Einmal spiele sich, so schreiben sie, die künstlerische Forschung auf einem Grat zwischen exaktem Forschen, einer Erinnerungspflicht und freier Interpretation und Aneignung der Bauten, Orte und der Geschichte durch die Künstler\_innen ab. Zum anderen mussten die künstlerischen Arbeiten der Studierenden wie auch die Ausstellungen je für den White Cube in Brest und die Gedenkstätte in Bremen neu konzipiert und erstellt werden. Dadurch sei ein polyphoner Dialog zwischen den rund zwanzig Arbeiten der Studierenden entstanden. Die geführten Diskussionen, Konflikte und entstandenen Syner-

gien zwischen den Kunststudierenden, Kunstklassen, Kuratorinnen und Dozentinnen rund um die Wirkung und Bedeutung der beiden Ausstellungsorte für die Neukonzeption der Werke erfahren die Leser\_innen leider nur wenig. Indem die beiden Ausstellungen im Sammelband jedoch genau dokumentiert wurden, lassen sich die geführten Auseinandersetzungen zumindestens teilweise erahnen.

Die vier Beiträge im zweiten Teil *Analogien* problematisieren die Vorstellung des Bunkers als monolithischen Block, indem sie ihn in unterschiedliche Beziehungen zu bspw. Landschaft, Kirchen- oder Bunkerarchitektur setzen. Die Kunsthistorikerin Viola Vahrson diskutiert den gemeinsamen architektonischen Entwurf der Kirche Sainte Bernadette du Banlay des Architekten Claude Parent und Philosophen Paul Virilio. Vahrson interessiert sich in ihrem Beitrag dafür, wie sich das Verhältnis vom profanem zum sakralen Raum verändert, wenn die Kriegsarchitektur des Bunkers auf eine Kirche übertragen wird. Parent und Virilio hegten eine gewisse Faszination für die Form der Bunker an der Atlantikküste, die sie in ihren Entwurf einfließen ließen. So beschreibt Virilio (2008: 19) wie ihm beim Anblick der (profanen) Bunker eine Reihe von kulturellen Reminiszenzen in den Sinn kamen, die ihn an die Organisation des sakralen Raumes erinnerten: So als wären die Bunker „Tempel ohne Religion“ bzw. „Betonaltare, errichtet im Angesicht der Leere des Meereshorizonts“ (ebd.: 20). Vahrson zeigt nun, wie im Entwurf der Kirche von Parent und Virilio nicht nur formalästhetische sondern auch funktionale Eigenschaften der Bunkerarchitektur auf die Kirchenarchitektur übertragen werden. Im 1966 realisierten Bau der Kirche habe sich das herkömmliche Verhältnis von sakralem und profanem Raum in der Kirchenarchitektur verändert. Im Christentum sei das Kircheninnere als sakraler Raum konzipiert, der sich vom Alltag und dem Profanen klar unterscheide. Herkömmlich richte sich das Kircheninnere auf die Überwindung der stets drohenden irdischen Katastrophe außerhalb. Im Bunker hingegen sei die Krise und das drohende Unheil innerhalb wie außerhalb des Raums stets präsent. Indem Parent und Virilio ihren Kirchenbau an die Bunker anlehnten, sei auch die Kirche als Schutzraum nicht mehr auf die Erlösung gerichtet. Vielmehr wurde dadurch die irdische Krise in das Innere der Kirche gebracht. Auf

diese Weise hätten sie die Trennung von sakralem und profanem Raum aufgehoben, so Vahrson. Die Präsenz der Krise im Kirchenraum Sainte Bernadette du Banlay werde zusätzlich mittels einer Schräge des Bodens und einer vorherrschenden Dunkelheit architektonisch verstärkt. Diese wirke sich auch auf die Raumerfahrung der Gläubigen aus, die die Kirche besuchen und so selbst in der Krise gehalten würden. Vahrson lässt hier eine leiblich-sinnliche Raumerfahrung anklingen, welche auch die Kunsthistorikerin Christina Threuter in ihrem Beitrag *Bunkerwohnen* interessiert. Unter dem Begriff ‚Bunkerwohnen‘ untersucht sie unterschiedliche räumlich-architektonische Schutzkonzeptionen vom faschistischen Bunker bis hin zum bürgerlichen, ‚trauten Heim‘. Der architektonische Schutz erweise sich jedoch letztlich in Bezug auf die leiblich-sinnliche Erfahrung des oder der Einzelnen als ‚Phantasma des Schutzes‘.

Im dritten Teil *Künstlerische Positionen. (In) Transparenz und Materie* stellt die Kunsthistorikerin Franciska Zólyom verschiedene zeitgenössische künstlerische Arbeiten vor. Die von Zólyom zusammengestellten Werke verhandeln eine Reihe von Widersprüchen und Konflikten, die im Zusammenhang mit Kunst zu, mit und in Bunkern bereits besprochen worden sind. Und so stehen die verschiedenen vorgestellten Positionen nicht nur für sich, vielmehr stellten sich bei meiner Lektüre immer wieder Bezüge zu den wissenschaftlich-essayistischen Beiträgen des Bandes her, die in den anderen drei Buchteilen versammelt sind. So reflektiert bspw. Taus Makhacheva in *Tightrope* (2015) die fragilen Bedingungen des kulturellen Gedächtnisses bei den Awarern einer Bevölkerungsgruppe aus dem Kaukasus mit Fragen institutionalisierter ‚Erinnerungsorte‘ und der Bedeutung der Landschaft vor Ort. Und Cyprien Gaillards Arbeit *Dunepark* (2009) verkompliziert in seiner künstlerischen Intervention als temporäre Ausgrabung eines Bunkers am Strand von Duindorp (NL) Fragen der Aneignung und der historischen Authentizität. Die Arbeit von Dorit Margreiter *Failed Model for an Enclosed System* (2008) setzt sich mit dem wissenschaftlichen Experiment *Biosphere 2* aus den 1990er Jahren auseinander. In *Biosphere 2* lebten vier Frauen und vier Männer ohne materielle Hilfsmittel in einem geschlossenen künstlichen Ökosystem für zwei Jahre zusammen. Die Erfahrungen der Pro-

banden, ihre körperlichen und psychischen Nöte lassen erahnen, dass sich die zivilisationskritische Utopie eines vermeintlich ‚natürlichen Gleichgewichts‘ ebenso als ‚Phantasma des Schutzes‘ erweisen würde wie das Bunkerwohnen bei Threuter. Und die Arbeiten von Natascha Sadr Haghghian oder Sean Snyder leiten indirekt in den vierten Teil des Bandes *Technoide Mentalitäten* über. Während Sadr Haghghian in ihrer Audiountersuchung *psst Leopard 2A7+* (2013) Logiken urbaner Aufstandsbekämpfungen mittels des Kampfpanzers zerlegt, verweist Sean Snyder in *Cloud Sediment* (2016) auf die Konzeption des Schweizer Reduits, wo der Granit und Mythos der einstigen Alpenfestung heute sensible immaterielle Daten bunkert.

Im letzten Teil *Technoide Mentalitäten* werden ausgehend vom Bunker in vier weiteren Artikeln technologische Logiken und politische wie zivile mentale Dispositionen untersucht. Die Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Hanna Loreck schaut sich an, wie in der Kriegskunst Tarnung und Camouflage als Täuschungstechniken eingesetzt wurden und in welchem Verhältnis sie zum Bunkerbau im Zweiten Weltkrieg stehen. Während der baulich-materielle Schutz manchmal die Täuschungstechniken abgelöst hätte, so schreibt sie, würden die beiden Schutzstrategien teilweise auch kombiniert.<sup>2</sup> Dieser Wandel im Umgang mit Un-/Sichtbarkeiten innerhalb der Kriegskunst zeitigte auch personelle Wirkung: Während bis zum Ersten Weltkrieg im militärischen Apparat das optische Wissen des Künstlers und Fotografen für eine gute Tarnung gefragt gewesen sei, spielten im Zweiten Weltkrieg das technische Wissen des Ingenieurs und des Physikers eine immer essenziellere Rolle.

Der letzte Artikel des Buches ist von Mona Schieren verfasst und kann auch als eine Art Fazit der Herausgeberin gelesen werden. Sie entsubstantiviert den Bunker und untersucht das Bunkern als Tätigkeit, also das Einlagern, Lagern, Speichern und Horten von Dingen, Wissen und Erinnerungen. Ausgehend vom eigenen Familiengedächtnis fragt sie sich, wo und wie sich Erinnerungen und Geschichte in Körper und Landschaften einlagern und welche Effekte diese gebunkerten Erinnerungen zeitigen. In einem zweiten Teil wagt sie ausgehend von diesen Überlegungen einen Ausflug zu aktuellen Bunkerpraktiken. So schneidet sie erst die extensiven Sammeltätigkeiten

von Menschen mit Messie-Syndrom an, welche auf die Vergangenheit gerichtet seien, mit dem Ziel Erinnerungen, Objekte und Wissen (auf) zu bewahren. Danach widmet sich Schieren im letzten Teil länger dem Phänomen der Prepper. Deren Bunkern folge einer anderen, zukunftsgerichteten Zeitlogik und diene als private Vorsorge auf eine imaginierte Apokalypse. Zudem sei Preppen eine Distinktionspraxis in Abgrenzung von allen, die für den kommenden Ernstfall nicht vorbereitet sind. Indem Schieren sich zu Beginn des Artikels mit der eigenen, biografischen Geschichte auseinandersetzt, stilisiert sie die pathologische Form des Sammelns beim Messie-Syndrom und auch die Fantasien der Prepper nicht zum gänzlich Anderen, sondern zu Repräsentanten einer gesellschaftlichen Verfasstheit.<sup>3</sup> Denn das Bunkern, ob auf die Zukunft oder die Vergangenheit gerichtet, zeigt sich auch hier als ein ‚Phantasma des Schutzes‘. Es sei letztlich ein Symptom der Weigerung, sich mit den Erinnerungen auseinanderzusetzen, die sich im eigenen Körper wie den uns umgebenden Landschaften abgelagert hätten, so die Autorin. Die Mentalität des Bunkerns erweist sich bei ihr als Disposition einer Gesellschaft, die nicht erinnern will.

Der Sammelband selbst bietet keine einheitliche Antwort auf die gestellten Ausgangsfragen, sondern setzt verschiedene inhaltliche Perspektiven und diskursive wie nicht-diskursive Formate zueinander in Beziehung. In diesem Sinne werde ich das ‚Re:‘ als Grundgedanken des Sammelbandes selbst aufnehmen und mich im zweiten Teil der Rezension nun in die mit der Publikation abgebrochene Korrespondenz der Autor\_innen und Herausgeberinnen einhacken, um vier Beiträge anhand der Frage einer aktualisierten Gedächtnispolitik und das Verhältnis von lokalen, nationalen und transnationalen Räumen zu besprechen.

So diskutieren Gennaro Postiglione und Francesco Lenzini anhand des virtuellen *Atlantic Wall Linear Museum* die Möglichkeiten einer europäischen Erinnerungskultur, die nationalstaatliche Logiken und Konkurrenzen aufhebt. Als *museo diffuso* (bzw. *museo lineare*) – Museum außerhalb des Museums – positioniere sich das Museum unmittelbar in der Landschaft, am Ort des Geschehens und schaffe so eine Beziehung zwischen der Küstenlandschaft des Atlantiks, deren Bewohner\_innen, der schmerzhaften Erin-

nerung an Zwangsarbeit, Besatzung, Deportation und Krieg sowie den militärischen Anlagen vor Ort. Die Atlantikküste und ihre Geschichte verbinde so Regionen wie die Fjorde in Norwegen mit dem niederländischen Wattenmeer und der Côte de Granit Rose in der Bretagne und stelle dadurch eine gemeinsame transnationale Erfahrung her.

Dies ist ein vielversprechender Ansatz, der digitale Medien nutzt, um Lokalitäten zu verknüpfen und nationale Erinnerungskultur zu unterminieren. Doch letztlich stellen die Autoren das Projekt in den Dienst zum Wohl eines Europas. Die gemeinsame Erfahrung der Einwohner\_innen an der Atlantikküste soll zum identitätspolitischen Hoffungsanker einer europäischen Gemeinschaft werden. Explizit grenzen sie ihr *museo lineare* vom Denkort Bunker Valentin ab – den sie zwar als notwendiges Projekt anerkennen, der ihnen aber wie ein Relikt aus der Nachkriegszeit erscheint – ohne auf dessen Geschichte einzugehen. Dabei verkennen sie die Geschichte des Gedenkortes selbst, welche Christel Trouvé in ihrem Artikel in Erinnerung ruft: Lokale KZ-Gedenkstätten sind in Deutschland selten ein Produkt der Nachkriegszeit. Vielmehr wurden sie erst von ehemaligen Häftlingen und später von lokalen gedächtnispolitischen Initiativen erkämpft – so auch der Denkort Bunker Valentin in Bremen. Bis Ende 2010 sei der Bunker als Materialdepot der Bundeswehr genutzt worden, so Trouvé, davor wurde seine Geschichte durch ein 1983 von ehemaligen Zwangsarbeitern errichtetes Mahnmal sowie journalistische Recherchen und künstlerischen Interventionen erinnert. Schließlich habe ihn der Bund 2008 als Gedenkstätte von nationaler Bedeutung anerkannt, die erst 2015 eröffnet wurde.

Das Beispiel des Atlantic Wall Linear Museums und des Denkortes Bunker Valentins verdeutlichen, dass die Frage des ‚Wie sich Erinnerns‘, sich mit der Aneignung und Interpretation von Geschichte auseinandersetzen muss und daher immanent politisch ist. Die Historikerin Cornelia Siebeck (2015) plädiert dafür, nicht neue Identitätsangebote zu schaffen, wie es das *museo lineare* m.E. tut, sondern historisierende und identitätsschließende Erinnerungskulturen zu stören und sich stattdessen auf die Antagonismen unterschiedlicher Akteur\_innen zu konzentrieren, um nach einem ermöglichenden Blick in eine ‚bessere Zukunft‘ zu fragen. Dass hierbei der Kunst eine zentrale Rolle zukommen kann, verdeutlichen

die beiden Beiträge der Kunststudierenden Jens Genehr und Sabine Peter auf unterschiedliche, für mich überzeugende Weise.

Beide Künstler\_innen zeigen m.E. geschickt, wie ein transnationaler Blick mit lokaler Geschichte verknüpft wird und historisierende Tendenzen der Erinnerungskultur vorgebeugt werden können. So verbindet Jens Genehr in seiner künstlerischen Arbeit *Farge – Katar* die Geschichte der Baustelle des Bunkers Valentin während des Zweiten Weltkrieg mit einem Blick auf die Baustellen in Katar für die FIFA-Fußball-Weltmeisterschaften. Die erste Zeichnung auf dem rohen Beton der Außenwand des Bunkers bildet Zwangsarbeiter aus dem Konzentrationslager Bremen-Farge ab, für welche ihm Fotografien des NSDAP-Mitglieds Johann Seubert als Vorlagen dienten. Er war damals dafür verantwortlich, den Bunkerbau für die Nationalsozialisten fotografisch zu dokumentieren.<sup>4</sup> Die andere Zeichnung auf einem grünen metallenen Container mit Garagentor vor dem Bunker, stellt Arbeitsmigranten auf einer WM-Baustelle in Katar dar. Indem Genehr für die Zeichnungen u.a. je einen unterschiedlichen Hintergrund wählt, schafft er es, auf die Kontinuität von Zwangsarbeit zu verweisen und Lokalitäten über den Globus zu vernetzen, ohne die historische Genauigkeit zu beeinträchtigen oder das nationalsozialistische Verbrechen in einer Universalgeschichte der Zwangsarbeit zu nivellieren.

Die Videoarbeit von Sabine Peter *Örtlich Regen* referenziert dagegen auf den von Virilio beschriebenen observierenden Blick vom Bunker aufs Meer an der Atlantikküste. In ihrer Videoinstallation projiziert Peter diesen Blick von öffentlich zugänglichen Webcams entlang der Küste von Norwegen bis Spanien auf einen kleinen Monitor vor die meterhohen Betonwände in einer Ecke der Gedenkstätte in Bremen. Damit imaginiert sie nicht nur eine zusammengehörige Landschaft über nationalstaatliche Grenzen hinaus, sondern verortet auch den Bunker in Bremen als Teil derselben. Der Monitor bietet den Blick aufs offene Meer, die nationalsozialistischen Siegesfantasien eines U-Boot-Krieges beginnen zu verschwimmen; das kleine Fenster auf den Atlantik mit seinen schnellen Wetterwechseln und Stürmen scheint die Faszination am Größenwahnsinn der Bauten ins Wanken zu bringen. Am Ort des

Gedenkens lässt sich heute erahnen, was Virilio 1975 meinte, wenn er schreibt, „die Bunker der europäischen Küste sind von Anfang an Grabsteine des deutschen Traums“ (Virilio 2011: 51).<sup>5</sup>

Insgesamt zieht der Sammelband seine Attraktivität auch aus seiner mutigen Konzeption: Während die einzelnen inhaltlichen Schwerpunkte auf den ersten Blick teilweise als willkürliche Zusammenstellung erscheinen, erweisen sie sich beim sorgfältigen Lesen als ausgewählt und treten mit der Lektüre in einen eigenen, manchmal widersprüchlichen, aber produktiven Dialog miteinander. Wie beim Kinderspiel Flüsterpost (auch Stille Post) verzerrt sich während der Korrespondenz der Gegenstand des Bunkers in den einzelnen Beiträgen mal mehr und mal weniger. Und inhaltlich zieht sich wie ein Roter Faden durch die meisten Beiträge die Frage, inwiefern die Vergangenheit in die Materialität der Bunker eingeschrieben ist oder ob sie durch aktuelle Nutzungs- und Aneignungsformen überschrieben wird. Während die Arbeiten im ersten Teil *Erinnerungskulturen* sehr nahe am Objekt bleiben, verschwimmt bspw. beim sehr informativen Aufsatz von Mi You *Zwei oder drei chinesischen Mauern* über die ‚Große Mauer‘ und den ‚großen Firewall‘ in China der ihr ins Ohr geflüsterte Bunker gegen den Schluss immer mehr. Und doch steht auch dieser Text nicht abseits, denn der ‚große Firewall‘ kommt beim Lesen fast unweigerlich ins Gespräch mit der Arbeit *Cloud Sediment* von Snyder über den Datenbunker in den Schweizer Alpen: Welche politische Implikationen kommen dem Bunkern immaterieller personenbezogener Daten in demokratischen Gesellschaften zu? Wer reguliert wo und wie den Zugang zum weltweiten Netz und seinen gebunkerten Daten? Und welche Bedeutung haben dabei (inter)nationale Sicherheitspolitiken mit ihren Überwachungs- und Kontrollmechanismen in China wie der Schweiz? Welche Rolle spielen materielle Bunker immaterieller Daten im Verteidigungsdispositiv eines realen oder imaginierten Cyberwars? Und wie transformieren und reaktualisieren diese digitalen Politiken hier wie dort historische Mythen über die Chinesische Mauer oder das Schweizer Reduit? Etc.

In den einzelnen künstlerischen und wissenschaftlich-essayistischen Beiträgen gestaltet sich die Gratwanderung zwischen subjektiver Aneignung und historischer Genauigkeit, Erinnerung

und Umnutzung bzw. Assoziationen und Rekonstruktion zwar unterschiedlich, doch überzeugt der polyphone Zugang des Bandes insgesamt. Diese produktive Herangehensweise an den Gegenstand ist auch Ergebnis seiner Entstehungsgeschichte. Die Arbeit mit gut zwanzig Studierenden und zwei Ausstellungen an unterschiedlichen Orten resultiert fast zwangsläufig in einer Vielstimmigkeit und unterminiert lineare Erzählungen und autoritative Argumentationen. *Re: Bunker* kann daher als positives Beispiel dafür gesehen werden, wie Lehre als Ausgangspunkt zum Publizieren genutzt werden kann und ein polyphoner Dialog hergestellt wird, der sich transversal zu den Disziplinen und akademischen Hierarchien verhält. *Re: Bunker* versammelt so nicht nur unterschiedliche Perspektiven auf den Gegenstand, vielmehr bringt der Sammelband sie miteinander ins Gespräch. Die Titelgebung ‚Re:‘, das Layout und auch die expliziten Querverweise unterstützen sorgfältig das inhaltliche Begehren der Herausgeberinnen, feste Vorstellungen über den Bunker zu destabilisieren und neue Assoziationsräume zu eröffnen.

An diesen Impetus des Sammelbandes gilt es in aktuellen kulturwissenschaftlichen Diskussionen über Bunker, Architektur, Landschaften und Erinnerungs- und Gedächtnispolitiken anzuknüpfen und sie fortzuführen.

## Literaturverzeichnis

- Genehr, Jens (2019): *Valentin*. Bremen: Golden Press.
- Schwager, Christian (2004): *Falsche Chalets*. Zürich: Edition Patrick Frey.
- Siebeck, Cornelia (2015): Ein ‚postmodernes‘ Gedächtnis für die bessere Zukunft? Nachdenken über Möglichkeiten emanzipatorischer Gedächtnispolitik. In: AutorInnenkollektiv Loukanikos (Hg.): *History is unwritten*. Linke Geschichtspolitik und kritische Wissenschaft. Ein Lesebuch. Münster: Edition Assemblage, S. 358–378.
- Theweleit, Klaus (2002): *Männerphantasien 1 + 2*. München: Piper.
- Virilio, Paul (2011): *Bunkerarchäologie*. Wien: Passagen Verlag.

## Endnotes

- 1 Mona Schieren und Katrin von Maltzahn lehrten gemeinsam in der Lehrveranstaltung an der HfK in Bremen. In Brest wurde die Veranstaltung von Magali Lefebvre und Sylvie Ungauer geleitet.
- 2 Die Kombination der beiden Schutztechniken wurde in der Schweiz mit viel Liebe zum Detail bis zum Ende des Kalten Krieges gepflegt. Die Bunker wurden als ‚falsche Chalets‘ getarnt und – wohl auch aus touristischen Gründen – ins Bild einer ‚idyllischen Berglandschaft‘ integriert (dazu: Schwager 2004).
- 3 Dieses Argument erhielt während des Lockdowns in der Corona-Krise eine unfreiwillige Aktualität. Unterstützt von der medialen Berichterstattung erfassten die von Mona Schieren beschriebenen dystopischen Prepper-Fantasien manch eine\_n schneller als bis anhin vorstellbar. Preppen ist zumindest kurzzeitig im berühmten wie bemühten Mythos der gesellschaftlichen Mitte angekommen.
- 4 Im Comic *Valentin* knüpft Jens Genehr (2019) an seine Recherche an, wobei er die fotografische Dokumentation und die Geschichte von Johann Seubert mit der autobiografischen Erzählung und dem Zeitzeugenbericht von Raymond Portefaix verbindet. Portefaix wurde als jugendlicher KZ-Häftling in Farge zur Arbeit auf der Baustelle gezwungen. Die beiden Perspektiven verwebt er in seinem Comic zu einer gemeinsamen Geschichte zweier gegenläufigen Biografien. Während Seubert im Auftrag der nationalsozialistischen Bauleitung das gigantische Bauprojekt fotografisch dokumentierte, steht Portefaix Erinnerungen unter dem Zeichen ‚gegen das Vergessen‘.
- 5 Die Besetzung der europäischen Westküste durch Deutschland führte dazu, dass Hitler nach dem Blitzkrieg militärisch in eine defensive Strategie übergehen musste, so Virilio (2011: 50ff.). Dieser militärstrategische Wechsel implizierte bereits die Niederlage des Faschismus, argumentiert Virilio, da dieser sich aus seiner politischen und militärischen Offensive nähre. Zudem sei in der Blut-und-Boden-Doktrin der Nazis die Lithosphäre der zentrale Orientierungspunkt, Luft und Wasser seien ihr trotz Luft- und U-Boot-Krieg letztlich fremd geblieben. Virilio (2011: 53) spricht dabei von der Angst Nazideutschlands (bzw. bei Virilio personifiziert durch Hitler) sich auf das offene Wasser vorzuwagen, „dem Ort des Wahnsinns, der Anarchie, Ungeheuer und auch der Frau...“. Eine Angst, die sich auch bei Theweleits soldatischem Mann wiederfindet, der gegen das Fließen, die Durchmischung, das Vermischen, den Schlamm und Brei seine Dämme und Mauern, seinen Bunker bzw. Körperpanzer errichtet (Theweleit 2002).

---

## Rezension

Heinz-Elmar Tenorth

**Alkemeyer, Thomas/Buschmann,  
Nikolaus/Etzemüller, Thomas (Hg.)  
(2019): Gegenwartsdiagnosen.  
Kulturelle Formen gesellschaftlicher  
Selbstproblematierung in der Moderne.  
Bielefeld: transcript, 626 S.,  
ISBN 978-3-8376-4134-9, 34,99 €.**

\*Heinz-Elmar Tenorth, Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin, GERMANY, tenorth@hu-berlin.de

Dieses Buch ist ein herausforderndes Werk – schon wegen der mehr als 600 Seiten und der sehr disparaten 30 Beiträge. Es ist aber auch herausfordernd, weil zwar angekündigt wird, primär „Versuchsanordnungen des Programms“, aber nicht „weitere Gegenwartsdiagnosen zu präsentieren“, obwohl es sie dann doch in großer Fülle gibt. Der Band analysiert auch nicht, wie versprochen, primär „das ‚Making‘ der Diagnosen“. Das kommt natürlich vor, aber man bekommt in sieben Kapiteln sehr viel mehr, eine erschöpfende Fülle an Denkanstößen und Material, Zeitphilosophie und Reflexionen über „Gegenwart“ (Augustinus bis Husserl, natürlich), Grundsatzüberlegungen zu den Formen und Möglichkeiten von Diagnose und Therapie, höchst diverse, aber immer unterhaltsam-belehrende Exempel diagnostischer Aktivitäten, Praxeologisches und Soziologisches, Historisches und Aktuelles, bis hin zur Analyse „sozialer Aushandlungen auditiver Emissionen“ – und da geht es schlicht um „Lärm“. Auch angesichts des hier und da nicht gemiedenen Jargons sehnt sich der Leser nach einem Leitfaden, um das Empirische und das Theoretische verbinden zu können und zu lernen, was Gegenwartsdiagnosen im Unterschied zu Gesellschafts- und Sozialtheorien sind, und wie sie, besser oder schlechter, gemacht werden, welchen Status dabei „Therapie“ und „Interventionen“ haben oder wie sich „Selbstproblematization“, Selbstbeschreibung und Selbstbeobachtung präzise unterscheiden. Register gibt es leider auch nicht, um die disparate Argumentation systematisch oder personenbezogen nachzuvollziehen. Philosophie könnte hilfreich sein. Hier und da wird, erwartbar, Hegel mit seinem Diktum aus der Rechtsphilosophie bemüht, das Philosophie als „ihre Zeit in Gedanken erfasst“ bestimmt. Aber schon die Lesart dieses Satzes ist kontrovers, ein neuer Hegel wird auch nicht präsentiert, allenfalls viel disparate Sozialphilosophie und -theorie, keineswegs konsensual rezipiert.

Ein alter weißhaariger männlicher Geisteswissenschaftler wie der Rezensent (um die Diagnose meiner Bemerkungen zu erleichtern), wird bei der Lektüre an die (im Band nicht präsenten) Vorlesungen Fichtes über „Die Grundzüge des

gegenwärtigen Zeitalters“ von 1805/06 erinnert. Irritiert und inspiriert durch Fichte sucht man dann bei seinen Nachfolgern (nicht Adepten!) nach neuen Perspektiven in der Diagnose der Gegenwart: Fichte versprach z. B., methodisch, „ein philosophisches Gemälde des gegenwärtigen Zeitalters“.<sup>1</sup> Die primär metaphorische Qualifizierung der Methode gilt offenbar bis heute, denn Alkemeyer *et al.* schließen keine Praxis und Quelle der Diagnose aus, schon gar nicht visuelle oder künstlerische. Aber sie haben dann nicht selten Mühe, die jeweilige analytische Qualität der Quellen und Referenzen auszuzeichnen oder die dazu passende Therapie zu zeigen, die doch mit Diagnose immer verbunden sein soll, wie sie systematisch unterstellen. Seit Fichte vertraut ist auch die Basisoperation, dass eine Gegenwartsdiagnose „vorliegendes Mannigfaltiges der Erfahrung auf die Einheit des Einen gemeinschaftlichen Princip zurückführt und wiederum aus dieser Einheit jedes Mannigfaltige erschöpfend erklärt“, und sich damit vom „blosse[n] Empiriker“ unterscheidet. Theorie muss auch heute sein, jetzt sind Soziologen – statt der Philosophie – prominent präsent, als Beobachter erster wie zweiter Ordnung, aber Alternativen zu dieser Referenz werden erneut nicht systematisch diskutiert. Zeitbezogen geht es natürlich um „unsere Gegenwart“ (Fichte), diese Referenz wird 1806 primär sozial qualifiziert und, heute, als „janusköpfige Mittelstellung“ bezeichnet (Einleitung Alkemeyer *et al.*). Diese Verortung der Gegenwart eröffnet die „Selbstproblematization“ (2019) des Zeitalters, kühn und eigenständig, paradoxierend und Widersprüche vereinend, früher wie aktuell. Heute kann man z. B. vom „Zeitalter des Idioten“<sup>2</sup> lesen, das ist

<sup>1</sup> Johann Gottlieb Fichte: Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters. In: Johann Gottlieb Fichtes sämtliche Werke. Band 7, Berlin 1845/1846, S. 238–254, hier Zitate aus der ersten Vorlesung. (Ich zitiere Fichte nach dem handlichen Zugang in <http://www.zeno.org/nid/20009168826>).

<sup>2</sup> Zoran Terzić: Idiocracy. Denken und Handeln im Zeitalter des Idioten. Zürich 2020. Terzić erläutert im Übrigen seine Diagnose als Analyse einer „Figur“, als die man den Idioten sehen könnte („Sozialfiguren“ werden bei Alkemeyer *et al.* im Beitrag Schlechtriemen diskutiert, unterschieden von

so scharf und eindeutig wie bei Fichte, der sein „Zeitalter“ als das dritte von fünf in der Gattungsgeschichte platziert, in der Spannung der überwundenen und der zu erwartenden Zeitalter, deshalb im „Stand der vollendeten Sündhaftigkeit“. Es stelle zwar die „Epoche der Befreiung, unmittelbar von der gebietenden Autorität, mittelbar von der Botmässigkeit des Vernunftinstincts und der Vernunft überhaupt“ dar, aber doch auch „das Zeitalter der absoluten Gleichgültigkeit gegen alle Wahrheit, und der völligen Ungebundenheit ohne einigen Leitfaden“ (und das muss man ja nicht als Diagnose *avant la lettre* über die Geltung humanwissenschaftlicher Argumentation lesen). Natürlich kennt er auch Therapie, gut alteuropäisch in „Verstand“ und „wahrer Religion“, zuversichtlich, dass die Menschheit „ihre Verhältnisse mit Freiheit nach der Vernunft“ einrichten wird. Aber das gab zugleich den Anstoß, dass sich andere Diagnosen an ihm reiben und die Sequenz der Diagnosen fortspinnen, die bis heute andauert.

Liefere Alkemeyer *et al.* mehr als die Iteration einer Argumentationsfigur und eine hoch interessante Zäsur in diesem kontinuierlichen Prozess der „Diagnostizierung“? Was lernt man Neues? Zumal viel zitierte Beobachter der Gegenwarts- oder Zeitdiagnose, wie Fran Osrecki oder Walter Reese-Schäfer, mit eigenen Beiträgen beteiligt sind und der Band mit einem Text (von Frieder Vogelmann) endet, in dem gegen die gängige Kritik, in der die „Gegenwartsdiagnose“, die man als „unwissenschaftlich, unphilosophisch, unkritisch“ destruiert, jetzt über ihre genuinen Praktiken neu gerechtfertigt wird. „Isolieren, Generalisieren, Signifizieren“, wie die apologetische Triade lautet, seien eine unentbehrliche Form der „Behandlung

des Neuen“, in Wissenschaften und Philosophie sonst nicht verfügbar. Wird die Frage nach der Leistung, die Gegenwartsdiagnosen gesellschaftlich, kulturell, lebensweltlich und wissenschaftlich haben, seit sie „in der Moderne“ versucht werden, quasi von Fichte bis Alkemeyer *et al.*, jetzt positiv beantwortet?

In der „Einleitung“ der Herausgeber werden die wesentlichen Merkmale resümiert, die solchen Argumentationsformen zukommen, ihre diagnostische Funktion, die eine Problematisierung der jeweiligen Gegenwart ebenso einschließt wie Therapie- und Interventionsangebote zur Abhilfe der Probleme. Der Band selbst thematisiert in den ersten drei Abteilungen in 13 Beiträgen zuerst die systematischen Fragen: „Gegenwart als Objekt der Diagnose“, das Zeitproblem (I), dann (II) „Sehen und zu-Sehen-geben“, die methodischen Ambitionen, und (III) „Soziologische Gegenwartsdiagnostik“, den Bezug zu und die Abgrenzung von vergleichbaren wissenschaftlichen Aktivitäten. Dann folgen drei Abteilungen und 17 Beiträge mit Exempla, für die (IV) „Historischen Formen“, für (V) „Felder des Diagnostischen“ und (VI) über „Medienwandel und Formenwandel des Diagnostischen“. Und es ist signifikant, dass hier vom „Diagnostischen“, nicht von der „Gegenwartsdiagnose“ die Rede ist; denn der Rückbezug auf die eingangs eingeführten Merkmale ist weder immer gesucht noch durchgängig gegeben – ohne dass die Lesefreude darunter leidet. Am Ende stehen metatheoretische Bemerkungen, rhetorisch in einer Permutation eingeführt, „Diagnose als Kritik – Kritik der Diagnose“, um höchst heterogene Referenzen zu bündeln. Neben der bereits erwähnten Apologie, die Gegenwartsdiagnosen als „zeitdiagnostisches Wissen“ qualifiziert (Vogelmann) – aber nicht (wie vorne bei Knoblauch) in präziser Unterscheidung von „Zeit-“ und „Gegenwartsdiagnose“ – stehen Reflexionen, in denen auch künstlerische Praktiken, u. a. der Popmusik, als Form von „Gegenwartskritik“ oder „Gesellschaftskritik“ gelten, mit eher paradoxen Befunden, wenn sie als „(nicht-)diagnostische ... Gegenwartskritik“ (583) bezeichnet werden oder als „Kreativitätsdispositiv“, das zeige, wie Gesellschaften durch Kritik und Protest lernen. Aber erneut ist nicht nur offen, was sie lernen, sondern auch, wer denn hier wie lernt.

Aber offene Forschungsfragen, wie sie hier entstehen, sind im Grunde, bilanziert man das

---

den „Gestalten“ der Moderne, diskutiert bei Etzemüller). Bei Terzić heißt es systematisch: „Diese Figur des besinnungslosen Wissens zieht sich durch die gesamte Kulturgeschichte.“, und aktuell: „Ich würde sagen, Trump ist das Paradebeispiel eines ‚neuen Idioten‘. Das ist ein Begriff von Gilles Deleuze, der diesen ‚neuen Idioten‘ von dem ‚alten Idioten‘, von dem ich gerade eben sprach, unterscheidet. Es ist ein neuer Typus, der das Absurde will, jemand, der wörtlich handelt, der eine Mauer will, der Bedeutung will, der das Beste will. Und wenn er es nicht kriegt, böse wird.“ (so Terzić in einem Rundfunkinterview, dokumentiert unter Bayrischer Rundfunk: Der gute und der böse Idiot - ein Gespräch mit Zoran Terzić. 30.1.2020. <https://www.br.de/nachrichten/kultur/der-gute-und-der-boese-idiot-ein-gespraech-mit-zoran-terzi,Rp3QNYh>).

Gesamtangebot, der erste Ertrag, den die Beiträge bieten. Der Forschungsbedarf wird auch sowohl in den systematischen Texten als in den Exempla sichtbar, und das ist ja nicht das Schlechteste, was man von einem solchen Reader erwarten darf. Die zeittheoretischen Fragen, auch die eindeutige Bestimmung von „Gegenwart“, bleiben dabei in der multiplen Referenz, in der sie auch ansonsten zwischen den Natur-, Geistes- und Sozialwissenschaften unversöhnt aufgeworfen werden. Augustinus ist dafür klassisch, aber nur eine Stimme in diesem Konzert, von Soziologen gut unterscheidbar; nicht zufällig kommt Luhmann immer wieder vor, weniger schon die Historiker,<sup>3</sup> gar nicht Einstein oder Hawking. Das ist aber kein Makel,<sup>4</sup> sondern unvermeidbar, wenn man sozial-kulturelle Praktiken untersucht, die sich in Diagnosen üben und verfestigen, dabei auch an Zukunft denken, „zur Schaffung sozialer Wirklichkeiten“ (16) beitragen und deshalb auch eigenständig „Chronoreferenzen“ (Kreuzer) konstruieren. Wie sie das tun, das ist das interessante Problem, und das ist ohne Methodenüberlegungen nicht zu klären. Exemplarisch dafür ist Kap. (II) und vor allem der einleitende Text von Etzemüller. Er bestimmt die Praxis von Gegenwartsdiagnosen über die – höchst allgemeine, erkenntnistheoretisch so vertraute wie triviale, weil notwendige, aber nicht hinreichende – Praxis des „etwas als etwas *sichtbar* machen“. Er konkretisiert sie aber primär psychologisch,

<sup>3</sup> Luhmann selbst hat im Kontext der historiographischen Debatte u. a. die Überlegungen zu „Weltzeit und Systemgeschichte“ publiziert, um zu zeigen, mit welcher Vielfalt an Zeiten historisch-gesellschaftlich zu rechnen ist und welche Koordinations- und Analyseprobleme damit aufgeworfen werden, wenn man „die Konstitution temporaler Modalität und die Selektion dessen, was in ihnen relevant wird“ (Luhmann, zit. S. 103) untersucht und sieht, wie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft „mit Hilfe einer Strukturierungstechnik“ unterschieden werden, die er als „Mehrfachmodalisierung oder reflexive Modalisierung“ bezeichnet (ebd., 112), vgl. Niklas Luhmann.: Weltzeit und Systemgeschichte. (zuerst: 1973, in: P. C. Ludz, Hgrs.: Soziologie und Sozialgeschichte Opladen, S. 81– 115, SH 16 der Kölner Zeitschrift) In: Niklas Luhmann: Soziologische Aufklärung 2. Opladen 1975, S. 103– 133.

