



Erzählweisen des Vergessens. Ellipsen im Roman von Theodor Fontane bis W. G. Sebald

Citation

Lasse, Bastian. 2025. Erzählweisen des Vergessens. Ellipsen im Roman von Theodor Fontane bis W. G. Sebald. Doctoral Dissertation, Harvard University Graduate School of Arts and Sciences.

Link

<https://dash.harvard.edu/handle/1/42719456>

Terms of use

This article was downloaded from Harvard University's DASH repository, and is made available under the terms and conditions applicable to Other Posted Material (LAA), as set forth at

<https://harvardwiki.atlassian.net/wiki/external/NGY5NDE4ZjgzNTc5NDQzMGIzZWZhMGFIOWI2M2EwYTg>

Accessibility

<https://accessibility.huit.harvard.edu/digital-accessibility-policy>

Share Your Story

The Harvard community has made this article openly available.

Please share how this access benefits you. [Submit a story](#)

HARVARD
Kenneth C. Griffin



GRADUATE SCHOOL
OF ARTS AND SCIENCES

DISSERTATION ACCEPTANCE CERTIFICATE

The undersigned, appointed by the
Department of German Languages & Literatures
have examined a dissertation entitled

**Erzählweisen des Vergessens
Ellipsen im Roman von Theodor Fontane bis W. G. Sebald**

presented by Bastian Lasse

candidate for the degree of Doctor of Philosophy and hereby
certify that it is worthy of acceptance.

Signature Peter J. Burgard
Peter J. Burgard (Apr 2, 2025 13:54 EDT)

Typed name: Prof. Peter Burgard, Chair


Signature John Hamilton
John Hamilton (Apr 3, 2025 09:38 EDT)

Typed name: Prof. John T. Hamilton

Signature Cornelia Zumbusch
Cornelia Zumbusch (Apr 3, 2025 07:35 GMT+2)

Typed name: Prof. Cornelia Zumbusch, Universität Hamburg

Date: April 2, 2025

Erzählweisen des Vergessens
Ellipsen im Roman von Theodor Fontane bis W. G. Sebald

A dissertation presented by

Bastian Lasse

to

The Department of Germanic Languages and Literatures

Graduate School of Arts and Sciences

in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

in the subject of

Germanic Languages and Literatures

Harvard University

Cambridge, Massachusetts

April 2025

© 2025 Bastian Lasse

All rights reserved.

Dissertation Advisor: Prof. Peter J. Burgard

Bastian Lasse

Narrative Modes of Forgetting.

Ellipses in the Novel from Theodor Fontane to W.G. Sebald

Abstract

This dissertation, *Erzählweisen des Vergessens: Ellipsen im Roman von Theodor Fontane bis W.G. Sebald*, examines the interconnections of forgetting and narrative structures in major works of German prose fiction from c. 1870–2001. I understand forgetting as an absence hinting at a hidden presence, a definition that complicates our understanding of meaning-making in texts. Typically, a present sign, for example a word, brings to mind something absent, whereas here, an omission acts as a sign of something present. Engaging with methodologies from cultural memory studies, narratology, and philosophy, I argue that the way forgetting creates meaning is akin to the way an ellipsis works: an omission is marked and subsequently filled by contextual cues. As a critical textual expression of forgetting, the ellipsis produces meaning in a text by illuminating the repressed aspects of cultural memory, the unspeakable, and societal trauma. I demonstrate that elliptical forgetting allows late realist texts by Fontane and Raabe to participate in a veiled antisemitic discourse, rendering “the Jew” the constitutive “Other” of the German nation-state around 1900. I also show how elliptical forgetting conveys the traumatic war experience of the Great War through experimental form,

disrupting linear time in Alfred Döblin's works, and how W. G. Sebald strategically employs forgetting to address both the trauma of the Holocaust and the failures of German memory politics. As yet there has been no such analysis of forgetting as a specific characteristic of narration itself, and this work shows how elliptical forgetting links memory politics and aesthetics, ultimately enabling literature to partake in key discussions of memory politics.

Inhaltsverzeichnis

Titelseite	i
Copyright	ii
Abstract	iii
Inhaltsverzeichnis.....	v
Acknowledgments	vii
Einleitung — Ellipsen als Erzählweise des Vergessens	1
<i>Anmerkungen</i>	13
1. Kapitel: Elliptischer Antisemitismus in der Literatur des Realismus	17
<i>Ein ausgelassener Name in Fontanes L'Adultera und dessen Verbindung zur ‚Judenfrage‘ im 19. Jahrhundert</i>	19
<i>Die Ellipse als eine Figur des ‚Vergessens‘</i>	22
<i>Politischer Antisemitismus als Kontext zu L'Adultera — Das Beispiel Heinrich von Treitschke</i>	26
<i>Abwesendes anwesend machen — Elliptisches Vergessen in L'Adultera</i>	33
<i>„Originale werden nicht hergegeben. Und würden auch meine Mittel übersteigen.“ — Elliptischer Antisemitismus im Bildgespräch</i>	46
<i>„Innere Fremde“ — „Falsche Juden“? Antisemitismusforschung und Wilhelm Raabe</i>	53
<i>Felix Zölestin Täubrich-Pascha — Ein „versteckter Jude“ in Abu Telfan</i>	56
<i>Elliptischer Antisemitismus in der Literatur des Realismus</i>	72
<i>Anmerkungen</i>	74
2. Kapitel: Alfred Döblins Poetik eines „epischen Vergessens“ oder: Die traumatische Zeit der Erzählung.	108
<i>Das sich wandelnde Verständnis des Vergessens im Zuge der Krise von Erfahrung und der Krise des Romans</i>	111
<i>Walter Benjamins Antwort auf die Krise der Erfahrung: Das „Penelopewerk des Vergessens“</i>	118
<i>Alfred Döblin, die Erneuerung des Romans und die epische Theorie des Vergessens</i>	125
<i>Sigmund Freuds Theorie der Nachträglichkeit</i>	128
<i>Döblin und das Vergessen — Forschungsstand</i>	132
<i>Döblins Konzeption seiner Erzählweise des Vergessens: Die traumatische Zeit der Erzählung</i>	140
<i>Anmerkungen</i>	148
3. Kapitel: Klang und Zwang. Elliptische (Trauma-)Vorgeschichten in Berlin Alexanderplatz	180

<i>Einsetzende Handlung—Ausbleibende Bewegung: Franz Biberkopf traumatische Verstrickung in die Vergangenheit.....</i>	<i>182</i>
<i>Berlins traumatische Klanglandschaft</i>	<i>187</i>
<i>Verdrängte Schuld, Trauma und Wiederholungszwang: Der Mord an Ida.....</i>	<i>195</i>
<i>Klang und Zwang zur Gewalt I: Die Vergewaltigung Minnas als Wiederholung der Vorgeschichte</i>	<i>201</i>
<i>Klang und Zwang zur Gewalt II: Ein Sängerkrieg in der Kneipe und der diffuse Schall der Erinnerung.....</i>	<i>210</i>
<i>Wiederholungsschleifen: Ida–Minna–Mieze</i>	<i>215</i>
<i>Sound des Todes, Sound des Krieges: Der Tod stellt die Wiederholungsschleifen auf Repeat</i>	<i>221</i>
<i>Fazit: Traumatische Vorgeschichten als Strukturelement des Erzählvorgangs.....</i>	<i>226</i>
<i>Anmerkungen</i>	<i>230</i>
4. Kapitel: W. G. Sebalds Geschichte(n) des Vergessens.....	250
<i>Korsakow'sche Konfabulation und die Ellipse in der Erzählung „Ambros Adelwarth“</i>	<i>252</i>
<i>Luftkrieg und Literatur: Geschichtsvergessenheit als elliptisches Zeichen der Kontinuität</i>	<i>279</i>
<i>Austerlitz und das Vergessen I: Das Vergessen der Täter.</i>	<i>290</i>
<i>Austerlitz und das Vergessen II: Die Ausböhlung der Ellipse als Erzählung vom totalen Vergessen</i>	<i>302</i>
<i>Anmerkungen</i>	<i>315</i>
Schlussbemerkung.....	337
<i>Anmerkungen</i>	<i>342</i>
Bibliografie	343

Acknowledgments

The art of forgetting was once invented in a game between friends, where participants had to come up with advertisements for nonexistent university positions. Umberto Eco, who by his own account was one of the players, later dismissed the idea of such an art with a heartfelt: “Forget about it!” I have always been intrigued by this little anecdote because it highlights the importance of friends and colleagues in our academic endeavors. Friends, family, and colleagues helped me immensely, and I would not preface this dissertation about forgetting with remarks about remembrance if it were not for them.

Without the support of my brilliant dissertation committee, my train of thought would have been lost. I am deeply grateful to Prof. Cornelia Zumbusch for keeping a keen eye on the overall trajectory of the project, offering impulses that helped me tie together three seemingly distant periods, and generously inviting me to Hamburg University for discussions on several occasions. I would also like to thank Prof. John Hamilton for our many conversations reigniting my passion for the texts discussed here, and for numerous book recommendations that were so on point that I sometimes feared I wouldn’t be able to add anything to the conversation. Most importantly, I am profoundly grateful to Prof. Peter Burgard, who tirelessly read every word of the dissertation with the greatest attention to detail. In matters of both content and style, he consistently provided the best advice, and beyond the dissertation work, he was always there to guide and assist in any way he could. Peter is kind beyond compare, and I will never forget the trust he put in me and my work.

I also thank Prof. Klaus-Michael Bogdal, Dr. Nike Thurn, Prof. Holger Dainat, and Prof. Walter Erhart for their invaluable support and encouragement during my time at Bielefeld University. Without their guidance (and letters of reference), I would never have successfully applied to Harvard. I learned the importance of theory from Klaus-Michael, and I still recall how his lectures on literary modernism inspired me to fully commit to Germanistik (and to abandon the study of law). Nike introduced me to feminist theory, and her engaging seminars sparked a deep and personally rewarding exploration of authors that I will always hold dear. Thanks to her, I met Prof. Joela Jacobs, to whom I am grateful for her letters of reference and for engaging me in a thoughtful academic collaboration on Oskar Panizza.

After journeying to Harvard, I was fortunate to meet many wonderful people I now call friends. For their great friendship, I thank Sebastian Brass, Therese Shire, Philip Liston-Kraft, Jonas Hermann and Rebecca Stewart-Gray. Sebastian served as an unofficial dissertation reader, and his annotations and generous comments significantly improved the quality of my work. To the friends

who stayed in Germany: thank you, Sarah and Hendrik Stolte, for calling me every week and keeping me connected to the motherland; and many thanks to Dr. Jan Handelsmann and Dr. Ann-Christin Faix for showing me how to live the concept of work-life-balance. Last but not least, I am grateful to Henning Peitzmeier, who initially assumed that I would stay in the U.S. for no more than three months but still remained one of my closest friends.

I would also like to thank my family in Germany. My brother, Niklas Lasse, told me always to keep an open mind. I listened—and now I want to thank him for the best advice I ever received. My mother, Christine Lasse, always believed I would succeed in this great overseas adventure, and I thank her for always reminding me that I can achieve my ambitions. Thank you to Jeanne Murphy and Dave Stillman for loving me like their own son. I am grateful to call Gerry Stillman my sister, and Nik Vlahos will always be remembered for his qualities as a pathfinder.

The most valuable gift I received was the constant support of my loving wife, Sam Murphy Stillman. Her words of affirmation and unwavering belief in my writing helped me overcome the doubts that all too often stopped me from writing. I wouldn't have met her if it had not been for Harvard. This institution felt like home, but more importantly, it led me to a place that truly is home.

Einleitung — Ellipsen als Erzählweise des Vergessens

Dem Maler Max Aurach in W. G. Sebalds Erzählung mit dem gleichnamigen Titel ist nichts lieber als der Staub, welcher die letzte Vorstufe der Materie vor ihrer vollständigen Auflösung darstellt und den er massenhaft produziert, wenn er mit seinen Kohlestiften Porträts erstellt. Aurachs Arbeitsweise beruht trotz der zahlreichen Ausradierungen nicht auf einem Prozess der Auslöschung. Erst nachdem Aurach unzählige Varianten „in das Papier zurückgerieben und durch weitere Entwürfe überdeckt hatte,“¹ entsteht das fertige Produkt, das die Spuren seiner Löschungen nicht nur bewahrt, sondern sich aus der Abwesenheit aller möglichen, aber verworfenen Porträts konstituiert. Die Beschreibung von Aurachs Arbeitsprozess vergegenwärtigt demnach, wie die Produktion von *Abwesenheiten* Anwesenheiten schafft. Das so beschriebene operationale Prinzip, in dem eine Abwesenheit einen Präsenzeffekt zeitigt, steht im Mittelpunkt dieser Untersuchung und als Arbeitshypothese nehmen wir an, dass sich dieser Vorgang als ‚Vergessen‘ bezeichnen lässt, während die Produkte des Vergessens — die anwesende Abwesenheit von *oblita*² — das ‚Vergessene‘ heißen mögen.

Vergessen ist kein einheitliches Phänomen; es lässt sich in verschiedene Kategorien aufteilen, mit verschiedenen Akteur*innen und Funktionen.³ Das hier vertretene Modell von Vergessen setzt grundlegend voraus, dass es sich um ein kulturelles Phänomen handelt, das untersucht werden kann.⁴ Diese Prämisse baut auf der Einsicht auf, dass „die Moderne das Vergessene als Abwesenheit nicht denken kann“⁵ und demnach als Vorgang oder Handlung der Speicherung versteht. Renate Lachmann hat pointiert beschrieben, wie kulturelle Zeichen nicht vollständig gelöscht werden können. Vielmehr sollte man von einem Prozess ausgehen, der bestimmte Zeichen in der Zirkulation erhalte und somit lesbar mache, wohingegen andere, nicht zirkulierende Zeichen temporär ‚unlesbar‘ seien, aber wieder in den aktiven Zeichenhaushalt eintreten könnten.⁶ Das Vergessen, so betont auch Lachmann, ist kein Phänomen der absoluten Abwesenheit, also Löschung, und arbeitet demnach dem irreversiblen

Verlust von Gehalten entgegen: „Vergessen‘ als Ausgrenzen passiv gewordener Elemente (temporäre Desemiotisierung) ist dabei notwendiger Bestandteil des kulturellen Kommunikationsprozesses, der letztendlich dem kulturellen Vergessen im Sinne eines Löschens entgegen arbeitet.“⁷ Dennoch stellt sich mit Judith Kasper die Frage, wie sich das Vergessen in der Sprache äußern kann, also als Mittel der Kunst ästhetische Relevanz gewinnt: „Denn wie kann sich ein Vergessen überhaupt in der Sprache äußern, erinnert doch jedes Wort, sobald es geäußert wird, das Ding, das es nennt?“⁸ Anders formuliert: Wenn das Vergessen eine anwesende Abwesenheit bezeichnet, wie kann dann eben diese Abwesenheit erzählt werden, ohne ihren konstitutionellen Zustand aufzulösen? „Vergessen kann,“ so wieder Kasper, „aus dieser Perspektive höchstens als das verstanden werden, was nicht im Text steht; nichts aber scheint im Text selbst vergessen zu sein.“⁹ Dieses Paradox beruht auf einer Prämisse, die Umberto Eco bereits Ende der 1980er Jahre im Zusammenhang mit der Frage nach einer Kunst des Vergessens formuliert hat. Semiotische Systeme würden durch Zeichen nämlich immer die *Anwesenheit* von Abwesendem produzieren — in Ecos Worten: „every assertion [...] *posits* the entities that it names; it renders them present in the universe of discourse with semiotic force“¹⁰ —, sodass Vergessen ein zeichentheoretisches Problem aufwirft, das auch erzähllogische Konsequenzen hat.

Sebalds Beschreibung von Aurachs Schaffensprozess zeigt im Gegensatz zu dieser Annahme, dass sich das Vergessen nicht notwendigerweise im Erzählprozess auflöst, weil jede Satz-Setzung als Vergegenwärtigung des Abwesenden verstanden werden muss, sondern dass die Abwesenheit selbst, das Vergessen, ein künstlerisches Produkt formen kann. Damit verschiebt er die Diskussion und blickt hinter eine limitierende texttheoretische Vorstellung, die allein dem Erinnern poetische Kraft zuschreibt und eröffnet die Frage, welche narrativen Strukturen das Erzählen im Zeichen des Vergessens ermöglicht. Die hier vorgelegte Studie argumentiert, dass die vom Vergessen erzeugte Gleichzeitigkeit von Abwesenheit und Anwesenheit erzähltechnische Potentiale besitzt, die strukturell beschreibbar sind. Eine kleine, Sebald abgelesene Vorstudie dient als Einleitung zu einer

erzähltheoretischen Untersuchung der poetischen Dimension des Vergessens und dessen Kraft, durch Abwesenheiten wesentliche Präsenzen zu erschaffen.

Jede Porträtzeichnung, die Aurach herstellt, wird unzählige Male „in das Papier zurückgerieben und durch weitere Entwürfe überdeckt,“¹¹ wodurch der Schaffensprozess einem nicht enden wollenden Zerstörungswerk gleicht:

Es wunderte mich immer wieder, wie Aurach gegen Ende eines Arbeitstages aus den wenigen der Vernichtung entgangenen Linien und Schatten ein Bildnis von großer Unmittelbarkeit zusammenbrachte, und noch weitaus mehr wunderte mich, daß er dieses Bildnis unfehlbar am darauffolgenden Morgen [...] wieder auslöschte, um aus dem durch die fortgesetzten Zerstörungen bereits stark beeinträchtigten Hintergrund von neuem die für ihn, wie er sagte, letztlich unbegreiflichen Gesichtszüge und Augen seines von diesem Arbeitsprozeß oft nicht wenig in Mitleidenschaft gezogenen Gegenübers herauszugraben. Entschloß sich Aurach, [...] das Bild [...] endlich aus der Hand zu geben, so hatte es für den Betrachter den Anschein, als sei es hervorgegangen aus einer langen Ahnenreihe grauer, eingäschter, in dem zerschundenen Papier nach wie vor herumgeisternder Gesichter.¹²

Die Entstehung des Porträts ist letztlich nicht das Produkt einer archäologischen Arbeit, wie der Text durch die Wendung des „Herausgrabens“ der Gesichter vorgibt, sondern einer Anhäufung von Ausradierungen, deren Spuren auf dem Papier weniger ein statisches Abbild, als vielmehr eine Visualisierung eines dynamischen Entstehungsprozesses vor Augen führen. Die Gesichter sind grau und eingäschert, wodurch sie in ihrer Erscheinung dem vermeintlichen Abfallprodukt von Aurachs Arbeit ähneln, dem „grausamtenen Sinter,“¹³ der vergeblichen „Staubproduktion“¹⁴ ohne anfängliche Substanz. Gerade die Materialität dieser grauen Spuren, die *fast schon* zu einem Nichts geworden ist, lässt in den Porträtzeichnungen ein „Bildnis von großer Unmittelbarkeit“ erscheinen und erweckt den Eindruck, dass sie „herumgeistern.“ Als geisterhafte Präsenzen sind die Gesichter latent anwesend, gerade weil sie pulverisiert worden sind. Nur in ihrer Form als ausradierte und vergessene Gesichter konturieren sie die Anwesenheit einer Gestalt. In dieses Bildnis, das über die an den Vorformen ansetzende Vergessens-Arbeit Kontur gewinnt, ist das Vergessen aber nicht nur durch die „Ahnenreihe“ der „herumgeisternden Gesichter“ eingeschrieben, sondern auch durch den prekären Status des Produktes selbst. Wäre Aurachs Arbeitsweise nicht durch ein „Gefühl der Ermattung“¹⁵ zu

einem Ende gelangt, wäre das Werk des Zurückreibens fortgesetzt worden. Die vom Vergessen produzierte Anwesenheit eines Porträts ist demnach nur ein weiteres Stadium der präliminären Linien, die zwar ein Bild erstellen, aber immer schon auf das Absinken des Staubes verweisen, „der entsteht, wenn die Materie, Hauch um Hauch, sich auflöst in nichts.“¹⁶

Ein weiteres Beispiel für dieses schaffende Vergessen liefert das Atelier des Malers, das über und über mit Farb- und Kohlepartikeln bedeckt ist und eine eigentümliche, vom Zentrum der Staffelei ausgehende Landschaft hervorbringt:

Da er die Farben in großen Mengen aufträgt und sie im Fortgang der Arbeit immer wieder von der Leinwand herunterkratzt, ist der Bodenbelag bedeckt von einer im Zentrum mehrere Zoll dicken, nach außen allmählich flacher werdenden, mit Kohlestaub untermischten, weitgehend bereits verhärteten und verkrusteten Masse, die stellenweise einem Lavaausfluß gleicht [...].¹⁷

Dieser Abraum stelle laut dem Maler das „wahre Ergebnis seiner fortwährenden Bemühung“¹⁸ dar. Erneut begegnen uns die Eigenschaften der Dynamik, die aus einer scheinbaren Statik entsteht, nämlich in der topographischen Beschreibung des Bodens als Lavaausfluss, und die Produktion von Wesenheiten aus der Produktion von Abwesenheiten, die sich im Falle Aurachs genauer als Auslöschung von abbildender Kunst beschreiben lässt. Das Vergessen erscheint also als genaues Gegenteil des Nicht-Abbildens, oder erzähltechnisch gewendet: Nicht-Erzählens. In Übereinstimmung mit Kasper muss man konstatieren, dass „das Vergessen im Erzählen nicht als etwas Weggelassenes markiert werden kann, sondern daß vom Vergessen selbst eine latente [...] Dynamik ausgeht,“¹⁹ die *etwas* produziert.

Die dynamische Beziehung zwischen Anwesendem und Abwesendem, die jeder Vergessens-Operation unterliegt und sich paradigmatisch im Bewusstwerden des Vergessensvorgangs an sich offenbart, ist bereits in der Antike bemerkt worden²⁰ und wurde von Augustinus prominent im 10. Buch seiner *Bekenntnisse* beschrieben:

Doch wenn es feststeht, daß wir das, woran wir uns erinnern, im Gedächtnis bewahren, und daß wir unmöglich beim Vernehmen des Wortes Vergessen wissen könnten, was gemeint ist,

wenn wir nicht des Vergessens uns erinnerten, wird auch das Vergessen im Gedächtnis bewahrt. Also ist es da, denn sonst vergäßen wir's, aber wenn es da ist, vergessen wir ja gerade.²¹

Das Vergessen erscheint uns als paradoxe mentale Operation, weil uns während dieses Vorgangs Gedächtnisanteile als abwesend ins Bewusstsein gerufen werden. Auf das Wort „Vergessen“ selbst bezogen heißt das, wie Augustinus ausführt, dass wir eine mentale Repräsentation des Konzepts im Gedächtnis haben müssen, um Vergessen überhaupt zu erkennen, obwohl das Wirken des Vergessens eine Abwesenheit hervorbringt. In Christine Abbts Worten verdeutlicht Augustinus in dem vorangestellten Zitat, dass „Vergessen [...] einen Vergegenwärtigungsprozess [umfasst], eine anspruchsvolle Gedächtnisleistung, aus der die Einsicht in die Existenz einer Lücke resultiert und auch Informationen über diese Lücke.“²² Das Vergessen bezeichnet demnach, wie wir schon bei Sebald gesehen haben, keinen Prozess der Tilgung, denn die Abwesenheit lässt sich konturieren, wenn nicht sogar in ein Wiedererkennen umwandeln, wie Augustinus ebenfalls weiß: „Und wenn uns da statt dessen etwas anderes zugetragen wird, weisen wir es zurück, bis uns begegnet, was wir suchen. Und wenn es uns begegnet, sagen wir: ‚Das ist's!‘, was wir nicht sagen könnten, [...] erinnerten wir uns nicht. Und doch hatten wir es vergessen!“²³ Die so formulierte Einsicht kann heute als übergreifender Konsens aller Forschung über das Vergessen festgehalten werden: Erinnern und Vergessen sind komplementäre Begriffe.²⁴

Diesen Umstand kann man auch verdeutlichen, wenn man sich den pragmatischen Gebrauch des Verbs „vergessen“ vor Augen führt.²⁵ Mit dem transitiven Verb „vergessen“ lösen wir den Zustand der Vergessenheit gemeinhin auf, wenn wir durch ein Objekt oder einen komplementären Nebensatz die abwesende Anwesenheit konkretisieren. Durch die Nennung des zuvor Vergessenen wird die Abwesenheit in eine Präsenz verwandelt, und das Verb zeigt sowohl die erfolgreiche Rekonstruktion eines in der Leerstelle bewahrten *oblitums* als auch die Latenz des Vergessenen vor seiner Verbalisierung an. So sagt man etwa, dass man die Schönheit der Küste von Cabourg vergessen habe,

oder ruft im Erstaunen aus: „Ich habe vergessen, dass Balbec gar nicht existiert!“ und drückt damit eben nicht aus, dass diese Inhalte weiterhin nur latent im Gedächtnis vorhanden sind, sondern wieder erinnert worden sind. Der abwesende Gehalt, welcher in der verbalen Ergänzung im Regelfall konkretisiert werden *kann*, ließe sich graphisch also mit drei Punkten anzeigen: „Ich habe vergessen, dass ...“, oder „Ich habe ... vergessen.“ Die Auslassungspunkte konturieren das Vergessene als eine bemerkte Abwesenheit, sie sind zu verstehen als das im Vergessen aufscheinende „Profil der Lücke“,²⁶ welche das latente Wissen zunächst markiert, ohne es zu explizieren.

Das Vergessen, so die hier aufgestellte These, funktioniert strukturell betrachtet demnach wie eine Ellipse, die in ihrer rhetorischen Standarddefinition als „Auslassung bestimmter Elemente in einer Äußerung“²⁷ gefasst wird. Anders als die Standarddefinition betont diese Arbeit jedoch die strukturelle Ähnlichkeit zwischen dem Vergessen und der Ellipse. Wie das Vergessen konstituiert sich die Ellipse durch eine Gleichzeitigkeit von Abwesenheit und Anwesenheit; wie das Vergessen erhält die Ellipse ihre generative Kraft aus einer sich bemerkbar machenden Leerstelle, die nach einer Ergänzung verlangt; und, nicht zuletzt, ist für das Vergessen wie für die Ellipse noch nicht umfassend untersucht worden, wie sie als poetisches Element Erzählungen entfalten können. Das hier vertretene, erweiterte Verständnis der Ellipse umfasst zwei Dimensionen. Zum einen nehmen wir hypothetisch an, dass die generative Kraft des Vergessens auch in der strukturell ähnlich funktionierenden Ellipse wirkt. Die Ellipse ist nicht nur eine Ergänzungsfigur, in der markierte Leerstellen durch eine Implikatur ausgefüllt werden können — wie beispielsweise etwa die mahnende Verknappung einer Redewendung wie „Wer im Glashaus sitzt ...“ leicht durch „der sollte nicht mit Steinen werfen“ ergänzt werden kann. Vielmehr ist die Ellipse textgenerativ in einem umfassenderen Sinn. Man denke etwa an den Halbgeviertstrich aus Kleists *Marquise von O.* Zum anderen, und das deutet sich im Verweis auf Kleist schon an, untersuchen wir die Ellipse als poetisches Prinzip, das weniger eine rhetorische Figur darstellt, als dass es einer Textgrammatik gleicht. Diese produktive poetische Kraft, die sich aus der im Vergessen

beobachteten Gleichzeitigkeit von Abwesenheit und Anwesenheit speist, verstehen wir als die poetische Dimension der Ellipse. Im größtmöglichen Abstraktionsgrad ist es also das Zusammenspiel von Präsenz und Absenz, welches die poetische Kraft der Ellipse hervorbringt. Eines der gängigsten typographischen Zeichen, mit dessen Hilfe eine Ellipse in Texten markiert wird, kann auf diesem Abstraktionsniveau auch eine graphische Präsentationsform der poetischen Ellipse liefern:



Die Auslassungspunkte repräsentieren die poetische Ellipse darum essenziell, weil sie als markierte Abwesenheit die Kombination von Anwesenheit und Abwesenheit ermöglichen und einen generativen Prozess anstoßen, der wesentliche Präsenz aus der Absenz schafft. In den folgenden Kapiteln verfolgen wir verschiedene Erscheinungsformen der poetischen Ellipse und beschreiben ihre kulturellen wie poetischen Funktionen in der deutschen Erzählprosa zwischen 1886 und 2001.

Die hier vorgelegte Untersuchung ist dabei insofern eine literarische Verfahrensgeschichte,²⁸ als dass sie ihr Augenmerk auf eine besondere Spielart der literarischen Sinnproduktion richtet, nämlich die Ellipse. Es ist für uns von Interesse zu beschreiben, wie „literarische Bedeutung über diese[s] Verfahren generiert wird.“²⁹ Dabei orientieren wir uns nicht an dem Anspruch, über die Verfahrensgeschichte der Ellipse eine *Literaturgeschichte* zu liefern; vielmehr soll die genaue Textlektüre von Autoren der drei Großepochen Realismus, Moderne, und Gegenwartsliteratur den Funktionswert der poetischen Ellipse für kulturgeschichtliche Fragen über eine Untersuchung ihrer literarischen

Besonderheiten erschließen.³⁰ Es geht also um die Frage, wie ein genuin literarisches Verfahren Kultur erzeugt.

Methodisch wird sich die Arbeit darum an den Ansätzen zu einer kulturwissenschaftlichen Narratologie orientieren. Dieser Ansatz geht davon aus, dass Erzählungen und Erzählformen eigene Bedeutungsträger darstellen, die Kulturen nicht nur repräsentieren, sondern erzeugen.³¹ Als Weiterführung einer ausschließlich textimmanenten strukturalistischen Narratologie geht es der kulturwissenschaftlichen Erzählforschung um eine Verbindung der Erzähltextanalyse mit „historischen[n], kulturelle[n], ethische[n] und ideologische[n] Fragen.“³² Weil Texte zu einem Teil des übergreifenden Symbolsystems einer Gesellschaft erklärt werden, kann die Konstruktion kultureller Phänomene als Funktion von ästhetischen Konfigurationen erachtet werden.³³ Der Fokus einer *kulturwissenschaftlichen* Narratologie (im Gegensatz zu einer *narratologischen* Kulturwissenschaft) liegt demnach weiterhin primär auf den Erzählverfahren. Texte dienen in dieser Studie nicht als Exempel eines auch kulturwissenschaftlich beschreibbaren Phänomens ‚Vergessen‘. Mit Hilfe der kulturwissenschaftlichen Erkenntnisse soll vielmehr der in diesem Feld situierte, spezifisch literarische Beitrag herausgearbeitet werden. Dieser Beitrag trägt in jeder Epoche seine ganz spezifische Signatur.

Das erste Kapitel befasst sich mit der Frage, inwiefern der Antisemitismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts ein „in notwendiger Abwesenheit“³⁴ eingeschriebener Text in den Romanen Theodor Fontanes und Wilhelm Raabes darstellt. Ausgehend von der These, dass der Antisemitismus eine „in die Gesellschaft eingelassene Ordnungsstruktur“³⁵ darstellt, wird untersucht, inwiefern sich dieses Dispositiv über elliptische Mittel der Darstellung manifestiert. In Fontanes *L'Adultera* — ein Text, der an der Oberfläche vorgibt, nichts weiter als eine komische Ehebruchsgeschichte zu sein — lässt sich über eine symptomatische Lektüre nachzeichnen, wie jede Ellipse *in nuce* die inkludierende Exklusion des jüdischen Kaufmanns Ezechiel Van der Straatens erzählt und ihn dadurch als auf antisemitischen Tropen basierende ‚Judenfigur‘ etabliert, die im nationalen Antisemitismus des 19. Jahrhunderts einen

spezifischen Beitrag zur Formierung der vereinten deutschen Gesellschaft liefert. Der elliptisch in den Text eingelassene Antisemitismus erweist sich in *L'Adultera* als poetischer Motor, der die Ehebruchsthematik motiviert und voranbringt, und als abwesend-anwesender Text die Geschichte macht. In Wilhelm Raabes *Abu Telfan* schafft die Ellipse interdiskursive Schnittstellen zu vier paradigmatischen Diskursen, die im 19. Jahrhundert Antisemitismus zu einem Dispositiv werden lassen. Orientalistik, Medizin, Ökonomie und Geografie werden zu elliptischen Zeichen des Antisemitismus: Der Text zitiert die Rede vom orientalischen ‚Juden‘, vom hysterischen ‚Juden‘, vom ökonomischen ‚Juden‘ und vom exterritorialen ‚Juden‘, ohne eigentlich einen ‚Juden‘ auftreten zu lassen. Damit wird im Text performativ wiederholt, was den Antisemitismus realweltlich auszeichnet: die Ablösung von jeglichem Bezug auf das Leben jüdischer Menschen in Deutschland. Antisemitismus ist in den Texten Fontanes und Raabes also nicht explizit oder auf den ersten Blick evident, sondern er tritt als Symptom auf, das sich nur in einer Zusammenschau von Vergessen und Präsenzerzeugung lesen lässt. Funktional betrachtet könnte man also davon sprechen, dass die poetische Ellipse im ausgehenden 19. Jahrhundert ein Mittel zur Darstellung des „böse[n] Gedächtnis[ses] der Kultur“³⁶ bereitstellt.

Das zweite Kapitel erforscht, wie Industrialisierung, Urbanisierung und der Erste Weltkrieg die Vorstellungen von Erinnerung und Erfahrung tiefgreifend beeinflusst haben und zeichnet nach, wie diese Erschütterungen zu einer Krise der Erzählformen führen. In den zahlreichen Versuchen, das Erzählen jenseits des Realismus zu erneuern und dem ‚modernen‘ Leben anzupassen, kommt dem Vergessen eine zentrale theoretische Rolle zu, sei es in Nietzsches Kritik der Geschichtsschreibung oder dem Versuch der Futuristen, erst *tabula rasa* mit der Geschichte zu machen und dann eine Ästhetik der Zerstörungswut zu manifestieren. Insbesondere der Blick auf Walter Benjamins ungeschriebene Theorie des Vergessens zeigt, dass die avanciertesten künstlerischen Programme derjenigen Epoche, die mit ihren traumatischen Einschnitten die Erfahrungswelt neu moduliert hatte, ästhetisch nicht

damit beizukommen suchen, totales Vergessen zu propagieren. Insofern sich die Epoche als Trauma begreift, wird unter Zuhilfenahme von Sigmund Freuds Theorien das Trauma selbst als adäquates Mittel zur ästhetischen Darstellung der Moderne stilisiert. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf den Werken von Alfred Döblin und es wird für eine Neubewertung seines bedeutenden, aber unterschätzten Beitrags zur Erzähltheorie plädiert. Döblins einzigartiger Ansatz zur Erzählstruktur wird als Reaktion auf das Trauma des Krieges und als Ablehnung des linearen Erzählens hervorgehoben, wobei Parallelen zu psychoanalytischen Theorien von Trauma und Gedächtnis gezogen werden. Es ist insbesondere von Bedeutsamkeit, wie Freuds Theorie der Nachträglichkeit, die traumatogene Form der poetischen Ellipse, durch Döblin zu einem operationalen Prinzip der narrativen Genese von Texten ausgebaut wird. Seine Poetologie des Vergessens ist im Hinblick auf die Zeitstruktur des neuen Romans eine Poetologie des Traumas und als solche baut sie auf der simultanen Abwesenheit und Anwesenheit von Erinnerungen auf. Dieses elliptische Element der gleichzeitigen Präsenz und Absenz von Erinnerungen ist bei Döblin der Motor, der die Geschichte antreibt.

Dieser Motor, so zeigt es ein *close-reading* von Döblins *Berlin Alexanderplatz* im dritten Kapitel, erzeugt eine neuartige Struktur der Textbewegung, die Döblins Anspruch genügt, die lineare Handlungsentwicklung zu verabschieden. Im dritten Kapitel wird argumentiert, dass die Erzählstruktur des Romans grundlegend durch das Trauma des Protagonisten Franz Biberkopf geprägt ist, das sich durch den Einsatz von Ellipsen artikuliert. Genauer gesagt wird Biberkopfs Geschichte von einer ausgelassenen Vorgeschichte angetrieben — seiner verdrängten Schuld über die Ermordung seiner Exfreundin Ida — die sich elliptisch durch Klänge, Geräusche und Lieder manifestiert. In Döblins Text wird die Vorgeschichte nicht erzählt, sondern durch Wiederholungstaten ständig im Erzählprozess aktualisiert. Döblins Einsatz von Ellipsen erzeugt dabei eine paradoxe Zeitbewegung, die kontinuierlich vor den Anfang des Textes zurückläuft und damit immer wieder

ihren exterritorialen Kern berührt. Indem die Erzählung durch die elliptische Einkapselung der Vorgeschichte kontinuierlich zurück zum traumatischen Kern der Erzählung läuft — dem Mord an Ida —, schafft sie eine zentripetale Bewegung, die der traditionellen linearen Progression widerspricht. Diese Schleifenstruktur stellt vertraute narratologische Beschreibungen einer achronologischen Erzählung in Frage, da der Fortschritt der Geschichte seine Energie aus der ständigen Rückkehr zum leeren Zentrum der Erzählung, der Vorgeschichte, zieht. Die Ellipse ist daher zentral für das Verständnis der erzählerischen Form des Romans. Sie ermöglicht es Döblin, die fragmentierte und verdrängte Natur traumatischer Erinnerung als Wiederholungs-Tat darzustellen, wodurch die Vorgeschichte als Abwesendes innerhalb der Erzählung präsent gehalten wird.

W. G. Sebald, einem der kritischsten und intimsten Kenner von Döblins Oeuvre, kann unterstellt werden, seine Faszination an einer erzählerischen Vergessenstheorie über das Studium der Texte des Berliner Autors gewonnen zu haben. Wie sonst ließe sich der im vierten Kapitel in der Erzählung „Ambros Adelwarth“ aufgespürte Verweis auf Döblins Dissertationsschrift verstehen, in welcher der Zusammenhang zwischen poetischer Schöpfung und alkoholinduziertem Gedächtnisverlust erkundet wird? Gleichzeitig fällt aber auf, dass Sebald seine Theorie des Vergessens, deren Darstellung das übergeordnete Ziel des letzten Kapitels dieser Arbeit darstellt, ganz entschieden von Döblins Kopplung des Wiederholungszwanges und der Ellipse abgrenzt. Das mag nicht verwundern, wenn man Sebalds harsche Kritik an Döblins Epik rekapituliert. „Die Beschreibung des Grauens,“ so Sebald über Döblin, „wird zum Ritual und besteht auf zyklischer Wiederholung.“³⁷ Sebald versteht das Döblins schriftstellerischen Wiederholungszwängen unterliegende Prinzip als eben jene apokalyptische Teleologie, der sich die Faschisten verschrieben hatten,³⁸ und folgert daraus, dass Döblins ‚Kunst‘ „ein Akt intellektuellen Terrors“ ist, „der die Freiheit des Lesers ebenso beeinträchtigt wie die Künstlerschaft des Autors.“³⁹ Die Ellipse wird bei Sebald darum konsequent vom Wiederholungszwang entkoppelt, dient dem Autor aber anfänglich nach wie vor als das

Darstellungsmittel, mit dessen Hilfe Vergessen zu einem poetischen Motor avanciert. Diese affirmative Haltung verändert sich im Laufe von Sebalds Schreiben und es wird nachgezeichnet, inwiefern Sebald das Potential der Ellipse entblößt, als Vehikel des „böse[n] Gedächtnis[ses] der Kultur“⁴⁰ zu fungieren. Anhand einer intertextuellen Referenz in *Luftkrieg und Literatur* wird gezeigt, dass Sebald das Vergessen selbst zu einem elliptischen Auslassungszeichen erklärt, das auf eine kontinuierliche Beibehaltung nazistischer Geisteshaltungen in Deutschland verweist. Die Thematisierung deutschen Vergessens wird in *Austerlitz* fortgeführt, jedoch in Übereinstimmung mit Sebalds Bemühungen um die Sichtbarmachung der Opfer mit einer weiteren Form-Funktion der poetischen Ellipse kontrastiert. Es ist dies als das Gegenprogramm zu „Ambros Adelwarth“ zu verstehen; während für den letzteren die Auslöschung der eigenen Person die Voraussetzung dafür enthielt, als poetische Nach-Schöpfung der Erzählerfigur erinnert zu werden, wird Austerlitz’ Name zu einer Ellipse geformt, die immerfort auf die eigene Ausleerung verweist. Die Leere konturiert sich vor dem Hintergrund eines kulturellen Archivs des Holocaust, welches Austerlitz’ eigenes Schicksal zwar in Linien umreißt, aber eben auch immer wieder auf seine irreversible Auslöschung hinweist. Die Ellipse erhält hier durch das kulturelle Archiv seine Form, hat aber den eigenen Inhalt unwiederbringlich eingebüßt.

Vergessen erscheint in all diesen Analysen nicht nur als Phänomen — so wie die Vergessensforschung oft eine Ansammlung von Phänomenen untersucht —, sondern als poetische Struktur. Das Vergessene des Vergessens scheint mithin dessen strukturelle Qualität zu sein. Als Darstellungsmittel des Vergessens ist die Ellipse diejenige Struktur, deren Untersuchung die poetische Kraft des Vergessens offenbart. In anderen Worten: wenn das Vergessen erzählt, so ist es lesbar — diese grundlegende Überzeugung leitet die Lektüren der folgenden Kapitel.

¹ W. G. Sebald, „Max Aurach,” in *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen* (Frankfurt am Main: Fischer, 2008), 216–355, 239.

² Johann Kreuzer, „Ob ein Mensch Erfahrungen machen kann, ist in letzter Instanz davon abhängig, wie er vergißt.“ Überlegungen zu einer Notiz Adornos,“ in *Kulturelles Vergessen. Medien – Rituale – Orte*, hrsg. v. Günter Butzer und Manuela Günter (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004), 167–183, hier 180.

³ Siehe Paul Connerton, „Seven Types of Forgetting“ *Memory Studies* 1, Heft 1 (2008): 59–71, hier 59, und Aleida Assmanns auf Connerton aufbauende Versuche, eine Typologie des Vergessens zu etablieren: Aleida Assmann, *Formen des Vergessens* (Göttingen: Wallstein, 2020). Einen Überblick über strukturelle Formen des Vergessens in der westlichen Moderne seit der Mitte des 19. Jahrhunderts liefert: Paul Connerton, *How Modernity Forgets* (New York: Cambridge University Press, 2009).

⁴ Siehe dazu Liedeke Plate, „Amnesiology: Towards the Study of Cultural Oblivion,“ *Memory Studies* 9, Heft 2 (2016): 143–155.

⁵ Günter Butzer und Manuela Günter, „Über die Notwendigkeit und Unmöglichkeit des Vergessens. Ein Resümee,“ in *Kulturelles Vergessen. Medien – Rituale – Orte*, hrsg. v. Günter Butzer und Manuela Günter (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004), 233–240, hier 238.

⁶ Renate Lachmann, „Kultursemiotischer Prospekt,“ in *Memoria. Vergessen und Erinnern*, hrsg. v. Anselm Haverkamp und Renate Lachmann (München: Wilhelm Fink, 1993), XVII–XXVII, hier XVII.

⁷ Lachmann, „Kultursemiotischer Prospekt,“ XVII.

⁸ Judith Kasper, *Sprachen des Vergessens. Proust, Perec und Barthes zwischen Verlust und Eingedenken* (München: Wilhelm Fink, 2003), 12.

⁹ Ebd.

¹⁰ Umberto Eco, „An Ars Oblivionalis? Forget It,“ *PMLA* 103, Heft 3 (1988): 254–261, 259.

¹¹ Sebald, „Max Aurach,” 239.

¹² Sebald, „Max Aurach,” 239–240.

¹³ Ebd., 238.

¹⁴ Ebd., 239.

¹⁵ Ebd., 239.

¹⁶ Ebd., 238.

¹⁷ Ebd., 237.

¹⁸ Ebd., 238.

¹⁹ Kasper, *Sprachen des Vergessens*, 15.

²⁰ Siehe Christine Abbt, „*Ich vergesse*.“ *Über Möglichkeiten und Grenzen des Denkens aus philosophischer Perspektive* (Frankfurt am Main / New York: Campus, 2016), 11.

²¹ Aurelius Augustinus, *Confessiones. Bekenntnisse. Lateinisch-deutsch*, übers. v. Wilhelm Thimme (Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2004), 459.

²² Abbt, „*Ich vergesse*,“ 42.

²³ Augustinus, *Confessiones*, 465.

²⁴ Siehe die in den letzten Jahren zum Thema erschienenen Sammelbände: André Blum, Theresa Georgen, Wolfgang Knapp und Veronika Sellier, Hrsg., *Potentiale des Vergessens* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012); Günter Butzer und Manuela Günter, Hrsg., *Kulturelles Vergessen. Medien, Rituale, Orte* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004); Anselm Haverkamp, Renate Lachmann und Reinhart Herzog, Hrsg., *Memoria. Vergessen und Erinnern* (München: Fink, 1993);

Gudrun Heidemann, Hrsg., *Lethe-Effekte. Forensik des Vergessens in Literatur, Comic, Theater und Film* (Boston/Leiden/Paderborn: Brill–Wilhelm Fink, 2021); Gary Smith und Hinderk M. Emrich, Hrsg., *Vom Nutzen des Vergessens* (Berlin: Akademie, 1996).

²⁵ Die Etymologie des Wortes ist umfassend von Harald Weinrich dargestellt worden. Siehe Harald Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens* (München: Beck, 2005), 11–20.

²⁶ Abbt, „*Ich vergesse*,“ 44.

²⁷ Walther Kindt, „Theoretische und methodische Grundlagen der Ellipsenmodellierung. Ergebnisse einer systematischen Betrachtung,“ in *Die Ellipse. Neue Perspektiven auf ein altes Phänomen*, hrsg. v. Mathilde Hennig (Berlin/Boston: De Gruyter, 2013), 39–106, 42. Die Linguistik hat diese Modellvorstellung der Ellipse als Aussparungs-, respektive aus Rezipientensicht Ergänzungsphänomen problematisiert (siehe ebd., 39), geht jedoch nach wie vor von der Überzeugung aus, „dass elliptische Äußerungen durch Auslassungen gekennzeichnet sind und mittels Expansion auf eine noch näher zu untersuchende Weise unter Rückgriff auf den jeweiligen Kontext analysiert, produziert und verstanden werden können.“ Gert Rickheit und Lorenz Sichelschmidt, „Verstehen von Ellipsen. Ein holistischer Ansatz,“ in *Die Ellipse. Neue Perspektiven auf ein altes Phänomen*, hrsg. v. Mathilde Hennig (Berlin/Boston: De Gruyter, 2013), 159–182, 165.

²⁸ Siehe Moritz Baßler, „Prolegomena zu einer Verfahrensgeschichte deutscher Erzählprosa 1850–1950,“ in *Literaturgeschichte. Theorien — Modelle — Praktiken*, hrsg. v. Matthias Buschmeier, Walter Erhart und Kai Kauffmann (Berlin/Boston: Walter De Gruyter, 2014), 231–245.

²⁹ Ebd., 242.

³⁰ Siehe zum Problem des Epochenbegriffs Manfred Engel, „Wir basteln uns eine Großepoche: Die literarische Moderne,“ in *Literaturgeschichte. Theorien — Modelle — Praktiken*, hrsg. v. Matthias Buschmeier, Walter Erhart und Kai Kauffmann (Berlin/Boston: Walter De Gruyter, 2014), 246–264, hier 246–247.

³¹ Ansgar Nünning, „Wie Erzählungen Kulturen erzeugen. Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie,“ in *Kultur, Wissen, Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*, hrsg. von Alexandra Strohmaier (Bielefeld: Transcript, 2013), 15–54, hier 18–19.

³² Ebd., 24.

³³ Ebd., 28–30.

³⁴ Louis Althusser und Etienne Balibar, *Das Kapital lesen I*, übers. v. Klaus-Dieter Thieme (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1972), 32.

³⁵ Klaus-Michael Bogdal, „Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz. Perspektiven der Forschung,“ in: *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*, hrsg. v. Klaus-Michael Bogdal, Klaus Holz und Matthias N. Lorenz (Stuttgart: Metzler, 2007), 10.

³⁶ Klaus-Michael Bogdal, *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung* (Berlin: Suhrkamp, 2011), 14.

³⁷ W. G. Sebald, *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins* (Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1980), 157.

³⁸ Ebd., 160.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Bogdal, *Europa erfindet die Zigeuner*, 14.

1. Kapitel: Elliptischer Antisemitismus in der Literatur des Realismus

Das Thema von Theodor Fontanes erstem Berliner Gesellschaftsroman *L'Adultera* ist ein Ehebruch mit günstigem Ausgang, eine für Fontane ungewöhnliche Konstellation,¹ die das Feuilleton zu folgendem Urteil veranlasste: „Das Keckste an der Sache ist wohl die Fabel.“² In dieser ‚Fabel‘ erfährt die dem Ehebruch vorausgehende Entfremdung einen folgeschweren Kulminationspunkt, als der konvertierte jüdische Börsenmagnat Ezechiël Van der Straaten und seine etwa fünfundzwanzig Jahre jüngere Ehefrau Melanie sich auf einem Ausflug mit Freunden befinden. Van der Straatens „Vorliebe für drastische Sprüche und heimische ‚geflügelte Worte‘ von der derberen Observanz“³ lassen ihn stets aus der biedereren Berliner Gesellschaft hervorstechen und erregen diesmal insbesondere das Missfallen Ebenezer Rubehns. Der ebenfalls konvertierte jüdische Sohn einer befreundeten Frankfurter Bankiersfamilie — der bei den Van der Straatens als Hausgast aufgenommen wird, um nach mehrjährigem Lehraufenthalt im Ausland die Gründung einer Filiale in Berlin voranzutreiben — wird von Melanie dabei beobachtet, wie er sich nach einem ‚Ausfall‘ Van der Straatens abwendet:

Melanie sah es und das Blut schoß ihr zu Kopf, wie nie zuvor. Ihres Gatten Art und Redeweise hatte sie, durch all die Jahre hin, viel hunderte von Malen in Verlegenheit gebracht, auch wohl in bittere Verlegenheiten, aber dabei war es geblieben. Heute zum ersten Male schämte sie sich seiner (GBA4, 71).

Die Scham über die Beschämung führt Melanie weg vom Ehemann und in die Arme Rubehns, mit dem sie eine neue Ehe schließt, die zunächst unter keinem günstigen Stern steht. Rubehns Geschäft geht bankrott, die Berliner Gesellschaft schneidet das Ehepaar, und Melanie ist von ihrer Schwester separiert. Erst als die beiden dem Luxus entsagen und eine ‚biedere‘ Arbeit aufnehmen, können sie sich erneut erfolgreich gesellschaftlich etablieren. Die „kecke Fabel“ findet ihren Abschluss damit, dass Van der Straaten Melanie Absolution gewährt. Der Roman spannt den Bogen zurück zu einem Gespräch zwischen Ezechiël und Melanie über das titelgebende Gemälde von Jacopo Robusti, genannt Tintoretto,⁴ welches mit dem Motiv der *Ehebrecherin* das wesentliche Element des

Handlungsverlauf bereits früh im Roman antizipiert. Dieses Gespräch endet mit dem Versprechen Ezechiels, an das Thema nur „im Geiste des Friedens und zum Zeichen der Versöhnung“ (GBA4, 15) anzuknüpfen. Er wird nicht wortbrüchig und macht Ernst mit dem ‚Zeichen‘ der Versöhnung, wenn er dem Ehepaar Rubehn eine Miniatur des Gemäldes zu Weihnachten schenkt (siehe GBA4, 163) und den Romanschluss damit wortwörtlich unter ein versöhnliches Zeichen stellt.

Die Motivation des Ehebruchs ist in einer der frühesten Rezensionen zu Fontanes Roman als eine der Schwächen des Textes hervorgehoben worden:

Das Hauptmotiv, das die schöne Melanie [...] aus den Armen ihres ungeliebten Gatten treiben soll, ist seine angebliche Unwissenheit, Unbildung und Taktlosigkeit. [...] Er redet lauter Feuilleton; und solche Leute zählen doch gewöhnlich nicht zu den Unglücklichen, welche von ihren Frauen aus dem angegebenen Grunde verlassen werden.⁵

Warum also verlässt Melanie den jovialen und reichen Van der Straaten für Rubehn, den viele zeitgenössische Kritiken als blassen Charakter abkanzeln?⁶ Kehren wir zum Umschlagpunkt der Beziehung zwischen Ezechiel und Melanie zurück. Das Unbehagen über das nicht gesellschaftskonforme Verhalten des Gatten führt zu einem Streit und einem ärgerlichen Ausbruch Van der Straatens, in dem er einerseits seine Sonderstellung hervorhebt, der aber andererseits auch seine Isolation selbst im engsten Freundeskreis offenlegt: „Ich hasse Prüderien und Prätionen höherer Sittlichkeit, hinter denen nichts steckt. Ich darf das sagen [...].“ Es antwortete Niemand“ (GBA4, 73). Van der Straaten darf es sagen, weil er als konvertierter Jude eigentlich ein Außenseiter in der Gesellschaft ist. Der Text eröffnet bereits mit einer vielzitierten Stelle über dessen nur „bedingungsweise“ (GBA4, 5) Geltung in der Gesellschaft. Die ausbleibende Antwort ist symptomatisch für das nicht stattfindende Gespräch zwischen ‚Deutschen‘ und ‚Juden‘; hier finden wir ein Beispiel für den nach Gershom Scholem buchstäblich zu verstehenden „Schrei[] ins Leere.“⁷

Van der Straaten will sich aber mit seinen ‚Schreien‘ offensichtlich nicht einfügen — oder um es mit der zeitgenössischen Terminologie auszudrücken: assimilieren. „Er haßte zweierlei: sich zu geniren und sich zu ändern“ (GBA4, 5). Könnte sich der Ehebruch also aus dem entgegengesetzten

Wunsch der Ausländerin Melanie — geborene Genferin mit dem Mädchennamen de Caparoux — entwickelt haben, ein ‚ordentliches‘ Leben zu führen? Ihre letzten Worte an Van der Straaten erinnern vielleicht nicht zufällig an die Rhetorik des „nationalen Antisemitismus“⁴⁸ eines Heinrich von Treitschkes, der die innere Homogenität des ‚deutschen Volkes‘ beschwören wollte: „Es soll Ordnung in mein Leben kommen, Ordnung und *Einheit*“ (GBA4, 118; Hervorh. d. Verf.). Der Ehebruch wäre demnach im Zusammenhang mit dem Streben nach nationaler Einheit zu verstehen und die Hinwendung zum ebenfalls konvertierten Juden Ruben erfolgte konsequenterweise aus dessen Bereitschaft zur Assimilation. Am Anfang der Ehekrise stünde demnach also nicht Van der Straatens Manierismus, sondern dessen unauflösbare Position eines inneren Fremden, die sich aus dem antisemitischen Programm der ‚Homogenisierung‘ ergibt. *Expressis verbis* findet sich dieser Zusammenhang im Text nirgends und trotzdem, so soll dieses Kapitel zeigen, ist der Ehebruchsroman eigentlich ein Roman über die antisemitische ‚Judenfrage‘ des 19. Jahrhunderts. Antisemitismus, so die hier vertretene These, ist ein struktureller Bestandteil dieses Textes. Er hält Einzug über eine elliptische Bauart, die durch die Erzeugung mehrerer Brennpunkte Antisemitismus zugleich ins Vergessen drängt und präsent macht. Typisch für Fontane wird auf diesen ‚eigentlichen‘ Gehalt der Erzählung bereits früh verwiesen. Untypisch ist die Form dieses Verweises: es ist kein erster Satz oder ein erstes Kapitel, das die Handlung kapselartig eingeschlossen enthält. Es ist eine Auslassung, über die der antisemitische Gehalt der Erzählung Präsenz erhält.

Ein ausgelassener Name in Fontanes L'Adultera und dessen Verbindung zur ‚Judenfrage‘ im 19. Jahrhundert

Der Romananfang ist bei Theodor Fontane bekanntlich mit großer Aufmerksamkeit zu lesen. In einem Brief an seinen Herausgeber Gustav Karpeles aus dem Jahr 1880 schreibt er: „Das erste Kapitel ist immer die Hauptsache und in dem ersten Kapitel die erste Seite, beinah die erste Zeile. [...] Bei richtigem Aufbau muß in der ersten Seite der Keim des Ganzen stecken.“⁴⁹ Es wird demnach

vermutlich nicht einfach einer Anredekonvention Genüge getan, wenn das erste Kapitel aus dem Roman *L'Adultera* mit den Worten „Commerciénrath Van der Straaten“ überschrieben ist. Die personenzentrierte Exposition, die uns Ezechiel Van der Straaten und seine Verhältnisse detailliert vorstellt, und der fehlende Vorname in der Kapitelüberschrift stehen in einem Spannungsverhältnis: der Roman beginnt mit einer Auslassung, die Signalfunktion hat.¹⁰ Genauer gesagt: die Auslassung wird im Verlauf des ersten Kapitels markiert, sodass „beim zweiten Lesen“¹¹ der Anspielungscharakter des ausgelassenen Vornamens augenscheinlich wird. Was hier nicht nur in größtmöglicher Abbrüviatur, sondern durch eine Ellipse präsentiert wird, sind die Aporien des Verbürgerlichungsprozesses der deutschen Juden und die Kämpfe um deren Stellung in der bürgerlichen Gesellschaft¹² — ein Vorgang, der von Franziska Schöblier das „unmögliche Projekt der Assimilation“ genannt worden ist.¹³ Unmöglich, da die Juden im Kaiserreich zwar mit wenigen Ausnahmen vollberechtigte Staatsbürger waren, welche die Minimalanforderungen für die ‚Aufnahme‘ in die Bourgeoise — Besitz und Bildung — bereits zu Beginn der Gründung des Reiches erfüllen konnten,¹⁴ dann aber dennoch wiederholt und mit stetig wachsender Härte als ‚Außenseiter‘ gebrandmarkt worden sind.¹⁵

Der Text vollführt diese Doppelbewegung von Einschluss und Ausschluss mit dem ersten, die Erzählung eröffnenden Satz:

Der Commerciénrath Van der Straaten, Große Petristraße 4, war einer der vollgiltigsten Financiers der Hauptstadt, eine Thatsache, die dadurch wenig alterirt wurde, daß er mehr eines geschäftlichen als eines persönlichen Ansehens genoß. *An der Börse galt er bedingungslos, in der Gesellschaft nur bedingungsweise* (GBA4, 5; Hervorh. d. Verf.).

Dieser Auftakt wird uns später im Detail beschäftigen, für den Moment halten wir nur fest, dass die Situierung im Börsenmilieu mit dem zeitgleichen Verweis auf die lediglich „bedingungsweise“ Geltung Van der Straatens in der Gesellschaft an zeitgenössische antisemitische Diskurse anknüpft. Insbesondere Franziska Schöblier hat in ihrer Analyse gezeigt, dass *L'Adultera* „antisemitische Klischees in ihrer Fusion mit antikapitalistischen Impulsen“¹⁶ verhandelt und hierbei

[d]iejenigen ‚Eigenschaften‘, die van der Straaten auszeichnen und dem Arsenal antijüdischer Zuschreibungen entstammen — Amoralität, Unoriginalität, die Unlust (an sich) zu arbeiten —, [...] bezeichnenderweise im kulturellen Diskurs über die Börse reproduziert, Judentum und kapitalistisch-moderne Ökonomie also lückenlos verknüpft [werden].¹⁷

Das Stigma des Außenseiters wird vor allem anhand des — wie sich die Erzählinstanz ausdrückt — „etwas suspecten“ Namens „Ezechiël“ inszeniert: „[...] Van der Straaten seinerseits trug mit freudiger Ergebung seinen Necknamen ‚Ezel,‘ in den die junge Frau den langathmigen und etwas suspecten ‚Ezechiël‘ umgewandelt hatte“ (GBA4, 7–8). Melanie Van der Straatens Abneigung gegen jüdische Namen werden wir noch genauer kennenlernen. Von Interesse ist zunächst, dass die Erzählinstanz abwertend kommentiert und darauf verweist, dass Ezechiël die Namensänderung nicht ungern akzeptiert. Als Begründung bietet sich hierfür eine Erkenntnis Nike Thurns an, die darauf hinweist, dass ‚jüdische Namen‘ „durch antisemitischen oder stereotypisierenden Gebrauch als solche wahrgenommen und (de-)codiert werden konnten und können.“¹⁸ Das bedeutet konkret, dass die „performative Macht der Anrufung“¹⁹ Ezechiël Van der Straaten über den „suspecten“ — sprich: antisemitisch aufgeladenen — Namen zum Anderen macht. Die nicht zu unterbrechende *Veränderung*²⁰ wird dadurch ausgelöst, dass der Name als Signifikant antisemitischer Stereotype fungiert.²¹ Somit besitzt er einen Zeichencharakter, der einen Aussagewert hat. Die semiotische Operation dahinter ist laut Umberto Eco grundlegend:

[...] every enunciation of terms posits their intention. [...] This means that every expression determined by a semiotic sign function sets into play a mental response as soon as it is produced, thus making it impossible to use an expression to make its own content disappear.²²

In Bezug auf unseren Problemkreis heißt das: der ‚jüdische‘ Name produziert eine Zeichenkaskade, die es unmöglich macht, ‚das Jüdische‘ zu vergessen, sodass Van der Straatens Platz immer angefochten bleibt. Inwiefern ist aber eine Ellipse eine Artikulation? Im gemeinen Verständnis kommt eine Ellipse einer Tilgung gleich. In diesem Sinne verschwände durch die Auslassung des Namens die antisemitische Artikulation im Namen Ezechiël. Bevor der für dieses Kapitel wichtige Zusammenhang zwischen der sogenannten ‚Judenfrage‘,²³ dem jüdischen Assimilationsprozess im ausgehenden 18.

und gesamten 19. Jahrhundert sowie dem Begriff „Antisemitismus“ erörtert wird, sollen einige theoretische Vorüberlegungen zur Ellipse erklären, inwiefern diese rhetorische Figur mitnichten eine Leerstelle schafft. Die Ellipse bedarf immer einer Ergänzung, womit sie wie die Eco'sche Artikulation etwas Abwesendes anwesend macht.