<sup>4</sup> Ich teile deshalb auch die Kritik nicht, die Christian Geulen in seiner Rezension an der fehlenden systematischen Bestimmung von „Gegenwart“ als zentrales Defizit hervorgehoben hat, vgl. seine Kritik von Alkemeyer *et al.* in: H-Soz-Kult 14.02.2020, vermisste aber wie er eine distinkte Relationierung zur Zeitgeschichte

über „Gestalten“ und ihre „Wahrnehmung, Visualisierung und Intervention“, ohne die bekannten epistemologischen Probleme der Gestaltpsychologie seit Wertheimer und Koffka wirklich auflösen zu können und ohne zu zeigen, ob und wie z. B. die für ihn exemplarische „Gestalt“, der „Arbeiter“ (von Ernst Jünger), lebensweltlich oder gar gesamtgesellschaftlich wirksam war. Betrachtet man die „Gestalt“, wie er es vorschlägt, als „Latentes in einer spezifischen Form“, handelt man sich alle Probleme der Messung von latenten Variablen ein und überzeugt meist doch nur literarisch-rhetorisch, wie sein Verweis auf Barthes' „Mythen des Alltags“ auch schon zeigt. Auch die Abgrenzung zur „Sozialfigur“ und zu deren „epistemischen und sozialen Funktionsweisen“ im Beitrag von Tobias Schlechtriemen bleibt diskussionsbedürftig, bis zu dessen These, solche Figuren seien „nicht widerlegbar“ – sozial oder epistemisch? Auch Verweise auf andere, z. B. visuelle Quellen – von Atlanten bis zu Fotos – lassen die Wirkungsfrage ungelöst zurück. Alkemeyer untersucht in seiner Abhandlung z. B. gar nicht erst die Realität oder auch nur Bilder der Olympischen Spiele als „Fest der Bürgerreligion“, sondern beschränkt sich auf eine Interpretation der einschlägigen Annahmen in den alten Papieren des Barons de Coubertin. Auch Timo Luks Plädoyer für „intervenierende Soziographie“ lebt primär vom Exempel, der Beobachtung der *factory girls*, nennt die Wirkung bei Sozialreformern (ohne für sie „soziale Diagnose“ als eigenständige methodische Praxis zu sehen),<sup>5</sup> aber hinterlässt zuerst die Frage, was Gegenwartsdiagnose mehr kann als die Sozialforschung.

Kap. III gilt dieser Relation. Hubert Knoblauch liefert dafür primär Unterscheidungen, u. a. von Gesellschaftstheorie und -diagnose, Sozialtheorie und Soziologischer Theorie, Gegenwarts- und Zeitdiagnose, u. a. nach dem Grad der „Evidenz“ (ohne Details), räumt aber selbst – wen wundert es angesichts der Diskussionslage in den Sozialwissenschaften – die „Unschärfe der Unterscheidungen“ ein, schon bei der Referenz auf Soziologie, noch ganz ohne die anderen Geistes- und Humanwissenschaften oder die Philosophie ein-

<sup>5</sup> Bekanntlich hat schon Alice Salomon dazu eine eigene, sozialpädagogisch höchst relevant gewordene Kunstlehre der Beobachtung und Intervention entwickelt, vgl. A. Salomon: Soziale Diagnose. Berlin 1926.

zubeziehen (was die Komplikationen steigern würde).<sup>6</sup> Soziologisch argumentieren auch Uwe Schimank und Ute Volkmann, wenn sie die Differenz von Gesellschaftstheorie und Gegenwartsdiagnose und die Ambivalenzen ihrer „engen“ oder „losen Koppelung“ explizieren. Sie halten aber, wie Fichte,<sup>7</sup> deutlicher als die meisten anderen Texte fest, dass „Gesellschaft als Ganze“ die Referenz darstellt und diagnostisch in „Hypothesen mittlerer Reichweite“ betrachtet wird. Für die anstehende Arbeit liefern sie zudem ein soziologisch inspiriertes „Themenpanorama“. Matthias Leanza zeigt, wissenschaftshistorisch, wie sich im 19. Jahrhundert die Soziologie auch dadurch entwickelt, dass sie die Logik des „ärztlichen Blicks auf zwischenmenschliche Beziehungen“ überträgt, die Pathologiezuschreibung eingeschlossen (aber ohne Virchows Methode und wohl auch ohne die naturwissenschaftliche Prüfungsmöglichkeit der modernen Medizin). Fran Osrecki, Experte in der Beobachtung der Diagnosen, thematisiert die in vielen Zeitdiagnosen unterstellte „Latenz sozialen Wandels“, also die häufig reklamierten „stillen Revolutionen“. Vor allem aber plädiert er für die „Legitimität zeitdiagnostischen Argumentierens“ und gegen ihre „akademische Exkommunikation“, freilich mit Argumenten, die zugleich die Differenz zu Forschung markieren, denn er lobt vor allem die massenmediale Anschlussfähigkeit, die Simulation von Praxisbezug und die Nivellierung von Paradigmenstreitigkeiten von Zeitdiagnosen.

Die drei Kapitel mit Exempeln belegen historisch und bereichsspezifisch, dass es konstant wiederkehrende Anlässe für Diagnosen gab und gibt, aber auch konstante Argumentformen und -probleme. Die revierspezifischen Experten zeigen bisher nämlich vor allem die Grenzen und Idiosynkrasien der je feldbezogenen Diagnosen und dann auch zeittheoretische Probleme. Denn es sind primär Eigenzeiten und je spezifische Gegenwarten sozialer Systeme, die hier thematisch werden, nicht die Zeit der Gesellschaft als Ganzer. Solche Beobachtungen bestätigen sich auch angesichts der hier präsentierten Exem-

pel: die Analyse der theatralischen kulturellen Selbstinszenierungen (A. Landwehr: „*Theatrum Europeum*“ des M. Merian) oder des Umgangs mit Bedrohungen durch die Natur (N. Hannig für Hydrotechnik und Überschwemmungen), für die Betrachtung der wiederkehrenden und immer neu falsifizierten Untergangsprognosen für die Familie (G. Budde) oder für die Rhetorik im Bildungssystem, wie sie z. B. universitär für die propagandistische Nutzung des deutschen Universitätsmodells in Rektoratsreden untersucht wird (D. Langewiesche), oder für die nur scheinbar stabile, in Wahrheit sehr kontextabhängige Semantik der Pädagogen angesichts der „Unaufmerksamkeit“ der Lernenden (Y. Ehrenspeck-Kolasa). Aktuell werden zudem „Felder des Diagnostischen“ ebenso lehrreich ausgewertet: „Makroökonomische Zeitdiagnosen“ (H. Pahl), der aktuelle Bildungsdiskurs (bei H. Peter sehr eng nur für Globalität und Inklusion als problemgenerierende Referenzen), zu dem man auch die spätere, auf Medialität zielende Analyse von Engel und Jörissen nehmen könnte, die sich auf die gängige Thematisierung von Digitalisierung beziehen und jugendliche Medienpraktiken nicht nur pädagogisch besorgt dagegenstellen. Natürlich fehlt „Nachhaltigkeit“ nicht, das als „integratives Konzept“ in „Postkollapsgeellschaften“ analysiert wird (N. Buschmann), und auch nicht die Migrationsgesellschaft als „Arena“, in der Diagnosen von der Differenz von „wir“ vs. die „anderen“ leben (P. Mecheril). Aber Romane, hier von M. Houlebecq und J. Raspail, werden von einem Experten für Diagnosen wie W. Reese-Schäfer schon als „Folgemodell nach dem Bedeutungsverlust soziologischer Zeitdiagnostik“ vorgestellt – getreu der seit Balzac bekannten Diagnose, dass die Welt nichts ist als eine schlechte Kopie unserer großen Romane. Kap. VI. verstärkt diese These, wenn „Wissenschaftsopern“ (A. Langenbruch), künstlerische Inszenierungen (M. Butler) oder die alltägliche Aushandlung von Lärmkonflikten (S. Binas-Preisendörfer) und der schon erwähnte jugendkulturelle Umgang mit Digitalisierung die mediale Basis von Gegenwartsdiagnosen belegen sollen, ohne deren Ambitionen doch so einzulösen, wie es die Systematik der Herausgeber gattungsspezifisch unterstellt.

Das ruft abschließend die „Kritik der Diagnose“ auf den Plan, schon, weil der Ort der Kritik unklar wird. Er wird jetzt z. B. künstlerisch, in „Mitteln

<sup>6</sup> Man lese nur die scharfe Kritik von Jürgen Habermas an den zeitdiagnostischen Argumenten von Andreas Reckwitz, um erneut die disziplinären und theoretischen Differenzen zu finden (in *Leviathan* 48, 2020, 1, S. 7–28).

<sup>7</sup> Schon in der ersten Vorlesung Fichtes findet man: „Das gegenwärtige Zeitalter *im Ganzen* meine ich ...“.

des Affekts“, – aber vergeblich – gesucht oder nur als „Lust der Unentschiedenheit“ identifiziert (E. Bippus), auch nicht in der Pop-Musik gefunden, die allenfalls die große Frage neu aufwirft, was denn Kritik sei (F. Hillenbrand). Der Versuch einer Ehrenrettung steht nicht zufällig am Ende des Bandes (Vogelmann). Der Autor lobt, dass „Isolieren, Generalisieren, Signifizieren“ Praktiken von Diagnose darstellen, die in unterschiedlichen Kontexten genutzt werden und sich deshalb aber auch vor ganz unterschiedlichen Gütekriterien bewähren. Aber gerade weil die Referenzen wissenschaftlich oder popkulturell, lebensweltlich oder pädagogisch, im Alltag oder in künstlerischer Praxis gesucht werden, müssten diese Praktiken auch in ihrer Differenz deutlicher unterschieden werden. Deshalb ist es vielleicht doch eine Übergeneralisierung, diese Vielfalt unter dem Titel der „Gegenwartsdiagnose“ noch bündeln zu wollen und im Blick auf den Umgang mit dem Neuen als genuine Leistung aufzuweisen. Ein Blick auf andere, aber für die Moderne nicht ganz untypische Praktiken der Selbstproblematik z. B. in Kulturkritik oder kritischer Theorie, die aber ausgeblendet werden (weil sie nur noch vergangene Gegenwarten, nicht mehr gegenwärtige Vergangenheit darstellen?), hätte genügt, eher Skepsis zu entwickeln, als den Blick so auszuweiten. Wie auch immer, es ist ein *work in progress*,

das man hier bekommt, das starke Annahmen einführt, exemplarisch diskutiert und problematisiert, immer lehrreich und unterhaltsam. Deshalb stellt es insgesamt wohl doch ein künftig unentbehrliches Kompendium von Problemen und exemplarischen Lösungen dar, denn es bietet produktive Exempel und wichtige Referenzen, zeigt methodische Möglichkeiten und theoretische Probleme, die weitere Diskussionen und Forschungen provozieren. Wahrscheinlich wäre es für Fichte zu wenig philosophisch, aber niemand verbietet ja den Philosophen, auch jenseits der üblichen Verdächtigen, die man jetzt in den Fußnoten schon findet, sich ebenfalls zu beteiligen.

## Literaturverzeichnis

- Fichte, Johann Gottlieb (1845/1846): Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters. In: J. G. Fichtes sämtliche Werke. Band 7. Berlin, S. 238-254.
- Jürgen Habermas (2020): Moralischer Universalismus in Zeiten politischer Regression. Jürgen Habermas im Gespräch über die Gegenwart und sein Lebenswerk. In: Leviathan, 2020/Nr. 48, 1, S. 7-28.
- Luhmann, Niklas (1975): Weltzeit und Systemgeschichte. In: Luhmann, Niklas: Soziologische Aufklärung 2. Opladen, S. 103-133.
- Salomon, Alice (1926): Soziale Diagnose. Berlin.
- Terzić, Zoran (2020): Idiocracy. Denken und Handeln im Zeitalter des Idioten. Zürich.

---

## Artikel

Carolin Amlinger\*

# Kartografie der Paranoia Konspiration, Kritik und Imagination in F. J. Degenhardts *Brandstellen*

**Zusammenfassung:** In den letzten Jahren vernahm man verstärkt die Diagnose, dass bewährte Formen der Kritik an ihr Ende gekommen seien. Stattdessen scheinen konspirative Narrative in krisenhaften Perioden des sozialen Wandels, in denen politische Zuschreibungen wie epistemische Wirklichkeitskonventionen erodieren, bewährte Argumentationen und Imaginationen der Sozialkritik zu absorbieren: Sie erklären den systemischen Zusammenhang zwischen sozialen Missständen, schaffen einen evidenten Boden für eine neue Politik der Wahrheit und mobilisieren in ihrer alarmierenden Dringlichkeit für die politische Praxis. In der Lektüre von Franz Josef Degenhardts 1975 erschienenen politischen Roman *Brandstellen* stellt sich der Beitrag die Frage, wie aus Kritik das Gegenteil von Kritik, nämlich ein hermetisches Erklärungsmodell der Paranoia, werden kann. Gleichzeitig entwirft der Roman ein literarisches Programm, das dem der Sozialkritik nicht unähnlich ist. Politische Literatur lässt sich hier in Anlehnung an Fredric Jameson als eine Kartografie des Sozialen lesen, die im Modus des Fiktionalen die Verteilung von sozialer Herrschaft neu justiert.

**Keywords:** Politische Literatur, sozialistischer Realismus, Gesellschaftskritik, Postkritik, Verschwörungstheorien, Paranoia, politische Imagination, politische Ordnung, Störung, Terrorismus

\***Carolyn Amlinger**, M.A., Universität Basel, Deutsches Seminar, SNF Projekt "Halbwahrheiten",  
E-Mail: [Carolyn.amlinger@unibas.ch](mailto:Carolyn.amlinger@unibas.ch)

Der Staatsstreich des Louis Napoleon Bonaparte im Jahr 1851, der das Ende der Französischen Republik besiegeln sollte, kündigte jäh die revolutionären Hoffnungen auf, die der junge Karl Marx mit Frankreich verband. Statt der politischen Resignation anheim zu fallen, war die politische Krise für ihn ein Indiz für die strukturierenden sozialen Kräfte hinter der historischen Bewegung. «Die Menschen machen ihre eigene Geschichte, aber sie machen sie nicht aus freien Stücken, nicht unter selbstgewählten, sondern unter unmittelbar vorgefundenen, gegebenen und überlieferten Umständen»<sup>1</sup>, schreibt Marx zu Beginn des *Achtzehnten Brumaire des Louis Bonaparte* (1852). In Zeiten der sozialen Unordnung entgleitet den Menschen die Wirklichkeit bisweilen – die Welt gerät sprichwörtlich aus den Fugen. Sozialer Wandel ist darum nicht selten von einer empfundenen Derealisation begleitet, in der sich die Realität, die die Menschen umgibt,

mehr und mehr in ein Trugbild verwandelt. Stattdessen scheinen sich die wirkenden Prinzipien, die das soziale Zusammenleben ordnen, wesentlich hinter der Realität zu ereignen. In Phasen der Verselbstständigung sozialer Prozesse tritt also ihre strukturierende Macht offen zutage.

Obgleich die kurze Formulierung von Marx in der langen Geschichte des Marxismus meist anders interpretiert wurde, lässt sich aus ihr ebenfalls eine soziale Genealogie von konspirativen Denkmustern herauslesen: Auch im geschlossenen Denksystem der Paranoia handeln Menschen nicht aus freien Stücken, sie stehen in Abhängigkeit von vorgefundenen Gesetzmäßigkeiten, die sie letztlich zu ohnmächtigen Objekten degradieren.<sup>2</sup> Statt der Menschen sind es unsichtbare

<sup>1</sup> Marx 1960, S. 115.

<sup>2</sup> Populär wurde der klinische Begriff der Paranoia zur Operationalisierung verschwörungstheoretischen Denkens durch Richard J. Hofstadters Essay *The Paranoid Style in American Politics* (1965), der die paranoiden und rechten Anteile der republikanischen Partei untersucht. Seine Pathologisierung von Verschwörungstheoretikern gilt in der

Akteure, die das Weltgeschehen lenken. Überdies liefert Marx' Formulierung einen Hinweis auf die sozialen Konstitutionsbedingungen der Paranoia, denn die bedrohlichen Umstände, die das Verhalten der Menschen zu steuern scheinen, sind von ihnen selbst gemacht. Es sind ihre sozialen Imaginationen, die ihnen als unabhängige Kraft mit zwingender Evidenz gegenüberstehen. Menschen machen also ihre eigene Geschichte – auch die über Verschwörung, Infiltration und Konspiration.

Die Rede von Verschwörungstheorien als Residuen des «sozial Imaginären» soll im Folgenden dazu dienen, den Blick zu sensibilisieren für ihre gesellschaftlichen Konstitutionsbedingungen.<sup>3</sup> Sie partizipieren, so die Annahme, in krisenhaften Perioden des sozialen Wandels, in denen politische Zuschreibungen wie epistemische Wirklichkeitskonventionen erodieren, an bewährten Formen der Gesellschaftskritik. So bedienen sich politische Verschwörungstheorien freimütig am methodischen Arsenal der «Sozialkritik»<sup>4</sup> wie dem Reichtum ihrer kollektiven Hoffnungen: Sie erklären lückenlos den systemischen Zusammenhang zwischen sozialen Missständen, schaffen einen zweifellosen Boden für eine neue «Politik der Wahrheit»<sup>5</sup> und mobilisieren in ihrer alarmierenden Dringlichkeit für die politische Praxis. Aus dieser narrativen Verwandtschaft kritischen Denkens mit dem «concept of paranoia» schlussfolgert Eve Kosofsky Sedgwick, dass *paranoid reading*, wie sie es nennt, potenziell ein aufklärerisches Potenzial beherbergen könne.<sup>6</sup> Dies jedoch zu verallgemeinern und zu behaupten, Verschwörungstheorien seien letzt-

---

neueren Forschung jedoch als überholt (vgl. Barkun 2013, S. 9; Butter 2018, S. 14). Ohne der Pathologisierung anheim zu fallen, lässt sich die Paranoia durchaus als ein konspiratives Denkmuster analysieren, das auf einem «starken Gefühl» beruht, «dass hinter dem äußeren Anschein, dessen unmittelbarer Sinn sich verflüchtigt hat, etwas versteckt liegt», wie Luc Boltanski ausführte (Boltanski 2013, S. 311f.). Während Verschwörungstheorien also stärker einen systematischen Versuch unternehmen, Lücken und Leerstellen der Realitätswahrnehmung in ein determinierendes und nicht selten pseudowissenschaftliches Erklärungsmodell zu überführen, steht bei der Paranoia das Affekterleben im Vordergrund, das in einer zwanghaften Suche nach verborgenen Kausalitäten mündet.

<sup>3</sup> Vgl. Groh 1987, S. 859–878.

<sup>4</sup> Vgl. Boltanski 2010.

<sup>5</sup> Badiou/Rancière 2010.

<sup>6</sup> Kosofsky Sedgwick 2003, S. 125.

lich «*Made in Criticalland*»<sup>7</sup>, wie Bruno Latour dies in seiner polemischen Invektive zum *Elend der Kritik* (2007) tut, nivelliert jedoch die strukturellen Unterschiede zwischen Paranoia und sozialer Kritik. Entgegen der Rede vom Elend der Kritik, dem Ende der Kritik oder der Postkritik möchte der Beitrag in der Lektüre politischer Literatur nach den narrativen Mechanismen fragen, wie aus Kritik das Gegenteil von Kritik, nämlich ein erfahrungsresistentes hermetisches Erklärungsmodell der Paranoia, werden kann.<sup>8</sup>

Denn in politischer Literatur artikulieren sich nicht nur gesellschaftliche Konfliktlagen, sie versteht sich in ihrer politischen Semantik als «eingreifendes Denken»<sup>9</sup>, das die Möglichkeitsbedingungen der sozialen Realität im Modus der Fiktionalität verhandelt.<sup>10</sup> Diese postulierte, wenn auch bisweilen instabile und gebrochene Referenz auf die außersprachliche Wirklichkeit ist es, an der sich das Politische einer Erzählung entfaltet:<sup>11</sup> Sie absorbiert als zeichenweltliche Symbolisierung soziale Realitäten und überschreitet diese gleichzeitig in ihrer fiktionalen Eigenweltlichkeit.<sup>12</sup> Insofern transportiert politische Literatur fiktionale Gegenerzählungen zur Welt, wie sie ist, indem sie einen imaginären Möglichkeitsraum eröffnet, dass die Welt auch ganz anders sein

---

<sup>7</sup> Latour 2007, S. 16.

<sup>8</sup> Zu den Debatten um Kritik und Postkritik vgl. Anker/Felski 2017.

<sup>9</sup> Brecht 1967. Ingrid Gilcher-Holtey nimmt die Formulierung Brechts auf und definiert das eingreifende Denken der Intellektuellen unter Rückgriff auf Pierre Bourdieu als «die Veränderung von Einstellungen, Verhaltensdispositionen und politischem Handeln durch die Veränderung von Deutungs-, Wahrnehmungs- und Klassifikationsschemata der sozialen Welt» (Gilcher-Holtey 2007, S. 10).

<sup>10</sup> Was politische Literatur letztlich kennzeichnet, ist in der literaturwissenschaftlichen Forschung umstritten. Christine Lubkoll et al. sehen die literaturwissenschaftliche Herausforderung, dem «Risiko der Extreme» zu entgehen und einer Engführung durch politische Funktionalisierung wie der Ausweitung der politischen Sphäre auf private Belange zu vermeiden (Lubkoll/Illi/Hampel 2018, S. 3f.).

<sup>11</sup> Für Stefan Neuhaus und Immanuel Nover entfaltet Literatur eine politische Semantik «nicht aufgrund ihrer Erzählung der Politik, sondern aufgrund ihrer Erzählung des Politischen» (Neuhaus/Nover 2018, S. 5f.). Mit Pierre Rosanvallon sehen sie das politische Moment von Literatur weniger im manifesten Rückgriff auf explizite realpolitische Ereignisse, sondern in der semantischen Partizipation an den gesellschaftlichen Aushandlungsformen des Politischen.

<sup>12</sup> Vgl. Koschorke 2012, S. 334.

könnte. Dazu muss sie keinesfalls das literarische Genre der Utopie bedienen, das sein Vorbild in Thomas Morus Dialog *Utopia* (1516) hat, oder die in Zeiten sozialer Krisen virulent werdende Dystopie, an der in der Gegenwartsliteratur so unterschiedliche Romane wie Michel Houellebecq's *Unterwerfung* (2015) oder Juli Zehs *Leere Herzen* (2017) partizipieren. Bereits in seiner fiktionalen Verhandlung wird das Politische in seinen Begründungsversuchen thematisch. So können die politischen Ordnungssysteme etwa ihrer eigenen Fiktionalität durch narrative Verfahren der Überschreitung oder Enthüllung vorgeführt werden. Hinter der erzählten Realität wird so eine Realität zweiter Ordnung offenbar, welche die latenten Machtstrukturen und Ausschlüsse der Realität erster Ordnung enttarnt.<sup>13</sup>

Zwar wurde die politische Literatur in den letzten Jahren zunehmend als Gegenstand literaturwissenschaftlicher Analyse entdeckt, wie die Sammelbände *Politische Literatur* (2018) von Christine Lubkoll et al. und *Das Politische in der Literatur der Gegenwart* (2019) von Stefan Neuhaus und Immanuel Nover in ihren vielfältigen Zugängen eindrücklich unter Beweis stellen, allerdings blieb die sich dezidiert auf einen «sozialistischen Realismus»<sup>14</sup> berufende Literatur bislang weitestgehend unter dem Steinbruch der Literaturgeschichte verborgen – wohl nicht zuletzt, weil mit dem Niedergang der sozialistischen Staaten Ende der 1990er-Jahre auch die literarischen Erzählungen, die sich in deren Tradition stellten, desavouiert schienen. Zu sehr roch die sozialistische Literatur nach politischer Funktionalisierung. Für die neuere literaturwissenschaftliche Forschung, die sich vor allem für narrative «Diskursivierungen des Politischen»<sup>15</sup> interessiert, mag ein poetisches Programm Argwohn hervorrufen, das auf Parteilichkeit und Haltung beruht. Die exemp-

<sup>13</sup> Vgl. Boltanski 2013, S. 15ff. Boltanski liest den Kriminalroman als ein literarisches Genre, das ab der Mitte des 19. Jahrhunderts die Realität der Gesellschaft problematisch werden lässt.

<sup>14</sup> Die Stilrichtung des sozialistischen Realismus, die in den sozialistischen Ländern als verbindliche Kunstform festgelegt wurde, favorisierte eine «wahrheitsgetreue, historisch konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung», wie es in der Satzung des sowjetischen Schriftstellerverbandes 1934 heißt (zit. nach Städtke 2011, S. 322).

<sup>15</sup> Neuhaus/Nover 2018, S. 7.

larische Lektüre des Romans *Brandstellen* (1975) von Franz Josef Degenhardt möchte darum diese sich explizit als parteiisch verstehende Literatur für die gegenwärtige literaturwissenschaftliche Forschung wieder zur Debatte stellen.

Franz Josef Degenhardt (1931–2011) gehörte jener Generation der westdeutschen Intellektuellen an, die sich als aktive Akteure in den sozialen Bewegungen positionierten. Zunächst verteidigte er als Rechtsanwalt Mitglieder der Außerparlamentarischen Opposition (APO) und der Roten Armee Fraktion (RAF), wurde 1970 wegen eines Unvereinbarkeitsbeschluss aus der SPD ausgeschlossen, bevor er 1978 in die Deutsche Kommunistische Partei (DKP) eintrat. Er, der neben seiner Autorentätigkeit vor allem politischer Liedermacher war (bekannt wurde er mit seinem 1965 erschienen Album *Spiel nicht mit den Schmutzdelkindern*), betrachtete Literatur als politisches Medium, wie er in einem späten Interview betont: «Aber das Literarische ist für mich nicht ein Wert an sich, sondern dient immer einem Zweck. Daraus bestimmt sich auch meine Ästhetik: Wir wollen etwas erreichen, meine Kunst setze ich dafür ein».<sup>16</sup> In der expliziten Referenz auf die außersprachliche Wirklichkeit ist das politische Erzählen Degenhardts an mimetische Darstellungsverfahren orientiert. «Schöne Künste sind bloß Krampf im Klassenkampf», heißt es in seinem Song *Zwischentöne sind bloß Krampf* aus dem Jahr 1968. Die Fiktion erhält durch ihre Abbildfunktion, also ihrer vorgespiegelten Faktizität, einen wahrheitsgenerierenden Zweck: Die in der Erzählung transportierte politische Stellung gilt als Ausdruck der außersprachlichen Wirklichkeit – und transportiert somit eine politische Wahrheit.

Dies ist für das Verständnis seines Romans *Brandstellen*, der 1975 erschien und 1977 von der DEFA (DDR) unter Regie von Horst E. Brandt verfilmt wurde, nicht unerheblich – kommentiert er, wie in der Lektüre deutlich werden soll, das realpolitische Geschehen im Modus der Fiktion.<sup>17</sup> Die Erzählung partizipiert an einem historischen Stoff

<sup>16</sup> Degenhardt 2006. Auch Uwe Timm stellt in dem Debattenband um politische Literatur *Realismus, welcher?* (1976) Degenhardt in die Tradition des sozialistischen Realismus (Timm 1976, S. 143). Degenhardt selbst war seit 1983 korrespondierendes Mitglied der Akademie der Künste der DDR.

<sup>17</sup> Thomas Hoeps schreibt den RAF-Erzählungen, die vor 1977 erschienen sind, einen «diskursiven Charakter» zu,

der westdeutschen Nachkriegsgeschichte, der wie kaum ein anderer eine tiefe gesellschaftliche Nervosität verkörpert: der sozialrevolutionäre Terrorismus der RAF in der Zeit nach den Studentenprotesten in den Jahren nach 1970. In dem «roten Jahrzehnt»<sup>18</sup> kulminieren die politische Krise der Bundesrepublik wie die revolutionären Hoffnungen, die jäh in einer politischen Desillusionierung münden sollten. Der Roman schildert die aufgeladene politische Atmosphäre der frühen 1970er-Jahre nach dem Zerfall der 68er-Bewegung und der Festnahme der ersten RAF-Generation. In einem *close reading* werden im Folgenden zwei Verhandlungen der politischen Transformationsprozesse, in denen Gesellschaftskritik in Paranoia zu kippen droht, herausgearbeitet: Zum einen werden die sozialen Protestbewegungen in *Brandstellen* als Projektionsflächen für imaginäre Konspirationen der staatlichen Ordnungspolitik dechiffriert; zum anderen wird die terroristische Protestform der RAF im Erzählverlauf als ein realitätsfernes politisches Wahnsystem entkleidet.

## 1 Sozialfiguren der Kritik

Inspiziert von den Guerillastrategien der lateinamerikanischen Befreiungsbewegungen und des antikolonialen Widerstandes begann sich die APO im Zuge der Studentenproteste Ende der 1960er-Jahre mit militanten Aktionsformen zu beschäftigen.<sup>19</sup> In dem repressiven Klima der Bundesrepublik maß man gewaltfreien Protestformen, die von staatlicher Seite mit rücksichtsloser Härte niedergeschlagen wurden, immer weniger eine politische Reichweite zu. Gleichzeitig war das politische Subjekt, auf das die sozialen Bewegungen ihre Hoffnungen setzten – die Arbeiterbewegung –, im wohlfahrtsstaatlichen und korporatistischen Gefüge der Bundesrepublik kaum für eine Systemtransformation zu begeistern. In der APO wuchs eine «Sehnsucht nach dem Ausnahmezustand», da man «nicht länger mehr nur *Objekt*, sondern endlich einmal *Subjekt* der Ereignisse» sein wollte.<sup>20</sup> Es war vor allem die von Andreas

Baader, Gudrun Ensslin, Horst Mahler und Ulrike Meinhof 1970 gegründete Rote Armee Fraktion (RAF), die das Bild des «sozialrevolutionären Terrorismus»<sup>21</sup> in der Bundesrepublik bis zu ihrer Auflösung 1992 prägen sollte.<sup>22</sup>

Nach dem Prinzip einer Kader-Organisation operierte die RAF seit ihrer Entstehung klandestinität, sie verübte nach einer militärischen Ausbildung in Jordanien eine Reihe politischer Attentate, die dem Konzept der «Stadtguerilla»<sup>23</sup> folgten, bevor die gesamte Führung der sogenannten ersten Generation 1972 verhaftet wurde. Nach der Festnahme bildete sich eine zweite Generation der RAF, deren terroristische Anschläge vorrangig die Freilassung ihrer Genoss\*innen zum Ziel hatten, die in der JVA Stammheim strengen Haftbedingungen ausgesetzt waren. Die Spirale aus terroristischer Gewalt und staatlicher Gegen Gewalt, der Selbstmord der RAF-Mitbegründerin Ulrike Meinhof in der Haft 1976 und der Stammheimer Prozess gegen die erste Generation, kulminierte 1977 schließlich im «Deutschen Herbst», der mit der «Todesnacht von Stammheim» seinen Höhepunkt erreichte, bei der die RAF-Gründungsmitglieder\*innen tot durch Suizid in ihren Zellen aufgefunden wurden. Die Stammheimer Nacht wurde wegen der Lücken und Widersprüche der polizeilichen Ermittlungsarbeit zum Ausgangspunkt popkultureller Mythenbildung, in welcher

<sup>21</sup> Vgl. Straßner 2008. Terrorismus wird allgemein definiert als «planmäßig vorbereitete, schockierende Gewaltanschläge gegen eine politische Ordnung aus dem Untergrund. Sie sollen allgemeine Unsicherheit und Schrecken, daneben aber auch Sympathie und Unterstützungsbereitschaft erzeugen» (Waldmann 1998, S. 10) Das besondere Spezifikum seiner sozialrevolutionären Variante ist eine «perzipierte soziale oder ökonomische Schiefelage, die auf systemkonformem Wege nicht zu beseitigen ist, da die Eliten des Systems [...] eine qualitative Veränderung des Systemcharakters zu verhindern suchen» (Straßner 2008, S. 20).

<sup>22</sup> Zur historischen Entwicklung der RAF vgl. Aust 1986; Tolmein 1997.

<sup>23</sup> Die terroristische Aktionsform der Stadtguerilla verstand die RAF als «revolutionäre Interventionsmethode von insgesamt schwachen revolutionären Kräften» (Rote Armee Fraktion 1997a, S. 116). Anders als die militärische Strategie der Guerilla, die ein umkämpftes Territorium besetzte und breiten Rückhalt in der Bevölkerung genoss, verstand die RAF sich als revolutionäre Avantgarde, die durch terroristische Ereignisse eine Zuspitzung des Machtkonflikts forcierte – mit dem recht illusionären Ziel, dass sich an ihrem «Verhalten und Aktionen [...] die revolutionären Massen orientieren» (Rote Armee Fraktion, 1997b, S. 69).

da sie in ihrer fiktionalen Bearbeitung die Terrorismus-Debatte kommentierten (Hoeps 2001, S. 208).

<sup>18</sup> Koenen 2001.

<sup>19</sup> Hoeps 2001, S. 34.

<sup>20</sup> Münkler 1983, S. 60f.

die realhistorischen Ereignisse Grundlage für eine weit verzweigte fiktionale «RAF-Erzählung»<sup>24</sup> wurden.<sup>25</sup>

Degenhardts Roman *Brandstellen*, der vor dem «Deutschen Herbst» erschien, verhandelt dieses politische Klima der Radikalisierung. Anhand der drei während der Studentenproteste politisierten Freunde Bruno Kappel, Karin Kunze und Martin Baller skizziert die Erzählung gleich zu Beginn unterschiedliche Figuren der Sozialkritik, in denen sich politische Handlungsentwürfe sedimentieren, denen im Handlungsverlauf eine ungleiche politische Wirkkraft zugeschrieben werden.<sup>26</sup> Martin Baller ist ein Sozialdemokrat, der «vor nicht allzu langer Zeit den Anspruch auf Führung der Arbeiterklasse erhoben» und sich nun als Staatsanwalt der «Parteikarriere verschrieben» hatte.<sup>27</sup> Der revolutionäre Impetus wird hier gegen einen alltagspolitischen Pragmatismus eingetauscht; sein Handeln ist getragen von einer «internen Kritik»<sup>28</sup>, die sich auf die normativen Grundlagen, die der politischen Ordnung immanent sind, bezieht und deren mangelnde Realisierung beklagt. Karin Kunze schloss sich hingegen einer klandestinen terroristischen Gruppierung an, die «mit dem Anspruch auftrat, zentraler Bestandteil der revolutionären Strategie in der BRD und Teil der internationalen anti-imperialistischen Strategie bewaffneter Politik zu sein» (16). Die RAF ist hier als Intertext präsent, sie transportiert eine «externe Kritik»<sup>29</sup>, die sich an Normen orientiert, die der zu beurteilenden politischen Ordnung äußerlich sind.<sup>30</sup> Die Haupt-

figur, der Rechtsanwalt Bruno Kappel, der Mitglieder der APO wie das RAF-Mitglied Karin Kunze verteidigt und dadurch unweigerlich autobiografische Züge aufweist, ist hingegen durch ein Moment der nervösen Rastlosigkeit gezeichnet, er ist auf der Suche nach seiner untergetauchten Freundin wie seiner politischen Identität. Im Erzählverlauf, der ihn in das Naherholungsgebiet «Klein-Schweden» (37) führt, das einem Nato-Truppenübungsplatz weichen soll, entwickelt er in den kollektiv geteilten Erfahrungen der dort situierten Bürgerproteste ein politisches Klassenbewusstsein. Seine Figur steht paradigmatisch für die Idee «immanenter Kritik»<sup>31</sup>, die ihren Standpunkt weder in noch außerhalb der politischen Ordnung setzt, sondern mit der Realität in Widerspruch gerät und sich dadurch weiterentwickelt. Der Widerstand gegen den Nato-Übungsplatz, für den die realen Proteste der Gemeinde Klausheide im Jahr 1973 gegen einen Nato-Bombenabwurfplatz Vorlage waren, entwickelt sich im Handlungsverlauf zu einem fiktionalen Schauplatz des politischen Dissens. Das breite Bürgerbündnis, das sich aus Anwohner\*innen, politischen Vereinen und Parteien wie der ansässigen Kirchengemeinde zusammensetzt, wird zum Objekt sicherheitspolitischer Aufmerksamkeit und schließlich von radikalen politischen Kräften instrumentalisiert. Ein vereiteter Entführungsversuch des angereisten Innenministers durch die RAF und die Brandstiftung des Protestcamps besiegeln zum Ende des Romans schließlich das Scheitern des Bürgerprotestes.

<sup>24</sup> Vgl. Henschen 2013.

<sup>25</sup> So partizipieren zahlreiche literarische Erzählungen am RAF-Narrativ, mit Heinrich Bölls *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1974), Peter O. Chotjewitz' *Die Herren des Morgengrauens* (1978), F. C. Delius' *Ein Held der inneren Sicherheit* (1981) oder Bernhard Schlinks *Das Wochenende* (2008) seien nur einige wenige genannt. Vgl. Beck 2008; Hoeps 2001; Jürgensen 2008.

<sup>26</sup> Rahel Jaeggi unterscheidet in ihrer *Kritik von Lebensformen* (2014) drei Kategorien der Kritik, deren normative Maßstäbe von jeweils unterschiedlichen Standpunkten aus formuliert werden (Jaeggi 2014). Zur sozialwissenschaftlichen Funktion von Sozialfiguren vgl. Moser/Schlechtriemen 2018.

<sup>27</sup> Degenhardt 2011, S. 13. Im Folgenden werden die Seitenzahlen in Klammern im Text angegeben.

<sup>28</sup> Jaeggi 2014, S. 263.

<sup>29</sup> Jaeggi 2014, S. 261.

<sup>30</sup> Der Text adaptiert die politische Phrase der RAF-Dokumente und evokiert in seiner theoretischen Abstraktheit

## 2 Die imaginäre Ordnungsarbeit des fragmentierten Proletariats

Die revolutionäre Klasse, das Proletariat, erscheint in *Brandstellen* mit existentiellen Prozessen der Enteignung und Auflösung konfrontiert, ein Fabrikarbeiter, vor Alkohol am «Tresen schwankend» berichtet: «Akkordzeiten verdoppelt, dann wieder

nicht nur eine selbstreferenzielle Geschlossenheit politischer Sprache, sondern auch eine Distanz zur sozialen Realität, die durch die Kontrastierung mit den erzählten Arbeitsrealitäten der Arbeiter\*innen und Angestellten markiert wird.

<sup>31</sup> Jaeggi 2014, 283.

Kurzarbeit wegen Ölkrise [...], dann die Entlassungen, dann draußen die Preise, macht nicht mehr viel Spaß» (72). Der Text erzählt von sinkenden Löhnen, Massenentlassungen und der Aushöhlung betrieblicher Mitbestimmung, die eine tiefgreifende soziale Desorganisation zur Folge hat. In seiner dichten Beschreibung kann er als ein Vorgriff auf gesellschaftliche Prekarisierungsprozesse gelesen werden, die ab den 1980er-Jahren das Szenario der «Abstiegsgesellschaft»<sup>32</sup> prägen sollten. Während die kommunistische Aktivistin Maria Ronsdorf in der Erzählung die politischen Interessen und Kräfte dieser gesellschaftlichen Krise zu benennen vermag – «Der Staat ist ein Organ der Klassenherrschaft zur Unterdrückung der einen Klasse durch die andere, deklamierte sie Lenin» (101) – und daraus ihre politische Selbstermächtigung speist, verharrt das Proletariat in Zuständen der depressiven Lähmung und affektiven Empörung: «Überall das Gleiche, diese Mischung aus Ohnmacht und Aggression, Isolation und Geilheit, Ratlosigkeit und Brutalität» (75). So prekär ihre materielle Existenz, so instabil ist im Text ihre politische Identität. Das Moment des Bruchs, das sich durch die Gesellschaft wie die Klasse zieht, mobilisiert einen destruktiven Affekthaushalt und weitreichende innerpsychische Irritationen: «Die Leute werden immer verrückter, jeden Tag» (74). Die Arbeiter\*innenfiguren können ihre gelebten Erfahrungen nicht mehr kollektiv teilen, geschweige denn bearbeiten, die soziale Welt erscheint ihnen disparat und ungeordnet. Den Arbeiter\*innen bleiben die gesellschaftlichen Kräfteverhältnisse verborgen. Ihre imaginären Bearbeitungen der Krisenerfahrungen werden, dies stellt die Erzähllogik deutlich aus, anfällig für medial gesteuerte Verschwörungstheorien, die dem Anderen der Ordnung (d. h. «Ausländer», «Sozis und Kommunisten») gesteuerte Komplotte unterstellen (265):

Dass in diesen Tagen die fünfte zyklische Krise nach Kriegsende auf weitere Krisen stieß [...] und dass die allgemeine Krise der westlichen Weltwirtschaft sich verstärkt hatte und weiter verstärken würde, weil nämlich die sozialistischen Staaten weltweit sich verstärkt hatten und ohne Krieg sich weiter verstärken würden, sollte nicht zu den Leuten dringen.

In diesen Tagen bildeten sich daher Legenden, wie immer in diesem Land, wenn die Gründe des Wirtschaftens unklar bleiben sollten. (ebd.)

Verschwörungstheorien wird allgemein eine komplexitätsreduzierende wie evidenzproduzierende Narration zugeschrieben: Hinter der Annahme, dass nichts so ist, wie es scheint, verbirgt sich der Verdacht, dass nichts durch Zufall passiere, sondern alles miteinander verbunden sei.<sup>33</sup> Entscheidend für ihre konspirative Struktur ist zudem, dass ihre narrative Form an die Identifikation von Akteuren rückgebunden wird. Die soziale Realität wird also nicht nur verdächtig, sondern auch ihre lenkende Instanz wird enttarnt.<sup>34</sup> Mit der Infragestellung kollektiver Wirklichkeitskonventionen liefern Verschwörungstheorien im selben Atemzug kohärente Erklärungsmodelle, welche die verstörende Wahrnehmungskrise in eine stabile Ordnung überführt. Degenhardts Erzählung transportiert nun ein Deutungsangebot für konspirative Denkschemata (die als «Legenden» bezeichnet ihres fiktiven Gehaltes vorgeführt werden), das bei den sozialen Existenzbedingungen anhebt und Verschwörungstheorien letztlich als ihre falsche imaginäre Repräsentation auslegt.

Es liegt an dieser Stelle nahe, an die populäre wie umstrittene Diagnose Fredric Jamesons zu erinnern.<sup>35</sup> Für ihn transportiert die narrative Struktur von Verschwörungstheorien ein kollektives Begehren, die irritierende Komplexität und Widersprüchlichkeit der sozialen Realität als Totalität zu denken: «Conspiracy [...] is the poor person's cognitive mapping in the postmodern age.»<sup>36</sup> Die politische Ununterscheidbarkeit, ja das postulierte Ende eines ordnungsstiftenden politischen Antagonismus von Kapital und Arbeit führt laut Jameson im Spätkapitalismus zu einer «widespread paralysis of the collective or social imaginary»<sup>37</sup> – das Sozialimaginäre ist kurz gesagt partei- und orientierungslos. An die Stelle des identitätsstiftenden Klassenbewusstseins trete die Verschwörungstheorie, die es nach dem proklamierten «Ende der großen Erzählun-

<sup>33</sup> Butter 2018, S. 22.

<sup>34</sup> Vgl. Groh 1996.

<sup>35</sup> Eine detaillierte Analyse der Argumentation Jamesons findet sich in Knight 2002, S. 30ff.

<sup>36</sup> Jameson 1990, S. 356.

<sup>37</sup> Jameson 1992, S. 9.

<sup>32</sup> Nachtwey 2016.

gen»<sup>38</sup> in der Postmoderne einzig noch vermag, eine zusammenhängende Geschichte zu erzählen, indem nun sie das einzelne Subjekt in ein – freilich illusionäres – gesellschaftliches Machtgefüge positioniert.

Jameson möchte Verschwörungstheorien keinesfalls ein kritisches Potenzial unterschreiben, er liefert vielmehr eine in der ideologietheoretischen Tradition Louis Althusser's stehende Deutung für die Krise der Arbeiterparteien und der politischen Repräsentation überhaupt. Auch Verschwörungstheorien konstituieren für Jameson wie Ideologien für Althusser ein «imaginäres Verhältnis der Individuen zu ihren realen Existenzbedingungen.»<sup>39</sup> So wie Ideologie bei Althusser nicht als Illusion über die Realität, sondern als «Allusion»<sup>40</sup> auf die Realität zu verstehen ist, also als eine spezifische Reflexionsform auf das Gegebene, stiften Verschwörungstheorien für Jameson eine unmittelbare Evidenz über die Einheit des Realen, das soziale Antagonismen ausblendet. Sie koordinieren «the gap between the local positioning of the subject and the totality of class structures in which he or she is situated».<sup>41</sup> Verschwörungstheorien wirken demzufolge als imaginäre Präfigurationen, die die verwirrende Unordnung der sozialen Wirklichkeit in eine ordnungsstiftende Kohärenz überführen.<sup>42</sup> Diese Perspektive betont die produktive, d. h. wirklichkeitskonstituierende Aktivität der Paranoia, die der Gefahr der perzipierten Desorientierung mit einer totalisierenden Normalisierung begegnet, indem sie jedem Phänomen einen Platz in einem geschlossenen Zeichensystem anbietet.

Degenhardts Text beginnt mit der Schilderung einer sozialen Krise, welche die Desintegration der Arbeiterklasse aus der Gesellschaft wie ihre interne Fragmentierung begünstigt. An dieser Stelle leisten in der Erzählung nun konspirative Schuldzuschreibungen eine imaginäre Ordnungsarbeit: «In Engelsberg Kneipe zum Beispiel gaben viele die Schuld morgenländischen Scheichs und Emiren, andere hielten Ausländer im Allgemeinen für verantwortlich; [...] für den bankrotten Bankunternehmer kamen nur die Gewerkschafts-

funktionäre, Sozis und Kommunisten in Frage» (265). Die Identifikation von Verschwörern stillt das mentale Begehren nach Kohärenz – und wirkt so produktiv auf die gesellschaftliche Kohäsion zurück. Diese imaginäre Produktion der Realität wird, dies markiert eine Paraphrase von *Bild*-Titeln, durch Medien gesteuert: «Sie folgten damit den Erklärungen der BILD» (ebd.).<sup>43</sup> Das Reale verschwindet hier hinter seiner medialen Repräsentation. Diese Referenzlosigkeit der medialen Zeichen, sind doch die politischen Ereignisse für die Arbeiter\*innenfiguren nicht mehr unmittelbar erfahrbar, bildet die Grundlage für eine paranoide Bearbeitung der Realität. Die politische Macht entfaltet sich im Text nicht nur als manifeste staatliche Institution, sondern sie infiltriert das Imaginäre und wirkt wesentlich unbewusst.<sup>44</sup> Die staatliche Ordnung entkleidet sich im Handlungsverlauf als Gewaltmonopol zur Aufrechterhaltung einer vertikalen Klassenstruktur, das als komplexe Realität bis in die imaginären Tiefenschichten des Sozialen hineinwirkt. In ihrer Konsistenz liefert die Erzählung eine dichte, ja nahezu lückenlose Erklärung für konspirative Denkmuster und operiert dabei selbst mit erzähltechnischen Verfahren, die auch Verschwörungstheorien zu ihrer Plausibilisierung anwenden.

<sup>38</sup> Vgl. Lyotard 2012.

<sup>39</sup> Althusser 2010, S. 75.

<sup>40</sup> Amlinger 2014, S. 120.

<sup>41</sup> Jameson 1990, S. 353.

<sup>42</sup> Über das Verhältnis von Postfaktizität und Ideologie vgl. Gess 2021.

<sup>43</sup> Darauf folgt die Paraphrase fiktiver *Bild*-Titel: «Klopft den Ölscheichs auf die Finger! Missbrauchen die Gastarbeiter das Gastrecht! [...] Was Gewerkschaftsbosse so verdienen. Mister Zwölfprozent langt wieder hin. Eins kommt zum anderen. Und kommt auf uns zu. Da muss jemand her. Der das verkräftet. Und so weiter.» (265) Der Text greift damit eine zeitgenössische Deutung des westdeutschen Pressemarktes durch die 1968er-Proteste auf. Die Medienkritik der Studentenproteste mündete in einer «Anti-Springer-Kampagne», um die Monopolstellung des Springer-Konzerns und der tendenziösen Berichterstattung seiner Zeitungen, zu denen auch die *Bild* gehört, herauszufordern (vgl. Sung Jung 2016).

<sup>44</sup> Hier lässt sich wiederum eine Parallele zu Althusser's Konzeption der Ideologie ziehen: «In Wahrheit hat die Ideologie recht wenig mit dem ‚Bewusstsein‘ zu tun [...], denn sie ist von Grund auf *unbewusst*» (Althusser 2011, S. 297).

### 3 Terror als Deformation revolutionärer Imaginationskraft

In diese gesellschaftliche Krisenstimmung wird nun der sozialrevolutionäre Terrorismus der «RAF-Guerrilleros» (32) eingebettet, die gleich zu Anfang benannt werden. Im Aufrufen realer Akteure lädt der Text die Leser\*innen nicht nur zu einem Vergleich mit den zeithistorischen Ereignissen ein, er verleiht seinem Referenzanspruch dadurch gewissermaßen auch Glaubwürdigkeit. In diesem Erzählkontext erhält nun die fiktionale Schilderung der politischen Radikalisierung Karin Kunzes einen nahezu allegorischen Charakter, an ihrer Figur wird das Entgleiten emanzipatorischer Ansprüche in eine realitätsferne Paranoia vorgeführt. Die «Ballade von Karin» (251), wie die Binnenerzählung gegen Ende genannt wird, hat eine mahnende Funktion – erinnert man sich daran, dass der Roman 1975 erschien, also in einer Zeit, in der die Sympathie der sozialen Bewegungen für die inhaftierten RAF-Mitglieder in linksliberalen Milieus groß war.

In retrospektiven Rückgriffen erinnert sich die Hauptfigur Bruno Kappel daran, wie eindringlich Karin Kunze ihr Verlangen nach der revolutionären Tat zu plausibilisieren versuchte: «Hammer sein, verstehst du, nicht Amboss» (252), redete sie auf ihn ein und zitiert die Rede Georgi Dimitroffs, die er als Angeklagter während des Reichstagsbrandprozesses 1933 in Leipzig hielt.<sup>45</sup> Der zeitgenössisch durchaus populäre Verweis auf Dimitroff dient nicht bloß der Selbstnarration der RAF als antifaschistische Widerstandsbewegung, er artikuliert gleichermaßen das Gefühl eines Defizits an Intensität, Leben – ja, dem eigenen Subjektstatus. So war das politische Programm

<sup>45</sup> Durch seine rhetorisch spitzfindige Verteidigung, aufgrund derer er letztlich freigesprochen wurde, avancierte Dimitroff zu einer mythischen Heldenfigur des antifaschistischen Widerstandes. Ihm, dem ein Wahlverteidiger verweigert wurde, gelang es in seiner Verteidigungsrede im Reichstagsbrandprozess die Rollen zu verkehren und den preußischen Ministerpräsidenten Hermann Göring als Angeklagten darzustellen. In seinem Schlusswort richtete er sich in einer Paraphrase des zweiten kophtischen Liedes *Ein andres* (1796) Johann Wolfgang Goethes an die Arbeiterklasse: «Wer nicht Amboss sein will, der muss Hammer sein!» (Dimitroff 1972, S. 70).

der fiktiven RAF nichts weniger als «die Arbeiterklasse in ihrem revolutionären Drang zu stärken durch Entwicklung von Situationen, in denen die Härte der Auseinandersetzungen den Willen hervorbringe zum bewaffneten Volkskrieg um die proletarische Macht» (228). Auch hier reproduziert der Text durchaus mit faktuellem Anspruch die Idee revolutionärer Avantgarde, die der realhistorischen RAF den politischen Grund für die terroristische Aktionsform gab.

Wie leer jedoch die politische Sprache der RAF, wie fern sie von der bundesrepublikanischen Wirklichkeit ist, zeigt die Erzählung schon zu Beginn des Romans in einer Gegenüberstellung auf. In einer Kneipe reden Arbeiter\*innen nach Feierabend von der auf der Flucht befindlichen Karin Kunze: «Drecksäue, abknallen, reinen Tischen machen, ein für alle Mal. [...] Die Weiber sind die schlimmsten» (32). Woraufhin Bruno Kappel, der das Gespräch mitanhört, sich an Karins Worte erinnert: «die gefesselte Phantasie des Volkes aufbrechen, dem Volk zeigen, dass es die Möglichkeit der Befreiung gibt, jetzt und hier» (ebd.). Was, stellt sich daraufhin die\* Leser\*in die Frage, wenn die Phantasie des Volkes getragen ist von Kriegsmetaphorik? Sich in der Entfesselung der Fantasien ein affektiver Gefühls Haushalt Bahn bricht, der an die Gewaltfantasien soldatischer Männer erinnert? Der linke Terrorismus unterschätzte, dies legt die Erzählung nahe, das ideologische Fundament, das die Arbeiterklasse eher unter das Signum der Reaktion denn Revolution stellt.<sup>46</sup>

Doch nicht durch seine politische Theorie an sich erscheint der Terrorismus im Erzählverlauf als illusionär, es ist seine Verortung im politischen Raum, die in der Erzählung einen tiefgreifenden Realitätsverlust freisetzt. So heißt es, dass sich die «Arztfrau» Doris Strathmann, eine Sympathisantin der RAF, «von ihren Leuten und deren Wirklichkeit immer weiter entfernt» habe (Gymnasium, Studium, bürgerliche Existenz), «aber im Kopf geblieben war die revolutionäre Theorie, und die wucherte wild und phantastisch» (70). Durch die Distanz zur Wirklichkeit, die aus einer bürgerlichen

<sup>46</sup> Auch hier bietet der Text ein Deutungsangebot von Ideologien an, das in der medialen Steuerung gründet. Den Äußerungen der Arbeiter ist mit dem Kommentar «BILD gebrauchte Bürgerkriegssprache» (31) ein fiktives Zitat der *Bild*-Zeitung vorangestellt.

Klassenposition abgeleitet wird, kippen im Text politische Denk- und Wahrnehmungskategorien ins Irreale. Oder positiv formuliert: An der Rückbindung der Imaginationskraft an das Reale, das in seiner Materialität und Unmittelbarkeit erfahren werden soll, entscheidet sich bei Degenhardt der kritische Gehalt von Sozialkritik. Dass dies gleichzeitig auch das narrative Verfahren der Erzählung ist, wird später noch genauer erläutert.

In der Entfremdung von den kollektiv geteilten Erfahrungen der Arbeiterklasse verformt sich das sozial Imaginäre schließlich in den Händen der RAF zu einem paranoiden Wahnsystem, das sich entlang des Antagonismus Staat, Kapital, Polizei vs. Proletariat, Arbeit, RAF ausbildet. Hinter den disparaten Erfahrungen, deren unmittelbarer Sinn sich verflüchtigt zu haben scheint, leistet die Paranoia eine imaginäre Produktionsarbeit am Realen, wie Luc Boltanski betont: «Die Welt stellt sich also als ein Komplex aus Zeichen dar, die dekodiert werden müssen».<sup>47</sup> In den retrospektiven Gesprächen mit Bruno Kappel decodiert Karin Kunze die Realität entlang einer imaginären Gegnerschaft, sie «redete [...] auf ihn ein wie auf einen, dem sie Gründe abliefern müsste, schnell, ohne Unterbrechung» (32). Sie ist auf der rastlosen Suche nach den intentionalen Akteuren, die sich hinter der Realität verbergen. Eine Suche, die potenziell unabschließbar ist – mit «und so weiter» (32) endet die Erinnerung Bruno Kappels. Aus der affektiven Abwehr gegen die Kontingenz des Sozialen, dem Bemühen um Kausalität und Intentionalität, speist sich letztlich auch die terroristische Tat: «Der Kampf müsse aufgenommen werden von anderen, jetzt und hier, man müsse es tun, tun, tun, und dieses Tun sei durch nichts zu ersetzen und so weiter» (70).

Von dem Gefühl der Unwirklichkeit, das in Zeiten terroristischer Verunsicherung in der Bevölkerung um sich greift, ist auch der Terrorismus, der doch das Reale der revolutionären Situation herstellen möchte, selbst nicht frei, sondern er überschreitet die politische Wirklichkeit in seiner klandestinen Organisationform – und kann sie darum bloß noch verzerrt abbilden. In der Erzählung wird die heroische Selbstbeschreibung der RAF, die sich in die Tradition der Partisanenkämpfe antikolonialer Befreiungsbewegungen stellt, in ironischen Kommentaren als «lächelnde

Verachtung von Auserwählten» (186) entkleidet. Die Latenz, aus der heraus die RAF operiert, artikuliert gleichermaßen eine soziale Distanz. Im Erzählverlauf erscheint die terroristische Aktion darum mehr und mehr als eine leere Geste der Revolte, die sich distinktiv abgrenzt von der sozialen Basis, dessen revolutionäre Vorhut sie sein möchte. Im Text bleibt die RAF trotz ihrer unleugbaren Anwesenheit – bricht sie doch in ihrem Terror in das Reale der Ordnung ein – für die Arbeiterklasse konstitutiv abwesend. So entzieht sich Karin Kunze bei einer zufälligen Begegnung mit Bruno Kappel in einer Kneipe gegen Ende des Romans in ihrer physischen Präsenz gleichzeitig; er hört nur ihre Stimme, sie selbst verschwand «im Halbdunkel hinterm Tisch» (248). Sie wirkt wie eine irrealer Chimäre, die nicht mehr erreicht werden kann, bevor sie schließlich komplett in die politische Illegalität verschwindet.

Der Text legt hier nahe, dass das Imaginäre als «Dimension sozialer Sinnggebung»<sup>48</sup>, wie es sich in der Konstitution eines Klassenbewusstseins ausdrückt, unter bestimmten Rahmenbedingungen in ein paranoides Denkmuster kippen kann. Sozialkritik appelliert an soziale Interessen, welche die individuellen Erfahrungen in eine übergreifende Einheit überführt, die wiederum zum Ankerpunkt einer kollektiven Identifizierung durch ein geteiltes Klassenbewusstsein werden. In der Kritik manifestieren sich nicht nur Kämpfe um die materielle Ausgestaltung von Gesellschaft, sondern auch ihrer imaginären Repräsentation. Insofern zielt Sozialkritik auf «Reflexivität», sie problematisiert nicht nur die soziale Realität als solche, sondern auch das Verhältnis, das die Akteure zu ihr einnehmen.<sup>49</sup> In den gelebten Erfahrungen manifestieren sich jene Aspekte der Realität, die darauf abzielen, die «Realitätskonturen grundlegend [zu] verändern».<sup>50</sup> Aus der Spannung – einerseits im Modus der Distanz zu operieren, um die soziale Realität zu erkennen, und andererseits die kollektiven Erfahrungen als imaginäre Bearbeitungsformen der Realität

<sup>47</sup> Boltanski 2013, S. 312.

<sup>48</sup> Eiden-Offe 2017, S. 23. Patrick Eiden-Offe bezieht sich hier auf E. P. Thompsons Definition von Klassenbewusstsein als eine «Art und Weise, wie man diese Erfahrungen kulturell interpretiert und vermittelt: verkörpert in Traditionen, Wertsystemen, Ideen und institutionellen Formen» (Thompson 1987, S. 8).

<sup>49</sup> Boltanski 2010, S. 22.

<sup>50</sup> Boltanski 2010, S. 21.

tät miteinzubeziehen – resultiert schließlich der Anspruch der Sozialkritik, in die soziale Realität hineinzuwirken und diese umzugestalten.

Das paranoide System der RAF begibt sich bei Degenhardt hingegen auf die epistemische Suche nach verborgenen Realitäten, um den Lücken in der Wahrnehmung einen Sinn zu verleihen, hier mithilfe kausaler Determinierung.<sup>51</sup> Anders als der Anspruch der Sozialkritik ist die Arbeit der Paranoia darum unabschließbar, da Momente der Ungewissheit, die sich aus den gelebten Erfahrungen der Akteure speisen, nicht geduldet werden. Die Distanz zur Realität, die der Sozialkritik eine Voraussetzung der Erkenntnis ist, markiert in der paranoiden Wahrnehmung gleichzeitig einen Realitätsverlust.

#### 4 Terrorismus als Imagination der Ordnung

Insbesondere in den Jahren unmittelbar vor und nach dem «Deutschen Herbst» wird das RAF-Narrativ zu einem gesellschaftlichen Reflexionsmedium, das die politische Ordnung unter dem Aspekt ihrer Gefährdung verhandelt.<sup>52</sup> Dies scheint auf der Hand zu liegen, werden mit den terroristischen Aktionsformen der RAF doch die Funktionsroutinen der politischen Ordnung punktuell außer Kraft gesetzt. In der Verdichtung der Ereignisse im «Deutschen Herbst» entglitt die bundesrepublikanische Wirklichkeit in einen katastrophischen Ausnahmezustand. Gleichzeitig brach das Reale der politischen Ordnung durch seine ter-

roristische Bedrohung in einem umso stärkeren Maß in die Gesellschaft ein: durch aktivistische Maßnahmen der Gefahrenabwehr, die der Bundesrepublik in linken Diskursen das Signum eines Polizeistaats eintrugen, bewies sie ihre ordnungsstiftende Kraft. In den fiktionalen Bearbeitungen ist die RAF darum oftmals als «Imagination der Störung»<sup>53</sup> präsent, sie ist die Negation der politischen Ordnung, die notwendig auf sie zurückverwiesen ist.<sup>54</sup> So wie das terroristische Ereignis Produkt des staatlichen Ordnungsbemühens ist, produziert auch der Einbruch des Terrorismus immer wieder neue Ordnungsversuche. In ihrer Fiktionalisierung erscheint die RAF zugespitzt formuliert als eine Imagination des Staats und der Staat als eine Imagination der RAF.

Degenhardt knüpft in seinem Roman an dieses RAF-Narrativ an, nach der weniger der Terrorismus als destabilisierende Gefahr für die bundesrepublikanische Gesellschaft erscheint, sondern vielmehr die staatlichen Maßnahmen der Gefahrenabwehr, die als «Faschisierung des Staates» (203) apostrophiert eine weitreichende «Angsthysterie» (140) in der Bevölkerung auslösen.<sup>55</sup> So sieht Bruno Kappel sich gleich zu Beginn des Romans verfolgt, ein Motiv, das die gesamte Handlung durchzieht. Eines transportiert der Text deutlich: Der Terrorismus ist das imaginäre Andere der Ordnung, eine fiktive Konstruktion des Staates, die reale Folgen zeitigt.

Einblick in die imaginäre Produktion des Terrors gibt die Erzählung mithilfe faktual markierter Polizeiakten, die «den realen Sachverhalt, das reale Ereignis also, widerspiegeln» (148) sollen.<sup>56</sup> Die sich entfaltende Binnenerzählung der Polizeiberichte über die «*propagandistischen Aktivitäten eines sich Bürgerkomitee Klein-Schweden nennenden Personenzusammenschlusses*» (149) stellt den allmählichen Prozess einer Fiktionalisierung vermeintlich wahrer Begebenheiten aus. Die polizeilichen Niederschriften der Ereignisse werden als Prozeduren fiktiver Wahrheitsproduktion entkleidet, in der das Imago der Realität die Realität ablöst. Dieses Verfahren, das von der Erzähl-

<sup>51</sup> Die historische Parallelität von kritischer Theorie und klinischen Beschreibungsmodellen von Paranoia rekonstruiert Boltanski in *Rätsel und Komplotte* (2013). Insbesondere wegen ihrem systematischen Charakter und ihrem Anspruch, mehr zu wissen als die im Alltagsleben verhafteten Akteure, stellte der zeitgenössische Diskurs die Sozialkritik in die Nähe der Paranoia. Soziolog\*innen operierten ähnlich wie der Paranoiker\*innen: Wie Paranoiker\*innen hinter jedem Ereignis ein Komplott vermutet, sieht die kritische Soziologie in jedem sozialen Phänomen Herrschaftsmechanismen am Werk (Boltanski 2013, S. 316). Diese Argumentation, die derjenigen Poppers von der «Verschwörungstheorie der Gesellschaft» (Popper 1980, S. 181) ähnelt, wird meist dann gegenüber der kritischen Theorie stark gemacht, wenn sie von dem Standpunkt der Totalität aus urteilt.

<sup>52</sup> Zum Begriff der Gefährdung vgl. Engell/Siegert/Vogl 2009.

<sup>53</sup> Koch/Nanz/Pause 2016.

<sup>54</sup> Vgl. Jürgensen 2008.

<sup>55</sup> Vgl. Hoeps 2001, S. 208.

<sup>56</sup> Die Hervorhebung der Berichte auf der Textoberfläche wie die vorangestellten Akten-Kürzel suggerieren hier, dass die Realität, wenn auch in fiktionaler Bearbeitung, zitiert werde.

instanz als «Bürokratologie» (148) gekennzeichnet wird, enthält seine imaginäre Wirkkraft durch die iterative Wiederholung:

Danach enthält die Akte nur das durch die Akte entstandene Bild vom realen Ereignis, weil sich nämlich jeder Aktenbearbeiter sein Bild vom realen Ereignis macht nach dem Bild vom realen Ereignis, das sich ein anderer Aktenbearbeiter vom Bild des realen Ereignisses eines anderen Aktenbearbeiters macht. (148)

Die «Wahrheitsverpflichtung»<sup>57</sup>, die die faktual markierten Polizeiakten aussprechen, werden als Fiktion des Staates demaskiert. Gerade die Ausstellung fiktionalisierender Verfahren in der scheinbar faktual operierenden Binnenerzählung erzeugt eine realitätsentkleidende Suggestivkraft – die Rahmenerzählung wirkt durch ihre Enthüllung des fiktiven Gehalts der in den Polizeiakten dokumentierten Fakten realistisch.

Das aktenkundige Bürgerkomitee, das sich für die Rettung des Naherholungsgebiets einsetzt, gerät nun im Erzählverlauf mehr und mehr ins Visier polizeilicher Observation. Die Aufmerksamkeit des Staates spricht eine subversive Verheißung aus: das breite Bündnis, was von der RAF-Sympathisantin Doris Strathmann zunächst noch ironisch als «die bunte Front des Volkes, Frieden, Freundschaft, Eierkuchen» (191) gezeichnet wurde, wird zum Anziehungspunkt für «Rowdys» (227) und «Herumzieher» (228), einer ortlosen voluntaristischen «Avantgarde des proletarischen Sturms» (228), die immer auf der Suche ist nach dem revolutionären Ereignis. Gerade die Gefahrenimagination, seine «hyperpräventive Risikoerfindung» des Staates ist es, die produziert, was sie abwehren will.<sup>58</sup> Dies macht die Erzählung nicht nur durch heranreisende militante Aktivisten deutlich, die das Naherholungsgebiet wegen der sicherheitspolitischen Maßnahmen zum Schauplatz eines «*Volkskrieges*» (236) erklären, sondern umso mehr durch die Figur eines «V-Manns» (234), der von der Polizei in die Bürgerbewegung eingeschleust wird, um diese von innen zu radikalieren. Damit entkleidet sich die Bedrohung vollends als eine staatlich generierte: Die Paranoia, enthüllt der Text, ist ein Produkt der staatlichen Imagination.

<sup>57</sup> Genette 1992, S. 78.

<sup>58</sup> Bröckling 2012, S. 101.

## 5 Die Kybernetik des Sozialen

Diesen Schluss suggeriert nicht bloß der Handlungsverlauf, vielmehr sind es die reflektierenden Passagen Bruno Kappels, die die politischen Auseinandersetzungen um das Naherholungsgebiet, in die er immer stärker involviert wird, kommentieren. Bruno Kappel, mittlerweile selbst leidenschaftlicher Aktivist im Bürgerkomitee Klein-Schweden, macht in einer Polizeiakte einen Hinweis auf den V-Mann ausfindig. Seine Freundin Karin Kunze kann er jedoch trotz seiner Warnungen nicht zum Ausstieg aus der terroristischen Gruppierung bewegen. Er kommt zu dem Schluss, dass Protest und Widerstand nur Elemente einer übergreifenden Ordnung sind:

Ein perfekt konstruiertes, dynamisches Teilsystem war das, bei dem input, Verarbeitung und output so gekoppelt waren, dass das Programm unter jeder nur denkbaren Variante befolgt werden musste – und dieses Programm schaltete nach einer Frist störungskompensierender Rückkoppelung todsicher auf Selbstzerstörung zugunsten des Gesamtsystems, aus dem dann wieder ein neues Subsystem mit dem gleichen Programm entwickelt werden würde. (249f.)

Die Selbstreflexion Bruno Kappels macht die fiktionale Erzählsituation zum Gegenstand einer «Beobachtung zweiter Ordnung»<sup>59</sup>, die in ihrer Distanz ein sowohl narratives wie soziales Funktionsprinzip hinter dem Erzählgeschehen zu erkennen vermag. So wie die Geschichte, deren Teil er ist, in ihrer sequentiellen Struktur einzelne Ereignisse in einen übergeordneten Handlungs- und Sinnzusammenhang einfügt, erscheint auch die dargestellte Gesellschaft als ein kybernetisches System, das seine Stabilität durch die dynamische Rückkoppelung der Teilsysteme gewinnt. Dass das soziale System letztlich konstant bleibe, liege an der Integration der Kritik, die sich als immanenter Teil des Systems zwangläufig selbst zerstöre und durch eine neue Variante ersetzt werde. Die reflektierenden Gedanken der Hauptfigur entwerfen eine Idee von Gesellschaft, in der Ordnung und Störung, Kritik und Kapitalismus notwendig aufeinander verwiesen sind: Der «Antikapitalismus» ist in diesem Sinne «Ausdruck des

<sup>59</sup> Luhmann 1992, S. 100.

Kapitalismus».<sup>60</sup> Aber auch in der erzählten Welt steht alles in einem notwendigen Zusammenhang miteinander, ein einzelnes Ereignis erhält seinen Sinn durch ein übergeordnetes Programm. Die hier entworfene Kybernetik der Paranoia transzendiert so einerseits die diegetische Erzählung und lenkt die Aufmerksamkeit metafictional auf die narrativen Effekte, um die Fiktionalität des Erzählvorgangs auszustellen, evoziert aber andererseits auch eine Theorie der Gesellschaft, die in ihrer Allgemeinheit den fiktionalen Rahmen überschreitet und auf die soziale Wirklichkeit referiert. Der Realismus der Erzählung operiert wesentlich im Modus der Fiktionalisierung: gerade indem die Illusion der fiktionalen Welt thematisiert wird, überschreitet die Erzählung die zeichenweltliche Inferenz und erlaubt sich einen Kommentar über die realhistorischen Ereignisse.

Die metatextuellen Verfahren, die ein Deutungsangebot des Erzählgeschehens formulieren, nehmen in der Kulmination der Ereignisse gegen Ende der Erzählung zu. In einer explosiven Dynamik aus staatlicher Gewalt und militanter Gegengewalt eskalieren die Auseinandersetzungen um den Erhalt des Naherholungsgebiets schließlich. Ein terroristischer Anschlag auf den angereisten Innenminister kann zwar vereitelt werden, aber ein durch Brandstiftung gelegtes nächtliches Feuer zerstört das Protestcamp und die Demonstrant\*innen werden während einer polizeilichen Räumungsaktion verhaftet. Am Ende verbrennen die politischen Hoffnungen in einem «Feuer bis zum Himmel» und die Sprechchöre der Demonstration ersticken in hilfeschreitenden «Rufen und Schreie» (272). Dieser ernüchternde Ausgang wird von einer anonymen Erzählinstanz vorweggenommen:

In diesen Tagen stand also die materielle Umverteilung zugunsten des Großkapitals wieder mal auf dem Spielplan. Damit dies ohne großen Widerstand über die Bühne ging, musste vorher der Macht- und Herrschaftsanspruch des Kapitals in den Betrieben und in der Gesellschaft gesichert werden. Eine Gefährdung

<sup>60</sup> Boltanski/Chiapello 2003, S. 468. Die Soziologen Boltanski und Chiapello entwerfen in ihrer «Soziologie der Kritik» ein ähnliches Bild kapitalistischer Dynamik: der Wandel des Kapitalismus geht für sie zurück auf seine Tendenz, die kritischen Impulse, die gegen ihn formuliert werden, zu inkorporieren.

des von Schleyer<sup>61</sup> und seinen Kollegen geschützten Rechtsstaats auf ordnungspolitisch werthafter Basis konnte der Durchsetzung dieses Anspruchs nur förderlich sein.

Ja, es stank nach Gewalt in diesen Tagen, und das Ungewisse lauerte im Verrückten. (264)

Es musste zwangsläufig so kommen, suggeriert der Kommentar, der Gestank nach Gewalt dränge sich so penetrant in die Nase, wie der Antagonismus von Kapital und Arbeit klar vor Augen liege. Der Text positioniert sich hier im zeitgenössischen RAF-Diskurs, der als Intertext latent in der Erzählung aufgehoben ist, und überschreitet so abermals die zeichenweltliche Diegese: Terror spiele letztlich dem Kapital in die Hände und stabilisiere die Herrschaftsverhältnisse, statt sie zu unterminieren. Was der Handlungsverlauf ohnehin schon nahelegt, wird nun nochmals deutlich ausgesprochen. Das politische Erzählen erweist sich hier in einem doppelten Sinn als eingreifend: einerseits, indem der Erzähler kommentierend in das narrative Handlungsgeschehen interveniert und diesem dadurch einen Sinn zuschreibt, andererseits, indem die Erzählung über ihre diegetische Eigenweltlichkeit hinaus mittels narrativer Verfahren der Enthüllung die Wahrnehmungsmuster des Lesers über die soziale Welt modifizieren möchte.

Kurzum, Literatur übernimmt hier die Funktion der Sozialkritik, eine politische Epistemologie zu formulieren, die Kritik mit Kämpfen um das, was als wirklich gilt, verbindet. Denn die Sozialkritik reflektiert neben ihrer Analyse der materiellen Verfügungsgewalt über die gesellschaftlichen Ressourcen – oder allgemeiner, der gesellschaftlichen Herrschafts- und Ausbeutungsmodi – ebenso sehr auf die symbolische Definitionsmacht um die Wahrheit einer sozialen Ordnung. Denn Herrschaft entzieht sich der unmittelbaren Sichtbarkeit, ja, sie beruht konstitutiv auf ihrer «*Verken- nung*» in der alltäglichen Wahrnehmung.<sup>62</sup> «Um

<sup>61</sup> Hans Martin Schleyer war von 1973 bis 1977 Arbeitgeberpräsident. Er personifizierte auch wegen seiner belasteten politischen Vergangenheit (er war SS-Hauptsturmführer) das deutsche Kapital und wurde für die politische Opposition zu einem exemplarischen Feindbild. Im Deutschen Herbst 1977 wurde er von der RAF entführt und ermordet – eine Entwicklung, die Degenhardt bei der Arbeit an seinem Roman noch nicht voraussehen konnte.

<sup>62</sup> Boltanski 2010, S. 27. In der Herrschaftskritik gehe es laut Boltanski um etwas, das «nicht nur nicht unmittel-

zu realisieren, woraus die Realität besteht», muss die Sozialkritik eine Haltung der Distanz einnehmen; sie macht die soziale Ordnung zu einem Objekt einer epistemischen Beschreibung.<sup>63</sup> Diese epistemische Ordnungsarbeit der Sozialkritik versucht die Leerstellen, die im politischen Diskurs ausgespart wurden, sichtbar zu machen und hegemoniale Deutungen der sozialen Wirklichkeit mit ihren Ausschlüssen zu konfrontieren.

Darum klagt der Erzähler, man ist fast geneigt zu sagen: der Autor, gegen Ende des Romans die Gegenwartsliteratur an: «Die Dichter hielten sich zurück. Sie befanden sich auf der Reise ins Reich der Phantasie. So kompliziert sei alles heute geworden, vor allem die Wirklichkeit, meinten sie, dass man diese einfach nicht darstellen und so einfach darüber nichts aussagen könne» (266). Gegen den fiktionalen Vertrag, nach dem sich Literatur verbietet, wahre Aussagen über die außersprachliche Wirklichkeit zu machen, operiert der Text nach den Maßgaben des «Realismus» (ebd.).<sup>64</sup> In ihm manifestierten sich kollektiv geteilte Erfahrungen die «zerschlagenen Hoffnungen» (ebd.) des Proletariats und er liefert ihm gleichzeitig symbolische Deutungsangebote über die Wahrheit der politischen Ordnung. «Die Schuldigen müssen Namen und Anschrift haben» (ebd.), resümiert der Text schließlich sein politisches Programm mit der *Kriegsfibel* Bertolt Brechts als Intertext.<sup>65</sup> Gerade das Benennen

konkreter Akteure und Interessen ist es, dies drängt sich in der Lektüre auf, das konspirative Denkschemata zu verhindern trachtet. So parteiisch, also interessengesteuert das Reale, so parteiisch muss die Erzählung über sie sein. Der Text operiert mit narrativen Erzähltechniken des Enthüllens, die hinter den gestaltlosen Kräften der gesellschaftlichen Krise ihre Genealogie offenlegen. Die soziale Welt in ihren Verwerfungen, so schließt die Erzählung mit marxistischem Impetus, ist eine menschlich produzierte – und somit veränderbare. Bruno Kappel kehrt wie zu Beginn, so auch am Ende des Romans in seine Heimat des Ruhrgebiets zurück. Doch nun unter dem Vorzeichen des politischen Aufbruchs, nicht der Flucht.

## 6 Romantischer Antikapitalismus

Trotz der verlorenen Kämpfe und «zerschlagenen Hoffnungen» (266) wird in dem Text eine «konkrete Utopie»<sup>66</sup> gezeichnet, die im Gegensatz zu der im verborgen operierenden Terrororganisation einen räumlichen Ort hat: eine Autowerkstatt in Klein-Schweden, deren dort ansässige soziale Gemeinschaft den Protest gegen den Nato-Truppenübungsplatz anleitet. Klein-Schweden ist nicht nur ein Raum der Selbstentfaltung für die Fabrikarbeiter der Region, die nach Feierabend zu ihren Kleingärten und Campingwagen gehen, in ihm artikuliert sich das imaginäre Andere der Ordnung als reale Möglichkeit. Es transportiert ein nostalgisches Programm des «romantischen Antikapitalismus»<sup>67</sup>, in dem sich nach Patrick Eiden-Offe das Zukünftige im Abgleich mit dem Vergangenen artikuliert:

---

bar beobachtbar [ist], sondern [sich] meistens auch noch dem Bewußtsein der Akteure [entziehe]» (Boltanski 2010, S. 16).