Die Ellipse als eine Figur des ‚Vergessens‘

Die Ellipse ist keine rhetorische Figur des totalen Vergessens. Die Idee eines totalen Vergessens ist an sich bereits umstritten. So schreibt etwa Friedrich Nietzsche in *Morgenröte* folgenden Aphorismus:

Vergessen. — Dass es ein Vergessen giebt, ist noch nicht bewiesen; was wir wissen, ist allein, dass die Wiedererinnerung nicht in unserer Macht steht. Vorläufig haben wir in diese Lücke unserer Macht jenes Wort „Vergessen“ gesetzt: gleich als ob es ein Vermögen mehr im Register sei.²⁴

Nietzsche trennt hier zwischen einem Vorgang, also einer aktiven Handlung, und einem Zustand.²⁵ Er macht darauf aufmerksam, dass es einen Zustand der Vergessenheit gibt, der durch ein Wiedererinnern aufgehoben werden kann. Unzweifelhaft vorhanden ist also *Vergessenes*, das unfreiwillig erinnert wird. Ein prozedurales *Vergessen* als Tätigkeit ist demgegenüber nur ein potenzielles Vermögen.²⁶ Aus kognitionswissenschaftlicher Perspektive ist ähnlich geurteilt worden, dass ein totales Vergessen nicht bewiesen werden kann, weil sich eine vollständige Löschung eben nicht nachweisen lässt: „If the strong form of forgetting can never be proved (as Nietzsche's dictum states), does this mean that forgetting in this sense never occurs? We think the answer to this question must be no (although we cannot prove it).“²⁷ Und auch die Semiotik hat mit der prominenten Stimme Ecos einer *ars oblivionalis* eine Absage erteilt.²⁸ Was nicht da ist, so der Tenor, kann nicht untersucht werden und darauf aufbauend macht Judith Kasper für eine narratologische Untersuchung deutlich, dass „erzähltes Vergessen bzw. das Vergessen im Erzählen nicht als etwas Weggelassenes markiert werden kann.“²⁹

Eine markierte Auslassung, um den Bogen zurück zur Ellipse zu schlagen, bietet sich demgegenüber als Untersuchungsgegenstand an. Die Ellipse fordert eine Ergänzung der Auslassung ein.³⁰ Sie ist demnach kein Ausdruck eines totalen Vergessens, also eines gelöschten Inhalts, sondern eine Artikulation im Eco'schen Sinn. Der Signifikant, auf dem die Artikulation fußt, ist in der Auslassung zu suchen. In diesem Sinn kann man die Ellipse im Rückgriff auf Wolfgang Iser als Ergänzungsraum verstehen, der den Lesenden verschiedene „Aktualisierungsmöglichkeiten“³¹ gewährt. Für Iser ist dieser Akt eine Rezeptionsleistung: „Wir aktualisieren den Text durch die Lektüre.“³² Die Textintention sei dabei mehr oder weniger determiniert und lasse der Rezeptionsleistung der Lesenden dementsprechend viel oder wenig Spielraum zu deren Entfaltung.³³ Man kann die in der Ellipse versenkten *oblita* aber auch als Phänomen des strukturalen Nicht-Sehen-Könnens verstehen. Louis Althusser entwickelt diese Vorstellung von struktureller Unsichtbarkeit von Objekten anhand seiner Karl Marx Lektüre aus den späten 1960er Jahren. Die Bedingung der Möglichkeit des Sehens hänge laut Althusser davon ab, ob ein bestimmtes Feld die Strukturen bereitstelle, ein Objekt sichtbar zu machen:

Sichtbar ist jedes Objekt oder Problem, das auf dem Terrain oder im Horizont, d. h. auf dem — von der theoretischen Problematik einer gegebenen theoretischen Disziplin bestimmten — strukturierten Feld situiert ist. Diese Ausdrücke müssen wir wortwörtlich verstehen. [...] [D]as Sehen ist der Ausdruck seiner strukturalen Bedingungen, die dem Feld einer Problematik immanente Reflexion seiner Objekte und Probleme.³⁴

Wie für Foucault bestimmte Sachverhalte auf Grund der hegemonialen Diskurse *sagbar* oder *unsagbar* sind, sind für Althusser die Sichtbarkeit von Objekten von epistemischen Strukturen abhängig.³⁵ *Unsichtbar* sind demnach die Objekte, deren Ausschluss das strukturierte Feld konstituiert und so das Erscheinen des *Sichtbaren* ermöglicht. „Denn die Funktion des Feldes ist es gerade, diese Objekte und Probleme der Sicht zu entziehen, ihre Sicht zu unterbinden. [...] [D]as Unsichtbare ist der Schatten, das geblendete Auge der Selbstreflexion der theoretischen Problematik, die ihre Nicht-Objekte übergeht, um sie nicht zu betrachten.“³⁶ Das Sichtbarmachen der Leerstellen im Akt des Lesens ist

demnach für Althusser auch keine Applikation eines textexternen Diskurses, sondern die Ausbuchstabierung des unsichtbaren Textes innerhalb eines Feldes. Diesen Sachverhalt erhellt, was Althusser über den Leser Marx schreibt:

Daher ist es gar nicht Marx, der uns das sagt, was der klassische Text nicht sagt; es ist nicht Marx, der an den klassischen Text von außen einen Diskurs heranträgt, in dem sich das Schweigen des klassischen Textes enthüllt. Vielmehr sagt uns der klassische Text selbst, was er verschweigt: sein Schweigen sind seine eigenen Worte.³⁷

Eine Lektüre, welche die Leerstellen des Textes sichtbar macht, und damit zum Sprechen bringt, nennt Althusser „symptomatisch.“³⁸ In diesem Sinne kann man das Lesen von Ellipsen als symptomatische Lektüre verstehen, weil es „in einem einzigen Prozeß das Verborgene in dem gelesenen Text enthüllt und es auf einen anderen Text bezieht, der — in notwendiger Abwesenheit — in dem ersten Text präsent ist.“³⁹

Literarische Judenbilder haben ohnehin schon einen proteischen Zeichencharakter.⁴⁰ Die Ellipse, so die hier vertreten These, ist ein weiteres Zeichen für ‚den Juden‘ und es ist zu zeigen, dass sich in *L'Adultera* symptomatische Strukturen aufdecken lassen, die auf elliptisch verborgene, antisemitische Artikulationen hinweisen. Als beispielsweise Melanie davon in Kenntnis gesetzt wird, dass ihr Ehemann einen Hausgast einzuquartieren gedenkt, löst die Nennung dessen Namens eine Reaktion hervor, die erklärungsbedürftig erscheint:

„Ebenezer Rubehn,“ wiederholte Melanie langsam und jede Silbe betonend. „Ich bekenne Dir offen, daß mir etwas Christlich-Germanisches lieber gewesen wäre. Viel lieber. Als ob wir an Deinem Ezechiel nicht schon gerade genug hätten! Und nun Ebenezer. Ebenezer Rubehn! Ich bitte Dich, was soll dieser Accent grave, dieser Ton auf der letzten Silbe? Suspect, im höchsten Grade suspect!“ (GBA4, 19).

Man beachte, wie der konkrete Eigename in der Form einer Ellipse in einen Gegensatz zum „Christlich-Germanische[n]“ gebracht wird. In der Standardsprache wird in Vergleichskonstruktionen mit dem Komparativ (hier: „lieber“) die Vergleichsgröße eigentlich mit „als“ angeschlossen, um einen ungleichen Grad auszudrücken.⁴¹ Der Duden führt aus, dass beim Fehlen der Vergleichsgröße der Komparativ „oft nicht auf den Positiv des entsprechenden Adjektivs, sondern auf dessen

Gegenbegriff⁴² bezogen ist. Betrachtet man den Satz „Ich bekenne Dir offen, daß mir etwas Christlich-Germanisches lieber gewesen wäre“ isoliert, bleibt der Gegenbegriff zu „Christlich- Germanisch[]“ in der Schwebe. Beachtet man aber den Kontext der Rede, drängt sich als Gegenbegriff der Eigenname „Ebenezer Rubehn“ auf. Überdies wird der Eigenname in eine Reihe eingeordnet, indem er gleich dem Namen „Ezechiel“ ein nicht näher spezifiziertes Problem stellt („Als ob wir an Deinem Ezechiel nicht schon gerade genug hätten!“). Als Teil eines Paradigmas wird ihm also eine repräsentative Funktion zugesprochen. Als repräsentativer — also im Gegensatz zum Eigennamen abstrakter — Gegenbegriff wird der Eigenname metonymisch ebenfalls zu einer Identitätskategorie. Die durch Melanie angestoßene Paradigmenbildung „Ebenezer Rubehn, Ezechiel, ...“ deutet auf einen antisemitischen Gebrauch jüdischer Namen hin, weil diese als abstrakte Identitätskategorie gefasst und in einen abwertenden Gegensatz zum „Christlich-Germanische[n]“ gestellt werden.⁴³

Im angeführten Beispiel bedarf es also einer Lektüre, welche die im Zustand der Vergessenheit verborgene, antisemitische Artikulation rekonstruiert. Die Ellipse gibt sich hier als eine Figur des Exzesses zu erkennen, denn der Text enthält mehr Sinn als auf den ersten Blick gedacht. Ein Exzess in der Semiotisierung ist laut Eco übrigens die einzige Möglichkeit, Vergessen als semiotische Operation zu denken: „One forgets not by cancellation but by superimposition, not by producing absences but by multiplying presences.“⁴⁴ Der Blick auf den Text Fontanes soll zeigen, wie über elliptisches, d.i. exzessiv arbeitendes, Vergessen die textuelle Binnenlogik eines literarischen Antisemitismus entfaltet wird.⁴⁵

Melanies Unmut über den ‚jüdischen‘ Namen „Rubehn“ kann ferner mit einer Vergessenskonfiguration in Verbindung gebracht werden, die auf einer symbolischen Vernichtung von Identität beruht, die seit der Antike praktiziert wird. Aus dem römischen Recht ist der Begriff der *memoria damnata* bekannt, der darauf zielte, das Andenken an bestimmte Personen zu verdrängen.⁴⁶ Im Rückgriff auf diese antiken Formen der Erinnerungspolitik wurde im 17. Jahrhundert erstmalig von

der *damnatio memoriae* gesprochen, die seither auf das Auslöschen materieller Spuren einer Herrscherfigur verweist.⁴⁷ Dies ist die Extremform eines „oblivional[e] Akte[s],“⁴⁸ der im Allgemeinen darauf zielt, eine Erinnerung auszulöschen, dadurch aber das Andenken an das Verdamnte verstärkt. Laut Harald Weinrich ist der Heine-Vers „Nicht gedacht soll seiner werden“ ein gutes Beispiel für diese Form des Vergessens.⁴⁹ Die Betonung liegt hier auf dem Modalverb *sollen*, denn wie Aleida Assmann betont, zeitigt die *damnatio memoriae* den paradoxen Effekt, das zu Vergessende entgegen der Handlungsanweisung umso deutlicher präsent zu halten.⁵⁰ Gershom Scholem befindet, dass die Judenemanzipation auf der Forderung der „Selbstaufgabe der Juden“ beruht habe,⁵¹ sodass hier analog von einer *damnatio in memoria* gesprochen werden kann: „*Damnatio in memoria* fasst gewissermaßen das Paradox zusammen, dass es im Gedächtnis etwas gibt, was es nicht gibt, oder vielmehr, was es gar nicht geben soll.“⁵² Der Name „Rubehn,“ oder respektive „Ezechiel,“ gibt dem Träger eine ‚jüdische‘ Identität, die in einem antisemitischen Klima wie des späten 19. Jahrhunderts nicht existieren darf und trotzdem nicht vergessen wird. Die antisemitischen Agitationen im Zuge des Berliner Antisemitismusstreits — dem Entstehungskontext von *L’Adultera* — zeigen, wie durch die Konstruktion einer „virtualen jüdischen Identität“⁵³ ‚deutsche‘ Identität hergestellt wird. Im Rückgriff auf Hannah Arendt, die davon ausgeht, dass sich die moderne Judenfeindschaft ohne Bezug zur Realität von Jüd*innen entwickelt habe,⁵⁴ kann das durch die Programme zur Judenemanzipation aufgedrängte Vergessen als Voraussetzung dafür gesehen werden, dass Antisemitismus entsteht. ‚Das Jüdische‘ — nicht gedacht soll seiner werden — erhält als „virtuale Identität“ oder „Fantasmagorie“⁵⁵ nicht zu vergessende Präsenz.

Politischer Antisemitismus als Kontext zu L’Adultera — Das Beispiel Heinrich von Treitschke

Das 19. Jahrhundert verhandelte die Assimilation der deutschen Juden unter dem Stichwort der ‚Judenfrage‘. Das diskursive Fundament der ‚Judenfrage‘ wurde durch eine jahrhundertealte

Proliferation antijüdischen Gedankenguts gebildet und im 19. Jahrhundert durch die Vorstellung ergänzt, dass ‚die Juden‘ als eigenständige Nation ohne Nationalstaat nicht in die deutsche bürgerliche Gesellschaft integriert werden könnten. Die projüdischen Stimmen im Kampf um die real ablaufende Assimilation ebenso wie die sich assimilierenden Jüd*innen kämpften also gegen einen sich entwickelnden antijüdischen Diskurs, der die aktuelle Möglichkeit der Assimilation bestritt.⁵⁶

Moderner Antisemitismus ist laut Klaus Holz nur aus der Binnenlogik des Nationalismus verständlich, weshalb er von nationalem Antisemitismus spricht: „Die national-antisemitische Weltanschauung sichert [...] das Prinzip der nationalen Ordnung der Welt.“⁵⁷ Die Konstruktion der Nation(en) und eines nationalen Weltbildes werde über eine Semantik strukturiert, die dem ‚Juden‘ eine dialektische Position zuweise. Als ‚Gegenprinzip‘ zum nationalen Identitätskonzept werde die Konstruktion des ‚Juden‘ zum konstitutiven Element der Wir-Gruppe. In einem zweistufigen Unterscheidungsprozess sei der ‚Jude‘ hierbei gleichermaßen das *tertium datur* und das *tertium non datur*. Auf einer ersten Ebene unterscheide das nationale Weltbild zwischen Nationen. Diese Unterscheidung konstruiere über historisch-genealogische Argumente Wir-Gruppen, die als ‚Volk,‘ ‚Staat‘ und ‚Nation‘ Identität erhielten und voneinander unterschieden werden können. Innerhalb dieser Identitätslogik gebe es keine Existenz außerhalb der Trias ‚Volk,‘ ‚Staat‘ und ‚Nation.‘ Konsequenterweise werde also auch den ‚Juden‘ eine ‚Volks-Identität‘ zugeschrieben, wobei aber gleichzeitig eine Differenz zwischen allen Völkern und den ‚Juden‘ behauptet würde. Als ‚Volk‘ ohne identitäre Identität — womit die Absenz einer nationalstaatlichen Organisation gemeint ist — verkörpert die ‚Juden‘ eine dritte Option. Hier kommt die Unterscheidung auf der zweiten Ebene ins Spiel. Das ‚Jüdische‘ werde als zerstörerisches Gegenprinzip zur nationalen Ordnung der Welt imaginiert, wodurch *ex negativo* — aus einem phantasmagorischen Bedrohungsszenario heraus — die eigene nationale Identität Gestalt gewinne. Als ‚Volk im Volke‘ seien sie ein *tertium datur*, das die Wir-

Gruppe definiere. Als ‚Volk‘ mit einer nicht-identischen Identität seien sie gleichzeitig eine Bedrohung für die nationalstaatliche Ordnung an sich, also das *tertium non datur*.⁵⁸

Kreiert wird nationale Identität, indem die Möglichkeit von Nicht-Identität destruiert wird. Die darin steckende Paradoxie — diese Konstruktion von Identität schließt die Konstruktion von Nicht-Identität ein — wird verborgen, indem die Nicht-Identität zur ‚jüdischen‘ Identität erklärt wird. Die ‚jüdische‘ nicht-identische Identität steht außerhalb der nationalen Ordnung der Welt, was aber nur in den Kategorien dieser Ordnung beschrieben werden kann: Volk im Volke, so von außen her.⁵⁹

Antisemitismus hat also keine reale Gruppe zum Gegenstand, sondern besteht immer aus einem Sprechen über eine Konstruktion: „Judenfeindschaft ist nicht aus dem Handeln von Juden, sondern aus dem der Antisemiten zu verstehen und zu erklären.“⁶⁰ Wenn in dieser Studie also von ‚Juden‘ in einfachen Anführungszeichen die Rede ist, dann sind damit die antisemitischen Konstruktionen dieser Figur des 19. Jahrhunderts bezeichnet.

Die Bedrohung durch die ‚Juden‘ wurde unter anderem von Heinrich von Treitschke aktualisiert, um das Phantasma der gefährdeten inneren Homogenität zu evozieren und darüber dem jungen Kaiserreich eine kulturelle Identität zuzuschreiben.⁶¹ Treitschke, 1834 in Dresden geboren, lehrte seit 1874 Geschichte in Berlin und war ein publikumswirksamer Historiker, der als „Hohepriester[] der Hohenzollern“ die ‚innere‘ Reichsgründung publizistisch unterstützte.⁶² Die ‚Judenfrage‘ wurde von ihm zum Vehikel umgemünzt, um exklusiv und normativ zu setzen, dass nur der ‚deutsche‘ Bürger ‚deutsch‘ sei.⁶³ In den Worten Shulamit Volkovs wurde der Antisemitismus hier zu einem „Integrationsinstrument“⁶⁴ ausgebaut.

„Die Juden sollen Deutsche werden“, fordert Treitschke. Bislang hat man gedacht, die Juden in Deutschland seien Deutsche.“⁶⁵ Seligmann Meyers Replik auf Heinrich von Treitschkes Artikel „Unsere Aussichten“, der einen in der Wilhelminischen Gesellschaft konsensfähigen „gutbürgerlichen Antisemitismus“ stiftete,⁶⁶ führt nicht nur in die Mitte des Berliner Antisemitismusstreits, sondern eröffnet auch einen Blick auf den Angelpunkt der Debatten um die Judenemanzipation. Der Kern der sogenannten ‚Judenfrage‘ war seit deren Entstehung im ausgehenden 18. Jahrhundert die Kontroverse

um die ‚Assimilationsfähigkeit‘ der Juden. Rainer Erb und Werner Bergmann fassen den von diesen Debatten begleiteten Prozess als „kulturelle Immigration“ in die deutsche Gesellschaft auf,⁶⁷ ein Befund, der von Shulamit Volkov insofern präzisiert wird, als dass sie die Frage um die Judenemanzipation in ihrem Kern als die grundsätzliche Möglichkeit des Eintritts in das Bürgertum auffasst.⁶⁸ Der bürgerlich-nationale Status ‚der Juden‘ in der ‚Judenfrage‘ stand also grundlegend zur Disposition, weil ‚das Jüdische‘ als Zeichenzentrum nicht vergessen macht, sondern Präsenz erzeugt. Auf die napoleonischen Kriege folgte eine Reformpolitik, deren Wandlungs- und Modernisierungsprozesse hin zu einer bürgerlich-kapitalistischen und nationalstaatlich ausgerichteten Gesellschaft auch eine Emanzipation der Juden in Deutschland vorsahen. Die Integration stieß von Anfang an auf breite, antisemitisch begründete Widerstände aus allen Teilen der Bevölkerung.⁶⁹ Die Ressentiments gegen die Einbindung jüdischer Menschen fußten auf einem historisch negativ aufgeladenem Judenbild, das die Angst vor einer Destabilisierung des christlichen Sozialgefüges in verschiedenen Formen am Leben erhielt.⁷⁰ Selbst die staatlichen Reformer gingen von der Prämisse der ‚Gemeinschädlichkeit‘ und damit ‚Verbesserungswürdigkeit‘ der Juden aus, sodass die Sicht auf das Judentum stets von religiös-nationalen Vorbehalten geprägt war.⁷¹ Zum Ende des Vormärz wurde die ‚Judenfrage‘ vermehrt unter protorassistischen Vorzeichen diskutiert. Kritiker unterschieden nun zwischen jüdischer Religion und jüdischer Nationalität, wobei letztere immer häufiger unter Zuhilfenahme vermeintlich anthropologischen ‚Wissens‘ essentialistisch definiert wurde. Der Frühliberalismus betonte nicht mehr die religiöse Verschiedenheit, sondern konstruierte wirtschaftliche, nationale und anthropologische Differenzen, durch welche die Gemeinschaft der Juden als Staat im Staate erschien. Unter dem Eindruck, es gebe einen Gegensatz zweier Nationen, erschien das Projekt der Assimilation vermehrt auch dessen Befürwortern unmöglich.⁷² Treitschke goss neues Wasser auf alte Mühlen, als er schrieb: „unsere[] israelitischen Mitbürger[] [...] sollen Deutsche werden, sich schlicht und recht als Deutsche fühlen [...]“⁷³ und somit suggerierte, dass die

Juden nach wie vor eine ‚nationale‘ Einheit innerhalb der Nation bilden.⁷⁴ Die Agitation zeigt auch, dass die ab den 1860er Jahren angestoßene und mit Gründung des Reiches 1870/71 durchgesetzte rechtliche Gleichstellung der Juden einen sehr vorläufigen und allzu fragilen Schlussstrich unter diese Debatten gesetzt hat.⁷⁵ Seligmann Meyers „bislang“ beschreibt — wenn überhaupt — einen kurzen Zeitraum um die Gründerjahre herum, während dem eine liberale Phase die Judenfeindschaft in den Hintergrund treten ließ. Sobald aber im Zuge des Gründerkrachs der Liberalismus seine breite gesellschaftliche Basis verlor und sich zivilisationskritische Strömungen verstärkten, begann der Nationalismus der Zeit in eine aggressive Phase der Ausgrenzung von ‚Reichsfeinden‘ zu treten. Juden, aber auch Arbeiter und Katholiken, wurden nun wieder als ‚störende‘ Elemente ausgemacht.⁷⁶

In der Antisemitismusforschung herrschte bis in die 1990er Jahre der Konsens, dass Antisemitismus als moderne Form der Judenfeindschaft in Deutschland erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts aufgetaucht sei.⁷⁷ Insbesondere Shulamit Volkov argumentiert gegen die Nützlichkeit der Kontinuitätsthese und plädiert dafür, von der Einzigartigkeit des Antisemitismus im Kaiserreich auszugehen.⁷⁸ Im wilhelminischen Deutschland sei die Judenfeindschaft ein Dispositiv für die Wahrnehmung und Auslegung der Gesellschaft — in den Worten Volkovs: eine Kultur — geworden. Das mache den modernen und spezifischen Antisemitismus dieses Zeitraums aus.⁷⁹ Rainer Erb und Werner Bergmann verweisen demgegenüber auf die semantischen Kontinuitätslinien zwischen der Emanzipationszeit, dem späten 19. Jahrhundert und der NS-Zeit. Dabei heben sie hervor, dass die sprachliche Konstruktion einer „rassistische[n] Fremdheit der Juden“ in der Emanzipationsperiode bereits entwickelt war.⁸⁰ Die sich daraus ergebende Frage lautet also zusammengefasst: ab wann kann man von Antisemitismus sprechen?⁸¹

Die neuere Forschung tendiert zu dem Schluss, der bereits in der Studie Erbs und Bergmanns angelegt ist: „Zu dieser Zeit [der Zeit der Aufklärung, B.L.] zeichnete sich bereits die Entstehung dessen ab, was man heute als den modernen Antisemitismus bezeichnet, und zugleich bildeten sich

erste Ansätze zu einer Theorie der Judenfeindschaft.“⁸² Die Emanzipation war Teil des Verbürgerlichungsprozesses der Sattelzeit und demnach ein Phänomen der Moderne. In der Debatte um die rechtliche Gleichstellung der ‚Juden‘, die im ausgehenden 18. Jahrhundert einsetzte, konnten sich die Gegner der Emanzipation nicht mehr auf eine religiöse Differenz berufen — das war das Erbe der Aufklärung. Die Argumentation gegen eine Aufnahme in die bürgerliche Gesellschaft basierte nun auf der Annahme, dass die ‚Juden‘ nicht Teil des Volkes seien. Damit ging die Entwicklung einer Reihe von Zuschreibungen einher, die von realen Differenzen losgelöst ein Feindbild artikulierten. Bereits Zeitgenossen beschrieben diesen Judenhass als Phantasmagorie, deren Ursprung allein bei den Judenhassern liegen würde. Damit war schon zum Ausgang des 18. Jahrhunderts dasjenige Element vorhanden, das alle Antisemitismustheorien voraussetzen: die Fixierung auf ‚imaginierte Juden‘.⁸³ Demzufolge kann man behaupten, dass die „Theorie des Antisemitismus und Emanzipationsdiskussion [...] zwei Seiten einer Medaille [sind], die das Emblem ‚Modernisierung der Gesellschaft‘ trägt.“⁸⁴ Die ‚Judenfrage‘ wird also ausgehend von einem antisemitischen Dispositiv gestellt. Das heißt, dass Thematiken im Kontext der ‚Judenfrage‘ auch immer einen Bezug zum Antisemitismus aufweisen.

Treitschke bedient genau dieses bereits etablierte Register. Er spricht in Kollektivsingularen, er konstruiert einen Gegensatz zwischen „der Nation“ oder „unser[em] Volk“ und „dem Judenthum“ oder „dem Juden“. Diese sprachliche Unterscheidung wird von einer ontologischen Behauptung der Differenz untermauert: „Eine Kluft zwischen abendländischem und semitischem Wesen“, so Treitschke, werde immer bestehen.⁸⁵ Treitschke geriert sich ferner als Sprachrohr für eine breit „im Volke“ vertretene Ansicht: er spreche „im Wesentlichen doch nur aus[,] was Hunderttausende denken.“⁸⁶ Treitschke präsentiert sein exklusives Verständnis der deutschen Nation somit als kollektiv akzeptierte ‚Wahrheit‘, die nur ausgesprochen werden muss. Daraus resultiert auch die Sprengkraft seiner antisemitischen Agitation. Hier wird ein Judenbild konstruiert, das in den Worten von Klaus-

Michael Bogdal „Differenz herstell[t], die wiederum ein asymmetrisches Verhältnis zum Bezeichneten begründen bzw. legitimieren soll“, und damit „ein Konzept exkludierender/inkludierender Gemeinschaft“ manifestiert.⁸⁷ Treitschkes Lippenbekenntnis, dass „[v]on einer Zurücknahme oder auch nur einer Schmälerung der vollzogenen Emancipation [...] gar nicht die Rede sein“⁸⁸ könne, wird schon im nächsten, durch ein Semikolon abgetrennten Halbsatz zurückgenommen, indem erneut auf einen bestehenden „nationalen Gegensatz“ referiert wird. Die sprachliche Zementierung dieses Gegensatzes erfolgt in Treitschkes Essay mit erschreckender Deutlichkeit. Für ihn sind die Juden „ein fremdes Element“.⁸⁹ Eigentlich erklärt Treitschke die Assimilation der Juden schlichtweg für unmöglich: „Die Aufgabe kann niemals ganz gelöst werden [...]; es wird immer Juden geben, die nichts sind als deutsch redende Orientalen.“⁹⁰

Die Botschaft hinter diesen Zeilen ist verstanden worden und die radikale Abgrenzung wurde von zeitgenössischen Respondenten als solche benannt, etwa vom jüdischen Gelehrten Manuel Joël: „Sie schaffen sich einen Sündenbock, die Juden, Sie sagen, der große Sünder ist gefunden, und das unbarmherzige Gericht, das die Nation an sich üben sollte, üben Sie an einem winzigen Bruchtheil derselben, *dem Sie nicht einmal die Ehre der Zugehörigkeit zur Deutschen Nation einräumen wollen.*“⁹¹ Ohne Zugehörigkeit zur Deutschen Nation sind die Juden de-plaziert, wodurch ihnen der Status des (unmöglichen) Dritten zugewiesen wird. Ebenfalls mit Bezug auf Heinrich von Treitschkes Artikel „Unsere Aussichten“ führt Klaus Holz die paradoxe Situation vor, in welche die Juden gebracht werden. Treitschke werfe stellvertretend für alle Juden Ludwig Börne vor, über das ‚Vaterland‘ „so von außen her“ zu sprechen. Dazu führt Holz aus:

„So von außen her“ zu sprechen, ist nur problematisch, wenn man im Innern spricht. Und nur im Innern kann man ‚so von außen her‘ sprechen. Diese Formulierung entwirft eine Spannung zwischen dem Ort des Sprechers und der Haltung, die der Sprecher zu diesem Ort einnimmt. Wer so im Innern spricht, stellt sich außerhalb der Identität des Deutschen. Das wäre jedem einzelnen Deutschen ebenso unmöglich wie jedem Ausländer. Denn beide haben eine eindeutige Innen- bzw. Außenstellung. Genau davon wird ‚der Jude‘ als Dritter unterschieden. [...] Er ist der Dritte der Unterscheidung zwischen ‚unserer‘ und den anderen ‚Nationen‘.⁹²

Diese Konstruktion „ist das Resultat eines intellektuellen Gewaltaktes. Einer Gruppe wird die Selbstbestimmung über ihre Identität bestritten und genommen.“⁹³ Halten wir uns vor Augen, dass laut Bergmann und Erb die Lösungsvorschläge zur ‚Judenfrage‘, die seit dem anbrechenden 19. Jahrhundert diskutiert wurden, immer vor der Alternative Vernichtung oder Assimilation standen.⁹⁴ Konkret war die rhetorische Ausgrenzung also eine Form der symbolischen Gewalt, die den Boden für reale Gewalttaten bereitete.⁹⁵ Gleichzeitig war sie der Grundstein, auf dem die homogene deutsche Nation konstruiert wurde. „Nationaler Antisemitismus“, in den Worten von Klaus Holz, ist „die Form der Judenfeindschaft, in der das ‚nationale‘ Selbstverständnis wesentlich durch die Abgrenzung von denen, die als Juden vorgestellt werden, konturiert wird.“⁹⁶ Dieser politische Antisemitismus ist in der Literatur des gesamten 19. Jahrhunderts präsent.⁹⁷ Im Folgenden wird von Interesse sein, wie dieser politische Antisemitismus ‚elliptisch‘ in die realistische Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts Eingang findet.

Abwesendes anwesend machen — Elliptisches Vergessen in L’Adultera

Fontane verfasste *L’Adultera* zwischen Juni 1879 und April 1880, also zu einer Zeit, in der sich im Berliner Antisemitismustreit die latente antisemitische „Gesellschaftsstimmung“⁹⁸ erneut Bahn gebrochen hat. In diesem Kontext gewinnt die soziale Verortung Van der Straatens besondere Bedeutung. Sein Bekanntenkreis taxiert das an der Börse erworbene Vermögen im sechststelligen Bereich, Realwerte nicht eingerechnet (GBA4, 42). Der Kommerzienrat bringt den erworbenen Reichtum zur Geltung, um seine Vormachtstellung in einer Runde von Freunden zu behaupten, die teils als „Erbstück aus des Vaters Tagen her“ (GBA4, 24) und teils aus Opportunismus dem Kreis Van der Straatens angehören (GBA4, 23–25). Das erste im Roman behandelte Tischgespräch in der Berliner Stadtvilla eignet sich zur Illustration dieses Verhaltensmusters. Während Van der Straaten eine provozierende Brandrede gegen den Wagnerkult hält, versucht sein Schwager Gryczinski die

Situation vor einer Eskalation zu bewahren. Als er den Hausherren unterbricht, antwortet dieser sichtlich angegriffen mit „vor Erregung zitternder Stimme“ (GBA4, 37): „Ich beispielsweise coupire Coupons. Ein inferiores Geschäft, das unter Umständen nichtsdestoweniger einen Anspruch darauf giebt, gegen Wort- und Rede-Coupirungen gesichert zu sein [...]“ (GBA4, 37).

Van der Straaten deutet an, dass er mittlerweile von Zinseinkünften lebt: Er kupt Kupons, das heißt, er lässt sich Dividenden von Wertpapieren auszahlen.⁹⁹ Auf den Punkt gebracht könnte man seine Replik als „Reichtum hat (Vor-)Recht“ paraphrasieren. Nichtsdestotrotz fällt auf, dass Van der Straaten diesen Schluss gegen eine scheinbar verbreitete Auffassung über seine Tätigkeit entwickelt. Die Kennzeichnung als „inferiores Geschäft“ kann als Anspielung auf das antisemitische Phantasma vom ‚jüdischen‘ Spekulanten gelesen werden. Da die Schuld am finanziellen Niedergang einer Vielzahl von Kleinanlegern in der Börsenkrise von 1873 den ‚Juden‘ zugeschrieben wurde, erhielt dieses antisemitische Stereotyp nach dem sogenannten Gründerkrach neue Virulenz. In den Worten Treitschkes liest sich diese Zuschreibung so: „unbestreitbar hat das Semitentum an dem Lug und Trug, an der frechen Gier des Gründer-Unwesens einen großen Antheil.“¹⁰⁰ Dem Börsenhandel setzte Treitschke die „gemüthliche Arbeitsfreudigkeit“¹⁰¹ der Deutschen entgegen, womit ein Gegensatz zwischen ehrlicher ‚deutscher‘ Arbeit und „Arbeit als [...] Geschäft“¹⁰² behauptet wird.¹⁰³ Auf diese grundsätzliche Unterscheidung zwischen ‚guter‘ und ‚schlechter‘ Arbeit spielt Van der Straaten ironisch an, wenn er sein eigenes Auskommen als „inferiores Geschäft“ auszeichnet.

Im gleichen Gespräch können wir lesen, wie der Bekanntenkreis Van der Straatens vermutlich über die Börse denkt. Der Legationsrat Duquede lässt sich ausgiebig über den Bismarck-Kult seiner Zeit aus und unterstellt, dass der hochgelobte Bismarck eigentlich nur ein Glücksspieler sei, der — selbst kein Tatmensch — fremde Ideen und Mittel zu seinen Gunsten habe arbeiten lassen, um die Reichseinigung herbeizuführen. Diesen Vorgang versteht er als „Umsatz- und Wechselgeschäft“ mit „[d]schingiskhanartige[m]“ Charakter (GBA4, 31). Hier begegnet uns ebenfalls der Dualismus, der

zwischen ‚deutschen‘ „Thaten“ — also ‚guter‘ Arbeit — und nur sogenannten, börsenspekulativen „Thaten,“ denen „etwas Rohes und Brutales“ (GBA4, 31) anhaftet, unterscheidet. Das verbindende semantische Element zwischen Glücksspiel, „Thaten“ und der Börse ist die Formulierung vom „Umsatz- und Wechselgeschäft.“ Duquede spricht es zwar nicht aus, aber für ihn ist zumindest semantisch das „inferiore[] Geschäft“ Van der Straatens auf der gleichen Ebene wie das Tun des „Glücks-Tempelherrn“ (GBA4, 31) Bismarcks. Die Verachtung für Bismarck, die aus Duquedes Worten spricht, ist verallgemeinerbar als antimodernes Sentiment, das die zeitgenössische Sozialform als „Glückstempel“ (GBA4, 30) verunglimpft. Van der Straaten, dem vom Schwager unterstellt wird, „unter dem Einfluß der Börsenspeculation“ (GBA4, 28) zu stehen, ist in seinem Freundeskreis demnach aufgrund antisemitischer Ressentiments isoliert. Dessen Stellung kommentierend sagt damit übereinstimmend die Erzählinstanz: „War er doch ohnehin, aller Freundschaft unerachtet, ohne Freund und Vertrauten [...]“ (GBA4, 14).

Van der Straaten wird aber nicht nur von den anderen Figuren als Börsenmensch gesehen, er wird als solcher *dargestellt*. Der von ihm bevorzugte Metaphernkreis entstammt dem Jargon der Börse, wovon nicht nur der eben zitierte Wortwitz von der „Rede-Coupirung[]“ zeugt. Kurz bevor Melanie ihre Familie verlassen kann, um mit Rubehn nach Italien zu reisen, wird sie von Van der Straaten abgepasst. Als dieser versucht, Melanie zum Bleiben zu bewegen, bedient er sich der Sprache steigender und fallender Aktienindexe: „Meine Course stehen jetzt niedrig, aber sie werden wieder steigen“ (GBA4, 113). Mit Dirk Mende kann man konstatieren: „Die Börse durchdringt van der Straaten.“¹⁰⁴ Der Text zeichnet Van der Straaten als ‚Börsianer‘ und verleiht ihm damit ein vom Antisemitismus verzerrtes Profil.¹⁰⁵ Katharina Grätz schließt sich dieser erstmals von Franziska Schöblier ausgearbeiteten Interpretation an.¹⁰⁶

Vor diesem Hintergrund [des Berliner Antisemitismusstreits, B.L.] offenbart die Figur van der Straatens ein symptomatisches ideologisches Profil, denn sie repräsentiert *die* Gesellschaftsschicht, die gemeinsam mit den jüdischen Verlegern und Journalisten ins Zentrum der Angriffe rückte: die der Bankiers und Spekulanten, denen man vorwarf, dass sie

ihr Geld nicht mit ehrlicher Arbeit verdienten, und denen man die Schuld am Börsenkrach von 1873 zuschrieb.¹⁰⁷

Inwiefern findet sich in Fontanes Text neben dieser figurenzentrierten antisemitischen Darstellung jedoch struktureller Antisemitismus?¹⁰⁸ Der überwiegende Teil des ersten Kapitels ist genau in der Mitte zwischen einem narrativen und einem dramatischen Darstellungsmodus angesiedelt und die extradiegetisch-heterodiegetische Erzählinstanz bedient sich vornehmlich der indirekten Rede, um Van der Straaten einzuführen.¹⁰⁹ Auf der einen Seite kommt van der Straaten mittelbar selbst zu Wort, auf der anderen Seite wird uns Tratsch aus unbekannten Quellen zugeführt. Dieser letztere Kunstgriff verleiht der Erzählstimme, wenn sie nicht gerade Van der Straaten paraphrasiert, einen ambivalenten Status. Die Erzählung setzt mit einem vermeintlichen Erzähler*innenbericht über Van der Straatens gesellschaftliche Position ein:

Der Commerzienrath Van der Straaten, Große Petristraße 4, war einer der vollgiltigsten Financiers der Hauptstadt, eine Thatsache, die dadurch wenig alterirt wurde, daß er mehr eines geschäftlichen als eines persönlichen Ansehens genoß. An der Börse galt er bedingungslos, in der Gesellschaft nur bedingungsweise. Es hatte dies, wenn man herum horchte, seinen Grund zu sehr wesentlichem Theile darin, daß er zu wenig ‚draußen‘ gewesen war und die Gelegenheit versäumt hatte, sich einen allgemein giltigen Weltschliff [...] anzueignen (GBA4, 5).

En passant wirft die Erzählinstanz ein Schlaglicht auf die Herkunft des hier präsentierten Redeinhalts: Der konditionale Nebensatz impliziert, dass hier ein Referat der über Van der Straaten zirkulierenden Fama gegeben wird. In diesem Sinn eröffnet der Roman nicht mit einem Erzählerbericht, sondern einem Gesprächsbericht: die Erzählinstanz gibt in einer summarischen Erzählung wieder, was die abstrakte Figur der Gesellschaft, in der ‚herumgehört‘ wurde, spricht.¹¹⁰ Es ist auffällig, dass die Erzählinstanz umgangssprachliche Ausdrucksweise unter der Verwendung von Anführungszeichen markiert. Dies kann als Mittel interpretiert werden, eine Abweichung von der Redeweise der Erzählinstanz zu markieren und so anzuzeigen, dass nicht die Erzählinstanz selbst kommentiert. Außerdem legt die Raffung, die in der einschränkenden Phrase „zu sehr wesentlichem Theile“ ersichtlich wird, nahe, dass *Gesagtes* dargestellt wird. Hier *spricht* nicht etwa die auktoriale Erzählinstanz,

sondern die Rede anonymer Personen wird in einem Gesprächsbericht *präsentiert*, der in seiner Ausdrucksweise den Ton dieser Masse an Aussagenden aufgreift. Da sich die Erzählstimme so zum Sprachrohr der gesellschaftlichen Fama macht, ist in diesen ersten Sätzen jeder Erzähler*innenkommentar potenziell als Darstellung der Rede unbekannter Plauder*innen lesbar. Was expositorisch über Van der Straaten gesagt wird, ist zwar im Munde der Erzählinstanz, entspricht aber dem, was die Gesellschaft über Van der Straaten im Munde führt. Mittelbar kommt also die Gesellschaft zu Wort, in der Van der Straaten nur „bedingungsweise“ akzeptiert ist.

Die Kapitelüberschrift aufgreifend führt die Erzählstimme Van der Straatens angefochtene Zugehörigkeit folgendermaßen ein: „Der Commerciendrath Van der Straaten, Große Petristraße 4, war einer der vollgiltigsten Financiers der Hauptstadt, eine Thatsache, die dadurch wenig alterirt wurde, daß er mehr eines geschäftlichen als eines persönlichen Ansehens genoß. An der Börse galt er bedingungslos, in der Gesellschaft nur bedingungsweise“ (GBA4, 5). Der hier zitierte Satz arbeitet mit einer Auslassung: Das Prädikat „gelten“ sowie das Personalpronomen „er“ werden im zweiten Teilsatz ausgelassen, sodass eine Satzklammer entsteht, welche die Satzteile kurzschließt. Die Koordinierung der Satzglieder ermöglicht die Auslassung und unterstreicht einerseits die Abhängigkeit der gesellschaftlichen Stellung von der Geschäftstätigkeit. Andererseits wird aber sprachlich subtil die Geltung noch weiter eingeschränkt, als es durch das Prädikativ „bedingungsweise“ — das in Opposition zum Prädikativ „bedingungslos“ gesetzt wird — bereits geschieht. Da das Verb „gelten“ nur noch impliziert ist, entfernt die Auslassung syntaktisch dessen Prädikation aus dem zweiten Teilsatz. Zudem wird durch die Auslassung des Personalpronomens die Referenz ‚Van der Straaten‘ ebenfalls aus der Konstruktion getilgt. Er kann nicht einmal als vollwertiges Satzglied in einem Zuge mit „der Gesellschaft“ genannt werden und nur „bedingungsweise“, nämlich abhängig von einem anderen Satz, Erwähnung finden. Die Auslassung trägt damit auch semantische Valenz: die grammatische Tilgung macht Van der Straaten gleichzeitig anwesend und abwesend und zementiert

so formal seinen *de facto*-Ausschluss. Vergegenwärtigen wir uns noch einmal, dass diese ersten Sätze als erlebte Rede dieser ‚Gesellschaft‘ gelesen werden können. Damit formuliert der Text als Rede der Gesellschaft das Grundprinzip der paradox verlaufenden Judenemanzipation im 19. Jahrhundert. Assimilation war laut Shulamit Volkov eine Frage des sozialen Aufstiegs in das Bürgertum. Im Kontext der deutschen Länder seien die Juden mit ihrem Aufstiegsbestrebungen Teil des Formierungsprozesses der neuen sozialen Klasse der Bourgeoisie gewesen. Deren Teilnahmebedingungen seien jedoch stetig umgeschrieben worden, wobei lediglich die Minimalanforderung eines gewissen ökonomischen Status‘ und daraus resultierender Bildung festgeschrieben war. Dennoch sei gerade den Juden ein besonders starker Gegenwind entgegengeschlagen, selbst wenn Bildung und Besitz im Überfluss vorhanden waren:

Above all, it was based on upward mobility and the active participation of Jews in the construction of a new social class previously a nonexistent creature: the modern German bourgeoisie. The conditions for entry that were applied to Jews and non-Jews alike were highly fluid. „Belonging“ was based on an invisible and subtle symbolic network. Moreover, those who were responsible for defining and controlling entry continuously changed the rules and the prerequisites.¹¹¹

Der ökonomische Aufstieg ist zweifelsfrei abgeschlossen, die Minimalanforderung dafür, in der bürgerlichen Gesellschaft *bedingungslos* zu gelten, wäre erfüllt. Und doch begehrt diese Gesellschaft gegen die „bedingungslose“ Inkorporation Van der Straatens auf. Sein prekärer Status wird in den ersten zwei Sätzen des Textes offen benannt und mit seiner Tätigkeit als ‚Börsianer‘ verknüpft. Weil diese Tätigkeit textimmanent ein Sozialmodell verkörpert, das als „Umsatz- und Wechselgeschäft“ (GBA4, 31) der Idee von idealer Arbeit und ‚Gemeinschaft‘ entgegengesetzt ist, kann seine ambivalente Stellung auf ein antisemitisches Denkmodell zurückgeführt werden. Symbolisch hält die Gesellschaft ihn auf der Türschwelle, weil er, wie Duquede bemerkt, einer der „Commercierräthe“ ist, auf die wie „consolidirte Fonds [...] jeden Augenblick gezogen werden kann“ (GBA4, 45). „Bedingungsweise“ in der Gesellschaft zu gelten, bedeutet so viel wie nichts zu gelten und nur in einer Funktion als Finanzier peripher teilzunehmen. Dieser doppelte Status von Anwesenheit und

Abwesenheit wird auf der syntaktischen Ebene des Textes semantisch verstärkt. Er ist nur implizit anwesend, aber *de facto* kein Teil des Ganzen.

Die Gesellschaft wird mittelbar zitiert und formiert sich damit implizit über ihren Redegegenstand Van der Straaten. Er hat also eine Funktion zur Bildung der Gemeinschaft, die sich über eine ‚Wir-Ihr-Polarisierung‘ konstituiert. Der nicht eigentlich in der Gesellschaft akzeptierte, aber eben doch bedingungsweise daran teilnehmende Van der Straaten wird als Dritter zur Grenzmarkierung eines imaginären ‚Außen,‘ wie die syntaktisch-semantische Tilgung seines Namens verdeutlicht. Auf der Inhaltsebene wird dieser außergewöhnliche räumliche Status in einem Gespräch zwischen Legationsrat Duquede und Polizeirat Reiff, beide Teil des intimen Zirkels der Van der Straatens, benannt. Diesmal wird im Gewand der Figurenrede über Duquede das Gerede der Leute zitiert. Er weiß zu berichten, dass *man* über Van der Straaten spricht, wie *man* über dessen Vater gesprochen hat:

„Der Alte war auch so, nur viel schlimmer, und es hieß schon damals, vor vierzig Jahren: ‚Es sei doch ein sonderbares Haus und man könne eigentlich nicht hingehen.‘ Aber uneigentlich ging Alles hin. Und so war es, und so ist es geblieben“ (GBA4, 42–43).

„Sonderbar“ stammt vom althochdeutschen *suntar*, das „entlegen, entfernt, *abgesondert*“ bedeutet.¹¹² Diese Bedeutungsebene des Adjektivs eröffnet die Möglichkeit einer verräumlichten Lesart dieser Aussage. Das „sonderbare“, also im buchstäblichen Sinne *abgesonderte* Haus steht metonymisch für die einschließend-ausgeschlossenen Van der Straatens, zu denen „eigentlich“ — was sich synonym als „in Wirklichkeit (im Unterschied zum äußeren Anschein)“¹¹³ lesen ließe — kein Weg führt. Antisemitismus erscheint hier erneut als „Gesellschaftsstimmung“,¹¹⁴ insofern eine Figur den diskursiven Ausschluss in der Gesellschaftsrede zitiert. Die Modifikation durch den Figuren-Kommentar, „uneigentlich“ ginge alles hin, evoziert ein ähnlich paradoxes Wortpaar wie die Eingangsformel von der bedingungslos/bedingungsweise gegebenen Geltung Van der Straatens; das Präfix „un-“ kehrt zwar die Adjektivbedeutung um, erhält aber sichtbar die Grundform, sodass

gleichsam die ‚in Wirklichkeit‘ gegebene Unmöglichkeit des Zugangs zum abgesonderten Haus präsent gehalten wird. Erneut erweist sich die sprachliche Ausgestaltung als ambivalent insofern als sie eine Gleichzeitigkeit von Einschluss und Ausschluss suggeriert.

Dabei spielt sein Name die entscheidende Rolle, da er über diesen als ‚Jude‘ identifiziert wird, auch wenn er diese Assoziation vehement abstreitet, wie wir sehen werden. Die Erzählinstanz markiert Van der Straatens indirekt wiedergegebene Rede im ersten Kapitel deutlich über inquit-Formeln. Anders als die Rede der Gesellschaft sind seine ‚Beiträge‘ also referenzialisiert. Die indirekte Rede hat in diesem Fall einen ‚theatralen‘ Effekt, denn die immer scheiternden Versuche Van der Straatens, in die in Opposition gestellte Gesellschaft einzutreten, werden nicht erzählt, sondern als Bonmot aus dem Mund der Figur *dargestellt*. Der Text inszeniert den Eintritt Van der Straatens in diese ‚Gesellschaft‘, wobei mit der Doppelbedeutung des Wortes als abstrakte Entität im Gegensatz zur konkreten geselligen Runde gespielt wird:

[E]s gab nichts in der Welt, zu dem er allezeit so beständig aufgelegt gewesen wäre, wie zu Bonmots und scherzhaften Repartis, ein Zug seines Wesens, der sich schon bei Vorstellungen in der Gesellschaft zu zeigen pflegte. Denn die bei diesen und ähnlichen Gelegenheiten nie ausbleibende Frage nach seinen näheren oder fernerer Beziehungen zu dem Gutzkow'schen Vanderstraaten, ward er nicht müde, prompt und beinahe paragraphenweise dahin zu beantworten, daß er jede Verwandtschaft mit dem von der Bühne her so bekannt gewordenen Manasse Vanderstraaten ablehnen müsse, 1. weil er seinen Namen nicht einwortig sondern dreiwortig schreibe, 2. weil er trotz seines Vornamens Ezechiël, nicht bloß überhaupt getauft worden sei, sondern auch das nicht jedem Preußen zu Theil werdende Glück gehabt habe, durch einen evangelischen Bischof, und zwar durch den alten Bischof Roß, in die christliche Gemeinschaft aufgenommen zu sein, und 3. und letztens weil er seit längerer Zeit des Vorzugs genieße, die Honneurs seines Hauses nicht durch eine Judith, sondern durch eine Melanie machen lassen zu können [...] (GBA4, 6–7).

Van der Straatens Rede „bei Vorstellungen in der Gesellschaft“ wird als paradigmatisch für eine Reihe ähnlicher Gegebenheiten dargestellt. Der Kommerzienrat wird immer mit derselben, „nie ausbleibenden Frage“ konfrontiert, die er mit einer scheinbar einstudierten, „prompt und beinahe paragraphenweise“ ausgeführten Antwort bedient. Wie für eine iterative Erzählweise üblich, wird hier nach „der Formel ‚einmal erzählen, was sich wiederholt ereignet hat‘“¹¹⁵ präsentiert, wie Van der

Straaten sich gegen eine Zuordnung wehrt, die ihn als ‚Juden‘ lesbar macht. Die Vorstellung im Sinne der Einführung wird durch die iterative Erzählweise also als sich stetig ereignender Vorgang ausgezeichnet, dessen einzelne Varianten ausgespart werden, um einer Synthese Platz zu machen. Anstatt des im hier aufgerufenen Kontext von gesellschaftlichen Anlässen erwartbaren Plurals „Gesellschaften“ — Van der Straaten stellt sich in *den Gesellschaften* der Berliner Salons, Bälle etc. vor — wird der Singular „in der Gesellschaft“ verwendet. Damit wird die Szene allegorisch lesbar und „Gesellschaft“ ist als Bezeichnung für das übergeordnete Sozialmodell zu verstehen. Van der Straaten ist demnach Teil der Gesellschaft (verstanden als Abstraktum), indem er sich immer wieder in Gesellschaften vorstellt. Die Exposition, in der die Figur Van der Straaten eingeführt wird, handelt also von dessen fortwährender Einführung in die Gesellschaft, die ihn zur *Exposition* seiner ‚jüdischen‘ Herkunft zwingt.

Die Darstellung seiner Einführung ist insofern als performativ zu bezeichnen, als dass sie die Distanz zwischen Erzählinstanz und Figur verringert und somit eine fast szenische Darstellung seines Auftretens liefert. Die „paragrafenweise“ Vortragsweise wird sprachlich durch die enumerative Erzählweise („1. [...], 2. [...], 3. [...]“) und die komplexe hypotaktische Syntax imitiert. Eingestreute Partikel wie „blos“ oder „überhaupt“ und fast manieristisch anmutende Satzkonstruktionen wie die repetitive Struktur „durch eine Melanie“ verwischen die Grenze zwischen indirekter Redewiedergabe und erlebter Rede, sodass die narrative Instanz in den Hintergrund rückt und Van der Straaten selbst zu ‚sprechen‘ scheint. Die sprachliche Form liefert eine beinahe szenische Darstellung seiner Einführung in diese Gesellschaft. Warum aber ist der performative Charakter, der über die indirekte Redewiedergabe evoziert wird, von Bedeutung? Die Bedeutung resultiert daraus, dass die sprachliche Performance einen Bezug zur Performance von Identität auf der Inhaltsebene des Textes herstellt. Der Text erzählt genau dann performativ, wenn Van der Straaten mit der vehementen Ablehnung der Verwandtschaft zum Gutzkow’schen Juden Manasse Vanderstraaten seine eigenen jüdischen Wurzeln

simultan entdeckt und verleugnet, um seine bürgerliche Identität performativ herzustellen. Es handelt sich nicht bloß um eine assoziative Arabeske, die, wie Peter Demetz behauptet, narrative Kontinuität herstelle und einen sanften Übergang ermögliche.¹¹⁶ Es ist der Versuch, den durch seinen „allusive name“¹¹⁷ aufgerufenen Zeichenkontext vergessen zu machen. Dies äußert sich insbesondere im zweiten von Van der Straaten aufgeführten Grund, warum er nicht mit dem „neureichen Börsianer und Schöngeist Manasse Vanderstraaten“¹¹⁸ aus *Uriel Acosta* in Verbindung gebracht zu werden wünscht:

2. weil er trotz seines Vornamens Ezechiël, nicht bloß überhaupt getauft worden sei, sondern auch das nicht jedem Preußen zu Theil werdende Glück gehabt habe, durch einen evangelischen Bischof, und zwar durch den alten Bischof Roß, in die christliche Gemeinschaft aufgenommen zu sein [...] (GBA4, 6–7).

Die erstmalige Nennung des Namens „Ezechiël“ geschieht in einer Präpositionalphrase, die von der kausalen Präposition „trotz“ eingeleitet wird. Der Duden führt diese Präposition als „[im] weiteren Sinn kausale Präposition zur Bezeichnung des Grundes, des Anlasses, der Einräumung, der Einschränkung und des Zwecks“ ein.¹¹⁹ Hier wird also von Van der Straaten *ingeräumt*, dass der Vorname zunächst nicht auf eine Taufe schließen ließe, womit er impliziert, dass seine Zugehörigkeit zur christlichen Gemeinschaft auf eine Konversion zurückgeht. Durch den Gebrauch der einräumenden Präpositionalphrase wirkt Van der Straaten so, als ob er sich in der argumentativen Defensive gegen ein *ad hominem* vorgebrachtes Argument befindet, auf das er lediglich mit einer *concessio* antworten kann. Die *concessio* erkennt einen gegnerischen Einwand als korrekt an und beschränkt sich darauf, Entschuldigungsgründe anzuführen.¹²⁰ Die zunächst auf einer Ähnlichkeit des Namens beruhende Assoziation — die Van der Straaten¹²¹ mit einem Verweis auf die sich unterscheidende Schreibweise ‚entkräftet‘ — wird nun zu einer Frage der Zugehörigkeit zur christlichen Gemeinschaft und damit *pars pro toto* zur protestantischen preußischen Bourgeoisie gemacht. Der rhetorische Schlag, der durch den Vergleich mit Gutzkow ausgeführt wird, und gegen den Van der Straaten glaubt sich verteidigen zu müssen, ist also die Unterstellung, nicht dazuzugehören. Indem Van der Straaten seinen

Namen nennt, verbalisiert er die implizit durch die unterstellte Verwandtschaftsbeziehung vorgenommene Identifikation *als* ‚Jude‘, um sich dagegen ‚wehren‘ zu können. Als ‚Wehrmittel‘ dient ihm der Verweis auf eine erfolgreich vollzogene Konversion.

Schon Heinrich Heine hat über die Kulturtechnik der Konversion reflektiert: „Der Taufzettel ist das Entréebillet zur europäischen Kultur.“¹²² Van der Straaten wird, und das zeigt seine Verteidigungsrede, dazu genötigt, sein Entréebillet zur Gesellschaft vorzuzeigen.¹²³ Der Verweis auf die vollzogene Konversion ist aber allein nicht genug. Wie Sigrid Weigel zeigt, ist die Konversion eine Medaille mit zwei Seiten:

Mit den Zwangstaufen hat das Christentum einen selbstproduzierten internen Widerspruch in die Konversion eingeführt und sich auf diese Weise eine Störung der eigenen Konfession (im doppelten Sinne von *Confessio* und Glaubensgemeinschaft) ins Haus geholt. Fortan ist Konversion mit Konnotationen des Zweifels belegt [...]. Dies bringt eine prekäre Uneindeutigkeit ins Spiel, die Topoi wie Schleier, Verkleidung und Verstellung hervorgebracht hat, die sämtlich als Verhüllung der reinen Wahrheit erscheinen.¹²⁴

Das ist der Grund, warum Van der Straaten glaubt, das Taufritual durch eine Art Personenkult zusätzlich legitimieren zu müssen. Er habe „das nicht jedem Preußen zu Theil werdende Glück gehabt“ (GBA4, 6), durch einen Bischof getauft zu werden. Das so zur Ehrentaufe erhobene Zeremoniell soll als Pfand dafür eintreten, dass die Konversion ein gültiges Entréebillet produziert hat und nicht etwa die ‚reine Wahrheit‘ der jüdischen Identität verdeckt. Dieser Versuch wirft aber ein erneutes Schlaglicht auf die paradoxe Logik des Ausschlusses. Wenn die Taufe, in Van der Straatens Worten, einem *Preußen zuteilwerden* kann, dann ist es eben nicht die Taufe, die den Preußen macht. Hierbei handelt es sich um eine Zuschreibung *ante quem*. Somit kann die Taufe keinen Preußen aus Van der Straaten machen, wenn er auf Grund seines Namens nie als solcher anerkannt worden ist. Als Signum seiner ‚Herkunft‘ wird der Name als ein untilgbares Zeichen für eine unüberbrückbare ‚Andersartigkeit‘ gelesen.