**63** Boltanski 2010, S. 22.

**64** Damit positioniert sich der Text unweigerlich in die zeitgenössische Realismuskussion (vgl. Laemmle 1976), welche autonomistische Literaturtheorien kritisierte, da diese eine grundlegende Dichotomie von Fiktion und Wirklichkeit behaupten (Blume 2004, S. 16).

**65** In Bertolt Brechts *Kriegsfibel* heißt es: «Die dunklen Mächte, Frau, die dich da schinden/Sie haben Name, Anschrift und Gesicht» (Brecht 1968, S. 23). In seinem Text *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*, der 1935 in der Zeitschrift *Unsere Zeit* erschien und als Sonderdruck illegal in Deutschland verbreitet wurde, konkretisiert Brecht den progressiven Charakter, den er den Analysen gesellschaftlicher Herrschaftsverhältnisse für das Verständnis des Faschismus beimaß: «Der leichtfertige Mensch, der die Wahrheit nicht weiß, drückt sich allgemein, hoch und ungenau aus. Es faselt von 'den' Deutschen, er jammert über 'das' Böse, und der Hörer weiß im besten Fall nicht was tun. [...] Solche Darstellungen zeigen nur wenige Glieder der Ursachenreihe und stellen bestimmte

---

bewegende Kräfte als unbeherrschbare Kräfte hin. Solche Darstellungen enthalten viel Dunkel, das die Kräfte verbirgt, welche die Katastrophen bereiten. Etwas Licht, und es treten Menschen in Erscheinung als Verursacher der Katastrophen. Denn wir leben in einer Zeit, wo des Menschen Schicksal der Mensch ist.» (Brecht 1993, S. 79)

**66** Vgl. Bloch 1976, S. 16. Der Topos der konkreten Utopie taucht bei Bloch zunächst zur Beschreibung des Sozialismus auf: «Dieser Weg ist und bleibt der des Sozialismus, er ist die Praxis der konkreten Utopie. Alles an den Hoffnungsbildern Nicht-Illusionäre, Real-Mögliche geht zu Marx, arbeitet – wie immer jeweils variiert, situationsgemäß rationiert – in der sozialistischen Weltveränderung.»

**67** Eiden-Offe 2017, S. 27.

Er [d.i. Bruno Kappel] ging zum Fenster, sah hinaus, sah auf einen sonnenbeschienenen Hof. Mitten im Hof stand eine Kastanie, darunter ein Tisch, daran saß eine Frau und säugte ein Baby. Zwischen Hühnern, Gänsen und Puten spielten Kinder. [...] Nur ein paar herumliegende Autoreifen, Wagenheber, Fässer aus Blech und ein altes flockiges Wagenpolster paßten nicht in dieses lebende Bild aus der Zeit vor der Dampfmaschine. (85)

Die abgeschiedene Idylle des Autohofes, die sich von der sie umgebenden zerklüfteten Industrielandschaft des Ruhrgebietes abhebt, transportiert ihr kritisches Potenzial unter Rekurs auf vormoderne Bilder, durch die die industriellen Nebenfolgen der kapitalistischen Moderne der Bundesrepublik umso deutlicher zutage treten. Im Text lässt sich die «Vergangenheit als Ressource der Kritik»<sup>68</sup> dechiffrieren; nicht nur im Topos eines verloren geglaubten utopischen Orts, sondern gleichfalls durch die aufgerufenen Traditionen der Arbeiterbewegung. Ihre «alten Lieder», die «an den langen Tischen, in Sitzrunden auf dem Boden, bei Gitarrenspiel» gesungen, ihre «Geschichten», die sich «im Geruch von Rotwein und süßem Heu» (180) erzählt werden, sind Residuen des kollektiv geteilten Imaginären des Proletariats. Im Aufrufen des Vergangenen artikuliert sich der Wunsch nach Veränderung und weist dadurch in die Zukunft, ja das kollektiv tradierte Imaginäre kann nur erlebt werden, indem es sich für die Gegenwart aktualisieren lässt. So sind es nicht die in die Jahre gekommenen Barden, die die alten Lieder spielen, sondern die jungen «Fürsten in Lumpen und Loden, Prinzessinnen in Jeans und Tramps in Levis-Leinen und Parkas» (178), die sie kennen und singen. Zu der Vergangenheit muss sich die «Phantasie» der Jugend gesellen, sie personifiziert im Text die revolutionäre Hoffnung, ohne die «zu allen Zeiten manche Widerstandsaktion, Erhebung, Revolte oder sogar Revolution gescheitert» wäre (179). Das fiktionale Erzählen von Solidarität und Gemeinschaft weist auf die soziale Realität hinaus: der Roman stellt sich in seiner Artikulation des kollektiv geteilten Imaginären nicht nur in die Tradition der sozialen Bewegungen, er leistet auch eine imaginäre Ordnungsarbeit am Klassenbewusstsein, indem er dem Leser Wahrnehmungs- und Deutungsangebote liefert.

<sup>68</sup> Eiden-Offe 2017, S. 29.

Aus heutiger Sicht mag der Versuch des Romans, Parteilichkeit in ein narratives Verfahren zu übersetzen, überholt erscheinen. Die jungen Fürsten und Prinzessinnen, die Degenhardt noch als Avantgarde adressierte, konnten sich in dem folgenden Jahrzehnt nur noch partiell mit dem Gedanken einer parteipolitischen Organisation anfreunden. Das Ende des roten Jahrzehnts, das Degenhardt hier noch nicht vor Augen hatte, wurde nicht nur durch staatliche Repression und Infiltration, sondern gleichwohl auch durch gesellschaftliche Individualisierungs- und Integrationsprozesse eingeleitet. So sensibilisiert der Roman zwar in der Tradition der marxistischen Ideologiekritik stehend für staatliche Unterwerfungstechniken, vernachlässigt aber Subjektivierungsformen, die mit der zivilgesellschaftlichen Einbindung der Arbeiterschaft einhergingen.

## 7 Schluss: Politische Literatur und Sozialkritik

Der Roman *Brandstellen* entwirft ein literarisches Programm, das dem der Sozialkritik nicht unähnlich ist. Literatur lässt sich hier, um abschließend nochmals die Metapher Fredric Jamesons aufzugreifen, als eine Kartografie des Sozialen lesen, die im Modus des Fiktionalen die Verteilungen von Herrschaft neu justiert. In Degenhardts Roman wird die erzählte Realität verdächtig, der Terrorismus bricht in seiner Anomalie in die Funktionsroutinen der Gesellschaft ein und problematisiert so den unhinterfragten Rahmen der Narration. Damit macht die Erzählung ebenso wie die Sozialkritik die soziale Ordnung zum Objekt reflexiver Beobachtung, um sie neu zu vermessen. In den metatextuellen Reflexionen zum Ende hin, in denen der Erzähler außerhalb der Diegese positioniert ist, betrachtet der Text das fiktionale Geschehen aus einer Position der Distanz, um das, was im Handlungsgeschehen nicht unmittelbar beobachtbar ist, sichtbar zu machen. Im Fiktionalen wird dadurch die Konstruktionsarbeit der Sozialkritik offengelegt, nämlich soziale Realität als eine «Totalität» zu denken, die im Alltagsleben der Akteure verborgen bleibt.<sup>69</sup> Wie die Sozialkritik durch ihren Entwurf sozialer Ordnung darauf abzielt, jene

<sup>69</sup> Boltanski 2010, S. 17.

Unterdrückungs- und Herrschaftsmechanismen zu enthüllen, an denen die Menschen leiden, obwohl sie diese bisweilen unbewusst selbst hervorbringen, weiß auch der Erzähler mehr als die Figuren. Er kann den Handlungsverlauf prognostizieren, da er um die sequenzielle Struktur des Erzählschemas weiß, die den Figuren in ihren konkreten Erfahrungen verborgen bleibt.

In dieser Distanz zur Handlung manifestiert sich eine Semiotik des Sozialen, d. h. eine «Bestimmung dessen, was ist»<sup>70</sup>, da die narrativen Karten offengelegt werden, auf deren Grundlage die Figuren miteinander in Beziehung treten. In der extradiegetischen Narration werden nicht anders als auch von der Sozialkritik die «Widersprüche identifiziert, ihre Entstehung nachvollzogen, ihre weitere Entwicklung aufgeklärt und vor allem ihre Verbindung mit den Konflikten dargelegt [...], die zwischen Gruppen oder Klassen vorliegen».<sup>71</sup> Damit gibt der Text gleichzeitig Auskunft über die narrativen Techniken der sozialen Kartografie. Den Leser\*innen wird nicht nur das aufmerksame Lesen der angebotenen sozialen Landkarte nahegelegt, sondern ihnen wird auch die Beurteilung bestehender Karten ermöglicht, die die Relation der Figuren zueinander falsch repräsentieren, nämlich verschwörungstheoretisch. Insofern kündigt die Erzählung partiell den mit den Leser\*innen eingegangenen Fiktionsvertrag auf, da sie auf die allgemeinen Funktionsprinzipien sozialer Herrschaft rekurriert und die Diegese so transzendiert. Dies ist das eine Moment, das die Erzählung als eine politische markiert, das zweite lässt sich in der Partizipation am sozial Imaginären herauslesen.

Denn die Erzählung erschöpft sich nicht in einer extradiegetischen Haltung, der größte Teil der Handlung ist durch die Wahrnehmung der Figuren vermittelt, an deren Irritationen, Sorgen und Wünschen die Leser\*innen unmittelbar teilhaben. Damit liefert die Erzählung ein fiktionales Mosaik aus gelebten Erfahrungen, sie stellt die Vielfalt an Stimmen aus, in der sich das Imaginäre des Klassenbewusstseins in seinen alltäglichen Kämpfen (ob in der Fabrik oder dem Bürgerprotest) äußert, aber auch die mentalen Fehlleistungen, die den kollektiven Erfahrungshaushalt blockieren und fragmentieren. An der Entwicklung

Bruno Kappels führt die Erzählung beispielhaft vor, wie sich sein Verhältnis zur erlebten Realität verändert und er die Realität dadurch selbst im Sinne der sozialen «Emanzipation» verändern möchte.<sup>72</sup> Hier lässt sich ein politischer Anspruch herauslesen, der mit dem didaktischen Auftrag des Entwicklungsromans verglichen werden kann: In den Auseinandersetzungen im Bürgerprotest wird die Figur mit immer neuen Widersprüchen konfrontiert, die einen Erkenntnisprozess in Gang setzen, der schließlich in eine politische Reife mündet – die jedoch anders als im Entwicklungsroman nicht individuell, sondern kollektiv, vom Klassenbewusstsein her, gedacht wird.<sup>73</sup> Es ist nicht ausschließlich die extradiegetische Distanz zur Handlung, der kritisches und insofern eingreifendes Potenzial beigemessen wird, sondern gleichermaßen die intradiegetische Involviertheit in den fiktionalen Klassenkämpfen. Denn auch der Kampf bewirkt eine «Unterbrechung»<sup>74</sup> der herrschenden wie erzählten Ordnung und problematisiert die Konfiguration der Realität.

Der literarische Realismus Degenhardts verhandelt das Reale im Modus des Fiktionalen. Sein mimetisches Verfahren erschöpft sich nicht in dem Aufrufen realer Ereignisse, sondern sein politisch verstandener Referenzanspruch bildet sich in der Darstellung der sozialen Widersprüche und seiner Enthüllung, dass diese gestaltet und insofern veränderbar sind, aus. *Brandstellen* ist insofern eine Geschichte über das Geschichtenerzählen, er stellt die Frage, auf welche Weise die imaginäre Zeichenwelt in der gesellschaftlichen Semiose an das Bezeichnete zurückgebunden wird – und stellt so die Evidenz des Gegebenen auf den Prüfstand.

<sup>70</sup> Boltanski 2010, S. 27.

<sup>71</sup> Boltanski 2010, S. 32.

<sup>72</sup> Boltanski 2010, S. 21.

<sup>73</sup> Gero von Wilpert definiert den Entwicklungsroman als einen Roman, «der in sehr bewußter und sinnvoller Komposition und chronologischem Aufbau den inneren und äußeren Werdegang eines jungen Menschen von den Anfängen bis zu einer gewissen Reifung (oder, im negativen Entwicklungsroman, Deformation) der Persönlichkeit mit psychologischer Folgerichtigkeit verfolgt und die Ausbildung vorhandener Anlagen in der dauernden Auseinandersetzung mit den Umwelteinflüssen in breitem kulturellen Rahmen darstellt» (Wilpert 2001, S. 215).

<sup>74</sup> Eiden-Offe 2017, S. 333.

## Literaturverzeichnis

- Althusser, Louis (2010): *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. Hamburg: Laika.
- Althusser, Louis (2011): *Für Marx*. Berlin: Suhrkamp.
- Amlinger, Carolin (2014): *Die verkehrte Wahrheit. Zum Verhältnis von Ideologie und Wahrheit*. Hamburg: Laika.
- Anker, Elizabeth S./Felski, Rita (Hg.) (2017): *Critique and postcritique*. Durham: Duke University Press.
- Aust, Stefan (1986): *Der Baader-Meinhof-Komplex*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Badiou, Alain/Rancière, Jacques (2010): *Politik der Wahrheit*. Wien: Turia + Kant.
- Barkun, Michael (2013): *A Culture of Conspiracy. Apocalyptic Visions in Contemporary America*. Berkeley: University of California Press.
- Beck, Sandra (2008): *Reden an die Lebenden und die Toten. Erinnerungen an die Rote Armee Fraktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag.
- Bloch, Ernst (1976): *Das Prinzip Hoffnung*. Bd. I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Blume, Peter (2004): *Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur*. Berlin: Erich Schmidt.
- Boltanski, Luc (2010): *Soziologie und Sozialkritik*. Berlin: Suhrkamp.
- Boltanski, Luc (2013): *Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève (2003): *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK.
- Brecht, Bertolt (1967): *Über eingreifendes Denken*. In: Hauptmann; Elisabeth (Hg.): *Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke*. Bd. 20. Schriften zur Politik und Gesellschaft (1919–1956). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 158–178.
- Brecht, Bertolt (1968): *Kriegsfiabel*. Berlin: Eulenspiegel.
- Brecht, Bertolt (1993): *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*. In: Hecht, Werner (Hg.): *Brecht, Bertolt: Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M.: Aufbau/Suhrkamp, S. 74–90.
- Bröckling, Ulrich (2012): *Dispositive der Vorbeugung: Gefahrenabwehr, Resilienz, Precaution*. In: Daase, Christopher/Offermann, Philipp/Rauer, Valentin (Hg.): *Sicherheitskultur. Soziale und politische Praktiken der Gefahrenabwehr*. Frankfurt a. M.: Campus, S. 93–108.
- Butter, Michael (2018): *Nichts ist, wie es scheint. Über Verschwörungstheorien*. Berlin: Suhrkamp.
- Degenhardt, Franz Josef (2006): *Wie aus einer fremden Galaxie*. Interview. Hamburger Morgenpost: <https://www.mopo.de/interview-franz-josef-degenhardt--wie-aus-einer-fremden-galaxie--20049842>. 29.11.2006 (letzter Zugriff: 13.08.2020).
- Degenhardt, Franz Josef (2011): *Brandstellen*. Roman. Werkausgabe in zehn Bänden. Band II. Berlin: Kulturmaschinen.
- Dimitroff, Georgi (1972): *Ausgewählte Werke in zwei Bänden*. Bd. I. Frankfurt a. M.: Marxistische Blätter.
- Eiden-Offe, Patrick (2017): *Die Poesie der Klasse. Romantischer Antikapitalismus und die Erfindung des Proletariats*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Engell, Lorenz/Siegert, Bernhard/Vogl, Joseph (Hg.) (2009): *Gefahrensinn (Archiv für Mediengeschichte 2009)*. München: W. Fink.
- Genette, Gérard (1992): *Fiktion und Diktion*. München: W. Fink.
- Gess, Nicola (2021): *Halbwahrheiten*. Berlin: Matthes & Seitz. (im Erscheinen)
- Gilcher-Holtey, Ingrid (2007): *Eingreifendes Denken. Die Wirkungschancen von Intellektuellen*. Weilerswist: Velbrück.
- Groh, Dieter (1987): *Die verschwörungstheoretische Versuchung oder Why do bad things happen to good people?* In: *Merkur* 41/463, S. 859–878.
- Groh, Dieter (1996): *Verschwörungen und kein Ende*. In: *Kursbuch 124 (Verschwörungstheorien)*, S. 12–34.
- Henschen, Jan (2013): *Die RAF-Erzählung. Eine mediale Historiographie des Terrorismus*. Bielefeld: Transkript.
- Hoeps, Thomas (2001): *Arbeit am Widerspruch. «Terrorismus» in deutschen Romanen und Erzählungen (1837-1992)*. Dresden: Thelem.
- Hofstadter, Richard J. (1965): *The paranoid style in American politics and other essays*. Cambridge: Harvard University Press.
- Jaeggi, Rahel (2014): *Kritik von Lebensformen*. Berlin: Suhrkamp.
- Jameson, Fredric (1990): *Cognitive Mapping*. In: Nelson, Cary/Grossberg, Lawrence (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, S. 347–60.
- Jameson, Fredric (1992): *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Jürgensen, Chrisoph (2008): *Geliebter Feind. Literarische (Re)Konstruktionen des 'Deutschen Herbstes'*. In: Petersen, Christer/Riou, Jeanne (Hg.): *Zeichen des Krieges*. Bd. 3: *Terror*. Kiel: Ludwig, S. 221–258.
- Knight, Peter (2002): *Conspiracy Nation. The politics of paranoia in postwar America*. New York: NYU Press.
- Koch, Lars/Nanz, Tobias/Pause, Johannes (2016): *Imaginationen der Störung. Ein Konzept*. In: *Behemoth 9/1 (Imaginationen der Störung)*, S. 6–23.
- Koenen, Gerd (2001): *Das Rote Jahrzehnt. Unsere kleine deutsche Kulturrevolution 1967–1977*. Köln: Kiepenheuer und Witsch.
- Koschorke, Albrecht (2012): *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Kosofsky Sedgwick, Eve (2003): *Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You*. In: Kosofsky Sedgwick, Eve: *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham, London: Duke University Press, S. 123–151.

- Laemmle, Peter (Hg.) (1976): Realismus, welcher? Sechzehn Autoren auf der Suche nach einem literarischen Begriff. München: Edition Text + Kritik.
- Latour, Bruno (2007): Elend der Kritik. Vom Krieg um Fakten zu Dingen von Belang. Zürich: Diaphanes.
- Lubkoll, Christine/Illi, Manuel/Hampel, Anna (Hg.) (2018): Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Luhmann, Niklas (1992): Beobachtungen der Moderne. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Marx, Karl (1960): Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. In: Marx, Karl/Engels, Friedrich: Werke. Bd. 8. Berlin/DDR: Dietz, S. 111–207.
- Moser, Sebastian J./Schlechtriemen, Tobias (2018): Sozialfiguren – zwischen gesellschaftlicher Erfahrung und soziologischer Diagnose. In: Zeitschrift für Soziologie 47/3, S. 164–180.
- Münkler, Herfried (1983): Sehnsucht nach dem Ausnahmezustand. Die Faszination des Untergrunds und ihre Demontage durch die Strategie des Terrors. In: Steinweg, Rainer (Hg.): Faszination der Gewalt. Politische Strategie und Alltagserfahrung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 60–88.
- Nachtwey, Oliver (2016): Die Abstiegs-gesellschaft. Über das Aufbegehren in der regressiven Moderne. Berlin: Suhrkamp.
- Neuhaus, Stefan/Nover, Immanuel (Hg.) (2018): Das Politische in der Literatur der Gegenwart. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Popper, Karl R. (1980): Die offene Gesellschaft und ihre Feinde II. Falsche Propheten. München: UTB/Francke.
- Rote Armee Fraktion (1997a): Dem Volk dienen. Stadtguerilla und Klassenkampf (April 1972). In: Hoffmann, Martin (Hg.): Rote Armee Fraktion. Texte und Materialien zur Geschichte der RAF. Berlin: ID, S. 112–144.
- Rote Armee Fraktion (1997b): Über den bewaffneten Kampf in Westeuropa (Mai 1971). In: Hoffmann, Martin (Hg.): Rote Armee Fraktion. Texte und Materialien zur Geschichte der RAF, Berlin: ID, S. 49–11.
- Städtke, Klaus (Hg.) (2011): Russische Literaturgeschichte. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.
- Straßner, Alexander (Hg.) (2008): Sozialrevolutionärer Terrorismus. Theorie, Ideologie, Fallbeispiele, Zukunftsszenarien. Wiesbaden: VS-Verlag.
- Sung Jung, Dae (2016): Der Kampf gegen das Presse-Imperium. Die Anti-Springer-Kampagne der 68er-Bewegung. Bielefeld: Transkript.
- Thompson, Edward P. (1987): Die Entstehung der englischen Arbeiterklasse. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Timm, Uwe (1976): Realismus und Utopie. In: Laemmle, Peter (Hg.): Realismus, welcher? Sechzehn Autoren auf der Suche nach einem literarischen Begriff. München: Edition Text + Kritik, S. 139–150.
- Tolmein, Oliver (1997): Stammheim vergessen. Deutschlands Aufbruch und die RAF. Hamburg: Konkret Literatur Verlag.
- Waldmann, Peter (1998): Terrorismus. Provokation der Macht. München: Gerling.
- Wilpert, Gero von (2001): Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Kröner.

---

## Artikel

Markus Steinmayr\*

# Poetik, Provokation, Lektüre. Björn Höcke und Rolf Peter Sieferle im Kontext

**Abstract:** Die vorgelegten Überlegungen präsentieren anhand von Sieferles *Finis Germania* und Höckes *Nie zweimal in denselben Fluss* Überlegungen zur kulturellen und politischen Diskursstrategie der Neuen Rechten. Die Strategie wird anhand der Auseinandersetzung mit den Figuren des Lesens, des Umgangs mit Büchern und anhand des Umgangs mit Gegenständen und Figuren der Bildung rekonstruiert.

**Keywords:** Neue Rechte; Bildung; Autodidakt; Autobiographie; Repräsentation; Theatralität der Neurechten

\*Markus Steinmayr, Universität Duisburg-Essen - Campus Essen, Essen, Nordrhein-Westfalen GERMANY

„Die wahre Liberalität“, schreibt Goethe, „ist Anerkennung.“<sup>1</sup> Goethe weist damit auf einen Prozess hin, der für das Verständnis unserer politischen Gegenwart wesentlich ist. Goethe markiert nämlich einen eminent wichtigen Zusammenhang zwischen dem, was ein Einzelner denkt und tut oder tun will, und denjenigen gesellschaftlichen Prozessen, die diese Tätigkeit oder dieses Denken zur Kenntnis nehmen, anerkennen und ihnen damit Sinn verleihen. Erst so, möchte man meinen, macht Liberalität Sinn. Eine Liberalität ohne Anerkennung, also ohne einen zwischen Individuum und Gesellschaft vermittelnden Prozess, bleibt resonanzlos. Prozesse dieser Art sind im besten Sinne Kommunikation. Dies gilt in besonderer Weise für den Umgang mit Meinungen, die nicht die eigenen sind oder die die Grenzen dessen, was man meinen kann, überschreiten. Der Umgang mit dem Anderen der eigenen Meinung bringt diesen Anerkennungsprozess an seine Grenzen. Das gilt insbesondere für den Umgang mit der Neuen Rechten. Die Anerkennung setzt einen Raum der Öffentlichkeit voraus, in dem die Prozesse stattfinden. Es geht also darum, die Texte der Neuen Rechten aus ihren Zirkeln zu lösen und sie in die Öffentlichkeit der Analyse zu bringen. Anerkennung, auch dies wusste Goethe sehr genau, bedeutet gerade nicht immer Bestätigung.

Ohne Goethe zu erwähnen, schreibt Armin Nassehi in Bezug auf seinen Briefwechsel mit Götz Kubitschek, dass „zu einer solchen Art von Liberalität“ auch gehöre „mit Leuten ins Gespräch zu treten, deren Position man nicht teilt.“<sup>2</sup> Als Nicht-Soziologe trete ich im Anschluss an Nasse-

his Überlegungen ins Gespräch mit anderen Positionen durch das Lesen. Ich lese aber nicht nur die Rechten selbst, sondern auch, was und wie Rechte lesen oder lesen sollen.

So heißt es von Götz Kubitschek, dass dieser „Homer im Original“<sup>3</sup> gelesen habe. In seinem Buch *Provokation* spricht er von einem „Kosmos rechten Denkens“<sup>4</sup>, der vor allem ein Kosmos aus Texten und Lektüren ist. Es folgt unmittelbar danach eine Art neurechter Lesedidaktik, die „Romane sogar noch besser als theoretische Schriften“ hält, um die „Suche nach dem rechten Maß“<sup>5</sup> zu ermöglichen. Konsequenterweise erfolgt dann im gleichen Verlag eine Publikation, die sich mit den „je prägenden Lektüren“<sup>6</sup> von einflussreichen Figuren der Neuen Rechten beschäftigt.

Um die literarische Sozialisation<sup>7</sup> im Sinne der Neurechten zu steuern, entwerfen Ellen Kositzka und Carolin Sommerfeld einen Vorlesekanon für die neurechte Erziehung. Unter dem schlichten Titel „Vorlesen“<sup>8</sup> machen die Ehefrauen um Götz Kubitschek respektive Helmut Lethen recht deutlich, dass „insbesondere durch das Vorlesen der Eltern“<sup>9</sup> die Einübung im Umgang mit Büchern und dem Kanon ermöglicht wird. Dementsprechend umfasst das genannte Buch ca. 150 Leseempfehlungen.

Es gibt Handbücher, die einem vielleicht deshalb zeigen wollen, wie man mit Rechten reden soll.<sup>10</sup> Es gibt aber nur vereinzelt Handreichun-

3 Kubitschek 2017, „Über den Autor“.

4 Kubitschek 2017, S. 46.

5 Kubitschek 2017, S. 47.

6 Kositzka/Kubitschek 2020, S. 9.

7 Vgl. Pieper 2010.

8 Kositzka/Lethen 2019.

9 Pieper 2010, S. 108.

10 Leo/Steinbeis/Zorn 2017.

1 Goethe 2005 [o. D.], S. 872.

2 Nassehi 2015, S. 299.

gen, die darüber Aufschluss geben, wie Rechte lesen.<sup>11</sup> Es gibt aufschlussreiche Dokumentationen, die über die *longue durée* rechten Denkens informieren.<sup>12</sup> Angesichts der regen Publikations-tätigkeit der Neuen Rechten ist eine Diskrepanz zwischen der häufig nur antizipierten Bedeutung von Büchern und der tatsächlichen Auseinandersetzung mit den Texten in der Öffentlichkeit festzustellen. Die Geschichtswissenschaft und die Literaturwissenschaft haben dieses Diskrepanzphänomen vor allem an Adolf Hitlers „Mein Kampf“ aufgezeigt.<sup>13</sup>

Die Auseinandersetzung mit den Gedanken, Figuren, Bildern und narrativen Strategien, die in den Texten zirkulieren, dient dem Ziel, die Texte für eine Analyse zu öffnen und sie damit in ihrer Fiktionalität und Rhetorizität zu entlarven. Wenn man so will, geht es um ein Verfahren der Entsubstanzialisierung jener Substanzen, die die neuen Rechten und ihre Texte wie eine Monstranz vor sich hertragen: Volk, Heimat, Identität. Bei genauerer Analyse erweist sich diese Substanzialisierung als Wiederholung altrechter Themen, die unter den Bedingungen der Gegenwart scheinbar neu entdeckt werden, sich aber nur als Bricolage von Lektüren erweisen.

Auf eine gewisse Art und Weise Auslöser für diese Auseinandersetzung mit den mir bislang unbekanntem Texten von Höcke und von Siefertle war die Lektüre von Heinrich Deterings „Was heißt hier ‚wir‘? Zur Rhetorik der parlamentarischen Rechten“.<sup>14</sup> Deterings Ausführungen sind insofern Vorbild für die hier vorlegten Überlegungen, als dass Deterings schmaler Band zeigt, wie nicht-fiktionale Text- und Redesorten sich literaturwissenschaftlich lesen lassen, wenn man Politik und die politische Kommunikation auch als einen Umgang mit Texten und Tropen versteht. Sie sind ganz entscheidend für die Konstitution von Volk und Volksgemeinschaft, also von Fiktionen, die Zugehörigkeiten und Ausschlüsse imaginierbar werden lassen und regeln.<sup>15</sup>

In zustimmender Abgrenzung von Detering verstehen sich meine Ausführungen daher nicht als Beitrag zum Phänomen des Rechtspopulis-

mus oder des Rechtsextremismus. Diese Auseinandersetzung ist von Detering und von anderen geleistet worden. Gleichwohl hinterlassen die Vorgänger\*innen eine gewisse Lücke. Die Auseinandersetzung mit den Gedanken, Figuren, Bildern und narrativen Strategien, die in den *Texten* der Neuen Rechten zirkulieren, fehlt. Aber nur so kann man dem Ziel näherkommen, die Erzähl- und Darstellungsverfahren der Neuen Rechten zumindest in Ansätzen zu beleuchten. Es geht also um die Analyse der Wirksamkeit und Wirkmächtigkeit von Figuren, Lektüren und Selbstinszenierungen auf textueller Basis.

So erklärt sich die Auswahl der untersuchten Texte. Zum einen ist die Wahl auf Rolf Peter Sieferles *Finis Germania* gefallen, erstmals erschienen 2017. Dieser Text offenbart auf exemplarische Art und Weise die Formensprache der Neuen Rechten. Im Rekurs auf etablierte Formen der kulturellen und politischen Kommunikation in und mit Büchern wird das Buch Sieferles als Kultbuch der Neuen Rechten in Szene gesetzt. Es ist kein Buch, über das man diskutiert, sondern eines, mit dem man lebt. Ferner zeigen sich deutliche Anleihen bei etablierten Mustern der literarischen Formensprache (Tragödie) und bei Kritikmustern der rechten Tradition (Moderne als Verlust, vermeintliche Leere der politischen Repräsentation, Neujustierung der politischen Sprache).

Der zweite Text ist der Gesprächsband *Nie zweimal in denselben Fluss*. Das Buch ist die Dokumentation eines Gesprächs, das Björn Höcke mit Sebastian Hennig geführt hat. Es zeigt wiederum auf eine exemplarische Art und Weise die Selbstinszenierung neurechter Subjekte und ihres vermeintlichen Wissens. Dabei wird deutlich werden, dass dem Medium der Stimme und dem Nicht-Schriftlichen eine ganz besondere Bedeutung zukommt. Höckes politische Autobiografie erweist sich vor dem Hintergrund der Differenz Stadt/Land als Wiederkehr der Heimatkunst um 1900. Ferner spielt die Bildungsfigur des Autodidakten für die Selbstinszenierung Höckes eine prominente Rolle.<sup>16</sup>

<sup>11</sup> Thomalla/Gladić 2021.

<sup>12</sup> Fücks/Becker (Hg.) 2020.

<sup>13</sup> Kiesel, 2014; Koschorke 2016; Kellerhoff 2015.

<sup>14</sup> Detering 2019.

<sup>15</sup> Wildt 2019.

<sup>16</sup> Steinmayr 2021.

## 1 Rolf Peter Sieferle: *Finis Germania*

Nimmt man Rolf Peter Sieferles Buch *Finis Germania*<sup>17</sup> zum ersten Mal zur Hand, fällt sofort das Format dieses Buches auf: Ein kleines schmales Bändchen, gerade einmal 125 Seiten inklusive des Nachworts von Thomas Hoof. Über dem Zur-Hand-Nehmen dieses Buches schwebt der Skandal über das Erscheinen auf und Verschwinden von Bestsellerlisten. Diese Auseinandersetzung wird auch von Thomas Hoof in seinem Nachwort in voller Gänze ausgewalzt.<sup>18</sup> Es handelt sich dabei um das Nachwort einer späteren Auflage des Sieferle'schen Buches im Landt-Verlag. Das Buch ist erstmals 2017 bei Antaios erschienen.

Ein unscheinbares Buch mit einem schwierigen Inhalt muss zunächst einmal in Umlauf gebracht werden. Das Format dieses Buches kommt dem sicherlich entgegen. Es passt in die Innentasche jenes Tweedsakkos, das Vertreter rechtspopulistischer Parteien sommers wie winters gerne tragen. Vom Verlag scheint es als eine Art Vademecum gedacht zu sein, es soll ein Handbrevier für den Rechtspopulisten werden, das er bei jeder Gelegenheit aus der Tasche ziehen kann. Das Format der Kaplaken-Reihe erscheint somit, wie Erika Thomalla und Mladen Gladić gezeigt haben, als Wiederkehr der Merve-Reihe. Beiden gemeinsam sind die Handlichkeit und die Attraktivität.<sup>19</sup>

Vergleicht man darüber hinaus den minimalistischen Stil des Buches mit einem anderen Handbrevier, so liegt die perfide Strategie der Rechtspopulisten auf der Hand: *Finis Germania* soll die *Minima Moralia* der Neuen Rechten werden, also als Reflexion des beschädigten Lebens in der Migrationsgesellschaft fungieren.

Philipp Felsch hat die *Minima Moralia* als den Versuch Adornos bezeichnet, eine „neue Gebrauchsweise von Philosophie“<sup>20</sup> zu etablieren. Was Sieferle intendiert, ist eine neue ‚Gebrauchsweise‘ von Politik zu etablieren. Unter der Überschrift „Politiker und Intellektuelle“ zeichnet Sieferle den positiv bewerteten Typus des „intellektuellen Politikers“ (FG, 48). Er beschreibt dann

unter anderem die schriftstellerische Tätigkeit von Despoten und Diktatoren: „[S]elbst ein Stalin schämte sich nicht, seine Traktate und Reden als ‚Gesammelte Werke‘ herausgeben zu lassen.“ (FG, 49.) Sieferle isoliert somit den Traktat-Stalin vom dichtenden Stalin, also den politischen Aktivist\*innen vom Autor fiktionaler Texte. Beide kommen aber, darauf hat die slawistische Forschung hingewiesen, auf eigentümliche Art und Weise bei Stalin zusammen. Der Zweck wäre dann, den politischen Einsatz von Fiktionen in nicht-fiktionaler Literatur genauer zu untersuchen.<sup>21</sup>

Hitler, dem Sieferle bescheinigt, „Politiker und Programmatiker in einem“ (FG, 50) gewesen zu sein, sei von dem Wunsch beseelt gewesen, als „Theoretiker zu gelten“ (FG, 50). Die schreibenden Politiker von heute formulieren dagegen keine ‚Theorien‘, sondern den „dritten Aufguß breitgewalzter Akademiethemen“ (FG, 50). Für Sieferle ist diese Publikationstätigkeit von Politikern Ausdruck der Theorieunfähigkeit von Politik, die nunmehr auf das „Niveau des Kultur-Geschwätzes“ (FG, 50) herabgesunken ist. Politische Kommunikation, so die Zeitdiagnose, ist Verfall eines „prinzipiell-ideologischen Charakters“ (FG, 50) von Politik.

Die Frage nach der Funktion von Theorie im Spektrum des Rechtspopulismus legt den Vergleich mit Adornos *Minima Moralia* nahe. Die *Minima Moralia* gelten als Muster gesellschaftsthematisierenden und -kritisierenden Schreibens. Sie sind damit das Urmuster einer Gattung und formbildend. Gattungen, so lautet eine einschlägige Definition, sind ein „institutionalisiertes, auf sozialen Konventionen beruhendes textuelles Ordnungsmuster“.<sup>22</sup> Gattungen, aber auch Genres bilden also Schnittstellen zwischen Form und Gesellschaft.

Unter Genre versteht man „eine Gruppe von Texten mit ähnlichen Eigenschaften.“<sup>23</sup> Rüdiger Safranski hat vorgeschlagen, *Finis Germania* dem Genre der Nachtgedanken zuzuordnen.<sup>24</sup> Die Ähnlichkeiten mit Edward Youngs *Nachtgedanken* in der englischen Literatur liegen tatsächlich auf der Hand. Bedeutsam beim Genre ‚Nachtgedanken‘ ist die Untersuchung der Sitten, ohne in die moralische Erziehung zu verfallen. „Gleichwie der Anlaß

<sup>17</sup> Sieferle 2019 [2017]. Hinfort wird Sieferles Text nach dieser Ausgabe mit der Sigle FG + Seitenzahl im Fließtext zitiert.

<sup>18</sup> Grossarth 2017, Beyer 2017; Seibt et.al. 2017, Nutt 2017.

<sup>19</sup> Thomalla/Gladić 2021.

<sup>20</sup> Felsch 2015, S. 28.

<sup>21</sup> Dobrenko 2011.

<sup>22</sup> Zymner 2005, S. 261.

<sup>23</sup> Ludwig 2017, S. 275.

<sup>24</sup> Safranski 2017.

zu diesem Gedichte“, heißt es bei Young, „keine Erfindung, sondern eine wirkliche Geschichte war; so ward auch die darinn [sic] gebrauchte Methode dem Verfasser vielmehr durch das, was bey dieser Gelegenheit in seiner Seele von selbst vorgieng, vorgeschrieben, als überdacht, oder entworfen.“<sup>25</sup>

Es sind also Selbstexperimente im Denken, die wir in den *Nachtgedanken* vorfinden. Im Vergleich zu moralischen Erzählungen, argumentiert Young, ist „die Erzählung kurz, und die daraus entspringenden Sittenlehren machen den größten Theil des Gedichts aus“.<sup>26</sup> Ähnlich verhält es sich mit Siefertles Text. Der Text ist der Versuch, eine Sittenlehre der gegenwärtigen Bundesrepublik zu schreiben, eine Art neurechte Moralistik in den Untiefen des Liberalismus. Aus diesem Grunde finden sich bei Siefertle über den Text verstreut Bemerkungen zur Politik und zur Kultur, deren Beschreibung als Beschreibung der Sitten erscheint.

Texte wie die genannten bearbeiten die Schnittstelle von Ästhetik und Gesellschaft. Genau darum könnte es den Rechtspopulisten auch zu tun sein: nämlich mit *Finis Germania* die Schnittstelle zwischen Literatur und Gesellschaft, zwischen der literarischen Form und ihrer gesellschaftlichen Wahrnehmung neu und anders zu gestalten und damit eine ‚neue Gebrauchsweise‘ rechten Denkens zu etablieren. Es sind in Max Czolleks Sinne „Blockbuster“<sup>27</sup>, die, breitenwirksam angelegt, dazu dienen, den „politischen Gegner“<sup>28</sup> erkennbar werden zu lassen.

Während der Adorno lesende Linksinтеллектуelle, wie Philipp Felsch gezeigt hat, zum Stereotyp geworden ist, stellt sich das Bild des *Finis Germania*-Lesenden nicht so schnell ein. Wer soll dieser/diese Leser\*in sein? Aufschluss hierüber gibt hier das Nachwort von Thomas Hoof. Nachdem in einem unerträglichen Ton die Debatte in den Qualitätsmedien beschrieben worden ist, die geschichtsrevisionistischen Teile (Mythos VB) und die sieferle-kritisierenden Journalisten Grossarth, Hintermeier, Beyer als „zu einfältig“<sup>29</sup> beschrieben

worden sind, um das Buch zu verstehen, schreibt Hoof in direkter Ansprache an die imaginierten ‚Anderen‘ des Diskurses:

„Die dauernde Unterforderung Eurer Leser ist eine einzige Provokation. Und euer Meuteverhalten hat sich in eine geradezu brünstige Mitläufigkeit ausgewachsen, die auch weitergesteckte Ekelgrenzen mit Karacho überrennt. Eure Leser wenden sich nicht nur ab. Sie tun es mit Grausen.“ (FG, 124.)

Die direkte Ansprache der Journalisten ist natürlich ein starkes rhetorisches Signal. Es wiederholt den Code Ihr/wir, Freund/Feind und konserviert die politische Affektlage des Zorns. Wie man aus der Rezeptionsästhetik lernen kann, rechnet jeder Text mit einem bestimmten/einer bestimmten Leser\*in, der/die durch die Lektüre konstruiert wird. Der/die Leser\*in als Subjekt der Lektüre ist eine, wie Gerhart von Graevenitz gezeigt hat, Erfindung des Textes selbst.<sup>30</sup>

Diese Phänomenologie der Lektüre lässt sich auch an der Konstruktion der imaginierten Leser\*innenschaft von Rolf Peter Siefertles *Finis Germania* verdeutlichen. Der/die Leser\*innen, wie es das Nachwort insinuiert, ist eine\*r, der/die unterfordert und zornig ist. Im Gegensatz zu den professionellen Schreiber\*innen und Leser\*innen im Journalismus und in den Geistes- und Sozialwissenschaften, die Komplexität zunächst erzeugen, um sie dann zu reduzieren, sehnt sich der/die angebliche Siefertle-Leser\*in nach Kanälen, in denen er\*/sie seinen/ihren Affekten freien Lauf lassen kann. Die politische Didaktik, die möglicherweise dahintersteckt, ist, die etablierten Wege der nicht simplifizierenden Komplexitätsreduktion zu verlassen und durch Affektpolitik bzw. durch eine Politik der Affekte zu ersetzen.<sup>31</sup> Mir scheint, dass hier möglicherweise die kommunikative Logik der Sozialen Medien auf die Buchkommunikation übertragen wird.<sup>32</sup> Die Logik, so könnte man sagen, bestünde darin, eine tendenziell unregelmäßige Öffentlichkeit zu schaffen, in der alles gesagt werden darf, aber nichts geregelt werden muss. Die Kommunikationsökonomie der

<sup>25</sup> Young 1768, S. 4.

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Czollek 2020 [2018], S. 12.

<sup>28</sup> Czollek 2020 [2018], S. 13.

<sup>29</sup> Hoof, Thomas: Das ominöse „ominös“ vor einer ominösen Zahl - und seine Folgen (Im Original in Großbuchstaben). Nachwort (FG, 115–123, hier 123).

<sup>30</sup> Graevenitz 1973.

<sup>31</sup> Lehmann 2019.

<sup>32</sup> Vgl. zur Enthemmungslogik der neurechten Kommunikation und der daraus resultierenden Produktion von Halbwahrheiten: Gess 2021, insbesondere S. 86–101 und die Beiträge in Koch (Hg.) 2020.

Neuen Rechten entspricht in genauer Weise der Kommunikationsökonomie der Sozialen Medien.<sup>33</sup> Das sorgt im Buch selbst für einen gewissen Irritationseffekt.

So stiftet man Leser\*innengemeinschaften, die aber programmatisch die Kommunikation mit divergierenden Meinungen verweigern. Es sind enthemmte Leser\*innen. Der/die sich von angeblich simplifizierenden Wirklichkeitskonstruktionen des ‚Mainstreams‘ abwendende Leser\*in soll nun das Buch in die Hand nehmen und es als Brevier in der Tasche tragen. Es wird ein geradezu kultartiges Buch in diesem Nachwort konstruiert, das mit der Simplifizierung der Verhältnisse endgültig Schluss macht. Der Rechtspopulismus konstituiert so eine Leser\*innengemeinschaft.<sup>34</sup> Man kann diese Herstellung von Leser\*innengemeinschaften als ‚metapolitische‘ Strategie bezeichnen. Eine „zentrale Aufgabe metapolitischer Arbeit“ besteht darin, wie es in Thor von Waldsteins *Metapolitik* heißt, „die in der öffentlichen Atmosphäre ständig präsenten Emotionen und Subjektivismen zu bündeln und einem sinnvollen Tätigkeitsgebiet zuzuführen“.<sup>35</sup> Es geht um den Angriff auf die, um es im Jargon des neurechten Gramsci-Ekkletizismus zu sagen, Hegemonie der politischen Emotionen.

Das Zweite, was auffällt, wenn man Rolf Peter Sieferles posthum erschienenenes *Finis Germania* zur Hand nimmt, ist selbstverständlich der Titel. Will man den Titel „Finis Germania“ ins Deutsche übersetzen, so ist die bisherige Rezeption schnell bei „Das Ende Deutschlands“, ein beliebtes Motiv der neurechten Apokalyptiker, das mit Sarrazins *Deutschland schafft sich ab* 2010 wieder in die Debatte eingeführt worden ist. Es gibt aus meiner Sicht zwei Möglichkeiten, den Titel zu lesen. Die erste Möglichkeit besteht darin, den Titel in den Modus einer Aussage zu überführen. Finis Germania bedeutete dann: Ende, Deutschland. Eine der Formen, das Ende in Szene zu setzen, ist die Tragödie. Bekanntlich bildet die Theorie der Tragödie das Herzstück der Aristotelischen Poetik. Seit Botho Strauß' Essay „Anschwellender Bocksgesang“ kann man die Form der Tragödie mit guten Gründen als neurechte Form analysieren, Geschichte und Geschichten zu erzählen.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Vogl 2021.

<sup>34</sup> Vgl. nochmals Thomalla/Gladić 2021.

<sup>35</sup> Von Waldstein 2019, S. 37.

<sup>36</sup> Strauß 1993.

Aristoteles hat in seiner „Poetik“ die Tragödie als die Gattung des Endes bestimmt. Bekanntlich ist die Tragödie die Nachahmung einer „in sich geschlossenen und ganzen Handlung“.<sup>37</sup> Die „Nachahmung von Handlung“<sup>38</sup> heißt es dann bekanntermaßen, ist der „Mythos“, den er als „Zusammensetzung der Geschehnisse“<sup>39</sup> begreift. Wie aber kann man ‚eine in sich geschlossene und ganze Handlung‘ verstehen? Ein Ganzes, heißt es dementsprechend, ist etwas, „was Anfang, Mitte und Ende hat“.<sup>40</sup> Der Anfang ist da, er folgt „nicht mit Notwendigkeit“<sup>41</sup> auf etwas anderes, ihm, dem Anfang, folgt aber notwendigerweise alles Andere. Das Ende hingegen folgt immer etwas, dem Ende aber folgt nichts mehr. Der Mythos des Aristoteles ist das Gegenteil von Geschichte, wie sie die Historiografie entwickelt. Übertragen auf die verquere Geschichtslogik der Neuen Rechten bedeutet dies, dass die Entwicklung von Gesellschaften oder die Richtung, die diese nimmt, nur als Schicksal erscheint, also als etwas Unabänderliches, dem man nicht entrinnen kann.

Deswegen schreibt Sieferle auch in Bezug auf den Umgang mit dem Holocaust davon, dass der „Mythos eine Wahrheit [ist], die jenseits der Diskussion steht“ (FG, 73). Es kann hier nicht darum gehen, die unerträgliche Erzählung von den Deutschen als Sündenböcken zu analysieren, die zum „immerwährenden Mythos werden, um ihre Schuld zu sühnen“ (FG, 79). Das ist so aberwitzig und perfide, weil es gleichsam antisemitische Narrative aufnimmt, um diese in ihr Gegenteil zu verkehren: Früher waren es die ‚Juden‘, die die Schuld abtragen mussten und auf Erlösung warteten, heute sind es die Deutschen.<sup>42</sup> Damit einher geht die Erlösungsphantasie, doch nun endlich von der Schuld erlöst zu werden: durch Vergessen bzw. durch Verschiebung oder durch Inversion von Täter-/Opferrollen. Sieferle perpetuiert hier nur den „deutschen Opfermythos“<sup>43</sup>, der ja bekanntlich zu den „Gründungsmythen der Bundesrepublik“<sup>44</sup> gehört.

<sup>37</sup> Aristoteles 1982 S. 25.

<sup>38</sup> Aristoteles 1982, S. 19.

<sup>39</sup> ebd.

<sup>40</sup> ebd.

<sup>41</sup> ebd.

<sup>42</sup> Vgl. hierzu die Bemerkungen Czolleks (2020 [2018], S. 175ff.) zur Funktion der Ashaver-Legende.

<sup>43</sup> Salzborn 2020, S. 5.

<sup>44</sup> Salzborn 2020, ebd.

Schicksalsnarrative, die sich daraus ergeben, erscheinen als Allheilmittel gegen die Kontingenz moderner Gesellschaften. „Kontingenz“, schreibt Niklas Luhmann,

„ist etwas, was weder notwendig ist noch unmöglich ist: was also so, wie es ist (war, sein wird), sein kann, aber anders möglich ist. Der Begriff bezeichnet mithin Gegebenes (Erfahrenes, Erwartetes, Gedachtes, Phantasiertes) im Hinblick auf mögliches Anderssein: er bezeichnet Gegenstände im Horizont möglicher Abwandlungen.“<sup>45</sup>

Realität wird immer unter der Ägide ihres jederzeit Anders-Sein-Könnens reflektiert. Sie kann verändert werden. Ein Schicksal aber kann nicht geändert werden. Es muss ertragen werden. Genau gegen diese, mit Blumenbergs Wort, „Kontingenzkultur“<sup>46</sup> der Moderne wettet die Neue Rechte.

Die zweite Möglichkeit ist, das Ende, das Siefertles Text insinuiert, mit der rhetorischen Figur der Personifikation zusammenzubringen, der sogenannten  *fictio personae* . ‚Germania‘ ist nämlich geradezu ein klassischer Fall für dieses rhetorische Verfahren, das Siefertle sich hier zu eigen macht. Ziel der Personifikation ist es, so lautet die Definition in einem einschlägigen Lexikon, „Unbelebtem (z. B. Naturphänomenen), Abstraktem (Affekten, Tugend/Lastern), Kollektivem (Volk, Land, Kirche) Leben, Bewußtsein und menschliche Gestalt“<sup>47</sup> zu verleihen. Sinn der Personifikation ist es also, aus dem, was man nicht sehen kann, etwas Sichtbares zu machen. Übertragen auf den Titel von Siefertles Buch heißt das, dass wir es mit dem Ende des Personifikationsmusters in der politischen Rhetorik zu tun haben.

Die Frau, die Deutschland gewesen ist, nämlich ‚Germania‘, ist verschwunden oder am Ende. Die verbindlichen Bilder, mit und in denen man so etwas Unsichtbares wie das deutsche Volk ‚sehen‘ kann, gibt es nicht mehr. Die Zeiten, in denen man mit einem Blick auf Bilder Fragen der nationalen Selbstverständigung klären konnte, sind unwiederbringlich vorbei. Bilder wie Friedrich Overbecks „Italia und Germania“, das die deutsche Identität mit ihrem Hang zum Anderen Italiens sehen lässt, ein Gemälde wie Velts „Germania“, das 1848 in der Paulskirche hing und den Auf-

bruch Deutschlands in eine bessere, weil friedliche Zukunft zum Ausdruck bringt; all diese Bilder sind am Ende, weil nach Meinung Siefertles die Deutschen nicht mehr wissen, wer sie sind oder sein wollen. Das Ende von Germania als Gestalt und als rhetorische Figur firmiert, in durchaus barockem Sinne, als Emblem des Buches.

Die Kritik, die möglicherweise hinter der Rede vom Ende verbindlicher Bilder steckt, ist eine Kritik an den Formen der staatlichen respektive politischen Repräsentation, die im Buch Siefertles als „Herrschaftskultur“ (FG, 23) bezeichnet wird. Inkriminiert wird, dass auf die aufwendige und bildhafte Inszenierung der Fiktionen wie Nation, Staat, Freiheit oder gar Volk programmatisch verzichtet wird. Dieses Argument, das ja nahezu ein klassisches gegen die politische Moderne ist, verfängt aber bei Siefertles Kritik an der Bundesrepublik Deutschland nicht.<sup>48</sup> Der „kleinbürgerliche Charakter der bundesdeutschen Politikszene“ (FG, 24) ist ja bekannt. Sie bedeutet aber keine Krise der politischen Repräsentation, sondern fungiert vielmehr als Ausdruck einer veränderten Form von Karriere in der Politik. Der Souverän, das Volk, und seine Macht sind in dieser Form nicht sichtbar. Sie verschwinden im Ikonoklasmus des kleinbürgerlichen Milieus.

Die für die Ikonografie des Politischen fundamentale Unterscheidung zwischen symbolischen und realen Personen funktioniert nicht mehr. Aus diesem Grund können „Konrad Adenauers Wortschatz, Heinrich Lübkes Rhetorik, Ludwig Erhards literarische Bildung, Helmut Schmidts Esssitten, Willy Brandts Trinkgewohnheiten und Helmut Kohls Physiognomie“ (FG, 24) zur „leichte[n] Beute“ (ebd.) für Parodisten werden.

Der moderne Staat unterzieht sich in der Darstellung dessen, was ihn ausmacht, nämlich der Macht, einer ikonischen Askese. Die meisten modernen Staaten haben die Steuerung und Planung ihrer Sichtbarkeit, ihrer Repräsentation in Bildern, Bauten, Kleidern, Souveränitätszeichen, weitgehend aus der Hand gegeben. Repräsentiert werden der Staat und seine Institutionen durch zumeist zeitlich befristet tätige Amtsträger. Siefertles Kritik an der politischen Repräsentation ist eine Reise in die Vormoderne demokratischer Gesellschaften, in denen es, wie Carl Schmitt schreibt, funktionierende bzw. scheiternde Bilder

<sup>45</sup> Luhmann 1993 [1986], S. 152.

<sup>46</sup> Blumenberg 1990, S. 57.

<sup>47</sup> Huber 2007, S. 53.

<sup>48</sup> Vgl. Manow 2008.

oder Gestalten (wie z. B. den sprichwörtlichen ‚Leviathan‘) gegeben habe, in denen man „d[er] Einheit des politischen Gemeinwesens“<sup>49</sup> ansichtig werden konnte. Diese Bilder sind verschwunden.

Er inkriminiert im Grunde das, was schon Carl Schmitt in seiner Schrift *Römischer Katholizismus und politische Form* inkriminiert hatte. Politik muss, wenn sie zur Repräsentation fähig sein soll, eine Idee verwirklichen.<sup>50</sup> Nur so funktioniert dann die politische Kritik, die es ermöglicht, die Differenz zwischen der Idee des Politischen und der Realität politischer Institutionen in den Blick zu nehmen. Siefertles Kritik ist somit nur als zweiter oder gar dritter Aufguss der bekannten Kritik an der politischen Repräsentation zu interpretieren. Er beklagt die vermeintliche Leere der politischen Bilder, in denen wir die Einheit eines oder unseres Gemeinwesens imaginieren.

Ein beliebtes Muster der Gegenwartskritik ist daher die Erfindung einer Vergangenheit, von der sich die Gegenwart radikal unterscheidet. Aber welche Gegenwart hat Siefertle überhaupt im Blick? Weder der Text noch das Nachwort informieren darüber, in welcher Gegenwart sich die Lektüre bewegt. Ist es unsere heutige? Jakob S. Eder hat in der *TAZ* nachgewiesen, dass es sich bei der Gegenwart, von der Siefertle angeblich spricht, um die Gegenwart der 1990er-Jahre handelt: „Aber Siefertles Ausführungen, die einige Jahrzehnte auf seiner Festplatte Staub angesetzt hatten, nun als Kritik der heutigen Bundesrepublik zu lesen, ist ein ahistorisches Missverständnis.“<sup>51</sup> Insgesamt ist der „Geist der neunziger Jahre“<sup>52</sup>, gerade nicht jener Gegenwart im Jahre 2018, prägend für dieses Buch. Der Text Siefertles, der ja aus dem Nachlass stammt und von dem überhaupt nicht klar ist, ob er überhaupt publiziert werden sollte, wird, wenn man so will, in die Gegenwart und in die in ihr drängenden Fragen ‚migriert‘.

Die Vergangenheit, die in der Neuen Rechten ersonnen wird, erscheint so als negatives Gegenbild der Gegenwart.<sup>53</sup> Siefertle erfindet an diversen Stellen Vergangenheit, z. B. eine Vergangenheit der Landschaft, die er als „Kulturlandschaft“

(FG, 58) und als „anthropomorphe[n] Raum“ (FG, 58) beschreibt. Eine Kulturlandschaft ist „eine unter konkreten lokalen Bedingungen von menschlichen Aktivitäten geprägte Landschaft, deren Dimensionen auf die Bewegungen und die Arbeit des Menschen bezogen waren“ (FG, 58).

Man hört hier fast den älteren Siefertle sprechen. Die Kulturvernichtung durch Industrialisierung kann man, darauf hat Siefertle an anderer Stelle hingewiesen, nur dann beklagen, wenn man Veränderung als Vernichtung und als Bedrohung von Identität wahrnimmt.<sup>54</sup> Kultur wird hier Ort ursprünglicher Heimat. Genau diese Form von Heimat ist verloren gegangen. Die Übertragungsleistung zwischen Natur, Kultur, Politik und Gesellschaft ist also immer durch sprachliche Bilder konstruiert. Vergleiche, Metaphern und Metonymien ermöglichen so den Übertritt von einem zum anderen, also von der Natur zur Kultur.<sup>55</sup> Insbesondere sind es die Überlegungen Adam Müllers, die hier einschlägig sind. In seiner berühmten Vorlesung „Elemente der Staatskunst“, die Müller 1808 und 1809 gehalten hat, heißt es:

„[D]er Staat ist nicht eine bloße Manufaktur, Meierei, Assekuranzanstalt oder merkantilistische Sozietät: Er ist die innige Verbindung der gesamten physischen und geistigen Bedürfnisse, des gesamten physischen und geistigen Reichtums, des gesamten inneren und äußeren Lebens einer Nation, zu einem großen energischen, unendlich bewegten und lebendigen Ganzen.“<sup>56</sup>

Dieses Zitat ist oft verwendet worden, nicht immer zu seinem Besten. Oft übersehen wird, dass die Argumentation, dass der Staat nicht etwa etwas Künstliches, sei, sondern dass sich aus einem bestimmten Verständnis des Menschen und seiner Beziehung zur Natur ableitet.

Diese Frage bearbeitet Müller in der dritten Vorlesung. Dort heißt es: „Die Erde wehrt sich unaufhörlich gegen diese Angriffe ihrer Kinder [Angriffe auf die Natur durch Recht, Eigentum und Politik, MST].“<sup>57</sup> Er schreibt sogar, dass es einen „Krie[g] des Menschen mit der Erde“<sup>58</sup> gebe, der sich in der Erfindung einer nicht naturgemäßen, sondern künstlichen „Teilung der Arbeit“<sup>59</sup> reprä-

49 Schmitt 1982 [1938], S. 132.

50 Schmitt 1984 [1923], S. 22.

51 Eder 2017.

52 Eder 2017.

53 Groebner 2008, S. 123–134.

54 Siefertle 1997, S. 162ff, Steinmayr 2020.

55 Vgl. Koschorke 2009.

56 Müller 1936 [1808–1808], S. 27.

57 Müller 1936 [1808–1808], S. 37.

58 Müller 1936 [1808–1808], S. 39.

59 Ebd.

sentiere. Die Vermarktlichung des Gemeinwesens führe zum Verlust von Vielfalt:

„Erst müßt ihr die Erde mit ihren unendlichen Klimaten und eigenthümlichen Lokalitäten in eine große gleichförmige Fläche ausgewalzt haben, erst muß alle Vorliebe der Menschen für das Nähere und Angewöhnte und für das Besondere, Erworbene ausgerottet sein, ehe diese unbedingte Gewerbefreiheit, also ehe dieses absolut freie Privatvermögen der Einzelnen möglich wäre.“<sup>60</sup>

Das Staatswesen darf nicht Ausdruck des ‚Krieges‘ des Menschen gegen die Natur sein, es muss sich gleichsam organisch einfügen in den Kreislauf der Natur. Es ist nicht nur Ausdruck des romantischen Widerstands gegen die Modernisierung von Staat, Recht und Ökonomie. Es ist Ausdruck eines gleichsam ‚ökologischen‘ Verständnisses von Staatlichkeit, das die Frage nach der Organisation von Macht anders stellt. Der Bezug auf die Natur ist also eminent politisch.

Der neuere Siefertle überträgt diesen Prozess nun auf die „Beziehungsräume der Menschen“ (FG, 59), denen der „Charakter der Persönlichkeit abhanden“ (FG, 59) gekommen sei. Diagnose ist „Beziehungsunsicherheit“ (FG, 60), die die neue Struktur begründet: nämlich eine solche des „funktionalen, postanthropomorphen Raums“ (FG, 60). In einer seltsamen Assonanz an Klages Theorie der mythischen Urbilder schreibt Siefertle: „In den meisten Menschen schlummert noch immer der überkommene anthropo-teleomorphe Zugang zu einer Welt, die sich diesem Zugang immer weiter entzieht“ (FG, 60). Ergebnis ist die „Konfrontation zweier Daseinsschichten“ (FG, 60), die in der Moderne aufeinanderprallen. Die Semantik der Kollision des Vergangenen mit dem Gegenwärtigen zieht sich durch den Text. Siefertle erzählt von Figuren der Anomie und der Unterbrechung. Es entsteht das Bild der Moderne als eines politischen, anthropologischen und historischen Unfalls.

Arbeit an der Geschichte ist immer auch Arbeit an den Begriffen und begrifflichen Oppositionspaaren, mit denen Geschichte narrativ strukturiert werden kann. Für Siefertle ist es die Differenz Politik/System, die er für das begriffliche Oppositionspaar hält, mit dem Gegenwart beschrieben werden kann.

„Politik“, heißt es bei Siefertle,

„gehört einer älteren Daseinsschicht an, geordnet in Hinblick auf Staat und Gesellschaft, kristallisiert in Staatsmännern, Führern und Ideologen. Es gibt in ihr Programme, Werte und Ziele. Gefordert sind Tugenden und Einsätze, die sich auf ein übergeordnetes Ganzes richten. *Ultima ratio* ist der Krieg; die Bereitschaft zur Selbsthingabe des Individuums für eine höhere Sache, für eine Gemeinschaft, zum Opfertod.“ (FG, 46f.)

Man sieht ganz deutlich, dass Siefertle hier nicht das moderne Funktionssystem der Politik meinen kann.

Damit gerät ein Politikverständnis in den Blick, das für die von Siefertle selbst untersuchte konservative Revolution entscheidend war.<sup>61</sup> Was Siefertle hier nämlich als ‚Daseinsschicht‘ beschreibt, ist die *societas civilis*, jene alteuropäische Referenz des Konservatismus, in der Staat und Gesellschaft geeint sind und die Trennung von *oikos/polis* noch intakt gewesen ist. Stärker als mit dem Ausdruck ‚Bereitschaft zur Selbsthingabe‘ kann man die Differenz zur Moderne der bürgerlichen Gesellschaft nicht markieren: Denn in dieser geht es um die Selbsterhaltung und Selbstoptimierung. Siefertle nimmt hier liberalismuskritische Gedanken auf, die für die Traditionsbildung der neuen Rechten entscheidend sind.

Das Gegenarrativ zu diesem alteuropäischen Politikverständnis ist nämlich das System. Mit ‚System‘ beschreibt Siefertle

„Ordnungen höherer Komplexität, welche die Politik sukzessive verdrängen. Systeme organisieren sich ohne Fokus, ohne Werte, Ziele und Programme. Ihre einzige Maxime lautet: Freiheit und Emanzipation für die Individuen. Tugend und Opfer sind Anachronismen, Kriege bloße Konfliktkatastrophen, die es durch geschicktes Management zu verhindern gilt. Ordnung wird durch selbsterzeugte Zwänge der Objektivität geschaffen, nicht aber durch normierende Ausrichtung.“ (FG, 47)

Wenn man genau liest, sieht man, dass dem ‚System‘ eine Eigenschaft fehlt, die in der Sphäre der Politik eine große Rolle spielt: die der Reformierbarkeit. Ein System ist nicht reformier-, nur ersetzbar. Siefertle setzt hier nur wieder einen Diskurs fort, den die konservative Revolution bereits in den Zwanzigerjahren eingeführt hat: Das, was man ablehnt, nämlich das politische

<sup>60</sup> Müller 1810 [1921], S. 34.

<sup>61</sup> Siefertle 1995.

System der Weimarer Republik sollte nicht reformiert, sondern „ruiniert“<sup>62</sup> werden. So erscheint im Anschluss an das bereits Gesagte das System als Schicksal, dem man nicht entkommen kann.

Mit ‚System‘ beschreibt Siefertle Gesellschaft und Politik der liberalen Moderne, in deren Zentrum der moderne Individualismus steht. Dieses Individuum ist zerfallen in Rollen und Funktionen, die Steuerung der Verhältnisse entzieht sich ihm. Atomisierung, Selbstverlust anstatt Selbstopfer, Diskontinuität der Erfahrung, all dies sind bekannte Topoi der modernen Anti-Moderne. Schon Armin Mohler schreibt in seiner Kampfschrift *Gegen die Liberalen*, in der nicht die Linke, sondern der Liberalismus als Hauptgegner im Politischen ausgemacht wird:

„[D]as Individuum gibt es gar nicht. Es ist eine Erfindung. Die Vorstellung eines autonomen Individuums, wie sie dem Liberalen so am Herzen liegt, ist die schlimmste aller Abstraktionen. Es ist geradezu banal, das festzustellen: jeder Mensch steht in einem Lebenszusammenhang, von dem aus er denkt und reagiert.“<sup>63</sup>

Siefertle inszeniert sein Schreiben als meditative Fundamentalopposition zur gesellschaftlichen Modernisierung. Diese Modernisierung ist für ihn gleichsam das Fatum. Ihm ist nicht zu entrinnen. Wilhelm Windelband hatte bereits 1878 das Skript dazu geliefert. In seinem Hölderlin-Vortrag heißt es:

„Die Kultur ist zu breit geworden, um vom Standpunkt des Individuum aus übersehen zu werden [...] Das Bewußtsein des einheitlichen Zusammenhanges, der alles Kulturleben beherrschen soll, geht Schritt für Schritt verloren und die Gesellschaft droht in Gruppen und Atome zu zerfallen, zwischen denen es nicht mehr das Bindemittel des geistigen Verständnisses, sondern nur noch dasjenige der äußeren Not und Notwendigkeit gibt. So wird die moderne Gesellschaft mehr und mehr zu einem Bild der Zerrissenheit, und je schneller dieser Prozeß mit natürlicher Notwendigkeit fortschreitet, um so geringer wird selbstverständlich die Kraft der gesellschaftlichen Ordnung, deren festeste Stütze die Gleichheit des Kulturbewußtseins in den Individuen bildet.“<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Ottmann 2010, Bd. 4/1, S. 144.

<sup>63</sup> Mohler 2010, S. 14.

<sup>64</sup> Windelband, Wilhelm: Über Friedrich Hölderlin und sein Geschick (1878). In: W. W.: Präludien I, 9. Aufl. Tübingen 1924, S. 254f. Zitiert in: Breuer 1993, S. 20.

Windelband beschreibt in seiner Rede den „völligen Zusammenbruch“<sup>65</sup> der vertrauten bildungsbürgerlichen Welt. Was Windelband und Siefertle miteinander verbindet, ist die vermeintliche Erfahrung kultureller Enteignung. Das Interessante an der Rhetorik der Neuen Rechten ist aber, dass sie nicht nur der bildungsbürgerlichen Klasse Eigentumsrechte zuschreibt, sondern einem Volk. Die Strategie ist also eine der Übertragung von althergebrachten Narrativen und Symbolstrukturen: Aus den historischen Verlusten an Repräsentation, Leser\*innenschaft, Geschichte, Identität und Verbindlichkeit wird das Recht eines Volkes auf Aneignung eben dieses vermeintlich ‚Entwendeten‘. Es geht um Restitution des Gewesenen, nicht um Reform des Gegenwärtigen. Dieses Narrativ, das die Neue Rechte als ihr Ureigenes feiert, entpuppt sich bei genauer Betrachtung als eine Wiederholung, als geistes- und sozialgeschichtliche Redundanz. Das ‚Neue‘ an der Neuen Rechten erweist sich als geistesgeschichtliche Diskurspatina. Somit ist Siefertles Text nicht anderes als das Lamento einer ehemals bürgerlichen Klasse, die sich mit dem Volk verwechselt. Das Lamento kommt als politischer Schwulst daher.

## 2 Björn Höcke: *Nie zweimal in denselben Fluss*

Nimmt man Björn Höckes *Nie zweimal in denselben Fluss* zur Hand, so fällt zunächst die Gestaltung des Umschlags auf. Der/die Leser\*in sieht ein Rednerpult mit einem Mikrofonkranz. Das nicht gleichschenklige Dreieck beginnt am linken Rand des Buchrückens und zieht sich über die Frontseite, um dann außerhalb des Buches zu enden. Die strengen geometrischen Formen lehnen sich an die faschistische Formensprache an. Bevor der/die Leser\*in das Buch aufschlägt, um zu lesen, ist seine Phantasie mit einem Sprechenden besetzt. Dazu passt auch der Reihentitel: „Politische Bühne. Originalton“, der sich fett gedruckt auf dem Broschurumschlag findet.

Der hier in Szene gesetzte Gegensatz liegt auf der Hand: Ein Buch, das man lesen soll, wird durch die Rolle des Protagonisten als Redner im öffentlichen Raum verstärkt oder ergänzt. Der Verlag

<sup>65</sup> Breuer 1993, S. 20.

scheint zu wissen, was schon Adolf Hitler gewusst hat. Im Vorwort von *Mein Kampf* heißt es:

„Ich weiß, daß man Menschen weniger durch das geschriebene Wort als vielmehr durch das gesprochene Wort zu gewinnen vermag, daß jede große Bewegung auf dieser Erde ihren Wachsen den großen Rednern und nicht den großen Schreibern verdankt.“<sup>66</sup>

Björn Höcke ist nämlich bisher nicht als ‚großer Schreiber‘ hervorgetreten. Vielmehr ist seine Rolle in der AfD die des Redners. In diesem Medium kann er die Menschen ‚gewinnen‘. Welchen Zweck hat also die Verschriftlichung? Zunächst muss man sehen, dass es sich um einen Interviewband handelt. Björn Höcke tritt hier wieder als Sprecher in Erscheinung, dem es durch Sebastian Hennig ermöglicht wird, im Medium des gesprochenen Wortes zu reüssieren. Es wird eine orale Gemeinschaft adressiert. Oralität bezeichnet hier den Status einer Kultur, in der die Kommunikation und das sie tragende Medium des gesprochenen Wortes Tradition speichert und weitergibt. Die Worte sind in einer oralen Kultur keine Zeichen, sondern, wie Walter J. Ong wusste, „Klänge, [...] sie hinterlassen keine Spur, sie sind Erscheinungen, Ereignisse“.<sup>67</sup> Die Wissensübermittlung verläuft über das Gespräch oder die gehörte Rede, das oder die bestimmten mnemotechnischen Mustern folgt, um die Weitergabe des Wissens zu gewährleisten: Iteration, Alliteration und Assonanz, Epitetha sind mithin die bevorzugten Mittel, um die Memorierbarkeit von gesprochener Sprache zu gewährleisten. Wesentliche Merkmale eines der Oralität verpflichteten Denkens sind, so Ong, ein eher auf konkrete Situationen sich kaprizierendes als nach abstrakten Theoremen verfahrenes Denken.<sup>68</sup> Die AfD ist also eine Partei der Oralität. Der emphatische Bezug auf das gesprochene Wort und die Macht der Rede, der in der AfD und speziell bei Höcke notorisch ist, hat eine lange Tradition im rechten Denken, in die Höcke und die AfD sich einschreiben.

Aus diesem Grunde heißt es auch in *Mein Kampf*, dass die „größten Umwälzungen auf dieser Welt [...] nie durch einen Gänsekiel geleitet worden“<sup>69</sup> seien. „Die Macht aber“, heißt es wei-

ter, „die die großen historischen Lawinen religiöser und politischer Art ins Rollen brachte, war seit urewig nur die Zauberkraft des gesprochenen Wortes“.<sup>70</sup> Der Antiintellektualismus lässt sich also jetzt genauer einordnen. Er erscheint als Opposition gegen die Buch- und Textwelten der Intellektuellen, gegen den Dialog der Meinungen, der in ihnen ausgefochten wird. Bekenntnisse und Authentizitätswahn ersetzen Argumente. Die verlorene Nahwelt der oralen Gemeinschaft wird zum neurechten Kommunikationsideal.

Die Andeutungen zur Medienstrategie in Höckes Buch führen unmittelbar zu einer anderen gewichtigen Frage. Wie kann man das Buch gattungsmäßig einordnen? Das Inhaltsverzeichnis umfasst sechs Abschnitte. Begonnen wird mit „Frühe Jahre“, dann geht es über zu „Im Schuldienst“, worauf der Abschnitt „Der Weg in die Politik“ folgt, um daran anschließend „Partei und Fraktion in Thüringen“ in den Blick zu nehmen. Abschließend folgen zwei Kapitel, die nicht zwingend dem Lebensweg folgen, sondern mit den Titeln „Volksopposition gegen das Establishment“ und „Krise und Renovation“ sich vom Lebensbericht trennen.<sup>71</sup> Der Hauptteil des Buches ist somit als autobiografisch anzusehen, wobei die Erzählung vom eigenen Leben mit dem Eintritt in die Politik endet.

Das Buch übernimmt hier teilweise den Aufbau von Hitlers *Mein Kampf*.<sup>72</sup> Die eigentlichen autobiografischen Kapitel in Hitlers einzigem Buch sind die Kapitel „Im Elternhaus“ und „Wiener Lehr- und Leidensjahre“, ferner sind in „Allgemeine politische Betrachtungen aus meiner Wiener Zeit“, „Sonstiges“ und in anderen Abschnitten autobiografische Splitter zu erkennen, die aber dann mit der Geschichte der nationalsozialistischen Bewegung verwoben werden.<sup>73</sup> Wichtig ist hier das Schema des autobiografischen Umschlags, der in die Politik führt.

Bei Höcke, ähnlich wie bei Hitler, handelt es sich, um hier Annie Ernaux' Begriff zu verwenden,

<sup>70</sup> Ebd.

<sup>71</sup> Höcke 2020. Hinfert wird Höckes Buch mit der Sigle H+Seitenzahl zitiert.

<sup>72</sup> In der bisherigen Rezeption des Höcke'schen Textes sind die Parallelen zu Hitlers *Mein Kampf* bisher nur ansatzweise thematisiert worden. Vgl. Bittner 2017.

<sup>73</sup> Vgl. hierzu die Einleitung der Herausgeber von Hitlers *Mein Kampf*, Abschnitt „Entwurf einer Lebensgeschichte“, S. 30–34.

<sup>66</sup> Hitler 2016 [1924], S. 89.

<sup>67</sup> Ong 1987, S. 37.

<sup>68</sup> Ong 1987, S. 42–61.

<sup>69</sup> Hitler 2016 [1924], S. 327.

um „Autosozio biografien“<sup>74</sup>. Autosozio biografien unterscheiden sich von Selbsterlebensbeschreibungen durch eine Vermischung von Gesellschaftsanalyse mit der Arbeit am Selbst. Sie lassen sich als Narrativierung von sozialen Prozessen und ihrer Interpretation, wie etwa Bildungsaufstieg oder -abstieg, Logik der sozialen Reproduktion bzw. Widerstand gegen diese, beschreiben. Autosozio biografien sind also Selbst- und Zeitdiagnostik in einem. Insbesondere an der Inszenierung von Bildungserlebnissen bzw. vom Scheitern in etablierten Bildungsinstitutionen lässt sich das Funktionieren von Autosozio biografien zeigen.

Gleichzeitig offenbart sich in der Autosozio biografie auch eine Politik der Lebensgeschichte.<sup>75</sup> Eine Politik der Lebensgeschichte organisiert Oppositionen und Schematismen, die das autobiografische Subjekt als Figur überhaupt erst im Diskurs relevant werden lassen. Eine Opposition, die Adorno für die neurechte Politik der Lebensgeschichte vorgeschlagen hat, ist die zwischen Provinz und Land. Adorno sagt in seinem jüngst editierten Vortrag „Aspekte des neuen Rechtsradikalismus“, dass es in „diesen [den rechtsradikalen Bewegungen, MST] insgesamt so etwas wie einen sich verschärfenden Gegensatz der Provinz gegen die Stadt“<sup>76</sup> gebe. Höcke macht aus dieser Opposition ein Programm, das er auch noch pädagogisch verklärt: „Es gibt pädagogisch nichts Wertvolleres, als das Aufwachsen auf dem freien Land, mit Tieren, mit Abenteuern und der Möglichkeit, unter überschaubaren eigenen Grenzen zu lernen.“ (H, 33.) Das klingt nach pädagogischer Lust auf gesellschaftliche Einfachheit. Aber, spricht Höcke zu Hennig, „[w]enn Sie sich die Biographien der deutschen Dichter und Denker anschauen, werden Sie feststellen, daß nahezu alle auf dem Land oder in den kleinen Ortschaften aufwachsen, auch wenn später ihre Namen mit großen Städten verbunden wurden.“ (H, 33.) Die Provinz sorgt für die Herkunft, ja für Heimat und ein Heimatgefühl, der gesellschaftliche Aufstieg aber findet in den Städten oder in der Metropole statt. Aber eine Identität stiften die Städte nicht.

Höckes Begeisterung für die heimatliche Scholle ist die Wiederkehr der Heimatkunst von

1900 um 2018. Der „anti-städtische Affekt“<sup>77</sup> dieser Literatur besteht gerade in ihrer Opposition zur Stadt. Die Stadt gilt als Ort, als Raum der Vergesellschaftung, in dem es unmöglich ist, eine Identität jenseits der gesellschaftlichen Rolle auszubilden. Wenn Julius Langbehn schreibt, dass der „Gelehrte seinem Wesen nach international, der Künstler national“<sup>78</sup> sei, dann wird auch der Antiintellektualismus als politische Strategie deutlich. Der „Geist der Individualität“, heißt es bei Langbehn, ist der „Geist der Scholle“.<sup>79</sup> Nur auf dieser kann der Deutsche sich verwirklichen und eine Identität ausbilden. International sind immer nur die anderen.