Daran ändert auch die durch Melanie Van der Straaten vorgenommene Abkürzung in „Ezel“ wenig. Melanies Vorbehalte gegen hebräische Namen zeigen — wie oben bereits diskutiert —, dass

sie ‚jüdische‘ Namen als Stigma versteht. So „glücklich condensirt“ (GBA4, 80) und damit die ‚jüdische‘ Herkunft verdeckend, wie Melanie glaubt, ist diese Abkürzung aber keinesfalls. Der hebräische Name „Ezechiel“ wird mit einem [z] (‚weiches S‘) in der ersten Silbe gesprochen, womit ein klarer Unterschied zur im Deutschen üblichen Artikulation von „z“ als [ts] besteht.¹²⁵ In der verkürzten Form „Ezel“ müsste also aus dem [z] gesprochenen „z“ des hebräischen „Ezechiel“ ein hart als [ts] artikuliertes „z“ werden. Insofern ‚assimiliert‘ sie Van der Straaten auf der phonetischen Ebene und verschleiert seine ‚jüdische‘ Herkunft. Die Veränderung initiiert jedoch eine Doppelbewegung, die das ‚Jüdische‘ des Namens gleichzeitig verschwinden lässt und weiterhin ‚aufruft.‘ Phonetisch nähert sich „Ezel“ ([ʔɛtsl]) durch die Umstellung von [z] auf [ts] nämlich dem Hunnenkönig Etzel ([ʔɛtsl]) an. Den Bezug zu Attila stellt Van der Straaten sogar selbst her. Wenn Melanie die Geschichte des Mords an Kaiser Paul durch die Brüder Suboff zitiert, und sie daran mit der Bemerkung anschließt, ihr Ehemann sei zu ebensolchem kaltblütigen Mord fähig, unterstellt Van der Straaten — mythologisch anscheinend gut mit der Lieder-Edda vertraut — einen Zusammenhang zwischen der vorgebrachten Geschichte und dem Atililied: „Also *darum* König Ezel!“ (GBA4, 13).¹²⁶ Durch die Verbindung zum Hunnenkönig Etzel wird die antisemitische Trope vom ‚orientalischen Juden‘ aufgerufen, die uns schon als Merkmal absoluter Differenz in dem Pamphlet von Treitschke begegnet ist.¹²⁷ Damit aber nicht genug: In der Neubildung „Ezel“ wird Ezechiel zwar lautlich eingedeutscht, aber die Schreibweise bricht mit orthographischen Konventionen. Das „Z“ [ts] steht im Deutschen regelmäßig nur im Anlaut und wird in anderen Positionen orthographisch als „tz“ realisiert — genau so, wie es das Beispiel des Hunnenkönigs „Etzel“ zeigt. Auch orthografisch wird der Name also weiterhin als „fremd“ markiert. Der Neckname „Ezel“ ist gewissermaßen die antisemitische Lautschrift des — hier hören wir einen qualifizierenden Kommentar der Erzählinstanz — „etwas suspecten ‚Ezechiel‘“ (GBA4, 8). Der Bruch mit der orthographischen Konvention bringt überdies eine zusätzliche Bedeutungsvariante ins Spiel. Fasste man das „z“ in „Ezel“ nicht wie hier

vorgeschlagen als [ts] sondern entgegen der Konvention als weiches S [z] auf, so ließe sich eine Homophonie zum „Esel“ [ˈe:sl] bemerken.¹²⁸ Da Van der Straaten im Verlauf der Geschichte blind gegenüber dem als offenes Geheimnis gehandelten Verhältnis seiner Frau mit Ebenezer Rubehn sein wird, kann man den „Necknamen“ (GBA4, 7) in dieser Vertonung auch als Hinweis auf den bald übertölpelten Ehemann lesen. Als Schriftzeichen ist „Ezel“ somit mehrfach kodiert, sodass die antisemitische Bedeutungsebene hinter der vereinnahmend-assimilatorischen Geste und der Beschimpfung, welche die Eheproblematik bereits andeutet, verschwinden kann.

Die Zuteilung der Attribute „langathmig[]“ und „etwas suspect[]“ durch die Erzählinstanz hat insofern Signifikanz, als dass sich hier eine Allianz andeutet. Die Erzählinstanz gibt der Gesellschaft nicht nur ein Sprachrohr für ihre Markierung von Differenz,¹²⁹ sie übernimmt hier auch Wertungen, die aus den antisemitischen Zuschreibungen von Andersartigkeit erwachsen. Der Name kann nur dann als „suspect“ bezeichnet werden, wenn im Hintergrund der Echtheitsdiskurs wirkt, der ‚dem Jüdischen‘ auf der Basis antisemitischer Zuschreibungen abspricht, ein bedingungs~~loser~~ Teil der deutschen Gesellschaft zu sein. Die Erzählinstanz ist demnach im Mindesten an der Exposition im Sinne einer Zurschaustellung Van der Straatens beteiligt. Bei einer rekursiven Lektüre muss die Auslassung des Vornamens demnach als Signifikant gelten, der in den Worten Ecos nicht etwa seinen eigenen Inhalt zum Verschwinden bringt, sondern eine Präsenz erzeugt.¹³⁰ Der ausgelassene Vorname referiert auf den leeren Platz, den Van der Straaten qua Vornamen niemals wird besetzen können. Die Ellipse ist folglich eine Figur des Vergessens, die ein doppeltes Spiel von Verhüllung und Enthüllung spielt. Während das jüdische Erbe aus dem Gedächtnis gebannt wird, bleibt durch die Leerstelle ‚das Jüdische‘ als Stigma um so sichtbarer. Demnach ist die Ellipse hier eine *damnatio in memoriae*, eine „negative Form des Gedenkens.“¹³¹

Die Ellipse erweist sich in Fontanes Text also als ästhetische Form einer Vergessensfigur — der *damnatio in memoriae* —, deren Basisoperation eine doppelte Bewegung von Verbergen und

Aufrufen darstellt. Der Roman zeitigt darüber hinaus einen Vergessenseffekt, indem er eine ästhetische Entsprechung des Eco'schen Vergessensparadigmas liefert. Zur Erinnerung, für Eco kann Vergessen nur durch einen Exzess in der Artikulation entstehen. Die Überlagerung von mehreren Artikulationen führt dazu, dass man schlecht erinnert, was für Eco fast so gut wie Vergessen ist:

Thus, it is possible to forget on account not of defect but of excess, just as, though it is not possible to destroy the meaning of an assertion pronounced aloud, it is possible to pronounce another assertion in the same moment, so that the two assertions are superimposed.¹³²

Im weiteren Verlauf der Argumentation soll gezeigt werden, wie das Präsent-Machen von antisemitischen Strukturen über eine Vervielfältigung von Brennpunkten erfolgt.

„Originale werden nicht hergegeben. Und würden auch meine Mittel übersteigen.“ — Elliptischer Antisemitismus im Bildgespräch

Ezechiel und Melanie befinden sich beim gemeinsamen Frühstück, als eine Kopie des titelgebenden Gemäldes im Berliner Stadthaus des Bankiers eintrifft. Das Tintoretto-Gemälde, das die Episode über Jesus und die Ehebrecherin aus dem Johannesevangelium darstellt, führt zu einem längeren Gespräch und verleitet Melanie zu Sympathiebekundungen mit der Ehebrecherin. An den Bibelvers „Wer unter Euch ohne Sünde ist ...“ (GBA4, 12) lässt sie sich durch Van der Straaten erinnern, verhindert jedoch, ihn unterbrechend, ein vollständiges Zitat. Indem sie sowohl die Bibelstelle als auch des Kunstwerkes interpretiert, bemerkt sie, dass Spruch und Gemälde für sie „so was Ermuthigendes“ (GBA4, 12) haben. Dieses Gespräch antizipiert so die spätere Affäre mit Ebenezer Rubehn und den für Melanie glücklichen Ausgang des Romans. Es verwundert also nicht, dass dieses Gespräch in der Forschung als Versuch gelesen wird, die latente Eheproblematik zur Sprache zu bringen. Für Gerhard Neumann etwa „liefert die Kopie von Tintoretts Gemälde [...] das Szenario des individuellen Beziehungsproblems im Roman.“¹³³ Dieses Gespräch beinhaltet also einen verdoppelten Brennpunkt: Es ist sowohl Kunstgespräch als auch Ausspracheversuch der Ehekrise.

Um seiner Frau bei der Identifizierung des neuesten Zugangs zu seiner Gemäldesammlung behilflich zu sein, bedient sich Van der Straaten einer Alltagsmetonymie und benennt das Kunstwerk nicht mit seinem Titel, sondern dem Namen des Künstlers. Die erste Pointe dieser temporären Ellipse besteht darin, dass er den ‚eigentlichen‘ Redegegenstand eines möglichen Ehebruchs ausspart. Als weitere Pointe entgeht Van der Straaten, dass im Fall einer Kopie diese Metonymie fehlgeht: der ‚Künstler‘ ist der anonyme Kopist und nicht Tintoretto. Weil das Gemälde als ein Tintoretto vorgestellt wird, impliziert Van der Straaten also unbewusst, dass es sich hierbei um ein Original handeln könnte — eine Nuance, die seiner Frau vermutlich nicht entgeht. Auf Van der Straatens lange Einführung, während derer er in „kurzen Sätzen immer weiter perorirte“ (GBA4, 12), ohne Melanie zu Wort kommen zu lassen, antwortet diese lakonisch mit nur einem als Frage formulierten Wort: „Copie?“ Das ist eine Taktik, die Van der Straaten verunsichert: „„Copie?“ ‚Freilich,‘ stotterte Van der Straaten etwas verlegen. ‚Originale werden nicht hergegeben. Und würden auch meine Mittel übersteigen. Dennoch dünkt’ ich ...““ (GBA4, 12). Es bleibt den Leser*innen verborgen, was Van der Straaten hier anzuschließen wünschte, denn er wird von seiner Frau unterbrochen, die das Gemälde nun beim Namen nennt: „„Ah, l’Adultera!““ (GBA4, 12). Die Erzählinstanz markiert doppelt, dass Melanies Frage einen Nerv getroffen zu haben scheint. Die inquit-Formel spezifiziert den Satzanlaut als Stottern, das — und hier kommentiert die Erzählinstanz explizit — aus einer Verlegenheit erwächst. Weil Van der Straaten auf die Frage „etwas verlegen“ antwortet, können wir Melanie hier eine Spitze unterstellen, wobei unausgesprochen bleibt, weshalb Van der Straaten seiner Frau eine offene Flanke für einen Angriff liefert, indem er lediglich eine Kopie in Auftrag gegeben hat und Melanie kein Original präsentieren kann.¹³⁴

Die Erzählinstanz stellt die Verlegenheit aus, während deren Ursache nicht zum Gegenstand der Verhandlung gemacht wird, womit sie so nonchalant über die ausgelegte Spur hinweg geht wie Melanie über die sich anbahnenden Rechtfertigungen ihres Gatten. Der Text kombiniert hier geschickt

zwei Auslassungsfiguren: den Abbruch eines Gedankens — in der klassischen Rhetorik auch Aposiopese genannt¹³⁵ — und eine Ellipse im Sinne einer semantischen Ergänzungsstelle.¹³⁶ Die vermeintliche Leerstelle, die durch das Verschweigen der Gründe für Van der Straatens Verlegenheit entsteht, wäre als solche sicherlich leicht zu überlesen gewesen, weil die Textökonomie die Aufmerksamkeit mit dem Ausruf Melanies auf den Titel und damit das Leitmotiv des Romans *L'Adultera* lenkt: den Ehebruch. Dieser ‚Trick‘ zur Aufmerksamkeitslenkung wird wiederum in die Form einer diesmal grammatischen Ellipse eingekleidet, die hier einerseits den Effekt von „unmittelbarer Natürlichkeit“¹³⁷ der Rede erzielt, aber andererseits den Anschein eines demaskierenden Ausrufs erhält. Inszeniert der Text hier eine Selbst-Entlarvung in Form einer Anrufung? „Ah, l'Adultera! ... Jetzt erkenn' ich's“ (GBA4, 12). In jedem Fall liegt hier eine für Fontane typische Vorausdeutung der weiteren Handlung vor, was sogar graphisch durch Auslassungspunkte angedeutet wird. Die Akkumulation von Figuren der Auslassung steht dem forcierten Voranschreiten der Handlung im Weg und lenkt den Blick zurück auf die kurze Einlassung — oder sagen wir besser: die zu ergänzende Auslassung! — der Erzählinstanz. Die Ellipsen deuten an, dass hinter dem Verschweigen der Gründe für Van der Straatens Verlegenheit ein Roman steckt, um die Worte des Zivilingenieurs Gordon aus Fontanes *Cécile* zu borgen.¹³⁸ In der Sprache Althussers lässt sich in dieser Ellipse das Symptom lesen, das uns dabei hilft, den notwendigerweise verborgenen Text zu enthüllen.

Um diesem verhüllten ‚Roman‘ auf die Spur zu kommen, hilft ein Blick auf die in *L'Adultera* verhandelte Spannung zwischen Kopie und Original. Bereits die erste Seite des Romans charakterisiert Van der Straaten als „Kopier-Mensch,“ um einen pointierten Ausdruck Gerhard Neumanns aufzugreifen.¹³⁹ Auch für Walter Müller-Seidel ist Fontanes Roman eine Auseinandersetzung mit der „uneigentlichen“ bürgerlichen Kultur der Gründerzeitjahre, die nur noch aus Kopien und Zitaten zu bestehen scheint.¹⁴⁰ Van der Straaten wird von Müller-Seidel als Repräsentant dieser Kopierwelt gezeichnet,¹⁴¹ aus der Melanie in ihrem Streben nach Individualität ausbrechen möchte und durch den

Ehebruch letztlich auch entkommt: „Der Ausbruch der Melanie van der Straaten ist der Ausbruch aus einer Gesellschaft, die nur noch Rollen, Typen und Kopien zu kennen scheint.“¹⁴² Zwischen Van der Straaten und dem Rest der Gesellschaft wird im Text aber genau unterschieden.

Im Anschluss an die Ausführungen zum fehlenden „Weltschliff“ des Kommerzienrates, der eine bedeutende Distanz zur Gesellschaftswelt Berlins etabliert, lesen wir, dass dieser „seinen spezifisch lokalen Stempel wie seine Vorliebe für drastische Sprüche und heimische ‚geflügelte Worte‘ von der derberen Observanz“ (GBA4, 5) behalten habe. Die „geflügelten Worte“ sind ein intertextueller Verweis auf Georg Büchmanns Zitatensammlung *Geflügelte Worte. Der Citatenschatz des Deutschen Volks*, ein Standardwerk des „bürgerlichen Bildungsmobiliar[s],“ das als „Quelle dekorativer Belesenheit“¹⁴³ wie kein anderes Werk für die Kommodifizierung von Bildung steht.¹⁴⁴ Der Text spricht hier nicht über *die* Zitatkultur der Wilhelminischen Gesellschaft, sondern stiftet einen exklusiven Bezug zwischen der Warenwelt der Bildung und Van der Straaten.¹⁴⁵ Im weiteren Verlauf des Textes wird klar, dass sich Van der Straaten dieser Bildungs-Ware inflationär bedient und seine Konversation letztlich immer nur das Ziel verfolgt, seinen Bildungsschatz in ein schlüpfriges Bild zu überführen. So etwa im Kapitel „Löbbeckes Kaffeehaus,“ in dem Van der Straaten erst die Historienmalerei Pilotys bemüht, um die Kellnerin und ihren am Schürzenzipfel hängenden Sohn zu charakterisieren, dieser dann aber weiterhin mit einem Zitat aus *Hamlet* Promiskuität unterstellt: „An der weißesten Schürze, die mir je vorgekommen ist. Aber sei weiß wie Schnee und weißer noch. Ach, die Verleumdung trifft Dich doch“ (GBA4, 71). Der Kommerzienrat ergeht sich danach in Betrachtungen über die Ähnlichkeit zwischen dieser „Venus Spreavensis“ und der „Venus Kallipygos“ (GBA4, 72) — der Venus mit dem schönen Hinterteil —, wobei ein Gedächtnis-Lapsus ihm die Pointe über „etwas von Pfirsichpflaum“ (GBA4, 72) verdirbt. Das klassische (Zitat-)Wissen wird also in Herrenwitze überführt und die von Van der Straaten gepflegte gesellschaftliche Plauderei „gleicht dem raschen Wechsel der Kurse.“¹⁴⁶ Damit wird ein interdiskursiver Schnittpunkt¹⁴⁷ zwischen dem

„Umsatz- und Wechselgeschäft“ (GBA4, 31) des an der Börse tätigen „Financiers“ (GBA4, 5) und dessen Umgang mit Bildung geschaffen. Er ist mehr als eine „verzerrte Kopie der gesellschaftlichen Konversation, die auf geflügelte Worte ausgerichtet ist[,]“¹⁴⁸ denn der gestiftete Zusammenhang zwischen zitathafter Figurensprache und der Börsenkultur bezieht sich exklusiv auf Van der Straaten. Die Rede in „geflügelten Worten“ wird vom Roman nicht als gesellschaftliches Phänomen stilisiert, sondern zur antisemitischen Profilierung der Figur eingesetzt.

Das ‚antisemitische‘ Stigma ist also nicht nur im Namen Van der Straaten enthalten, sondern offenbart sich auch in dessen Konversationskünsten. Für Melanie ist die gesellschaftliche Integrationsfähigkeit davon abhängig, das ‚Jüdische‘ aus der Konversation zu tilgen, wie eine ihrer Bemerkungen über ‚jüdische‘ Namen gegenüber Rubehn verdeutlicht: „[O]b Ebenezer ein Name ist? Ich meine ein Name für’s Haus, für’s Geplauder, für die Causerie, die doch nun mal unser Bestes ist!“ (GBA4, 80). Melanies Unmut über Van der Straatens ‚Plauderton‘ wird bereits früh angedeutet. Ihren Aufenthalt in der Sommerresidenz schätzt sie deshalb besonders, weil sie dort vor Van der Straatens „Ungenirtheiten“ (GBA4, 46) Ruhe hat. Der Bruch mit dem Ehemann erfolgt dann, wenn „[i]hres Gatten Art und Redeweise“ sie nicht nur in „Verlegenheit“ bringt, sondern sie vor Scham erröten lässt (GBA4, 71). Und Van der Straatens Versuche, die Ehefrau von der Flucht abzuhalten, werden *expressis verbis* von dessen Sprechweise unterminiert: „Melanie war, als er zu sprechen begann, tief erschüttert gewesen, aber er selbst hatte, je weiter er kam, dieses Gefühl wieder *weggesprochen*“ (GBA4, 115–116, meine Hervorh.). Es besteht also ein deutlicher Zusammenhang zwischen der Ehekrise, der Trennung und Van der Straatens Sprechweise. Neben dem Namen und Van der Straatens ausgesprochener Unwilligkeit „sich zu ändern“ (GBA4, 5) wird seine ‚Börsen- und Zitatsprache‘ als die Basis für dessen gesellschaftlichen Ausschluss präsentiert. Anders gewendet bedeutet das, dass die Eheproblematik ihren Kern in der Unmöglichkeit findet, den ‚Juden‘ Van der Straaten zu assimilieren. Melanie verlässt ihren Ehemann nicht, um aus der Gesellschaft auszubrechen, sondern um vollumfänglich in diese

integriert zu werden. Der Fortgang des Textes macht dies umso deutlicher. Erst die Bekehrung zu ‚deutscher‘ Arbeit bereitet den glücklichen Ausgang der Geschichte vor, wie Franziska Schößler überzeugend dargelegt hat:

Allein die Assimilation und der Verzicht auf Reichtum können eine Ehe gelingen lassen — so die Konstruktion des Romans, die sich konsequent aus den diffamatorischen kulturellen Diskursen des 19. Jahrhunderts ergibt. Allein Arbeit im Schweiße des Angesichts, wie sie Melanie und Rubehn zum ‚guten Schluss‘ verrichten, bannt das Schreckgespenst der Spekulation und des Spiels, das weiblich und jüdisch ist, Ehen zum Scheitern bringt und Zerstreutheit, Unruhe sowie Internationalität konnotiert.¹⁴⁹

Van der Straaten, der „angesichts dieses Bildes einmal aus sich herauszugehn [versucht]“ (GBA4, 14), antizipiert die Trennung, kleidet den vermuteten Grund dafür aber in eine höchst ambivalente Form: „Denn es ist erblich in unserm Haus’ ... und so gewiß dieser Zeiger ...“ (GBA4, 14). Ist es vielleicht „erblich“, in Van der Straatens Haus eine „Copie“ zu sein? Also in der Gesellschaft mit warengleichen Zitaten, aus dem Büchmann kopiert, Konversation zu machen? Also ein ‚Jude‘ zu sein? Zumindest formell stiftet der Text einen Zusammenhang zwischen Van der Straatens Verunsicherung nach Melanies Frage „Copie?“ und der zitierten Textstelle über die ‚Vererbung‘ innerhalb der Familie. Zum einen sticht die Passage durch ihre gehäufte Verwendung von Ellipsen ins Auge. Zum anderen ist es ein vergleichbarer Gesprächskontext: Der Satz Van der Straatens wird durch einen Einwurf Melanies unterbrochen und verbleibt so im Oblivion der unfertigen Gedanken. Es spricht demnach einiges dafür, als Kontext für die Äußerung Van der Straatens Melanies frühere Frage „Copie?“ anzunehmen und „es“ mit den antisemitischen Konnotaten von ‚Kopie‘ zu referentialisieren. Van der Straatens Verlegenheit, die durch die einfache Frage „Copie?“ (GBA4, 12) ausgelöst wird, scheint demnach dem Umstand entwachsen, dass die Ehe- in der Assimilationsproblematik wurzelt.

Das Bildgespräch vervielfältigt also seine Redegegenstände, sodass im Sprechen über das Gemälde die drei Brennpunkte ‚Kunst‘, ‚Ehekrise‘ und ‚Assimilation‘ entstehen. Die Auslassung der Gründe für Van der Straatens Verunsicherung wird tatsächlich nur dann ‚lesbar‘, wenn man den Überschuss an Brennpunkten bedenkt. In diesem Sinn kann man das Stottern Van der Straatens auch

als Aufleuchten der anderen Brennpunkte verstehen. Indem eine Aussage auf mehrere Brennpunkte Bezug nimmt, wird ein ähnlicher Effekt hervorgebracht wie durch die Überlagerung mehrerer Aussagen. Diese exzessive Signifikation bildet aber auch den Brückenkopf, von dem aus auf das (un)heimliche Zentrum des Textes, die scheiternde Assimilation, geschlossen werden kann.

Van der Straaten decodiert demnach Melanies Frage als metonymisches Sprechen im Register antisemitischer Klischees und sieht nicht das Gemälde, sondern *sich* als Kopie decouvriert. Mit der Akkumulation von Figuren der Auslassung weist der Text zurück auf die ‚große‘ strukturelle Auslassung des ersten Kapitels — der fehlende Vorname in der Überschrift. Ellipsen, so macht es die Exposition des Textes klar, sind hier ein symbolischer Verweis auf die Aporien der ‚Judenfrage.‘ Dementsprechend spielt Van der Straaten auch nicht darauf an, dass seine finanziellen Mittel ans Ende ihrer Kraft gelangen, wenn er ein originales Gemälde ersteigern will.¹⁵⁰ Was seine Mittel übersteigt, ist die Potenz, die eigene Herkunft vergessen zu machen und aus der ‚jüdisch‘ markierten, ihn zum „imitierenden Typus“¹⁵¹ machenden Zitat-Existenz hervorzutreten.¹⁵² Somit schafft der Text erneut ein Denk-Mal für die verschwiegene ‚jüdische Herkunft‘ Van der Straatens, indem er über das Bildgespräch die angefochtene Anerkennung als Bürger demonstriert. Tatsächlich ist es „[n]icht die Protagonistin, die dem Roman ihren Stoff gibt, sondern das im verdichteten Medium ‚Gemälde‘ dargestellte Motiv [...]“¹⁵³ Dieses Motiv — der Roman hinter dem Gemälde — und damit dessen ‚Stofflieferant‘ ist der Antisemitismus des 19. Jahrhunderts.

L'Adultera macht den im Deutschen *de facto* bestehenden sprachlichen Zusammenfall von geometrischer und rhetorischer Ellipse produktiv.¹⁵⁴ Die vorgelegte Fontane-Lektüre führt vor, wie diese Figur zu einer ästhetischen Form des Eco'schen Vergessens avanciert. Es lässt sich zeigen, dass insbesondere das Bildgespräch durch einen Überschuss an referentiellen Brennpunkten einen unscharfen Fokus kreiert, der das antisemitische Zentrum des Romans ins ‚Vergessen‘ drängt und so das Doppelspiel von Vergessen und Präsent-Machen in Gang setzt. Die Verzahnung der

verschiedenen Brennpunkte macht deutlich, dass die Ellipse als ästhetische Form des Vergessens keine ‚Auslassungsfigur‘ darstellt, sondern vielmehr einen Ergänzungsraum eröffnet. So ist die Leerstelle, die in der Kapitelüberschrift „Kommerzienrat Van der Straaten“ erscheint, figurativ als Auslassungspunkt zu verstehen, der ein ‚Abwesendes‘ anwesend macht.¹⁵⁵ In diesem Sinn posiert die Ellipse zwar als Wegnahme, zeigt aber eigentlich einen Exzess von Bedeutung an. John Hamilton denkt dabei an die Formel *u.s.m.*, „which poses as a minus but indicates a plus.“¹⁵⁶ Hier lässt sich dann wieder eine Brücke schlagen zur Geschichte der Auslassungspunkte, die zeigt, dass „im 18. Jahrhundert einheitlich ein geschärftes Bewußtsein (und wahrscheinlich auch ein erhöhtes Bedürfnis) für die explizite Kennzeichnung stilistischer Auslassungen bestand.“¹⁵⁷ Die drei Auslassungspunkte dienten im Mittelalter als sogenannter „Semipunktus“ dazu, Elemente zu verbinden und tauchen in der modernen Computersprache erneut mit „eher verbindungs- als abbruchindizierende[r] Funktion“¹⁵⁸ auf. Somit scheint die Auslassung auch in der Typographie einen Ergänzungsraum darzustellen.

Man kann wirklich davon sprechen, dass bei diesem Roman „in der ersten Seite der Keim des Ganzen steck[t].“¹⁵⁹ Hier erzählt jede Ellipse *in nuce* die inkludierende Exklusion Ezechiël Van der Straatens und etabliert ihn dadurch als ‚Judenfigur,‘ die im nationalen Antisemitismus des 19. Jahrhunderts ihren Beitrag zur (De-)Stabilisierung der Gesellschaft liefert.¹⁶⁰ Der Text proliferiert so eine Sprechweise des Antisemitismus, die in der Form der Ellipse Gestalt gewinnt.

„Innere Fremde“ — „Falsche Juden“? *Antisemitismusforschung und Wilhelm Raabe*

Kann literarischer Antisemitismus als eine elliptische Figur des Vergessens beschrieben werden? 1867 und damit ein gutes Jahrzehnt vor der Veröffentlichung von Fontanes Roman inmitten des Antisemitismusstreits erschien Wilhelm Raabes Roman *Abu Telfan oder Die Heimkehr vom Mondgebirge*. Auf den ersten Blick sucht man im bunten Figurenensemble des Textes vergeblich nach einem ‚Juden.‘ Raabes Oeuvre beschäftigt sich aber eingehend mit dem „imaginären Inklusionsbereich“¹⁶¹ des

Bürgertums und schon Iulia-Karin Patrut hat gefragt, „[w]ie [...] Raabe auf die zeitgenössischen Legitimationsmuster der Zugehörigkeit und auf daraus resultierende Exklusionen“ reagiert.¹⁶² Für Raabe ist zwar ebenso wie für Fontane konstatiert worden, dass die Frage nach literarischem Antisemitismus zu personenzentriert untersucht worden ist.¹⁶³ Erstaunlicherweise hat sich bislang aber noch niemand dem Problembereich von der Fragestellung her genähert, ob die Thematisierung bürgerlicher In- und Exklusionsmechanismen Verbindungslinien zur ‚Judenfrage‘ aufweist und somit einen zweiten Brennpunkt enthält. Stellen Raabes Texte die ‚Judenfrage‘ mit Hilfe nicht-jüdischer Figuren? Beschäftigten Raabe nicht nur die Parallelen zwischen jüdischer Emanzipation und einer „Conditio Humana“,¹⁶⁴ sondern auch die zwischen ‚Judenfrage‘ und den Bedingungsweisen der bürgerlichen Gesellschaft? Wenn sich zeigen ließe, dass ein Zusammenhang zwischen „falschen Juden“¹⁶⁵ und Raabes „inneren Fremden“¹⁶⁶ besteht, wäre ein Beleg dafür gefunden, dass Antisemitismus als Strukturelement der ‚Judenfrage‘ elliptisch verhandelt wird.

Die These, dass Antisemitismus auch ohne ‚Juden‘ — oder eben unter Zuhilfenahme „falscher Juden“ — als Diskursphänomen verhandelt wird, folgt zunächst einmal der Einsicht Erbs und Bergmanns, dass Antisemitismus als „Gesellschaftsstimmung“¹⁶⁷ schon vor dem Ausbruch des Berliner Antisemitismusstreits in der deutschen Kultur gegenwärtig gewesen ist und die Imagination angeregt haben muss:

Keinesfalls entstand die antisemitische Mentalität erst mit der Prägung des Begriffs ‚Antisemitismus‘ in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts. Sie ist in wichtigen Zügen bereits im Vormärz nachweisbar und wurde später jeweils an neue Gegebenheiten und Entwicklungen angepaßt. In der antisemitischen Ideologie finden wir ein erstaunliches historisches Beharrungsvermögen in den grundlegenden Motiven und Argumentationsmustern, die in ihrer konkreten inhaltlichen Ausgestaltung flexibel dem ‚Zeitgeist‘ folgten.¹⁶⁸

Die so erstmalig formulierte Erkenntnis, dass der ‚moderne‘ Antisemitismus bereits vor der Verschlagwortung unter dem Stichwort „Antisemitismus“ virulent gewesen ist, wurde in den letzten Jahren entgegen einem lange vorherrschenden Forschungskonsens weiter belegt. So schreiben Hans-

Joachim Hahn und Olaf Kistenmacher, dass bereits „mit der Emanzipationsdebatte die Entwicklung neuer antijüdischer Fantasmagorien einsetzte.“¹⁶⁹

Die neuere Forschung zu Wilhelm Raabe zeigt eindeutig, dass entgegen Horst Denkers Diktum von der „Verantwortungsethik“¹⁷⁰ in den von Jüd*innen handelnden Texten solche antisemitischen Phantasmagorien zu finden sind. So belegt etwa Jan Süselbecks erhellende Analyse des *Hungerpastors*, dass der Antagonist Moses Freudenstein eindeutig als Repräsentant eines „parasitären“ Judentums gezeichnet wird.¹⁷¹ Die zeitgleich mit dem Hungerpastor entstandene Novelle *Holunderblüte* kann als Affirmation eines Diskurses gelesen werden, der die jüdische Kultur des Altertums benutzt, um die Judenfeindschaft der Gegenwart zu rechtfertigen.¹⁷² Antisemitische Diskurse sind folglich bereits vor dem Auftauchen des Schlagworts „Antisemitismus“ Bestandteil der Grammatiken von Raabes Texten.

An dieser Stelle muss etwas eingehender auf Hans-Joachim Hahns Analyse von *Pfisters Mühle* eingegangen werden,¹⁷³ weil sie modellbildend für die hier vorgelegte Interpretation von *Abu Telfan* ist und ebenfalls auf der Prämisse aufbaut, dass sich Antisemitismus symptomatisch¹⁷⁴ in Raabes Texten äußern kann, ohne auf Juden oder das explizite Sprechen über Juden Bezug zu nehmen.¹⁷⁵ Bereits im Jahr 2010 hat Hahn darauf aufmerksam gemacht, dass unter Rückgriff auf das analytische Konzept „Angst“ gezeigt werden kann, dass Jüd*innen „eine negativ gezeichnete Alterität“ zugeschrieben wird;¹⁷⁶ damit wäre die laut Bogdal notwendige Bedingung für das Aufweisen antisemitischer Strukturen erfüllt.¹⁷⁷ Aufbauend auf dieser Vorarbeit führt Hahn das Konzept des esoterischen Schreibens ein, um das, was wir elliptischen Antisemitismus nennen wollen, zu beschreiben:

Die These, dass Raabes Imaginationen des Jüdischen im Spätwerk als esoterisches Schreiben verstanden werden können, knüpft an [...] Erkenntnisse aus der Raabeforschung an. Die Rede vom esoterischen Schreiben bezieht sich auf die bereits in der Antike aufgemachte Differenz zwischen den sich an alle richtenden, allgemeinverständlichen, exoterischen Aspekten einer Philosophie oder Religion gegenüber den, ausschließlich den eingeweihten Anhängern der jeweiligen Religion oder Philosophie zugänglichen, esoterischen Aspekten.¹⁷⁸

Dieses ‚esoterische‘ Schreiben zeigt sich an Figurationen des ‚Jüdischen,‘ die durch ihre Ambivalenz letztlich uneinholbar sind. Hahn bietet jedoch gute Argumente auf, um seine These vom „versteckten Juden“ zu belegen. August Adam Asche, aus Raabes Text *Pfisters Mühle*, sei in einem Konnex aus „Kapital, Spekulation und angewandte[r] Wissenschaft“¹⁷⁹ verortet, womit er den von Franziska Schöblier beschriebenen *locus classicus* moderner Judenfeindschaft besetze. Gleichzeitig würden stereotype jüdische Zuschreibungen aus dem Mittelalter bemüht, um Asche zu charakterisieren. Besonders auffällig sei, dass das von Asche entdeckte und für die Verschmutzung des Mühlbachs verantwortliche Bakterium mit dem ‚jüdischen‘ Phantasienamen „Cladothrix Cohn“ bezeichnet und dem Entdecker quasi zugeeignet werde. Somit gebe es im Text einen diskursiven Zusammenhang zwischen industrieller Umweltverschmutzung, Kapitalzuwachs, ‚jüdischem‘ Namen und Asche.¹⁸⁰

Hahn endet seine Spurensuche mit folgendem Kommentar:

Als Nutznießer dieser Fortschritte, die er enthusiastisch begrüßt, erscheint Asche zumindest mitverantwortlich für die ‚vergifteten Brunnen,‘ einer pointierten Formulierung, die den klassischen antijüdischen Topos der Brunnenvergiftung zitiert. Wenn sich Asche als ‚Ismaelit‘ bezeichnet, also mit dem verstoßenen Sohn Abrahams verbindet, beweist er nicht nur eine erstaunliche Kenntnis der Hebräischen Bibel, sondern wird in der Aussage auch, allerdings in einer verschobenen Anspielung, orientalisierend als ‚jüdisch‘ lesbar.¹⁸¹

Mit anderen Worten: der Text zitiert mehrere antisemitische Diskurse, um elliptisch einen ‚Juden‘ erscheinen zu lassen. Im Folgenden soll argumentiert werden, dass Raabe auch schon in einem früheren Text ‚Juden‘ elliptisch figurieren lässt.

Felix Zölestin Täubrich-Pascha — Ein „versteckter Jude“ in Abu Telfan

Was im Allgemeinen für Raabes Texte gilt, gilt im Besonderen auch für *Abu Telfan* oder *Die Heimkehr vom Mondgebirge*. Das zentrale Thema des Romans ist die Reflexion von Alteritätsdiskursen und deren Funktion für die Bestimmung von *Insidern* und *Outsidern* der sogenannten ‚Heimat.‘ Bereits 1867 kann man in einer Beilage zur Zeitschrift *Über Land und Meer* in Wilhelm Jensens Ankündigung der Buchausgabe von Raabes Roman deshalb lesen, dass „Abu Telfan [...] trotz dem fremdländischen

Titel kein afrikanischer, sondern ein deutscher Roman im tiefsten Sinne des Wortes [ist].¹⁸² Die Forschungsdiskussion hat sich dabei im Wesentlichen auf den Protagonisten Leonhard Hagebucher, die an ihm gespiegelten Afrikadiskurse, und die darüber etablierten respektive kritisch aufgezeigten Grenzziehungen des Bürgertums konzentriert.¹⁸³ Die Nebenfiguren sind weitestgehend außer Acht gelassen worden.¹⁸⁴ Eine Verbindung zum im 19. Jahrhundert virulenten ‚Problem‘ des ‚jüdischen‘ „inneren Fremden“¹⁸⁵ ist bisher noch überhaupt nicht hergestellt worden.¹⁸⁶ Dabei bietet sich eine Nebenfigur des Romans hervorragend an, um die in der Forschung etablierte Grundfrage nach „Veränderung“¹⁸⁷ mit der hier konstitutiven Frage nach dem elliptischen Vergessen der ‚Judenfrage‘ zu kombinieren.

Auf den ersten Blick scheint Täubrich-Pascha nicht im ikonographischen Gewand antijüdischer Darstellungspraktiken aufzutauchen. Er wirkt mehr wie ein Pastiche gängiger Klischees über den ‚Türken‘ des Osmanischen Reiches und den ‚dekadenten Orientalen‘:¹⁸⁸

Er saß mit übereinandergeschlagenen Beinen auf seinem Lager, wie Mohammed Abulkassim ibn Abdallah auf seinem Ehrensitz im siebenten Himmel. Er trug einen Fes, einen echten Fes, gekauft von Abul Abdallah ibn Mohammed im Basar zu Beirut; er saß in einer blau- und gelbgeblühten Kalikojacke und gelben Flanellunterhosen, trug einen wollenen Schal als Leibbinde und rauchte eine Pfeife, die leider keine türkische war. Kein Pascha in seinem Harem hatte es besser als Täubrich-Pascha in seiner Dachkammer, kein Opiummesser, so weit die Fahne des Propheten wehte, sah, fühlte und roch größere Delikatessen und war den Armseligkeiten, Mühen und Entbehrungen des gemeinen Lebens weiter entrückt — (BA7, 147).

Der Absatz endet mit einem Gedankenstrich: im 19. Jahrhundert das prototypische Zeichen für eine Auslassung.¹⁸⁹ Was wird hier von der Erzählinstanz in der Beschreibung ausgelassen? Und warum wird hervorgehoben, dass Täubrich-Pascha „leider keine türkische“ Pfeife raucht? Sollen uns diese zwei Hinweise auf einen anderen Brennpunkt dieser Ikonographie hinweisen?

Rekapitulieren wir kurz Felix Zölestins Täubrichs Heimkehrergeschichte, wie sie im vierzehnten Kapitel von Wilhelm Raabes *Abu Telfan* dargeboten wird (BA7, 146). Täubrich-Pascha gelangt nach längeren Reisen im Orient nach Jerusalem, wo er sich bei einem schwäbischen Meister

als Schneider verdingt. Am Osterfest 1859 kommt es zwischen den beiden zu einer gewalttätigen Auseinandersetzung, in deren Folge der Pascha in das Kloster Mar Saba übersiedelt. Gemeinsam mit anderen Mönchen gerät er bei einer Schatzsuche im Kidrontal in einen Hinterhalt, wird am Kopf verletzt und bleibt ohnmächtig zurück, bis ihn Mormonen auflesen und nach Jerusalem bringen. Von dort aus wird er, körperlich unversehrt, aber weiterhin ohne Besinnung, über Triest zurück in seine Heimat gebracht. Die Reise ist für Täubrich nur durch Eintragungen in sein Wanderbuch nachvollziehbar, das während seiner unbewussten Heimkehr von den ihn eskortierenden Reisenden geführt wurde. So wird der Pascha nachhause „befördert“ (BA7, 145), wobei ihm die plötzliche Transposition von Jerusalem in die Kesselstraße als „Mirakel“ (BA7, 144) erscheint. Fürderhin als Täubrich-Pascha bekannt, fristet der Heimgekehrte ein Leben am Existenzminimum. Wenn dieser ‚Orientale‘ auch im „Türkenviertel“ einer nicht namentlich genannten Residenzstadt sitzt, seine Heimat bleibt weiterhin der ‚Orient,‘ insbesondere Jerusalem: „Ich kann eben nicht loskommen von Damaskus und Jerusalem, das ist die Fatalität“ (BA7, 257). Dieses Hängenbleiben materialisiert sich in einer Eigenheit des Paschas, die hier noch näher zu betrachten sein wird: sein immerfort wiederholter Ruf: „o Je – ru – salem!“ (BA7, 147). Dem semantisch polyvalenten Toponym Jerusalem kommt eine Schlüsselstellung in der Entschlüsselung dieser schillernden Nebenfigur zu. Geographisch-politisch gehört Jerusalem im 19. Jahrhundert zum Osmanischen Reich — hier läge also eine ganz ‚weltliche‘ Erklärung für den Aufzug des Paschas. Jerusalem ist aber auch das Zentrum der drei großen monotheistischen Weltreligionen und — das ist für unseren Kontext bedeutend — imagologisches Zentrum eines zentralen jüdischen Erinnerungstopos: „Mit J[erusalem] verbindet sich ein Raumkonzept, das auf der Entgegensetzung von Exil und erinnerter Heimstätte beruht.“¹⁹⁰ Im Klageruf „o Je!“, den Täubrich immer in das Toponym „Jerusalem“ inkorporiert, wird dieser jüdische Erinnerungstopos aufgerufen: Von welcher ‚Heimat‘ kann also der Pascha nicht loskommen? Vom osmanisch regierten Jerusalem, das er bereiste und das sein Lebenszentrum gewesen ist, oder von

einer verlustig gegangenen religiösen Heimstätte, dem zerstörten Jerusalemer Tempel? Lässt sich vielleicht sogar eine Brücke schlagen zwischen ‚Türken‘ und ‚Juden?‘

Die Kunstgeschichte hat herausgestellt, dass die vom Westen etablierte Differenz zwischen Orient und Okzident zunächst durch die Darstellung biblischer Juden geprägt wurde.¹⁹¹ In der europäischen Vorstellungswelt hätten ‚Juden‘ — wie auch Jerusalem — schon immer eine mittlere Position zwischen dem Orient und dem Okzident besetzt. Diese Zwischenposition machte es möglich, Juden seit dem 13. Jahrhundert als Orientale zu repräsentieren.¹⁹²

Central to all debate on orientalism and the Jews is that, historically, Jews have been seen in the Western world variably and often concurrently as occidental *and* oriental. Even today, when the Jews are generally thought of as a Western people, that perception is nuanced by the fact that Israel (home not only to Jews of European background but also to millions of ‚oriental‘ Jews and Arabs) is located in the East. More important, the Jews are identified, both by themselves and by the Western world, with the ancient Israelites who established themselves, and the monotheistic tradition, in that same ‚oriental‘ location. It is this latter identification with the biblical lands that allowed Jews to be seen during the centuries as an ‚oriental people‘ [...].¹⁹³

Die orientalistische Darstellung der ‚Juden‘ lässt sich dabei in verschiedene Phasen einteilen. Der ‚Jude‘ „im Gewande des Türken“ wurde vom 15. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts vielfach und medial breitenwirksam in Szene gesetzt.¹⁹⁴ Mit dem Zerfall des Osmanischen Reiches wurde diese Tradition zu einem Nischengenre,¹⁹⁵ und die Darstellung biblischer Juden orientierte sich nun maßgeblich an einer Ikonographie des ‚Arabers‘.¹⁹⁶ Raabe verbindet in der Darstellung des Paschas beide Bildbereiche, indem er die Vorstellung vom ‚dekadenten Orientalen‘ (Narkotika; Harem; Mode) mit dem des ‚Osmanen‘ überblendet (Religion; Mode). Darin deutet sich die schillernde topographische Komponente des Raumes an, der als „Orient“ oder „Morgenland“ bezeichnet wurde.¹⁹⁷ Hier laufen geographische und semantische Grenzen derart ineinander, dass Orientalisches mit Afrikanischem und Asiatischem zusammengedacht wurde, wobei insbesondere der afrikanische Raum von Muslimen und Arabern bevölkert werden konnte. ‚Arabien‘ — also die arabische Halbinsel sowie Ägypten, Palästina, Libanon, Syrien und das Zweistromland — war auf jeder „virtuellen Karte des

Morgenlands“¹⁹⁸ zu finden. Dabei wurde dieser Raum als Wiege der Menschheit immer auch eng mit den Völkern des Alten Testaments verbunden. Dies ist insofern bemerkenswert, als dass der ‚Afrikaner‘ Hagebucher und der ‚Pascha‘ Täubrich demnach Reisende im gleichen Imaginationsraum sind: sie sind im zeitgenössischen Verständnis Orientreisende im alttestamentarischen Orient.¹⁹⁹

Im 19. Jahrhundert wurde das Wissen um den biblischen Orient von einer protestantisch geprägten Wissenschaft, der Orientalistik, monopolisiert und instrumentalisiert, um einen wesentlichen Unterschied zwischen modernem Europa und seinem ‚orientalisch-jüdischen‘ Erbe zu markieren.²⁰⁰ Es wurde so die Basis dafür geschaffen, die modernen ‚Juden‘ als im Gegensatz zu ihren biblischen Vorfahren ‚verfallen‘ wahrzunehmen:

Whereas the French philosophers and English deists had regarded the Old Testament as part of a single immoral and superstitious ‚Jewish religion,‘ Protestant scholars distinguished between an earlier, prophetic Mosaic-Israelite religion and a later, priestly-rabbinical ‚Jewish‘ religion. It was this later Jewish religion that became the religion of priestly particularism, hierarchy, and tyranny. Many German scholars considered the Babylonian exile as the point of rupture between the earlier and later religions: It was the loss of national institutions that altered the religious nature and corporate structure of the early Israelites, exposing them to foreign influences and causing a degeneration of pristine Mosaism into Judaism.²⁰¹

Die Orientalistik verwandelte sich in ein ideologisches Instrument, das *foundational historiography* im Dienste deutscher Homogenisierungspolitik leistete.²⁰² In diesem Sinn wurden der orientalistische Diskurs und dessen künstlich gesetzte Trennung zwischen Osten und Westen wichtig für die „Veränderung“ der Juden und die Unmöglichkeit ihrer Assimilation: „Jews, amongst other things, could easily be represented as strangers to Europe, backward, Eastern and Asiatic.“²⁰³ Die Repräsentation der ‚Juden‘ als ‚Orientalen‘ — oder semantisch äquivalent ‚Asiaten‘ — schaffte ein diskursives Legitimationsmuster für deren Ausschluss aus der deutsch-nationalen Gemeinschaft. Das Narrativ von „Europas eigene[n] Orientalen,“²⁰⁴ das auf einer jahrtausendealten ikonographischen Tradition und der modernen Orientalistik beruht,²⁰⁵ ebnete den Grund für die antisemitische Konstruktion des ‚Juden‘ als *tertium (non) datur*.²⁰⁶ Die orientalistische Ikonographie,²⁰⁷ welche die Darstellung Täubrich-Paschas bestimmt, kann mit dieser Diskursgeschichte im Hintergrund als Indiz

verstanden werden, dass hier eine „Spur“ zur Zwillingsfigur des ‚Juden‘ gelegt worden ist.²⁰⁸ Das ‚Jüdische‘ an Täubrich-Pascha wäre folglich bifokal, ganz im Sinne des hier formulierten Verständnisses einer Ellipse, die zugleich vergessen macht und Präsenz erzeugt. Die weitere Argumentation wird darauf beruhen, die interdiskursiven Schnittstellen aufzuzeigen, welche Täubrich-Paschas Fez als Verweis auf den antisemitischen Topos vom ‚jüdischen‘ ‚Orientalen‘ erscheinen lassen.

Zunächst einmal ist es bemerkenswert, dass der Text wissenschaftsgeschichtliche Reihen zum antisemitischen Diskurs des 19. Jahrhunderts schlägt, indem er eine der Leitdisziplinen der Orientalistik inkorporiert — womit wir bei einer weiteren Nebenfigur des Romans wären, der Florian Krobb ein erhellendes Kapitel in seiner Studie zu Raabes „Erkundungen im Überseeischen“²⁰⁹ widmet: dem Professor für Sprachwissenschaften Dr. Reihenschlager. Krobb bemerkt, dass die von Reihenschlager mit der Hilfe Hagebuchers betriebenen Studien zu einer koptischen Grammatik ein Beispiel dafür liefern, „wie dem Ausgriff ins Überseeische in der Heimat Sinn und Nutzen abgewonnen wird.“²¹⁰ Das Koptische ist in Nubien beheimatet, womit sich Hagebuchers Aufenthalt im inneren Afrika für die Arbeiten Reihenschlagers als potenziell nützlich erweist. Der Professor will Hagebuchers Kenntnis der Dialekte der Region nutzen, um darüber das Koptische zu rekonstruieren. Somit kann Krobb Reihenschlagers Methode als vergleichend-sprachgenetischen Ansatz rekonstruieren, der mit der Hilfe der Linguistik die Ursprünge der Menschheit zu erklären versucht:

Die Disziplin, in der sich Reihenschlager und Hagebucher betätigen, ist ein Paradebeispiel für eine säkularisierte Wissenschaftsauffassung; sie ist Beispiel für den Anspruch der Wissenschaft im neunzehnten Jahrhundert, durch rationale Methoden (hier des Sprachvergleichs zur Deduktion von linguistischen Genealogien, den „Reihen“, die der Forscher „schlägt“) an der Lösung von Menschheitsfragen zu arbeiten.²¹¹

Krobb ordnet diese Disziplin den orientalistischen Wissenschaftstraditionen des 19. Jahrhunderts zu und verweist — historisch wenig differenzierend und wohl an Saims Orientalismusthese denkend — auf die damit einhergehende ambivalente Stellung Reihenschlagers: „Auf der einen Seite“, schreibt Krobb, „gleicht seine Tätigkeit dem geistigen ‚Ausplündern‘ der indigenen Bevölkerung und

Herabwürdigung des Untersuchungsfeldes auf einen Objektstatus für europäische Erklärungsbedürfnisse.²¹² Auf der anderen Seite hebt Krobb Reihenschlagers Versuch hervor, entgegen der gängigen Stereotype die „Schlüsselstellung“ der afrikanischen Dialekte zu belegen.²¹³ Krobb spart in seinen Erläuterungen zur wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklung aus, dass sich die historisch-vergleichende Sprachwissenschaft in Deutschland als eigenständiger Zweig der Orientalistik gründete, der sich primär mit Indien und Persien befasste. Exemplarisch kann hier auf die Brüder Schlegel und deren Bemühungen um die Etablierung einer deutschen Indologie verwiesen werden.²¹⁴ Aus der so entstandenen Sprachwissenschaft migrierten spätestens ab den 1850er Jahren die Begriffe „Semit“ und „Arier“ in die Terminologie der Geisteswissenschaften.²¹⁵ Die Orientalistik wirkte demnach wesentlich am „Aufkommen jener Dichotomie zwischen arisch-germanischen und semitischen Völkern / Rassen mit, die „den Boden [...] für den gegen die jüdische Bevölkerung gerichteten Ariermýthos“ bereitete.²¹⁶ Im Lichte dieses historischen Kontexts ist es dann besonders interessant, dass „[d]as Studium des Koptischen [...] die Kontaktaufnahme mit frühchristlichem Schrifttum und Gedankengut [ermöglicht]. Es führt dicht heran an ‚Ursprünge,‘ an die morgenländischen Grundlagen abendländischer zivilisatorischer Entwicklung.“²¹⁷ Dabei sind diese linguistischen Untersuchungen Reihenschlagers keinesfalls politisch unbedenklich, wie Krobb schreibt.²¹⁸ Die Suche nach der christlichen Ursprache, die älter als die hebräische sein soll, partizipiere an einer Diskursgeschichte, welche das jüdische Altertum aus der westlichen Kulturgeschichte ausschließen wollte.²¹⁹ Indem der ‚Jude‘ aus der christlichen Genealogie verdrängt werde, entsteht die Grundlage für eine Denkfigur, welche das ‚jüdische‘ Volk als Fremdkörper im Staat konstruiert.²²⁰ „Although there was a significant amount of interaction, social and intellectual, between Jews and Christians in the pre-state period, the majority of the population regarded Jews as a foreign and ‚oriental‘ population, essentially in opposition to Christianity [...].“²²¹ Es geht darum, dass der Roman

über Reihenschlager einen Diskursraum eröffnet, in dem die ‚Judenfrage‘ eine wichtige Stellung einnimmt. Dieser Kontext ist zum Verständnis des Paschas entscheidend.

Neben der ikonographischen Darstellung, die ‚Täubrich zum ‚jüdischen Orientalen‘ macht, gibt es ein weiteres Bildfeld, das den Pascha in die unmittelbare Nähe antisemitischer Diskurse rückt. Täubrich wird im Text als „zitternde[r] Pascha“ (BA7, 176) bezeichnet.²²² Das Zittern lässt sich im breiten Symptomkomplex der Hysterie verorten, deren ‚männliche‘ Geschichte im 19. Jahrhundert vor allem in Frankreich geschrieben wurde, was aber nicht heißt, dass hysterische Symptome nicht auch bei deutschen Männern der Zeit aufzutauchen pflegten.²²³ Eines der wenigen toposhaften ‚männlichen‘ Hysteriesymptome, darauf weist Petra Kuhnau in ihrer Untersuchung zu hysterischen Männern bei Fontane hin,²²⁴ war das Zittern: „Im deutschsprachigen Forschungskontext wird die männliche Hysterie dagegen durch die Reduzierung des hysterischen Symptom pools bestimmt, der für Männer statt der typischen Krämpfe und Anfälle nur den Tremor vorsieht.“²²⁵ Des Paschas „nervöse[] Zerschlagenheit“ (BA7, 344) wird von der Erzählinstanz in ironischem Ton genetisch-hereditär erklärt, womit sie sich als versiert in zeitgenössischen medizinischen Diskursen zu erkennen gibt:²²⁶ „Gegen alle Erwartung gedieh er unter der sorgsamsten mütterlichen Pflege vortrefflich, wie denn auch die gütige Mutter Natur bestens für ihn sorgte, indem sie ihn mit einem sehr reizbaren Nervensystem [...] begabte“ (BA7, 141). Es ist frappierend, dass Raabe hier die Schlagworte der pessimistischen Kulturkritik des *fin de siècle* vorwegnimmt, die einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen den vermehrten Diagnosen von Nervenkrankheiten und dem ‚modernen‘ Leben herstellen.²²⁷ Der Pascha lässt sich demnach als ein Produkt jener ‚nervösen Moderne‘ verstehen, die ausgehend vom Bildfeld einer Nerven- und Körpersymbolik moderne Erscheinungen darstellt.²²⁸ Vom zitternden Pascha kommen wir also zum Nervendiskurs des 19. Jahrhunderts, der für kulturpessimistische Erklärungen herangezogen wird. Es sollte daher eigentlich nicht überraschen, dass von hier aus auch eine Verbindung zum antisemitischen Diskurs offenbart werden kann.

Franziska Schößler führt aus: „Der zeitgenössische ökonomische Diskurs assoziiert die Börse mit Beweglichkeit und Nervosität, sodass sie mühelos mit dem Bild des ‚wandernden Juden‘ und dem grassierenden Hysteriediskurs fusioniert werden kann.“²²⁹ Die interdiskursive Reihe führt uns also von den ‚Nerven‘ zur ‚Börse‘ und von dort zu den ‚Juden‘.²³⁰

In einem letzten Schritt soll nun anhand des 14. Kapitels gezeigt werden, dass das entscheidende Distinktionsmerkmal des Paschas seine Exterritorialität ist. Diese Positionierung lässt ihn strukturell den Platz besetzen, der im antisemitischen Gedankenwahn den ‚Juden‘ zugeschrieben wird. Damit wäre eine Äquivalenzbeziehung zur „Figur des Dritten“ hergestellt, die ein weiteres Indiz dafür abgibt, hier mit einem „falschen Juden“ konfrontiert zu sein.

Das vierzehnte Kapitel aus Raabes Roman lässt sich in drei Abschnitte einteilen. Im ersten Teil wird Täubrich von einem nullfokalisierten, extradiegetischen Erzähler vorgestellt. Durch eine Anekdote über einen vermeintlichen Besuch Alexander von Humboldts startet die Episode *in medias res*, bevor der Erzähler zu einem biographischen Modell übergeht, das die Vita mit den Eltern und der Geburt beginnen lässt. Im Anschluss spart der Erzähler die gesamte Jugend aus, um einen großen Sprung zu Täubrichs Aufbruch nach Jerusalem zu vollziehen, der unmittelbar nach dem Tod der Mutter stattfindet. Im zweiten Teil wechselt die Erzählung zunächst in einen dramatischen Modus. Der Erzähler nimmt sich vollständig zurück und lässt Täubrich von seinem zweijährigen Aufenthalt in Jerusalem berichten, dem Endpunkt seiner Reisen im Orient. Der Erzähler arrangiert im Anschluss an diesen Bericht Passagen aus Täubrichs Wanderbuch und fährt mit der Beschreibung der gegenwärtigen Lebensumstände des Schneiders fort. Der dritte Teil des Kapitels wechselt in die Gegenwart der erzählten Zeit. Hagebucher sucht Täubrich in seiner Wohnung auf, um sich von diesem über die Verhältnisse des Barons von Glimmern in Kenntnis setzen zu lassen. Hagebucher interessiert sich für diese zwielichtige Figur, weil seine Freundin Nikola von Einstein widerwillig und nur auf Wunsch der verarmten Mutter hin dessen Heiratsantrag angenommen und Hagebucher

soeben die frischvermählte Baronin auf einem Spaziergang getroffen hat. Täubrich, wohl bewandert in den Klatschgeschichten der Residenzstadt, gibt Hagebucher einen kurzen Rapport, bevor er sich „schleunigst von neuem unter die Palmen der Levante“ (BA7, 151) zurückzieht und so das Kapitel abschließt.

Bereits Täubrichs Vita gibt uns Aufschluss über dessen Stellung in der Gesellschaft. Die Mutter ist nach der Geburt Täubrichs zunächst ohne Anstellung und der Vater arbeitet bis zu seinem Tod als Schornsteinfeger (siehe BA7, 140). Damit dürfte sich das Ehepaar Täubrich bereits aus einem ökonomischen Blickwinkel außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft bewegen. Die Erzählung deutet darüber hinaus eine normative Grenzüberschreitung der Eltern an, die Täubrich aus dem bürgerlichen Kosmos vollends ausschließt. Da der Schornsteinfeger „zu einem solchen Sohne kam, ohne zu wissen wie“ (BA7, 140) und seine Frau die Anstellung als Haushälterin bei einem Hutmacher mit der Schwangerschaft verliert, impliziert die Erzählinstanz eine uneheliche Herkunft des Paschas. Außereheliche Sexualität wird in der bürgerlichen Gesellschaft sanktioniert, in der Literatur des Realismus wird diese Grenzüberschreitung häufig sogar mit einer Todessemantik korreliert,²³¹ was den Ausschluss aus der Ordnung als existentiellen Verlust erscheinen lässt. Täubrich wird als eine Figur ‚geboren,‘ die außerhalb des sozialen Gefüges steht und deren Verletzlichkeit besonders hervorgehoben wird, wie die Lexeme „weiß“, „zart“ und „zierlich“ indizieren (BA7, 141).

Diese Charakterisierung scheint zunächst der Interpretation entgegenzustehen, dass Täubrich einen ‚orientalischen‘ ‚Juden‘ darstellt. Bei genauerer Lektüre lassen sich jedoch einige Parallelen zwischen Täubrich und Jesus entdecken, sodass die Beschreibung des neugeborenen Paschas auch eine Referenz an die Ikonografie des Jesuskindes darstellen könnte. So kommt Täubrichs Vater wie der biblische Josef zu dem Sohn, „ohne zu wissen wie“ (BA7, 141). Nach dem Attentat im Kidrontal wird der Pascha wie Jesus im Bauche Marias auf einer „Eselin [...] gen Jerusalem“ (BA7, 145) geführt. Und sein Zweitname Zölestin, die eingedeutschte Version des vom lateinischen Wort für Himmel

(*caelum*) stammenden Coelestin, schafft eine unmittelbare Verbindung zum ‚Himmlischen.‘ Diese Zusammenhänge sind hier wichtig, weil Jesus’ Darstellung dessen *whiteness* zu stilisieren begann, als die ‚jüdische‘ Herkunft des Propheten dem antisemitischen Phantasma von der Überlegenheit des Christentums zu widersprechen begann. Jesus stellt den Paradeffall für einen versteckten ‚Orientalen‘ dar.²³² In diesem Zusammenhang ist es dann auch nicht uninteressant anzumerken, dass der Vater Täubrichs von allen möglichen Professionen die eines Schornsteinfegers erhalten hat und somit vordergründig eindeutig — vielleicht aber vielsagend — als „[d]er schwarze Vater“ (BA7, 141) bezeichnet wird. Doppeldeutig insofern, als dass die Diskursgeschichte ‚Juden‘ immer wieder als ‚Schwarze‘ hat auftreten lassen.²³³

Anders als Jesus wird dieser „ganz kuriose[] Fisch“ nur mit „kopfschüttelnder Verwunderung“ von dessen „schwarze[m] Vater“ begrüßt (BA7, 141). Diese Geste der Ablehnung erweist sich als prophetisch, denn die Welt scheint ihm nicht wohl gesonnen: Es ist ein „schrilles Stimmchen“ (BA7, 141), das sich der Welt widersetzt und den Spross entgegen aller Erwartung über das Kleinkindalter hinaus leben lässt. Im weiteren Verlauf seines Daseins kann er sich nur entgegen „allem Gebrumm und Gepolter“ (BA7, 141) zum Damenschneider ausbilden. Täubrich ist offensichtlich nicht an seinem Platz, sein Körper erzeugt soziale Widerstände in einer bürgerlichen Welt, aus der er bereits qua Geburt ausgeschlossen ist.²³⁴ Das uneheliche Kind ist also metaphorisch aus der Ordnung ausgeschlossen. Dieses Merkmal versteht Klaus Holz als ein strukturbildendes Element der Produktion von Bildern des ‚Jüdischen.‘ Der ‚Jude‘ sei weder In- noch Ausländer, er gehöre keinerlei Ordnung an und werde so zum „Dritte[n] der Unterscheidung zwischen ‚unserer‘ und den anderen ‚Nationen.‘“²³⁵ Damit ist der „Jude“ immer aus der Ordnung ausgeschlossen, aber unmittelbar auf sie bezogen. Zugleich ist er als die Negation von nationaler Identität auch eine existentielle Gefahr für diese Ordnung. Darum ist er, wie im Rahmen der Fontane-Diskussion schon einmal bei Van der Straaten gesehen wurde, ein *tertium (non) datur*. Auch nach seiner Rückkehr aus

Jerusalem ist Täubrich deutlich von der Wir-Gruppe der Bürger separiert. Als „Flickschneider“ und „Lohndiener“ (BA7, 146) dem Lumpenproletariat zugehörig, lebt Täubrich-Pascha in einem auf Dauer gestellten Notstand und ist „an ein langsames Verhungern so sehr gewöhnt, daß er sich kaum noch etwas daraus machte und imstande war, einen vollen Magen als etwas ganz Anormales zu achten“ (BA7, 146). Die Kesselstraße, in der der Pascha logiert, wird im Türkenviertel der Stadt lokalisiert. Als einhegender Raum, der das ‚Andere‘ von der Mehrheitsgesellschaft trennt, verdeutlicht diese Lokalisierung erneut dessen Ausschluss aus der sozialen Ordnung.

Jerusalem wird in dieser Konstellation eine Figur der doppelten Rückkehr. Die Stadt ist einerseits ein verdrängter, aber sprachlich immer wiederkehrender Gewaltraum, aus dem Täubrich zurück in die Welt der Bürger*innen versetzt wurde.²³⁶ Andererseits ist Jerusalem ein exterritorialer Erinnerungsort, an den Täubrich in einer Bewegung des träumenden Transits stetig zurückkehrt. Hören wir uns an, wie der Pascha das lebensweltliche Jerusalem beschreibt: „O in Jerusalem ist es schön! [...] Da ist blauer Montag das ganze Jahr durch bei Juden und Christen von allen Sorten, bei Heiden und Türken, und die letztern [sic!] haben die Polizei!“ (BA7, 142). So leitet Täubrich-Pascha seinen Bericht über den Aufenthalt in Jerusalem ein. Der blaue Montag verweist auf die Handwerkstradition eines arbeitsfreien oder beruhigten ersten Wochentages. Das Wohlgefallen an Jerusalem entspringt einer utopischen Vision des arbeitsfreien Lebens und der Eintracht der Religionen. In diese Vision bricht aber sogleich eine weltliche Machtrelation ein, wenn auf die türkische Präsenz in Jerusalem und deren Gewaltmonopol hingewiesen wird. Neben einen utopischen Raum tritt ein Raum der Gewalt, der sich im Text über diverse Anspielungen erschließen lässt: „[A]m heiligen Osterfest veruneinigt sich alles miteinander in Jerusalem“ (BA7, 142). Täubrich spielt mit dieser Aussage auf die religiösen Streitigkeiten zwischen griechisch-orthodoxen und römisch-katholischen Christen an.²³⁷ Die aus den religiösen Spannungen resultierende Gewalt erfährt Täubrich am eigenen Leib. Täubrichs Streit mit dem schwäbischen Meister aus Böblingen eskaliert zu einer

Gewaltszene, die mit den religiösen Unruhen analog gesetzt wird: „da geht’s drunter und drüber, und’s wird ein Trubel im Atelier wie an der Tür der Grabeskirche“ (BA7, 142). Und das Attentat im Feuertal, das nach christlicher, jüdischer und muslimischer Legende als Schauplatz der Apokalypse gilt,²³⁸ lässt Täubrich bewusstlos am Rande des Baches Kidron zurück. Der Orientreisende Täubrich war also eindeutig in einem Gewaltraum lokalisiert, in dem er beinahe sein Leben gelassen hat. Das verdrängte Nahtoderlebnis kehrt als sprachliches Symptom eines Traumas regelmäßig zurück. Aus „O in Jerusalem ist es schön!“ (BA7, 142) wird das sich ständig wiederholende „O Je – rusalem“ (BA7, 148). Der Klagelaut „O Je“ vermischt sich mit dem Toponym Jerusalem und wird zum sprachlichen Ausdruck, in dem die verdrängte Gewalterfahrung zurückkehrt. In seinen Erzählungen scheint dieses ‚reale‘ Jerusalem durch, wird aber als ‚schönes‘ Jerusalem durch einen anderen Ort substituiert. Dieser Ort ist im wahrsten Sinne des Wortes als Topos zu verstehen.

Der Klagelaut „O Je – rusalem“ könnte nämlich auch ein Hinweis auf die Klagelieder Jeremias sein, die die Zerstörung der Stadt und des Ersten Tempels 587 v. Chr. thematisieren.²³⁹ Raabe kannte den Psalm 137, der das jüdische Exil thematisiert, und platzierte diesen in abgewandelter Form bereits in seinem ersten Roman *Die Chronik der Sperlingsgasse*.²⁴⁰ Almuth Hammer deutet Psalm 137 als Nukleus eines jüdischen Diskurses über das Vergessen: Nicht-Gedenken wird mit Vergessen gleichgesetzt, dessen Konsequenz in der Katastrophe des Exils besteht.²⁴¹ Die Sprechinstanz ist im Kontext des babylonischen Exils verortet, wo sie im Imperativ, Jerusalems zu gedenken, die Erkenntnis formuliert, dass erst durch die Katastrophe des Vergessens der Stellenwert der Erinnerung erkannt worden sei. Damit werde das verheißene Land nicht nur als Verlusterfahrung beschworen, sondern der Blick darauf gerichtet, dass die Erinnerung der Garant der Gemeinschaft sei:

Anstatt nur Erinnerung an das verlorene Land zu sein, nimmt die Erinnerung nun selbst den Stellenwert ein, der eigentlich dem Land zugekommen war: sie beglaubigt das göttliche Wirken und hält das Einzigartigkeitsbewusstsein des erwählten Volkes präsent.²⁴²

Jerusalem kodifiziert also metonymisch die Gedächtnisgemeinschaft der Juden.²⁴³ Das ‚reale‘ Trauma wird durch den Klagelaut „O Je – rusalem“ in das imaginäre Trauma des Verlusts der jüdischen Heimat übersetzt, denn anders als das vom Orientreisenden Täubrich erlebte Jerusalem besitzt das ‚jüdische‘ Jerusalem des Paschas in der Kesselstraße die versöhnliche Idee eines „portativen Vaterlands“ (Heine). Der Bindestrich ist dabei insofern als trennendes Element zu lesen, als dass er die Dissoziation von Schock („O Je!“) und realem Ort (Jerusalem) leistet (1. Dimension). Als verbindendes Element bedeutet er die Assoziation von Klagelaut („O Je!“) und Stadt; also die Erinnerung an den einst vergessenen Bund des jüdischen Volkes mit JAHWE, der das Exil und die daraus resultierende Formation einer immateriellen Heimat nach sich zog (2. Dimension). Und als Auslassungszeichen klammert er das reale Trauma aus, das hinter der sprachlichen Wiederkehr steckt, (3. Dimension).

Die zweite Dimension der elliptischen Konfiguration von „O in Jerusalem ist es schön!“ — „O Je – rusalem!“ — erweist sich als Bezugspunkt der Traumreisen des Paschas. In der Logik der Substituierbarkeit von ‚Juden‘ und ‚Türken‘ sitzt Täubrich-Pascha in seiner Dachkammer „wie Mohammed Abulkassim ibn Abdallah auf seinem Ehrensitz im siebenten Himmel“ (BA7, 147). Hier wird der Pascha direkt mit einem Propheten Mohammeds verglichen, der seinen Platz im Paradies gefunden hat. Täubrich-Pascha ist also ein Charakter, „der [...] die höchsten Schornsteine der Erde tief unter sich ließ“ (BA7, 141), und zwar immer dann, wenn er sich schlafend nach Jerusalem versetzt.²⁴⁴ Als eine Bewegung des Transits, die ohne körperliche Verrückung in einen anderen Raum führt, ist das Schlafen in Täubrichs Fall eine proaktive Operation: „[A]ber im nächsten Augenblick schlief Täubrich-Pascha wieder gleich einem Hasen mit offenen Augen oder hatte sich vielmehr schleunigst von neuem unter die Palmen der Levante zurückgezogen“ (BA7, 151).

Dieser transitäre Zustand wird bereits in der ersten, höchst symbolischen Anekdote zu Täubrich-Pascha antizipiert, in der laut eines Gerüchts Alexander von Humboldt vergeblich versucht,

diesen zu treffen (BA7, 140). Als „große Reisende“ (BA7, 140) werden sie parallelisiert, sodass Täubrich als Figur der permanenten Bewegung gekennzeichnet ist. Das Gerücht als solches wird oftmals als Fama allegorisiert und erhält als die „Personifikation der öffentlichen Rede unter dem Aspekt ihres Entstehens, Anschwellens und Wirkens“²⁴⁵ selbst den Charakter einer Bewegung. Als „Fama“ ist das Gerücht eine Figur des Transits, womit formal über die Art der Erzählung eine weitere Parallele zwischen Täubrich und dem Reisen etabliert wird. Die Erzählinstanz unterstreicht ferner den gerüchtehaften Charakter der Anekdote durch die Eröffnung des Kapitels mit dem anschließend wiederholten Satz „Es war nur ein Gerücht“ (BA7, 140). Darüber wird der propositionale Gehalt des Erzählten in Zweifel gezogen — womit eine Bewegung des Präsent-Machens und Entziehens inszeniert wird. Die Erzählung wird zwar ‚gegeben,‘ aber durch die Rahmung als Gerücht eben auch ‚entzogen,‘ wodurch sie sich wie ein Reisender im Transit befindet.

Täubrich-Pascha versetzt sich also ‚reisend‘ fortwährend in die jüdische Erinnerungsgemeinde. Damit hat er in der deutschen bürgerlichen Welt des 19. Jahrhunderts im doppelten Sinn keinen Platz. Denn er bedient so zum einen das Phantasma einer „Nation innerhalb der Nation,“ die sich nicht integrieren lässt. Und zum anderen lebt er an einem Ort ohne Platz, einem Topos, was ihn, wie eingangs bereits angedeutet, im Exterritorialen platziert. In diesem Sinn ist er doppelt ‚jüdisch‘ markiert: als Teil der jüdischen Erinnerungsgemeinschaft und als exterritoriale Figur des Dritten, die weder In- noch Ausländer ist. Indem der Text die Idee einer jüdischen Erinnerungsgemeinschaft über Täubrich-Pascha mit einem exterritorialen Raum verknüpft, wird hier ein antisemitisches Judenbild aufgerufen.

In *Abu Telfan* erscheinen also vier Diskurse, die allesamt interdiskursive Schnittstellen mit dem im 19. Jahrhundert zur Kultur gewordenen antisemitischen Diskurs aufweisen. Lässt man es gelten, dass die orientalisierende Darstellung Täubrich-Paschas eine Spur zum jüdischen ‚Anderen‘ legt und somit als ein Symptom antisemitischen Denkens gelten kann, dann vermag man erkennen, wie sich

im Text andere antisemitische Diskurse materialisieren. Zunächst verhandelt der Roman mit den Ursprüngen der Orientalistik ein Forschungsfeld, das für die Ausdifferenzierung antisemitischen Denkens größte Bedeutung erlangen sollte. Die Orientalistik lieferte vermeintlich wissenschaftliche Belege für die Andersartigkeit der ‚Juden‘ und bereitete den Boden für deren Ausschluss als Figur des ‚Dritten.‘ Der in den späten 1860er Jahren erschienene Roman enthält zudem den sich zum Ende des Jahrhunderts hegemonial entfaltenden Hysterie-Diskurs, dessen ‚nervöses‘ Bildfeld immer auch auf die Börse und somit ‚die Juden‘ verweist. Die Nervosität des Paschas verbindet ihn mit antimodernen — also nach Volkov antisemitischen — Vorstellungen über die Börse und das Judentum. Und zuletzt kann auf die besondere Positionierung des Paschas verwiesen werden, der über den Topos Jerusalem sowohl als Teil der jüdischen Erinnerungsgemeinschaft erscheint, als auch in einem exterritorialen Raum verortet wird und dabei eine dritte Position neben der des In- und Ausländers einnimmt. Täubrich-Pascha ist demnach ein Prisma, das die verschiedenen antisemitischen Interdiskurse aufscheinen lässt.

Als ein Prisma antisemitischer Diskurse kann man ihn als „versteckten Juden“ und als „falschen Juden“ lesen. Die Analyse wurde von Hahns Konzept des esoterischen Schreibens geleitet; wie jedoch auch Hahn selbst zeigt, ist der antisemitische Diskurs im 19. Jahrhundert kein esoterisches Wissen. Dabei ist interessant, dass Antisemitismus weder esoterisch noch verbal explizit, sondern über die Multiplizierung von Brennpunkten erscheint. Der Text zitiert die Rede vom orientalischen ‚Juden,‘ vom hysterischen ‚Juden‘ und vom exterritorialen ‚Juden,‘ ohne eigentlich einen ‚Juden‘ auftreten zu lassen. Damit wird im Text performativ wiederholt, was den Antisemitismus realweltlich auszeichnet: die Ablösung von jeglichem Bezug auf jüdisches ‚Leben.‘ Oder in den Worten Hannah Arendts: „The history of antisemitism always conceals many other tendencies in which Jews do not play the crucial role.“²⁴⁶ Strukturell ‚sichtbar‘ wird dieser Antisemitismus nur, wenn man die verschiedenen Brennpunkte als Verweissystem einer Figur versteht: der Ellipse. Jeder Diskurs für sich entzieht sich

der eindeutigen Anbindung und wird immer nur im Verweis auf die anderen Zentren ‚stichhaltig‘ als Antisemitismus lesbar. Nur wenn die Diskurse in ihrer Triangulation zum Gegenstand der Betrachtung werden, erscheint der ‚Jude‘ als exzentrisches Bild. Insofern ist Antisemitismus hier eine elliptische Form des Vergessens.

Elliptischer Antisemitismus in der Literatur des Realismus

Im Verlauf dieses Kapitels wurde im Rückgriff auf die Forschung zum Antisemitismus argumentiert, dass der sogenannten ‚Judenfrage‘ die Konstruktion des ‚Juden‘ als „Drittem“ zugrunde liegt und dass dieser politische Antisemitismus „virtuale jüdische Identität“ konstruieren kann, weil die realweltlichen Jüd*innen vergessen werden. Während also Jüd*innen vergessen werden, ist das ‚Jüdische‘ ein Zeichenzentrum, das immerfort die mannigfachen antisemitischen Konstruktionen des ‚Juden‘ aufruft. Im Anschluss an aktuelle Positionen zur Frage der Kontinuitätsthese sind wir ferner davon ausgegangen, dass Antisemitismus nicht erst im Kaiserreich zur Kultur avancierte, sondern durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch wirkmächtig blieb. Politischer Antisemitismus ist also immer ein mögliches Strukturelement von Texten, das literarisch konfiguriert werden kann. Eine mögliche literarische Konfiguration, die am Beispiel der Texte *L'Adultera* und *Abu Telfan* aufgezeigt werden konnte, ist der elliptische Antisemitismus. Antisemitismus ist hier nicht explizit oder auf den ersten Blick evident, sondern tritt als Symptom auf. Die Erscheinungsform ist damit der Freud'schen Verschiebung nicht unähnlich, die Pontalis und Laplanche folgendermaßen beschreiben:

Tatsache, daß der Akzent, die Bedeutung, die Intensität einer Vorstellung sich von dieser lösen und auf andere, ursprünglich wenig intensive Vorstellungen übergehen können, die mit der ersten durch eine Assoziationskette verbunden sind.²⁴⁷

Anstatt von einer Assoziationskette gehen wir dabei aber von einer Verbindung durch Interdiskurse aus. Antisemitismus erscheint also nie direkt, gewissermaßen immer exzentrisch, und nur als Effekt einer oszillierenden Schau der vervielfältigten Brennpunkte. Um diese Formation terminologisch zu

beschreiben, ist die Ellipse hier als Ergänzungsfigur beschrieben worden. Gestützt durch einige theoretische Vorüberlegungen zur Unmöglichkeit eines totalen Vergessens konnte im Hinblick auf den jüdischen Namen in Fontanes Text gezeigt werden, dass die Ellipse hier als Artikulation eines antisemitischen Zeichenkosmos fungiert. Der ausgelassene — oder: vergessene — Signifikant erhält seine Kontur erst durch ein Verständnis der Ellipse als geometrische Figur mit mehreren Brennpunkten. Bei Fontane ist es die Überlagerung mehrerer Diskurse (im Sinne eines Gesprächs), die allesamt immer auf die ‚Judenfrage‘ verweisen. Bei Raabe ist es ein Netz von Interdiskursen, das den antisemitisch gefärbten, versteckten ‚Juden‘ Täubrich-Pascha erst in der Zusammenschau erscheinen lässt. Der Präsenzeffekt, der ‚Juden‘ erscheinen lässt, stellt sich mithin nur dann ein, wenn man die multiplizierten Brennpunkte aufeinander bezieht und den antisemitischen Gehalt extrapoliert. Antisemitismus wird in diesen Konfigurationen insofern ins Vergessen versenkt, als dass seine Präsenz als eine ‚Aussage‘ unter vielen steht (Eco). Und die Multiplizierung von diskursiven Präsenzen ist wiederum die Voraussetzung dafür, dass Antisemitismus als ‚ausgelassener‘ Signifikant signifiziert und ‚Juden‘ in den Texten präsent macht. Nur das Zusammenspiel von Vergessen und Präsenzerzeugung lässt von den verschobenen Symptomen, also den einzelnen Interdiskursen, auf den Antisemitismus schließen. Das ist der elliptische Antisemitismus in den Texten des Realismus.

¹ Siehe Irmela von der Lühe, „‘Wer liebt, hat recht.’ Fontanes Berliner Gesellschaftsroman *L’Adultera*.“ *Fontane Blätter* 61 (1996): 116–133, 117.

² Fritz Mauthner, Rezension zu *L’Adultera*, von Theodor Fontane, *Berliner Tageblatt und Handelszeitung*, 14. April, 1882. Der Schlüsselroman verarbeitet den Ehebruchsskandal um die Berliner Industriellenfamilie Ravené, die als Skandalon in der Gesellschaft der Hauptstadt große Wellen schlug. Trotz Fontanes Bearbeitung erkannten Zeitgenossen die zu Grunde liegende Geschichte um Therese und Louis Ravené. Siehe von der Lühe, „Fontanes Berliner Gesellschaftsroman,“ 120–121.

³ Theodor Fontane, *L’Adultera*, in *Große Brandenburger Ausgabe. Das erzählerische Werk*, Band 4, hrsg. v. Gotthard Erler (Berlin: Aufbau-Verlag, 1998), 5. Aus dieser Ausgabe wird im Folgenden im Fließtext unter Verwendung der Sigle GBA4 zitiert.

⁴ Siehe zum Titel von der Lühe, „Fontanes Berliner Gesellschaftsroman,“ 121–122.

⁵ Mauthner, Rezension zu *L’Adultera*.

⁶ Siehe Theodor Fontane, *Große Brandenburger Ausgabe. Das erzählerische Werk*, Band 4, hrsg. v. Gotthard Erler (Berlin: Aufbau-Verlag, 1998), 187–188.

⁷ Gershom Scholem, „Wider den Mythos vom deutsch-jüdischen Gespräch,“ in *Judaica II* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003), 7–11, 8.

⁸ Klaus Holz, *Nationaler Antisemitismus. Wissenssoziologie einer Weltanschauung* (Hamburg: Hamburger Edition, 2001).

⁹ Theodor Fontane, *Fontanes Briefe in zwei Bänden*, 2. Band, hrsg. v. Gotthard Erler, (Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1968), 27.

¹⁰ In Anlehnung an Katharina Grätz, die als Grundprinzip des Fontane’schen Textaufbaus die Arbeit mit „Signalwörtern und Allusionen“ ausmacht, spreche ich hier von der Signalfunktion der Auslassung, die auf einen zeitgenössischen Leser*innen bekannten Kontext verweist, aber ohne Rekonstruktionsarbeit für Leser*innen der Gegenwart ‚vergessen‘ bleibt. Siehe Katharina Grätz, „Ach Mutter, warum bist du keine geborene Bleichröder.“ Das Jüdische als Diskursphänomen in Theodor Fontanes Romanen *L’Adultera* und *Die Poggenpubls*,“ in *Philosemitismus. Rhetorik, Poetik, Diskursgeschichte*, hrsg. v. Philipp Theison und Georg Braungart (Paderborn: Fink, 2017), 245–265, 246.

¹¹ So der Titel eines Aufsatzes Erdmann Wanieks über das proleptische Potential der Exposition in Fontanes Roman *Effi Briest*: Erdmann Waniek, „Beim zweiten Lesen. Der Beginn von Fontanes *Effi Briest* als verdinglichtes *tableau vivant*,“ *The German Quarterly* 55, Heft 2 (1982): 164–174.

¹² Florian Krobb schreibt über den Umgang mit jüdischen Figuren in der realistischen Literatur des 19. Jahrhunderts: „Es geht in der nichtjüdischen Außensicht immer um die Verhandlung der Stellung und der Rolle der Juden (als Individuen wie als Kollektiv) in der sich konstituierenden bürgerlichen Gesellschaft.“ Florian Krobb, „Was bedeutet literarischer Antisemitismus im 19. Jahrhundert? Ein Problemaufriss,“ in *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*, hrsg. v. Klaus-Michael Bogdal, Klaus Holz und Matthias N. Lorenz (Stuttgart: Metzler, 2007), 85–101, 89.

¹³ Franziska Schöbler, „Der jüdische Börsianer und das unmögliche Projekt der Assimilation. Zu Fontanes Roman *L’Adultera*,“ in: *Poetische Ordnungen. Zur Erzählprosa des deutschen Realismus*, hrsg. v. Ulrich Kittstein und Stefani Kugler (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2007), 93–119.

¹⁴ Shulamit Volkov, *Germans, Jews, and Antisemites. Trials in Emancipation* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 170.

¹⁵ Ebd., 189.

¹⁶ Schöbler, „Der jüdische Börsianer,“ 95.

¹⁷ Ebd., 99.

¹⁸ Nike Thurn, „Falsche Juden.“ *Performative Identitäten in der deutschsprachigen Literatur von Lessing bis Walser* (Göttingen: Wallstein, 2015), 120.

¹⁹ Ebd., 38.

²⁰ Die Konstruktion einer Wir-Gruppe beruht für Andrea Maihofer auf Entgegensetzungen. Eine andere Gruppe „wird zum Objekt von Zuschreibungen, Grenzziehungen und Normalisierungsanforderungen [...]“ und in diesem Prozess erfolgt die Selbstkonstruktion durch Abgrenzung und Zuschreibung. Diesen Vorgang nennt sie *Veränderung*. Siehe Andrea Maihofer, „Nachwort. Hegemoniale Selbstaffirmierung und Veränderung,“ in *Diesseits der imperialen Geschlechterordnung. (Post-)koloniale Reflexionen über den Westen*, hrsg. v. Karin Hostettler und Sophie Vögele (Bielefeld: Transcript, 2014), 319–332, 321.

²¹ Die Strategie, antisemitische Hetze durch Namen zu verbreiten, war laut Hans-Joachim Hahn und Olaf Kistenmacher lange vor 1945 bekannt: „Auch die Strategie, auf codierte Weise, durch Anspielungen, gegen Jüdinnen und Juden zu hetzen, war üblich. Eine Variante der versteckten Andeutung bestand in der besonderen Verwendung ‚jüdischer‘ Namen.“ Hans-Joachim Hahn und Olaf Kistenmacher, „Einleitung. Gegennarrative und Bildpolitiken. Verhandlungen des Antisemitismus in Literatur, Kunst und Populärkultur,“ in *Beschreibungsversuche der Judenfeindschaft II. Antisemitismus in Text und Bild — zwischen Kritik, Reflexion und Ambivalenz*, hrsg. v. Hans-Joachim Hahn und Olaf Kistenmacher (Berlin/München/Boston: De Gruyter, 2019), 1–27, 18.

²² Umberto Eco, „An Ars Oblivionalis? Forget it!“ *PMLA* 103, Heft 3 (1988): 245–261, 259.

²³ Diese Bezeichnung der Initiativen und Debatten zur (rechtlichen) Gleichstellung der Juden in Deutschland, auch als Judenemanzipation bekannt, hat eine pejorative Konnotation und wird daher nur in Anführungszeichen verwendet. Siehe Hahn und Kistenmacher, „Gegennarrative und Bildpolitiken,“ 8.

²⁴ Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile*, in *Kritische Studienausgabe*, Band 3, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999), 9–331, 117.

²⁵ André Blum, Isabel Karremann und Veronika Sellier unterscheiden zwischen prozeduralem Vergessen, einem Vorgang, und einem Zustand der Vergessenheit. Sie bestimmen dabei „Latenz“ als Zustand der Vergessenheit und schreiben, dass im Regelfall ein dynamisches Geschehen im Grenzbereich von Akt und Zustand das ‚Vergessen‘ konstituiert. Siehe André Blum, Isabel Karremann und Veronika Sellier, „Vergessensformen und ihre Querbezüge,“ in *Potentiale des Vergessens*, hrsg. v. André Blum et al. (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2012), 13–35, 23–24.

²⁶ Spätere Texte verändern das Register, in dem Nietzsche über das Vergessen als Vorgang spricht. Hier ist es kein potenzielles Vermögen mehr, sondern eine reale Kraft: „Vergesslichkeit ist keine blosse vis inertiae, wie die Oberflächlichen glauben, sie ist vielmehr ein aktives, im strengsten Sinne positives Hemmungsvermögen [...]; ein wenig Stille, ein wenig tabula rasa des Bewusstseins, damit wieder Platz wird für Neues, vor Allem für die vornehmeren Funktionen und Funktionäre, für Regieren, Voraussehn, Vorausbestimmen (denn unser Organismus ist oligarchisch eingerichtet) — das ist der Nutzen der, wie gesagt, aktiven Vergesslichkeit, einer Thürwärterin gleichsam, einer Aufrechterhalterin der seelischen Ordnung, der Ruhe, der Etiquette: womit sofort abzusehn ist, inwiefern es kein Glück, keine Heiterkeit, keine Hoffnung, keinen Stolz, keine *Gegenwart* geben könnte ohne Vergesslichkeit.“ Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, in *Kritische Studienausgabe*, Band 5, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999), 245–412, 291–292.

²⁷ Henry L. Roediger III, Yana Weinstein und Pooja K. Agarwal, „Forgetting. Preliminary Considerations,“ in: *Forgetting*, hrsg. v. Sergio Della Sala (New York: Psychology Press, 2010), 1–22, 2.

²⁸ Eco, „Ars Oblivionalis,“ 254–261.

²⁹ Judith Kasper, *Sprachen des Vergessens. Proust, Perec und Barthes zwischen Verlust und Eingedenken* (München: Wilhelm Fink, 2003), 15.

³⁰ Siehe Stefan Matuschek, „Ellipse,“ in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 2, hrsg. v. Gert Ueding (Tübingen: Niemeyer, 1994), 1017–1022, 1017–1018.

³¹ Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung Literarischer Prosa* (Konstanz: Druckerei und Verlagsanstalt Konstanz, 1970), 8.

³² Iser, *Die Appellstruktur der Texte*, 8.

³³ Siehe ebd., 8 und 15.

³⁴ Louis Althusser und Etienne Balibar, *Das Kapital lesen I*, übers. v. Klaus-Dieter Thieme (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1972), 28.

³⁵ Ebd., 29–30.

³⁶ Ebd., 29.

³⁷ Ebd., 24.

³⁸ Ebd., 32.

³⁹ Ebd. Klaus-Michael Bogdal hat sich darum verdient gemacht, Althusssers symptomatische Lektüre historisch zu kontextualisieren und als Methode der Interpretation genauer zu beschreiben. Siehe: Klaus-Michael Bogdal, „Symptomale Lektüre und historische Diskursanalyse,“ in *Historische Diskursanalyse der Literatur. Theorie, Arbeitsfelder, Analysen, Vermittlung* (Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1999), 40–54; Klaus-Michael Bogdal, „Symptomale Lektüre und historische Funktionsanalyse (Louis Althusser),“ in *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, 2., neubearbeitete

Auflage, hrsg. v. Klaus-Michael Bogdal (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997), 84–107. Trotz der in den letzten Jahren aufgekommenen Kritik an einem solchen paranoiden Lesemodus, der immer einen versteckten Sinn ‚hinter‘ dem Buchstäblichen vermutet, geht es Kritiker*innen der symptomatischen Lektüre eher um eine Erweiterung oder Enthegemonialisierung dieser Lesepraxis, als um deren Abschaffung. Siehe: Emily Apter und Elaine Freedgood, „Afterword,“ *Representations* 108, Heft 1 (2009): 139–146, hier 143; Eve Kosofsky Sedgwick, „Paranoid Reading and Reparative Reading, Or, You’re so Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You,“ in *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity* (Durham: Duke University Press, 2003), 123–151, hier 150; Rita Felski, „After Suspicion,“ *Profession* 1 (2009): 28–35, hier 35; Stephen Best und Sharon Marcus, „Surface Reading. An Introduction,“ *Representations* 108, Heft 1 (2009): 1–21, hier 19.

⁴⁰ Siehe Christina von Braun, „Einleitung,“ in: *Das ‚bewegliche‘ Vorurteil. Aspekte des internationalen Antisemitismus*, hrsg. v. Christina von Braun und Eva-Maria Ziege (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2004), 11–42, 18–19.

⁴¹ *Der Duden in zwölf Bänden*, Band 4, *Grammatik*, hrsg. v. d. Dudenredaktion, 8. überarb. Aufl. (Mannheim/Wien/Zürich: Dudenverlag, 2009), 372.

⁴² Ebd., 373.

⁴³ Melanie versteht ‚jüdische‘ Namen als Stigma und Hindernis, weshalb sie auch ihren Gatten in „Ezel“ umtauft, und Rubehn vorhält, er habe „eigentlich keinen Namen, oder wenigstens keinen, der zu gebrauchen wäre“ (GBA4, 80). Sie ist insofern „infiltriert vom zeitgenössischen antisemitischen Diskurs“ (Grätz, „Das Jüdische als Diskursphänomen,“ 254). Obwohl sie den ‚jüdischen‘ Namen ihres Ehemanns tilgt, versucht sie jedoch nicht, den Namen Ebenezer zu verändern. Bereits im ersten Gespräch über Rubehn mit Van der Straaten echauffiert sich Melanie darüber, dass ein eingeschobenes „h“ im Nachnamen die ‚jüdische‘ Herkunft *zu offensichtlich* verdecke: „[V]ersuchte Leugnung des Thatsächlichen, absichtliche Verschleierung, hinter der ich nichts desto weniger alle zwölf Söhne Jacobs stehen sehe“ (GBA4, 19). Anstatt einen neuen Namen für Rubehn zu finden, der im Gegensatz zu Ebenezer „für’s Haus, für’s Geplauder, für die Causerie“ (GBA4, 80) geeignet wäre, tauft sie ihn kurzerhand in Ruben um: „Um- und Rückformung des abstrusen Familiennamens Rubehn in den alten, mir immer lieb gewesen Vornamen Ruben“ (GBA4, 80). Hier strebt Melanies Namenspolitik das genaue Gegenteil einer Verschleierung an, wie Franziska Schößler verdeutlicht: „Sie erklärt den Namen für unecht, für eine Entstellung, die das Eigentliche, das Jüdische verschleierte und damit eine falsche Fährte lege, die gleichwohl als solche entlarvt werden könne. Der Roman führt entsprechend die Rückführung auf die ‚echte‘ Abkunft vor; Melanie van der Straaten, die ihrerseits über einen zweifelhaften Adelsnamen verfügt [...] transformiert den ‚unechten‘ Namen Rubehns in einen alttestamentlichen, der der jüdischen Existenz angemessen scheint, den Namensträger ethnisch eindeutig identifiziert und einer Ursprungsphantasie folgt. [...] Damit wird der assimulatorische Prozess konterkariert, den der Roman gleichwohl anhand dieser Figur vorführt. Juden sollen als solche erkennbar bleiben, sich nichtsdestoweniger integrieren.“ Schößler, „Der jüdische Börsianer,“ 110–111.

⁴⁴ Eco, „Ars Oblivionalis,“ 260.

⁴⁵ Die Frage nach literarischem Antisemitismus geht über die Aufstellung von Merkmalskatalogen hinaus, die bei der Entscheidung der Frage helfen sollen, ob ein Text Antisemitismus aufzeigt oder aufweist. Siehe Martin Gubser, *Literarischer Antisemitismus. Untersuchungen zu Gustav Freytag und anderen bürgerlichen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts* (Göttingen: Wallstein, 1998), 310. Mona Körte macht darauf aufmerksam, dass solche Merkmalskataloge auf formalistische Weise die Interpretationsarbeit überbrücken und dadurch die Polyvalenz von Literatur außer Acht gelassen wird. Siehe Mona Körte, „*Judaens ex machina* und ‚jüdisches *perpetuum mobile*.‘ Technik oder Demontage eines Literarischen Antisemitismus?“ in *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*, hrsg. v. Klaus-Michael Bogdal, Klaus Holz und Matthias N. Lorenz (Stuttgart: Metzler, 2007), 59–73, 66. Sie hält weiterhin fest: „Literarischer Antisemitismus lässt sich in seinen subtilen Ausformungen nur von Werk zu Werk, als Ergebnis eines immer neuen *close reading* unter Berücksichtigung aller textuellen Komponenten bestimmen“ (ebd., 72). Diese Ausformungen beziehen sich allgemein gesprochen entweder auf „das grundsätzliche Vermögen künstlerischer Darstellungen [...], den (nicht nur) europäischen Antisemitismus zu reflektieren und zu kritisieren“ (Hahn und Kistenmacher, „Gegennarrative und Bildpolitiken,“ 26), oder auf das Potential von Texten, „antisemitische diskursive Praktiken zu initiieren oder zu stützen“ (Klaus-Michael Bogdal, „Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz. Perspektiven der Forschung,“ in: *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*, hrsg. v. Klaus-Michael Bogdal, Klaus Holz und Matthias N. Lorenz (Stuttgart: Metzler, 2007), 1–12, 8). Der Begriff wurde in ähnlicher Verwendung wie bei Körte bereits 1985 von Mark H. Gelber eingeführt: „It is clear that [...] any useful definition of literary antisemitism must proceed from literature itself, that is, from texts. Thus [...] literary antisemitism will be defined as the potential or capacity of a text to encourage or positively evaluate antisemitic attitudes or behaviours.“ Mark H. Gelber, „What is Literary Antisemitism?“ *Jewish Social Studies* 47, Heft 1 (1985): 1–20, 16. Zur Forschungsgeschichte siehe exemplarisch Klaus-Michael Bogdal, Klaus Holz und Matthias N. Lorenz (Hrsg.), *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz* (Stuttgart: Metzler, 2007); Jan Süselbeck, „Tertium non datur. Gustav Freytags *Soll und Haben*, Wilhelm Raabes *Hungerpastor* und das Problem des Literarischen Antisemitismus — eine Diskussion im Wandel,“ *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 54 (2013): 51–71, 55–57; Thurn, „*Falsche Juden*,“ 61–68.

⁴⁶ Michael Rathmann, „*Damnatio memoriae*. Vergessen oder doch erinnern?“ in *Damnatio in memoria. Deformation und Gegenkonstruktion in der Geschichte* hrsg. v. Sebastian Scholz, Gerald Schwedler und Kai-Michael Sprenger (Köln: Böhlau, 2014), 85–108, 88–89.

⁴⁷ Gerald Schwedler, „Was heißt und zu welchem Ende untersucht man *damnatio in memoria*?“ in *Damnatio in memoria. Deformation und Gegenkonstruktion in der Geschichte* hrsg. v. Sebastian Scholz, Gerald Schwedler und Kai-Michael Sprenger (Köln: Böhlau, 2014), 9–24, 13–14.

⁴⁸ Ebd., 16.

⁴⁹ Siehe Harald Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens* (München: Beck, 2005), 51–52.

⁵⁰ Aleida Assmann, *Formen des Vergessens* (Göttingen: Wallstein, 2020), 49.

⁵¹ Scholem, „Wider den Mythos“, 9.

⁵² Schwedler, „*damnatio in memoria*“, 16.

⁵³ Die jüdische Identität ist eine „virtuale Identität“, wenn über Klischees Identifikationen vorgenommen werden: „Die Unterscheidung zwischen virtueller und aktueller Identität illustriert die Tatsache, dass Identifikation und Identität zwar miteinander verbunden sind, aber nicht bruchlos aufeinander zulaufen: Differenzierungen, die Goffmans Begrifflichkeit von virtueller und aktueller sozialer Identität zu fassen versucht. Unterschieden werden muss also zunächst zwischen den beiden möglichen Bedeutungen des Begriffs: die Identifikation *mit* etwas (durch einen selbst) vs. die Identifikation *als* etwas (durch andere).“ Thurn, „*Falsche Juden*“, 34.

⁵⁴ Siehe Hans-Joachim Hahn und Olaf Kistenmacher, „Zur Genealogie der Antisemitismustheorie vor 1944“, in: *Beschreibungsversuche der Judenfeindschaft. Zur Geschichte der Antisemitismusforschung vor 1944*, hrsg. v. Hans-Joachim Hahn und Olaf Kistenmacher (Berlin/München/Boston: De Gruyter, 2015), 1–23, 19.

⁵⁵ Ebd., 4.

⁵⁶ Siehe Werner Bergmann, *Geschichte des Antisemitismus*, 6. überarb. Aufl. (München: Beck, 2020).

⁵⁷ Holz, *Nationaler Antisemitismus*, 543.

⁵⁸ Siehe ebd., 160–164, 243–245, 543; Klaus Holz, „Die antisemitische Konstruktion des ‚Dritten‘ und die nationale Ordnung der Welt“, in *Das ‚bewegliche‘ Vorurteil. Aspekte des internationalen Antisemitismus*, hrsg. v. Christina von Braun und Eva-Maria Ziege (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2004), 43–61; Klaus Holz „Die Paradoxie der Normalisierung. Drei Gegensatzpaare des Antisemitismus vor und nach Auschwitz“, in *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*, hrsg. v. Klaus-Michael Bogdal, Klaus Holz und Matthias N. Lorenz (Stuttgart: Metzler, 2007), 37–57, 39–49.

⁵⁹ Holz, „Die Paradoxie der Normalisierung“, 61.

⁶⁰ Jan Weyand, „Die Entstehung der Antisemitismustheorie aus der Debatte über die Judenemanzipation“, in: *Beschreibungsversuche der Judenfeindschaft. Zur Geschichte der Antisemitismusforschung*

vor 1944, hrsg. v. Hans-Joachim Hahn und Olaf Kistenmacher (Berlin/München/Boston: De Gruyter, 2015), 47–65, 47.

⁶¹ Siehe Karsten Krieger, „Einleitung,“ in *Der „Berliner Antisemitismusstreit“ 1879-1881. Eine Kontroverse um die Zugehörigkeit der deutschen Juden zur Nation*, hrsg. v. Karsten Krieger (München: K.G. Saur, 2004), X-XXXI, XVI.

⁶² Siehe ebd., XV–XVI.

⁶³ Die tautologische Formulierung soll auf die paradoxe Argumentationsweise der Antisemiten aufmerksam machen, die durch die Setzung eines ausgeschlossenen Dritten — i.e., ‚der Jude‘ oder ‚das Jüdische‘ — immer schon *ex negativo* gesetzt haben, wer als ‚deutsch‘ bezeichnet wird. Siehe Holz, *Nationaler Antisemitismus*, 243.

⁶⁴ Shulamit Volkov, „Das geschriebene und das gesprochene Wort. Über Kontinuität und Diskontinuität im deutschen Antisemitismus,“ in *Antisemitismus als kultureller Code. Zehn Essays*, 2. Aufl. (München: Beck, 2000), 54–75, 63.

⁶⁵ Seligmann Meyer, „Gegen Herrn von Treitschke (II) [1879],“ in *Der „Berliner Antisemitismusstreit“ 1879-1881. Eine Kontroverse um die Zugehörigkeit der deutschen Juden zur Nation*, hrsg. v. Karsten Krieger (München: K.G. Saur, 2004), 108–112, 108. Seligmann Meyer war der Herausgeber der *Jüdischen Presse*, in der er ab dem 4. Dezember 1879 insgesamt vier Artikel gegen die antisemitische Agitation Heinrich von Treitschkes veröffentlichte (siehe Krieger, „*Berliner Antisemitismusstreit*“, 90).

⁶⁶ Siehe Bergmann, *Geschichte des Antisemitismus*, 42. Karsten Krieger macht darauf aufmerksam, dass in der postliberalen Ära der Bismarck’schen Realpolitik die nationalchauvinistische Geschichtspolitik des populären Geschichtsprofessors Treitschke auf fruchtbaren Boden gefallen sein muss und dieser „wie kein Zweiter das Identitätsbewußtsein sowohl der Führungseliten als auch der Mittelschichten im Deutschen Kaiserreich“ geprägt habe. In anderen Worten: Treitschke verbreitet ein antisemitisches und chauvinistisches Weltmachtdenken. Siehe Krieger, „Einleitung,“ XXVII–XXXI.

⁶⁷ Siehe Rainer Erb und Werner Bergmann, *Die Nachtseite der Judenemanzipation. Der Widerstand gegen die Integration der Juden in Deutschland 1780-1860* (Berlin: Metropol, 1989), 9.

⁶⁸ Siehe Volkov, *Germans, Jews, and Antisemites*, 177.

⁶⁹ Siehe Erb und Bergmann, *Die Nachtseite der Judenemanzipation*. 18–19.

⁷⁰ „Die jüdische Religion implizierte nach Auffassung vieler, auch aufgeklärter Christen, einen politischen Anspruch auf Weltherrschaft sowie Religionshochmut, Intoleranz und Hass gegen die Christen. Die Verweigerung einer Gleichstellung war in dieser Sicht ein Akt der Selbstverteidigung gegen einen ‚mächtigen feindselig gesinnten jüdischen Staat, der mit allen übrigen in beständigem Krieg stehe und fürchterlich schwer auf die Bürger drücke,‘ wie es Johann Gottlieb Fichte 1793 formuliert hatte.“ Bergmann, *Geschichte des Antisemitismus*, 28. In seiner Frühschrift *Beiträge zur Berichtigung der Urtheile des Publikums über die Französische Revolution* versucht Fichte den Vorrang der nationalstaatlichen Souveränität zu begründen und greift dabei, wie auch das Zitat bei Bergmann belegt, den antisemitischen Topos vom jüdischen Staat im Staate auf. Siehe Agnieszka Pufelska, „Vernunft jenseits der Vernunft. Zur Judenfeindschaft in der Zeit der Aufklärung,“ in *Beschreibungsversuche der Judenfeindschaft. Zur Geschichte der Antisemitismusforschung vor 1944*, hrsg. v. Hans-Joachim Hahn und Olaf Kistenmacher (Berlin/München/Boston: De Gruyter, 2015), 27–46, 36–38.

⁷¹ Siehe Erb und Bergmann, *Die Nachtseite der Judenemanzipation*, 28–29.

⁷² Siehe ebd., 50–53.

⁷³ Heinrich von Treitschke, „Unsere Aussichten [1879],“ in *Der „Berliner Antisemitismusstreit“ 1879–1881. Eine Kontroverse um die Zugehörigkeit der deutschen Juden zur Nation*, hrsg. v. Karsten Krieger (München: K.G. Saur, 2004), 6–16, 12.

⁷⁴ Im späten 18. Jahrhundert bildet sich in der theologisch-historischen Literatur der Begriff ‚Semit,‘ der auf die Völkertafel im ersten Buch Moses Bezug nimmt, welche die drei Söhne Noahs als Stammväter der Völker Asiens, Afrikas und Europas darstellt. Von dort wandert der Begriff in die Sprachwissenschaft und wird schließlich in die Ethnologie übernommen. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts werden die spekulativen Begriffe ‚Arier‘ und ‚Semit‘ aus den Sprachwissenschaften und der Ethnologie in die politische Diskussion eingeführt. Parallel dazu verändert sich die Bestimmung der Grundlage der jüdischen Gemeinschaft. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts wird sie als Religionsgemeinschaft wahrgenommen, die schon als Volk bezeichnet wird, aber deren Zusammenhalt aus der Religionszugehörigkeit abgeleitet wird. Ihr Status definierte sich ferner in Abgrenzung zur ständischen Gesellschaft und ihrer Wirtschaftsgesinnung. Im 19. Jahrhundert wird der Begriff säkularisiert. Es entsteht der Versuch, jüdisches Leben im Bereich der Gesinnung, Kultur, und des Sozialen begreiflich zu machen, wodurch ihnen ein Nationalcharakter zugesprochen wird. Befürworter der Judenemanzipation versuchen den Nationalcharakter abzuschwächen, wohingegen Gegner auf die Unassimilierbarkeit pochen. Siehe Thomas Nipperdey und Reinhard Rürup, „Antisemitismus,“ in *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Band 1, hrsg. v. Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck (Stuttgart: Klett, 1972), 129–153, 130–133.

⁷⁵ Siehe Bergmann, *Geschichte des Antisemitismus*, 34–35.

⁷⁶ Siehe ebd., 34–40.

⁷⁷ Klaus Holz und Jan Weyand, „Von der Judenfrage zur Antisemitenfrage. Frühe Erklärungsmodelle von Antisemitismus“, in *Beschreibungsversuche der Judenfeindschaft. Zur Geschichte der Antisemitismusforschung vor 1944*, hrsg. v. Hans-Joachim Hahn und Olaf Kistenmacher (Berlin/München/Boston: De Gruyter, 2015), 172; Jan Weyand, *Historische Wissenssoziologie des modernen Antisemitismus. Genese und Typologie einer Wissensformation am Beispiel des deutschsprachigen Diskurses* (Göttingen: Wallstein, 2016), 172–188, 88.

⁷⁸ Volkov nennt vier Funktionen des Antisemitismus, die „sich als Antwort auf die zentralen Probleme Deutschlands im ausgehenden 19. Jahrhundert“ entwickelt hätten und „spezifisch für diese Zeit“ seien. Volkov, „Das geschriebene und das gesprochene Wort“, 62. Erstens sei der Antisemitismus ein „Integrationsinstrument“ zur kulturellen Einigung gewesen, die auf die nationale Einigung folgen musste (ebd., 62–63). Zweitens sei die soziale Frage im Zuge eines sich wandelnden Wirtschaftssystems entschärft worden, indem die soziale Frage durch Otto Glagau mit der ‚Judenfrage‘ identifiziert wurde (ebd., 63). Drittens habe der Niedergang des Liberalismus ein politisches Vakuum hinterlassen, dass der Antisemitismus mit seiner antimodernen Tendenz füllen konnte (ebd., 63–64), sodass viertens der Antisemitismus als „Kultur“ ein ubiquitäres Kohäsionselement der Gesellschaft geworden sei (ebd., 64). Diese Funktionen würden das fehlerhafte Argument ersetzen, die Einzigartigkeit des Antisemitismus erweise sich in den politischen Organisationsformen und der Ideologie (ebd., 59–62). Im Rückgriff auf Marc Bloch wendet sich Volkov gegen eine historische Forschung, die aus Kontinuitäten erklärende Anfänge ableitet (womit sie auch ein Argument gegen Kontinuitäten an sich formuliert) (ebd., 57). Dementsprechend ist es irritierend, dass Hans-Joachim Hahn Volkov als Galionsfigur einer Antisemitismusforschung heranzieht, die „von der Kontinuität eines *politischen* Antisemitismus im weiteren Sinne ausgegangen [ist].“ Hans-Joachim Hahn, „Literarischer Antisemitismus im 19. Jahrhundert. Eine kulturwissenschaftliche Skizze“, in „*Der Fall Franz Stelzhammer. Antisemitismus im 19. Jahrhundert*“, hrsg. v. Petra-Maria Dallinger (Linz: Land Oberösterreich, Stifter Haus, 2014), 59–72, 61.

⁷⁹ Shulamit Volkov, „Antisemitismus als kultureller Code“, in *Antisemitismus als kultureller Code. Zehn Essays*, 2. Aufl. (München: Beck, 2000), 13–36, 13–16, 23; Volkov, *Germans, Jews, and Antisemites*, 173–174.

⁸⁰ Erb und Bergmann, *Die Nachtseite der Judenemanzipation*, 216.

⁸¹ Der Begriff ‚Antisemitismus‘ ist um 1879 als politisches Schlagwort im Umkreis des Publizisten Wilhelm Marr geprägt worden. Im Spätsommer 1879 wurde die antisemitische Bewegung zum Massenphänomen und das politische Klima machte den Begriff allgemein verständlich, ohne dass er wirklich definiert wurde. Der richtige Durchbruch erfolgte im Jahr 1880, nicht zuletzt wegen der ‚Antisemiten-Petition‘, die mit 250000 Unterschriften die Rücknahme der Gleichstellungsgesetze forderte. Siehe Nipperdey und Rürup, „Antisemitismus“, 138–139. Die Beliebtheit des Begriffs blieb durch die zeitgenössische Kritik, beim Semitischen handle es sich um eine Sprachfamilie und nicht um eine ‚Rasse,‘ unbeschadet und der Ausdruck etablierte sich bei Anhängern und Gegnern. Selbst

ältere antijüdische Agitation wurde nun mit dem Titel Antisemitismus belegt. Siehe Reinhard Rürup, „Antisemitismus und moderne Gesellschaft. Antijüdisches Denken und antijüdische Agitation im 19. und frühen 20. Jahrhundert,“ in *Das ‚bewegliche‘ Vorurteil. Aspekte des internationalen Antisemitismus*, hrsg. v. Christina von Braun und Eva-Maria Ziege (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2004), 81–100, 82. Zu den Problemen, die der Antisemitismusforschung dadurch entstehen, dass ihr Gegenstandsbereich mit einem Begriff umrissen wird, der als Selbstbeschreibung von Vertreter*innen des zu untersuchenden Phänomens eingeführt wurde, siehe Thurn, „*Falsche Juden*,“ 39–42.

⁸² Hahn und Kistenmacher, „Zur Genealogie der Antisemitismustheorie,“ 4.

⁸³ Weyand, „Die Entstehung der Antisemitismustheorie,“ 47–50.

⁸⁴ Ebd., 50.

⁸⁵ Treitschke, „Unsere Aussichten,“ 15.

⁸⁶ Ebd., 9.

⁸⁷ Bogdal, „Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz,“ 8.

⁸⁸ Treitschke, „Unsere Aussichten,“ 14.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd., 15.

⁹¹ Manuel Joël, „Offener Brief an Herrn Professor Heinrich von Treitschke [1879],“ in *Der „Berliner Antisemitismusstreit“ 1879-1881. Eine Kontroverse um die Zugehörigkeit der deutschen Juden zur Nation*, hrsg. v. Karsten Krieger (München: K.G. Saur, 2004), 24–36, 25. Hervorh. d. Verf.

⁹² Holz, „Die antisemitische Konstruktion des ‚Dritten,“ 43–44.

⁹³ Bogdal, „Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz,“ 9.

⁹⁴ Siehe Erb und Bergmann, *Die Nachtseite der Judenemanzipation*, 58–63.

⁹⁵ Siehe ebd., 11.

⁹⁶ Holz, *Nationaler Antisemitismus*, 16.

⁹⁷ Hahn, „Literarischer Antisemitismus im 19. Jahrhundert,“ 59–72.

⁹⁸ Rürup, „Antisemitismus und moderne Gesellschaft,“ 89.

⁹⁹ Siehe dazu auch Dirk Mende, „Frauenleben. Bemerkungen zu Fontanes *L'Adultera* nebst Exkursen zu *Cécile* und *Effi Briest*, in *Fontane aus heutiger Sicht. Analysen und Interpretationen seines Werks*, hrsg. v. Hugo Aust (München: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung, 1980), 183–213, 189–190.

¹⁰⁰ Treitschke, „Unsere Aussichten,“ 13.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Für Klaus Holz ist diese Unterscheidung ein basaler Bestandteil der größeren Unterscheidung zwischen Gemeinschaft und Gesellschaft. Kapitalistische Wirtschaftsprinzipien würden hier zur Grundlage eines ‚jüdischen‘ Sozialmodells erklärt und der Idealvorstellung von einer gemeinschaftlichen Ökonomie entgegengesetzt. Siehe Holz, *Nationaler Antisemitismus*, 218–225.

¹⁰⁴ Mende, „Frauenleben,“ 190.

¹⁰⁵ Siehe Schöblier, „Der jüdische Börsianer,“ 95, 102.

¹⁰⁶ Nach Grätz' Interpretation von *L'Adultera* beruht die Figurenzeichnung Van der Straatens auf antisemitischen Klischees, wobei diese gleichsam unterlaufen würden. Siehe Grätz, „Das Jüdische als Diskursphänomen,“ 258. Wenn Grätz also unter Berufung auf Volkov von ‚dem Jüdischen‘ als Code spricht, meint sie damit einen Signifikanten mit prinzipiell offenem Signifikat, da sich „die romaninterne Bedeutung der Allusionen“ nämlich nicht allein in der historischen Rekonstruktion der Anspielung erschöpfe (ebd., 246). Damit wirft sie aber zwei Kategorien durcheinander, nämlich die

‚des Jüdischen‘ und die des ‚Antisemitismus.‘ Volkov geht es nicht um ‚das Jüdische,‘ sondern das Sprechen über ‚das Jüdische,‘ vornehmlich im antisemitischen Register. In dem breit rezipierten Essay „Antisemitismus als kultureller Code“ schlägt sie vor, dass antisemitische Diskurse im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts *tout court* zu einem Träger anti-moderner Gesinnung werden. Antisemitismus moderner Prägung ist als Code für eine anti-moderne Weltanschauung zu lesen: „Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war er [der Antisemitismus, B.L.] zum ‚kulturellen Code‘ geworden. Das Bekenntnis zum Antisemitismus wurde zu einem Signum kultureller Identität, der Zugehörigkeit zu einem spezifischen kulturellen Lager. Man drückte dadurch die Übernahme eines bestimmten (sic!) Systems von Ideen und die Präferenz für spezifische soziale, politische und moralische Normen aus. Die im deutschen Kaiserreich lebenden und agierenden Zeitgenossen lernten, diese Botschaft zu entschlüsseln. Sie wurde Bestandteil ihrer Sprache, ein vertrautes und handliches Symbol.“ Volkov, „Antisemitismus als kultureller Code“, 23. Dadurch werden „Emanzipation und Antisemitismus“ zu „Inbegriffe[n] zweier Kulturen, die im deutschen Kaiserreich nebeneinander existierten“ (ebd., 35). Anders als Grätz suggeriert, ist in Volkovs Essay nicht ‚das Jüdische‘ der Code für eine Kultur, sondern im Antisemitismus findet sich ein Zeichen, dass immer auch eine anti-moderne Haltung signalisiert. Entweder ist man Antisemit*in — und damit antimodern eingestellt — oder man ist gegen die Antisemiten und damit liberal-emanzipatorisch.

¹⁰⁷ Grätz, „Das Jüdische als Diskursphänomen“, 251-252.

¹⁰⁸ Grundlegend weisen Fotis Jannidis und Gerhard Lauer darauf hin, dass das von der Forschung gezeichnete Bild eines aus Menschlichkeit über den Dingen stehenden Autors und die daraus abgeleiteten Analysefolien für die Werke schwer mit den antisemitischen Äußerungen des Autors zu vereinen sind. Es haben sich grob gesprochen drei Ansätze entwickelt, um mit Fontanes ‚Antisemitismus‘ umzugehen: erstens ein apologetischer Ansatz, der philosemitische Aussagen gegen die antisemitischen abwägt; zweitens ein Ansatz, der die privaten antisemitischen Aussagen als Beleg für die Unvoreingenommenheit des Autors nimmt und daraus folgert, die Werke seien ausgewogen und nicht antisemitisch; und drittens gibt es eine Fraktion, die Fontanes Spiel mit dem Diskursfeld Antisemitismus als gescheitertes Experiment beurteilt. In allen drei Ansätzen verschwimmen laut Jannidis und Lauer biographische und literaturwissenschaftliche Betrachtungsweise. Siehe Fotis Jannidis und Gerhard Lauer, „Bei meinem alten Baruch ist der Pferdefuß rausgekommen“ — Antisemitismus und Figurenzeichnung in ‚Der Stechlin,‘“ in *Fontane und die Fremde, Fontane und Europa*, hrsg. v. Konrad Ehrlich (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002), 103–119, 103-105.

Die Autoren fragen, wann eine einzelne Figur als Ausdruck einer antisemitischen Textgestalt verstanden werden könne und entwickeln eine Art Merkmalssemantik: werde das Merkmal „+Jüd*in“ erfüllt und zusätzlich mit den Merkmalen „+antisemitische Stereotype“ sowie „+Repräsentant für eine Gruppe“ kombiniert, weise ein Text Antisemitismus auf. Siehe ebd., 106. In dieser Betrachtungsweise schwingt einerseits das Erbe Martin Gubser mit, der mit seiner epochemachenden Unterscheidung zwischen ‚Aufweisen‘ — im Sinne eines Textes, der antisemitische Strukturen manifestiert — und ‚Aufzeigen‘ — also antisemitische Strukturen textuell entlarvend — versuchte, eine Systematik zur Klassifikation von Texten als antisemitisch zu erstellen. Gubser formulierte sechs Indikatoren zur Erkennung antisemitischer Texte, wobei der letzte Indikator besagt, dass ein literarischer Text durch „Distanzierungsmittel den Unterschied zum *Aufweisen* hinreichend deutlich machen“ müsse. Gubser, *Literarischer Antisemitismus*, 310.

Die neuere Forschung interessiert aber weniger, ob ein Text als antisemitistisch klassifiziert werden kann (und damit wie bei Gubser Rückschlüsse auf Autor*innen gezogen werden dürfen), sondern vielmehr, ob und wie das *Aufweisen* bestimmter antisemitischer ‚Bausteine‘ strukturellem Antisemitismus Vorschub leistet. Ausschlaggebend ist also die Tendenz, in der literarischen Darstellung Differenz zu markieren. Siehe Bogdal, „Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz,“ 8. Ebenso betont Florian Krobb, dass literarische Judengestalten nicht unter einen Generalverdacht gestellt werden können; die antisemitische Wirkabsicht sei im Einzelfall immer nachzuweisen. Siehe Krobb, „Literarischer Antisemitismus im 19. Jahrhundert,“ 85–86. Bei Krobb wird ähnlich wie durch Shulamit Volkov in der historischen Debatte auf die enge Verzahnung von antisemitischer Wirkabsicht und Diskursen über die Verbürgerlichung der gesamten deutschen Gesellschaft hingewiesen: „Es geht in der nichtjüdischen Außensicht immer um die Verhandlung der Stellung und der Rolle der Juden (als Individuen wie als Kollektiv) in der sich konstituierenden bürgerlichen Gesellschaft.“ Ebd., 89. Hierbei trifft er sich wiederum mit Positionen Bogdals, wenn er das Auftauchen antisemitischer Klischees nicht als Faktor für literarischen Antisemitismus gelten lassen will. Weil für Krobb die Frage nach literarischem Antisemitismus im 19. Jh. aufs Engste mit der Formierung und Aufrechterhaltung bürgerlicher Gesellschaft verbunden ist, kann nur die Funktion der Judenfigur(en) im Hinblick auf ihren Beitrag zur (De-)Stabilisierung der Gesellschaft ausschlaggebend für die (De-)Platzierung antisemitischer Diskurse sein. Siehe ebd., 100–101.

Literarische Antisemitismusforschung fragt also, synthetisierend gesprochen, nach der Funktion antisemitischer Diskurse und der Funktion jüdischer Figuren in Texten. Vor diesem Hintergrund lässt sich dann, wie es Katharina Grätz vorschlägt, das Jüdische in Fontanes Romanen als ein diskursives Phänomen lesen, das nicht zwangsläufig durch handelnde Figuren repräsentiert, aber durch Rede präsent sein kann: „Die Romane führen es als ein Diskursphänomen vor, das sich entfaltet als Rede jüdischer Figuren wie auch als Rede über das Jüdische. In fast jedem Roman Fontanes sind Juden, Jüdisches und Judenfrage als Redegegenstand präsent.“ Grätz, „Das Jüdische als Diskursphänomen,“ 245. Wie bereits diskutiert, verschaltet Grätz aber Volkovs Argument über Antisemitismus als Kultur und das Diskursphänomen ‚des Jüdischen‘, sodass ihre Analyse wieder zu einer Gubser’schen Fragestellung zurückkehrt: „Dennoch ist zu überlegen, ob sich seine [Fontanes, B.L.] Gesellschaftsromane gegenüber der zeitgenössischen Realität ausschließlich abbildend oder nicht auch wertend verhalten. Und grundsätzlich wäre zu diskutieren, ob unkommentierte antisemitische Äußerungen im Roman zwingend als antisemitisch einzustufen sind oder nicht auch umschlagen können in einen demonstrativ ausgestellten Antisemitismus, der den Leser zu Antisemitismuskritik auffordert.“ Ebd., 249.