Die verschütteten „kulturellen Quellen“ (H, 30) der deutschen Identität, wie Dichtung, Preußen usw., sollen wieder sprudeln. Deutschland ist für Höcke vor allem Natur und ein Netz aus Autorennamen, die so etwas wie die Walhalla der Neurechten bilden. In der Mitte sitzen Nietzsche (H, 57), Heidegger (H, 59 und passim), Kant (H, 60), die „deutsche Mystik“ (H, 72), Adelbert von Chamisso (H, 131) Martin Buber (H, 83f.) und einige andere Geistesgrößen wie Edmund Burke (H, 70), Macchiavelli (H, 153 und passim). Im Verlauf des Buches entspinnt sich für den/die Leser\*in ein Netzwerk von alt- und neurechten Autoren: Wolfgang Caspart (H, 105), Joachim Fernau (H, 112), Arnold Gehlen (H, 128), Jordis von Lohausen (H, 182), Manfred Kleine-Hartlage (H, 186) und, natürlich, Spengler (H, 263). Von Sebastian Hennig kommt der unvermeidliche Verweis auf die konservative politische Romantik mit der Nennung von Achim von Arnims *Die Kronenwächter* und Bettina von Arnims *Dies Buch gehört dem König* (H, 157).

Übernimmt man hier Hugo von Hofmannsthals Ausdruck, so entsteht das Deutschland der Neurechten aus Schriften, die den geistigen Raum dessen bilden, was die Neurechte in ihren Schriften als Nation erfindet. Das von Hofmannsthal so genannte „geistig[e] Anhangen“<sup>80</sup> bezieht sich aber nicht auf die großen Werke, sondern, wie Hofmannsthal schreibt, auf

<sup>74</sup> Spoerhase 2017, S. 27–37.

<sup>75</sup> Vgl. Schneider 1999.

<sup>76</sup> Adorno 2019 [1968], S. 15.

<sup>77</sup> Roszbacher 2000, S. 304.

<sup>78</sup> Langbehn 1890, S. 9.

<sup>79</sup> Langbehn 1890, S. 40.

<sup>80</sup> Hofmannsthal 1955 [1927], S. 390.

„Aufzeichnungen aller Art, wie sie zwischen den Menschen hin und her gehen, den nur für einen oder wenige bestimmten Brief, die Denkschrift, desgleichen auch die Anekdote, das Schlagwort, das politische oder geistige Glaubensbekenntnis, wie es das Zeitungsblatt bringt, lauter Formen, die ja zuzeiten sehr wirksam werden können.“<sup>81</sup>

Die oben genannten Autoren, die jeweils ganz unterschiedliche Textsorten produziert haben, haben gemeinsam, dass sie in neurechten Kreisen offenbar alleine durch die Tatsache, dass sie gelesen werden, eine Wirksamkeit entfalten. Für den/die Leser\*in entsteht so etwas wie ein Kanon neurechten Denkens, der manche Überraschung aufweist und an dem in anderen Publikationen weitergearbeitet wird. Es wird inszeniert, was Umberto Eco „Kult der Überlieferung“<sup>82</sup> genannt und als Merkmal des Faschismus identifiziert hat. Es geht also um den Kult, nicht um die Überlieferung an sich.

Der Kanon bekommt unter Rechten Funktion. Das entstandene „Corpus von Texten, das eine Gesellschaft oder eine Gruppe für wertvoll hält und an dessen Überlieferung sie interessiert ist“,<sup>83</sup> wird enthistorisiert. Der Kanon stellt also immer einen Selektionsprozess dar, dessen Ziel darin besteht, einen alternativen oder anderen Überlieferungsprozess zu initiieren. Genau um diesen Überlieferungsprozess geht es hier. In diesem Prozess fungiert der Kanon als „Prägewerk der Identität“<sup>84</sup>, dessen Ergebnis unterschiedlich sein muss. Ein Kanon ist weder zeit- noch geschichtslos, er kann nicht, wie die neuen und alten Rechten es tun, in einer kultischen Verehrung überliefert werden.

All diese Strategien sind also bekannt. Die neue Rechte liest gerne und viel, erfindet einen Kanon zur kulturellen Selbstverständigung. Was aber bisher in der Rezeption untergegangen ist, ist die Frage nach der Inszenierung von Bildungsfiguren in der Literatur der nationalsozialistischen und neuen Rechten. Mit dieser Frage ist ein wesentlicher Punkt in der Selbstinszenierung genannt: die Inszenierung von Bildung jenseits von Institutionen oder von institutioneller Kommunikation. Bildung außerhalb der Kontrolle durch institutionelle Curricula und Wissenstechni-

ken ist ‚halbe Bildung‘, weil ihr die institutionelle Kontrolle oder die gesellschaftliche Resonanz bzw. Anerkennung fehlt.

Adorno hat den Halbgebildeten „Drang nach Höherem“<sup>85</sup> attestiert und „Verwirrung und Obskurantismus“<sup>86</sup> im Denken als Kennzeichen von Halbbildung destilliert. Von Adornos Theorie der Halbbildung zur Bildungsfigur des Autodidakten ist es nicht weit. „Der Autodidakt“, heißt es bei Georg Stanitzek, „hat zwar an Studium und Produktion des Wissens teil, aber nicht, oder wenigstens nicht im Vollsinn, an dessen sozialer Organisation.“<sup>87</sup> Man muss sich den Autodidakten als einsamen Leser vorstellen, der sich idiosynkratisch eine Textwelt zusammenbastelt, die nicht durch eine Organisation kontrolliert wird. Genau in diesem Jenseits der Institutionen scheint er für die Neue Rechte interessant zu sein. „Heute“, gesteht Höcke zunächst, komme ihm das zwar recht abenteuerlich vor, aber

„ich hatte mir in den Kopf gesetzt, *Sein und Zeit* zu lesen – ohne jede Sekundärliteratur und jede Anleitung durch einen Lehrer. Ich glaube, das schwierige Unterfangen hat sich gelohnt, auch wenn es mir schwerfällt, konkrete Früchte vorzuweisen. Schon der Mut Heideggers, das Sein gegenüber dem Seienden ins Recht zu setzen, ist ein Erlebnis.“ (H, 77, Kursivierung im Original)

Dieses Heidegger-Erlebnis, das ja kein Erlebnis einer Analyse ist, sondern ein 'Erleben der ontologischen Differenz, verbindet ihn von der Struktur her mit den zahlreichen Autodidakten der Bildungsgeschichte. Denn diese sind, so heißt es bereits 1835, „sich selbst Bildende“.<sup>88</sup> Im weiteren Verlauf der entwickelten Beschreibung des Autodidakten spricht Wolff davon, dass „[g]ute Exempel und zufällige gute Bücher allerdings oft mehr, als Lehrer [bilden]“.<sup>89</sup> Bereits Armin Mohler attestiert sich „maßlos[e] Lesewut“<sup>90</sup> jenseits der etablierten disziplinären Wege. Die Dissidenz des Bildungszugangs und die Ablehnung von wissenschaftlicher Kommunikation ist für das Verständ-

<sup>81</sup> Hofmannsthal 1955 [1927], S. 390f.

<sup>82</sup> Eco 2020, S. 11.

<sup>83</sup> Winko 1996, S. 585.

<sup>84</sup> Assmann 1988, S. 59.

<sup>85</sup> Adorno 1998 [1962], S. 112.

<sup>86</sup> ebd.

<sup>87</sup> Stanitzek 1999, S. 327.

<sup>88</sup> Wolf 1835, S. 14.

<sup>89</sup> Wolf 1835, S. 14.

<sup>90</sup> Mohler, Armin: Der Nasenring. Vergangenheitsbewältigung vor und nach dem Fall der Mauer. München 1991, S. 32ff. Zitiert nach: Maas 2013, S. 43.

nis und für die Tradition des neurechten Erzähl-systems von erheblicher Bedeutung.

„Die Fachwissenschaft“, heißt es dementsprechend in Goebbels' einzigem Roman *Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*, „züchtet Hochmut und Fachsimpelei“.<sup>91</sup> Aus diesem Grunde sind die Lektüren des anfänglich noch studierenden Michael einsam. Er liest Goethes *Wilhelm Meister*, den er nicht als Roman, sondern als „Epos“<sup>92</sup> wahrnimmt. Beim Besuch in Frankfurt, wo Michael anscheinend das Goethe-Haus besucht hat, heißt es zum Bild der Charlotte Buff, die ja bekanntlich das Vorbild für Lotte in *Die Leiden des jungen Werthers* gewesen ist: „Das war noch der Goethe, wie wir Jungen ihn liebten. Der Geheimrat ist manchmal unausstehlich.“<sup>93</sup> Er liest auf Vermittlung seines russischen Freundes Dostojewskis *Der Idiot* und bezeichnet Fürst Myschkin als „haltose[n], unberechbare[n], lächerliche[n] Menschen“.<sup>94</sup> Er sitzt in der Natur und liest Kellers *Der grüne Heinrich*, jenes, wie er in eigentümlicher Diktion formuliert, „Buch von der dämmernden Ferne und der festen männlichen Gegenwart“.<sup>95</sup> Der kriselnde Student liest die *Fröhliche Wissenschaft*.<sup>96</sup>

Der bürgerliche Kanon wird umgedeutet, neu besetzt und für die eigenen Zwecke hergerichtet. Die „Weitergabe deutscher und europäischer Kulturtraditionen“ (H, 96), die Höcke ins Zentrum seiner „Bildungsbemühungen“ (H, 96) stellt, ist keine. Es ist eine Umbesetzung von Kulturtraditionen, in der genau diese Tradition neu erfunden wird. Es scheint, als imitiere Höcke mit diesem Verfahren Oswald Spengler, der ja im Rahmen seiner Morphologie der Geschichte permanent politische und künstlerische Formen der Antike, des Mittelalters, der Frühen Neuzeit und der Moderne zueinander in Beziehung setzt. Diese Beziehungslehre definiert den literarischen Stil. Im Abschnitt „Philosophie der Politik“ heißt es exemplarisch für diesen Stil bei Spengler:

„Aber während die Antike, an der Spitze das Forum von Rom, die Volksmasse zu einem sichtbaren und dichten Körper zusammenzog, um ihn zu zwingen, von

seinen Rechten den Gebrauch zu machen, den man wollte, schuf ‚gleichzeitig‘ die europäisch-amerikanische Politik durch die Presse ein Kraftfeld von geistigen und Geldspannungen über die ganze Erde hin, in das jeder einzelne eingeordnet ist, ohne daß es ihm zum Bewußtsein kommt, so daß er denken, wollen und handeln muß, wie es irgendwo in der Ferne eine herrschende Persönlichkeit für zweckmäßig hält.“<sup>97</sup>

Auf die Frage von Sebastian Hennig, ob Höcke sich als Populist bezeichnen würde, antwortet dieser: „Richtig liegt er [der Populismus, MST] in der Diagnose, daß sich im Zuge der Oligarchisierungs- und Ochlokratisierungstendenzen eine abgehobene polit-mediale Kaste gebildet und vom Volk entfremdet hat.“ (H, 235.) Neben dem Verweis auf Polybios, dessen Geschichtsschreibung Höcke vorher anzitiert hat (H, 225), zitiert Höcke zumindest implizit Goebbels' *Michael*: „Ach heute! Das ist ja keine Politik, was die da oben betreiben. Sie führen nur mit den Mitteln des Volkes [lic. Steuergelder, MST] ihr eigenes Geschäft. Unsere sogenannte Politik steht in keinem inneren Verhältnis mehr zum Volk.“<sup>98</sup> Höcke inkriminiert im Lichte dieses Zitats die staatliche Parteienfinanzierung, dementsprechend als „Wirtschaftszweig“ (H, 58), er sieht Intellektuelle, die „an Universitäten und Hochschulen ungeniert Steuergelder abgrasen“ (H, 180).

Ich habe meinen Durchgang durch neurechte Textwelten mit einem Blick auf den modernisierungsskeptischen Goethe begonnen. Die neue Rechte versucht, eine andere Moderne zu erfinden. Sie versucht nicht, sie zu verstehen. Ihr Ansinnen ist es, so kann man sagen, ihre Sicht auf die gesellschaftliche Moderne mit dem Blick auf ihre kulturell-ästhetische Moderne zu versöhnen. Der Kanon von Langbehn, Hitler, Schmitt bis hin zu Heidegger ist der Spiegel dieses Versuchs. Die Idee der Einheit, der Vorstellung sozialer und politischer Homogenität, die Phantasie einer Identität zwischen Sein und Zeichen lassen sich im Anschluss an die Analysen Nassehis nicht nur als soziologische, sondern auch als ästhetisch-kulturelle Strategien beschreiben.

Wie Ingo Stöckmanns Untersuchungen zur Genese und zur Problematik der literaturwissenschaftlichen Moderne<sup>99</sup> gezeigt haben, ist das,

<sup>91</sup> Goebbels, Joseph 1942 [1929], S. 14.

<sup>92</sup> Goebbels 1942 [1929], S. 17.

<sup>93</sup> Goebbels 1942 [1929], S. 18.

<sup>94</sup> Goebbels 1942 [1929], S. 33.

<sup>95</sup> Goebbels 1942 [1929], S. 43.

<sup>96</sup> Goebbels 1942 [1929], S. 51.

<sup>97</sup> Spengler 1998 [1923], S. 1137.

<sup>98</sup> Goebbels 1942 [1929], S. 21.

<sup>99</sup> Stöckmann 2009, 2012.

was Modernerfahrung in der Literatur sein kann, auf Narrativierung der Erfahrung und auf Organisation von Narrativen konstitutiv angewiesen. Moderne, so kann man sagen, ist für ihre literarisch-kulturelle Verarbeitung auf Erzählbarkeit, ja, auf Transformation in erzähl- oder imaginierbare Elemente angewiesen. Im Ergebnis wird moderne Literatur dann Bilanz jener Moderne, die man als Verlustrechnung oder als Gewinnbuchung erzählen kann.

Die Funktion der „Welterschließung und Daseinsaufschlüsselung“<sup>100</sup>, die Kubitschek und Kositzka daher dem Lesen zusprechen, ist eine Erfahrung der Moderne in der Literatur und im Lesen. Zu dieser Moderne bzw. zur liberalen Moderne gehört die Auseinandersetzung mit dem Anderen der eigenen Meinung. Schon Adorno hat die Verweigerung der Diskussion als Element des Rechtsradikalismus analysiert: „So wurde neulich in einer Polemik gegen eine Professorin, die den Rechtsradikalen nicht in den Kram paßte, gesagt: ‚Wir diskutieren nicht mit ihr, sondern hier handelt es sich um existentielle Gegensätze‘.“<sup>101</sup> Denn Auseinandersetzung oder Diskussion sind etwas anderes als der Verweis auf Existentielles, Rückzug in Lektüregemeinschaften, politische Neosemantik, Wälder oder Schlösser.

In *Eichmann in Jerusalem* referiert Hannah Arendt auf das Schlusswort des Angeklagten Eichmann, in dem dieser von der „staatlicherseits vorgeschriebenen Umwertung aller Werte gesprochen“<sup>102</sup> habe. Die Umwertung aller Werte der Tradition ist ja etwas anderes als sie aufzugeben. Die neue Rechte will diesen umwertenden Staat. Sie bereitet ihn vor. Das berühmte Arendt'sche Wort von der „Gedankenlosigkeit“<sup>103</sup> des Holocaust-Koordinators wird ergänzt durch die attestierte „Realitätsferne“<sup>104</sup> Eichmanns. Es ist die unselige Kombination aus Gedankenlosigkeit, Armut an politischer Phantasie und Realitätsferne, die nach Arendt „mehr Unheil anrichten können als alle die in einem Menschen innewohnenden bösen Triebe zusammengenommen“.<sup>105</sup> Die beiden hier untersuchten Autoren sind sicherlich keine Eichmän-

ner. Und doch: Die Banalität der Aussagen und den Eklektizismus ihrer Texte kann man als Ausdruck von Gedankenlosigkeit und Realitätsferne lesen. Sie offenbaren eine politische arme, kulturell dürftige und literarisch armselige Phantasie und Einbildungskraft. Es ist alles schon einmal dagewesen.

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (2019): *Aspekte des neuen Rechtsradikalismus. Ein Vortrag* [1968]. Mit einem Nachwort von Volker Weiß. Berlin: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1998): Theorie der Halbbildung [1962]. In: ders.: *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*. Darmstadt: WBG [=Lizenzausgabe STW, Frankfurt 1997], Bd. 8, S. 93–122.
- Arendt, Hannah (1986): *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen* [1961]. München: Piper.
- Aristoteles (1982): *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.
- Assmann, Aleida (1998): Kanonforschung als Provokation der Literaturwissenschaft. In: von Heydebrand, Renate (Hg.): *Kanon-Macht-Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 47–59.
- Beyer, Susanne (2017): Menschenwerk. Die Empfehlung einer Essaysammlung mit rechtsradikalen Inhalten durch einen SPIEGEL-Redakteur bedarf einer Erklärung. Reaktion der Spiegel-Redaktion. URL: <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-151666500.html> (28.04.21).
- Bittner, Michael (2019): Höcke und sein Kampf, 03.09.2021, URL: <https://michaelbittner.info/2019/09/03/bjoern-hoecke-und-sein-kampf/> (17.09.2020).
- Blumenberg, Hans (1990): *Die Sorge geht über den Fluß*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Breuer, Stefan (1993): *Anatomie der konservativen Revolution*. Darmstadt: WBG.
- Czollek, Max 2020: *Desintegriert Euch!* [2018] München: BTB.
- Detering, Heinrich (2019): *Was heißt hier ‚wir‘? Zur Rhetorik der parlamentarischen Rechten*. Stuttgart: Reclam.
- Dobrenko, Evgenij (2011): Stalins Schreibweise. Von den romantischen Dichtungen der Zukunft zur sozialistisch-realistischen Prosa der Vergangenheit. In: Koschorke, Albrecht/Kaminskij, Konstantin (Hg.): *Despoten dichten. Sprachkunst und Gewalt*. Konstanz: UVK, S. 97–177.
- Eco, Umberto (2020): *Der ewige Faschismus*. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. München: Hanser.
- Eder, Jakob S. (2017): Zurück in die Diskursvergangenheit. Rechte Mythen im Buch „Finis Germania“.

<sup>100</sup> Kositzka/Kubitschek 2020, S. 8.

<sup>101</sup> Adorno, *Aspekte des neuen Rechtsradikalismus*, S. 34.

<sup>102</sup> Arendt 1986 [1961], S. 57.

<sup>103</sup> Ebd.

<sup>104</sup> Ebd.

<sup>105</sup> Ebd.

- URL: <https://taz.de/Rechte-Mythen-im-Buch-Finis-Germania/!5441743/> (28.04.21).
- Felsch, Philipp (2015): *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960-1990*. München: Beck.
- Fücks, Ralf/Becker, Christoph (Hg.) (2020): *Das alte Denken der Neuen Rechten. Die langen Linien der antiliberalen Revolte*. Frankfurt/M.: Wochenschau.
- Gess, Nicola (2021): *Halbwahrheiten. Zur Manipulation von Wirklichkeit*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Goebbels, Joseph (1942): *Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern* [1929]. München: Franz-Eher.
- Goethe, Johann Wolfgang von (2005): Maximen und Reflexionen. Aus dem Nachlaß (Nr. 876). In: ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder u.a. 21 Bde. München: btb, Bd. 17, S. 715–957.
- Graevenitz, Gerhart von (1973): *Die Setzung des Subjekts. Untersuchungen zur Romantheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Groebner, Valentin (2008): *Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen*. München: Beck.
- Grossarth, Jan (2017): Redakteur des „Spiegel“ gab rechts-extreme Leseempfehlung. URL: <https://www.faz.net/aktuell/politik/inland/wer-setzte-rechtsextremes-finis-germania-auf-ndr-buchliste-15055693/das-umstrittene-buch-finis-15058149.html>. (28.04.21).
- Hitler, Adolf (2017): *Mein Kampf* [1924]. Eine kritische Edition, hg. v. Christian Hartmann, Thomas Vordermayer u. a. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte. München-Berlin: Institut für Zeitgeschichte.
- Höcke, Björn (2020): *Nie zweimal in denselben Fluss. Björn Höcke im Gespräch mit Sebastian Hennig*. Mit einem Vorwort von Frank Böckelmann. 4. Aufl. Lüdinghausen und Berlin: Manuscriptum.
- Hofmannsthal, Hugo von (1955): Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation [1927]. In: ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Prosa IV*, Frankfurt/Main 1955, S. 390–414.
- Huber, Christoph (2007): Personifikation. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, hrsg. v. Klaus Weimar, Bd. 3: P-Z, Berlin u.a.: De Gruyter, S. 53–55.
- Kellerhoff, Sven Felix (2015): „*Mein Kampf*“. Die Karriere eines deutschen Buches. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Kiesel, Helmut (2014): War Adolf Hitler ein guter Schriftsteller? In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.08.2014, Nr. 178, S. 11.
- Koch, Lars (Hg.) (2020): *Zwischen Feindsetzung und Selbstviktimsierung: Gefühlspolitik und Ästhetik populistischer Kommunikation*. Frankfurt/M.: Campus.
- Koschorke, Albrecht (2009): Die Epistemologie der Natur/ Kultur-Grenze und ihre disziplinären Folgen. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (DVJs) 81/1, S. 9–25.
- Koschorke, Albrecht (2016): *Adolf Hitlers „Mein Kampf“. Zur Poetik des Nationalsozialismus*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Kositza, Ellen/Sommerfeld-Lethen, Caroline (2019): *Vorlesen*. Schnellroda: Antaios.
- Kositza, Ellen/Kubitschek, Götz (2020): *Das Buch im Haus nebenan*. Schnellroda: Antaios.
- Kubitschek, Götz (2017): *Provokation*. Schnellroda: Antaios.
- Langbehn, Julius (1890): *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*. 16. Aufl. Leipzig: von Hirschfeld.
- Lehmann, Johannes F. (2019): *Wut Wut, Zorn, Hass – zum affektpolitischen Problem der Identität*. Manuskript d. Verfassers, 81 Seiten.
- Leo, Per/Steinbeis, Maximilian/Zorn, Daniel-Pascal (2017): *Mit Rechten reden. Ein Leitfaden*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Ludwig, Cornelius (2017): Genre. In: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. völlig neue bearbeitete Auflage. Hg. v. Dieter Burdorf u. a. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler.
- Luhmann, Niklas (1993): *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie* [1984]. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Maas, Sebastian (2017): *Die Geschichte der neuen Rechten in der Bundesrepublik Deutschland*. Kiel: Regio.
- Manow, Philipp (2008): *Im Schatten des Königs. Die politische Anatomie demokratischer Repräsentation*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Mohler, Armin (2010): *Gegen die Liberalen*. Schnellroda: Antaios 2010.
- Müller, Adam (1921): Von der Gewerbefreiheit [1810]. In: ders.: *Ausgewählte Abhandlungen*. Hg. v. J. Baxa. Jena: Fischer, S. 34–39.
- Müller, Adam (1936): *Die Elemente der Staatskunst. Sechsendreißig Vorlesungen* [1808–1808]. Ungekürzte Ausgabe. Neuausgabe der Originalausgabe 1808–1809. Berlin: Haude & Spener'sche Verlagsbuchhandlung.
- Nassehi, Armin (2015): *Die letzte Stunde der Wahrheit. Warum rechts und links keine Alternativen mehr sind und Gesellschaft ganz anders beschrieben werden muss*. Hamburg: Murmann.
- Nutt, Harry (2017): Der Kulturkampf der Neuen Rechten. URL: <https://www.fr.de/kultur/kulturkampf-neuen-rechten-11051353.html> (14.09.2020).
- Ong, Walter J. (1987): *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Ottmann, Henning (2010): *Geschichte des politischen Denkens*. Bd. 4: Das 20. Jahrhundert, Teilband I: Der Totalitarismus und seine Überwindung. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler.
- Pieper, Irene (2010): Lese- und literarische Sozialisation. In: Kämper-van den Boogart, Michae/Spinner, Kaspar H. (Hg.): *Lese- und Literaturunterricht. Teil 1: Geschichte und Entwicklung, konzeptionelle und empirische Grundlagen*. Baltmannsweiler: Schneider, S. 87–148.

- Rossbacher, Karlheinz (2000): Heimatkunst der frühen Moderne. In: *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890–1918* [= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Band 7]. München: dtv, S. 300–314.
- Salzborn, Samuel (2020): *Kollektive Unschuld. Die Abwehr der Shoah im deutschen Erinnern*. Leipzig: Hentrich & Hentrich.
- Safranski, Rüdiger (2017): Eine fahrlässige und hysterische Debatte. Rüdiger Safranski im Gespräch mit Joachim Scholl. URL: [https://www.deutschlandfunkkultur.de/rolf-peter-sieferle-und-sein-finis-germania-eine.2162.de.html?dram:article\\_id=389507](https://www.deutschlandfunkkultur.de/rolf-peter-sieferle-und-sein-finis-germania-eine.2162.de.html?dram:article_id=389507) (11.09.2020).
- Schmitt, Carl (1982): *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes. Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols* [1938]. Mit einem Anhang sowie einen Nachwort des Herausgebers. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Schmitt, Carl (1984): *Römischer Katholizismus und politische Form* [1923]. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Schneider, Manfred (1999): Politik der Lebensgeschichte um 1800 und das autobiographische Wissen im Theoriedesign des 20. Jahrhunderts. In: Vogl, Joseph (Hg.): *Poetologien des Wissens um 1800*. München: Fink, S. 267–288.
- Seibt, Gustav/et.al. (2017): Ein erschreckender Absturz. URL: [https://www.deutschlandfunkkultur.de/sz-literaturkritiker-gustav-seibt-ueber-finis-germania-ein.1008.de.html?dram:article\\_id=388580](https://www.deutschlandfunkkultur.de/sz-literaturkritiker-gustav-seibt-ueber-finis-germania-ein.1008.de.html?dram:article_id=388580); [https://www.deutschlandfunkkultur.de/rolf-peter-sieferle-und-sein-finis-germania-eine.2162.de.html?dram:article\\_id=389507](https://www.deutschlandfunkkultur.de/rolf-peter-sieferle-und-sein-finis-germania-eine.2162.de.html?dram:article_id=389507) (28.04.21).
- Sieferle, Rolf Peter (1995): *Die Konservative Revolution. Fünf biographische Skizzen*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Sieferle, Rolf Peter (1997): *Rückblick auf die Natur. Eine Geschichte des Menschen und seiner Umwelt*. München: Beck.
- Sieferle, Rolf Peter (2019): *Finis Germania* [2017]. Berlin: Landtverlag.
- Spengler, Oswald (1998): *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* [1923]. München: C. H. Beck.
- Spoerhase, Carlos (2017): Politik der Form. Auto-soziobiografie als Gesellschaftsanalyse. In: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 71, Nr. 818, S. 27–37.
- Stanitzek, Georg (1999): Otto Luschnat: Autodidaktos. Eine Begriffsgeschichte. In: Dotzler, Bernhard (Hg.): *Grundlagen der Literaturwissenschaft: exemplarische Texte*. Köln u. a.: Böhlau, S. 325–341.
- Steinmayr, Markus (2020): Fridays for Yesterday: Ein Kommentar zur rechten Ökologie. In: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 74, Nr. 855, S. 20–31.
- Steinmayr, Markus (2021): Autodidakten, Philister, Parrhasiasten. Bildungsfiguren der Neuen Rechten. In: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 74, Nr. 862, S. 77–87.
- Stöckmann, Ingo (2009): Erkenntnislogik und Narrativik der Moderne. Einige Bemerkungen zur Anke-Marie Lohmeiers Aufsatz ‚Was ist eigentlich ‚modern?‘ und Thomas Anz‘ Kritik. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 34/1, S. 221–234.
- Stöckmann, Ingo (2012): Moderne und Kultur. Über Genese und Funktionsweise literaturwissenschaftlicher Moderne-Begriffe. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 37/1, S. 105–118.
- Strauß, Botho (1993): Anschwellender Bocksgesang. URL: <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13681004.html> (28.04.21).
- Thomalla, Erika/Gladić, Mladen (2021): Literatur als Klartext. Wie Rechte lesen. In: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 74, Nr. 862, S. 5–16.
- Waldstein, Thor von (2019): *Metapolitik. Theorie-Lage-Aktion*. Schnellroda: Antaios.
- Winko, Simone (1996): Literarische Wertung und Kanonbildung. In: Arnold, Heinz Ludwig/Detering, Heinrich (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: dtv, S. 585–600.
- Vogl, Joseph (2021): *Kapital und Ressentiment. Eine kurze Theorie der Gegenwart*. München: C. H. Beck
- Wildt, Michael (2019): Die Ambivalenz des Volkes. Der Nationalsozialismus als Gesellschaftsgeschichte. Berlin: Suhrkamp.
- Wolf, Friedrich August (1835): *Friedr. Aug. Wolf über Erziehung, Schule, Universität*. Aus Wolfs literarischem Nachlasse zusammengestellt von Wilhelm Körte. Quedlinburg und Leipzig: Becker'sche Buchhandlung.
- Young, Eduard (1768): *Dr. Eduard Young's Klagen oder Nachtgedanken über Leben, Tod und Unsterblichkeit In neun Nächten. Nebst Desselben Charakteristischen Satire auf die Ruhmbegierde, die allgemeine Leidenschaft*. Aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt, durchgehends mit kritischen und erläuternden Anmerkungen begleitet, und mit dem nach letzten Ausgabe abgedruckten Originale herausgegeben von J. A. Ebert. Erster Band, Zweyte verbesserte Auflage. Braunschweig.
- Zymner, Rüdiger (2005): Gattung. In: Schweikle, Günther/Burdorf, Dieter/u.a. (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*. 3. völlig neue bearbeitete Aufl. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler, S. 261–262.

**Artikel**

Ulrich van Loyen\*

**Strich durch die Rechnung.  
Eine Anmerkung zur  
Restitutionsdebatte,  
die Deutschland drei Jahre  
in Atem hielt.**

**Abstract:** Der Artikel setzt sich, durchaus polemisch, mit einigen Motiven des jüngsten Diskurses über die Rückgabe von Artefakten aus deutschen Museen an staatliche Institutionen auf dem Boden ehemaliger Kolonialgebiete auseinander. Er vertritt die These, dass dadurch gerade keine Entschuldigung stattfindet (ganz im Sinne von Marcel Mauss' „reçavoir est reçu“), sondern bestehende regionale Konflikte vertieft und neokolonialistische Verhaltensweisen befördert werden. Zudem plädiert er dafür, die Wissenschaft möge sich nicht voreilig von der Politik entmündigen lassen.

**Keywords:** Restitution, Kolonialismus, Raubkunst, Cultural Property, Nationalstaaten, Source Communities

\*Dr. Dr. Ulrich van Loyen, Universität Siegen, Medienwissenschaftliches Seminar, E-Mail: Ulrich.vLoyen@uni-siegen.de

Eine Schwalbe macht noch keinen Sommer. Nachdem die Kunsthistorikerin Bénédicte Savoy auch hierzulande die populäre Version ihres „Restitutions“-Aufrufs (2018) veröffentlicht und Emmanuel Macron die Rückgabe geraubter Kulturgüter zur obersten Handlungsmaxime erklärt hatte, keimte in Deutschland die Hoffnung auf eine neue Superdisziplin: Ethnologische Provenienzforschung. Projekte, vor allem Stellen für das akademische Prekariat, kündigten sich in großer Zahl am Horizont an. Nachhaltig, so tönte es, würde diese Entwicklung sein, denn in den Archiven der Museen schlummerten gewaltige Schätze. Einmal hätte die Ethnologie von einem Trend profitiert, den vor Jahren die in Deutschland traditionell mächtige Kunstgeschichte inauguriert hatte, und der in die skrupulöse Unterscheidung von Raub und Tausch, Kauf und Betrug, kurz: in Objektbiografien münden sollte. Aber ach, all dieses Unterscheiden und Zeigen, das Zeigen von Unterschieden in Ausstellungen, die Selbstproblematierung des Museums im Museum, der Glaube an ein zunehmendes Wachstum nach innen wie nach außen, der die altherwürdige Institution im Digitalzeitalter noch einmal hätte mobilisieren können, es war vergebens. Denn gleichsam im Vorgriff auf eine schwarz-grüne Koalition beeilten sich Kulturstatsministerin Monika Grütters und ihre baden-württembergische Kollegin mit einem Rückgabedekret. Weitere Amtskollegen folgten. Im Zweifel, so heißt es, sollten Museumsobjekte zurückgege-

ben werden. Und zwar schnellstmöglich. Die dauertagende Wissenschaft hingegen klemmte den Schoßhundschwanz ein: nix zu machen, keine neuen Stellen, zumindest nicht über die knappe Befristung hinaus. Man hatte die Wissenschaft gerufen, dann brauchte man sie nicht mehr. Schwalben sind Zugvögel, sie überwintern am Horn von Afrika. Anders als die deutsche Politik geraten sie moralisch nicht unter Zugzwang, und anders als viele Wissenschaftler ziehen sie einfach weiter, wenn es irgendwo zu kalt wird. Die Politik, aber auch die Presse, hat zuletzt nach dem von Erich Kästner prominent gemachten Motto agiert: Es gibt nichts Gutes, außer man tut es. Das ist ein Lyrismus, eine schöne Geste, und gesinnungsethisch ist daran zunächst auch wenig auszusetzen. Außer man führt ein anderes geflügeltes Wort ins Gefecht: Das Gegenteil von „gut“ ist „gut gemeint“. Und hier könnte die Wissenschaft – die Ethnologie, die Afrikawissenschaften, aber auch die Kunstgeschichte – durchaus korrigierend eingreifen, wenn sie es weniger auf das Nest abgesehen hätte, das ihnen von Zeit zu Zeit aus Mitteln von Bund und Ländern kredenzt wird. Denn:

1. Kategorien, die für die Raubkunstdebatte um die Enteignung jüdischer Kunstsammler gelten, lassen sich nicht ohne Weiteres auf Ethnografica übertragen, die in deutschen Museen ruhen, ganz egal ob in den Vitrinen oder Depots. Oder aber man weitet die Raub-

kunstdebatte zur Museumsdebatte aus – dann wird es allerdings uferlos: Die Einrichtung der wichtigsten europäischen Museen ist maßgeblich durch die napoleonischen Kriegszüge bestimmt, schätzungsweise zu zwei Dritteln. Das heißt, ohne Raub gibt es keine Museen, nicht einmal die vornapoleonischen Wunderkammern reisender Adeliger. Es gibt darum überhaupt keinerlei unschuldige Museen, und selbst wenn man wie Präsident Macron Dependancen der eigenen Sammlungen im außer-europäischen Ausland anregt – allerdings eher in den Golfstaaten als in der sogenannten „Dritten Welt“ –, wird man die Museen von ihrer Vergangenheit nicht reinigen können.

Die Raubkunstdebatte ging davon aus, dass Kunstschätze illegal erworben wurden. Ein großer Teil der an der Restitutionsdebatte Beteiligten will diesen Grundsatz ebenfalls anwenden. Sie vergessen dabei, dass (Gaben-)Tausch, Schenkungen etc., die bei vielen Objekten angegeben werden können, zwar auch in einem kolonialen Kontext vorkamen, aber doch tief eingebettet sind in menschliche Umgangspraktiken, dass also nicht einmal von einem kolonialistischen Kontext auf den Zwangscharakter der Gabe geschlossen werden kann.<sup>1</sup> Zudem gibt es eben sehr viele Artefakte, zumal in deutschen Museen, die gar nicht erst aus deutschen Kolonien stammen. Wie H. Glenn Penny eindrucksvoll gezeigt hat, verdanken sie sich aber nicht selten einem kolonialen Kontext ‚an sich‘ – in dem Deutsche, wie Adolf H. Bastian, der Gründer des Berliner Völkerkundemuseums, als neutrale Mittler auftreten konnten.<sup>2</sup> Aber wiederum gilt: die pauschale Verurteilung von Tausch als Raub wird der sozialen Natur des Menschen nicht gerecht.

2. Die Europäer haben im Nachgang der napoleonischen Raubzüge eine – nicht zuletzt von den Franzosen als den ersten Nutznießern – weitgehend widerspruchslos übernommene Kategorie der „Europäischen Kunst“ oder „Europäi-

schen Kultur“ entwickelt. Damit löste sich das Problem der Museen, die sich der Beraubung von Kollektiven verdankten. Erst die Enteignung von Individuen im Zuge der von Deutschland begonnenen Judenvernichtung hat den Begriff des Raubes wieder hervorgehoben. Die der Ermordung der europäischen Juden vorangegangene Enteignung war so betrachtet ein Akt wider die „Europäische Kunst“, die von nun an mit jenem Blut überzogen ist, das ihre freie Zirkulation verhindert. Freie Zirkulation war schließlich das Kennzeichen europäischer Kunst – als jeder Kunst, die in Europa zirkulieren, gezeigt, besessen werden konnte. Genau genommen ist „Raubkunst“ jene Kunst, die nicht mehr zirkulieren darf, die aus dem europäischen Geschehen genommen wird.

Eine Überlegung lautet deshalb, ob man nicht analog zum Begriff der „Europäischen Kunst“ einen Begriff von „Weltkunst“ etabliert, der eine der ganzen Menschheit gehörende Kunst bezeichnen und darum ihre freie Zirkulation, ihre Befreiung von partikularen kulturellen Identitätsansprüchen beanspruchen würde. Dies scheint aus mehreren Gründen schwierig. Zunächst, weil „europäische Kunst“ durchaus einen partikularen Anspruch, nämlich einen kulturellen Hegemonieanspruch transportiert, dann, weil Menschheit als Kollektivsingular je von jemand ausgesagt wird (das alte Universalismusproblem), und schließlich, weil man tatsächlich keinen Gegenbegriff zu „Weltkunst“ finden dürfte (außer: „Nichtkunst“ oder „außerirdische Kunst“). Der Vernutzung von Artefakten zur Unterstreichnung von Identitätsansprüchen lässt sich also scheinbar nicht durch deren Ausweitung vorbeugen.

3. Würde es also helfen, Identitätsansprüche einzugrenzen? Dazu müsste man sich noch einmal mit der Geschichte des „kulturellen Eigentums“ auseinandersetzen, wie es die UNESCO nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelt hat.<sup>3</sup> Es steht zu erwarten, dass das entsprechende Konzept als eine Art Pufferung

<sup>1</sup> Der Ethnologe Fritz Kramer hat auf diese letztlich aus europäischem Exzeptionalismus herrührende Kritik hingewiesen: Ist der Fremde ein Mensch, in: *Die ZEIT* 20/2018.

<sup>2</sup> Vgl. H. Glenn Penny, *Im Schatten Humboldts. Eine tragische Geschichte der deutschen Ethnologie*, aus dem Englischen von Martin Richter, München 2019: C. H. Beck.

<sup>3</sup> Frühzeitig, in zunehmendem Maße seit den 1990er-Jahren, hat sich Kritik am angewandten Eigentumsbegriff formuliert, vgl. L. V. Prott, E. J. O’Keefe, ‚Cultural Heritage‘ or ‚Cultural Property‘? In: *International Journal of Cultural Property*, 1/1992. Eine ideenhistorische Untersuchung scheint allerdings noch auszustehen.

in der Auseinandersetzung des Kalten Krieges diente, wo es von den beiden Blockmächten jeweils in Anspruch gebracht werden konnte, um die Vereindeutigung ihrer Einflussphären zu reduzieren. Ferner trug es zur Emanzipation ehemaliger Kolonialstaaten bei, die sich eben nicht nur als durch mehr oder weniger arbiträre Grenzziehungen und Roadmaps des Aufstieges ihrer gerade wichtigsten sozialen Klasse geformte ‚*imagined communities*‘ (B. Anderson) definieren wollten, sondern ihre Daseinsberechtigung über ihre kulturelle Einheit zu bestimmen versuchten. Allerdings wird man einwenden müssen, dass gerade letztere in den meisten Fällen eine Fiktion darstellte. Nicht nur Eric J. E. Hobsbawm hat ‚*invention of tradition*‘ als Zusammenschluss von Praktiken aufgezeigt, in der sich z. B. das Britische Empire und die afrikanischen Nachbarstaaten am wenigsten unterschieden.