Uns interessiert demgegenüber, inwiefern der Text ‚das Jüdische‘ als Diskursphänomen so auflädt, dass es für andere Fragestellungen einsteht. Die ‚Judenfrage‘ ist grundsätzlich auch die Frage nach der bürgerlichen Kultur, und somit versteckt sich hier ein Metadiskurs über die eigenen kulturellen Grundlagen. In diesem Sinne verstand schon Ludwig Philippson, der Herausgeber der *Allgemeinen Zeitung des Judentums*, die neuesten Aufwallungen der ‚Judenfrage‘ im Kaiserreich. Er kontert Treitschkes Angriff auf die deutschen Juden dadurch, dass er diesen Metadiskurs als das benennt, was er ist — die Frage, was eigentlich eine Deutsche*r ist: „Hierin stimmen wir mit dem Verfasser [i.e. Heinrich von Treitschke, B.L.] vollständig überein, nur daß wir diese Forderung, Deutsche zu sein und sich als Deutsche zu fühlen, nicht blos an die ‚Israelitischen Mitbürger,‘ sondern an alle Deutsche stellen.“ Ludwig Philippson, „Antwort an Professor Dr. v. Treitschke [1879],“ in: *Der „Berliner Antisemitismusstreit“ 1879-1881. Eine Kontroverse um die Zugehörigkeit der deutschen Juden zur Nation*, hrsg. v. Karsten Krieger (München: K.G. Saur, 2004), 102–107, 104.

¹⁰⁹ Wir folgen in der Bedeutung dieser technischen Ausdrücke Matías Martínez und Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, 11. überarb. und aktualisierte Auflage (München: Beck, 2019). Martínez und Scheffel bezeichnen einen nicht an der erzählten Welt teilhabenden Erzähler als heterodiegetischen Erzähler — im Gegensatz zu einem homodiegetischen Erzähler, der Teil der Diegesis ist. Siehe Martínez und Scheffel, *Erzähltheorie*, 86. Von dieser „Stellung der Erzählinstanz zum Geschehen“ (ebd., 85) wird der Ort des Erzählens unterschieden. In Fontanes Text gibt es beispielsweise Erzähler*innen in der Erzählung, wie etwa Melanies Dienerin Christel, die im Kapitel „Die Vernezobres“ die Ehebruchsgeschichte ihrer vormaligen Dienstherrin erzählt. Christel ist also Erzählerin einer Rahmengeschichte, die in die Erzählung eingebettet ist. Von solch einer intradiegetischen Ebene (und allen weiteren Metaebenen) wird das Erzählen erster Stufe unterschieden und als extradiegetische Ebene bezeichnet. Siehe ebd., 80. In der Präsentation von gesprochener Rede gibt es grundsätzlich drei paradigmatische Möglichkeiten: Rede kann erzählt, transponiert (also als Sprechakt durch die Erzählinstanz vermittelt wiedergegeben), und/oder zitiert werden. Transponiertes Erzählen kann entweder durch eine *inquit*-Formel (e.g., „Sie sagte“) eingeleitet werden und somit in die Rede der Erzählinstanz integriert werden, oder im Indikativ unabhängig von einem Hauptsatz mit *inquit*-Formel dargestellt werden, sodass Unmittelbarkeit zur Figurenrede suggeriert wird. Im ersten Fall sprechen wir von indirekter Rede, im letzteren Fall von erlebter Rede. Siehe ebd., 54–56.

¹¹⁰ Siehe zum Gesprächsbericht Martínez und Scheffel, *Erzähltheorie*, 55.

¹¹¹ Volkov, *Germans, Jews, and Antisemites*, 179.

¹¹² „sonderbar“, in: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Band 3, hrsg. v. Wolfgang Pfeifer (Berlin: Akademie-Verlag, 1989), 1651–1652. Hervorh. d. Verf.

¹¹³ So ein vom Duden angeführtes Synonym für das Wort „eigentlich,“ siehe *Der Duden in zwölf Bänden*, Band 8, *Das Synonymwörterbuch*, hrsg. v. d. Dudenredaktion, 6. überarb. Aufl. (Mannheim/Wien/Zürich: Dudenverlag, 2014), 292.

¹¹⁴ Rürup, „Antisemitismus und moderne Gesellschaft,“ 89.

¹¹⁵ Martínez und Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, 49.

¹¹⁶ Siehe Peter Demetz, „Notes On Figurative Names in Theodor Fontane,“ *Germanic Review* 37, Heft 2 (1962): 96-105, 99.

¹¹⁷ Ebd., 99.

¹¹⁸ Michael Schmidt, „Uriel Acosta,“ in *Kindlers Neues Literatur Lexikon. Studienausgabe*, Band 7, hrsg. v. Walter Jens (München: Kindler Verlag, 1988), 107–108, 107.

¹¹⁹ *Der Duden in zwölf Bänden*, 4: 605.

¹²⁰ Siehe Wolfram Nitsch, „Concessio,“ in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 2, hrsg. v. Gert Ueding (Tübingen: Niemeyer, 1994), 309–311.

¹²¹ Zum Namen bemerkt Franziska Schößler: „Der Name ist eine Maske, die eine aristokratische Genealogie suggeriert. Allerdings wird die scheinbare Nobilitierung durch die Semantik des Namens konterkariert, die ausgerechnet die Aufteilung in drei Worte kenntlicher macht: Das aus dem Niederdeutschen übernommene ‚van der Straaten‘ kann mir ‚von der Straße‘ übersetzt werden und zementiert den ‚Parvenu‘-Status des reichen Juden.“ Schößler, „Der jüdische Börsianer,“ 112.

¹²² Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften*, Band 6.1, hrsg. v. Walter Klaar (München: Hanser, 1968), 622.

¹²³ Zur Bedeutung der Konversion als kulturelle Praktik der Assimilation schreibt Weigel: „Sie [die Konversion, B.L.] stellt vielmehr ein kulturelles Ritual dar, das dem Ensemble symbolischer Praktiken im Prozeß der Akkulturation zugehört. Als Billett gewertet, fällt der Taufzettel in das Register der Zugangsberechtigungen, jener Zertifikate, die Ein- und Ausschluß regeln. Über die Tatsache, daß Eintrittskarten käuflich erworben werden, haben sie darüber hinaus an der allgemeinen Zirkulation teil. Wenn beim Erwerb einer Zutrittsberechtigung zur europäischen Kultur die Taufe an die Stelle des Geldes tritt, wird die Konversion somit als Bestandteil einer Kultur allgemeiner Konvertierbarkeit gekennzeichnet.“ Sigrid Weigel, *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin* (München: Wilhelm Fink, 2004), 87.

¹²⁴ Ebd., 93.

¹²⁵ *Der Duden in zwölf Bänden*, Band 6, *Aussprachewörterbuch*, hrsg. v. Max Mangold und d. Dudenredaktion, 6. überarb. und aktualisierte Aufl. (Mannheim/Wien/Zürich: Dudenverlag, 2005), 107.

¹²⁶ Siehe auch den Kommentar zu *L’Adultera* in der GBA: Theodor Fontane, *Große Brandenburger Ausgabe. Das erzählerische Werk*, 4. Band, hrsg. v. Gotthard Erler (Berlin: Aufbau-Verlag, 1998), 209.

¹²⁷ Walter Rathenau wird später von den Juden als „asiatische Horden“ sprechen und damit auch auf dieses seit dem Mittelalter bestehende Stereotyp referieren. Siehe Achim Rohde, „Der innere Orient. Orientalismus, Antisemitismus und Geschlecht im Deutschland des 18. bis 20. Jahrhunderts,“ *Die Welt*

des Islams 45, Heft 2 (2005): 370–411, 392. Zur Verbindung von Antisemitismus und Orientalismus siehe Ivan Davidson Kalmar, „Jesus Did Not Wear a Turban. Orientalism, the Jews, and Christian Art,“ in: *Orientalism and the Jews*, hrsg. v. Ivan Davidson Kalmar und Derek J. Penslar (Waltham: Brandeis University Press, 2005) 3–31.

¹²⁸ Für diesen Hinweis sei Peter J. Burgard gedankt.

¹²⁹ Die Sprecherposition ähnelt darin derjenigen Heinrich von Treitschkes, der ja vorgibt, lediglich auszusprechen, „was Hunderttausende denken“ würden und sich damit gleichfalls als ‚Sprachrohr‘ anbietet. Siehe Treitschke, „Unsere Aussichten,“ 9.

¹³⁰ Siehe Eco, „Ars Oblivionalis,“ 259.

¹³¹ Rathmann, „*Damnatio memoriae*,“ 86.

¹³² Eco, „Ars Oblivionalis,“ 259.

¹³³ Gerhard Naumann, „Speisesaal und Gemäldegalerie. Die Geburt des Erzählens aus der bildenden Kunst: Fontanes Roman *L'Adultera*,“ in *Roman und Ästhetik im 19. Jahrhundert. Festschrift für Christian Grave zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Tim Mehigan und Gerhard Sauder (St. Ingberg: Röhrig Universitätsverlag, 2001), 139–169, 146. Sowohl Neumann als auch Marion Doebling verstehen das Bildgespräch als Versuch Van der Straatens, die Ehekrise zu verbalisieren. Siehe Naumann, 143; Marion Doebling, „Eine Gemäldekopie in Theodor Fontanes *L'Adultera*. Zur Destabilisierung traditioneller Erwartungs- und Sinngebungsraster,“ *The Germanic Review* 68, Heft 1 (1993): 2–10, 6.

¹³⁴ Marion Doebling weist auf die „performativen Leerstellen“ des Textes hin, die davon zeugten, dass zwischen den Eheleuten kein wirklicher Dialog stattfindet. Daraus folgert sie, dass aus „der Signifikation des Verschweigens“ keine eindeutigen Sinnzuweisungen erwachsen. Doebling, „Eine Gemäldekopie,“ 4. Ich argumentiere demgegenüber, dass das Schweigen auch sprechend ist.

¹³⁵ Siehe Lydia Drews, „Aposiopese,“ in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 1, hrsg. v. Gert Ueding (Tübingen: Niemeyer, 1992), 828–830.

¹³⁶ Siehe Matuschek, „Ellipse,“ 1019.

¹³⁷ Ebd., 1018.

¹³⁸ Theodor Fontane, *Cécile*, in *Werke, Schriften, Briefe*, Abt. I, Band 2, hrsg. v. Walter Keitel und Helmuth Nürnberger (München: Hanser, 1980), 141–317, hier 149.

¹³⁹ Naumann, „Speisesaal und Gemäldegalerie“, 141.

¹⁴⁰ Siehe Müller-Seidel, *Theodor Fontane*, 173.

¹⁴¹ „Die Tendenz zur Kopie ist vielmehr im Denken dieses neureichen Bürgers angelegt.“ Müller-Seidel, *Theodor Fontane*, 173. Müller-Seidel scheint jedoch den vielen Reden über Van der Straaten, die dessen Reichtum als „Parvenu-Reichtum“ darstellen, auf den Leim gegangen zu sein. Van der Straaten ist mitnichten „neureich“, wie wir gleich auf der ersten Seite des Textes erfahren: „[Er] hatte sich, als *reicher Leute Kind*, von Jugend auf daran gewöhnt, Alles zu thun und zu sagen, was zu thun und zu sagen er lustig war“ (GBA4, 5, Hervorh. d. Verf.). Wie Franziska Schöblier ausführt, wird in den Gesprächen zwischen Mitgliedern des engeren Zirkels, die in der Abwesenheit Van der Straatens stattfinden, der Reichtum des Bankiers abgewertet: „Sein Reichtum, der nicht durch Tradition und Erbe gesichert ist, sondern als ‚Parvenu-Reichtum‘ gilt, wird mit unstatthaftem Verhalten assoziiert, mit einem libertinären Habitus, der ständig Übertritte produziert und sich asketischer Selbstkontrolle verweigert.“ Schöblier, „Der jüdische Börsianer“, 97. Müller-Seidel liest also weniger, als dass er einen Schluss aus dem Habitus zieht, der Van der Straaten durch die Tischgesellschaft *privatim* zugeschrieben wird.

¹⁴² Müller-Seidel, *Theodor Fontane*, 178.

¹⁴³ Günter Hess, „Vom Flug der Worte und Bilder. Büchmanns ‚Citatenschatz‘ als Medium deutscher Bildungs- und Ideologiegeschichte im 19. Und 20. Jahrhundert“, in *Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930*, hrsg. v. Karl Richter, Jörg Schönert und Michael Titzmann (Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1997), 233–294, hier 240.

¹⁴⁴ Siehe Hess, „Vom Flug der Worte“, 245 und Marius Reisener, „L’Effet de catalogue. Ambiguierung und Kata-Logik in Theodor Fontanes Roman *L’Adultera*“, *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* 32, Heft 1 (2022): 85–104, hier 95.

¹⁴⁵ Siehe Reisener, „Kata-Logik“, 89.

¹⁴⁶ Mende, „Frauenleben“, 190. Mende bezieht diese Schlussfolgerung auf die schwankenden Stimmungen und ein daraus resultierendes, rücksichtsloses Verhalten Van der Straatens. Dieses Muster gilt Mende als weiteres Beispiel dafür, dass die Figur durch ihre Eigenschaft als Börsenspekulant bestimmt werde. Siehe ebd.

¹⁴⁷ Als Interdiskurs verstehe ich mit Jürgen Link und Ursula Link-Heer einen reintegrierenden Diskurs, der Wissensbestände aus unterschiedlichen Spezialdiskursen zusammenführt. Siehe Jürgen Link, „Diskurs, Interdiskurs, Kollektivsymbolik. Am Beispiel der aktuellen Krise der Normalität,“ *Zeitschrift für Diskursforschung* 1, Heft 1 (2013): 7–23, 12; Jürgen Link und Ursula Link-Heer, „Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse,“ *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 77 (1990): 88–99, 93. Interdiskurse entfalten ihre Wirkmacht über „Analogie-Gitter“, deren Auftreten in Kollektivsymboliken ‚unmittelbare‘ Evidenz schafft. Siehe Ursula Link-Heer, „Nervosität und Moderne,“ in *Konzepte der Moderne*, hrsg. v. Gerhart von Graevenitz (Stuttgart/Weimar: Metzler, 1999), 102–119, 108–110. Interdiskurse erklären demnach *Just-so-Stories*, indem sie durch die Überlagerung von Spezialdiskursen Evidenz schaffen, bzw. Lücken und Inkohärenzen durch Analogieschlüsse zum Verschwinden bringen.

¹⁴⁸ Schöblier, „Der jüdische Börsianer,“ 99.

¹⁴⁹ Ebd., 119.

¹⁵⁰ Immerhin kann Van der Straaten ein Palmenhaus bauen lassen und unterhalten, das zu seiner Zeit die Grenzen technischer Machbarkeit tangiert. Siehe Heide Eilert, „Im Treibhaus. Motive der europäischen Décadence in Theodor Fontanes Roman *L'Adultera*,“ *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 22 (1978): 494–517, 503.

¹⁵¹ Schöblier, „Der jüdische Börsianer,“ 102.

¹⁵² Daniela Grätz gibt aber einschränkend zu bedenken, dass Van der Straaten keine passive Reflektorfigur sei; er werde als *enfant terrible* gezeichnet, welches seine ökonomische Macht in Rede-Gewalt umwandle. Sein Zitatcharakter verstärke diesen Eindruck noch, weil der Bankier nicht nur durch Plattitüden kommuniziere, sondern in der Auseinandersetzung mit diesen spreche. Ein weiterer Aspekt, den Grätz zur ‚Rettung‘ der Autonomie der Figur anführt, ist dessen Sympathie für Heine bei gleichzeitiger Verachtung Wagners. Van der Straaten mache sich über den Wagner-Kult, der auch im eigenen Haus grassiert, lustig, während Ebenezer Rubehn den Judenhasser Wagner verehere. Siehe Grätz: „Das Jüdische als Diskursphänomen,“ 256–257.

¹⁵³ Siehe Reisener, „Kata-Logik,“ 87.

¹⁵⁴ Als geometrische Figur zeichnet sich die Ellipse dadurch aus, dass sie neben dem Mittelpunkt mindestens zwei Brennpunkte besitzt. Das Englische unterscheidet sprachlich spezifischer zwischen einer rhetorischen und einer geometrischen Ellipse, wohingegen das Deutsche auf den ersten Blick unpräzise wirkt. John Hamilton hat dazu aufgefordert, die verschiedenen Dimensionen der Ellipse zusammenzudenken: „After all, although English, unlike German and French, distinguishes between the rhetorical ellipsis and the geometrical ellipse, it is at least possible to think the two forms together.

To borrow Gertrude Stein's syntax, an ellipsis is an ellipsis is an ellipsis ...“ John T. Hamilton, „Ellipses of World Literature,“ *Poetica* 46, Heft 1/2 (2014): 1–16, 9.

¹⁵⁵ Die Übersetzung borgt eine Formulierung aus Eco, „Ars Oblivionalis,“ 258.

¹⁵⁶ Hamilton, „Ellipses of World Literature,“ 4.

¹⁵⁷ Wolf Peter Klein und Marthe Grund, „Die Geschichte der Auslassungspunkte. Zu Entstehung, Form und Funktion der deutschen Interpunktion,“ *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* 25, Heft 1 (2009): 24–44, 34.

¹⁵⁸ Ebd., 40.

¹⁵⁹ Fontane, *Fontanes Briefe*, 27.

¹⁶⁰ Siehe Krobb „Literarischer Antisemitismus im 19. Jahrhundert,“ 100–101 und Holz, *Nationaler Antisemitismus*.

¹⁶¹ Iulia-Karin Patrut, „Nation, Bürgertum und ihre ‚inneren Fremden‘ bei Wilhelm Raabe,“ in *Signaturen realistischen Erzählens im Werk Wilhelm Raabes. Anlässlich des 100. Todestages*, hrsg. v. Dirk Göttsche und Ulf-Michael Schneider (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010), 103–124, 103.

¹⁶² Patrut, „Nation, Bürgertum,“ 104.

¹⁶³ Wilhelm Raabes *Hungerpastor* gilt nach wie vor als „Klassiker[] des Literarischen Antisemitismus.“ Thurn, „*Falsche Juden*,“ 127; siehe auch Florian Krobb, „Judentum,“ in *Raabe Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, hrsg. v. Dirk Göttsche, Florian Krobb und Rolf Parr (Stuttgart: Metzler 2016), 299–305, 299. Ruth Klüger schreibt im Hinblick auf ihre Analyse des *Hungerpastors* und andere Texte des 19. Jahrhunderts, dass Raabes jüdische Figuren Produkt des Antisemitismus sind: „Es geht einerseits nicht an, Werke, in denen negative jüdische Gestalten auftauchen, pauschal zu verwerfen. Aber ebenso wenig sollten wir verkennen, daß diese Gestalten Produkte der Judenfeindlichkeit sind, daß ihnen, bildlich gesprochen, eine untergeschobene Leiche zugrunde liegt.“ Ruth Klüger, „Die Leiche unterm Tisch. Jüdische Gestalten aus der deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts,“ in *Katastrophen. Über deutsche Literatur* (Göttingen: Wallstein 2009), 96–119, 117. Insbesondere Horst Denkler hat mit seinen Aufsätzen sowohl das breite autobiographische Material als auch die Rezeptionsgeschichte aufgearbeitet, um den Vorwurf des Antisemitismus zu entkräften. Siehe Horst Denkler, „Das ‚wirkliche Juda‘ und der ‚Renegat‘. Moses Freudenstein als Kronzeuge für Wilhelm Raabes Verhältnis zu Juden und Judentum,“ *The German Quarterly* 60, Heft 1 (1987): 5–18; Horst

Denkler, „Verantwortungsethik. Zu Wilhelm Raabes Umgang mit Juden und Judentum,“ in *Conditio Judaica. Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg. Interdisziplinäres Symposium der Werner-Reimers-Stiftung, Bad Homburg*, hrsg. v. Horst Denkler und Hans Otto Horch (Tübingen: Niemeyer 1988), 148–168. Hans-Joachim Hahn gibt zu bedenken, dass die komplizierte Rezeptionsgeschichte Raabes (siehe dazu Jeffrey L. Sammons, „Wilhelm Raabe and his Reputation Among Jews and Anti-Semites,“ in *Identity and Ethos. A Festschrift for Sol Liptzin on the Occasion of his 85th Birthday*, hrsg. v. Mark H. Gelber (New York: P. Lang 1986), 169–191) es nötig gemacht habe, den Autor für die literaturwissenschaftliche Betrachtungsweise erneut salonfähig zu machen und kommt unter dieser Perspektive zu einer kritischen Einschätzung der Arbeiten Denklers: „Vor allem die von Horst Denkler Raabe attestierte ‚Verantwortungsethik‘ gegenüber Jüd*innen und dem Judentum scheint mir aus heutiger Sicht mehr dem Begehren geschuldet, den Autor durch Aufwertung wieder in die fachwissenschaftliche Diskussion zu bringen als aus den Quellen gerechtfertigt. Die Relektüren der uns, Dank der Arbeiten insbesondere von Denkler, vorliegenden Quellen zeigen ein anderes, ambivalenteres Bild.“ Hans-Joachim Hahn, „Esoterisches Schreiben und ambivalentes Begehren. Imaginationen des Jüdischen in Wilhelm Raabes Erzählwerk,“ *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 60 (2019): 3–30, 30.

Krobb, der sich eingehend mit Raabes Werk befasst hat, kommt ebenfalls zu einer ambivalenten Einschätzung: „Raabes Judenbild erscheint in mancher Hinsicht reduktiv und essentialisierend. [...] Was Raabe allerdings von Emanzipations- und Assimilationsgegnern wie von rassistischen Antisemiten unterscheidet, ist, dass er nicht Juden pauschal und als Kollektiv für die wahrgenommenen Verwerfungen und Verlusterscheinungen der Modernisierung verantwortlich macht, sondern ihr vermeintliches Fehlverhalten eher als Symptom wertet.“ Krobb, „Judentum“, 304. Der autorbezogene Ansatz hat den Appell hervorgebracht, dass die deutschsprachige Forschung zum Jüdischen in der Literatur die Modellierungsversuche desselben von „endemischen“ Kriterien her untersuchen sollte. Es sollen also die Bedingungen der Darstellbarkeit in den Blick genommen werden, die sich als *discours* und *histoire* ausgestalten. Madleen Podewski, „„Realistisches“ Judentum aus der Familienzeitschrift. Zu Wilhelm Raabes *Holunderblüte* in ‚Über Land und Meer. Allgemeine Illustrierte Zeitung,““ *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 58 (2017): 3–22, 4. Analog zu Forderungen in der Fontane-Forschung und der epochen- und übergreifenden Forschung Krobb und Bogdals wird hier also das Desiderat benannt, literarische Antisemitismusforschung neu aufzuzäumen. Obwohl in mehr als einem Drittel der über sechzig Erzähltexte Raabes Juden vorkommen und Juden auch ohne deren Auftreten oft „Gegenstand von Bemerkungen und Kommentaren in Figurenrede oder Erzählerbericht“ sind (Krobb, „Judentum“, 299), ist meines Wissens bislang vornehmlich ein kleiner Korpus von fünf Texten auf literarischen Antisemitismus hin abgeklopft worden, der explizit jüdische Figuren thematisiert. Neben dem *Hungerpastor* sind das die Texte *Gedelöcke*, *Holunderblüte*, *Höxter und Corvey* und *Frau Salome*. Siehe Krobb, „Judentum“, 299–305; Dieter Arendt, „Nun auf die Juden!“ Figuren des Judentums im Werk Wilhelm Raabes,“ *Tribüne. Zeitschrift zum Verständnis des Judentums* 19, Heft 74 (1980): 108–140. Erst im Jahr 2019 hat Hans-Joachim Hahn darauf aufmerksam gemacht, dass „Imaginationen des Jüdischen“ auch losgelöst von jüdischen Gestalten im Werk Raabes auftauchen. Deren Codierung sei von einer unauflösbaren Ambivalenz gekennzeichnet, sodass die Judenbilder in einem „esoterische[n] Schreiben“ wie mit einer Geheimschrift versteckt und nur den ‚Eingeweihten‘ offenbart werden. Hahn, „Esoterisches Schreiben“, 21, 27.

¹⁶⁴ Krobb, „Judentum“, 304.

¹⁶⁵ Nike Thurn untersucht in ihrer Studie, wie ‚jüdische‘ Identität performativ hergestellt wird und wie literarische Texte die Prozesse vorführen, in denen Figuren als ‚Juden‘ wahrgenommen oder ausgegeben werden, oder diese als solche im Sinne des anglo-amerikanischen Konzepts des *passing* ‚durchgehen.‘ „Falsche Juden“ sind also Figuren, die im Rückgriff auf das Phantasma von der vermeintlichen Erkennbarkeit von ‚Juden‘ zu ‚Juden‘ gemacht werden, oder sich selbst dazu machen. Thurn spricht in diesem Zusammenhang auch von „projizierten Juden.“ „Auch in Texten, in denen keine ‚echten‘ Juden, sondern nur ‚projizierte‘ Juden vorkommen, finden sich gleichwohl — bisweilen gerade — antisemitische Stereotype und damit reichlich, obschon imaginäre, Bilder ‚vom Juden.‘ Doch mehr als imaginär sind literarische Schilderungen von Juden nie — auch wenn diese innertextuell ‚echt‘ sein sollen.“ Thurn, „*Falsche Juden*,“ 521.

¹⁶⁶ Patrut, „Nation, Bürgertum,“ 123.

¹⁶⁷ Rürup, „Antisemitismus und moderne Gesellschaft,“ 89.

¹⁶⁸ Erb und Bergmann, *Die Nachtseite der Judenemanzipation*, 11–12.

¹⁶⁹ Hahn und Kistenmacher, „Zur Genealogie der Antisemitismustheorie,“ 4.

¹⁷⁰ Denkler, „Verantwortungsethik.“ Horst Denkers Forschungen belegen, dass Raabe zeitlebens ein wacher Beobachter der Emanzipationsgeschichte der Juden gewesen ist. Er zitiert Briefe, Tagebucheinträge und Erinnerungen, um Raabes Verhältnis und Interesse zum und am Judentum zu erhellen. Insbesondere persönliche Verbindungen hätten Raabe dazu veranlasst, sich von antisemitischen Parolen und Ausfällen fernzuhalten, um kein negatives politisches Statement zu setzen. Sein Fazit besteht darin, dass Raabes „Verantwortungsethik“ durch Enthaltung politische Vereinnahmung zu verhindern versucht habe. Siehe Denkler, „Verantwortungsethik,“ 155–158. Denkler übersieht, dass sich die Haltung Raabes entlang jener Linien entfaltet, die ich als „negative Form des Gedenkens“ (Rathmann, „*Damnatio memoriae*,“ 86) an ‚das Jüdische‘ bezeichnet habe. Denkler beschreibt Raabes Position zur jüdischen Assimilation folgendermaßen: „Denn nachdem die Juden 1869 bzw. 1871 den Angehörigen anderer ‚religiöser Bekenntnisse‘ gesetzlich gleichgestellt worden waren, erwartete Raabe von ihnen, daß sie sich unter Aufgabe ihres gesellschaftlichen Sonderstatus und unter Wahrung ihrer Privatrechte als Konfessionsgemeinschaft in das neugegründete Reich integrierten und staatsbürgerlich assimilierten oder bei Beanspruchung besonderer Gruppeninteressen mit der Duldung als ‚Gäste‘ zufrieden gäben.“ Denkler, „Verantwortungsethik,“ 159. Hier begegnet uns erneut die Forderung nach der „Selbstaufgabe der Juden“ (Scholem, „Wider den Mythos,“ 9). In einem Antwortbrief an den Prediger der jüdischen Gemeinde in Geestemünde, S. Bachenheimer, der kritische Nachfragen zur Darstellung Moses Freudensteins im *Hungerpastor* stellte, bezeichnete Raabe die Juden als „Gast-Genossen“. Dabei etabliert er eine deutliche Wir-Ihr-Dichotomie, die die Juden als Außenseiter stilisiert. Siehe Wilhelm Raabe, „Brief vom 24.2.1902 an S. Bachenheimer,“ in *Sämtliche Werke*, Ergänzungsband 2, hrsg. v. Karl Hoppe (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975), 437–438, 438. Jeffrey Sammons bemerkt dazu in einer Fußnote: „Here Raabe refers to the Jews as ‚Ihre[] Stammes- und unsere[] Gast-Genossen,‘

which suggests that even then he was far from accepting ‚Deutsche Staatsbürger jüdischen Glaubens.‘“ Sammons, „Wilhelm Raabe and his Reputation,“ 189. Die Auszeichnung als Gäste, die Denkler wortwörtlich in der Korrespondenz Raabes gefunden hat, deutet klar auf ein polarisiertes Denken hin, das zwischen Juden und Deutschen differenziert. Das negative Andenken an ‚das Jüdische,‘ die *damnatio in memoria*, macht die Juden zum Dritten. Diese Figur zeichnet den Weg von der symbolischen zur realen Gewalt vor. Jan Süselbeck bringt es auf den Punkt, wenn er schreibt: „Tertium non datur — ein Drittes ist nicht möglich, es muss letztlich ausgelöscht werden, wenn die binäre Weltanschauung weiter bestehen können soll.“ Süselbeck, „Tertium non datur,“ 68. Zurecht wird Denkers ‚Rettungsversuch‘ der Person Raabes deshalb heute stark kritisiert. Siehe Süselbeck, „Tertium non datur,“ 63–64. Mir geht es aber hier nicht um die Entscheidung der Frage, ob Raabe Antisemit war oder nicht. Hahn bemerkt zu der Frage luzide, dass die Verbindungslinien zwischen literarischem Werk und anderen Schriftzeugnissen eher dafür herangezogen werden sollten, die komplexen Textlogiken des Raabe’schen Werkes zu entschlüsseln, anstatt biographische Spekulationen zu extrapolieren: „Muss nun auf Grund dieser offensichtlichen Korrespondenz zwischen der Briefstelle, in der dem jüdischen Adressaten als einem ‚Gast-Genossen‘ die Zugehörigkeit zur deutschen Nation abgesprochen wird, und der vierzig Jahre älteren Figurenrede des Moses Freudenstein im *Hungerpastor* von einer unveränderten ‚Weltanschauung‘ Raabes, wie es bei Bass hieß, ausgegangen werden? Damit wäre freilich wenig erklärt. Die Komplexität der späteren literarischen Texte, die immer wieder Konstellationen früherer Erzählungen aufgreifen, spricht dafür, die Frage nach Selbstkommentaren und Selbstkorrekturen des *Hungerpastor* auch über *Frau Salome* hinaus vor allem in den literarischen Texten selbst zu verfolgen.“ Hahn, „Esoterisches Schreiben,“ 24.

¹⁷¹ Süselbeck arbeitet heraus, dass die Gegenfigur zu Hans Unwirrsch, der ‚Jude‘ Moses Freudenstein (Theophile Stein), verschiedene Figuren des Romans ins Unglück stürzt, aus Egoismus zum Katholizismus konvertiert und das Schmarotzertum nicht nur als individuelle Lebensmaxime, sondern Kennzeichen der ‚jüdischen‘ Herkunft stilisiert. Dabei greift die Figurenrede u.a. den antisemitischen Topos vom ‚Volk im Volke‘ auf. Siehe Süselbeck, „Tertium non datur,“ 63–64. *Der Hungerpastor* habe den Clou, „dass er erzählerisch die Erkenntnis nahelegt, dass die Juden, wenn man ihnen alle Freiheiten einräume, womöglich *doch* so viel Schaden anrichteten wie der assimilierte und konvertierte Theophile Stein.“ Ebd., 62.

¹⁷² „Während die biblische Jemima [...] eine der Töchter ist, die Hiob nach dem Bestehen seiner Prüfungen von Gott geschenkt werden und die somit am Anfang neuer Generationen stehen, stirbt Jemima in *Holunderblüte* jung und kinderlos. Im so vorgeführten Scheitern des Versuchs, die alte und in der Erzählung vom Niedergang bedrohte jüdische Kultur in eine neue lebendige zu überführen, bestätige sich der hier aufgemachte und längst literarisch etablierte Dualismus zwischen einer Hochschätzung des antiken und der Verachtung des zeitgenössischen Judentums.“ Hahn, „Esoterisches Schreiben,“ 20. Siehe dazu auch Hans-Joachim Hahn, „Angst, Außenseiter und Alterität. Raabes Realismus und sein Judenbild,“ in *Signaturen realistischen Erzählens im Werk Wilhelm Raabes. Anlässlich des 100. Todestages*, hrsg. v. Dirk Göttsche und Ulf-Michael Schneider (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010), 85–103, 93–99.

¹⁷³ In *Pfisters Mühle* geht es um den Niedergang des Familienbetriebes der Familie Pfister und den Übergang Deutschlands in eine Industriegesellschaft. Der Protagonist und Ich-Erzähler Eberhard

wird in seiner Jugend vom Studenten Adam Asche unterrichtet und absolviert später ein Altphilologiestudium. Asche steigt als Chemiker, der ein Reinigungsverfahren für Textilien entwickelt hat, zum Großindustriellen auf und hilft Eberhards Vater ein Schadensersatzverfahren gegen eine lokale Zuckerrübenfabrik zu gewinnen, die den Mühlbach verschmutzt und somit den Erwerbsgrund des Müllers existenziell geschädigt hatte. Trotz des juristischen Erfolgs geht die Mühle zu Grunde und nach dem Ableben des Vaters verkauft Eberhard seinen Besitz an eben jene Zuckerrübenfabrik, die den Untergang des traditionellen Betriebs besiegelte, um mit dem Erlös Anteile an Asches Berliner Textilreinigungsunternehmen zu kaufen.

¹⁷⁴ Die symptomale Lektüre produziert Wissen, das in der Sprache des Textes verborgen ist. Sie konstituiert also ein gegebenes Objekt, hier die Ausdrucksformen des Textes, als Teil eines neuen Erkenntnisobjekts. Diese Form der Lektüre geht auf Louis Althusser zurück. Siehe Bogdal, „Symptomale Lektüre und historische Funktionsanalyse,“ 88–89.

¹⁷⁵ Die Rahmenerzählung von *Pfisters Mühle*, in der Eberhard Pfister in seinem *Sommerferienheft* die Geschichte der väterlichen Mühle bis zu deren Abbruch erzählt, ist zeitlich grob in der Gründerzeit zu verorten. Pfister Juniors früherer Lateinlehrer, zu dieser Zeit Student der Chemie, August Adam Asche hilft Vater Pfister durch ein Gutachten den Nachweis zu erbringen, dass eine Rübenzuckerfabrik den Mühlbach verunreinigt und sein Geschäft schädigt. Sein Studium gewinnbringend nutzend, wird Asche später Teilhaber einer Wäschefabrik, die ihrerseits die Spree in Berlin verunreinigt.

¹⁷⁶ Hahn, „Angst, Außenseiter und Alterität,“ 102.

¹⁷⁷ Siehe Bogdal, „Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz,“ 1–13.

¹⁷⁸ Hahn, „Esoterisches Schreiben,“ 21.

¹⁷⁹ Ebd., 27.

¹⁸⁰ Ebd., 28; Hahn, „Angst, Außenseiter und Alterität,“ 92.

¹⁸¹ Hahn, „Esoterisches Schreiben,“ 28.

¹⁸² Wilhelm Raabe, *Abu Telfan oder Die Heimkehr vom Mondgebirge*, in *Sämtliche Werke [Braunschweiger Ausgabe]*, Band 7, hrsg. v. Karl Hoppe und Jost Schillemeit (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969), 398. Aus dieser Ausgabe wird im Folgenden im Fließtext unter Verwendung der Sigle BA7 zitiert.

¹⁸³ Siehe für die Forschungsdiskussion: Doris Bachmann, „Die ‚Dritte Welt‘ der Literatur. Eine ethnologische Methodenkritik literaturwissenschaftlichen Interpretierens, am Beispiel von Raabes Roman *Abu Telfan* oder *Die Heimkehr vom Mondgebirge*,“ *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 20 (1979): 27–71; Peter J. Brenner, „Die Einheit der Welt. Zur Entzauberung der Fremde und Verfremdung der Heimat in Raabes *Abu Telfan*,“ *Jahrbuch der Raabe Gesellschaft* 30 (1989): 45–62; Eva Eßlinger, „Migranten in Bumsdorf. Zu *Abu Telfan*,“ in *Raabe und heute. Wie Literatur und Wissenschaft Wilhelm Raabe neu entdecken*, hrsg. v. Moritz Baßler und Hubert Winkels (Göttingen: Wallstein, 2019), 139–170; Dirk Götttsche, *Zeitreflexion und Zeitkritik im Werk Wilhelm Raabes* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000), 45–73; Daniela Gretz, „Das ‚innere Afrika‘ des Realismus. Wilhelm Raabes *Abu Telfan* (1867) und der zeitgenössische Afrikadiskurs,“ in *Magie der Geschichten. Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. Michael Neumann und Kerstin Stüssel (Konstanz: Konstanz Univ. Press, 2011), 197–216; Daniela Gretz, „*Abu Telfan* oder *Die Heimkehr vom Mondgebirge*,“ in *Raabe Handbuch. Leben — Werke — Wirkung*, hrsg. v. Dirk Götttsche, Florian Krobb und Rolf Parr (Stuttgart: Metzler, 2016), 125–130; Christof Hamann, „Schwarze Gesichter im deutschen Mondschein. Zum Konzept des Barbarischen in Wilhelm Raabes *Abu Telfan*,“ in *Deutsch-afrikanische Diskurse in Geschichte und Gegenwart. Literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. v. Michael Hofmann und Rita Morrien (Amsterdam: Rodopi, 2012), 53–70; Susanne Illmer, „‚Wilde Schwächlinge‘ auf dem Weg ‚zu den Müttern.‘ Die Ordnung des Matriarchats und die Politik der Provinz in Wilhelm Raabes Roman *Abu Telfan* oder *die Heimkehr vom Mondgebirge*,“ in *Signaturen realistischen Erzählens im Werk Wilhelm Raabes. Anlässlich des 100. Todestages*, hrsg. v. Dirk Götttsche und Ulf-Michael Schneider (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010), 137–156; Florian Krobb, *Erkundungen im Überseeischen. Wilhelm Raabe und die Füllung der Welt* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009), 103–131.

¹⁸⁴ Siehe dazu Bastian Lasse, „Gespenstischer Doppelgänger. Deviante Männlichkeit bei Viktor Fehleysen alias Kornelius van der Mook,“ *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 61 (2020): 31–52. Meines Wissens hat sich jenseits einer *en passant* erfolgten Nennung bislang nur Sabine Harderer mit Täubrich-Pascha beschäftigt. Ihre Interpretation beruht auf einer Kompilation einiger Textstellen zum Außenseiterstatus der Figur. Im Gegensatz zu Hagebucher sei Täubrich mit seiner Paria-Stellung zufrieden, da er den Gegensatz zwischen dem Eigenem und dem Fremdem nicht erfassen könne. Er gelte der Gesellschaft als Beispiel für die ‚Überlegenheit‘ der Heimatkultur und sei damit ein Beispiel für ein eingehegtes fremdes Element, das die Gesellschaft stärke. Täubrich finde individuelle Zufriedenheit, weil er anders als Hagebucher, und hier zitiert Harderer eine parenthetische Notiz Dirk Götttsches, „den Gegensatz der Welt“ nicht wahrnehme. Siehe Sabine Harderer, *Individuum und Gesellschaft bei Wilhelm Raabe. Bürgerliche Devianz in *Abu Telfan*, *Stopfkuchen* und *Die Akten des Vogelsangs** (Berlin/Boston: De Gruyter, 2019).

¹⁸⁵ Patrut, „Nation, Bürgertum,“ 123.

¹⁸⁶ Siehe Gretz, „*Abu Telfan*,“ 125–130; Krobb, „Judentum,“ 299–305.

¹⁸⁷ Maihofer, „Nachwort,“ 319–332.

¹⁸⁸ Im 19. Jahrhundert wird die Wüste zur ikonischen westlichen Repräsentation des ‚Orient‘. Aufgrund des Zerfalls des Osmanischen Reichs verschiebt sich das Interesse vom Osmanischen Reich auf die eingeborenen Völker des von den Osmanen besetzten Territoriums: „We see disclosed here a radical change in the perception of the East and its relationship to the West. The Ottomans, centered on Turkey though often ruling through non-Turkish officials, still ruled much of the Orient, but in the nineteenth century their tottering empire was talked of as the ‚Sick Man of Europe.‘ Travelers and traders now paid ever less attention to the Ottoman rulers and understood the region in terms of its indigenous inhabitants, who were mostly Arab.” Kalmar, „Jesus Did Not Wear a Turban,” 16. Die bildliche Repräsentation der so ‚entdeckten‘ ‚Araber‘ verläuft bipolar: auf der einen Seite steht der dekadente Orientale, auf der anderen Seite der ‚edle Beduine‘ (siehe Kalmar, „Jesus Did Not Wear a Turban,” 17. Zur *Turquerie* Europas siehe Andrea Polaschegg, *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert* (Berlin/New York: De Gruyter, 2005), 126–133.

¹⁸⁹ Siehe Klein und Grund, „Die Geschichte der Auslassungspunkte,” 35.

¹⁹⁰ Philipp Theison, „Jerusalem,” in *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 3. erw. Aufl., hrsg. v. Günter Butzer und Joachim Jacob (Stuttgart: Metzler, 2012), 301–303, 302.

¹⁹¹ Markus Kirchhoff, „Erweiterter Orientalismus. Zu euro-christlichen Identifikationen und jüdischer Gegengeschichte im 19. Jahrhundert,” in *Jüdische Geschichte als allgemeine Geschichte. Festschrift für Dan Diner zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Raphael Gross und Yfaat Weiss (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006), 99–119, 104.

¹⁹² Siehe Kalmar, „Jesus Did Not Wear a Turban,” 8–10. In diesem Zusammenhang kann auch auf polemische Literatur aus dem 12. Jahrhundert verwiesen werden, die einen Zusammenhang zwischen Muslimen und Juden herstellt. Es gibt im mittelalterlichen Denken einen starken Zusammenhang zwischen Orient und Judentum, weil der Orient primär als Schauplatz des Alten Testaments verstanden wurde: „It is important to stress in this context that in medieval Christian thought the orient was primarily perceived as the location of the Holy Land, where the biblical events unfolded, not as some distant place unrelated to Europe.” Achim Rohde, „Asians in Europe. Reading German-Jewish History through a Postcolonial Lens,” in *Orientalism, Gender, and the Jews. Literary and Artistic Transformations of European National Discourses*, hrsg. v. Ulrike Brunotte, Anna-Dorothea Ludewig und Axel Stähler (Berlin/München/Boston: Walter de Gruyter, 2015), 17–32, 20.

¹⁹³ Ivan Davidson Kalmar und Derek J. Penslar, „Orientalism and the Jews. An Introduction,” in *Orientalism and the Jews*, hrsg. v. Ivan Davidson Kalmar und Derek J. Penslar (Waltham: Brandeis University Press, 2005), xiii–xlii, xiii.

¹⁹⁴ Kirchhoff, „Erweiterter Orientalismus,” 105. Kalmar und Penslar unterscheiden insgesamt vier Phasen dieser Darstellungstradition. 1) Die sarazenische Phase reicht vom Aufstieg des Islam bis zum 14. Jahrhundert: „In the proto-orientalist imagination of the early Middle Ages, the Jew was imagined

in terms of the oriental location of the Holy Land before the Muslim. The ‚East‘ was at the time constructed mythologically and theologically rather than ethnographically.“ Kalmar und Penslar, „Orientalism and the Jews,“ xxiv. 2) Die türkische Phase reicht vom 14. bis zum späten 18. Jahrhundert: „The emphasis on the secular aspects of the Muslim conquest led to a need to imagine the conquerors in relatively solid ethnographic terms, rather than as incarnations of apocalyptic personages. [...] Renaissance artists began to depict biblical Israelites as similar to ‚Turks,‘ carefully constructing details of their attire on the basis of what was known of Ottoman custom.“ Ebd., xxvi. 3) Die arabische Phase endet ungefähr in den 1960er Jahren: „The continuing decline of the Ottoman Empire was probably not the only reason for the Semitic Arabs replacing the Turks as Europe’s chief oriental interest. Preoccupation with the European Semites may have been another.“ Ebd., xxx. 4) Die postkoloniale Phase. Ebd., xxv.

¹⁹⁵ Kalmar, „Jesus Did Not Wear a Turban,“ 15.

¹⁹⁶ Ebd., 16.

¹⁹⁷ Siehe für die folgenden Ausführungen zum ‚Orient:‘ Polaschegg, *Der andere Orientalismus*, 63–101.

¹⁹⁸ Ebd., 79.

¹⁹⁹ Mit Rekurs auf historisches Kartenmaterial belegt Florian Krobb, dass der ausgesparte Schauplatz in *Abu Telfan* — also der Ort von Hagebuchers Gefangennahme — als Teil des Orients angesehen wurde. Exemplarisch zieht Krobb Joseph Meyers Neuesten Zeitungsatlas heran, um die zentrale Stellung des Persischen Golfs und des Roten Meeres als Verbindungslinie zwischen dem Mittelmeer und dem Orient aufzuzeigen. Die Karte definiere den ‚Nahen Osten‘ als das Kerngebiet des Orients, und am Rande dieses Orients finden wir das Mondgebirge. In Ägypten — wo sich Hagebucher vor seiner afrikanischen Gefangenschaft befindet — kristallisieren sich die europäischen Kolonialansprüche, und der Bau des Suezkanals wird zum Symbol für die Verfügungsgewalt über den Orient. Siehe Krobb, *Erkundungen im Überseeischen*, 114–115.

²⁰⁰ Rohde, „Asians in Europe,“ 22–23.

²⁰¹ James Pasto, „Islam’s Strange Secret Sharer.‘ Orientalism, Judaism, and the Jewish Question,“ *Comparative Studies in Society and History* 40, Heft 3 (1998): 437–474, 441.

²⁰² „Accordingly, we can read Protestant liberal Biblical scholarship as a ‚foundational historiography‘ which sought to base a new German national identity on an Israelite past that was free of both Judaism and Catholicism.“ Pasto, „Islam’s Strange Secret Sharer,“ 448.

²⁰³ Steven E. Aschheim, „The Modern Jewish Experience and the Entangled Web of Orientalism,“ in *Internal Outsiders — Imagined Orientals? Antisemitism, Colonialism and Modern Constructions of Jewish Identity*, hrsg. v. Ulrike Brunotte, Jürgen Mohn und Christina Späti (Würzburg: Ergon, 2017), 21–37, 13.

²⁰⁴ Kirchhoff, „Erweiterter Orientalismus,“ 99.

²⁰⁵ „Die zunehmende Orientalisierung der Bibel [in den Orientwissenschaften, B.L.] und mit ihr der Hebräer im frühen 19. Jahrhundert aber schlug zudem Wege ein, die weit von der Heiligen Schrift selbst und dem antiken Volk wegführten und gleichwohl mit ihnen in diskursiver Verbindung blieben. Denn im Zuge der diskursiven Wanderungsbewegung von Bibel und Hebräern in den Orient etablierte sich in der deutschen Literatur und Publizistik die Möglichkeit, auch deutsche Juden orientalisch zu konnotieren.“ Polaschegg, *Der andere Orientalismus*, 168.

²⁰⁶ „Jews were Germany’s internal ‚oriental‘ colony, and the ideology of the nation-state necessitated the dissolution of Jewish corporate institutions and identity. The post-exilic, contradictory Judaism of Biblical scholars served that goal in so far as it projected Jews into an allochronic time, a Judeographic present, from which all forward chronological movement could take place only through the fulfillment of Judaism by Christianity. This in turn paralleled the political discourse and the institutions of the state which associated the resolution of Jewish contradictions with the dissolution of Judaism by the nation-state.“ Pasto, „Islam’s Strange Secret Sharer,“ 467.

²⁰⁷ Die orientalistische Repräsentation der Juden hat auch einem jüdischen Orientalismus Vorschub geleistet, der in der Entwicklung eigener Narrative mündete. Jüdische Gelehrte wie Abraham Geiger, Heinrich Graetz und Ignaz Goldziher entwarfen historische Narrative, welche die jüdische Diaspora zum Grundstein der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts erklärten. Siehe John M. Efron, „Orientalism and the Jewish Historical Gaze,“ in *Orientalism and the Jews*, hrsg. v. Ivan Davidson Kalmar und Derek J. Penslar (Waltham: Brandeis University Press, 2005), 80–93; Rohde, „Asians in Europe,“ 27–32. Diesem ‚positiven‘ Orientalismus stand ein exkludierender Orientalismus gegenüber, der mit dem ‚Ostjuden‘ eine Figur entwarf, der einen Spiegel antisemitischer Stereotype im innerjüdischen Diskurs darstellte. Siehe Aschheim, „The Modern Jewish Experience,“ 18–21. Spätestens mit dem Auftauchen der zionistischen Bewegung entsteht über das Bild vom ‚Juden‘ als Orientalen eine „kleine Literatur“, die einen wirkmächtigen Gegendiskurs etabliert. Siehe Nina Berman, *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900* (Stuttgart: Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1997), 267–283.

²⁰⁸ Im Rückgriff auf Derrida sprechen Kalmar und Penslar von einem Paar, dem immer eine Spur zum Anderen eingeschrieben ist: „In Derridean terms, the Jew and the Arab are always ‚traces‘ of the other when only one of the pair is addressed. Touching on both simultaneously causes an ‚explosive‘ and therefore always scattered, diffuse, and never completely decipherable, eruption of the ‚unspeakable‘ into representation.“ Kalmar und Penslar, „Orientalism and the Jews,“ xx. Der ‚Jude‘ genauso wie der ‚Oriente‘ wären demnach ein exzentrisches Zeichen, dass immer schon auf ein anderes Zeichen verweist. In diesem Sinne sind sie elliptische Figuren.

²⁰⁹ Krobb, *Erkundungen im Überseeischen*.

²¹⁰ Ebd., 122.

²¹¹ Ebd., 127–128.

²¹² Ebd., 129.

²¹³ Ebd., 130.

²¹⁴ Polaschegg, *Der andere Orientalismus*, 177–196.

²¹⁵ Siehe Nipperdey und Rürup, „Antisemitismus“, 130–131.

²¹⁶ Rohde, „Der innere Orient“, 390.

²¹⁷ Krobb, *Erkundungen im Überseeischen*, 122.

²¹⁸ Er behauptet, dass erst nach dem Start des aktiven kolonialen Projekts die Linguistik zum „Instrument kolonialistischer Herrschaftsausübung“ gemacht worden sei. Das ist historisch korrekt, aber nur weil die Linguistik zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch keinem aktiven kolonialen Projekt dienen konnte, heißt das eben nicht, dass sie kein diskursives Unheil anrichten konnte. Siehe Krobb, *Erkundungen im Überseeischen*, 130.

²¹⁹ Siehe Kirchhoff, „Erweiterter Orientalismus“, 107–108.

²²⁰ Eine interessante Blüte dieser Tradition ist die ikonographische Darstellung Jesus, der gemäß der Theorie der Sukzession des Christentums nicht mit ‚orientalischen‘ Symbolen ausgestattet wurde: „Jesus‘ Jewish birth was a problem for Aryanists, who were forced to improvise solutions to reconcile his apparent racial origins with his purportedly Aryan spirituality.“ Kalmar, „Jesus Did Not Wear a Turban“, 23.

²²¹ Pasto, „Islam’s Strange Secret Sharer“, 449–450.

²²² Insgesamt drei Textstellen assoziieren den Pascha mit dem Zittern, was angesichts der relativ wenigen Auftritte der Figur bereits signifikant erscheint. Das Zittern wird in den weiteren Textstellen immer genauer lokalisiert. Kurz bevor Hagebucher aufbricht, um Serena Reihenschlager einen Heiratsantrag zu machen, verlangt er von Täubrich seine Anziehsachen. Der Pascha reagiert folgendermaßen: „Hier, Herr! Hier, Herr!“ rief der Schneider, froschartig und an allen Gliedern zitternd im Zimmer umherhüpfend“ (BA7, 294). Nach dem Abgang Hagebuchers wird Täubrich dann noch einen „kuriose[n]“ „Tanz“ aufführen, sodass die Beschreibung insgesamt aus dem Fallbericht eines Nervenarztes stammen könnte. Die Hysteriker*innen zugeschriebene Rastlosigkeit findet sich auch sprachlich in der zweifachen Wiederholung von „Hier, Herr!“ Noch spezifischer wird der Pascha später mit „zitternden Händen“ (BA7, 322) dargestellt. Diese Kontexte scheinen eine ebenfalls mögliche Verortung in religiösen Diskursen eher auszuschließen. Selbst wenn sich Hinweise dafür finden ließen, dass das Zittern des Paschas religiöse Bezüge aufweist, wäre damit das Argument gestärkt, dass der antisemitische Kontext immer neben anderen Brennpunkten existiert und eben darüber ins Vergessen gedrängt wird.

²²³ Ursula Link-Heer ist dieser Geschichte in zwei luziden Aufsätzen nachgegangen. Ich beziehe mich im Folgenden auf Ursula Link-Heer, „Männliche Hysterie. Eine Diskursanalyse,“ in *Weiblichkeit in geschichtlicher Perspektive. Fallstudien und Reflexionen zu Grundproblemen der historischen Frauenforschung*, hrsg. v. Ursula A. J. Becher und Jörn Rüsen (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988), 364–396. Die Hysterie ist wechselweise als Gebärmutterleiden, Nervenleiden und Einbildungsleiden beschrieben worden. In all diesen Konfigurationen war es jedoch immer ein Reden über die Frau, das sich im Sprechen über die Krankheit artikuliert (Link-Heer, 373). Unmittelbar einsichtig ist dies im ersten Fall, in dem Hysterie als Krankheit biologistisch an das weibliche Geschlecht gekoppelt wird; ein Umstand, dem wir die ‚lebendige‘ Etymologie, die Hysterie auf das griechische Wort für Gebärmutter (hystera) zurückführt, verdanken. Wird die Hysterie zu einer Nicht-Krankheit erklärt, sodass somatische Symptome vermeintlich durch die Einbildungskraft ausgelöst werden, verknüpft sich das Krankheitsbild mit Stereotypen des weiblichen Charakters als verlogen und betrügerisch. Und auch die als Nervenleiden gefasste Hysterie verzahnt Diskurse um das ‚Wesen‘ der Frau mit dem Krankheitsbild. Die Sensibilität der Frau erkläre sich aus ihrer sozialen Rolle als Gattin und Mutter, und damit wird die vermeintlich erhöhte Anfälligkeit für das Hysterieleiden unmittelbar aus dem Geschlechtscharakter ableitbar (ebd., 369–373). Die Entdeckung der ‚männlichen Hysterie‘ führt in Frankreich zu dem Versuch, das Krankheitsbild geschlechtsneutral zu generalisieren (ebd., 377). In Deutschland werden in Folge der Diskussionen um die ‚railway spine‘ unter dem Namen „traumatische Neurose“ prinzipiell die gleichen Phänomene diskutiert, es kommt jedoch nicht zu dem Versuch, das Krankheitsbild zu universalisieren (ebd., 380). Im Gegenteil führt die Diskussion hier zu einer erneuten Polarisierung: „Geht man davon aus, daß die ‚traumatische Neurose‘ und die ‚Hysterie‘ den gleichen Symptomkomplex bilden, und betrachtet man die erstere als ‚männliche‘, die zweite als ‚weibliche‘ Neurose, so ist auffällig, daß das Neurotischwerden des Mannes in einer engen metonymischen Beziehung zu mechanischen und chemischen Reizen gesehen wird, während der Frauenkörper keines äußeren Anstoßes bedarf, sondern die Hysterie und ihre Stigmata sozusagen aus sich selbst hervorbringen kann. Die Genese der Neurose ‚Hysterie‘ bedurfte nicht der Provokation von außen wie des Traumas infolge von Verkehrs- und Arbeitsunfällen, der Berührung mit Giften oder der alkoholischen Exzesse; denn die Frau war an sich, aus sich selbst heraus, zur Hysterie prädisponiert.“ Ebd., 384. Hervorhebung im Original. Link-Heer führt zur Entwicklung in Frankreich aus, dass statistische Untersuchungen eine geschlechts- und klassenspezifische Korrelation des hysterischen Leidens konstruieren. Es seien Frauen der Oberschicht und das männliche Proletariat, die zum

hysterischen Leiden neigen. Diese Befunde führen zu einer Feminisierung des Arbeiters und festigen darüber die neu aufkommende Vorstellung einer weiblichen Psyche (ebd., 386). Siehe auch Ursula Link-Heer, „Nervosität und Moderne,“ 102–119.

²²⁴ Kuhnau kommt zu dem Schluss, dass der Textbefund bei Fontane eindeutig gegen ein geschlechterpolarisiertes Krankheitsbild spreche: „Dass auch fiktionale Texte ein anderes Bild bieten [als Karin Hausens Polarisierungsmodell, B.L.] — nach Hausens Modell wäre die Verbindung von Männlichkeit und Hysterie ausgeschlossen —, zeigen die Romane Fontanes.“ Petra Kuhnau, „Symbolik der Hysterie. Zur Darstellung nervöser Männer und Frauen bei Fontane,“ in *„Weiber weiblich, Männer männlich?“ Zum Geschlechterdiskurs in Theodor Fontanes Romanen*, hrsg. v. Sabina Becker und Sascha Kiefer (Tübingen: Francke, 2005), 17–61, 47.

²²⁵ Kuhnau, „Symbolik der Hysterie,“ 51.

²²⁶ Es bleibt Sigmund Freud vorbehalten, hereditäre Erklärungsmuster von Pathogenesen zu verwerfen. Siehe Link-Heer, „Nervosität und Moderne,“ 104–105.

²²⁷ Siehe ebd., 102.

²²⁸ Siehe ebd., 110.

²²⁹ Schöblier, „Der jüdische Börsianer,“ 104.

²³⁰ Es sei hier nur am Rande bemerkt, dass die Beschreibung des Paschas als hysterischer Mann auch als Strategie der Effeminisierung verstanden werden kann. Diese weibliche Disposition wäre ein weiterer Verweis auf das ‚Jüdische‘ dieser Figur. Zur Herkunft der Überblendung von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Juden‘ siehe Eva von Braun, „Der Jude‘ und ‚Das Weib‘. Zwei Stereotypen des ‚Anderen‘ in der Moderne,“ *Metis. Zeitschrift für historische Frauen- und Geschlechterforschung* 1, Heft 2 (1992): 6–28, 24–28.

²³¹ Siehe Michael Titzmann, „Grenzziehung‘ vs. ‚Grenztilgung.‘ Zu einer fundamentalen Differenz der Literatursysteme ‚Realismus‘ und ‚Frühe Moderne,“ in *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten — realistische Imaginationen. Festschrift für Marianne Wünsch*, hrsg. v. Hans Krah und Claus-Michael Ort (Kiel: Ludwig, 2002), 181–209, 185.

²³² Siehe Kalmar, „Jesus Did Not Wear a Turban,“ 23.

²³³ Siehe dazu Sander L. Gilman, „Die jüdische Nase: Sind Juden/Jüdinnen weiß? Oder: Die Geschichte der Nasenchirurgie,“ in *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, hrsg. v. Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche und Susan Arndt (Münster: Unrast Verlag, 2005), 394–415.

²³⁴ Nach Sara Ahmed ist einer Person nur dann Handlungsfähigkeit gegeben, wenn sich dem Körper die Welt auch als Handlungsraum erschließe. Ahmed versucht auszuarbeiten, dass in einer ‚weißen‘ Welt nur der ‚weiße‘ Körper ohne Friktion einen Raum besetzen kann. Somit werde ‚whiteness‘ zu einer Grundbedingung von ungestörter körperlicher Entfaltung und Handlungsfähigkeit. Siehe Sara Ahmed, „A Phenomenology of Whiteness,“ *Feminist Theory* 8, Heft 2 (2007): 149–168. Äquivalent dazu erzeugt Täubrichs Körper einen Widerstand, weil er nicht als ‚bürgerlich‘ wahrgenommen wird.

²³⁵ Holz, „Die antisemitische Konstruktion des ‚Dritten,“ 44.

²³⁶ Ein Intertext zu Täubrichs bewusstloser Heimkehr ist die *Odyssee*. Als Odysseus schlafend von den Phaiaken an der Küste von Ithaka abgelegt wird, erkennt er die eigene Heimat nicht: „Weh mir Armen! Ins Land welcher Sterblichen bin ich gekommen? \ Wieder einmal! Sinds Frevler, Wilde? Kennen das Recht nicht? Sind es wohl gastliche Leute mit gottesfürchtigem Denken?“ Homer, *Odyssee. Griechisch-deutsch*, übers. v. Anton Weiher, 14. Auflage (Berlin: Akademie Verlag, 2013), 357. Im Gegensatz zu Täubrich wird Odysseus jedoch in einem großen Gemetzel seinen korruptierten Hofstaat auslöschen und mit dieser Tat den Zustand vor seiner Abreise nach Troja restituieren (ebd., 590–611). Odysseus greift handelnd ein, um die Heimat zu retten. Demgegenüber ist der Pascha kein Agens, wie Odysseus, sondern Objekt einer erzwungenen Bewegung. Seine Versetzung wird mit der Geschichte des Klosters Mar Saba und ihrem Gründer parallelisiert. Täubrichs letzter Aufenthaltsort im Heiligen Land ist ein Kloster, das im 5. Jahrhundert durch den Heiligen Sabas gegründet wurde. Dessen Gebeine wurden während der Kreuzzüge nach Italien verschleppt. Siehe Nicolaus Heutger, „SABAS,“ in *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Band 8, hrsg. v. Friedrich Wilhelm Bautz und Traugott Bautz (Herzberg: Verlag Traugott Bautz, 1994), 1135–1136. Der Raub der sterblichen Überreste kann als gewaltvolle Exilierung interpretiert werden. Das Schicksal des heiligen Sabas spiegelt also eine gewaltsame Entrückung, wie sie auch dem Pascha widerfahren ist; er wird wie die Gebeine des heiligen Sabas ohne sein Einverständnis aus Jerusalem entfernt. Außerdem gibt die Erzählung von Täubrichs Rückkehr eindeutig darüber Aufschluss, dass der Ankunft kein Einschluss in einen Raum des ‚Eigenen‘ folgt, wie das in der Odyssee der Fall ist: „Auf die Tage des Erstaunens und der Verwunderung war die Zeit der Gleichgültigkeit und der Verachtung gefolgt.“ BA7, 146.

²³⁷ In Jerusalem bestand zwischen diesen Religionsgemeinschaften ein langwährender Streit um die Nutzung der heiligen Stätten der Grabeskirche und der Geburtskirche, der regelmäßig zu blutigen Auseinandersetzungen führte und den osmanischen Statthalter Mehmet Pascha dazu zwang, militärische Präsenz zu zeigen. Im 19. Jahrhundert verschärfte sich der Konflikt, weil sich die Anzahl der an Ostern nach Jerusalem ziehenden Pilger drastisch erhöhte. Im Jahr 1846 fiel das Osterfest im römischen wie im griechisch-orthodoxen Kalender auf den gleichen Tag und der Streit darum, wer zuerst die Karmesse feiern dürfe, führte zu einem Konflikt mit 40 Toten. Siehe Orlando Figes, *Krimkrieg. Der letzte Kreuzzug*, übers. v. Bernd Rullkötter (Berlin: Bloomsbury, 2011), 29–31. Die

religiösen Spannungen waren ein wesentliches Moment für den späteren Ausbruch des Krimkrieges (ebd., 40), der sich offiziell über den Streit um die Nutzungsrechte an der Grabeskirche entzündete (ebd., 19). Auf den Krimkrieg wird auch angespielt, wenn Täubrich die Vermutung äußert, dass Victor Fehleysen bei der Belagerung von Sewastopol umgekommen sei und er diesen daher nie im Orient getroffen habe. Siehe BA7, 150. Der Krimkrieg, der für die Zeitgenossen einen Stellenwert besessen haben muss wie für die Gegenwart die Weltkriege (siehe Figes, *Krimkrieg*, 13), endete drei Jahre vor Täubrichs Ankunft in Jerusalem, zählt in seinen Nachwirkungen aber vermutlich zu den unmittelbaren Erfahrungen, die Täubrich im Orient gemacht hat.

²³⁸ Georg Beer, „Kedron“, in *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Band 11.22, hrsg. v. Wilhelm Kroll (Stuttgart: Metzler, 1922), 112–114.

²³⁹ Gunther Wanke, „Klagelieder“, in *Theologische Realenzyklopädie*, Band 19, hrsg. v. Gerhard Müller (Berlin/Boston: De Gruyter, 2020), 227–230.

²⁴⁰ Hans Otto Horch „Judenbilder in der realistischen Erzählliteratur. Jüdische Figuren bei Gustav Freytag, Fritz Renter, Berthold Auerbach und Wilhelm Raabe“, in *Juden und Judentum in der Literatur*, hrsg. v. Herbert A. Strauss und Christhard Hoffmann (München: DTV, 1985), 140–171, 162. Der Psalm lautet im Ganzen: „(1) An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten, wenn wir an Zion gedachten. (2) Unsere Harfen hängten wir an die Weiden im Lande. (3) Denn dort hießen uns singen, die uns gefangen hielten, und in unserm Heulen fröhlich sein: ‚Singet uns ein Lied von Zion!‘ (4) Wie könnten wir des HERRN Lied singen in fremdem Lande? (5) Vergesse ich dein, Jerusalem, so werde meine Rechte vergessen. (6) Meine Zunge soll an meinem Gaumen kleben, wenn ich deiner nicht gedenke, wenn ich nicht lasse Jerusalem meine höchste Freude sein. (7) HERR, vergiss den Söhnen Edom nicht den Tag Jerusalems, da sie sagten: ‚Reißt nieder, reißt nieder bis auf den Grund!‘ (8) Tochter Babel, du Verwüsterin, wohl dem, der dir vergilt, was du uns getan hast! (9) Wohl dem, der deine jungen Kinder nimmt und sie am Felsen zerschmettert!“ „Psalm 137“, in *Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers*, revidierte Fassung (Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2017).

²⁴¹ Siehe Almuth Hammer, „„Wenn ich dein vergesse, Jerusalem ...“ Vergessen als Deutungskategorie in der jüdischen Tradition und ihre Fortschreibung in Else-Lasker Schülers *Malik*“, in *Kulturelles Vergessen. Medien — Rituale — Orte*, hrsg. v. Günter Butzer und Manuela Günter (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004), 129–150, 133.

²⁴² Hammer, „Vergessen als Deutungskategorie“, 135.

²⁴³ Jan Assmann führt dazu aus, dass die Parallelgeschichte vom ägyptischen Exil, die im Buch Deuteronomium erzählt wird, den Gründungsmoment eines nicht an ein Territorium gebundenes kollektives Gedächtnis darstellt. Siehe Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, 3. Aufl. (München: Beck, 2000), 213. Israel gilt ihm als Paradigma einer Gesellschaft, die unter dem Imperativ „Bewahre und Gedenke!“ eine

Gedächtnisgemeinschaft bildet (ebd., 30). Wie in der Simonides-Legende dient auch in der Geschichte um die Auffindung des Deuteronomiums — die den Bündnisschluss zwischen Gott und Israel erzählt — das Vergessen von Identität als Ausgangspunkt. Die Katastrophe folge aus dem Vergessen des mit Gott geschlossenen Vertrags: „Das deuteronomistische Geschichtswerk läßt sich als die Kodifikation einer Erinnerungsarbeit verstehen, die vom Prinzip der Schuld geleitet ist.“ Ebd., 216. Die vergessene Identität wird durch das Deuteronomium verbürgt (ebd., 217), womit gleichzeitig das Grundprinzip aller Religionen formuliert werde: „Religion in dem vom Deuteronomium erstmals entworfenen und dann zum Maßstab aller späteren Religionen gewordenen Sinne heißt, an einer Bindung festhalten, die unter völlig anderen, extremen Bedingungen eingegangen wurde, auch wenn sie in den Bedingungen der Gegenwart keinerlei Bestätigung findet.“ Ebd., 228.

²⁴⁴ Das Schlafen kann als *modus vivendi* des Paschas gelten, wie Hagebuchers Anrede verrät: „Täubrich, erwachen Sie nur für fünf Minuten — nur fünf Minuten, Täubrich, für einige Bemerkungen und einige Fragen!“ BA7, 147.

²⁴⁵ Hans Jürgen Scheuer, „Fama,“ in *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Band 4, hrsg. v. Hubert Cancik und Helmuth Schneider (Stuttgart: Metzler, 1998), 404–405.

²⁴⁶ Hannah Arendt, *The Jewish Writings*, hrsg. v. Jerome Kohn und Ron H. Feldman (New York: Schocken Books, 2007), 70.

²⁴⁷ Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis, „Verschiebung,“ in *Das Vokabular der Psychoanalyse*, übers. v. Emma Moersch (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2019), 603–606, 603.

2. Kapitel: Alfred Döblins Poetik eines „epischen Vergessens“ oder: Die traumatische Zeit der Erzählung.

Das Vergessen erhielt in der klassischen Moderne einen festen Platz in der theoretischen Verständigung über die Zeit — als Theorem der Erinnerung bei Proust und Bergson, als Theorem der Erfahrung bei Walter Benjamin, als Theorem der Verdrängung bei Sigmund Freud und, wie zu zeigen sein wird, als Theorem der Epik bei Alfred Döblin. Das Problem der Epik wurde dabei fest mit dem Problem der Erfahrung verflochten: Industrialisierung, Urbanisierung und insbesondere der 1. Weltkrieg machten nicht nur den Zugriff auf die Welt, sondern auch das Erzählen von Welt problematisch. Die Kritik am Historismus des 19. Jahrhunderts und der Musealisierung von Geschichte führten zu einer Neuverhandlung des Verhältnisses von Erinnerung und Vergessen.

Zwischen der impliziten Vergessens-Theorie der Realisten, die in der Struktur der literarischen Texte von Fontane und Raabe angelegt ist, und dem dezidiert vergessenstheoretisch fundierten Angriff der Avantgarde auf die Überlast der Geschichte¹ steht Friedrich Nietzsches Erkundung des Vergessens als Mittel des Aufbegehrens gegen den überbordenden Historismus seiner Zeit. Die Diskussion darüber wurde bereits 1874 in den *Unzeitgemäßen Betrachtungen* initiiert. Im zweiten Stück *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* postuliert er, dass unser historisches Bewusstsein das Lebendige schädigen könne, und bringt damit einen neuen Gedanken in Umlauf.² Seit Vico gilt das Gedächtnis als eine produktive Kraft des Menschen,³ aber Nietzsche gibt den Anstoß, ein übervolles Gedächtnis als Hemmung zu verstehen.⁴ „Zu allem Handeln gehört Vergessen,“⁵ schreibt Nietzsche, und erklärt in der folgenden Argumentation ein überbordendes historisches Bewusstsein und ein tatkräftiges Leben zu Antagonisten. Folgt man Paul de Man, so wird das tatkräftige Vergessen in der Historien-Schrift zum ersten Mal als „Geist der Moderne“⁶ fasslich, weil hier der Dualismus von Aktion und Reflektion, der mit dem Begriffspaar Moderne und Geschichte korrespondiert,

beschworen werde:⁷ „Nietzsche’s ruthless forgetting, the blindness with which he throws himself into an action lightened of all previous experience, captures the authentic spirit of modernity.“⁸ Vergessen erscheint in dieser Interpretation als Technik der Löschung, welche den Zusammenhang zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit gewaltvoll verdränge.⁹ Weil Nietzsche propagiere, dass unter den Auspizien des Vergessens *tabula rasa* mit der Geschichte gemacht werden könne, um einen echten Neuanfang zu setzen, versteht de Man die Historien-Schrift gleichzeitig als ein Gründungsdokument und Symptom der Moderne.¹⁰

Nietzsches Text beinhalte allerdings den fundamentalen Widerspruch, den jeder Appell zu Gunsten des Vergessens und auf Kosten des Gedächtnisses einschließe. De Man schreibt, dass Nietzsche die Aporie nicht lösen könne, dass jeder schöpferische Akt des Vergessens das Wiedereinsetzen der Historie bedeute.¹¹ Nietzsche sollte nun aber auch nicht so verstanden werden, dass er das historische Denken verabschieden wollte.¹² Es geht ihm um die richtige Balance zwischen Traditionsbildung und Tatkraft, die im Rekurs auf das Bild des Horizonts, der als sinngebender Rahmen dient, umschrieben wird: „Und dies ist ein allgemeines Gesetz: jedes Lebendige kann nur innerhalb eines Horizontes gesund, stark und fruchtbar werden; ist es unvermögend einen Horizont um sich zu ziehen [...], so siecht es matt oder überhastig zu zeitigem Untergange dahin.“¹³ Nur ein aus historischem Bewusstsein, also aus der Tradition gewachsener Referenzrahmen erlaubt zuerst die Handlung — genauso wie ein überschwerer Rahmen, ein belastendes Gedächtnis, die initiale Handlung unterbindet. Nietzsche ist also keineswegs davon überzeugt, dass es möglich ist, mit der Geschichte *tabula rasa* zu machen. Wenn er auch die Kraft des Vergessens anpreist, war er „still unclear on the right amount of forgetfulness.“¹⁴ Damit unterscheidet er sich von der Avantgarde unter der Führung der Futuristen, die für die vorbehaltlose Zerstörung der Museen, Bibliotheken und Akademien einstanden.¹⁵

Mit Marinettis *Manifest des Futurismus* erreichte die Kritik des Historismus seine vollste Strahlkraft und die Vertreter der Avantgarde potenzierten bis zum Weltkrieg Nietzsche, indem sie das Vergessen als reinen Willensakt der Zerstörung und des Aufbruchs verstanden.¹⁶ „Zeit und Raum sind gestern gestorben,“ proklamiert Marinetti und projiziert eine Kunst, welche „die angriffslustige Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den Laufschrift, den Salto mortale, die Ohrfeige und den Faustschlag“ feiert.¹⁷ Der Krieg wurde ersehnt und in misogynen, technikverliebten Sprach-Fieberträumen mit eugenischem Einschlag zum Königsmacher des Fortschritts erklärt. Der Krieg sollte das ersehnte absolute Vergessen bringen, das allein die Zukunft ermögliche: „Wir wollen den Krieg verherrlichen — diese einzige Hygiene der Welt — den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt, und die Verachtung des Weibes.“¹⁸ Vergessen wird hier zum Partner des Fortschritts ernannt und die Futuristen verschreiben sich dieser Allianz bedingungslos.¹⁹

Schon vor dem Ausbruch des ‚großen Kriegs‘ im Jahr 1914 regte sich Kritik an Marinetti und dem futuristischen Programm. In einem offenen Brief positionierte sich Alfred Döblin in Abgrenzung zu Marinetti im literarischen Feld und kritisierte, dass ganz im Gegensatz zum erstrebten Bruch mit der Geschichte Marinettis Schreiben eine Tendenz zur „Epigonenzüchtung“²⁰ habe, weil dieser den Künstler*innen vorzuschreiben versuche, was Kunst sei. Anstatt eines freien Feldes voller Möglichkeiten bereite Marinetti laut Döblin den Grund für eine doktrinäre und einengende Tradition vor. „Sie sind kein Vormund der Künstler,“ geht Döblin Marinetti direkt an und polemisiert gegen den Kerngedanken des Manifests, nämlich dass Schönheit nur noch in den Produkten der Technisierung zu finden sei und Kunst folglich diese Dinge abzubilden habe. Er warf Marinetti vor, ein übersteigertes Mimesis-Konzept zu vertreten und dabei auch noch zu übersehen, dass die „Wirklichkeit“ nicht in der „Dinglichkeit“ aufgehe.²¹ In dieser Kritik steckt schon der Keim von Döblins später ausgearbeiteter Position, dass die Kunst eine eigene Realität erschaffe. Wir werden auf

diesen Punkt zurückkommen — hier sei nur schon angedeutet, dass Döblin eine ganz eigene Antwort auf die Frage nach der ‚Funktionalisierung‘ des Vergessens angesichts einer Krise des Gedächtnisses ausgearbeitet hat. Er hat Wort gehalten und seinen 1913 polemisch gegen Marinettis Futurismus positionierten „Döblinismus“ gepflegt.²² Die Frucht dieser Arbeit ist eine Poetologie und Romanpraxis, die mit Hilfe einer vom Vergessen geprägten Zeitstruktur das Epos wiederbeleben will.²³ Die Rekonstruktion dieses Unterfangens wird die Aufgabe des vorliegenden Kapitels sein. Bevor wir näher auf Döblin eingehen, müssen jedoch die diskursiven Grundlagen beleuchtet werden, die es möglich gemacht haben, Vergessen jenseits einer eindimensionalen Zerstörungsgeste zu denken.

Das sich wandelnde Verständnis des Vergessens im Zuge der Krise von Erfahrung und der Krise des Romans

Als Inkubationsmoment darf der 1. Weltkrieg gelten, der mit seiner existential erschütternden Wucht die Welt buchstäblich aus den Angeln hob — zumindest, wenn man darunter die Art und Weise versteht, wie diese Welt erfahren werden konnte. In Nietzsches Denken war die Kunst des Vergessens davon abhängig, freigemacht von belastender historischer Erfahrung, wie vom Besitz eines Gedächtnisses losgelöst, in Aktion zu treten. Durch den Krieg wurde das Verhältnis erneut modifiziert. Die Frage stand im Raum, wie man überhaupt ein Gedächtnis, die Grundbedingung von Traditionsbildung, entwickeln könne, wenn sich die Erfahrung vor den Ereignissen verschließe. Ohne die Möglichkeit, die Zeit an der Front zu verarbeiten, wurde es unmöglich, ein Gedächtnis des Krieges auszubilden, das vermittelnd übertragen werden konnte. Die Schockwellen dieses Verlusts von Traditionsbildung waren auch in der Literatur spürbar. Man muss über diese banale Feststellung hinausgehen und radikaler formulieren, dass die „transzendente Obdachlosigkeit“ der Moderne — anders gewendet: der Verlust jedes verbindlichen Gedächtnisses — maßgeblich über eine Theorie des Erzählens verhandelt worden ist.²⁴ „Die Krise des Erzählens ist,“ so Alexander Honold, „Indiz eines kulturellen Bruchs, der seinerseits eine sowohl inhaltlich-ideelle (‚weltanschauliche‘) wie eine

formengeschichtliche Komponente aufweist.²⁵ Georg Lukács, der Vor- und Wegbereiter dieses Diskurses, schreibt in seinem Vorwort zur Neuauflage *Theorie des Romans*, dass die Entstehung dieser Abhandlung maßgeblich auf den Kriegsausbruch 1914 zurückgehe.²⁶ In der Konzeption des Werks wird „die Problematik der Romanform“ in einer Umkehrung der Prämisse Hegels zum „Spiegelbild einer Welt, die aus den Fugen geraten ist.“²⁷ Der Weltkrieg bedingte den Verlust des Zusammenhalts, das Aus-den-Fugen-geraten der Welt, und der damit einhergehende absolute Verlust eines Referenzrahmens führte den Zeitgenossen vor Augen, was Nietzsche bereits im vorangegangenen Jahrhundert formulierte: „jedes Lebendige kann nur innerhalb eines Horizontes gesund, stark und fruchtbar werden; ist es unvernünftig einen Horizont um sich zu ziehen [...] so siecht es matt oder überhastig zuzeitigem Untergange dahin.“²⁸ Lukács nennt diesen Horizont „Seinstotalität“ und behauptet, dass ohne einen solchen Referenzrahmen, also ohne traditionsbildendes Gedächtnis, auch keine geschlossene Form wie die des Epos mehr möglich ist. Das Formproblem des Romans, seine Offenheit, erwachse aus einer Welt ohne Tradition,²⁹ und die Krise der Erfahrung münde in eine Krise des Gedächtnisses. Erfahrungs- und Gedächtnisdiskurs überschneiden sich so in ihrem Register der Krise, wie auch Nicolas Pethes pointiert feststellt: „Ist der Erinnerungsdiskurs der Moderne in dieser Weise ein Krisendiskurs, dann ist das Bild des Gedächtnisses in ihm immer schon durch Modi der Diskontinuität, Destruktion oder eben Vergessenheit gebrochen.“³⁰

Die Krise der Welt wurde bei Lukács als Krise der geschlossenen Form des Werks verhandelt und das Problem der Romanform erhielt ein utopisches Moment: „Die Theorie des Romans‘ ist nicht bewahrenden, sondern sprengenden Charakters. Allerdings auf der Grundlage eines höchst naiven und völlig unfundierten Utopismus: der Hoffnung, daß aus dem Zerfall des Kapitalismus [...] ein naturhaftes, menschenwürdiges Leben entspringen könne.“³¹ Andere Denker wie Walter Benjamin oder Alfred Döblin gingen über einen „unfundierten Utopismus“ hinaus, weil ihre Überlegungen die Bruch Erfahrung der Moderne interdiskursiv mit dem problematisch gewordenen Gedächtnis

verknüpften und ermitteln wollten, wie unter den Bedingungen der Moderne Erfahrungsbildung möglich sei.³² Sie fragten nach der Art und Weise, *wie* die Erinnerungsspuren in das Gedächtnis treten und differenzierten in der Diskussion damit zwischen dem Gedächtnis und der Erinnerung. Theodor Adorno bemerkt im Anschluss an Walter Benjamin, dass die Dialektik von Erinnern und Vergessen für die Vergegenwärtigung von Erinnerungsspuren maßgeblich ist. Ob diese Vergegenwärtigung zu einer Erfahrung führt, wird dadurch bestimmt, wie sich das Vergessen ausgestaltet: „Ob ein Mensch Erfahrungen machen kann oder nicht, ist in letzter Instanz davon abhängig, wie er vergißt.“³³ Nicolas Pethes schreibt zu Walter Benjamin, dass seine „Schriften genau dieser Polarität von Erinnern und Vergessen, Kontinuität und Diskontinuität oder Konstruktion und Destruktion innerhalb des modernen Denkens des Gedächtnisses gewidmet sind,“³⁴ sodass seine Theorie des Erinnerns nicht nur eine „Grundfigur des Diskurses der Erinnerung für die erste Hälfte des Jahrhunderts“ bereitstelle, sondern auch ein Dispositiv etabliere, das die spätere „aporetische Debatte um die gleichzeitige Notwendigkeit und Unmöglichkeit der Erinnerung an die Toten in dessen zweiter Hälfte“ strukturiere.³⁵ Unter dieser Perspektive werde „Benjamins Theorie als ein Kristallisationspunkt der Theoriebildung der Moderne lesbar,“ die „sich in ihrem avantgardistischen Impetus auf die Problematik der Erinnerung zurückwendet,“³⁶ und sich dabei in entscheidender Weise auf das Vergessen berufe.³⁷

Dabei ist es interessant, dass die von Lukács etablierte Grundfigur zumindest im Hinblick auf eine Theorie des Vergessens aus literaturtheoretischen Überlegungen heraus erwuchs. In den Worten Walter Benjamins, der am Ende der klassischen Moderne über deren frühen Formgeber Baudelaire schreibt, klingt das so: „Die Krisis der künstlerischen Wiedergabe [...] läßt sich als integrierender Teil einer Krise in der Wahrnehmung selbst darstellen.“³⁸ Essays über Marcel Proust, Nikolai Lesskow und Charles Baudelaire enthalten die ungeschriebene „Theorie von Vergessen und Chok,“³⁹ die Adorno so faszinierte. Benjamin selbst schreibt an Gretel Adorno, „daß das Problem der Erinnerung (und des

Vergessens) [...] mich noch für lange beschäftigen wird.“⁴⁰ Benjamin hatte keine Gelegenheit mehr, dieses Problem umfänglich abzuhandeln. Trotzdem sah bereits Adorno, dass die Bedeutung von Benjamins Gedanken in der Verzahnung von Erinnerungsdiskurs und der fragil gewordenen Erfahrbarkeit von Welt liegt. Es ist die Figur des Schocks, mit der Benjamin den Kollaps von Erfahrung diskutiert und über ihre Neustrukturierung nachdenkt. Benjamin, der sich mitunter an Döblin abarbeitete und in maßgeblichen Punkten eine andere Position vertrat, als auch Döblin, der neben seinen poetologischen Schriften in seinem Romanwerk Material für eine Theorie des Vergessens hinterlassen hat, reflektierten diese Zusammenhänge als Problem des Erzählens. Literaturtheorie, oder genauer die Theorie des Romans, wurde demnach in den 10er und 20er Jahren des 20. Jahrhunderts zu einem Kristallisationspunkt für die Debatten und Probleme, die von einer Kritik des Historismus kommend in eine Krise der Erfahrung und des Gedächtnisses mündeten und das Verständnis der Funktion des Vergessens grundlegend verändern sollten. Vergessen und Erinnern erzeugten als konzeptionell ineinander verwobene Operation ein Gedächtnis, das Erfahrung nach dem Schock des Krieges wieder ermöglichte.

Der Krise der Erfahrung ging der Aufstieg der empirischen Psychologie voraus, die als positivistische Wissenschaft von der Erfahrung⁴¹ bis zum 1. Weltkrieg als Inkubator psychologischer Theorie- und Begriffsbildung galt⁴² und der Psychologie zum Status einer eigenständigen Disziplin verhalf.⁴³ Von Preußen ausgehend wurde Psychologie im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in den meisten Staaten des Deutschen Bundes als Pflichtfach am Gymnasium eingeführt, wodurch sich die Universitäten verpflichtet sahen, Psychologie auf den Lehrplan zu setzen. Anstatt Lehrstühle für Psychologie einzurichten, wurden die philosophischen Fakultäten mit der Aufgabe betraut, das Curriculum abzudecken.⁴⁴ Die Institutionalisierung als eigenständige Wissenschaft erfolgte mit der Gründung der großen Institute der empirischen Psychologie in Leipzig, Göttingen, Würzburg und

Berlin.⁴⁵ Als Gründungsvater der Psychologie gilt gemeinhin Wilhelm Wundt,⁴⁶ der die Psychologie als „Wissenschaft der unmittelbaren Erfahrung“ definiert.⁴⁷

Wundt beruft sich auf den englischen Empiristen John Locke, der im Gegensatz zur dualistischen Antwort auf das Leib-Seele-Problem die Einsicht vertreten habe, dass alle Erfahrung ursprünglich einheitlich sei.⁴⁸ Während die empirische Methode der Naturwissenschaften vom erfahrenden Subjekt abstrahiere, um die Wirklichkeit zu beschreiben, ergründe die Psychologie die Wechselbeziehung zwischen Objekten und erfahrenden Subjekten und der daraus entstehenden Erfahrung.⁴⁹ Die Unterscheidung von innerer und äußerer Erfahrung erkenne die Psychologie nicht an.⁵⁰ Indem die Psychologie „die concrete Wirklichkeit selbst“ als Grundlage beanspruchen könne, sei ihre „Erkenntnisweise“ „unmittelbar“ und „anschaulich.“⁵¹ Mit diesem Anspruch verknüpft sich die Vorstellung, dass neben einer rein begrifflichen, abstrakten Wirklichkeit eine konkrete Wirklichkeit existiere, die mehr als nur die sinnlich wahrnehmbare Welt umfasse. Die Erfahrung, als Produkt der subjektiven Reaktion auf die Objekte der Welt, sei empirisch untersuchbar und der Wissenschaft unmittelbar zugänglich.⁵²

Dementsprechend verwirft Wundt Untersuchungen im Bereich des „Unbewussten“ auch als „unfruchtbar“ — für die Psychologie seien nur die der Erfahrung gleichgesetzten Bewusstseinsvorgänge relevant.⁵³ Das Bewusstsein versteht er als Knotenpunkt der „gleichzeitigen und in der Zeit sich folgenden psychischen Vorgänge,“⁵⁴ die in ihrem Zusammenspiel von objektivem Inhalt und subjektiver Reaktion für ihn die konkrete Wirklichkeit vorstellen. Ob ein „Erinnerungsbild“ oder eine „Wahrnehmung“ — also gemeinhin und nach Wundt fälschlicherweise unterschiedene Eindrücke von ‚innen‘ und ‚außen‘ — ins Zentrum des Bewusstseins treten, spielt dabei keine Rolle: sie seien alle Vorstellungen aus der unmittelbaren Erfahrung.⁵⁵ Die im 1. Weltkrieg massenhaft auftretenden traumatischen Neurosen machten diese Konzeption des Bewusstseins fragwürdig und gaben den Raum nicht nur für den weiteren Aufstieg der Psychoanalyse und eine Neubewertung der

Rolle des Unbewussten, sondern auch für eine weitreichende philosophische Infragestellung des empirischen Zugangs zur Erfahrung.

Wie genau aber verunsicherte der Krieg diese positivistische Konzeption von Erfahrung als konkrete Wirklichkeit und brachte den Quantensprung von den Futuristen zu Benjamins Theorie von „Vergessen und Chok“ hervor, wie sie Adorno umrissen hat? Was ist Döblins Rolle in der Entwicklung dieses Diskurses und inwiefern unterscheidet sich sein Beitrag von Benjamins Einwürfen? Um diese Fragen zu beantworten, begeben wir uns nun an die Westfront des 1. Weltkriegs:

In diesem Augenblick pfeift es hinter uns, schwillt, kracht, donnert. Wir haben uns gebückt — Hundert Meter vor uns schießt eine Feuerwolke empor. In der nächsten Minute hebt sich ein Stück Wald unter einem zweiten Einschlag langsam über die Gipfel, drei, vier Bäume segeln mit und brechen dabei in Stücke. Schon zischen wie Kesselventile die folgenden Granaten heran — scharfes Feuer — [...] Nirgendwo ist ein Ausweg. Ich wage im Aufblitzen der Granaten einen Blick auf die Wiesen. Sie sind ein aufgewühltes Meer, die Stichflammen der Geschosse springen wie Fontänen heraus. Es ist ausgeschlossen, daß jemand darüber hinwegkommt. Der Wald verschwindet, er wird zerstampft, zerfetzt, zerrissen. Wir müssen hier auf dem Friedhof bleiben. Vor uns birst die Erde. Es regnet Schollen.⁵⁶

Das verheerende Trommelfeuer des Stellungskrieges wird in dieser Passage aus Erich Maria Remarques Erfolgsroman *Im Westen nichts Neues* mit dem monotonen (Bomben-)Schlag von Trikola abgebildet — es „schwillt, kracht, donnert“ und die Landschaft ist „zerstampft, zerfetzt, zerrissen.“ Elementarmetaphern wie „aufgewühltes Meer“ und „Es regnet Schollen“ versuchen das Ausmaß der Zerstörung zu vermitteln, das sich um den Protagonisten Paul Bäumer herum entfaltet. Der Soldat an der Westfront des 1. Weltkriegs erkennt, dass jeder Fluchtweg abgeschnitten ist. Der Bombenhagel verhindert den Rückzug über die Wiesen, „[e]s ist ausgeschlossen, daß jemand darüber hinwegkommt.“ Die Formulierung lässt neben den rhetorisch versierten Aufbereitungen des Schreckens aufhorchen. Spricht Bäumer nur pragmatisch über einen „Ausweg“ aus der Situation, oder spricht er auch die psychischen Verheerungen an, welche die Fronterfahrungen in den Soldaten auslösen? Wird hier *en passant* prognostiziert, dass man dieses Ausmaß an Zerstörung nicht verarbeiten

kann, anders gesagt: dass man nicht darüber hinwegkommt, wie die unzähligen „Kriegsneurotiker“ unter den Soldaten belegen?⁵⁷

Der Einsatz an der Front und der Weltkrieg setze einen Prozess in Gang, an dessen Ende eine Dissoziation von Erfahrung und Realität stehe. Mit dieser Feststellung beginnt zumindest Walter Benjamin seinen berühmten Aufsatz zum Erzähler.⁵⁸ Man behalte den zuvor zitierten Passus zur Zerstörung der Landschaft vor Augen, wenn man das folgende Zitat von Benjamin liest: „Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken und unter ihnen, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige, gebrechliche Menschenkörper.“⁵⁹ Wie bei Remarque gehen zerstörerische Technik und Elementargewalt — „Ströme und Explosionen“ bei Benjamin sind das Äquivalent zu Remarques emporschießender „Feuerwolke,“ dem „Aufblitzen der Granaten“ und den „Stichflammen der Geschosse“ — eine sprachliche Verbindung ein, wobei Benjamin in seiner Abhandlung dieses Szenario zum Ausgangspunkt der Überlegung macht, dass trotz offenbar gelingender Versprachlichung keine Erzählung im ursprünglichen Sinne des Wortes mehr entsteht.

Für Benjamin kommen die Kriegsheimkehrer nämlich „ärmer an mitteilbarer Erfahrung“ nach Hause.⁶⁰ Die „Flut der Kriegsbücher“ enthalte „alles andere als Erfahrung,“⁶¹ weil sich das Massensterben, die Vernichtung, die Missachtung des Lebens zur Zeit des Weltkriegs nicht als Erfahrungen vermitteln ließen. Die dafür verantwortliche Distanz zwischen den Jugenderfahrungen dieser Kriegs-Generation und dem Ereignischarakter soldatischen Alltags wird syntaktisch dadurch gespiegelt, dass das Subjekt des ersten Hauptsatzes („Eine Generation“) und dasjenige des zweiten, konjunkional verbundenen Hauptsatzes („der winzige, gebrechliche Menschenkörper“) in maximaler Distanz voneinander stehen. Der Verlust einer Erfahrung, die mit einem präzisierenden Verb ausgedrückt werden kann, wird im zweiten Hauptsatz ebenfalls syntaktisch über die Tilgung des

Prädikats angedeutet. *Remarques* Text endet mit einer vergleichbaren Dissoziation, die durch einen Bruch in der Erzählperspektive angedeutet wird. Der letzte Absatz des Buches, graphisch durch drei Sterne vom Haupttext der Ich-Erzählung abgesetzt, wechselt die Erzählperspektive und eine personale Erzählinstanz berichtet davon, wie Paul Bäumer im Kampfeinsatz fällt. Genauer gesagt wird dieser Tod anonymisiert, indem anstatt des Namens Paul Bäumer lediglich das Personalpronomen „Er“ genannt wird.⁶² „Er“ hat wegen des vorangehenden Abbruchs der fortlaufenden Erzählung keinen eindeutigen Referenten — das Personalpronomen könnte in den Wirren des Schlachtfeldes jeden Soldat bezeichnen und das Verstummen der bisher dominanten Erzählstimme Pauls wird damit verallgemeinert auf „eine Generation [...], die vom Krieg zerstört wurde.“⁶³ Was am Ende bleibt, ist kein Erzähler, sondern „der winzige, gebrechliche Menschenkörper“ einer Generation, die keine Geschichten mehr erzählen kann. Der Menschenkörper macht nämlich im Krieg und im modernen Leben schlechthin keine Erfahrungen mehr, ihm widerfahren Erlebnisse.⁶⁴

Walter Benjamins Antwort auf die Krise der Erfahrung: Das „Penelopewerk des Vergessens“

Wenn die Umwelt stets als „Chockerlebnis“ einzubrechen droht,⁶⁵ wie Benjamin in seinem Baudelaire-Aufsatz meint,⁶⁶ wird die Erfahrung durch das Erlebnis ersetzt. Er greift damit auf einen Diskurs zurück, der sich aus dem Umgang mit Kriegsneurotikern des 1. Weltkrieges entwickelt hat. „Erlebnis und Trauma,“ so Eva Horn, „sind in den Diskursen über die Kriegserfahrung ein untrennbares Begriffspaar [...]. In die psychiatrische, psychoanalytische und literarische Rede vom Trauma des Krieges geht die Poetologie des Erlebnisses als strukturierende Matrix ein.“⁶⁷ Stichwortgeber ist dabei bis heute vornehmlich Sigmund Freud, der in seinem Aufsatz *Jenseits des Lustprinzips* die Systeme Bewusstsein und Gedächtnis spekulativ voneinander trennt und die Vermutung aufstellt, „daß Bewußtwerden und Hinterlassung einer Gedächtnisspur für dasselbe System miteinander unverträglich sind.“⁶⁸ Engramme würden am kraftvollsten ausfallen, wenn die „Dauerspuren“ von

„Erregungsvorgängen“ nicht vom Bewusstsein erfasst würden,⁶⁹ wohingegen alle vom Bewusstsein registrierten Erregungsvorgänge vergessen würden: „Das System *B_w* wäre also durch die Besonderheit ausgezeichnet, daß der Erregungsvorgang in ihm nicht wie in allen anderen psychischen Systemen eine dauernde Veränderung seiner Elemente hinterläßt, sondern gleichsam im Phänomen des Bewußtwerdens verpufft.“⁷⁰ Benjamin greift auf Freuds Denkfiguren zurück, überträgt diese aber in seine Konzeption der modernen Welt. Das Bewusstsein ist bei Benjamin kein einfacher Teil der Reizabwehr, sondern eine Bastion gegen die fortwährend zu parierenden „Chocks.“⁷¹ Je erfolgreicher das Bewusstsein die schockartigen Momente als Erlebnisse verarbeite, desto weniger Eindrücke gingen als Langzeitspur in die Erfahrung über. Der Bewusstseinsapparat des modernen Menschen vergesse die meisten Eindrücke in seinen Versuchen, die traumatischen Wirkungen der „Chocks“ abzufangen.⁷² Die Voraussetzung dafür, dass das Ereignis vergessen wird, sei dabei eine exakte Datierbarkeit, oder — erzähltechnisch gewendet — die Einbettung in eine zeitliche Sequenz: „Vielleicht kann man die eigentümliche Leistung der Chockabwehr zuletzt darin sehen: dem Vorfall auf Kosten der Integrität seines Inhalts eine exakte Zeitstelle im Bewußtsein anzuweisen.“⁷³ Das Bewusstsein registriere zeitliche Abläufe und eliminiere das traumatische Potential jeder Reizeinwirkung durch eine Einbettung derselben in eine Sequenz.⁷⁴ Wenn die Welterfahrung in der Moderne das Gedächtnis verunmögliche, dann liegt darin für Benjamin auch das Ende des Erzählens begründet. Die Kunst des Erzählens beschreibt er als Weitergabe von Erfahrungen, die als Form „mündlicher Tradition“⁷⁵ ein Gedächtnis stiftet. In Benjamins einprägsamer Formulierung heißt das: „Das Gedächtnis ist das epische Vermögen vor allen anderen.“⁷⁶ Die Faszination an verschiedenen Erzählern der Weltliteratur steht bei Benjamin im Zusammenhang mit deren Vermögen, trotz den Bedingungen der Moderne ein Gedächtnis zu stiften. Denn die Erzählform der Zeit, der Roman, vermag diese Funktion aufgrund der veränderten historischen Bedingungen nicht wie das Epos auszuführen:⁷⁷ „Es hebt den Roman gegen alle übrigen Formen der Prosadichtung [...] ab, daß er aus

mündlicher Tradition weder kommt noch in sie eingeht. Vor allem aber gegen das Erzählen. Der Erzähler nimmt, was er erzählt, aus der Erfahrung; aus der eigenen oder berichteten.“⁷⁸ Die Entwicklung des Industriekapitalismus habe das Erzählen aus seinem ursprünglich mündlichen Zusammenhang herausgelöst; anstatt durch die Vermittlung von Erfahrung gemeinschaftsstiftend zu wirken, trage das in der Moderne prävalente Romanschreiben zur Vereinzelung bei, denn „[e]inen Roman schreiben heißt, in der Darstellung des menschlichen Lebens das Inkommensurable auf die Spitze zu treiben.“⁷⁹ Der Roman verweise auch nicht mehr auf eine intersubjektive Erfahrung, er sei selbstbezogen und abgeschlossen.⁸⁰ Das singuläre Leben sei ja ohnehin nur von Ereignissen geprägt, die sich nicht als Allgemeingut tradieren ließen, sodass die Konsumenten des Romans nicht an die darin vorgetragene Geschichte anknüpfen könnten. Sie erhalten keinen Rat, wie Benjamin sagt, weil sich Ereignisse zwar zählen, aber eben nicht mehr erzählen lassen. Der Vereinzelung der Romanhelden entspreche die Vereinzelung der Leserschaft, die angesichts des eigenen, in einer prosaischen Welt bedeutungslos gewordenen Schicksals als Ersatzbefriedigung für die nicht mehr vorhandene, beratende — und somit ja sinnstiftende — Erzählung der Vernichtung des Schicksals des Romanpersonals entgegenfiebere: „Das was den Leser zum Roman zieht, ist die Hoffnung, sein fröstelndes Leben an einem Tod, von dem er liest, zu wärmen.“⁸¹ Die im Lesen vollzogene Ersatzhandlung sei eine symbolische Vernichtung von Existenz und besitze damit eine der Vereinzelung entsprechende antisoziale Tendenz. Diese Argumentation geht in nicht unwesentlichen Teilen auf Alfred Döblin zurück, wobei Benjamin aus später zu erläuternden Gründen diesen Gewährsmann verschweigt.⁸²

Döblin, dessen beachtliche analytisch-kritische Kenntnis der Gegenwart und ihrer historischen Tiefendimensionen im Aufsatz *Der Geist des naturalistischen Zeitalters* nachzulesen ist,⁸³ konstatierte vor Benjamin, dass sich die Produktionsbedingungen des epischen Werks im kapitalistischen System einem grundlegenden Wandel unterzogen haben. Die Verankerung des

Erzählens in direkten Kommunikationssituationen sei aufgelöst worden: „Wir sitzen alle auf dem Isolierschemel,“ schreibt Döblin, und die Atomisierung des Individuums in einer von „Maschine[n]“ und „Wirtschaft“ dominierten Welt gebe „keine gute Luft [...] für das große epische Werk“ ab.⁸⁴ So weit gehen also die Autoren, die natürlich beide Lukács’ These der transzendentalen Obdachlosigkeit der Zeit variieren, d’accord. Döblin hat aber im Gegensatz zu Benjamin noch nicht der Idee entsagt, dass es jenseits der unmittelbar zu bezeugenden Information eine tradierbare Wahrheit gebe. Was Benjamin als Mitteilung in der Form der Information beschreibt,⁸⁵ heißt bei Döblin auf den Punkt gebracht „Tageswahrheit,“⁸⁶ und deren Gebrauchswert setzt er geringer an als das „Exemplarische des Vorgangs und der Figuren.“⁸⁷ Gestalten wie Odysseus und Don Quichote, die Döblin als Gewährsmänner heranzieht, verbürgen ihm die Möglichkeit, dass der epische Roman auch in der Moderne noch erzählen könne.⁸⁸ Dieses scheinbar optimistische Zugeständnis an die epische Tradition erhält theoretische Zugkraft, wenn man es im Zusammenhang mit Döblins Versuchen liest, den Roman als episches Kunstwerk zu erneuern. Die Überblendung von Epos und Roman — bei Döblin muss man immer genau nachlesen, ob er vom Roman oder vom epischen Roman spricht⁸⁹ — findet sich auch bei Benjamin.

Benjamin etabliert zwei korrespondierende Oppositionen: auf der einen Seite finden sich die Punkte Epos und Gedächtnis, auf der anderen die Punkte Roman und Erlebnis. Bereits im Essay über Lesskow deutet Benjamin jedoch an, dass auch der Roman über ein „musische[s] Element“⁹⁰ verfüge, welches die Bildung von Erfahrung ermögliche. Im Gegensatz zum Bruch der Tradition, der sich im Vergessen von Erlebnissen vollziehe, stehe eine positive Konzeption von Vergessen als erfahrungsbildendes Element. Dieses „epische Vergessen“⁹¹ vergegenwärtigt Benjamin in seinem Essay über Proust.⁹² Was Prousts Monumentalwerk *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* für Benjamin leistet, ist der Verzicht auf die Darstellung von Erlebnissen zu Gunsten einer Konzentration auf „das Weben seiner Erinnerung, die Penelopearbeit des Eingedenkens.“⁹³ Die unbewusste Erinnerung, die

in dieser Penelopearbeit wachgerufen werde, ist die neue Sphäre der Erfahrung, die im Modernisierungsprozess der Gesellschaft abhandengekommen sei. Benjamin modifiziert seine Aussage im folgenden Satz jedoch erheblich:

Oder sollte man nicht besser von einem Penelopewerk des Vergessens reden? Steht nicht das ungewollte Eingedenken, Prousts *mémoire involontaire* dem Vergessen viel näher als dem, was meist Erinnerung genannt wird? Und ist dies Werk spontanen Eingedenkens, in dem Erinnerung der Einschlag und Vergessen der Zettel ist, nicht vielmehr ein Gegenstück zum Werk der Penelope als sein Ebenbild?⁹⁴

Diese Reihe von Relationen gilt es ausführlicher zu kommentieren. Zunächst etabliert Benjamin eine Korrespondenzbeziehung zwischen dem Eingedenken und Prousts berühmter Vorstellung einer unwillkürlichen Erinnerung.⁹⁵ Das wesentliche Charakteristikum der unwillkürlichen Erinnerung sei das Eingehen eines Eindrucks als Dauerspür unter Umgehung des Bewusstseins: „Bestandteil der *mémoire involontaire* kann nur werden, was nicht ausdrücklich und mit Bewußtsein ist ‚erlebt‘ worden, was dem Subjekt nicht als ‚Erlebnis‘ widerfahren ist.“⁹⁶ Das Eingedenken sei seinem theologischen Hintergrund nach diesem Eindrücklich-Werden strukturell verwandt, denn es bezeichne ursprünglich die Idee eines Einbruchs des Göttlichen in die Jetztzeit.⁹⁷ Der Moment des Einbruchs, bzw. der Umgehung des Bewusstseins, stellt einen Brückenschlag zu Benjamins Theorie des Schocks dar. Genauso wie die unwillkürliche Erinnerung nur als Beschwörung eines vergangenen Schocks, also einer vormals stattgefundenen Umgehung des Bewusstseins, auftritt, ist das Eingedenken durch das schockhafte Element der Durchbrechung erinnerungsstiftend. Im Eingedenken umgeht die Erinnerung die Schwelle des Bewusstseins, das im Regelfall die beständig anrollenden Schocks pariert. Das Eingedenken und analog dazu die unwillkürliche Erinnerung sind als Einbruch in die Gegenwart der Erinnernden also nicht von schockhaften Durchbrechungen des Bewusstseins unterschieden. Diese Dynamik reflektiert Benjamin auch in einer Notiz, die für das Passagen-Werk bestimmt gewesen ist: „Wie es aber bei sehr tiefen, unerwarteten Eindrücken bisweilen gehen kann: der Chock war so heftig, der Eindruck, wenn ich so sagen darf, schlug so gewaltig in mir auf, daß er den Boden des

Bewußtseins durchbrach und jahrelang unauffindbar irgendwo in der Dunkelheit lag.“⁹⁸ Der Schock bildet also wie bei Proust erst die Voraussetzung, dass ein Eindruck nicht als Erlebnis „reflektorisch“ vergessen wird, wie Adorno sagen würde,⁹⁹ sondern als Erfahrung in eine aufbewahrte und potentiell abrufbare Dauerspür überführt wird.¹⁰⁰

Nachdem Benjamin also das Moment des Schocks und der Kurzschaltung des Bewusstseins für die erfolgreiche Erinnerungsarbeit etabliert und die Funktion des Vergessens als latenten Gedächtnisraum bestimmt hat, wendet er sich dem Verhältnis von Vergessen und Erinnern in diesem Prozess zu. Im spontanen Eingedenken ist „Erinnerung der Einschlag und Vergessen der Zettel.“ Die Subjektkongruenzen von Zettel und Vergessen sowie Einschlag und Erinnerung rufen gleich mehrere Metaphernkomplexe auf, die zwischen Vergessen und Erinnern ein Verhältnis etablieren helfen. Zum einen den des Schriftträgers (Zettel) und dessen Umschlag (Einschlag). In dieser Metapher wird das Vergessen zum Schriftträger und das Erinnern zur Methode der Auslieferung, sodass die Leistung der Überlieferung arbeitsteilig gegliedert ist. Birgit Erdle teilt diese Interpretation insoweit, als dass auch sie den Zettel in der Tradition Platons als Schriftzeichen verstanden wissen will. Sie zieht darüberhinausgehend eine Verbindungslinie zwischen Einschlag und Schock: „Das Bild von der Erinnerung als Einschlag dagegen korrespondiert mit dem Begriff des Choc.“¹⁰¹ Diese zweite, den Einschlag als Schockmoment interpretierende Lesart der Metapher betont, dass die Sicherung einer Spur im Gedächtnis nur in der Form des Schocks möglich sei. Der Einschlag, d.h. der das Bewusstsein umgehende Einbruch eines Eindrucks, ermöglicht damit laut Erdle die Erfahrung, während wir hinzufügen, dass das Vergessen die Beschwörungsformel des ‚Inhalts‘ darstellt. Durch das „Penelopewerk“ bereitet Benjamin semantisch den Boden für eine dritte von uns bemerkte Bedeutungsebene: die Weberei.¹⁰² Das Penelopewerk besteht in Homers *Odyssee* darin, dass die vermeintliche Witwe des Odysseus einen Trauerflor für ihren Schwiegervater webt und heimlich nachts auftrennt, um die zahlreichen Freier zu vertrösten und so einen Ehebruch zu verhindern.¹⁰³

Die Penelopearbeit ist das ständige Weben und Auftrennen des Trauerflors mit dem Ziel, den Lauf der Zeit still zu stellen und sich so der Freier zu erwehren.

Zettel und Einschlag sind mit diesem semantischen Feld dadurch verbunden, dass sie in der Fachsprache der Weberei den Rahmen eines Webwerkes als Zettel und die darin quer eingelassenen Fäden als Einschlag bezeichnen.¹⁰⁴ Die Idee wird aufgeworfen, dass das Penelopewerk durch das Vergessen einen Rahmen erhält, an dem sich der Einschlag der Erinnerung anhaften lässt. Diese Metapher führt nicht nur die Interdependenz von Vergessen und Erinnern vor, sondern macht auch die dynamische Komponente der Erinnerung greifbar. Das Erinnern wird nicht als Abrufung eines im Gedächtnis abgelegten Inhalts vorgestellt, sondern als Prozess, in dem die Einschlüsse der Erinnerung das Webwerk am Gedächtnis stets neu aktualisieren. Der durch das Vergessen gegebene Rahmen des Gedächtnisses löst zwar die Einschlüsse und trennt damit die Struktur des Gedächtnisses auf, schafft aber gleichzeitig den Raum dafür, dass die Erinnerung die Struktur neu erschafft. Das Penelopewerk des Vergessens / Eingedenkens ist demnach das Gegenstück zur eigentlichen Arbeit der Penelope, weil es ein Gleichnis für den *in der Zeit* ablaufenden, transformatorischen Entstehungsprozess des Gedächtnisses im Akt des Erinnerns darstellt.

Die von Adorno geforderte „dialektische Theorie des Vergessens“¹⁰⁵ zur Erhellung des Gegensatzes von Erlebnis und Erfahrung ist in Benjamins Einführung von Schocktheorie und dem Prozess der Gedächtnisformation eingekapselt.¹⁰⁶ Im Gegensatz zu den Futuristen erscheint das Vergessen bei Benjamin nicht als Geste der Destruktion, die in einer erstarrten Tradition mündet, sondern als Moment der zukunfts offenen Traditionsbildung. Oder in den Worten von Nicolas Pethes: „Das Programm einer destruktiven Erinnerung artikuliert eine sprachlose Stimme gegen die Instrumentalisierung wie den abschließenden Umgang mit jeder Vergangenheit.“¹⁰⁷ Mit Adorno und Benjamin kann man konstatieren, „dass das Wie des Vergessens integrales Moment kultureller

Erfahrung ist.“¹⁰⁸ Dennoch verbleibt Adornos Frage, „wieweit dies Vergessen das erfahrungsbildende ist, ich möchte sagen, das epische Vergessen und wieweit es das reflektorische Vergessen ist.“¹⁰⁹

Alfred Döblin, die Erneuerung des Romans und die epische Theorie des Vergessens

Die Grundrisse des epischen Vergessens lassen sich genauer aus den theoretischen Schriften Alfred Döblins abzeichnen — es ist die Aufgabe der folgenden Überlegungen, diese Skizze zu entwerfen. Döblins Auseinandersetzung mit einer Theorie des Romans reicht bis vor den 1. Weltkrieg zurück. Der offene Brief an Marinetti polemisierte bereits gegen einen Stil, der sich der erzählerischen Vermittlung sperrt. Marinettis Bruch mit der Syntax, demgegenüber Döblin eine Kunst der syntaktischen Variation stark macht, verhindere eine gelungene Vermittlung des Erzählgegenstandes an den Leser.¹¹⁰ „Es bleibt alles, fast alles im Unbestimmten, Leeren schweben,“¹¹¹ moniert Döblin und urteilt harsch über eine Kunst, die nicht am Erzählen interessiert sei: „Ecce Müll.“¹¹² Die hier vorgelegte Profilierung einer neuen, die Realität erreichenden Erzählkunst in der Form des „Döblinismus“ fand nicht im luftleeren Raum statt. Um 1910 setzte in Deutschland über alle ideologischen Lager hinweg der Versuch ein, die Tradition des Bildungsromans zu brechen oder zumindest zu erneuern. Es ist auffällig, dass Schriftsteller wie Heinrich Mann und Stefan Zweig, welche die ‚deutsche‘ Romantradition im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts noch gepflegt hatten, nun auf einen Wandel pochten, der ‚den Künstler‘ aus seiner neu entdeckten Isolation von der Realität und vom Publikum hervorholen sollte. Die moderne Romanpoetik war eine politisch-aktivistische Wendung, die der Kunst öffentliche Geltung verschaffen wollte und insbesondere die expressionistische Berliner Bohème stand für diesen Anspruch. In diesem Umfeld wurde der Begriff „Epos“ wiederbelebt und durch Alfred Döblin zum Schlagwort dieser neuen Tradition erklärt.¹¹³ Die Grundlinien seiner epischen Theorie wurden bereits im sogenannten *Berliner Programm* von 1913 formuliert,¹¹⁴ einer Schrift, die ihn als „Leitfigur der Moderne“ positionierte.¹¹⁵

Nach den Materialschlachten des 1. Weltkriegs brach, wie gezeigt, die Krise des Romans offen hervor und die Kluft zwischen der Gesellschaft der Weimarer Republik und ihrer Kunstproduktion trat noch deutlicher zu Tage. Die Lösungsvorschläge setzten darum an einer Neuorientierung der Rolle des Schriftstellers und einer Wiederbelebung mündlicher Erzähltradition an, wie es exemplarisch an Walter Benjamin vorgeführt werden konnte.¹¹⁶ Die maßgeblich durch Döblin geprägte epische Theorie entwickelte sich im Umkreis der Gruppe 1925, die als ein Zusammenschluss linksbürgerlicher und kommunistisch-proletarischer Schriftsteller*innen kurzfristig ein institutionalisiertes Zentrum des Austauschs innerhalb ‚der‘ Weimarer Linken bereitstellte. Es ist klar, dass sowohl vom Drama als auch von der Epik ausgehend die epische Theorie entwickelt wurde, aber die umfassendste schriftliche Niederlegung stammt von Döblin, der im Jahr 1929 im Vortrag *Der Bau des epischen Werks* systematisch Stellung bezog und damit zwei Jahrzehnte des Nachdenkens und Schreibens zu einem Kulminationspunkt brachte.¹¹⁷ Keiner der großen deutschsprachigen Erzähler des 20. Jahrhunderts legte ein derart umfassendes Romanprogramm vor wie Döblin:¹¹⁸ Brecht folgte erst 1930 mit einer ersten ausformulierten Darlegung des epischen Theaters in der Zeitschrift *Versuche*, Walter Benjamin und Bernhard von Brentano knüpften in ihren Theorien an Döblin an.¹¹⁹ Obwohl sich Döblin nachweislich und federführend an der Diskussion um die Krise des Romans beteiligt hat, wird seine Rolle außerhalb der spezialisierten Döblin-Forschung selten wertgeschätzt. Dafür mitverantwortlich sind sicherlich die — von Döblin teilweise selbstverschuldete und in seiner ‚Fehde‘ mit Thomas Mann provozierte — Ausgrenzung und öffentliche Nichtachtung, die ihn besonders im und nach dem Exil hart getroffen hat.¹²⁰

Doch nicht nur das Exil begünstigte die verhinderte Rezeption Döblins. Noch in Weimar eskalierte unter der Führung von Johannes R. Becher der Positionskampf verschiedener Fraktionen innerhalb der linken deutschen Intelligenzia, und der proletarisch-kommunistische Flügel betrieb ab 1928 energisch den Bruch mit der linksbürgerlichen Fraktion. Stellvertretend wurde Alfred Döblin

zum Gegner erkoren und eine Reihe negativer Rezensionen des *Berlin Alexanderplatz* erklärte den Berliner Autor zum Klassenfeind.¹²¹ Helmuth Kiesel hat die These aufgestellt, dass die politischen Kämpfe zwischen linksbürgerlichen Schriftstellern und dem Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller den Ausschlag dafür gegeben haben, dass Benjamin, dessen Theorie des Vergessens breites Interesse geweckt hat, im Exil von Döblin abgerückt sei. Er habe ihn als *persona non grata* aus seiner Wertschätzung ausgeschlossen und jeden weiteren Verweis auf ihn getilgt,¹²² obwohl manche Passagen aus *Der Erzähler* von Benjamin wortgleich aus seiner Rezension des *Alexanderplatzes* übernommen wurden.¹²³ Diese politisch motivierte Entscheidung habe das Ansehen des Erzähltheoretikers Döblin nachhaltig geschädigt, wie Kiesel polemisch feststellt.¹²⁴

Zusammengenommen sind diese Faktoren vermutlich auch dafür verantwortlich, dass die Bedeutung Döblins für eine Theorie des epischen Vergessens noch nicht systematisch untersucht wurde. Das ist insbesondere deshalb ein Desiderat in der Forschung, weil Döblins Werk die epische Seite des Vergessens als Problem der Zeitstruktur fasst und einen narratologisch fundierten Lösungsvorschlag liefert. Döblins Anspruch, auch in der dissoziierten Realität der Moderne künstlerisch zu deren „Sachlichkeit“¹²⁵ durchzudringen, beruht auf dem Vermögen des epischen Romans, den linearen Zeitlauf außer Kraft zu setzen. Dabei weist seine Theorie des Vergessens Parallelen zu Freuds Trauma-Studien auf; anders als Benjamin interessiert Döblin aber weniger der Moment des Schocks und die Umgehung des Bewusstseins, sondern die dem Trauma eigentümliche Zeitstruktur der Nachträglichkeit.¹²⁶ Die Besonderheit an Döblin ist demnach, dass man an seinem Schreiben den Zusammenhang von psychoanalytischer Theorie und der Entwicklung neuer Prosastrukturen studieren kann.¹²⁷

Döblins theoretische Schriften der 1910er und 1920er Jahre entwerfen ein komplexes Verständnis der Zeitstruktur des Romans, das sich entschieden von einer linearen Handlungsentfaltung „vom Ei ab“¹²⁸ distanziert. Bereits im *Berliner Programm* von 1913 wird ein

richtungsweisender und immer wieder aufgegriffener Gedanke formuliert: „Die Dichtung schwingt im Ablauf wie die Musik *zwischen* den geformten Tönen.“¹²⁹ Damit sind zwei bemerkenswerte Punkte angesprochen. Zum einen stellt sich Döblin die Dichtung als Ablauf vor und zitiert so die bei Lessing auftauchende Idee der Poesie als Zeitkunst. Die Zurückweisung von „dürftigen oder hingepatzten ‚Handlungen‘“¹³⁰ ist keineswegs, wie Dietrich Scheunemann vorschlägt, als „Entfabelung“ zu verstehen.¹³¹ Döblin ist seinem Selbstverständnis nach ein Erzähler und bereits das *Berliner Programm* gibt die Parole aus, dass der Roman „als Kunstwer[k] und modernes Epos“ konzipiert werden muss.¹³² Zum anderen muss die Zeitkunst des epischen Romans mit der Linearität der „entseelte[n] Realität“ brechen: es gilt gerade nicht, „eine[n] gestalteten, *gewordenen* Ablauf“ nachzubilden.¹³³ Das adjektivisch gebrauchte Partizip II von „werden“ zeigt an, dass der erstarrte, zeitlich bereits fixierte, eben der *gewordene* Ablauf nicht die erstrebenswerte Form der Zeitgestaltung darstellt. Es geht um eine Dynamisierung der linear-chronologischen Zeit und Döblin findet sein Rezept zur Neugestaltung der Zeitlichkeit der Dichtung in einer Logik der Nachträglichkeit. Was sich, wie Döblin hervorhebt, im „Ablauf *zwischen* den geformten Tönen“ abspielt, kann erst *ex post* wahrgenommen und nachträglich aktualisiert werden. Die Zeitkunst des Romans offenbart sich für Döblin also in einem Moment des Dazwischen, oder um mit Freud zu sprechen, in einer von der Nachträglichkeit diktierten Wahrnehmungsweise.