„Kulturelles Eigentum“ schließlich ist bisweilen selbst zum Synonym von Unterdrückung avanciert. Die Anmaßung von partikulärer kultureller Tradition als nationaler, die Weise, in der Minderheiten gleichzeitig konserviert, primitivisiert, ihrer politischen Rechte beraubt und dennoch als Aushängeschilder nationaler Kultur genutzt wurden, lässt sich vom kommunistischen Europa über Westafrika bis nach Südamerika, aber natürlich auch in heutigen südostasiatischen Staaten (in Vietnam die Jarai, in Thailand die Karen) aufzeigen. Für moderne Staaten, ob demokratisch, plebiszitär oder schlicht über eine Militärjunta und die Kraft des Stärkeren legitimiert, ist die identitätspolitische Ausbeutung von Minderheiten ebenso wie die Selbst-Indigenisierung ein vielfältig angewandtes (Stil-)Mittel. Zwar ließe sich denken, dass „kulturelles Eigentum“ gerade der Auflösung in „nationales Eigentum“ widerstünde – nur, Hand aufs Herz, wer außer die Nationalstaaten und ihre Allianzen, sollte dies durchsetzen? Ein UNESCO-Komitee? Mit der Legitimation durch wen? Die Source-Communities, sprich: jene Gemeinschaften, denen die Artefakte der Museen, falls überhaupt, im engeren Sinn gehören, weil sie in ihnen und für sie angefertigt wurden, ihren Sitz im jeweiligen sozialen Leben samt seiner Rituale und Gewohnheiten besaßen, sind eben entweder selbst über die Grenzen heutiger Nationalstaa-

ten verstreut – dann ist es faktisch schwierig, ihnen etwas „zurückzugeben“ – oder sie werden von jenen Gruppen beherrscht, die als Erben der Antikolonialbewegung heute antreten, das Label des Postkolonialismus kolonialistisch seinem Zweck zu entfremden. Schließlich: Wenn auf nationaler und regionaler Ebene gewählte deutsche Politiker über Rückgaben verhandeln, dann tun sie es mit national zuständigen Politikern – nicht mit Direktoren von Regionalmuseen oder gar Wissenschaftlern. Man sollte also nicht die Augen davor verschließen, dass „Rückgabe“ jene Kaskade identitätspolitischer Ansprüche in Gang setzt, aus der im besten Fall harmlose Erfindungen, im schlimmsten allerdings Blutvergießen und Massaker hervorgehen.

4. Aber ist dieser Gedanke nicht selbst wiederum „kolonialistisch“? Der Einwand versteht sich in einem deutschen Text quasi als Reflex – gelegentlich als gesunder. Natürlich sollte man andere Staaten nicht bevormunden. Aber muss man ihnen deshalb Werkzeug und Material für ihre Unterdrückungs- und Ausbeutungsanlagen zukommen lassen? Möglicherweise muss man das zulassen, weil es in der Logik nationalstaatlichen Handelns selbst liegt. Vielleicht gibt es eine Irreparabilität des Nationalstaates – in einem solchen Fall sollte man aber als Wissenschaftler nicht bloß verzweifeln, und wenn schon nicht gleich zum Anarchisten (in einer der *sociétés contre l'état*, wie Pierre Clastres verlangte), so doch zum Bewahrer der wissenschaftlichen Autonomie werden. Denn zur Wissenschaft gehören die Ethnographica, weil sie eben nur im geringen Maß als Kunstwerke, vielmehr als Dokumente fremdkulturellen Lebens gesammelt und ausgestellt wurden.

Der Dokumentcharakter fordert die Besinnung der Wissenschaft, während das Rubrum des Kunstwerks die Zuständigkeit der Politik auf den Plan ruft. Dieser Punkt sollte bedacht und bei jeder Gelegenheit hervorgehoben werden. Dokument ist schließlich der am wenigsten eurozentrische Zugriff, er hält die Ethnographica in der Schwebe zwischen fremder Herkunft und eigener (europäischer) Aneignung. Die Rubrizierung als Kunst hingegen, die Ausdruck einer kulturellen Identität oder

eines individuellen Genies sei (diese Kategorie wird seltener bemüht, auch weil sich die Herkünfte einzelner Gegenstände schwer eruieren lassen), erfolgt indes auf dem Boden einer mehr als zweitausendjährigen abendländischen Debatte, die mehr oder weniger teleologisch den Weg vom Kult zur als autonom verstandenen Kultur annimmt. Und nicht nur das: Sie kulminiert in der Vorstellung des bürgerlichen Subjekts als eben jenem, das die Trennung von Zweck- und Wertrationalität hervorgebracht hat, in der sich die Eigenlogik des Ästhetischen ausleben darf. Die Applikation des Kunstbegriffs auf ethnographische Artefakte ist also mindestens genauso ethnozentrisch wie soziozentrisch. Bevor unsere Kunstwissenschaft, unsere Museen nicht endlich so divers geworden sind, wie sie vorgeben – divers in Hinsicht auf Geschlecht, Ethnie, Klasse – und bevor nicht wenigstens einmal, wie es die Surrealisten forderten, die Kanalisation durch ihre heiligen Hallen geleitet worden ist, sollte man mit dem Kunstbegriff zurückhaltend umgehen. Oder ist etwa die fremdkulturelle Kunst das letzte Refugium der Kunst nach deren Ende geworden? Möglich, aber eben auch ein Kolonialismus unter anderen.

Die angeführten Punkte lassen sich verlängern, zudem lassen sie sich zu einer Reihe von Anklagen bündeln. Erhard Schüttpelz und Brigitta Hauser-Schäublin haben dies in einem *sine ira, cum studio* herausgegebenen Band *Geschichts-Kultur durch Restitution? Ein Kunst-Historikerstreit* getan, der schon als Preprint eine heftige Kritik im SPIEGEL provozierte. Ihre Mahnungen, nicht blindwütig der Ignoranz des „Gutes? Man tu' es!“ zu folgen, verhallen erneut ungehört. Der Tenor der Rezension war, die Wissenschaftler mögen ja gerne streiten, nur sollte man bitte zeitgleich Schauräume und Depots leeren. Ein engerer Schulterschluss von Politik, Journalismus und Aktivismus ist kaum vorstellbar. Indirekt gaben die Journalisten damit einem der Hauptkritikpunkte von Schüttpelz recht: Es gehe um „Plünderung von Museen im Namen der historischen Gerechtigkeit“, ausgehend von „Rechtsgrundlagen [...] im Widerspruch zu traditionellen Rechtsgrundsätzen.“<sup>4</sup> Die Möglichkeiten

des Handelns müssen als ungemein beschränkt eingeschätzt werden, dass Handlungsoptionen im Feld der Restitution derartige Kräfte mobilisieren. Klimakrise, Corona-Pandemie – da steht man quasi ohnmächtig daneben, „Restitution nach Afrika“ hingegen scheint noch einen Rest von Freiheitsgefühl zu verströmen.

Mit etwas Abstand zur Debatte sieht man allerdings, dass es die kritischen Stimmen der Mehrheit zu einfach gemacht haben. Anhand von Hauser-Schäublins im April in der NZZ erschienenem Beitrag über die Benin-Bronzen kann man dies illustrieren.<sup>5</sup> Die Autorin, immerhin jahrzehntelang Direktorin des Zürcher Rietberg-Museums, setzte darin dem Narrativ von der britischen Strafexpedition, bei der die Werke gestohlen worden seien, das Bild des menschenopferhungrigen beninischen Königshofs entgegen. Dass afrikanische Potentaten nicht einfach Opfer waren, sondern schon früh ihre Kriege in Zulieferdienste für Sklaverei umwidmeten, ist bekannt; die Verve, mit der hier eine europäische Plünderung gegen notorische afrikanische ausgespielt wird, musste jedoch verstören. Denn was bedeutet es, wenn an den Bronzen, die für manchen Kunstliebhaber mit jenen von Riace zu vergleichen sind, Blut klebt? Bedeutet es, dass sie nun niemand gehörten? Sollte man sie den Opfern des längst untergegangenen Königreichs zurückgeben? Oder sollen sie in einem nigerianischen Nationalmuseum eine eigene Variante des Philhellenismus-Kultes eröffnen (Ich sah eine Auswahl im Stadtmuseum von Bologna, bewusst neben Werken der griechischen Antike platziert)? Norbert Elias, der 1962 im soeben dekolonialisierten Ghana erstmals Professor wurde, schrieb, er wolle nach Afrika gehen, um die Gründung der westlichen Zivilisation *in situ* zu verstehen. *Civilization in a nutshell, the real Greek. Welcome to our welthistorisches Cinema*. Immerhin: Bei allem Bohei um diese Edelplastiken, mit denen man so gerne das Humboldt-Forum unter dem Preußenkreuz eröffnen möchte: Ich kenne keinen Ethnologen, dem sie ernsthaft etwas bedeuteten.

<sup>4</sup> Erhard Schüttpelz, Der kurze Moment der Restitutionsdebatte und seine Lange Dauer. Ein Zwillingstext, in: T.

Sandkühler, A. Eppe, J. Zimmerer (Hg.): *Geschichtskultur durch Restitution. Ein Kunst-Historikerstreit*, Weimar: Böhlau 2021, hier S. 39.

<sup>5</sup> Brigitta Hauser-Schäublin, Die lange Blutspur der Benin-Bronzen, in: *NZZ am Sonntag*, 25.04.2021.

Und keinen Kunsthistoriker, der das Gegenteil behauptet.

Womöglich gibt man also auch gerne etwas zurück, weil es einem im Prinzip egal ist. Das wäre eine denkbar schlechte Grundlage, um mit der nichteuropäischen Welt das Gespräch zu vertiefen. Es wäre aber, was man in Deutschland sehr schätzt: nur recht und billig.

Andererseits geht es um weit mehr als um die Benin-Plastiken. Um Masken, für die man nicht genug tanzen kann, um Prachtboote, auf deren Stern die ganze Kosmologie der Südseebewohner dargestellt ist. Und natürlich um Objekte, die unauslöschbare Spuren in der westlichen Kulturgeschichte hinterlassen haben, etwa im Expressionismus. Der Ruf nach bedingungsloser Restitution verwandelte sich so gesehen rasch

in einen Beitrag zur dauerhaften Entflechtung der deutschen Kulturgeschichte aus einer immer erst nachträglich zu rekonstruierenden Weltkulturgeschichte. Was bliebe dann übrig? Nationalstaatliche Säuberung und kontextlos Eigenes, das vermutlich nur neue Genie- und Heroengeschichten sprießen ließe, bis zur traurigen Ermattung. Während die Corona-Pandemie die Tücken der Globalisierung realistisch vor Augen führt, kann man deren unerwünschten Effekte durch Restitution wenigstens virtuell verdrängen. Aber glücklich wird man dabei nicht. Genauso wie die meisten Ethnologen wusste es Franz Kafka besser: „Wie kann man sich über die Welt freuen, außer wenn man zu ihr flüchtet?“<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Franz Kafka, Zürauer Aphorismen 1917 (A 118).

---

**Artikel**

Julia Prager\*

# **Vor-Schriften? Regieanweisungen als (Teil von) Notationen in Elfriede Jelineks Theatertexten**

**Abstract:** Der Beitrag folgt dem Vorhaben, „Regieanweisungen“ in Elfriede Jelineks Theatertexten als „szenische Stellen“ zu verhandeln. Diese nehmen Vermittlungs- oder Übersetzungsfunktionen zwischen der als „Autorin“ inszenierten *persona* und der Institution Theater einerseits sowie zwischen Text und Aufführung andererseits ein. Um die Verfahren und Funktionsweisen von Jelineks „szenischen Stellen“ herauszuarbeiten, greift der Beitrag auf eine von der „Notation“ aus gerichtete Forschungsperspektive zurück. Eine solche Fokussierung ermöglicht es, so lautet die grundlegende Annahme, Übersetzungsleistungen zwischen Schrift, Stimmen und Klängen sowie damit verkoppelte Problematiken der Begrenzung und Potenz von Aufschreibe- wie auch Aufführungspraktiken in ihren sozio-politischen, medialen und historischen Kontexten vordergründig werden zu lassen. Hierfür kommen zunächst Metaphoriken (Echokammer, Partitur, Poly- und Heterophonie) in den Blick, die vielfach zur Beschreibung von Jelineks Texten dienen. Jelineks Textverfahren werden als Übersetzungspraxis zwischen Notation und Klangphänomenen ausgewiesen, die Brüche in der medialen und kulturellen Übertragung mitverhandelt. Der Beitrag spricht sich in diesem Sinne dafür aus, das Heterophone in der Beschreibungssprache zu bevorzugen, um Jelineks Praxis des Übersetzens begrifflich einzuholen. Im anschließenden Abschnitt werden Modulationen von „szenischen Stellen“ in Jelineks Stücken als „kleine Formen“ untersucht, um eine Ausdifferenzierung der komplexen medialen Operationen ihrer „notierenden“ Textverfahren anzuregen.

The article follows the attempt to negotiate "stage directions" in Elfriede Jelinek's theater texts as "scenic passages". These take on mediating or translating functions between the persona staged as "author" and the institution of theater on the one hand, and between text and performance on the other. To elaborate the modes of operation of Jelinek's "scenic passages," the article resorts to a research perspective directed from the field of "notation." The basic assumption is that such a focus makes it possible to foreground translation processes between writing, voices, and sounds, as well as the interconnected problematics of the limitation and potency of notation in their socio-political, medial, and historical contexts. For this purpose, metaphors (echo-chamber, score, poly- and heterophony), which often serve to describe Jelinek's texts, are first brought into view. Jelinek's textual procedures are shown to be a practice of translation between notation and sound phenomena, which negotiates ruptures in medial and cultural transmission. In this sense, the paper argues for privileging the heterophonic in descriptive language in order to conceptually catch up with Jelinek's practice of translation. In the subsequent section, modulations of "scenic passages" in Jelinek's plays are examined as "small forms" in order to stimulate a differentiation of the complex medial operations of her "notating" textual procedures.

**Keywords:** Elfriede Jelinek, Theatertexte, Notation, Heterophonie, kleine Formen, szenische Stellen

\*Dr. Julia Prager, Technische Universität Dresden, Institut für Germanistik, Professur für Medienwissenschaft und Neuere deutsche Literatur, julia.prager@tu-dresden.de

Nicht Bei-, nicht Nebentext, keine Anweisung an das Theater (weder an Regie noch Spielende), sondern Teil des Textes, Stimme der figurgewordenen „Autorin“<sup>1</sup> sollen sie sein, die mehr oder weniger tentativen, aufdringlich imperativen wie

auch beiläufig kommentierenden, monströs ausufernden oder bis zum eigenen Verschwinden verkleinerten Text-Stellen, die in Elfriede Jelineks Theatertexten an die Stelle von Regieanweisungen treten. In einem Interview mit *Theater heute* von 1992 gibt Jelinek an, weniger für eine Theaterpraxis zu schreiben als für die „Idee eines Ortes, wo man Sprache und Figuren öffentlich aus-

<sup>1</sup> Vgl. u. a. Jelinek, Elfriede (2002a): Ein Sportstück. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 7.

stellen kann“; nicht für *ein* Theater also, sondern für „das Theater“.<sup>2</sup> Noch im gleichen Atemzug prangert sie das patriarchal strukturierte Gefüge eines Theaterbetriebs an, der auch seine Autorinnen auf ihren zugewiesenen Platz verweist.<sup>3</sup> Mit Blick auf die damalige wie auch gegenwärtige Dominanz an männlichen Regisseuren (die Jelinek nicht zuletzt selbst als Wunschkandidaten für die Inszenierung ihrer Stücke ins Spiel brachte)<sup>4</sup> scheint eine derart kritische Beanstandung immer noch nicht *passé*. Wenn die Stimme der „Autorin“ in manchen dieser hinsichtlich ihrer Stellung und Bezeichnung ins Wanken geratenen Regieanweisungen konfrontativ appellativ auftritt – ein anderes Mal wie beiläufig von der Seite kommentiert oder trotzig aus dem *off* spricht –, dann zum Teil auch im impliziten Schlagabtausch mit vorangegangenen inszenatorischen Entwürfen, die verlustigende Figurationen Jelineks auf die Bühne zerren: Unvergessen bleiben die Inszenierung von *Raststätte* oder *Sie machens alle*, in der Frank Castorf eine übergroße, wirre Worte sprechende und nicht zu stoppende Sexpuppe mit Jelineks Gesicht auf die Bühne stellte, oder auch die „Vagina-Dialoge“, eine Szene aus *Ulrike Maria Stuart*, in der Nicolas Stemmann die „Autorin“ als Plüsch-Vagina auftreten ließ.

Jelineks für *das* Theater geschriebene Texte führen ein über die Begrenzung der jeweiligen Stücke hinausreichendes Streitgespräch mit dem Theater als Institution – eben nicht zuletzt ausgetragen über die verschieden gestalteten szenischen Anweisungen. Aus einer solchen Perspektive und entgegen der Jelinek so oft zugeschriebenen Indifferenz gegenüber szenischen Umsetzungen lässt sich ihre viel zitierte Vorschrift „*Machen Sie was Sie wollen*“<sup>5</sup> als Spur eines Auf-

begehrens lesen. Denn, so hat auch Stemmann mehrfach (ironisch) beklagt, wie man denn wissen können *solle*, was man *wolle*, und hinzugefügt: „Man kann es gar nicht oft genug sagen: Sie nerven, die Texte! Sie sind anstrengend und penetrant. Sie kämpfen, meinetwegen, doch sie kämpfen zutiefst unfair.“<sup>6</sup>

Der konfrontativ aufbegehrende und gleichermaßen bittstellende Appell,<sup>7</sup> der sich an Regie wie Spielende sowohl über Form als auch Inhalt der ‚szenischen Stellen‘ je verschieden richtet, ruft die Akteur\*innen als Mittler zwischen Text und Theater an, das gemeinsame Spannungsverhältnis von Anziehung und Abstoßung derart produktiv werden zu lassen, dass transformative Übersetzungsprozesse in Gang kommen, aus denen beide Seiten als etwas Anderes hervorgehen.

Wenn die „Autorin“ sich mittels dieser Textstellen als solche entmachtet („*Die Autorin gibt nicht viele Anweisungen, das hat sie inzwischen gelernt.*“<sup>8</sup>), auf- und abtritt („*Die Autorin tritt hinkend und desolat wieder auf.*“<sup>9</sup>) oder sich selbst aus dem Spiel nimmt, noch bevor die\*der Regisseur\*in als „Autor\*in“ dazu tritt („*Die Autorin ist weg, sie ist nicht der Weg.*“<sup>10</sup>), dann scheint sie sich nicht einfach rauszuhalten, sondern vielmehr in anderer Form, etwa als Kommentatorin oder auch als geschwätzige Bühnen- wie Kostümbildnerin wieder einzumischen.<sup>11</sup>

**6** Stemmann, Nicolas: Das ist mir sowas von egal! Wie kann man machen sollen, was man will? – Über die Paradoxie, Elfriede Jelineks Theatertexte zu inszenieren. In: Theater heute. Arbeitsbuch 2006, S. 62–68, hier S. 62.

**7** Komisch ausgestellt wird dies u. a. in der das Stück *Das Licht im Kasten* einleitenden ‚szenischen Stelle‘: *Also, ich weiß jetzt gar nichts mehr, am liebsten ließe ich nur Plüschtiere, also Schauspielerinnen und Schauspieler als Plüschtiere auftreten, aber nie werde ich das bekommen! Das wollte ich für mein letztes Stück haben, ich finde nicht, daß das zuviel verlangt ist. Ich will es, ich will es. Aber Sie wollen mit Sicherheit was andres, bloß werden Sie Sicherheit dadurch nicht gewinnen. Also, wer auch immer, na und?‘* Jelinek, Elfriede: Das Licht im Kasten. Elfriede Jelineks Website: <https://elfriedejelinek.com/flicht.htm>. (31.01.2021).

**8** Jelinek, Elfriede: Sportstück, S. 7.

**9** Ebd., S. 184.

**10** Jelinek, Elfriede: Nachbemerkung. In: Jelinek, Elfriede: *Macht nichts*, S. 85–90, hier S. 90.

**11** Vgl. hierzu auch Wirth, Uwe (2010): Lob der Oberfläche! Der Tod und die Mode in Elfriede Jelineks ‚Jackie‘. In: Eder, Thomas/Vogel, Juliane (Hg.): *Lob der Oberfläche*. Zum Werk von Elfriede Jelinek. München: Wilhelm Fink, S. 71–85.

**2** Becker, Peter von (1992): Wir *LEBEN* auf einem Berg von Leichen und Schmerz. In: Theater heute, 1992/9, S. 1–9, hier S. 2. Auch in der „Nachbemerkung“ von *Macht nichts* wird betont, dass „diese Texte“ nicht zuletzt in Bezug auf die an den Anfang gestellt unmöglich einzulösende ‚szenische Stelle‘, dass eine tote Schauspielerin aufträte, zwar für das Theater geschrieben seien, aber nicht für eine Theateraufführung. Jelinek, Elfriede (2002b): *Macht nichts*. Eine kleine Trilogie des Todes. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 85.

**3** Becker, Peter von: *Wir leben auf einem Berg*, S. 2.

**4** Insb. Einar Schleef, George Tabori, Christoph Marthaler, Frank Castorf, Christoph Schlingensiefel und Nicolas Stemmann.

**5** Jelinek, Elfriede: Ein Sportstück, S. 7.

In eben dieser Weise lässt sich auch nicht einfach behaupten, die in den frühen Stücken noch markierte Differenzierung von Regieanweisung und Sprechtext würde zusammen mit den Figuren im Laufe der Jahre sukzessive abgeschafft. Eher wird ihre andauernde Transformation beobachtbar, die sich im Besonderen auf der Szene der Schrift abspielt: Die anfänglich zumeist vom Sprechtext der auftretenden Figuren abgesetzten, vielfach kursiv gestalteten Anweisungen (z. B. *Burgtheater, Der Tod und das Mädchen I-V*) werden später, beispielsweise in *Ulrike Maria Stuart*, im fettgedruckten Schriftbild mit den Figurennamen verschmolzen. Aber auch wenn keine Auftritte mehr gekennzeichnet sind, weil abgrenzbare Figuren fehlen, sondern lediglich Sprechabsätze den Fließtext unterbrechen – wie etwa im jüngsten Stück *Schwarzwasser* – erscheinen szenische Anmerkungen in Form von Überschriften zugleich vergrößert und verkleinert.<sup>12</sup> Und noch in jenen Texten, in denen nichts mehr auf die sich einmischende „Autorin“ hinzudeuten scheint, drängt sich diese Absenz unvermeidlich als nachhallende Vorschrift auf: *Machen Sie doch, was Sie wollen.*

Das Aufbegehren, das sich sowohl in den ‚szenischen Stellen‘ wie auch in den Texten und den sie hervorbringenden Zitationsverfahren immer wieder neu in Szene setzt und dabei gerade die Möglichkeit des Auf-die-Szene-Tretens, des Sicht- und -hörbar-Werdens zur Verhandlung stellt, wird einmal mehr als Ringen um das Un-Vernehmbare beschreibbar. Denn grundsätzlich exponieren die thematischen Stränge und daran gekoppelten textuellen Verfahren von Jelineks Stücken die Prekarität von marginalisierten Stimmen, ihrer Vernehmbarkeit und des Gehör-Leihens. Dass es gerade Formen von lautstarkem, „ausgekotztem“<sup>13</sup>, nicht enden wollendem Aus-Sprechen heterogener Stimmen sind, die das Unvernehmen mehr ausstellen als einhegen, lässt sich als ein weiteres konfrontatives Verfahren beschreiben, das sich im Besonderen durch das Verhältnis von ‚szenischen Stellen‘ und (anderem) Sprechtext ausdrückt und sich damit zwischen Text und Theater austrägt.

Um sich diesem Verfahren zu nähern, so möchte dieser Beitrag zeigen, erscheint eine vom

<sup>12</sup> Jelinek, Elfriede (2020): *Schwarzwasser*. Am Königsweg. Zwei Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

<sup>13</sup> Becker, Peter von: *Berg von Leichen und Schmerz*, S. 2.

komplexen Feld der Notation aus gerichtete Perspektive vielversprechend.<sup>14</sup> Denn sie ermöglicht es, Übersetzungsleistungen zwischen Schrift, Stimmen und Klängen sowie damit verkoppelte Problematiken der Begrenzung und Potenz von Aufschreibepraktiken in ihren jeweiligen sozio-politischen, medialen und historischen Kontexten vordergründig werden zu lassen.

Im folgenden Abschnitt sollen zunächst dem Bereich des Akustisch-Auditiven zuzurechnende Metaphoriken (Echokammer, Partitur, Poly- und Heterophonie) in den Blick kommen, die der bisherigen Forschung vielfach zur Beschreibung von Jelineks Texten dienen. Mit Bezug auf die an die Heterophonie gekoppelten Problematiken von Vernehmbarkeit und Verschriftlichung werden Jelineks Textverfahren verstärkt als heterophone lesbar gemacht, insofern diese als für ihr eigenes Verlustgeschehen aufmerksame Übersetzungspraxis von heterogenen Stimm- und Klangphänomenen begriffen werden können.

Im anschließenden Abschnitt werden exemplarische Modulationen von ‚szenischen Stellen‘ in Jelineks Stücken als ‚kleine Formen‘ untersucht, um auf diese Weise eine Ausdifferenzierung der komplexen medialen Operationen ihrer ‚notierenden‘ Textverfahren anzuregen. Szenen des Schreibens, der Schrift wie auch des (Vor-) Lesens und Sprechens von Texten, so lautet die grundlegende Annahme, geraten durch ‚szenische Stellen‘ in eine konfliktuelle Beziehung, die Notation als durch und durch relationale Praxis menschlicher wie nicht-menschlicher Akteur\*innen ausstellt.

Wenn Jelinek Roland Barthes in einer ‚szenischen Stelle‘ zum „Mitarbeiter“<sup>15</sup> erklärt, möchte sich der vorliegende Beitrag dieses Verhältnis zunutze machen, um in seinem Vorgehen Berührungs- und Abstoßungspunkte beider notierend Schreibender für den Zusammenhang von stimmlicher Notation und deren Aufführung produktiv werden zu lassen.

<sup>14</sup> Vgl. hierzu auch die Arbeiten im Rahmen des interdisziplinären Forschungsprojektes „Notation und Aufführung“ des Interuniversitären Forschungsverbundes Elfriede Jelinek: <https://www.ifvjelinek.at/forschungsarbeiten/projekt-notation-und-auffuehrung/>. (23.03.21).

<sup>15</sup> Jelinek, Elfriede: *Der Tod und Das Mädchen I-V*. Berlin: BvT, S. 65.

## 1 Echokammer und Partituren: Versuchsarrangierungen des Heterophonen

Einleitend zum Abschnitt „Kompositionen, Texte für Kompositionen, Libretti“ vermerkt Pia Janke im *Handbuch Elfriede Jelinek* zum Verhältnis von Musik und Text: „Ist das ‚Musikalische‘ in Jelineks Werken möglicherweise in den Aktivierungsformen des klanglichen Potenzials der einzelnen Sprachpartikel aufzuspüren, so muss eine Beschreibung des ‚Musikalischen‘ ihrer Arbeiten jedoch im Bereich des Metaphorischen verbleiben.“<sup>16</sup> Damit formuliert sie insbesondere eine durchaus berechtigte Skepsis an wissenschaftlichen Bezugnahmen, die das vermeintlich Musikalische von Jelineks Texten biografistisch begründen. Gleichzeitig legt Jelinek selbst in eine solche Richtung führende Fahrten, wenn sie sich etwa in Interviews dezidiert als Musikerin vorstellt oder Komponist\*innen einen privilegierten Leseindruck ihrer Texte zuschreibt.<sup>17</sup> An anderer Stelle zieht sie sich jedoch wieder von einem Kurzschluss zwischen Komposition und literarischem Schreiben zurück, wenn sie den „entsetzlichen Abstraktionsvorgang“ der musikalischen Notation als Grund dafür nennt, nicht weiter komponiert zu haben.<sup>18</sup> Oder aber sie distanziert sich gänzlich von der selbst instrumentalisierten Zuschreibung: „Ich kann ja nicht sagen, dass ich Musikerin je war.“<sup>19</sup>

Es bleibt also zu fragen, welche anderen Möglichkeiten eröffnet werden können, das Verhältnis von Stimmen bzw. Klängen und Textverfahren les- oder erfahrbar zu machen, die sich weder auf Biografie, noch auf eine literaturwissenschaftliche Reduktion des klanglichen Potenzials im Sinne

seiner bloßen Metaphorik beschränken, sondern die Rupturen der medialen Übersetzung hervor-treten lassen.

Gerade in Verbindung mit den spezifischen Intertextualitätskonzeptionen,<sup>20</sup> die Jelineks Verfahren des Zusammenkommens und medialen Übersetzens von Stimmen umfassen sollen, ist es insbesondere die Barthes'sche Echokammer, die herangezogen wird, um einen sprachlichen Ausdruck für das in einen Text transformierte klangliche Phänomen des Nachhalls zu finden. Mit Blick auf die zahlreichen Bezugnahmen fällt auf, dass die – trotz der teilweise expliziten Hinwendung Jelineks zu Barthes – sehr divergierenden Verfahren beider Schreibender (und Musizierender) in der verkürzten Sichtweise stimmlicher Metaphorik zumeist beinahe nahtlos zusammenschweißt werden. Barthes' Echokammer – die er selbst weniger theoretisch darlegt, denn in seiner spezifischen, zwischen Literatur und Theorie changierenden *écriture* entfaltet und nicht zuletzt mit einer eindringlichen Aufforderung des *écoute* verbindet – dient hierbei vielfach als in Abstraktion gebanntes Klang-Bild, um Jelineks Stimmverfahren mehr begrifflich als begreiflich zu machen. Dabei birgt gerade die Konfrontation beider Verfahren und der damit verknüpften Haltungen das Potenzial, klangliche Aktivierungsformen als solche in ihren Divergenzen und Bezugspunkten aufzuspüren.

In Barthes' experimenteller Autobiografie *Über mich selbst* wird als „Widerhallraum“ eben jene textuelle Versuchsarrangierung beschrieben, mittels der in den Ohren der Lesenden wie Schreibenden eine vielstimmige Klanglandschaft entsteht bzw. eine Echowirkung erzeugt wird.<sup>21</sup> Hier wie auch an anderer Stelle (etwa in der letzten Figur von *Die Lust am Text*) bezieht Barthes diese Stimmen und Nach-Klänge auf eine von ihm entworfene und zugleich ersehnte, wie Ottmar Ette formuliert, „Ästhetik der Lust“: „Akustik und Stimme führen jene Körperlichkeit und jene Ästhetik der Lust in die Theorie wieder ein, die in Julia Kristevas Überführung der Bachtin'schen Vielstimmigkeit in eine vom Körper getrennte

<sup>16</sup> Janke, Pia (2013): Kompositionen, Texte für Kompositionen, Libretti. In: Dies. (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 228–236, hier S. 228.

<sup>17</sup> Vgl. Becker, Peter von: *Wir leben auf einem Berg*, S. 6 sowie Koelbl, Herlinde (1998): *Im Schreiben zu Haus: wie Schriftsteller zu Werke gehen. Fotografien und Gespräche*. München: Knesebeck, S. 64.

<sup>18</sup> Heinrichs, Hans-Jürgen (2004): Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: *Sinn und Form* 2004/6, S. 760–783, hier S. 774.

<sup>19</sup> Štajner, Tamara (2012): Musiker sind Interpreten, Schriftsteller schaffen etwas. Elfriede Jelinek Forschungszentrum: <http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/wissenschaftsportale/musik/das-projekt/interview-mit-elfriede-jelinek/>. (31.01.2021).

<sup>20</sup> Vgl. hierzu: Vogel, Juliane (2013): Intertextualität. In: Janke, Pia: *Jelinek Handbuch*, S. 41–46.

<sup>21</sup> Barthes, Roland (2010): *Über mich selbst*. Berlin: Matthes und Seitz, S. 81–87.

Intertextualität im Grunde für die Avantgarde verloren schien.“<sup>22</sup>

Nun scheint aber diese durchweg erotisierend gerahmte Lust in Barthes' akustisch-auditiver Umschrift von Intertextualität in deutlichem Gegensatz zum konfrontativen, aus gewaltvollen Prozessen hervorgegangenem, Stimmgewebe von Jelineks Texten zu stehen. Dies mag zunächst an den dort verwobenen Stimmen und den sie rahmenden Diskursen liegen: Während Barthes vornehmlich literarische Stimmen, solche der Theoriebildung wie auch jene geliebter Personen zusammenkommen und nachhallen lässt, sind die Stimmen, die sich in Jelineks Texten versammeln bzw. dort zusammengetrieben, aufgefangen, verstärkt werden – oder auch in ausgestellt dominierenden Stimmlagen untergehen – jene der unbetruerten Toten, Ermordeten und Versehrten nationaler, kriegerischer, rassistischer, sexualisierter Verbrechen; marginalisierte Stimmen der Geflüchteten, Fliehenden und Vertriebenen.

Mehr noch führen die Texte vor, dass sie nicht einmal mehr Echokammern dieser absenten, unverfügbaren Stimmen sind, sondern solche ihrer medialen Präsentation. Und auch in der Aufnahme wie verzerrten Wiedergabe theoretischer oder literarischer Stimmen erzeugen Jelineks Texte kaum so etwas wie eine „Ästhetik der Lust“. Vielmehr transformieren sie das Gefühl intimer Lust im Vernehmen von Stimmen in eine überaus komplexe Affektionsdynamik, in der Scham und Überforderung gleichermaßen evoziert werden wie Trauer und Wut, aber auch Formen überbordender Komik.

Eine von metaphorischem Gebrauch des Stimmlichen Abstand nehmende Perspektive stellt also weniger die Frage nach dem Ursprung der zusammenkommenden Stimmen – darin berühren sich Barthes' und Jelineks Verfahren –, denn nach der Transformation ihrer Klänge im Echoraum des Textes, des Ohres, des Gedankenraums. Tatsächlich schenken diesem Aspekt bisher nur vereinzelte Analysen Aufmerksamkeit. Beispielhaft kann hier auf Evelyn Annuß' Les- bzw. Hörweise verwiesen werden, etwa die Stimmgemenge in *Wolken.Heim*. als Raunen vernehmbar werden zu lassen, welches sich mit dem kreatürlich schmerzlichen Schrei der ausgerisse-

nen Alraune verbindet.<sup>23</sup> Und auch Eva Kormann wendet sich dem konkreten Klangphänomen Stimme bzw. seiner Transformation zu, wenn sie in der medialen Echokammer von *Bambiland* ein exzessives Rauschen ausmacht, das einer verstörenden Verstärkung der Medienflut gleichkommt, die ununterbrochen den Krieg, die Folterungen von Abu Ghraib nur vermeintlich näherbringen, sondern eher noch hinter die Oberfläche des Screens verbannen, um davon abzuschirmen.<sup>24</sup> Stimmlicher Klang wird hier zu *noise* oder zum unvernünftigen, weil im medialen (auch mythischen) Rahmen gefangenen, Auf-Schrei.

Annuß spricht sich in diesem Zusammenhang dafür aus, das Heterophone in der Beschreibung von Jelineks Textverfahren zu bevorzugen.<sup>25</sup> Während literaturwissenschaftliche Bezugnahmen auf Mehr- und Vielstimmigkeit zumeist textbasierte Konzeptionen (etwa jene von Bachtin) aufgreifen, verweist das musikethnologische Feld der Heterophonie konkret auf Problematiken des Gegenstimmlichen, des Unvernünftigen sowie auf solche der Notation, die Jelineks Schreibverfahren auszutragen scheinen: Wörtlich Anders- oder Fremdstimmigkeit meinent, geht der Ausdruck „Heterophonie“ vermutlich auf Platon zurück, der in seinen *Gesetzen* (VII 812d) wohl diesen Neologismus prägte, um eine bestimmte von Berufsspielern angewandte Technik (die er im Übrigen zwar missbilligte, aber einem höheren künstlerischem ‚Stadium‘ zugeordnete als viele nachkommende Musikethnolog\*innen)<sup>26</sup> zu beschreiben, bei der ein Instrument mitsamt einer eigenen Melodie zur Singstimme hinzutritt.

In der historischen Musikethnologie wurde die Heterophonie insbesondere mit nicht-westli-

<sup>22</sup> Ette, Ottmar (2016): Roland Barthes zur Einführung. Hamburg: Junius, ebook: Position 1950.

<sup>23</sup> Annuß, Evelyn (2005): Theater des Nachlebens. München: Wilhelm Fink, S. 145.

<sup>24</sup> Kormann, Eva (2009): Die Bühne als medialer Echo-Raum. Zu Elfriede Jelineks *Bambiland*. In: Schöblier, Franziska (Hg.): Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution. Bielefeld: transcript.

<sup>25</sup> Annuß, Evelyn: Theater des Nachlebens, S. 139.

<sup>26</sup> Neubecker, Annemarie Jeanette (1992): Altgriechische Musik 1958–1986. In: Gärtner, Hans/Petersmann, Hubert (Hg.): Lustrum. Internationale Forschungsberichte aus dem Bereich des klassischen Altertums. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 99–176, hier S. 142 sowie Weinbuch, Isabell (2010): Das musikalische Denken und Schaffen Carl Orffs. Ethnologische und Interkulturelle Perspektiven. Mainz u. a.: Schott Campus, S. 138.

cher Musik, etwa mit den Gamelanorchestern in Verbindung gebracht und zum Teil im Sinne einer „nicht rationalen Mehrstimmigkeit“<sup>27</sup> aufgefasst. In der überarbeiteten achten Auflage von Karl Wörners *Geschichte der Musik* von 1993 wird der Versuch, die schriftlose heterophone Musik der Gamelanorchester notenschriftlich darzustellen, als „irreführendes Bild einer Partitur wie in der abendländischen Mehrstimmigkeit, zu der sie jedoch keinerlei Bezüge“ aufweise, beschrieben.<sup>28</sup>

Mit diesen Verweisen auf das an die Heterophonie gekoppelte „Andersartige“, „Irrationale“ und sich einer Verschriftlichung Entziehende lassen sich Jelineks Textverfahren eben insofern als heterophone fassen, als sie sich einer dokumentarischen oder darstellenden Vorstellung von Notation widersetzen. Vielmehr werden sie als eine performative Versuchsanordnung von nicht zur Ruhe kommenden Übersetzungsprozessen begreifbar, die das notwendige Scheitern an dem nicht einzuholenden Unvernehmen der anderen Stimmen selbst exponieren.