Sigmund Freuds Theorie der Nachträglichkeit

Freud hat eine solche Zeitstruktur unsystematisch und in enger Anlehnung an die sich wandelnde Vorstellung vom Trauma ausgearbeitet.¹³⁴ Als Schlüsselmoment kann dabei *Jenseits des Lustprinzips* (1920) gelten. Freud begründet hier nicht nur die für Benjamin so wichtige Idee, dass das Trauma eine Durchbrechung des Reizschutzes sei, sondern führt auch den Wiederholungszwang in die Diskussion ein.¹³⁵ Freuds Ausführungen zur Verdrängung und sein Modell zur Erklärung der Neurosen bilden

den Grundstein für eine Theorie des Traumas, die, ohne dies explizit zu benennen, auch eine Theorie des Vergessens darstellt. In der 1939 erschienenen Schrift *Der Mann Moses* rekapituliert Freud seine Ursprungstheorie der Neurosen und etabliert einen Zusammenhang zwischen *oblita*¹³⁶ (vergessene Konkreta) und dem Trauma: „Die früh erlebten, später vergessenen Eindrücke, denen wir eine so große Bedeutung für die Ätiologie der Neurosen zuschreiben, heißen wir *Traumen*.“¹³⁷ Die *oblita* seien entweder Erlebnisse oder Sinneseindrücke und Freuds Ausführungen stellen es als Gegeben hin, dass die Traumen frühkindliche Vorkommen sein müssen und aus dem „zweizeitige[n] Ansatz des Sexuallebens“ erwachsen.¹³⁸ Interessant werden Freuds Ausführungen über die ‚Zweizeitigkeit‘ für uns dort, wo sie sich von seiner eigenen Dogmatik entfernen und somit allgemein applizierbar werden. Es lohnt sich, ein von Freud in *Der Mann Moses* herangezogenes Beispiel in Gänze zu zitieren. Wir können den Ausführungen zum Eisenbahnunfall entnehmen, dass die Zeit zwischen der Verdrängung, also der Ablegung von Ereignissen als *oblita*, und deren Wiederkehr von Freud als Latenz- oder Inkubationszeit bezeichnet wird:

Es ereignet sich, dass ein Mensch scheinbar unbeschädigt die Stätte verlässt, an der er einen schreckhaften Unfall, z.B. einen Eisenbahnzusammenstoß, erlebt hat. Im Laufe der nächsten Wochen entwickelt er aber eine Reihe schwerer psychischer und motorischer Symptome, die man nur von seinem Schock, jener Erschütterung oder was sonst damals gewirkt hat, ableiten kann. Er hat jetzt eine ‚traumatische Neurose‘. Das ist eine ganz unverständliche, also eine neue Tatsache. Man heißt die Zeit, die zwischen dem Unfall und dem ersten Auftreten der Symptome verflossen ist, die „Inkubationszeit“ in durchsichtiger Anspielung an die Pathologie der Infektionskrankheiten.¹³⁹

Hier führt Freud Ausführungen zur Unfallneurose aus *Jenseits des Lustprinzips* fort¹⁴⁰ und erkennt implizit die Möglichkeit an, dass sich Eindrücke auch jenseits der amnestischen Phase der Frühkindheit zu Traumen auswachsen können. In diesem konkreten Beispiel ist es das Ereignis „Eisenbahnunfall“, das eine traumatische Neurose auslöst. Wenn traumatische Neurosen aber nach der vorherigen Definition *oblita* sind, dann bedeutet das, dass der Eisenbahnunfall als Schockmoment vergessen worden ist. Die *oblita* suchen die verunfallte Person nach der Inkubations- oder Latenzzeit als Symptome heim, d.h. der verdrängte Unfall kehrt in der Form neurotischer Symptombildung

zurück. Das Trauma konstituiert sich, wie Nicole Sütterlin von Freud ausgehend schreibt, zwischen zwei Erfahrungen, dem ursprünglichen Ereignis und seiner Wiederholung, „mithin in einem temporalen Aufschub.“¹⁴¹ Geht man auf die Abhandlung *Jenseits des Lustprinzips* zurück, wird deutlicher, dass Freud die traumatische Neurose als ‚Fehlleistung‘ der Erinnerung ansieht, die einen Wiederholungszwang auslöst. Als „Kraftäußerung des Verdrängten“¹⁴² ersetze der Wiederholungszwang die Erinnerung an ein traumatisches Ereignis durch eine Handlung. Der Kranke sei „genötigt, das Verdrängte als gegenwärtiges Erlebnis zu *wiederholen*, anstatt es [...] als ein Stück der Vergangenheit zu *erinnern*.“¹⁴³ Der Wiederholungszwang ist demnach eine Wirkung des Traumas und der Versuch „das vergessene Erlebnis zu erinnern, oder noch besser, es real zu machen, eine Wiederholung davon von neuem zu erleben [...]“. ¹⁴⁴ Freud vermerkt explizit, dass der Wiederholungszwang kein rein neurotisches Phänomen darstellt, sondern auch im Seelenleben nicht neurotischer Personen Wirkkraft entfalten kann. Als Beispiele für solche von den betroffenen Personen passiv hingenommene selbsterfüllende Prophezeiung nennt Freud etwa „Männer, bei denen jede Freundschaft den Ausgang nimmt, daß der Freund sie verrät“ oder „Liebende, bei denen jedes zärtliche Verhältnis zum Weibe dieselben Phasen durchmacht und zum gleichen Ende führt.“¹⁴⁵ Insofern die Fehlleistungen des Gedächtnisses als Symptome der Verdrängungsarbeit interpretiert werden können, ist Harald Weinrichs Urteil zuzustimmen, dass die Begriffe „das Unbewußte“ und „das Vergessene“ gleichzusetzen sind: „Zu unterscheiden sind die genannten Begriffe nur insoweit, als Freud hauptterminologisch vom Unbewußten und nur neberterminologisch, jedoch deshalb keineswegs selten, vom Vergessen oder vom Vergessenen spricht.“¹⁴⁶ Der springende Punkt dieser Ausführungen ist, dass ein ‚vergessenes‘ Ereignis eine Doppelstruktur von Präsenz und Absenz aufweist. Dem Ereignis wird in der Nachträglichkeit einer Erinnerung, die nicht erinnert, sondern nur ausagiert werden kann, traumatische Bedeutung verliehen.¹⁴⁷

Noch einmal: Die Formel für die Entwicklung einer Neurose aus *Der Mann Moses* lässt sich als Synthese von Freuds Überlegungen zur Nachträglichkeit verstehen: „Frühes Trauma – Abwehr – Latenz – Ausbruch der neurotischen Erkrankung – teilweise Wiederkehr des Verdrängten.“¹⁴⁸ Döblin war nicht nur mit der Psychoanalyse bestens vertraut,¹⁴⁹ sondern hat die Freud'sche Theorie des Traumas aufmerksam rezipiert, wie die ausführliche Auseinandersetzung mit *Jenseits des Lustprinzips* in einem Rezensionsartikel mit dem Titel *Metapsychologie und Biologie* von Dezember 1922 zeigt. Dabei referiert Döblin Freuds Ausführungen zum Kinderspiel und zu den Unfall- und Kriegsneurosen mit großer Detailkenntnis, interessiert sich aber besonders für den Wiederholungszwang im Allgemeinen und die Wiederholungszwänge der Nicht-Neurotiker im Besonderen. Den Rest von Freuds Schrift nennt er „eine Spekulation,“ setzt sich aber nichtsdestotrotz akribisch mit Freuds Gedanken zum Todestrieb auseinander.¹⁵⁰ Ohne jemals als „orthodoxer Freudianer“¹⁵¹ aufzutreten, hat Döblin als interdisziplinärer Vermittler Brücken zwischen der Psychoanalyse und der Medizin als Ganzer gebaut. Angesichts dieser produktiven Aneignung und der nachweisbaren Detailkenntnis der von Freud vorgeschlagenen, nachträglichen Zeitstruktur des Traumas erscheint es sinnvoll, Döblins romantheoretische Konzeptionen von Zeitdarstellung mit Freud zusammenzubringen. Dabei ist aber unter Rückgriff auf den in der Forschung etablierten Konsens, dass „Döblin die Priorität und Eigenständigkeit der Dichtung gegenüber der Freudschen Psychoanalyse“¹⁵² stets hervorgehoben hat, die These aufzustellen, dass Döblins Poetik nicht einfach eine Anwendung des Freud'schen Theorems darstellt. Vielmehr vermuten wir, dass Döblins hier nachzuvollziehende Poetologie des Traumas einen entscheidenden Neuimpuls setzt, indem er die Zeitproblematik des Traumas als Texttheoretiker verarbeitet. Die Kontextualisierung des Döblin'schen Ansatzes in einem Theorem Freuds bedeutet, dass wir Döblin nicht nur im Kontext einer Poetik des Wissens interpretieren, sondern auch davon ausgehen, dass er eine Theorie des Traumas liefert, die sich von der in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts geführten, ebenfalls von Freud ausgehenden, dekonstruktivistisch geprägten Debatte um

eine Theorie des Traumas unterscheidet. Döblins Äußerungen zum Roman unter der Perspektive einer Poetologie des Wissens zu lesen, ist natürlich nicht ohne Präzedenz und wurde in den vergangenen Jahren systematisch ausgearbeitet.¹⁵³ Die folgenden Ausführungen unter Rückgriff auf die Forschung soll jedoch zeigen, inwiefern Döblins Position in Bezug auf seine historische Stellung in der literarischen Moderne als auch auf den Begriff und die Praxis der Erzähltheorie noch nicht umfänglich erfasst worden ist.

Döblin und das Vergessen — Forschungsstand

Grundlegend ist immer wieder darauf hingewiesen worden, dass Döblins Schreiben nicht von seiner Tätigkeit als Arzt zu trennen ist. So schreibt etwa Wolfgang Schäffner: „Döblins poetologische Reflexionen legen nahe, daß diese psychiatrische Methode der Erfahrung des Wahnsinns auch für seine literarischen Texte verbindlich ist.“¹⁵⁴ In seiner Pionierstudie *Die Ordnung des Wahns* geht Schäffner dieser Spur weiter nach und weist auf den engen Zusammenhang zwischen Döblins Poetologie und seiner Dissertationsschrift hin, die sich mit alkoholinduziertem Vergessen, der Korsakoff'schen Psychose, auseinandersetzt.¹⁵⁵ Schäffners Studie kann als Initialmoment für das Interesse der Forschung an den Theorien rund um das Gedächtnis gelten, die Döblin in seiner Dissertation und anderen medizinischen Arbeiten vertritt.¹⁵⁶ Im Zentrum der Sekundärliteratur steht zumeist der Versuch, das medizinische Wissen Döblins für die Erklärung seiner Poetologie heranzuziehen, also gemäß der selbstdeklarierten Döblin'schen Doppelexistenz als „Arzt und Dichter“ die Wechselwirkungen zwischen den zwei verschiedenen Wissensordnungen zu veranschaulichen.

Insbesondere ist dabei die Bedeutung des Vergessens für Döblins Schreibprozess hervorgehoben worden. Roland Dollinger führt an, dass Döblin bereits in seiner Dissertation ein Interesse an Prozessen des Erinnerns und Vergessens mit Problemen der modernen Dichtung

verschränke:¹⁵⁷ „His interest in the psychology of remembering and forgetting and his desire to create innovative literary forms begin to coalesce.“¹⁵⁸ Vornehmlich relevant sei für Döblin dabei die strukturelle Ähnlichkeit von pathologischen Verbindungsstörungen des Gedächtnisses und dem literarischen Schreibprozess. Beim Korsakoff'schen Symptom verlieren nämlich die Erinnerungen ihren chronologischen Zusammenhang und werden zu freien Versatzstücken, die entweder ergänzt oder in einen erfundenen Zusammenhang gebracht werden.¹⁵⁹ Wenn Döblin auch die Unterschiede zwischen dem Prozess des Dichtens und der sogenannten „Konfabulation“ des Patienten akribisch herausarbeite, unterstreiche er dennoch die Nähe von poetischem Fabulieren und pathologischem Konfabulieren.¹⁶⁰ Dollinger geht so weit, die Ästhetik des Döblinismus aus den Studien zum dissoziativen Gedächtnis abzuleiten:

The often proclaimed end of storytelling in modern literature, it seems, is the aesthetic response to the fragmented perception of exterior reality and the dissociation of one's inner experience. Döblin's dissertation on Korsakoff's syndrome, accentuating the dissociation of memory, reflects this quintessentially modern preoccupation with the disintegration of culture and consciousness.¹⁶¹

Döblin, so die Forschung, sei sogar einer der wenigen Schriftsteller, die das Vergessen als konstitutives Element des Schreibens begriffen.¹⁶² Die Bemühungen gehen dahin, Döblins Schreiben als Akt der Selbstvergessenheit darzustellen, der bewusst autobiographische Gehalte aus dem Produktionsprozess ausschließen wolle, sodass die Autorinstanz als Garant für Sinnzusammenhänge entfalle.¹⁶³ Selbst an denjenigen Stellen, an denen eine „personale Rückkopplung“¹⁶⁴ möglich erscheine, müsse die Rekonstruktion autobiographischer Bezüge ins Leere laufen.¹⁶⁵ Es sei lediglich ein Hinweis auf den Vergessensprozess, den der Autor Döblin integriere. Dieses Prinzip ist als die „Semiotik der Aussparung“ bekannt geworden.¹⁶⁶ Die Schlussfolgerung, dass dieses „vergessende Erzählen“ ein singuläres Phänomen in der poetischen Praxis sei, ist durch Helmut Lethens und Helga Geyer-Ryans Einsicht zu relativieren, dass innerhalb der Avant-Garde-Bewegungen der Klassischen Moderne Vergessen als Medium der Produktion hoch im Kurs gestanden habe. Im Anschluss an Paul de Man

können sie zeigen, dass das Vergessen als „authentischer Geist der Moderne“ zu verstehen ist.¹⁶⁷ Anders als die Avant-Garde und insbesondere die Futuristen, will Döblin aber nicht *tabula rasa* mit der Geschichte machen. Ihm geht es vielmehr um den Entwurf einer neuartigen, sich aus dem traumatischen Vergessen generierenden Erzählstruktur.

Unter dem Aspekt der Schreibpraxis ließe sich eine bislang eher wenig beachtete Parallele auch zu den automatisierten Schreibpraktiken der Surrealisten ziehen. André Breton beschreibt in der Form eines Lexikoneintrags im ersten Manifest des Surrealismus dessen Bedeutung folgendermaßen: „Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.“¹⁶⁸ Indem Döblins Schreibpraxis die ästhetische Formung immer akzentuiert, unterscheidet sie sich jedoch von einem Automatismus surrealistischer Machart markant.¹⁶⁹ Die bisherigen Forschungen zu Döblins Poetologie des Vergessens beleuchten demnach die produktionsästhetische Nähe zu den Avant-Garde-Bewegungen, zeigen aber gleichwohl bereits dessen Sonderstellung an. Darüber hinaus, so soll das vorliegende Kapitel klar machen, ist Döblins ästhetisches Ringen mit der Moderne im Kontext einer Suche nach der epischen Seite des Vergessens als das besondere Signum seines Beitrags zu verstehen.

Die von der Forschung angestellten produktionsästhetischen Betrachtungen, entstanden auf der Basis der medizinischen und theoretischen Schriften, sind um textinterpretative Studien ergänzt worden, die nach der Art der Übersetzung des Döblin'schen Interesses am Erinnern und Vergessen in narrative Strukturen fragen.¹⁷⁰ Dabei wird das Phänomen der ‚Aussparung‘ als differenziertere Konstellation des Vergessens verstanden worden, sodass Döblins Texte, insbesondere *Berlin Alexanderplatz*, nunmehr als Traumanarrative gelesen werden.¹⁷¹ Im Rekurs auf die neuere Traumatheorie und ihren Ausgängen von Freud lässt sich allerdings zeigen, dass Döblins

‚Traumanarrative‘ den Zusammenhang von Erzähltheorie und traumatischer Zeiterfahrung durch eine eigene Weiterentwicklung Freuds so anlegen, dass eine bislang noch nicht nachvollzogene Poetik des epischen Vergessens entsteht. Man kann darum, wie dies Andreas Huyssen vorgeschlagen hat, das semantische Feld um das Hyperonym „Vergessen“ als Hinweis auf die Strategien verstehen, die „Vergessen“ als ‚Kunst‘ elaboriert.¹⁷² Damit wäre die Zeitstruktur der Nachträglichkeit, die das Trauma hervorbringt, von Döblin als eine Strategie zur Darstellung von Vergessen(em) fruchtbar gemacht worden.¹⁷³ Um diesen Punkt auszuarbeiten, muss hier noch ein Exkurs zum Themenkomplex *Zeit der Erzählung und Trauma* eingeschoben werden.

Bereits im Jahr 1984 hat der Literaturwissenschaftler Peter Brooks im Rückgriff auf Freuds *Jenseits des Lustprinzips* die Frage zu beantworten versucht, wie die dynamischen Aspekte der Erzählung im Emplotment, also der zeitlichen Konfiguration der Geschichte, entstehen. Dabei geht er bewusst über den strukturalistischen Ansatz der Narratologie hinaus, weil ihn nach eigener Aussage nicht nur interessiert, wie die Form funktioniert, sondern wie der Text über seine zeitliche Entfaltung als eigenes Energiefeld zu verstehen ist.¹⁷⁴ Den Wert psychoanalytischer Theoriebildung für die Literaturwissenschaft sieht er in ihrem Potential, die Funktionsweise von Textstrukturen sinnvoll zu erklären, womit er sich gegen die Tradition psychopathologischer Textinterpretationen stellt: „It is rather the superimposition of the model of the functioning of the psychic apparatus on the functioning of the text that offers the possibility of a psychoanalytic criticism.“¹⁷⁵ Freuds Spekulationen zum Todestrieb aufgreifend, entwirft Brooks ein Modell vom Text, und vom Leser, das vom Streben zum Ende und damit dem Tod des Lesenden ausgeht. Lektüre wie Text konstituieren sich für Brooks um das Moment der retardierten Triebabfuhr, sodass der Wiederholungszwang zum wichtigsten Strukturprinzip avanciert.¹⁷⁶ Die Bedeutung von Brooks’ Ansatz liegt für uns aber nicht in dieser ‚animistischen‘ Übertragung der Triebtheorie auf die Funktionsweise von Texten,¹⁷⁷ sondern in seinen Überlegungen zur generativen Kraft des Traumas. Freud postuliert eine Ursprungstheorie des

Bewusstseins, welche das Trauma als Initialmoment des Seins beschreibbar macht, wie später Cathy Caruth hervorhebt.¹⁷⁸ In den Worten Freuds: „Irgend einmal wurden in unbelebter Materie durch eine noch ganz unvorstellbare Krafteinwirkung die Eigenschaften des Lebenden erweckt. Vielleicht war es ein Vorgang, vorbildlich ähnlich jenem anderen, der in einer gewissen Schicht der lebenden Materie später das Bewußtsein entstehen ließ.“¹⁷⁹ Dieser Übergang von absolutem Stillstand zu einem Zustand des Fortgangs macht es erst möglich zu erzählen, fordert laut Brooks sogar eine Erzählung ein: „For plot starts (or must give the illusion of starting) from that moment at which story, or ‚life,‘ is stimulated from quiescence into a state of narratability, into a tension, a kind of irritation, which demands narration.“¹⁸⁰ Hier wird zum ersten Mal herausgearbeitet, inwiefern das Trauma als Motor von Geschichten, also narrativ geformten Zeitstrukturen, funktioniert.¹⁸¹ Dieser Einsicht nahe stehend formulierte schon Döblin, dass es der epische Roman „mit dem Werden und Geschehen zu tun habe,“ sodass „der epische Bericht nicht fertig vorgelegt wird [...], sondern [...] in statu nascendi“ erlebt werde.¹⁸²

Die engere literaturwissenschaftliche Trauma-Theorie hat ihre Wurzeln in Yale, wo auch Peter Brooks lehrte. Die Dekonstruktion greift die Vorstellung heraus, dass traumatische Erinnerung unverfälscht, aber nicht unmittelbar zugänglich sei, und regte die Überlegung an, das traumatische Wissen dem Wissen der Literatur anzunähern. Der weitere Kontext der verschwindenden Holocaustüberlebenden und ihrer Bedeutung für eine auf *oral history* gestützte Erinnerungskultur führte dazu, philologische Arbeit ethisch als Form der verantwortungsvollen Zeugenschaft aufzufassen.¹⁸³ Das Trauma ist als (nach dem Holocaust ethisch aufgeladenes) Repräsentationsproblem verstanden worden.¹⁸⁴ So kommt etwa die Pionierin der literaturwissenschaftlichen Trauma-Forschung, Cathy Caruth, durch die Lektüre Freuds zu dem Ergebnis, dass das Trauma mehr als nur eine Pathologie darstellt. Es ist eine Wunde, die von einer unzugänglichen Realität oder Wahrheit spricht:

[...] it is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available. This truth, in its delayed appearance and its belated address, cannot be linked only to what is known, but also to what remains unknown in our very actions and our language.¹⁸⁵

Diese unzugängliche Realität ist nicht das Nahtoderlebnis, sondern das neuerliche Erwachen des Bewusstseins. Caruth hebt hervor, dass Freud in seiner Analyse des Traumlebens von Patient*innen mit traumatischen Neurosen das Moment des wiederholten schreckhaften Aufwachens aus dem Traum, der den Unfall wiederholt, betont: „Nun zeigt das Traumleben der traumatischen Neurose den Charakter, daß es den Kranken immer wieder in die Situation seines Unfalles zurückführt, aus der er mit neuem Schrecken erwacht.“¹⁸⁶ Diese Textstelle lege nahe, dass der Wiederholungszwang den Versuch darstellt, sich das eigene Überleben anzueignen: „Repetition, in other words, is not simply the attempt to grasp that one has almost died but, more fundamentally and enigmatically, the very attempt to claim one’s own survival.“¹⁸⁷ So wie Freud den Ursprung des Bewusstseins — und mittelbar den von Geschichte(n) — aus einem traumatischen Erwachen herleitet, stellt sich für Caruth das Trauma nach einem schockhaften Erlebnis als Unfähigkeit dar, das (Wieder-)Einsetzen des eigenen Bewusstseins zu verstehen.¹⁸⁸ Die Aufgabe, nach dem Stillstand des Bewusstseins das Überlebt-Haben in die progressiv verlaufende (Über-)Lebenserzählung zu integrieren, also „*to claim one’s own survival*“,¹⁸⁹ erinnert an Brooks, in dessen Überlegungen der selbe Übergang von Stillstand in Bewegung mitsamt des nachträglichen Versuchs der Narrativierung — und mithin der psychischen/narrativen Integration — das Initialmoment der Erzählung bildet.

Die Erkenntnis der Affinität zwischen Worten und Wunde, um Geoffrey Hartman zu paraphrasieren,¹⁹⁰ führt zu der Frage, wie das Trauma in der Literatur zum Ausdruck gerinnt: „How exactly does literature speak trauma?“¹⁹¹ Hartman nähert sich der Verbindung von Sprache und Trauma über das Konzept der „Stummheit“ an:¹⁹² „But I share with trauma studies a concern for the absences or intermittences in speech (or of conscious knowledge in speech); for the obliquity or residual muteness of ‚flowers of speech‘ and other euphemic modes.“¹⁹³ Diese Stummheit sei der

literaturspezifische Ausdruck der traumatischen Erfahrung, oder wie Hartman sie nennt, des „negativen Moments in der Erfahrung.“¹⁹⁴ Der korrespondierende Erzählmodus wird als „negative Erzählbarkeit“ erfasst: „negative narratability defines a temporal structure that tends to collapse, to implode into a charged traumatic core, so that the fable is reduced to a repetition-compulsion not authentically ‚in time.‘“¹⁹⁵ Die Wiederholungsstruktur der Geschichte münde dabei nicht in Achronie. Hartman ist offensichtlich bemüht, die zeitliche Struktur des Traumas nicht als Aufhebung von Zeitlichkeit zu interpretieren, da deren Zusammenbruch nur der mögliche Endpunkt einer Kondensation zu sein scheint. Hartman betont dagegen, dass die Zeitstruktur nicht „authentischerweise“ in der Zeit steht, aber in der Zwischenzeit der ewigen Tropenbildung, mit der das Trauma repräsentiert werden soll, aufgehoben ist.¹⁹⁶

Roger Luckhurst erinnert uns daran, dass dieses nicht authentische In-der-Zeit-Stehen das konstitutive Moment der Narration,¹⁹⁷ oder Erzählung, darstellt.¹⁹⁸ Diese Einsicht leitet sich von Gérard Genettes Untersuchungen zu Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* ab, in denen er herausarbeitet, dass die erzählte Zeit keinem chronologischen Ordnungsprinzip unterworfen werden muss. Die Verschachtelung von Prolepsen und Analepsen zu „komplexen Anachronien“ kann in Prousts Roman so weit von einer linearen Zeitstruktur wegführen, dass die Worte „Vorgriff“ und „Rückgriff“ an Bedeutung verlieren. Nach einer Zusammenschau verschiedener Beispiele schreibt Genette: „Retrospektive Vorgriffe? Antizipierte Rückgriffe? Wenn das Heck vorne und der Bug hinten ist, wird es schwierig, die Bewegungsrichtung festzustellen.“¹⁹⁹ Gemeinsam mit der Möglichkeit, das Erzähltempo zu manipulieren, bezeugen die Anachronien die „*temporale Autonomie*“ der Erzählung.²⁰⁰ Die narrative Zeitstruktur steht demnach ebenso wenig „authentischerweise“ in der Zeit wie die Zwischenzeit des Traumas. Dabei sind es insbesondere Strukturen und Tropen der Abwesenheit, Indirektheit und Wiederholung, die als paradigmatische Erzählmittel dem Trauma in der Literatur zur Darstellung verhelfen können.²⁰¹

Die Konventionalisierung von Trauma-Erzählungen anhand paradigmatischer Erzählmittel, also kurz die Formung von leicht identifizierbaren Trauma-Narrativen, führt zu einer Vereinfachung und Vereinheitlichung der Materie, die Döblin wohl „Zurechtschlagen“²⁰² genannt hätte. Der Preis dieser Lesbarkeit wird mit zweifacher Münze bezahlt. Zum einen wird das Spektrum derjenigen Erzählungen eingegrenzt, die als Trauma-Erzählung anerkannt werden. In diesem Fall wird die „implizite Ästhetik“ von Trauma-Narrativen, wie Luckhurst bemerkt hat, zu einer präskriptiven Regelpoetik, die zu einer Einengung des Archivs führt.²⁰³ Zum anderen wird die besondere Eignung des Mediums Erzählung zur Darstellung nicht-linearer Zeitlichkeit regelrecht verschwendet, wenn die Narrativierung des Traumas selbstgefällig in der Konventionalisierung einer Erfahrung verharret. Die Erzählung besitzt das Potential, mit ihren Mitteln die Zeiterfahrung des Traumas zu rekonfigurieren und damit neue Perspektiven zu eröffnen.²⁰⁴

Diese letzte Überlegung führt zu einem Problemkern, der schon in der Weimarer Republik diskutiert wurde. Wie kann verhindert werden, dass ein Narrativ erstarrt und anstatt einer Erweiterung der Darstellungsmöglichkeiten eine Einengung und Kanonisierung mit sich bringt? Letztlich ist das auch wieder die Grundfrage am Beginn der Historismus-Kritik Nietzsches: wie viel Gedächtnis und wie viel Vergessen ist nützlich? Unter dem bereits anzitierten Stichwort der „Entfabelung“ diskutiert Jakob Wassermann im Jahr 1926 dieses Problem. Für Wassermann ist die Fabel die „Zusammenfassung von Motiven, Stoff und Handlung zu einer Stufe um Stufe gesetzmäßig vorwärtsschreitenden [...] Metamorphose seines [des Romans *Schuld und Sühne*, B.L.] gesamten Wesens [...].“²⁰⁵ Die Fabel, heutzutage würde man von einem Narrativ sprechen, verbindet die verschiedenen Teile des Romans zu einem organischen Ganzen, das um einen „Brennpunkt“ konstruiert ist und als radiale Konstruktion die Linearität unterläuft.²⁰⁶ Die Gefahr der Fabel ist die Reduktion auf ein mechanisch reproduzierbares Schema, das Texte hervorbringt, die nur noch Klischees und Allgemeinplätze wiederholen.²⁰⁷ Angesichts der Gefahr, dass die Fabel bei mangelndem

handwerklichem Geschick in ihr Gegenteil umschlägt, verzichten die meisten modernen Dichter laut Wassermann ganz auf dieses Element und bedienen sich stattdessen der Kolportage. Darum diagnostiziert Wassermann die „Entfabelung“ als Epochenmerkmal. Es wird deutlich, dass Wassermann die Hinwendung zur Kolportage als Taschenspielertrick versteht, der alte Fabelmuster aus der Tradition recycelt.²⁰⁸ Die eigentlich lobenswerte Fabel, welche das Potential der Dichtung aktualisiert, jenseits der Chronologie Geschichten zu erzählen, wird abgewertet, weil die dem Lesepublikum gemeinhin vorgesetzte Kolportage die Fabel handwerklich mangelhaft fabriziert:

Doch ergibt sich auf einmal die Absurdität, dass die Fabel als solche in Misskredit gerät; nicht nur empfindet man sie als Fessel, die eine freie Konzeption in vorbestimmten Ablauf zwingt und damit in ihrer Lebensähnlichkeit beeinträchtigt, sondern wo sie als echtes Kunstmittel erscheint, und in der Epik ist sie das schlechthin legitime, verdächtigt man sie häufig der Kolportage oder verwechselt sie gar mit ihr.²⁰⁹

Es gibt eine deutliche qualitative Polarisierung in Wassermanns Aufsatz, der die Kolportage mit den Verfallserscheinungen der Zeit assoziiert und die Kunst des Geschichtenerzählens mit der Fabel verbindet. Die Kolportage ist „Ausgleich, Narkotikum und Nervenhammer,“ die Fabel aber „der zuverlässige Hüter der ewigen Bestände.“²¹⁰ Hier lässt sich nun wieder an Döblin anknüpfen, dessen Ablehnung der „Handlung“ in die gleiche Kerbe schlägt.²¹¹

Döblins Konzeption seiner Erzählweise des Vergessens: Die traumatische Zeit der Erzählung

Döblins Schriften sprechen jedem Roman, dessen Konzept auf spannungsgeladener Handlung beruht, die Kunstfertigkeit ab. „Der Roman hat mit Handlung nichts zu tun,“²¹² proklamiert er 1917 in den *Bemerkungen zum Roman*, und dieser Gedanke wird auch über ein Jahrzehnt später in der Redefassung von *Schriftstellerei und Dichtung* zugespitzt auf die Spannung erneut formuliert: „die Spannung ist die einzige Kohle, mit der der Romanautor heizt.“²¹³ Hier differenziert Döblin bereits zwischen dem Roman als „Schmutzkonkurrenz bald mit der Journalistik, bald mit der Wissenschaft, bald mit der Ethnologie oder Geographie oder Ethik“²¹⁴ und dem „epischen Wortkunstwerk,“²¹⁵ auf dessen

Produktion die Dichtung im Gegensatz zur Schriftstellerei hinauslaufen soll.²¹⁶ Das epische Wortkunstwerk, der Döblin vorschwebende Roman der Zukunft, folgt keiner festen Form,²¹⁷ hat aber wohl „Formgesetze.“²¹⁸ In negativer Formulierung etabliert Döblin, wie gesagt, bereits zu Beginn seines Denkprozesses dessen wichtigstes Merkmal, den Verzicht auf eine lineare narrative Handlungslogik: „Vorwärts ist niemals die Parole des Romans.“²¹⁹

Nichtsdestotrotz betont Döblin in seinen Ausführungen zum Roman immer wieder, dass die Zeitlichkeit das zentrale Medium des Wortkunstwerks bilde: „Das epische Kunstwerk läuft ab, es verläuft wie alle Dichtkunst in der Zeit, die Dichtung ist eine Zeitkunst wie die Musik.“²²⁰ Wie kann für Döblin der Roman in der Zeit ablaufen, aber trotzdem nicht vorwärtsdrängen? Um die besondere Zeitstruktur des Romans zu verdeutlichen, zieht er einen Vergleich mit dem Drama.²²¹ Während sich die Handlung im Drama aus einem Punkt heraus entfalte, also linear *entwickele*, wachse diese im Roman „durch Anlagerung:“ „Das ist die epische Apposition.“²²² Dieses Prinzip nimmt Döblin *expressis verbis* für sich und seinen Text *Berlin Alexanderplatz*, auf den wir im nächsten Kapitel genauer zu sprechen kommen werden, in Anspruch und positioniert sich damit selbstbewusst als Vertreter des modernen Romans: „Es handelt sich — wenigstens bei mir und im Epischen — nicht um ‚Entwicklung‘, Herauswicklung, sondern um Apposition.“²²³ Dieses so benannte Prinzip taucht bereits früher in der Formulierung des Regenwurm-Romans auf: „Wenn ein Roman nicht wie ein Regenwurm in zehn Stücke geschnitten werden kann und jeder Teil bewegt sich selbst, dann taugt er nicht.“²²⁴ Die in beiden Modellen auftretende Idee einer gleichzeitig sich bewegenden Handlung aus mehreren Teilen, die zugesetzt oder abgehackt werden können, deutet auf die Ent-lokalisierung ebenso wie auf eine chronologisch entbundene Zeitstruktur hin, die für die traumatische Erfahrung so typisch ist. Die Handlung entsteht „outside the boundaries of any single place or time.“²²⁵

Im selben Text — *Bemerkungen zum Roman* — bemüht Döblin die an Freuds Traumgrammatik erinnernde Formulierung, „[i]m Roman heißt es schichten, häufen, wälzen, schieben,“²²⁶ um ein

weiteres Mal den Gegensatz seiner epischen Zeitstruktur zur vereinfachenden monolinearen Handlung hervorzuheben. Döblin kehrt in seiner Romantheorie also immer wieder zu der implizit formulierten Frage zurück, wie der Roman als Zeitkunstwerk temporal strukturiert werden kann, ohne einer linearen Handlungsführung unterworfen zu werden. Die semantische Ähnlichkeit der Lexeme „schichten, häufen, wälzen, schieben“ mit den von Freud zur Beschreibung der wesentlichen Prozesse der Traumarbeit verwendeten Lexeme — Verdichtung²²⁷ und Verschiebung²²⁸ — deutet auf eine Konzeption hin, welche an die Zeiterfahrung der Nachträglichkeit angelehnt ist.

Der Bezug zwischen Döblin und Freud wird deutlicher, wenn man einige Bemerkungen zur Traumbildung aus der *Traumdeutung* betrachtet. Für Freud sind Tageseindrücke, an die sich das Verdrängte mittels der Verschiebung anschließen kann, die Auslöser der Traumarbeit: „Die Beziehungen zwischen diesem Eindruck und der eigentlichen Traumquelle im Unbewußten bestehen nicht immer von vornherein; wie wir gesehen haben, werden sie erst nachträglich, gleichsam zum Dienste der beabsichtigten Verschiebung, während der Traumarbeit hergestellt.“²²⁹ Hier stellt sich also das gleiche Phänomen ein wie in der traumatischen Erfahrung. Das Bewusstsein registriert ein Erlebnis erst im Nachhinein, sodass die narrative Ordnung der Welt in ihrem linearen Verlauf gestört wird. In *Jenseits des Lustprinzips* wird Freud den Ursprung hysterischer Neurosen auf eine Durchbrechung des Reizschutzes, also ein Trauma zurückführen: „Ich glaube, man darf den Versuch wagen, die gemeine traumatische Neurose als die Folge eines ausgiebigen Durchbruchs des Reizschutzes aufzufassen.“²³⁰ Den damit verbundenen Effekt der nachträglichen Erfahrung, den Zwang zur Wiederholung der traumatisierenden Situation, und die psychischen Mechanismen ihres Auftretens findet man jedoch bereits in der *Traumdeutung* beschrieben. Freud stellt eine Analogie zwischen neurotischer Bewusstseinsfunktion und der Traumarbeit auf:

Bei der vollen Identität zwischen den Eigentümlichkeiten der Traumarbeit und der psychischen Tätigkeit, welche in die psychoneurotischen Symptome ausläuft, werden wir uns für berechtigt halten, die Schlüsse, zu denen uns die Hysterie nötigt, auf den Traum zu übertragen. Aus der Lehre von der Hysterie entnehmen wir den Satz, daß solche abnorme psychische

*Bearbeitung eines normalen Gedankenzugs nur dann vorkommt, wenn dieser zur Übertragung eines unbewußten Wunsches geworden ist, der aus dem Infantilen stammt und sich in der Verdrängung befindet.*²³¹

Als „abnorme psychische Bearbeitung eines normalen Gedankenzugs“ versteht Freud also auch die Traumarbeit, welche durch Verdichtung und Verschiebung den eigentlichen Traumgedanken in die Latenz verschiebt. Der manifeste Trauminhalt wiederholt in verdichteter und verschobener Form einen Wunsch, der zur Zeit der ersten Wunschbildung im Kindesalter nicht in einen Bedeutungszusammenhang integrierbar war und deshalb verdrängt wurde. Dieser Wunsch, als latenter Traumgedanke im manifesten Trauminhalt geborgen, wird also zwanghaft beim Träumen wiederholt. Verdichtung und Verschiebung lassen sich demnach als Elemente verstehen, die einer nachträglichen, von Wiederholungen geprägten, oder kurz: traumatischen Zeiterfahrung zur Darstellung verhelfen.

Freud selbst hat seine in der *Traumdeutung* entwickelte Vorstellung von der Verdrängung — welche die Traumsprache zuallererst hervorbringt — in *Jenseits des Lustprinzips* mit dem Wiederholungszwang und somit dem Trauma in Verbindung gebracht: „[D]er Wiederholungszwang ist dem unbewußten Verdrängten zuzuschreiben.“²³² Durch die ständige Wiederkehr des verdrängten Ereignisses wird die traum(a)grammatische Organisation von Zeit zu einem Gegenmodell einer linear-progressiven, kausallogischen Zeitordnung. Hier lässt sich eine Brücke zu Döblin bauen. Dieser präsentiert das „schichten, häufen, wälzen, schieben“ als Strukturprinzip von epischen Romanen, das als Kehrseite zum „Vereinfachen, zurechtschlagen und -schneiden auf Handlung“ zu verstehen ist, das „nicht Sache des Epikers“ sei.²³³ Die Worte der Vierergruppe sind durch das Sem „Bewegung“ verbunden, lassen sich anhand der Seme „vertikal“ und „horizontal“ aber in zwei Paare unterteilen. Die Lexeme „schichten, häufen“ sind, um Döblins Sprache zu gebrauchen, Appositionen im vertikalen Raum. Sie bezeichnen eine Übereinanderlagerung von Elementen, die über Kompression ein neues Gebilde erschafft. Damit ist in anderen Worten eine Verdichtung beschrieben, die ja die Schichtung mehrerer Elemente in Assoziationsketten benennt. Die eine horizontale Bewegung bezeichnende Gruppe „wälzen, schieben“ ist etymologisch interessant. „Wälzen“ geht auf das

Lateinische *volvere* zurück, das wörtlich „umdrehend hin und her bewegen“ bedeutet.²³⁴ Eine um sich selbst drehende Bewegung kann auch als Wiederholungs*zwang* bezeichnet werden, insofern als dass beide eine notwendig zum ‚Ursprung‘ zurückgehende Bewegung vollführen. Die Bewegung des „Schiebens“ ist durch eine geteilte Wurzel mit der „Verschiebung“ verbunden, sodass hier durch die lexematische Verbindung ein Zusammenhang hergestellt werden kann.²³⁵ Paraphrasiert man Döblins Poetik mit Freud also unter der Annahme, dass das „schichten, häufen, wälzen, schieben“ analog zur Verdichtung und Verschiebung funktionieren soll, dann versucht der moderne Roman mit der Zeitordnung des Traum(a)s zu arbeiten, um die verschmähte lineare Handlungsentwicklung durch ein dynamisches, auf Wiederholungen beruhendes Modell der Poiesis zu ersetzen.

Peter Brooks schreibt in *Reading for the Plot*, dass Wiederholungen ein basales Strukturprinzip jedes literarischen Textes darstellen:

To state the matter baldly: rhyme, alliteration, assonance, meter, refrain, all the mnemonic elements of literature and indeed most of its tropes are in some manner repetitions that take us back in the text, that allow the ear, the eye, the mind to make connections, conscious or unconscious, between different textual moments, to see past and present as related and as establishing a future that will be noticeable as some variation in the pattern.²³⁶

Im Rekurs auf Freuds *Jenseits des Lustprinzips* arbeitet Brooks im Gegensatz zu dieser intuitiven Feststellung die Ambivalenz literarischer Wiederholungsstrukturen heraus. Das einzelne Ereignis, dessen Wiederholung zur Formung einer Geschichte²³⁷ beiträgt — und demnach Wiederholungen als Strukturprinzip nutzbar macht —, wird reproduziert *und* verändert, sodass es unklar werden muss, ob das Geschehen zum Ereignis zurückkehrt (und eine retrograde Bewegung vollführt) oder voranschreitet und vom Ereignis heimgesucht wird.²³⁸ Als strukturbildende Mitte oszilliert dieses Ereignis darum zwischen Anfang und Ende der Geschichte — Döblin würde sagen: es „wälzt.“ Freuds Abhandlung, folgt man Brooks, stellt performativ die Generierung von Geschichten dar und stellt so eine Blaupause für die Funktionsweise von repetitiver, narrativer Kohärenzbildung dar.²³⁹ Dass Döblin ein äquivalentes Modell im Sinn gehabt hat, zeigen auch seine Aussagen zur strukturellen

Analogie von Musik und Sprache. So versteht er als *tertium comparationis* zwischen Sprache und Musik das Denken, das in beiden Fällen als zeitlicher Vorgang abläuft. Die beiden Denkregister kontrastierend, konstatiert Döblin die Überlegenheit der Musik, wobei der entscheidende Grund dessen komplexere Zeitstruktur ist: „Im Musikalischen hat es der Geist ja sogar leichter als im Sprachlichen. Das gegliederte Hintereinander, zugleich eine Gleichzeitigkeit in der Tiefe, eine Simultaneität, kann in der Musik rasch und leicht gegeben werden.“²⁴⁰ Döblin schließt mit dem Hinweis, dem Schriftsteller müsse der Modellcharakter der Musik für die Literatur bekannt sein. Die Zeit muss also idealerweise hintereinander und gleichzeitig ablaufen — dieses Paradox wird in Döblins Prinzip des Schichtens, Häufens, Wälzens und Schiebens in ein anachronisches Modell zur Generierung von Geschichten übersetzt: alle vier Operationen benennen das Walten wie das Mittel der Erzeugung eines temporalen Aufschubs, der die Geschichte formt.²⁴¹

Die Zurückweisung von linearer Handlung ist auch im Zusammenhang mit Döblins Konzeption eines neuen Naturalismus zu sehen,²⁴² der sich maßgeblich über die Abwertung des im Roman vorherrschenden psychologisierenden Prinzips legitimiert²⁴³ und damit in der Interpretation der Forschung eigentlich einen neuen ‚Realismus‘ etabliert.²⁴⁴ Döblin fordert einen an der Psychiatrie geschulten Blick auf die Wirklichkeit und deren Darstellung in einem ‚objektiven‘ Notationsprinzip: „Man lerne von der Psychiatrie, der einzigen Wissenschaft, die sich mit dem seelischen ganzen Menschen befaßt; sie hat das Naive der Psychologie längst erkannt, beschränkt sich auf die Notierung der Abläufe, Bewegungen [...]“²⁴⁵ Roland Dollinger zeigt, dass Döblins Realitätsverständnis einer Wahrnehmungstheorie folgt, deren wesentliches Merkmal die Fragmentierung von Erfahrungswelten darstellt. Diese Einsicht prägt mittelbar auch die Struktur der Geschichten:

If psychological life is discontinuous and characterized by temporal gaps, it follows that the modern prose writer should no longer emulate the traditional development of plot in nineteenth century Realism. The new narrative style must supplant teleological development with the construction of autonomous units that pay tribute to the highly fragmented way in which both exterior and interior reality are registered.²⁴⁶

Die Formulierung, mit der Döblin den literarischen Zugang zu dieser Wirklichkeit als Ergebnis eines zweistufigen Prozesses vorstellt, führt uns abermals zur Idee des Traumas: „Der wirklich Produktive aber muß zwei Schritte tun: er muß ganz nahe an die Realität heran, an ihre Sachlichkeit, ihr Blut, ihren Geruch, und dann hat er die Sache zu *durchstoßen, das ist seine spezifische Arbeit.*“²⁴⁷ Die „Sachlichkeit“ der Realität, an die man herantreten soll, bleibt unbestimmt, weil sich die phänomenale Vielfalt der für Literatur interessanten Realität für Döblin nicht eingrenzen lässt: „Ungeheuer das Stoffgebiet des Epikers.“²⁴⁸ Hervorzuheben ist vielmehr, dass Döblin dieser Realität um der Darstellung willen eine Wunde zufügen muss. Die „Sachlichkeit“ muss „durchstoßen“ werden, ihr wird also im althergebrachten Sinne des Wortes ein Trauma zugefügt: „Trauma ist ein schon früher in der Medizin und in der Chirurgie verwendeter Ausdruck. Er kommt aus dem Griechischen: τραῦμα = Wunde (von ττρώω = durchbohren) und bezeichnet eine Verletzung [...]“²⁴⁹ Die oft zitierte poetologische Äußerung Döblins impliziert also einen weiteren Hinweis auf die zeitliche Ausgestaltung der epischen Wortkunst. Um der Wirklichkeit nahe zu kommen, muss sie traumatisch verarbeitet, also „durchstoßen“ werden. Die gewalttätige Ebene der Zufügung eines Traumas ist uns bereits in der Metapher des Romans als zerschnittener Regenwurm begegnet. Die Form des Traumas wird hier zum Strukturprinzip des Bauwerks Roman. Dem Aufruf zur „Tatsachenphantasie“²⁵⁰ lässt sich somit ein weiterer Aspekt abgewinnen, wenn man ihn im Kontext des vorangehenden Satzes zitiert: „Mut zur kinetischen Phantasie und zum Erkennen der unglaublichen realen Konturen! Tatsachenphantasie!“²⁵¹ Die Kinetik ist die Lehre von der Bewegung unter dem Einfluss innerer oder äußerer Kräfte. Hier wird also der Gedanke wiederholt, dass die traumatisch einzuholende Erkenntnis der Welt und eine auf Bewegung gemünzte Poetik Hand in Hand gehen.²⁵² Von daher liegt es nahe, dass die „Tatsachenphantasie“ im Hinblick auf die Möglichkeit der Welterkenntnis in der Form einer Poetik des Traumas gedacht wird.²⁵³ In diesem Sinne kann Döblins Schreiben in eine Reihe von Versuchen eingeordnet werden, der Moderne durch das Konzept des Traumas Sinn abzugewinnen²⁵⁴

und bietet sich gleichzeitig dafür an, den oftmals konstatierten Zusammenhang zwischen Moderne und Trauma in seinen ästhetischen Implikationen zu untersuchen.²⁵⁵

Die hier vorgeschlagene Lesart der theoretischen Schriften hat das Interesse der Forschung an Döblins Poetologie des Vergessens aufgegriffen, liest aber die in den theoretischen Schriften auftauchende Theorie des Romans nicht ausschließlich unter dem Aspekt der selbstvergessenden Schreibweise Döblins. Vielmehr erweitert sich der Blick auf die Beschreibung textueller Effekte, mit denen laut der Romanpoetik das Trauma als Konfiguration des Vergessenen zur Darstellung gebracht werden kann. Daraus ergibt sich erstens die Möglichkeit, Döblins Poetologie als immer wieder gestellte Forderung zu verstehen, eine ‚schichtende‘ und ‚wälzende‘ Zeitstruktur zur Modulationsbasis der epischen Romanstruktur zu erheben. Seine Poetologie des Vergessens ist im Hinblick auf die Zeitstruktur des neuen Romans eine Poetologie des Traumas. Zweitens lässt sich auf dieser Grundlage wiederum die textanalytische Arbeit neu kalibrieren und auf die erzähltheoretische Frage nach ‚traumatischen‘ Textstrukturen zuspitzen. Die bisherigen textanalytischen Untersuchungen haben zwar bereits ihr Augenmerk auf Erzählverfahren gelenkt und für Döblins Hauptwerk *Berlin Alexanderplatz* den Wiederholungszwang als narratives Strukturelement benannt, dabei aber Döblins Rolle als ‚traumatischer‘ Texttheoretiker nicht gesehen. Döblin hat lautstark gefordert, man solle seine Poetologie an seinen Texten prüfen: „Ich habe leicht analysierbare Beispiele in meinen eigenen Büchern gegeben.“²⁵⁶ Die Textanalyse von *Berlin Alexanderplatz* sollte also weitere entscheidende Einsichten darüber eröffnen, wie die Epik des Vergessens als ein Motor zur Bildung von Geschichten fungiert. Franz Biberkopfs Geschichte, so die These, ist nicht nur die Geschichte eines Traumas, sondern erhält durch das Trauma erst ihre Struktur.

¹ „Der Protest der Avantgarde galt dem Museum.“ Klaus R. Scherpe, „Von der Moderne zur Postmoderne? Einige Entwicklungslinien westdeutscher Literatur und Kulturindustrie in den achtziger Jahren, polemisch nachgezeichnet,“ *Weimarer Beiträge* 37, Heft 3 (1991): 356–371, 364.

² Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, in *Kritische Studienausgabe*, Band 1, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980), 243–334, 246.

³ Siehe Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München: Beck, 1999), 31.

⁴ Man könnte auch an Karl Marx denken, der davon spricht, dass „[d]ie Tradition aller toten Geschlechter [...] wie ein Alp auf dem Gehirne der Lebenden“ lastet. Karl Marx, „Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte,“ in Karl Marx und Friedrich Engels, *Gesamtausgabe. Erste Abteilung: Werke, Artikel, Entwürfe*, Band 11, hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK d. KPdSU und vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK d. SED (Berlin: Dietz Verlag, 1985), 96–189, 97.

⁵ Nietzsche, „Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben,“ 250.

⁶ Paul de Man, „Literary History and Literary Modernity,“ in *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2. Aufl. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), 142–165, 147.

⁷ Ebd., 142 und 148.

⁸ Ebd., 147.

⁹ Als „radikale Technik des Vergessens“ wird das Löschen von Aleida Assmann bezeichnet: Aleida Assmann, *Formen des Vergessens* (Göttingen: Wallstein, 2020), 21.

¹⁰ Siehe de Man, „Literary History and Literary Modernity,“ 148.

¹¹ Siehe ebd., 150.

¹² Siehe Helga Geyer-Ryan und Helmut Lethen, „The Rhetoric of Forgetting. Brecht and the Historical Avant-Garde,“ in: *Convention and Innovation in Literature*, hrsg. v. Theo D’haen, Rainer Gröbel und Helmut Lethen (Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1998), 305–348, 317–321.

¹³ Nietzsche, „Vom Nutzen und Nachtheil der Historie,“ 251.

¹⁴ Geyer-Ryan und Lethen, „The Rhetoric of Forgetting,“ 322.

¹⁵ Siehe Filippo Tommaso Marinetti, „Gründung und Manifest des Futurismus [1909],“ in: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, hrsg. v. Wolfgang Asholt und Walter Fähnders (Stuttgart: Metzler, 2005), 3–7, 5.

¹⁶ Siehe Geyer-Ryan und Lethen, „The Rhetoric of Forgetting,“ 315–317.

¹⁷ Marinetti, „Gründung und Manifest des Futurismus,“ 5.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Siehe Geyer-Ryan und Lethen, „The Rhetoric of Forgetting,“ 317.

²⁰ Alfred Döblin, „Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F.T. Marinetti (1913),“ in *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. v. Erich Kleinschmidt (Olten und Freiburg i.Br.: Walter-Verlag, 1989), 113–119, 114.

²¹ Ebd., 114–115.

²² Ebd., 119. Das Wort wurde ihm von den Gründern des Surrealismus in einer Postkarte bereitgestellt, wie Robert Minder zeigt: „Es lebe der Döblinismus!“ schrieben ihm 1913 begeistert auf der Rückreise nach Paris Apollinaire und Delaunay, die Führer der neuen Dichtung und Malerei in Frankreich.“ Robert Minder, *Dichter in der Gesellschaft. Erfahrungen mit deutscher und französischer Literatur* (Frankfurt am Main: Insel, 1966), 163.

²³ Um Verwirrungen in der Begrifflichkeit vorzuzugreifen, sei hier auf die Vieldeutigkeit des Begriffs „episch“ hingewiesen. Das Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft verdeutlicht diesen Umstand paradigmatisch: „Bezeichnet entweder alle Formen der Werke der erzählenden Literatur oder nur deren Großformen Epos und Roman oder die Zugehörigkeit zur literarischen Gattung Epos

oder ein Stilmerkmal mancher literarischer Texte.“ Matías Martínez, „Episch,“ in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band 1, hrsg. v. Klaus Weimar (Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2007), 465–468, 465. Erschwerend hinzukommt, dass seit Hegel das Epos als Kontrastfolie zur genaueren Bestimmung des Romans als Kunstform des bürgerlichen Zeitalters gebraucht wird und die ‚epische‘ Vorzeit der ‚prosaischen‘ Gegenwart gegenübergestellt wird. Siehe Jochen Vogt, *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998), 196–197. Es ist genau genommen also immer im Einzelfall zu bestimmen, was mit dem Wort „episch“ gemeint ist.

²⁴ Lukács einflussreiche Theorie des Romans historisiert die Gattungstheorie, indem er den Gedanken in die Diskussion bringt, dass Kunstformen Ausdruck der erkenntnistheoretischen Dispositive einer Zeit sind. Die Moderne sei durch eine Entfremdung des Subjekts von der Objektwelt gekennzeichnet und die mangelnde Geborgenheit des Menschen in der Welt wird von ihm als transzendente Obdachlosigkeit bezeichnet, deren hervorragende künstlerische Manifestation der Roman darstellt: „[D]ie Form des Romans ist, wie keine andere, ein Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit.“ Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* (Darmstadt: Luchterhand 1984), 32.

²⁵ Alexander Honold, „Erzählen,“ in *Benjamins Begriffe*. Band 1, hrsg. v. Michael Opitz und Erdmut Wizisla (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 363–398, 368.

²⁶ Lukács, *Die Theorie des Romans*, 5.

²⁷ Ebd., 11.

²⁸ Nietzsche, „Vom Nutzen und Nachtheil der Historie,“ 251.

²⁹ Lukács, *Die Theorie des Romans*, 11.

³⁰ Nicolas Pethes, *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1999), 7.

³¹ Lukács, *Die Theorie des Romans*, 14.

³² Siehe Johann Kreuzer, „Ob ein Mensch Erfahrungen machen kann, ist in letzter Instanz davon abhängig, wie er vergißt.“ Überlegungen zu einer Notiz Adornos,“ in *Kulturelles Vergessen. Medien – Rituale – Orte*, hrsg. v. Günter Butzer und Manuela Günter (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004), 167–183, 167–168. Alexander Honold schreibt über Walter Benjamin, dass dessen Ansatz über

Lukács rein ideengeschichtliche Verknüpfung von Gattungsgeschichte und Zeitdiagnose hinausgehe, weil er eine sozialgeschichtliche Perspektive einnehme. Siehe Honold, „Erzählen,“ 373. Das gleiche Argument kann für Döblin gemacht werden, der laut Honold Benjamins Verständnis der Unterscheidung von Epos und Roman geprägt habe. Siehe ebd., 374.

³³ Theodor W. Adorno an Walter Benjamin, New York, 29.02.1940, in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band 1.3, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 1130–1133, 1131.

³⁴ Pethes, *Mnemographie*, 7.

³⁵ Ebd., 7–8.

³⁶ Ebd., 14.

³⁷ Ebd., 7.

³⁸ Walter Benjamin, „Über einige Motive bei Baudelaire,“ in *Gesammelte Schriften*, Band 1.2, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 605–653, 645.

³⁹ Adorno an Walter Benjamin, New York, 29.02.1940, 1130.

⁴⁰ Walter Benjamin an Gretel Adorno, Paris, o. D. [April 1940], in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band 1.3., hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 1133.

⁴¹ So lautet die Definition von Wilhelm Wundt, dem Begründer der empirischen Psychologie in Deutschland. Siehe Brett King, Wayne Viney und William Douglas Woody, *A History of Psychology. Ideas and Context* (Boston: Pearson, 2013), 244.

⁴² Siehe Horst U. K. Gundlach, „Germany,“ in *The Oxford Handbook of the History of Psychology: Global Perspectives*, hrsg. v. David B. Baker (New York: Oxford University Press, 2012), 256–288, 266.

⁴³ Siehe King, Viney, und Woody, *A History of Psychology*, 244.

⁴⁴ Siehe Gundlach, „Germany,“ 264. Für eine vertiefende Darstellung der Institutionsgeschichte der Psychologie in Deutschland, siehe Mitchel G. Ash, „Academic Politics in the History of Science: Experimental Psychology in Germany, 1879-1941,“ *Central European History* 13, Heft 3 (1980): 255–286 und Mitchel G. Ash, „Experimental Psychology in Germany Before 1914: Aspects of an Academic Identity Problem,“ *Psychological Research* 42 (1980): 75–86.

⁴⁵ Siehe Lothar Sprung und Helga Sprung, „History of Modern Psychology in Germany in 19th- and 20th-Century Thought and Society,“ *International Journal of Psychology* 36, Heft 6 (2001): 364–376, 366. Zum Institut in Berlin unter der Führung Carl Stumpfs siehe Ash, „Academic Politics,“ 268–274.

⁴⁶ Zu Wundts Rolle in der Gründungsgeschichte der Psychologie siehe Ash, „Experimental Psychology,“ 78–80; Ash, „Academic Politics,“ 260–264; King, Viney, und Woody, *A History of Psychology*, 244–247.

⁴⁷ Wilhelm Wundt, *Grundriss der Psychologie* (Leipzig: Engelmann, 1896), 19.

⁴⁸ Siehe Wilhelm Wundt, „Über die Definition der Psychologie,“ *Philosophische Studien* 12 (1896): 1–67, 9. Siehe zur Rolle der Empiristen Locke und David Hume auch King, Viney, und Woody, *A History of Psychology*, 128–131 und 135–138.

⁴⁹ Siehe Wundt, „Über die Definition der Psychologie,“ 12.

⁵⁰ Siehe Wundt, *Grundriss der Psychologie*, 9.

⁵¹ Siehe Wundt, „Über die Definition der Psychologie,“ 12.

⁵² Siehe Wundt, *Grundriss der Psychologie*, 6. Wundt führt weiterhin aus, dass die Erfahrung nicht aus Objekten, sondern dynamischen Prozessen bestehe. Diese „Vorgänge,“ wie Wundt sie nennt, schließen einen objektiven Inhalt und die daran anknüpfenden subjektiven Reaktionen ein. Siehe ebd., 19. Zu einer vertiefenden Darstellung von Wundts grundlegenden Konzepten siehe King, Viney, und Woody, *A History of Psychology*, 247–251. Zu einer Darstellung im Kontext von Wundts Völkerpsychologie siehe John D. Greenwood, „Wundt, Völkerpsychologie, and Experimental Social Psychology,“ *History of Psychology* 6, Heft 1 (2003): 70–88.

⁵³ Wundt, *Grundriss der Psychologie*, 244. Dabei ist das Zugeständnis bemerkenswert, dass es ein Unbewusstes als Voraussetzung des Bewusstseins geben muss. Temporär aus dem Bewusstsein verschwundene Gegenstände stellen nämlich für Wundt ein Reservoir für zukünftig gegenwärtige Bewusstseinsgegenstände dar. Siehe ebd., 243.

⁵⁴ Wundt, *Grundriss der Psychologie*, 239.

⁵⁵ Siehe Wundt, *Einführung in die Psychologie* (Leipzig: Voigtländer Verlag, 1911), 29–30.

⁵⁶ Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues* (Berlin: Propyläen Verlag, 1929), 69. Der Roman wurde 1928 erstmals in der *Vossischen Zeitung* abgedruckt und ein Jahr später überarbeitet in Buchform veröffentlicht.

⁵⁷ Sigmund Freud berichtet in seiner Einleitung zu einem Konferenzband über Kriegsneurosen, dass aufgrund der großen Zahl von Kriegsneurotikern während des Krieges das staatliche Interesse an psychoanalytischen Behandlungsmöglichkeiten enorm gewesen sei. Siehe Sigmund Freud, „Einleitung,“ in *Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen* (Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1919), 3–7, 3. Zur Geschichte des Kongresses in Budapest im Jahr 1918 und seiner Bedeutung für die Entwicklung der Psychoanalyse im und nach dem 1. Weltkrieg, siehe Paul Lerner, *Hysterical Men. War, Psychiatry, and the Politics of Trauma in Germany, 1890–1930* (Ithaca: Cornell University Press, 2003), 163–189.