Aus einer solchen Perspektive nehmen die ‚szenischen Stellen‘ eben auch jene Position behelfsmäßiger Zusatzzeichen, Vermerke oder (Rand-)Notizen ein, die der brüchigen Notation eingetragen sind, um in der Überantwortung des Textes an zukünftige Aufführungen das Verlustgeschehen selbst einzufordern – wie auch immer diese letztlich gestaltet sein mögen. Eine solche Beanstandung des Unvernehmens drängt sich u. a. in der ersten, das Stück eröffnenden, ‚Anweisung‘ von *Abraumhalde* auf:

(Also, ihr macht eh, was ihr wollt. Trotzdem sage ich, wie ich es mir vorstelle. Wie immer habe ich die Ästhetik der Aktionen von Paul McCarthy im Auge und nicht nur dort. „Bunker Basement“ oder „Piccadilly Circus“ wären Beispiele dafür, was ich meine. Der Text könnte vielleicht nichts als Hintergrundmusik, eine Tapete für irgendwelche Popanze sein. Er läuft sozusagen durch als eine Endlosschleife (wenns aus ist, fängt es wieder von vorne an) – ich könnte mir sogar vorstellen, daß er, beinahe unhörbar, wie eine Litanei als Hintergrund zu einer Aufführung von „Nathan“ (oder einem ähnlichen Stück) durchläuft, vielleicht sogar von mir selber

gelesen, manchmal etwas lauter, an der Hörgrenze, vielleicht sogar darüber, das müßte jemand vom Pult aus steuern, dann wieder unhörbar, man kann sich von ihm auch beliebige Stücke abschneiden, ungefähr wie von einer langen Wurst. Man kann Sätze auch mittendrin durchschneiden. Falls man es inszenieren möchte: Die Figuren, die sprechen, sollen entweder vergrößert werden, vielleicht durch riesige Pappmacheköpfe, die sie tragen, am besten mit dem Gesicht nach hinten, sodaß sie auf der Bühne dauernd zusammenstoßen, umfallen, das Bühnenbild, falls es eins gibt, umreißen, die Bühne auf unterschiedlichste Weise devastieren, etc. etc. Oder die Figuren verdoppeln sich auf andere Weise. Sie tragen Kopf und Glieder, sozusagen ein zweites Mal, eben verdoppelt, mit sich herum. Der Kopf soll dann ihre Gesichtszüge tragen, er kann aber auch andre haben. Es soll eine Vermehrung und/oder allgemeine Vergrößerung von allem stattfinden. Vielleicht, wenn sich Gegenstände auf der Bühne befinden, sollen die proportional sehr klein sein, damit die Figuren riesig wirken. Der Text kann aber auch, wie gesagt, als reine Geräuschtapete eingesetzt werden, sehr leise und beinahe unverständlich, wie fernes Gemurmel, und nur manchmal wirklich hörbar und verständlich.)<sup>29</sup>

Bei dieser ausufernden, hinsichtlich ihrer Platzierung in der räumlichen An-Ordnung des Textes als Vor-Schrift fungierenden Textstelle fällt zunächst die trotzige und so gar nicht indifferent auftretende Bemerkung „[I]hr macht eh was ihr wollt. Trotzdem sage ich, wie ich es mir vorstelle“ auf. Was folgt, ist eine Kaskade von fragmentarischen Vorstellungsbildern und Klangräumen, die sich gegenseitig Konkurrenz machen oder in ihrem Nebeneinander Zufälligkeit ausstellen. Dabei treten jedoch nicht allein die hier notierten Vorstellungen zueinander in Konkurrenz, sondern der Text fordert auch die Konfrontation mit seinem Medienwechsel als Verlustgeschehen heraus, indem er dazu auffordert, als gemurmelte „Litanei“, als „Geräuschtapete“ und „Hintergrundmusik“ manchmal knapp über der „Hörgrenze“, manchmal „unhörbar“ von einer elektronisch eingespielten Stimme der lesenden „Autorin“, sogar zerschnitten, aber dafür in Form einer Endlosschleife regelrecht abgespielt zu werden. Stemann trug diesem szenischen Appell an das Unvernehmbare des Textes und seiner Stimmen im Übrigen Rechnung, als er eine halbe Stunde lang den in *Abraumhalde* transformiert nach-

<sup>27</sup> Wörner, Karl H. (1980): *Geschichte der Musik*. Ein Studien- und Nachschlagewerk. 7. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 8.

<sup>28</sup> Wörner, Karl H. (1993): *Geschichte der Musik*. Ein Studien- und Nachschlagewerk. 8. Aufl., bearb. v. Wolfgang Gratzner u. a. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 8.

<sup>29</sup> Jelinek, Elfriede (2009): *Abraumhalde*. Elfriede Jelineks Website: <https://www.elfriedejelinek.com/farhalde.htm>. (31.01.2021).

hallenden *Nathan* aus Lessings Fassung mittels eines aus dem Bühnenhimmel abgeseilten Lautsprechers hörbar werden ließ, während der Bühnenraum ansonsten leer blieb.

Besonders eindrucksvoll gestalten auch jene ‚szenischen Stellen‘ das Ringen um die Anerkennbarkeit des Unvernehmbaren, die in ihrer Verkopplung mit dem ‚anderen‘ Text das V. Prinzessindrama (*Die Wand*) enden lassen: Zunächst erfolgt eine ‚szenische Stelle‘, die durch das eingesetzte Präsens auffällig konstativ markiert wird und dabei eher wie die Beschreibung einer performativen Vorstellung wirkt als eine an zukünftige Inszenierungen gerichtete Vor-Schrift: „(Aus einem altmodischen Kofferradio hören wir, von einer eifrigen Männerstimme gelesen)“<sup>30</sup>. Es folgt eine 23-zeilige Textstelle aus Homers *Odysee*, die sechs Mal durch den die Lesenden wie Schauenden adressierenden Einschub „Das haben Sie ja gesehen, meine Damen und Herren“ unterbrochen wird. Das angeblich Gesehene, auf das die Sprechstimme einschwört, wird hier jedoch lediglich als Erzählung präsentiert, die zudem noch durch ein „altmodisches“ (rauschendes?) Medium vermittelt wird. Damit aber nicht genug. Es folgt eine weitere ‚szenische Stelle‘, die das bereits in Frage stehende gehörte Gesehene nun vollkommen an die Grenze der Vernehmbarkeit verweist: „(Gleichzeitig, sehr leise, hören wir, unbedingt auf Altgriechisch!, mit zarter Frauenstimme, vielleicht ein Kind, eine Schülerin aus einer Stadt, toll wäre es, wenn die Schauspielerinnen, oder wenigstens eine von ihnen, aus der *Theogonie* des Hesiod (155ff) die folgenden netten Worte sprechen oder lesen könnte:)“<sup>31</sup>. Nicht nur wird ein anderer Text gleichzeitig gesprochen, er soll auch noch – entgegen der auf Deutsch gehaltenen Fassung im Theatertext – auf Altgriechisch vorgetragen werden. Auch wenn die weibliche, sogar piepsige Stimme womöglich die männliche, aus der Vergangenheit nachhallende Stimme nicht übertönt, so muss sie diese doch merklich stören. Der Anweisung folgend umspielt sie nicht, sondern entwickelt eine eigene, für den Großteil des Publikums zwar semantisch unvernehmbare, aber sich zum Hören an- und anbietende Stimme. Derart heterophon konterkariert sie die persuasive Stimme, die das Sehen und damit

verbunden auch Evidenz zu erzeugen sucht. Sie appelliert an eine andere Form der Zeugenschaft, an das Gehör-Leihen als ein Offen-Bleiben für das andere,<sup>32</sup> das sich dem Wissbaren entzieht – wie eben auch die Stimme der ‚Regieanweisung‘ von einer scheinbaren Beschreibungssprache plötzlich in einen (durch das parenthetisch eingeschobene „toll wäre es“ angezeigten) appellativen Modus wechselt.

## 2 ‚Kleine Formen‘ der Notation: Notizen, Kommentare, Merk- und Denktzettel

Auch wenn sich Jelineks Theater-Texte nicht umstandslos als „Partituren für eine Inszenierung auf der Bühne“<sup>33</sup> fassen lassen, bietet sich doch das Nachdenken über Implikationen und Rupturen von Partituren an, um die medial spezifischen Operationen von ‚szenischen Stellen‘ in Jelineks Theaterstücken ausdifferenzieren. Werden diese Textteile als in die ‚Partitur‘ des Stückes eingetragene Notizen, Anmerkungen oder Kommentare aufgenommen – wie dieser Abschnitt versuchsweise vorführt – dann steht weiterhin infrage, inwiefern sich diese ‚kleine[n] Formen‘<sup>34</sup> von Notationen zu den anderen Textteilen verhalten. Denn aufgrund ihrer ex-zitierenden Verfahren,<sup>35</sup> die sich eben als solche eines auditiv-akustischen Nachhallens beschreiben lassen, entziehen sich Jelineks Texte immer schon der ‚großen Form‘. Sie sprechen vielmehr ein Misstrauen an Meta- und Großnarrativen aus. Insbesondere die für das Theater geschriebenen Texte bleiben eben ‚Stücke‘, Teile eines nicht zur Gänze kommenden Ganzen.<sup>36</sup>

<sup>32</sup> Vgl.: Nancy, Jean-Luc (2004): *Zum Gehör*. Zürich/Berlin: diaphanes.

<sup>33</sup> Kormann, Eva: *Echo-Raum*, S. 345.

<sup>34</sup> De Mazza, Ethel Matala/Vogl, Joseph (2017): *Graduiertenkolleg „Literatur- und Wissensgeschichte Kleiner Formen“*. In: *Zeitschrift für Germanistik*, 27/3, S. 579–585. JSTOR: [www.jstor.org/stable/26583261](http://www.jstor.org/stable/26583261). (31.01.2021).

<sup>35</sup> Menke, Bettine (2001): *Zitierfähigkeit: Zitieren als Exzitation*. In: Gutenberg, Andrea/Poole, Ralph J. (Hg.): *Zitier-Fähigkeit. Findungen und Erfindungen des Anderen*. Berlin: Erich Schmidt, S. 153–171.

<sup>36</sup> Vgl.: Nancy, Jean-Luc (1994): *Die Kunst – Ein Fragment*, übers. v. Jean-Pierre Dubost. In: ders. (Hg.): *Bild-*

<sup>30</sup> Jelinek, Elfriede: *Der Tod und Das Mädchen I-V*, S. 140. <sup>31</sup> Ebd., S. 141–142.

Demnach wird die Relation von Stück und Partitur dann produktiv, wenn diese nicht im chronologischen Sinn einer der Aufführung zeitlich vorgelagerten Vorschrift betrachtet, sondern auf ihre eigentümliche Zeitlichkeit hin befragt wird: Als Transaktionsdokumente, die in ihren Experimenten mit alphabetischen oder grafischen Zeichen nach einer Interpretation (Lesweise) oder Improvisation durch einen Ausführenden verlangen, nehmen Partituren Barthes zufolge weniger eine zukünftige Aufführung vorweg, als dass sie sich kontingenten Faktoren wie Zufall und Kontext überantworten. Der „Rolle des ‚Interpreten‘“, so Barthes mit Blick auf die zeitgenössische postserielle Musik, werde abverlangt, dass dieser nun gewissermaßen zum „Mitautor der Partitur“ werde, sie also mehr weiterschreibe als ausdrücke.<sup>37</sup> Barthes veranschlagt damit die Zeitlichkeit von Partituren jenseits einer Dialektik von Ursprung und Wirkung. Alle zukünftigen Momente, die sich aus der Partitur heraus materialisieren, blicken durch die Abfolge aller früheren Aufführungen hindurch auf ihren ‚Ursprung‘ zurück. Gleichzeitig wird die Partitur bereits auf ihre zukünftigen Verlebendigungen *hin* geschrieben wie auch – so ließe sich ergänzen – von vergangenen Notationen, Tonfolgen und Stimmlagen, Melodien etc. *her* geschrieben.<sup>38</sup>

Dieses Zusammenkommen von Vergangenheit und Zukunft in einer nicht „gegenwärtigen Gegenwart“<sup>39</sup>, das auch Jelineks Texte als komplexe Versuchsanordnungen von Notationen des Heterophonen konsequent ausstellen, betrifft allerdings nicht nur das Stück (und in seiner Aufführung das Verhältnis von Text und Theater), sondern auch die jeweilige räumliche Anordnung von Theatern: Als bauliche Vorrichtungen von Seh- und Hörräumen zeugen sie von vergangenen wie gegenwärtigen dispositiven Anordnungen, geografischen Lagen und ihren spezifischen gesellschaftlichen wie ästhetischen Zurichtun-

gen. Sie sind Echokammern aller aufgetretenen Stimmen, Sprachen und Stimmlagen und bleiben so *ex negativo* an die abwesenden und marginalisierten Stimmen, Sprachen, Akzente, Sozio- und Dialekte gekoppelt.

Anders als jene, in der schönen Schrift der Tante geschriebenen Anmerkungen oder nicht „ganz akkuraten Notizen“ der Großmutter, die Barthes auf den Partituren in einem „großen Fach“ im „kleinen Salon“ entdeckt und ihm nostalgische Gefühle bescheren,<sup>40</sup> fordern Jelineks als ‚szenische Stellen‘ markierte Notizen, Anweisungen und Anmerkungen das generationenübergreifende Zusammenwirken von Stimmen auch in den jeweiligen Echokammern der Theater konfrontativ heraus.

Eindrücklich lässt sich dies am Beispiel *Burgtheater* zeigen, das nicht zuletzt Jelineks Wunsch nach am Wiener Burgtheater hätte uraufgeführt werden sollen. Eine derartige Konfrontation dieser beiden medial differenzierten, aber aufeinander bezogenen Echokammern steht jedoch bis heute aus.<sup>41</sup>

Hier bringt sich die an den Anfang des Stücks gesetzte ‚szenische Stelle‘ regelrecht als Vorschrift in Stellung, und zwar sowohl im Sinne einer (um den Vorschlag einer Variation erweiterten) Anweisung als auch im Sinne einer der Aufführung zeitlich vorgelagerten Partitur:

*Sehr wichtig ist die Behandlung der Sprache, sie ist als eine Art Kunstsprache zu verstehen. Nur Anklänge an den echten Wiener Dialekt! Alles wird genauso gesprochen, wie es geschrieben ist. Es ist sogar wünschenswert, wenn ein deutscher Schauspieler den Text wie einen fremdsprachigen Text lernt und spricht.<sup>42</sup>*

Neben dem zur Kunstsprache transformierten Wiener Dialekt lässt das Stück weitere Stimmlagen, insbesondere ideologisch instrumentalisierte Sprechweisen des lieblich verklärenden „Burgtheaterdeutsch“, anklingen. Die vorangestellte stimmliche Vorschrift verweist im ausgestellten

störung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung. Leipzig: Reclam.

<sup>37</sup> Vgl.: Barthes, Roland (2005): Vom Werk zum Text, übers. v. Dieter Hornig. In: ders.: Das Rauschen der Sprache. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 64–72, hier S. 71.

<sup>38</sup> Folkerts, Hendrik (2014): documenta 14: [https://www.documenta14.de/de/south/464\\_der\\_partitur\\_nach\\_notation\\_verkoerperung\\_und\\_liveness](https://www.documenta14.de/de/south/464_der_partitur_nach_notation_verkoerperung_und_liveness) (23.03.2021).

<sup>39</sup> Kormann, Eva: Echo-Raum, S. 353.

<sup>40</sup> Samoyault, Tiphaine (2015): Roland Barthes: Die Biographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 100.

<sup>41</sup> Vgl. hierzu: Janke, Pia (2002): Die Nestbeschmutzerin. Jelinek und Österreich. Salzburg: Jung und Jung, S. 171 sowie Palm, Kurt (1986): Elfriede Jelinek. In: ders. (Hg.): Burgtheater. Zwölfelläuten. Blut. Besuchszeit. Vier österreichische Stücke. Berlin: Henschel, S. 227–233, hier S. 229.

<sup>42</sup> Jelinek, Elfriede (1982): Burgtheater. Elfriede Jelineks Website: <https://www.elfriedejelinek.com/fburgth1.htm>. (31.01.2021).

Fremdwerden des lokalen Dialekts zunächst auf die prinzipielle Künstlichkeit dialektaler Sprachfärbungen inner- wie außerhalb des Theaters. Denn gerade nach Kriegsende wurde im Wiener Alltag eine regelrechte Kultivierung des Dialektalen gepflegt, um nicht zuletzt eine hörbare Abgrenzung gegenüber Deutschland und damit verbunden einer Beteiligung Österreichs an den nationalsozialistischen Verbrechen zu befördern.<sup>43</sup> Sie exponiert aber auch jenen Kunstgriff, der jeder Notation von Oralität prinzipiell eingeschrieben ist.

Die exophone Strategie, das Fremdwerden der ‚eigenen‘ Sprache zu provozieren, wird noch verstärkt, wenn die an Paula Wessely gekoppelte Figur Käthe im ersten Teil des Stücks von lieblich wienerisch akzentuiertem Dialekt, über seine ins Derbste getriebene Variation, in den „Burgtheaterton“ verfällt, um dann immer mehr ins Stocken und Stammeln zu geraten: „Käthe *ekstatisch, Burgtheaterton*:

Dung! Dung! Dung! Karls Dung. Franzens Dung. Adolfs Dung. Gedüngte Hhherde. Lllleichenl unterm Baam. Marod... Krowot... Ttttorsch... Schschschood daß Tttttortn! Tuatn. Henriette. Lavendel. Buxbaam. Morrrenro! Junger Tutter! Hinreise. Au! Au! Auschschwww. . . Schwester! Geh Pepperl, plausch net!<sup>44</sup>

Das Schriftbild nimmt das semantische Stottern in der Variation der Interpunktion auf und transformiert damit auch die phonetische Dimension der Schriftzeichen bzw. bleibt unklar, inwieweit sich phonetische Umsetzung der als Auslassungszeichen markierten Punkte von jenen drei durch zwei Spatien getrennten Punkten unterscheidet. Verbunden mit der szenischen Anweisung, dass alles „*genauso gesprochen [wird], wie es geschrieben ist*“, führt das Textverfahren damit jenen von Gilles Deleuze beschriebenen Kunstgriff aus und vor, wonach die Sprache „so gespannt ist, dass sie zu stottern, murmeln, stammeln ... beginnt, sodass das Sprachliche insgesamt an eine Grenze [rührt], die dessen Außen hervortreten lässt und sich dem Schweigen aus-

setzt.“<sup>45</sup> Das evozierte Schweigen, aber auch das Verstummen als differente Modi des Ausbleibens von Sprechen, die ihren Weg hier gerade über das unaufhörliche Aussprechen der Figuren nehmen, stellen einmal mehr eine Verbindung zu Fragen der Vernehmbarkeit des Unausgesprochenen und Unausprechlichen her. Durch die Anweisung, am Text zu bleiben, um notwendig über ihn zu stolpern, wird jedes habitualisierte, national und lokal gerahmte Sprechen (der deutschen Sprache und ihrer Variationen) deterritorialisert und zugleich auf eine gemeinsame Geschichte verwiesen.

Mit Blick auf das Verhältnis von Text und Aufführung und die dabei ruptierend vermittelnden ‚szenischen Stellen‘ lassen sich noch weitere Verfahren gleichzeitiger Zuwendung und Abkehr vom Text als Ursprung in Jelineks Theater texts ausmachen. Im vorangegangenen Abschnitt wurden bereits ‚Regieanweisungen‘ aus den Stücken *Abraumhalde* und *(Die Wand)* zitiert, in denen vorgeschlagen wird, bestimmte Stellen (sogar von der „Autorin“ selbst) vorlesen zu lassen. Das Vorlesen scheint das zitierende Sprechen auf dem Theater sichtbar – möglicherweise auch hörbar – an den Text zurückzubinden. Dass das Textverfahren aber auch hier nicht eine Rehabilitation des Originals oder der Position der Autorin verfolgt, sondern derartige Konzeptionen weiter verschiebt, wird mit einem Seitenblick auf ein Interview noch verdeutlicht, in dem Jelinek das Vorlesen, besonders ein solches, das in Autor\*innenlesungen performiert wird, regelrecht diskreditiert: „Niemand sollte vorlesen. Das ist ein Voyeurismus. Mir hat Ch. Enzensberger einmal gesagt, 68 haben wir einmal geglaubt, dass wir wenigstens die Dichterlesungen hätten abschaffen können.“<sup>46</sup>

In ihrer als Hörspiel bezeichneten Lesung *Das Kommen* wird diese Haltung nicht zurückgenommen – im Gegenteil: Jelinek liest hier in einer Weise, die in Intonation und Rhythmus an ein Schulkind erinnert und damit das Vorlesen als eben solches ausstellt. Auf diese Weise wird nicht

<sup>43</sup> Vgl.: Deutsch-Schreiner, Evelyn (2013): *Burgtheater; Erbkönigin; Präsident Abendwind; Ich liebe Österreich; Das Lebewohl*. In: Janke, Pia: *Jelinek Handbuch*, S. 137–146, hier S. 140.

<sup>44</sup> Jelinek, Elfriede: *Burgtheater*.

<sup>45</sup> Deleuze, Gilles (2000): *Stotterte er ...*, übers. v. Joseph Vogl. In: ders.: *Kritik und Klinik*. Frankfurt am Main, S. 145–154, hier S. 152–153.

<sup>46</sup> Maresch, Rudolf (1993): *Nichts ist verwirklicht. Alles muss jetzt neu definiert werden*. In: ders. (Hg.): *Zukunft oder Ende: Standpunkte, Analysen, Entwürfe*. Berlin: Boer, S. 125–143.

die Stimme der Autorin des Textes verlaublich, sondern vielmehr der ‚eigene‘ Text fremd.<sup>47</sup>

Nicht allein in Bezug auf die durch sie evozierten Relationen von Text und Theatern als Institutionen stellen die als ‚kleine Formen‘ beschreibbar werdenden ‚szenischen Stellen‘ in Jelineks Theatertexten Verbindungen zwischen Medien, Körpern, Räumen und Zeiten her, die sich von einer bloßen „Intertextualität“ abheben. Grundsätzlich sind ‚kleine Formen‘ mit bestimmten Sammelaktivitäten verbunden bzw. operieren sie *versammelnd*. Sie treten nicht im Singular, sondern im Plural auf, wie sich überdeutlich an den variantenreichen Aufnahmen des „*Machen Sie doch was Sie wollen*“<sup>48</sup> bzw. des „*Also, ihr macht eh, was ihr wollt*“<sup>49</sup> ablesen lässt. Aber auch dann, wenn die ‚szenischen Stellen‘ weniger als an die Regie gerichtete Anweisungen oder Anregungen erscheinen, sondern in Gestalt von plural adressierten Notizen, eröffnen die teilweise wie zufällige Gedanken notierten Stellen interwie außertextuelle Verweiräume. Beispielsweise stellt das notierte Vorstellungsbild der an Paul McCarthys *Piccadilly Circus* erinnernden Kostüme eine Relation zwischen den Stücken *Ulrike Maria Stuart* und *Abraumhalde* her, wobei das plurale Aufkommen dieser Imagination bzw. ihrer schriftgewordenen Notiz selbst noch kommentiert wird: „*Wie immer habe ich die Ästhetik der Aktionen von Paul McCarthy im Auge und nicht nur dort.*“<sup>50</sup> Dem *online* wiedergegebenen Ausschnitt von *Ulrike Maria Stuart* wurde noch ein fotografischer Verweis auf *Piccadilly Circus* eingefügt,<sup>51</sup> der auf die Absenz der in diesem Textteil fehlenden schriftlichen Notiz des Vorstellungsbildes aufmerksam werden lässt.

Inwieweit sich solche Formen szenischer Notizen nicht an die tatsächliche szenische Umsetzung richten, sondern vor allem eine imaginative Vorstellungswelt mitschreiben, kann an unmöglich zu realisierenden Anregungen abgelesen werden, die etwa im I. Prinzessinnendrama (*Schneewitt-*

*chen*) dazu auffordern, dass keine menschlichen Schauspieler\*innen den Text sprechen sollten, sondern zwei „*riesige, popanzartige Figuren, die zur Gänze aus Wolle gestrickt und dann ausgestopft sind*“<sup>52</sup>.

Mit Blick auf die Notiz als ‚kleine Form‘ macht Barthes im Notizen-Machen jene Ausgangsbewegung des Schreibens aus, die das Form-Werden im Sinne eines fließenden Übergangs von der „Phantasie des Schreibens“ zum „Begehren zu schreiben“ hin zur „Praxis des Schreibens“ ankündigt.<sup>53</sup> Die Notiz dient hier nicht als Gedächtnishilfe, sich etwas, was einem entfallen könnte, zu notieren, sondern stellt den Versuch dar, eine Simultaneität des Niederschreibens mit dem Niedergeschriebenen herzustellen. Im Schreibfluss können sich Schreibende geradezu in den Fluss der Ereignisse begeben. Gegenwart, Augenblick würden demzufolge nicht notiert, sondern ge- bzw. erschrieben: „*Man kann die Gegenwart schreiben, indem man sie aufzeichnet.*“<sup>54</sup> Insofern das Notieren hier als Schreibverfahren verstanden wird, „einen *Span* des Gegenwärtigen abzuheben, aufzulesen, zu ergreifen, zu erbeuten, so wie er Ihnen vor Augen, ins Bewußtsein *springt*“<sup>55</sup>, setzt Barthes die Notiz (zeitweise) analog zum fotografischen Schnappschuss.<sup>56</sup> In der ‚kleine Form‘ zeige sich der „Augenblick der Wahrheit“, eine „Epiphanie“.<sup>57</sup>

Einmal mehr berühren sich hier Jelineks und Barthes‘ Vorstellungswelten, um dann völlig andere Bahnen einzuschlagen. Denn Jelineks in ‚szenischen Stellen‘ mitnotierten visuelle wie akustische Vorstellungen, Imaginationen und Erinnerungen lassen sich weder an einen Entstehensprozess oder eine Idee zurückbinden, noch zeichnen sie die szenische Umsetzung vor. In jenen szenischen Notizen, die Sprechweisen, Kostüme, Ausstattung, Bühnenbild betreffen, drücken sich nicht Augenblicke der Wahrheit – das schnappschussartige ‚Klick‘ der Schreibenden – aus, sondern vielmehr eine medial evozierte Schreibpraxis. In eben dieser Weise illustriert das dem Online-Text von *Ulrike Maria Stuart* eingefügte Foto von McCarthys Performance nicht den

<sup>47</sup> Jelinek, Elfriede: Das Kommen. ARD-Audiothek: <https://www.ardaudiothek.de/hoerspiel-pool/01-lesung-das-kommen-von-elfriede-jelinek/78745986>. (31.01.20121).

<sup>48</sup> Jelinek, Elfriede: Ein Sportstück, S. 7.

<sup>49</sup> Jelinek, Elfriede: *Abraumhalde*.

<sup>50</sup> Jelinek, Elfriede: *Abraumhalde*.

<sup>51</sup> Jelinek, Elfriede (2005): *Ulrike Maria Stuart*. Elfriede Jelineks Website: <https://www.elfriedejelinek.com/fstuart.htm>. (31.01.2021).

<sup>52</sup> Jelinek, Elfriede: *Der Tod und Das Mädchen I-V*, S. 9.

<sup>53</sup> Barthes, Roland (2008): *Die Vorbereitung des Romans*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 39–41; S. 211; S. 379–388.

<sup>54</sup> Barthes, Roland: *Vorbereitung des Romans*, S. 54.

<sup>55</sup> Barthes, Roland: *Vorbereitung des Romans*, S. 152.

<sup>56</sup> Ebd., S. 154.

<sup>57</sup> Ebd., S. 167–175.

notierten Gedanken; es ist vielmehr der Gedanke im Sinne eines an ein Anderswo gekoppelten Vorstellungsbildes.

In Jelineks Textverfahren scheinen sich plurimediale Vorstellungen und instrumentelles Schreiben derart zu verschränken, dass sich überhaupt keine Abfolge des Schreibprozesses mehr ausmachen lässt. Darauf verweisen auch die immer wieder neu gewendeten paradoxalen Narrationen von Schreibszenen, die sie in verschiedenen Interviews entwirft: „Ich schreibe wahnsinnig schnell, weil ich Musikerin bin und schreibe, so schnell ich denken kann. Ich denke allerdings nicht sehr schnell. Inzwischen schreibe ich gleich in den Computer, weil das der Übermittlung zwischen den Gedanken und der Notation den geringst möglichen Widerstand entgegengesetzt.“<sup>58</sup> Und an anderer Stelle: „Ich habe immer gleich alles in den Rechner geschrieben. Von Hand mache ich bis heute höchstens Notizen, hauptsächlich auf alte Briefumschläge oder so. Ich muß mir immer alles gleich notieren, weil ich so ein schlechtes Gedächtnis habe. Das Tippen ist eine sehr organische Tätigkeit für mich, fast wie das Denken selbst.“<sup>59</sup>

Der Computer wird hier zum „Instrument“<sup>60</sup> gleichzeitiger Improvisation und Notation, wobei es gerade die Möglichkeiten des Eingreifens in das Geschriebene sind, das Löschen und Kopieren, die diese Schreibweise zu ermöglichen scheinen und ironischerweise gerade dadurch wiederum „Allmachtsgefühle“<sup>61</sup> einer „Autorin“ evozieren: „Man fühlt sich dabei wie ein Gott, der etwas erschaffen kann und es wieder wegräumt, im selben Arbeitsgang“<sup>62</sup> Gleichzeitig steht auch die Suggestion des göttlich Schöpferischen infrage, wenn sich das Verhältnis von Schreibender und Schreibgerät in einer anderen Interviewsequenz in einen Ritus verschiebt: „Das wird dann eine Art Tabernakel, es bekommt einen Fernsehcharakter und eine herausragende Wichtigkeit, wenn die Schrift auf dem Bildschirm erscheint. Für mich befördert der Computer auch das Spiel mit der Sprache, mit den Worten.“<sup>63</sup>

58 Koelbl, Herlinde: Im Schreiben zu Haus, S. 64.

59 Niermann, Ingo: ELFRIEDE JELINEK. In: Fiktion: <http://fiktion.cc/elfriede-jelinek/>. (31.01.2021).

60 Becker, Peter von: Berg von Leichen und Schmerz, S. 6.  
61 Ebd.

62 Niermann, Ingo: ELFRIEDE JELINEK.

63 Becker, Peter von: Berg von Leichen und Schmerz, S. 6.

Was diese selbstinszenatorischen Interviewäußerungen vorstellen, ist eine Verschiebung vom Notizenmachen hin zum Notieren im Fluxus<sup>64</sup> der medialen Schreibpraxis: Die Notiz als materieller Ausdruck eines Gedankens auf scheinbar herumliegendes Schreibmaterial, wie eben ausdrücklich „alte“ Briefumschläge, bricht in gewisser Weise aus der organisch-technischen Notation heraus, um dann möglicherweise wieder Teil von ihr zu werden – wie auch die szenische Notiz den Fluss des Textes unterbricht und ihn damit für Vergangenes und Zukünftiges öffnet.

In Jelineks Textverfahren, so ließe sich hinsichtlich des Verhältnisses von ‚szenischen Stellen‘ und anderem Text versuchsweise resümieren, treffen die verstimmlichten Positionen des *scriptors*, der nur abschreibt, des *compilers*, der von anderen etwas hinzufügt, des *commentators*, der von sich etwas hinzufügt, um den Text verständlich zu machen, und des *auctors*, der zwar eigene Gedanken ausdrückt, sich dabei auf andere Autoritäten stützt,<sup>65</sup> aufeinander und kommen dabei gerade nicht zusammen. Vielmehr spielen sie sich auf und gegeneinander aus: Dynamiken von Macht, Ohnmacht und Zufall<sup>66</sup> drängen gleichzeitig an die Oberfläche der Partitur eines heterophonen Stimmlichen, sodass am Ende vielleicht nur eine – einmal mehr unter der Mitarbeit von Barthes zu formulierende – Anweisung am Anfang dieser Versuchsanordnungen steht: horchen! nicht gehorchen.

## Literaturverzeichnis

Annuß, Evelyn (2005): Theater des Nachlebens. München: Wilhelm Fink.

Barthes, Roland (2005): Vom Werk zum Text, übers. v. Dieter Hornig. In: ders.: *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Barthes, Roland (2008): *Die Vorbereitung des Romans*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Barthes, Roland (2010): Über mich selbst. Berlin: Matthes und Seitz.

64 Vgl.: Elfriede Jelinek Forschungszentrum: Interview mit Sybille Krämer. <https://www.youtube.com/watch?v=P5DUx-MzKXyk>. (31.01.2021).

65 Vgl.: Lindorfer, Bettina (1998): Roland Barthes. Zeichen und Psychoanalyse. München: Wilhelm Fink, S. 43.

66 Vgl.: Elfriede Jelinek Forschungszentrum: Eine Zwischenbilanz: Kommentar von Clemens Risi zu „Notation und Aufführung“. [https://www.youtube.com/watch?v=vMGARV\\_Xw-4&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=vMGARV_Xw-4&feature=emb_logo). (31.01.2021).

- Becker, Peter von (1992): Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz. In: Theater heute – Gespräch mit Elfriede Jelinek, 1992/9.
- De Mazza, Ethel Matala/Vogl, Joseph (2017): Graduiertenkolleg „Literatur- und Wissensgeschichte Kleiner Formen“. In: Zeitschrift für Germanistik, 27/3, S. 579–585. JSTOR: [www.jstor.org/stable/26583261](http://www.jstor.org/stable/26583261). (31.01.2021).
- Deleuze, Gilles (2000): Stotterte er ..., übers. v. Joseph Vogl. In: ders.: Kritik und Klinik. Frankfurt am Main, S. 145–154.
- Elfriede Jelinek-Forschungszentrum: Eine Zwischenbilanz: Kommentar von Clemens Risi zu „Notation und Aufführung“. [https://www.youtube.com/watch?v=vMGARV\\_Xw-4&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=vMGARV_Xw-4&feature=emb_logo). (31.01.2021).
- Elfriede-Jelinek-Forschungszentrum: Interview mit Sybille Krämer. <https://www.youtube.com/watch?v=P5DUxMzKXyk>. (31.01.2021).
- Ette, Ottmar (2016): Roland Barthes zur Einführung. Hamburg: Junius, ebook.
- Folkerts, Hendrik (2014): documenta 14: [https://www.documenta14.de/de/south/464\\_der\\_partitur\\_nach\\_notation\\_verkoerperung\\_und\\_liveness](https://www.documenta14.de/de/south/464_der_partitur_nach_notation_verkoerperung_und_liveness) (23.03.2021).
- Heinrichs, Hans-Jürgen (2004): Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Sinn und Form 2004/6, S. 760–783.
- Janke, Pia (2002): Die Nestbeschmutzerin. Jelinek und Österreich. Salzburg: Jung und Jung.
- Janke, Pia (Hg.): Jelinek Handbuch. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, S. 228–236.
- Jelinek, Elfriede (1982): Burgtheater. Elfriede Jelineks Website: <https://www.elfriedejelinek.com/fburgth1.htm>. (31.01.2021).
- Jelinek, Elfriede (2002a): Ein Sportstück. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Jelinek, Elfriede (2002b): Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Jelinek, Elfriede (2005): Ulrike Maria Stuart. Elfriede Jelineks Website: <https://www.elfriedejelinek.com/fstuart.htm>. (31.01.2021).
- Jelinek, Elfriede (2009): Abraumhalde. Elfriede Jelineks Website: <https://www.elfriedejelinek.com/farhalde.htm>. (31.01.2021).
- Jelinek, Elfriede (2020): Schwarzwasser. Am Königsweg. Zwei Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Jelinek, Elfriede: Das Kommen. ARD Audiothek: <https://www.ardaudiothek.de/hoerspiel-pool/01-lesung-das-kommen-von-elfriede-jelinek/78745986>. (31.01.2021).
- Jelinek, Elfriede: Das Licht im Kasten. Elfriede Jelineks Website: <https://elfriedejelinek.com/flicht.htm>. (31.01.2021).
- Jelinek, Elfriede: Der Tod und Das Mädchen I-V. Berlin: BvT, S. 65.
- Koelbl, Herlinde (1998): Im Schreiben zu Haus: wie Schriftsteller zu Werke gehen. Fotografien und Gespräche. München: Knesebeck.
- Kormann, Eva (2009): Die Bühne als medialer Echo-Raum. Zu Elfriede Jelineks Bambiland. In: Schöbner, Franziska (Hg.): Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution. Bielefeld: transcript.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Lindorfer, Bettina (1998): Roland Barthes. Zeichen und Psychoanalyse. München: Wilhelm Fink.
- Maresch, Rudolf (1993): Nichts ist verwirklicht. Alles muss jetzt neu definiert werden. In: ders. (Hg.): *Zukunft oder Ende: Standpunkte, Analysen, Entwürfe*. Berlin: Boer, S. 125–143.
- Menke, Bettine (2001): Zitierfähigkeit: Zitieren als Exzitation. In: Gutenberg, Andrea/Poole, Ralph J. (Hg.): *Zitier-Fähigkeit. Findungen und Erfindungen des Anderen*. Berlin: Erich Schmidt, S. 153–171.
- Nancy, Jean-Luc (1994): Die Kunst - Ein Fragment, übers. v. Jean-Pierre Dubost. In: ders. (Hg.): Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung. Leipzig: Reclam.
- Nancy, Jean-Luc (2004): Zum Gehör. Zürich/Berlin: diaphanes.
- Neubecker, Annemarie Jeanette (1992): Altgriechische Musik 1958-1986. In: Gärtner, Hans/Petersmann, Hubert (Hg.): *Lustrum. Internationale Forschungsberichte aus dem Bereich des klassischen Altertums*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Niermann, Ingo: ELFRIEDE JELINEK. In: Fiktion: <http://fiktion.cc/elfriede-jelinek/>. (31.01.2021).
- Palm, Kurt (1986): Elfriede Jelinek. In: ders. (Hg.): *Burgtheater. Zwölfelläuten. Blut. Besuchszeit. Vier österreichische Stücke*. Berlin: Hentschel, S. 227–233.
- Samoyault, Tiphaine (2015): Roland Barthes: Die Biographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Štajner, Tamara (2012): Musiker sind Interpreten, Schriftsteller schaffen etwas. Elfriede Jelinek Forschungszentrum: <http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/wissenschaftsportale/musik/das-projekt/interview-mit-elfriede-jelinek/>. (31.01.2021).
- Stemann, Nicolas: Das ist mir sowas von egal! Wie kann man machen sollen, was man will? – Über die Paradoxie, Elfriede Jelineks Theatertexte zu inszenieren. In: Theater heute. Arbeitsbuch 2006, S. 62–68.
- Weinbuch, Isabell (2010): Das musikalische Denken und Schaffen Carl Orffs. Ethnologische und Interkulturelle Perspektiven. Mainz u. a.: Schött Campus.
- Wirth, Uwe (2010): Lob der Oberfläche! Der Tod und die Mode in Elfriede Jelineks ‚Jackie‘. In: Eder, Thomas/Vogel, Juliane (Hg.): *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*. München: Wilhelm Fink.
- Wörner, Karl H. (1980): Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagewerk. Siebte Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Wörner, Karl H. (1993): Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagewerk. 8. Aufl., bearb. v. Wolfgang Gratzner u. a. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.