⁵⁸ Walter Benjamin, „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows,“ in *Gesammelte Schriften*, Band 2.2, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 438–465, 439.

⁵⁹ Ebd., 439.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd.

⁶² Remarque, *Im Westen nichts Neues*, 288.

⁶³ Ebd., 5.

⁶⁴ Erlebnisse lassen sich im älteren Verständnis anhäufen und bilden damit die Grundlage der Erfahrung. So definiert beispielsweise Krug das Erlebnis 1838: „Erlebniß heißt alles, was man selbst erlebt (empfunden, geschaut, gedacht, gewollt, gethan oder gelassen) hat. Solche Erlebnisse sind also die Grundlage der eignen Erfahrung, wenn man daraus richtige Ergebnisse zu ziehen versteht.“ Wilhelm Traugott Krug, *Encyklopädisches Lexikon in Bezug auf die neueste Literatur und Geschichte der Philosophie*, Band 1 (Leipzig: Brockhaus, 1838), 370. Diese Auffassung findet sich auch noch bei

Wilhelm Dilthey, der in seinem „Erlebnissatz“ darlegt, dass ein Erlebnis „alles, was für uns da ist“ sein kann, aber gegenwärtig sein muss. Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, in *Gesammelte Schriften*, Band 7 (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965), 221. Für Dilthey ist das Bewusstwerden eines Erlebnisses als Erlebnis, also die Reflexion, die Grundlage der psychischen Verfasstheit des Individuums und gleichzeitig die Brücke zur Außenwelt, die mit dem „Ich“ und der Welt verknüpft ist (siehe ebd., 21–22). Siehe zum Erlebnis-Begriff bei Dilthey genauer: Patrick J. Casey, „Lived Experience: Defined and Critiqued,“ *Critical Horizons. A Journal of Philosophy and Social Theory* (2023): 1–16. Siehe für den Hinweis auf Krug und Dilthey außerdem: Abigail Gillman, *Viennese Jewish Modernism: Freud, Hoffmansthal, Beer-Hofmann, and Schnitzler* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2009), 212. Die Verbindungen Diltheys zur Institutionsgeschichte der empirischen Psychologie werden verfolgt von: Ash, „Experimental Psychology,“ 81; Ash, „Academic Politics,“ 269–272.

⁶⁵ Walter Benjamin, „Über einige Motive bei Baudelaire,“ 632.

⁶⁶ Margaret Cohen zeigt, dass Benjamins Interpretation von Baudelaire auf Zitatentstellungen beruht und das hier entwickelte Konzept des Schocks nicht problemlos aus den Texten hervorgeht. Siehe Margaret Cohen, *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution* (Berkeley: University of California Press, 1993), 212–213.

⁶⁷ Eva Horn, „Erlebnis und Trauma. Die narrative Konstruktion des Ereignisses in Psychiatrie und Kriegsroman,“ in *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkrieges*, hrsg. v. Inka Mülder-Bach (Wien: WUV, 2000), 131–162, 134.

⁶⁸ Sigmund Freud, „Jenseits des Lustprinzips (1920),“ in *Psychologie des Unbewußten. Studienausgabe*, Band 3, hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey (Frankfurt am Main: Fischer, 1982), 213–272, 235.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Siehe Christine Schmider und Michael Werner, „Das Baudelaire-Buch,“ in *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Burkhardt Lindner (Stuttgart: Metzler, 2011), 567–584, 578.

⁷² Siehe Benjamin, „Über einige Motive bei Baudelaire,“ 613–615.

⁷³ Ebd., 615.

⁷⁴ Siehe dazu auch Pethes, *Mnemographie*, 331. Im Umkehrschluss bildet sich eine Zwangsneurose aus, wenn ein schockartiger Moment den Reizschutz durchbricht und sich als nicht-integrierte Erinnerung einkapselt. Ebenso beschreibt Freud „das Vergessene“ in seinem Aufsatz „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten:“ „Besonders bei den mannigfachen Formen der Zwangsneurose schränkt sich das Vergessene meist auf die Auflösung von Zusammenhängen, Verkennung von Abfolgen, Isolierung von Erinnerungen ein.“ Sigmund Freud, „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten (1914),“ in *Schriften zur Behandlungstechnik. Studienausgabe*, Ergänzungsband, hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey (Frankfurt am Main: Fischer, 1982), 205–215, 209. Die aus einem Zusammenhang gerissene Erinnerung muss in den Kontext einer Erzählung eingebettet werden, um in der therapeutischen Arbeit die Widerstände des Ichs zu überwinden und dem Bewusstsein zugänglich zu machen. Diese Arbeit bezeichnet Freud als Durcharbeiten: „Man muß dem Kranken die Zeit lassen, sich in den ihm nun bekannten Widerstand zu vertiefen, ihn durchzuarbeiten, ihn zu überwinden, indem er ihm zum Trotze die Arbeit nach der analytischen Grundregel fortsetzt.“ Ebd., 215. Benjamin würde sagen: man muss aus der Erinnerung ein Ereignis machen, damit die traumatische Erinnerung vergessen werden kann.

⁷⁵ Benjamin, „Der Erzähler“, 443.

⁷⁶ Ebd., 453.

⁷⁷ Diesen Prozess will Benjamin aber nicht als Verfallserscheinung verstanden wissen und er betont ausdrücklich, dass sich in dieser historischen Konstellation des Übergangs bereits eine „Schönheit“ der neuen Erzählung ausmachen lasse. Siehe Benjamin, „Der Erzähler“, 442. Die Schönheit der neuen Erzählung liegt in dem Potential, auf eine moderne Art und Weise ein Gedächtnis zu stiften. Auf diesen Aspekt wird oben weiter eingegangen, hier soll noch referiert werden, wie Benjamin die Etappen der Trennung von Epos und Roman beschreibt.

Als Wegmarken des Wandels nennt Benjamin erstens die Popularisierung des Romans und bezieht sich dabei vornehmlich auf den medialen Aspekt der Verbreitung von Geschichten in Buchform. Der Roman bricht also mit der oralen Erzähltradition und verliert darüber seine Funktion, Wissen und Erfahrungen zu tradieren. Siehe ebd., 443. Zweitens sei durch die neue Kommunikationsform der „Information“ das Erzählen (auch im Medium des Romans) zu einer prekären Angelegenheit geworden. Als Information bezeichnet Benjamin eine erklärende Mitteilung, die sich in einer leicht überprüfbaren Neuigkeit erschöpft und damit also der Erzählung in zwei wesentlichen Punkten entgegengesetzt erscheint — weder bietet die (gute) Erzählung eine Erklärung an, noch verknüpft sie sich in ihrer Entfaltung. Siehe ebd., 444–446. Drittens erwähnt Benjamin, dass die nervöse Zeit der Moderne keinen Raum mehr für Langeweile lasse und damit einen Seinszustand zum Verschwinden bringe, der für die Rezeption von Erzählungen die Vorbedingung bedeute. Siehe ebd., 446. Im Zusammenhang mit der Technisierung und damit der Verdinglichung von Produzenten und Produkt steht viertens die Ökonomisierung der Herstellungsweise der Erzählung, deren ursprüngliche Wurzeln im Handwerk mit der Reproduzierbarkeit im technischen Zeitalter aufgegeben wurden. Siehe ebd., 447–448.

Zuletzt verweist Benjamin darauf, dass im bürgerlichen Zeitalter der Tod aus der Erfahrungswelt der Menschen verdrängt wird und somit die höchste Legitimation des Erzählens abhandenkommt: seine Erinnerungsfunktion. Siehe ebd., 449–450. Die „Kette der Tradition“ ist die Weitergabe von

Erfahrung in der Form von Geschichten. Siehe ebd., 453. Wie Benjamin eingangs bemerkt, hat mit dem Schock des 1. Weltkriegs die Kategorie der *mittelbaren* Erfahrung ausgedient, weil das Individuum im Angesicht der Materialschlachten des 1. Weltkriegs selbst zum Material geworden ist. Siehe ebd., 439.

⁷⁸ Benjamin, „Der Erzähler,“ 443.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ „Der Roman dagegen kann nicht erhoffen, den kleinsten Schritt über jene Grenze hinaus zu tun, an der er den Leser, den Lebenssinn ahnend sich zu vergegenwärtigen, dadurch einlädt, daß er ein ‚Finis‘ unter die Seiten schreibt.“ Ebd., 455.

⁸¹ Ebd., 457.

⁸² Siehe Alexander Honold, „Erzählen,“ 364–365. Entgegen der Meinung Alexander Honolds konstatiert Kiesel, dass Benjamin seine Theorie nicht nur an Döblin anschließe, sondern in den wesentlichen Forderungen mit diesem übereinstimme. Beide fordern einen beratenden Erzähler, dessen Kraft vom Tod her legitimiert werde. Siehe Helmuth Kiesel, „Noch einmal ‚Benjamins Erzähler:‘ Nicht Nicolai Lesskow, sondern Alfred Döblin!“ in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Berlin 2001*, hrsg. v. Hartmut Eggert und Gabriele Prauß (Bern: Peter Lang, 2003), 157–165, 161.

⁸³ Alfred Döblin, „Der Geist des naturalistischen Zeitalters [1924],“ in *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. v. Erich Kleinschmidt (Olten und Freiburg i.Br.: Walter-Verlag, 1989), 168–190.

⁸⁴ Alfred Döblin, „Der Bau des epischen Werks,“ in *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. v. Erich Kleinschmidt (Olten und Freiburg i.Br.: Walter-Verlag, 1989), 215–245, 229.

⁸⁵ Benjamin, *Der Erzähler*, 444.

⁸⁶ Döblin, „Der Bau des epischen Werks,“ 219.

⁸⁷ Ebd., 218.

⁸⁸ Döblin führt diesen Gedanken in einer längeren Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Verhältnis von Fiktion und Realität ein. Er beginnt mit der Frage, was den epischen Bericht vom

Bericht in der Zeitung unterscheidet, und weist die These Hans Vaihingers zurück, der Erzählbericht sei eine Scheinaussage in der Form des ‚als ob.‘ Das Erzählen legitimiert sich für Döblin nicht über die Leistung, eine perfekte *mimesis* geschaffen zu haben, sondern über die Darstellung einer „Überrealität.“ Diese zeichnet sich durch die Mitteilung einer exemplarischen Erfahrung aus. Döblin kritisiert, dass dem Kunstwerk in der Moderne sein Wirklichkeitswert abgesprochen wird und mit der Illusionsthese Vaihingers ein einhegender Raum für die Kunst geschaffen wurde. Im Gegensatz dazu glaubt Döblin an die Kraft des Kunstwerks, Wirklichkeiten zu erzeugen. Siehe Döblin, „Der Bau des epischen Werks,“ 215–221.

⁸⁹ Das Epos, oder die epische Wortkunst, oder der epische Roman ist Döblins Ausdruck für den Roman der Zukunft, dessen Bauplan er in seinem eigenen Schreiben bereits verwirklicht hat, wohingegen er den Roman der Gegenwart als negative Gegenfolie konstruiert. Döblin spricht dem Roman der Zeit nicht ab, eine nützliche Funktion zu besitzen. In der ihm eigenen polemischen Art sieht er den Roman als „Schmutzkonkurrenz bald mit der Journalistik, bald mit der Wissenschaft, bald mit der Ethnologie oder Geographie oder Ethik“ an und sieht den Nutzen in der breitenwirksamen Distribution von Kenntnissen. Alfred Döblin, *Schriftstellerei und Dichtung [Redefassung]*, in *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. v. Erich Kleinschmidt (Olten und Freiburg i.Br.: Walter-Verlag, 1989), 199–209, 205. Es ist Dietrich Scheunemann unbedingt darin zuzustimmen, dass Döblin kein kulturkonservatives Programm propagiert, das zurück zu den Ahnen will. Sein epischer Entwurf sucht nach neuen Techniken, um das Epos der Alten in die Moderne zu transportieren. Darum trennt er auch zwischen dem „epischen Kunstwerk“ und dem „epischen Mittel“ der Berichtform, das im Roman Gebrauch finden könne. Siehe Dietrich Scheunemann, *Romankrise. Die Entstehungsgeschichte der modernen Romanpoetik in Deutschland* (Heidelberg: Quelle & Meyer, 1978), 175. Döblin drückt das so aus: „Mit der Kunst liegt nie Konkurrenz vor; es wird ja nur einiges aus vorhandenen Kunstwerken gestohlen.“ Döblin, *Schriftstellerei und Dichtung [Redefassung]*, 205.

⁹⁰ Benjamin, *Der Erzähler*, 453. Benjamin erinnert seine Leser*innen daran, dass im antiken Griechenland Mnemosyne auch die Muse des Epischen war. Diese Doppelrolle veranlasst Benjamin dazu, die Funktion des Epischen als diejenige der Erinnerung zu bestimmen. Wenn Benjamin vom „musischen Element“ spricht, referiert er auf die Verzahnung von Erzählung und Gedächtnis.

⁹¹ Adorno an Walter Benjamin, New York, 29.02.1940, 1131.

⁹² Walter Benjamin hat sich auch als Übersetzer Prousts verdient gemacht. Sein Plan, eine vollständige Übersetzung von *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* anzufertigen, blieb unvollendet. Für den Verlag „Die Schmiede“ fertigte Benjamin in Zusammenarbeit mit Franz Hessel eine Übersetzung des zweiten Buchs an, später folgte für den Piper Verlag eine ebenfalls gemeinsam mit Hessel angefertigte Übertragung des dritten Buchs. Das angeblich bereits als fertiges Manuskript bei Piper abgelieferte Übersetzung des vierten Buchs, für die Benjamin allein verantwortlich war, ist verschollen. Siehe dazu ausführlich Ursula Link-Heer, „Zum Bilde Prousts,“ in *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Burkhardt Lindner (Stuttgart: Metzler, 2011), 507–521, 509–512.

⁹³ Walter Benjamin, „Zum Bilde Prousts,“ in *Gesammelte Schriften*, Band 2.1, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 310–324, 311.

⁹⁴ Ebd., 311.

⁹⁵ Rainer Warning's grundlegender Aufsatz zu Prousts Monumentalwerk zeichnet nach, wie *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* den Erinnerungsdiskurs des gesamten Abendlandes inkorporiert und um den Aspekt des Vergessens erweitert. Am Beispiel der ersten Begegnung Marcells mit Albertine am Strand von Balbec kann Warning zeigen, dass die bewusste Wahrnehmung ein imaginäres Erinnerungsbild der Umwelt erschafft und die bewusste Erinnerung an Albertine zusammen mit Wiederbegegnungen eine sich ablösende Serie von Albertine-Bildern konstituiert. Die willkürliche Erinnerung an Albertine hebt also keine Repräsentation vom Grund des Gedächtnisses. Anstatt dass Albertine als *réel retrouvé* gegeben ist, wird sie als ein uneinholbarer Referent gezeigt. Dieser Vorgang ist ein Beispiel für die Dissemination, also die potenziell unendliche Semiose, die durch die willkürliche Erinnerung in Gang gesetzt wird. Siehe Rainer Warning, „Vergessen, Verdrängen und Erinnern in Prousts *A la recherche du temps perdu*,“ in *Memoria. Vergessen und Erinnern*, hrsg. v. Anselm Haverkamp und Renate Lachmann (München: Wilhelm Fink, 1993), 160–194, 166–171.

Prousts Poetik der *mémoire involontaire* bemüht dagegen geologische Metaphern und basiert auf der Mnemotechnik, wobei jedoch die Erinnerungsorte vergessen worden sind. Dies ist die Voraussetzung für die unwillkürliche Auferstehung von ‚echten‘ Erinnerungen. Warning schlägt darum vor, die *mémoire involontaire* als Pendant zu Hegels bewusstlosem Schacht der Intelligenz zu verstehen. Anders als bei Hegel gibt es aber bei Proust nur den unwillkürlichen Zu-Fall der Erinnerung. Siehe ebd., 162–165.

⁹⁶ Walter Benjamin, „Über einige Motive bei Baudelaire,“ 613.

⁹⁷ Siehe Pethes, *Mnemographie*, 349.

⁹⁸ Walter Benjamin, „Aufzeichnungen und Materialien G I a, 4,“ in *Gesammelte Schriften*, Band 5.1, hrsg. v. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 235.

⁹⁹ Adorno an Walter Benjamin, New York, 29.02.1940, 1131.

¹⁰⁰ Siehe dazu auch Pethes, *Mnemographie*, 349: „[D]er Schock zerstört tatsächlich das Erfahrungskontinuum, aber er tut es auf eine Weise, die allein noch Erinnerbarkeit sichert: Nur das ‚in der Dunkelheit‘ des Unbewußten Liegende kann von dort unwillkürlich erinnert werden. Das heißt, daß im Falle der Erinnerung der scheinbar defizitäre Modus zum Movens des positiv konnotierten, ohne den negativ verstandenen aber nicht existenzfähigen, wird. Nur als Zerstückelung ist Korrespondenz zu denken, nur als Bruch Erinnerung möglich.“

¹⁰¹ Birgit R. Erdle, „Die aufgeschobene Theorie des Vergessens bei Walter Benjamin,“ *Kulturelles Vergessen. Medien – Rituale – Orte*, hrsg. v. Günter Butzer und Manuela Günter (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004), 219–232, 228. Erdle greift eine Briefstelle Benjamins auf, in der er Tiecks *Blonden Eckbert* als *locus classicus* der Theorie des Vergessens beschreibt. Ausgehend von dieser Bemerkung analysiert Erdle Tiecks Erzählung und kommt zu dem Schluss, dass „das Erinnern, das sich in Tiecks Text in ein gewolltes und ein ungewolltes Erinnern aufspaltet,“ in der Form des „ungewollte[n] Erinnern[s] wie ein Einschlag in die Ordnung des Daseins und des Erzählens, wie ein Choc, wirkt.“ Ebd., 232.

¹⁰² Der mündlich überlieferte Text, im Gegensatz zur Buchform des Romans, wird von Benjamin als Gewebe verstanden. Darum schreibt er: „Der Erzähler nämlich ist weniger ein Schreiber als ein Weber.“ Walter Benjamin, *E. T. A. Hoffmann und Oskar Panizza*, in *Gesammelte Schriften*, Band 2.2, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 641–648, 646. Für weitere Ausführungen und einen Seitenblick auf Roland Barthes siehe Honold, „Erzählen,“ 382–383. Für eine genaue Herleitung des in der Antike entstehenden Zusammenhangs von Text und Handwerk siehe John Scheid und Jesper Svenbro, *The Craft of Zeus. Myths of Weaving and Fabric*, übers. v. Carol Volk (Cambridge: Harvard University Press, 1996), 111–157.

¹⁰³ Siehe Homer, *Odyssee*, griechisch-deutsch, übers. v. Anton Weiher (Berlin: Akademie Verlag, 2013), 518–522.

¹⁰⁴ Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*, Band 1, A–E (Leipzig: Breitkopf, 1793), 1737–1738.

¹⁰⁵ Adorno an Walter Benjamin, New York, 29.02.1940, 1131.

¹⁰⁶ Margaret Cohen hat nachgewiesen, dass Benjamins Gegenüberstellung von Erlebnis und Erfahrung in dezidiert marxistischer Begriffssprache und noch ohne Rückgriffe auf die Psychoanalyse auch in der Essaysammlung *Einbahnstraße* (1928) entwickelt wird. Cohen führt aus, dass laut Benjamin das Subjekt die Welt in der Wahrnehmung entweder ganz verfehlt oder ihr im Modus der Gewalt begegnet. Die Bedingungen subjektiver Erfahrung werden vom Kapitalismus diktiert, der entweder Erlebnisse bereitstellt oder in einer gewaltsamen Konfrontation einen Schock auslöst. Siehe Cohen, *Profane Illumination*, 180–186. Dabei stellt Cohen auch eine Verbindungslinie zu Benjamins Interesse an den Surrealisten her. „Wer aber erkannt hat, daß es in den Schriften dieses Kreises sich nicht um Literatur, sondern um anderes [...] handelt, weiß damit auch, daß hier buchstäblich von Erfahrungen, nicht von Theorien, noch weniger von Phantasmen die Rede ist.“ Walter Benjamin, *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, in *Gesammelte Schriften*, Band 2.1, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 295–310, 297. So schreibt Walter Benjamin in seinem Essay über die Surrealisten aus dem Jahr 1929 und Cohen entwickelt von diesem Essay ausgehend die Einsicht, dass Benjamin hier eine weitere Form möglicher Erfahrung in der Gegenwart beschreibt. Siehe Cohen, *Profane Illumination*, 187. Diese Form von Erfahrung ist unmittelbar mit der politischen Aktion verbunden und Cohen beschreibt Benjamins „profane[]

Erleuchtung“ (Benjamin, *Der Surrealismus*, 297), die sich an ausgesonderten Gegenständen entzündet (siehe ebd., 299) als Versuch, eine in der Vergangenheit liegende revolutionäre Energie wachzurufen. Siehe Cohen, *Profane Illumination*, 190. Cohen stellt die profane Erleuchtung in eine Reihe anderer Denkfiguren, an die sich Benjamins Ideologiekritik knüpft: „The (critically) illuminating phantasmagoria is a late avatar of Benjamin’s interest in a critique of ideology modeled on therapeutic practices, heir to the profane illumination and the dialectical image that is a dream image.“ Cohen, *Profane Illumination*, 251. Als „Bausteine einer Theorie der Erfahrung liefer[nd]“ wird der Surrealismus-Essay auch beschrieben in Karlheinz Barck, „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Gesellschaft,“ in *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Burkhardt Lindner (Stuttgart: Metzler, 2011), 386–399, 391.

¹⁰⁷ Pethes, *Mnemographie*, 446.

¹⁰⁸ Kreuzer, „Überlegungen zu einer Notiz Adornos,“ 183.

¹⁰⁹ Adorno an Walter Benjamin, New York, 29.02.1940, 1131.

¹¹⁰ Döblin, Futuristische Worttechnik, 116–117.

¹¹¹ Ebd., 118.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Siehe Scheunemann, *Romankrise*, 62–66.

¹¹⁴ Siehe Matthias Prangel, *Alfred Döblin* (Stuttgart: Metzler, 1987), 35.

¹¹⁵ Siehe Sabina Becker, „Mit der ‚Straßenbahn‘ durch die Moderne. Alfred Döblin — Leitfigur der literarischen Moderne 1910–1933,“ in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Berlin 2001*, hrsg. v. Hartmut Eggert und Gabriele Prauß (Bern: Peter Lang, 2003), 29–39.

¹¹⁶ Siehe auch Scheunemann, *Romankrise*, 103–107.

¹¹⁷ Siehe ebd., 167.

¹¹⁸ Viktor Žmegač, „Alfred Döblins Poetik des Romans,“ in *Deutsche Romantheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland*, hrsg. v. Reinhold Grimm (Frankfurt am Main: Athenäum, 1968), 297–320, 306.

¹¹⁹ Siehe Scheunemann, *Romankrise*, 167.

¹²⁰ Siehe Prangel, *Alfred Döblin*, 104–113.

¹²¹ Siehe Helmuth Kiesel, *Literarische Trauerarbeit. Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins* (Tübingen: Niemeyer, 1986), 84. Leo Kreutzer schreibt zu den historischen Hintergründen: „Der ‚rücksichtslose und offene Kampf,‘ der in der *Linkskurve* 1930 vor allem gegen den Autor des Alexanderplatz-Romans geführt wurde, bis zur triumphierenden Mitteilung, das Erscheinen dieses Romans in der Sowjetunion habe eben noch verhindert werden können, war nicht eine spontane und punktuelle Entladung literarischer und politischer Spannungen. [...] Sie war vielmehr die Konsequenz einer politischen und kulturpolitischen Entwicklung seit Mitte der zwanziger Jahre, die immer entschiedener auf eine Polarisierung der Kräfte, eine Scheidung der Geister hindrängte.“ Leo Kreutzer, *Alfred Döblin. Sein Werk bis 1933* (Stuttgart: Kohlhammer, 1970), 140.

In neueren Darstellungen der Rezeptionsgeschichte wird dieser Aspekt weitestgehend ausgespart und man beschränkt sich, wie exemplarisch bei Sabina Becker, auf den „[n]ahezu vorbehaltlos[en] [...] Zuspruch in den renommierten linksbürgerlichen Zeitungen.“ Sabina Becker, „Großstadtroman: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf* (1929),“ in *Döblin-Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, hrsg. v. Sabina Becker (Stuttgart: Metzler, 2016), 102–123, 117. Die Fundamentalkritiken etwa eines Johannes R. Becher erwähnt dagegen Gabriele Sander, „Döblin’s Berlin. The Story of Franz Biberkopf,“ in *A Companion to the Works of Alfred Döblin*, hrsg. v. Roland Dollinger, Wulf Koepke und Heidi Thomann Tewarson (Rochester: Camden House, 2004), 141–160, 146.

¹²² Kiesel, „Nicht Nicolai Lesskow, sondern Alfred Döblin,“ 162–163.

¹²³ Siehe Honold, „Erzählen,“ 374.

¹²⁴ Siehe Kiesel, „Nicht Nicolai Lesskow, sondern Alfred Döblin,“ 165.

¹²⁵ Döblin, „Der Bau des epischen Werks,“ 219.

¹²⁶ Thomas Anz setzt sich in seinem Beitrag „Alfred Döblin und die Psychoanalyse. Ein kritischer Bericht zur Forschung,“ in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Leiden 1995*, hrsg. v. Gabriele Sander (Bern: Peter Lang, 1997), 9–30 mit einigen grundsätzlichen Schwierigkeiten bei der Vermittlung zwischen Psychoanalyse und Literaturwissenschaft auseinander. Anz zufolge ist die Psychoanalyse von jeder_m Autor*in der literarischen Moderne aufgegriffen worden, sodass die „Literaturgeschichte des

20. Jahrhunderts [...] ohne die Rezeptionsgeschichte der Psychoanalyse nicht angemessen zu begreifen [ist].“ Ebd., 14. Dabei sei die Beeinflussung durch die Psychoanalyse am besten als „Interaktionsdrama“ zu verstehen, in dem die Nähe zu psychoanalytischen Ideen und Verfahren oft von den Aktanten verschleiert wurde. Ebd. Daraus resultiert laut Anz nicht nur für Döblin, sondern allgemein für die Autor*innen der literarischen Moderne, dass bei der Interpretation mehrere Aussagetypen vermengt werden. Siehe ebd., 9–10. Wenn hier zwischen Freud und Döblin ein Bezug hergestellt wird, wird also eine „historisch vergleichende Aussage[] über etwa zeitgleich entstandene Texte der Psychoanalyse und der Literatur“ (ebd., 10) gemacht. Damit ist unterstellt, dass Döblin Wissenskonstellationen für die poetologische Arbeit fruchtbar macht. Laut Anz hängt dieser Aussagetyp eng mit „Aussagen über psychoanalytisches Wissen, das ein Autor hatte“ (ebd.) zusammen. Anz widmet einen Großteil seines Aufsatzes dem Nachweis, dass Döblin trotz seiner Verschleierungstaktiken selbst Psychoanalytiker gewesen ist. Siehe ebd., 18–27. Bei Döblin kann vorausgesetzt werden, dass er die tagesaktuellen Diskussionen um die Psychoanalyse kannte und eine differenzierte Sichtweise auf Vertreter*innen und Positionen dieser Wissenschaft entwickelt hat (s. ebd., 24–27). Es sind zur weiteren Klarstellung noch einige Hinweise darauf nötig, was für Aussagen die hier vorgelegte Untersuchung nicht zu machen bestrebt ist. Diese Aussagen entsprechen Anz erstem Typ, „psychoanalytische Aussagen über die Person des Autors, sein Unbewußtes und seine [...] Lebensgeschichte“ (ebd., 9), der sogenannten Pathografie.

Die Geschichte der psychoanalytischen Literaturwissenschaft beginnt mit den Literaturanalysen Freuds und seines Kreises, insbesondere den Beiträger*innen der Zeitschrift *Imago*. Bereits die *Traumdeutung* benutzt Literatur zur Herleitung und Begründung ihrer Theoreme und Freud selbst bemerkt, dass seine Fallgeschichten zu Literatur werden. Eine besondere Rolle spielt in dieser ersten Phase die autorbezogene Pathografie, die lange gepflegt und immer wieder Gegenstand polemischer Auseinandersetzungen gewesen ist. Siehe Reiner Marx und Reiner Wild, „Psychoanalyse und Literaturwissenschaft. Skizze einer komplizierten Beziehungsgeschichte,“ *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 14, Heft 53 (1984): 166–193, 168–170. Seit Adornos angesichts der wuchernden Anzahl von Pathografien ausgesprochenen Kritik, die Psychoanalyse wende ihre Kunst auf ein untaugliches Objekt an, werde die Untersuchung der literarischen Form auf der Grundlage psychoanalytischer Erkenntnisse dominant. Siehe ebd., 184–185. Ebenso wie Psychoanalytiker ihre Kunst vergeblich auf die Literatur angewendet hätten, hätten Literaturwissenschaftler vergeblich die Psychoanalyse auf literarische Figuren angewandt. Dabei werde die Komplexität der Literatur auf eine Krankengeschichte reduziert und so vereinfachende Deutungen hervorgebracht. Diese Entwicklung fasst Sabine Kyora zusammen: „Im Charakter der Figuren oder in der Handlung psychoanalytische Einflüsse aufzuspüren, vernachlässigt das Neue der Psychoanalyse ebenso wie die Radikalität moderner Literatur.“ Sabine Kyora, *Psychoanalyse und Prosa im 20. Jahrhundert* (Stuttgart: Metzler, 1992), 2. Im Gegensatz zu diesen Unternehmungen versucht die hier angestrebte doppelte Blickrichtung auf den „Eigen-Sinn“ der Literatur — so die glückliche Formulierung von Herbert Uerlings, „Kolonialer Diskurs und Deutsche Literatur. Perspektiven und Probleme,“ in *(Post-)Kolonialismus und Deutsche Literatur. Impulse der angloamerikanischen Literatur- und Kulturtheorie*, hrsg. v. Axel Dunker (Bielefeld: Aisthesis, 2005), 17–45, 31 — und Psychoanalyse herauszuarbeiten, wie sich in dieser Konstellation „Prosastrukturen“ verändern. Es gilt nach wie vor: „Die Forschung hat den Aspekt, den der Zusammenhang von Psychoanalyse und Prosastrukturen bildet, bisher vernachlässigt.“ Kyora, *Psychoanalyse und Prosa*, 1. Für eine neuere Überblicksdarstellung der simultanen Entwicklung literaturwissenschaftlicher und psychoanalytischer Diskurse s. Madelon Sprengnether, „Literature and Psychoanalysis,“ in *The Routledge Handbook of Psychoanalysis in the Social Sciences and Humanities*, hrsg. v. Anthony Elliott und Jeffrey Prager (London/New York: Routledge, 2016), 300–313.

¹²⁷ Laut Sabine Kyora hat die Forschung „den Aspekt, den der Zusammenhang von Psychoanalyse und Prosastrukturen bildet, bisher vernachlässigt.“ Kyora, *Psychoanalyse und Prosa*, 1; Veronika Fuechtner zeigt, dass Alfred Döblin diesen Zusammenhang zur Grundlage eines „search for radical new forms of narration in his fiction“ gemacht habe. Veronika Fuechtner, *Berlin Psychoanalytic: Psychoanalysis and Culture in Weimar Republic Germany and Beyond* (Berkeley: University of California Press, 2011), 18.

¹²⁸ Alfred Döblin, „Bemerkungen zum Roman,“ in *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. v. Erich Kleinschmidt (Olten und Freiburg i.Br.: Walter-Verlag, 1989), 123–127, 124.

¹²⁹ Alfred Döblin, „An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm,“ in *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. v. Erich Kleinschmidt (Olten und Freiburg i.Br.: Walter-Verlag, 1989), 119–123, 121, Hervorh. d. Verf.

¹³⁰ Döblin, „Berliner Programm,“ 120.

¹³¹ Siehe Scheunemann, *Romankrise*, 94.

¹³² Döblin, „Berliner Programm,“ 123.

¹³³ Ebd., 121. Hervorh. d. Verf.

¹³⁴ „Man trifft auch sehr früh auf die substantivische Form ‚Nachträglichkeit,‘ die zeigt, daß dieser Ausdruck zu Freuds begrifflichem Apparat gehört, auch wenn er ihn nicht definiert [...] hat.“ Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis, „Nachträglichkeit, nachträglich,“ in *Das Vokabular der Psychoanalyse*, übers. v. Emma Moersch (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2019), 313–317, 313. Anhand von Textstellen aus dem „Entwurf einer Psychologie“ und der Studie zum „Wolfsmann“ arbeiten Laplanche und Pontalis heraus, dass das traumatische Ereignis das Vorbild für die Konzeption der Nachträglichkeit abgibt. Ein Erlebnis, das im Augenblick des Erlebens nicht verarbeitet werden kann und darum losgelöst von einem größeren Bedeutungszusammenhang bleibt, wird zum Material für Umarbeitungen. Dabei spielen rezente Ereignisse insofern eine Rolle, als dass sie die Umarbeitung beschleunigen können. Insbesondere die Entwicklung der Sexualität, die neue Erfahrungshorizonte und somit auch frühere Erlebnisse erschließt, begünstigt das Phänomen. Siehe ebd., 314–315.

¹³⁵ Freuds unsystematische Überlegungen zum Trauma bilden den Grundstein der modernen Traumatheorie. Siehe Roger Luckhurst, *The Trauma Question* (London/New York: Routledge, 2008), 8. Die Geschichte des Traumas ist mittlerweile in unzähligen Abhandlungen dargestellt worden. Einen guten Überblick bietet Nicole A. Sütterlin, „History of Trauma Theory,“ in *The Routledge Companion to Literature and Trauma*, hrsg. v. Colin Davis und Hanna Meretoja (New York: Routledge, 2020), 11–22.

Betrachtet man das Oeuvre Freuds in seiner Gesamtheit, lässt sich ein Trauma-Modell extrapolieren, das auf zwei Phasen beruht: auf ein initiales Ereignis, das vergessen wird und in der Latenz verbleibt, folgt ein weiteres Ereignis, das die Wiederkehr des Verdrängten evoziert. In seinen „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ führt Freud die Kindheitsamnesie auf eine Verdrängung der ersten sexuellen Regungen zurück. Diese in der Latenz fortwirkenden Erinnerungen kehren im Erwachsenenalter wieder. Siehe Sigmund Freud, „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie,“ in *Sexualleben. Studienausgabe*, Band 5, hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachy (Frankfurt am Main: Fischer, 1982), 37–145, 84–85. Hier, wie in der Analyse seiner Patientin Emma aus dem „Entwurf einer Psychoanalyse,“ erkennt Freud die Möglichkeit an, dass das traumatische Ersterlebnis ein tatsächliches Geschehen darstellt. Siehe Andrew Barnaby, „The Psychoanalytic Origins of Literary Trauma Studies,“ in *Trauma and Literature*, hrsg. v. John Roger Kurtz (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), 21–35, 26.

Die sogenannte Verführungstheorie gibt Freud anschließend jedoch auf und formuliert stattdessen die These, dass die Verdrängung eigentlich sexuelle Fantasien betreffe. Siehe ebd., 27–28. Luckhurst argumentiert, dass Freud niemals einfach ein reales Ereignis durch eine Fiktion ersetzt habe und von Beginn an eher die Abrufschwierigkeiten in Bezug auf eine traumatische Erinnerung im Zentrum seines Interesses gestanden habe. Siehe Luckhurst, *The Trauma Question*, 47. In *Jenseits des Lustprinzips* kehrt Freud explizit zu der Annahme zurück, dass ein Erlebnis in der Realwelt ein Trauma zeitigen könne. Siehe Barnaby, „Psychoanalytic Origins,“ 30.

¹³⁶ Im Rückgriff auf Augustinus kann man zwischen Vergessen als Vorgang (*oblivio*), dem konkreten vergessenen Inhalt (*oblitum*), der vollständigen Löschung eines, modern gesprochen, Engramms, und der Erinnerung an das Faktum der vollständigen Löschung eines Engramms unterscheiden. Siehe Kreuzer, „Überlegungen zu einer Notiz Adornos,“ 179.

¹³⁷ Sigmund Freud, „Der Mann Moses und die monotheistische Religion. Drei Abhandlungen,“ in *Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion. Studienausgabe*, Band 9, hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey (Frankfurt am Main: Fischer, 1982), 455–581, 521. Hervorh. i. Orig.

¹³⁸ Freud, „Der Mann Moses,“ 523.

¹³⁹ Ebd., 516.

¹⁴⁰ Siehe Freud, „Jenseits des Lustprinzips,“ 222.

¹⁴¹ Nicole A. Sütterlin, *Poetik der Wunde. Zur Entdeckung des Traumas in der Literatur der Romantik* (Göttingen: Wallstein, 2019), 58.

¹⁴² Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*,“ 230.

¹⁴³ Ebd. Dass die Erinnerung an ein Trauma nicht als Erinnerung, sondern als Handlung ans Licht tritt, formuliert Freud bereits in „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten:“ „[...] so dürfen wir sagen, der Analysierte *erinnere* überhaupt nichts von dem Vergessenen und Verdrängten, sondern er *agiere* es. Er reproduziert es nicht als Erinnerung, sondern als Tat, er *wiederholt* es, ohne natürlich zu wissen, daß er es wiederholt.“ Freud, „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten,“ 209–210. Das Lexem „Vergessen“ besetzt hier terminologisch die Position, für die Freud auch den Begriff „das Verdrängte“ benutzt.

¹⁴⁴ Freud, „Der Mann Moses,“ 524.

¹⁴⁵ Freud, „Jenseits des Lustprinzips,“ 232.

¹⁴⁶ Harald Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens* (München: Beck, 2005), 170–171. Im Anschluss an Weinrich und Hinderk M. Emrichs Ausführungen zu einer „metapsychologischen Theorie des Vergessens“ (Hinderk M. Emrich, „Über die Notwendigkeit des Vergessens,“ in *Vom Nutzen des Vergessens*, hrsg. v. Gary Smith und Hinderk M. Emrich (Berlin: Akademie Verlag, 1996), 27–78, 36) liefert Kai Behrens eine umfangreiche Darstellung der Freud’schen Psychologie des Unbewußten als „Vergessensökonomie“ (Kai Behrens, *Ästhetische Oblivologie. Zur Theoriegeschichte des Vergessens* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005), 30), wobei er die Verschiebungen und Veränderungen zwischen den verschiedenen Triebtheorien und topischen Systemen Freuds genauer berücksichtigt. Siehe ebd., 77–95. Hierbei entfaltet Behrens, was Harald Weinrich terminologisch unpräziser aber weniger akribisch als Unterscheidung zwischen unbefriedetem und befriedetem Vergessen bei Freud etabliert hat. Siehe Weinrich, *Lethe*, 174.

Behrens Studie geht von dem Grundgedanken aus, dass Vergessen als ästhetische Erfahrung in der Literatur wünschenswert ist und untersucht primär, wie Autor*innen und Leser*innen als „Vergesser“ konzeptualisiert werden können. Siehe Behrens, *Ästhetische Oblivologie*, 202. Dies erklärt, warum für Behrens die Ich-Konstitutiven wie die therapeutischen Elemente der „vergessensrelevanten Lexeme“ (ebd., 30) bei Freud hervorgehoben werden. Siehe ebd., 95. Behrens widmet einer möglichen heuristischen Ausrichtung seiner ästhetischen Oblivologie ein kurzes Kapitel seiner Arbeit und differenziert zwischen den Ebenen der Textproduktion (Autor*in), des Textes und der Rezeption (Leser*in) Siehe ebd., 201–202. Sein Fokus liegt auf der Seite der Textproduktion- und Rezeption und über den Umweg der Analyse neuerer Literaturtheorien von Harold Bloom bis Wolfgang Iser stellt er seine ästhetische Oblivologie als Instrument dar, „den Geltungsbereich von Kunst und Literatur gegenüber anderen Wirklichkeitsbereichen“ abzugrenzen. Ebd., 326. Seine Ausführungen zur Textebene, den „Vergessensstrukturen des literarischen Textes“ (ebd., 323), bleiben sparsam und da er dezidiert von „Wirkungspotentialen“ der Textstrukturen spricht (ebd., 201), drängt sich der Eindruck auf, dass diese Dimension nicht vom Text, sondern auch von der Rezeptionsseite aus bedacht wird. Die Arbeit ist für diese Studie hilfreich in der Hinsicht, Weinrichs Diktum von der Äquivalenz zwischen Unbewußtem und Vergessenem textkritisch grundiert zu haben. Inwieweit diese Erkenntnisse jedoch erzähllogische Relevanz besitzen, ist in keiner dieser Darstellungen abgehandelt worden.

¹⁴⁷ Siehe dazu auch Friedrich-Wilhelm Eickhoff, „Über Nachträglichkeit. Die Modernität eines alten Konzepts“, *Jahrbuch der Psychoanalyse* 51 (2005): 139–161.

¹⁴⁸ Freud, „Der Mann Moses“, 528.

¹⁴⁹ Siehe Kiesel, *Literarische Trauerarbeit*, 71–81. Veronika Fuechtner hat in ihrer einschlägigen Untersuchung der Geschichte des Berliner Psychoanalytischen Instituts dargelegt, dass Alfred Döblin aktiv an einer Popularisierung psychoanalytischen Gedankenguts beteiligt gewesen ist. Während seiner Affiliation mit dem Institut habe sich sein Verständnis der Geisteskrankheiten, das durch seine psychiatrische Ausbildung geprägt gewesen sei, grundlegend geändert und einer psychoanalytischen Konzeption angenähert. Siehe Fuechtner, *Berlin Psychoanalytic*, 18. Im Jahr 1919 begann Döblin eine Lehranalyse mit einem der führenden Köpfe des Berliner Psychoanalytischen Instituts, dem Psychoanalytiker Ernst Simmel (siehe ebd., 20); dies war der Auftakt seiner langjährigen Beziehung mit dem Institut, die nicht nur seine ärztliche Praxis in den Methoden und dem Vokabular der Psychoanalyse verankerte (siehe ebd., 26), sondern auch die Bedeutung dieser Strömung für seine sozialen Theorien und die künstlerische Praxis theoretisierte. Siehe ebd. Insbesondere Simmels Theorien über die Kriegsneurosen finden ihre Parallelen in Döblins Schaffen. Siehe ebd., 28–31. Simmel bekundete in seinem Referat über die Kriegsneurosen auf der Konferenz in Budapest einen pragmatischen Ansatz, der sich von der Dogmatik Freuds und der Herleitung jeglicher Neurosen aus der frühkindlichen Sexualität absetzt. Dies führte zu einer reservierten Reaktion gegenüber Simmel und einer Zurücknahme der begeisterten Rezeption des Kollegen durch Freud, Karl Abraham und Sándor Ferenczi. Siehe Lerner, *Hysterical Men*, 183–185.

¹⁵⁰ Alfred Döblin, „Metapsychologie und Biologie“, in *Kleine Schriften II*, hrsg. v. Anthony W. Riley (Olten/Freiburg i.B.: Walter-Verlag, 1990), 182–193, 182–183.

¹⁵¹ Veronika Fuechtner, „„Arzt und Dichter:‘ Döblin’s Medical, Psychiatric, and Psychoanalytical Work,“ in *A Companion to the Works of Alfred Döblin*, hrsg. v. Roland Dollinger, Wulf Koepke und Heidi Thomann Tewarson (Rochester: Camden House, 2004), 111–139, 124, Übers. d. Verf.

¹⁵² Kiesel, *Literarische Trauerarbeit*, 72.

¹⁵³ Siehe Sabina Becker und Robert Krause, „Tatsachenphantasie.‘ Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne,“ in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Emmendingen 2007. Tatsachenphantasie.‘ Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne*, hrsg. v. Sabina Becker und Robert Krause (Bern: Peter Lang, 2008), 9–23.

¹⁵⁴ Wolfgang Schäffner, „Psychiatrische Erfahrung und Literatur. Antihermeneutik bei Alfred Döblin,“ in *Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien Münster 1989 und Marbach a.N. 1991*, hrsg. v. Werner Stauffacher (Bern: Peter Lang, 1993), 44–56, 53. Den Zusammenhang zwischen medizinischer Profession und

schriftstellerischem Werk stellen ebenfalls dar: Fuechtner, „Arzt und Dichter;“ Norbert Klause, „Medizinisch-wissenschaftliche Apperzeption. Betrachtungen zu Alfred Döblins Oeuvre,“ in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Emmendingen 2007. ‚Tatsachenphantasie.‘ Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne*, hrsg. v. Sabina Becker und Robert Krause (Bern: Peter Lang, 2008), 55–67.

¹⁵⁵ Wolfgang Schäffner, *Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin* (München: Fink, 1995), 95.

¹⁵⁶ Dabei ist die Studie nicht ohne Kritik aufgenommen worden. S. Anz, „Alfred Döblin und die Psychoanalyse,“ 12.

¹⁵⁷ Für eine kritische Betrachtung der Dissertation, die diese Arbeit lediglich als „literarische Fingerübung“ versteht, vgl. Klause, „Medizinisch-wissenschaftliche Apperzeption,“ 59.

¹⁵⁸ Roland Dollinger, „Korsakoff's Syndrome and Modern German Literature. Alfred Döblin's Medical Dissertation,“ *Studies in 20th Century Literature* 22, Heft 1 (1998): 129–150, 136.

¹⁵⁹ Die sogenannte Konfabulation wird auch von Susanne Mahler in den Blick genommen, welche diese Ersatzleistung eines fehlerhaften Gedächtnisses neben der Fehlerinnerung und der Paramnesie (Unfähigkeit zur Unterscheidung von Traum und Erinnerung) als Kernpunkte von Döblins Poetologie des Vergessens versteht. Siehe Susanne Mahler, „Poetik des Vergessens,“ in: Alfred Döblin, *Gedächtnisstörungen bei der Korsakoffschen Psychose*, Berlin: Tropen Verlag, 2006, 91–110, 98. So wie Dollinger betont auch Mahler den Anspruch dieser Schreibweise, eine wirklichkeitsstiftende Kraft zu sein. Siehe ebd., 104. Mahler hat unter dem Arbeitstitel *Dissoziation — Kreation — Fiktion. Alfred Döblins Poetik der Amnesie* eine Dissertationsschrift geplant, in der sie die Rolle des Vergessens für Döblins Schreibprozess näher entfalten wollte. Siehe Susanne Mahler, „Dissoziation — Kreation — Fiktion. Alfred Döblins Poetik der Amnesie,“ in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Mainz 2005. Alfred Döblin zwischen Institution und Provokation*, hrsg. v. Yvonne Wolf (Bern: Peter Lang, 2007), 323–328. Trotz eingehender Recherche konnte diese Dissertation nicht aufgefunden werden.

¹⁶⁰ Siehe Dollinger, „Korsakoff's Syndrome,“ 140–143.

¹⁶¹ Ebd., 144.

¹⁶² Erich Kleinschmidt, „Semiotik der Aussparung. ‚Vergessendes‘ Erzählen bei Alfred Döblin,“ *Internationales Alfred Döblin Kolloquium Berlin 2001*, hrsg. v. Hartmut Eggert und Gabriele Prauß (Bern: Peter Lang, 2003), 123–139, 123.

¹⁶³ Ebd., 128–129, und 131.

¹⁶⁴ Ebd., 132.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Ebd., 136. Diese Position bekräftigt Kleinschmidt auch an anderer Stelle und postuliert: „Die dort [in der Dissertation, B.L.] im Kontext der Gedächtnisproblematik entworfene Wahrnehmungs- und Auffassungskonstellation [sic!] mit ihren diffusen Grenz- und Schwellensituationen adoptierte Döblin offenkundig für die Verbalisierung seiner eigenen Schreibpoetologie.“ Erich Kleinschmidt, „Materielle und psychische Welt. Wissenspoetik bei Alfred Döblin,“ in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Emmendingen 2007. ‚Tatsachenphantasie.‘ Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne*, hrsg. v. Sabina Becker und Robert Krause (Bern: Peter Lang, 2008), 185–193, 193.

¹⁶⁷ Geyer-Ryan und Lethen, „The Rhetoric of Forgetting,” 307, Übers. d. Verf. Paul de Man stützt seine Untersuchung auf eine genaue Lektüre Nietzsches „Unzeitgemäßer Betrachtungen“ und folgert: „This combined interplay of deliberate forgetting with an action that is also a new origin reaches the full power of the idea of modernity.“ De Man, „Literary History and Literary Modernity,“ 148.

¹⁶⁸ André Breton, „Manifest des Surrealismus [1924],“ in: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, hrsg. v. Wolfgang Asholt und Walter Fähnders (Stuttgart: Metzler, 2005), 329–332, 330.

¹⁶⁹ Siehe zu einer vergleichenden Studie von Surrealismus und Döblinismus Ingeborg Rüberg McCoy, *Realism and Surrealism in the Works of Alfred Döblin* (Ph.D. diss., The University of Texas at Austin, 1972). McCoy konstatiert eine Überschneidung von Döblins Werk und der surrealistischen Formel von der *Surrealität*, in der Traum und Wirklichkeit verschmelzen. Siehe ebd., 276.

¹⁷⁰ So geht etwa Julia Genz von der Annahme aus, dass Döblins Rezeption der Psychoanalyse die schriftstellerische Tätigkeit gelenkt habe und insbesondere in den frühen Erzählungen als Sediment und Fundament gegenwärtig sei. Siehe Julia Genz, „Döblins Schreibweise der Evokation und Aussparung. Psychoanalytische und psychiatrische Diskurse in *Die Tänzerin und der Leib*,“ in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Emmendingen 2007. ‚Tatsachenphantasie.‘ Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne*, hrsg. v. Sabina Becker und Robert Krause (Bern: Peter Lang, 2008), 69–82, 71. Die Erzählung *Die Tänzerin und ihr Leib* sei gleichzeitig psychiatrische Fallstudie (siehe ebd., 75) und Inszenierung psychoanalytischen Wissens auf der Grundlage von Freuds früher Konzeption des Traumas. Siehe ebd., 79. Wenn sich auch eine Pathografie der Hauptfigur Ella erstellen lasse, würde die an die psychiatrische Dokumentation angelehnte Erzählweise diese Rekonstruktion gleichzeitig unterlaufen, sodass die „psychoanalytischen Diskursversatzstücke“ Leerstellen des Textes füllt, die eigentlich nicht vorhanden sind. Ebd., 80. Somit „stören sich [die Diskursstrategien, B.L.]

wechselseitig und laufen ins Leere.“ Ebd., 81. Die Anspielung auf die Diskurse Psychiatrie und Psychoanalyse erweise sich so als Generator für Vielschichtigkeit. Siehe ebd., 82.

Yvonne Wübben liest eine andere frühe Erzählung, „Die Ermordung einer Butterblume“, im Kontext der Dissertationsschrift Döblins als Konfiguration einer Erinnerungsstörung, wobei sie darauf Wert legt, den Vergleich nicht als literarische Diagnostik anzulegen, sondern die sich daraus ergebenden „narrativen Ordnungen und Signifikationsprozesse“ herauszuarbeiten. Yvonne Wübben, „Tatsachenphantasien. Alfred Döblins *Die Ermordung einer Butterblume* im Kontext von Experimentalpsychologie und psychiatrischer Krankheitslehre“, in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Emmendingen 2007. Tatsachenphantasie. Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne*, hrsg. v. Sabina Becker und Robert Krause (Bern: Peter Lang, 2008), 83–99, 88–93. Wübben erklärt, dass Döblin die Etablierung eines kohärenten Zeichensystems als die Grundlage des psychiatrischen Diskurses erkannt hat. Siehe ebd., 92–94. Somit ist die fiktionale Darstellung der Gedächtnisstörung im Vergleich zur Darstellung im medizinischen Diskurs nur dadurch unterschieden, dass sie andere Ordnungs- und Darstellungsmuster bedient. Siehe ebd., 94–95. Daraus leitet sie ab, dass der fiktionale Raum der Literatur den Gegenstand der Erinnerungsstörung präziser darzustellen vermöge (siehe ebd., 94–95), aber gleichzeitig von den Darstellungsverfahren der Psychiatrie präfiguriert werde. Siehe ebd., 99.

Ein Beispiel für eine literarische Diagnose liefert Andrea Gnam in ihrem Beitrag „Erinnern und Vergessen. Alfred Döblin und W. G. Sebald“, *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik* 11 (2007): 131–139. Gnam verweist ebenfalls auf Döblins Dissertationsschrift und behauptet ohne eingehendere Untersuchung, dass diese Qualifikationsarbeit das Verständnis einiger Figuren aus dem Frühwerk des Autors erleichtere. Siehe ebd., 132. Gnam isoliert das von Döblin untersuchte Prinzip der Konfabulation und überträgt es undifferenziert auf die „Döblin’schen Figuren“ (ebd.), indem sie unterstellt, dass deren Handlungen durch die in der Korsakoff’schen Psychose auftretenden Assoziationsstörungen des Gedächtnisses beschreibbar würden. Siehe ebd. Diese Generalisierung versteht Döblins poetologisches Prinzip als Diagnoseinstrument figuraler Analyseperspektiven und wiederholt so den Kurzschluss unzähliger literarischer Pathografien zuvor.

¹⁷¹ Wolfgang Schäffner hat eher beiläufig, aber folgenreich erklärt: „Die ganze Geschichte vom Franz Biberkopf ist also gezeichnet von seiner Kriegsneurose.“ Schäffner, *Die Ordnung des Wahns*, 380. Diese Behauptung ist seitdem mehrmals wiederholt worden. Siehe Fuechtner, „Arzt und Dichter“, 129; Stijn de Cauwer, „Beyond the Stimulus Shield. War Neurosis, Shock and Montage in Alfred Döblin’s *Berlin Alexanderplatz*“, *Neophilologus* 99 (2015): 97–112, 101. Die beste Untersuchung zum Thema hat Alexander Honold vorgelegt: „Der Krieg und die Großstadt. *Berlin Alexanderplatz* und ein Trauma der Moderne“, *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Berlin 2001*, hrsg. v. Hartmut Eggert und Gabriele Prauß (Bern: Peter Lang, 2003), 191–211. Auf diese Arbeit wird im Folgenden noch näher eingegangen.

¹⁷² Siehe Andreas Huyssen, „Resistance to Memory: The Uses and Abuses of Public Forgetting“, in *Globalizing Critical Theory*, hrsg. v. Max Pensky (Lanham: Rowman & Littlefield, 2005), 165–184, 168.

¹⁷³ Huyssens Beitrag ist im Kontext der Debatten über die Möglichkeit der Repräsentation des Holocaust zu verorten. Angesichts der unzähligen Versuche, diesen künstlerisch darzustellen, steht Huyssen der Forderung nach einer Ethik und Ästhetik der Undarstellbarkeit dieser Katastrophe des

20. Jahrhunderts skeptisch gegenüber. Ein dogmatischer Zugriff führe zu einem „Holocaust-Formalismus“ (Übers. d. Verf.). Demgegenüber sollten die verschiedenen Darstellungsweisen daraufhin untersucht werden, wie sie offizielle Memoria-Politiken geformt haben: „To the cultural historian, it is therefore preferable to analyze how representations in different aesthetic and narrative modes and in different media have shaped processes of public memory and forgetting in different countries and cultures.“ Huyssen, „Resistance to Memory,“ 169.

¹⁷⁴ Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* (Cambridge: Harvard University Press, 1992), XIII–XIV.

¹⁷⁵ Ebd., 112.

¹⁷⁶ Ebd., 108.

¹⁷⁷ Wobei auch hier Döblin den entscheidenden Gedanken vorweggenommen hat, indem er den Roman als „Spannungsnetz“ bezeichnet: „Ich möchte von einem Spannungsnetz, von einem dynamischen Netz sprechen, das sich allmählich über das ganze Werk ausdehnt, an bestimmten Konzeptionen befestigt wird, und in dieses Netz werden Handlungen und Personen eingebettet.“ Döblin, „Bau des epischen Werks,“ 240.

¹⁷⁸ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996), 104.

¹⁷⁹ Freud, „Jenseits des Lustprinzips,“ 248.

¹⁸⁰ Brooks, *Reading for the Plot*, 103.

¹⁸¹ „This formalism has been recast as an explicitly traumatic theory of narrative by Peter Brooks. Brooks borrowed from the model of trauma Freud put forward in his speculative essay, *Beyond the Pleasure Principle*, in which protective filters are overwhelmed by a traumatic impact which unleashes unbound excitations into the psychic system. The compulsion to repeat, to dream or relive or relate the traumatic event over and over, is an attempt to bind this energy, to assimilate it, and return the psyche to a state of quiescence once more. Ingeniously, Brooks maps this onto Tomashevsky’s abstraction of plot as an exciting force that intrudes on, disturbs, but eventually returns to stasis, making narrative foundationally a working through of traumatic disruption.“ Luckhurst, *The Trauma Question*, 83–84.

¹⁸² Döblin, „Bau des epischen Werks,“ 235. Erich Kleinschmidt führt dazu aus, dass die „strikte Dynamisierung“ des Romans ein entscheidendes Argument für die Modernität der Romanpoetik Döblins sei, wobei dieses Element nicht im Widerspruch mit dem Versuch stehe, eine auf Formprinzipien und zur Geschlossenheit tendierende Romanform zu beschreiben. Siehe Erich Kleinschmidt, „Poetik der Unordnung. Kontingenz und Steuerung im Schreibprozess bei Alfred Döblin,“ in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Mainz 2005. Alfred Döblin zwischen Institution und Provokation*, hrsg. v. Yvonne Wolf (Bern: Peter Lang, 2007), 189–202, 197.

¹⁸³ Caruth hat ihre These von der Ansprache der Texte, die ein verantwortungsvolles Zuhören einfordert, präzisiert und wiederholt in Cathy Caruth, „Trauma, Time, and Address,“ in *The Routledge Companion to Literature and Trauma*, hrsg. v. Colin Davis und Hanna Meretoja (New York: Routledge, 2020), 79–88.

¹⁸⁴ Sütterlin, *Poetik der Wunde*, 62–64. Sütterlin fasst weiterhin informativ die Vorwürfe zusammen, die in der Folge dieser Konzeption gegen die literaturwissenschaftlichen Trauma-Theorie erhoben wurden. Ihr akribischer Fußnotenapparat führt alle wesentlichen Gegenstimmen der durch Wulf Kansteiner und Harald Weinböck angeführten Kritik an, weshalb hier für eine genauere Kenntnisnahme auf ihr Standardwerk zur Trauma-Theorie verwiesen werden kann. In der Hauptsache wirft man der dekonstruktivistischen Schule der Trauma-Theorie vor, das Trauma als universalistisches Paradigma zu gebrauchen, das a) von den realen Auswirkungen und der Erforschung von Trauma-Erfahrungen entkoppelt sei, und b) die Grenze zwischen Opfern und Tätern verwische, indem die realen Opfer hinter den Trauma-(Vor)Geschichten der Täter verschwänden. Siehe ebd., 68–70. Sütterlin weist darauf hin, dass sich die medizinische Definition des Traumas dynamisch verändere und unter anderem durch die Anerkennung und Erforschung von PTBS und transgenerationaler Traumata nahelege, dass die Unterscheidung von Tätern und Opfern nicht auf einer bipolaren Trennung basieren könne. Siehe ebd., 71–75. „Traumata können zu sogenannten Zyklen der Gewalt führen, insofern manche Opfer sich durch Viktimisierung anderer zu entlasten suchen oder aufgrund von PTBS-Symptomen [...] stärker zu Gewalt neigen.“ Ebd., 75. Sütterlin stellt diesen Diskurs sodann in einen größeren Zusammenhang um die juristische Frage nach der Schuldfähigkeit, die mit der Entstehung der Disziplinen Psychologie, Psychiatrie und Kriminalpsychiatrie im ausgehenden 18. Jahrhundert beginnt und „die klare Definition des Täters als Täter“ (ebd., 77) verunsichert. Siehe ebd., 76–77. Der Boden, auf dem die Kritik baut, wird so im mindesten erschüttert. Der ästhetisierende Trauma-Begriff, so wieder Sütterlin, könne also entgegen der Kritik zu einer historischen Präzisierung beitragen, indem er Trauma-Komplexe (jenseits des Holocaust) untersuche. Siehe ebd., 77–80.

¹⁸⁵ Caruth, *Unclaimed Experience*, 4.

¹⁸⁶ Freud, „Jenseits des Lustprinzips,“ 223.

¹⁸⁷ Caruth, *Unclaimed Experience*, 64.

¹⁸⁸ Siehe ebd., 64–65.

¹⁸⁹ Ebd., 64.

¹⁹⁰ Geoffrey H. Hartman, „On Traumatic Knowledge and Literary Studies,“ *New Literary History* 26, Heft 3 (1995): 537–563, 537.

¹⁹¹ Joshua Pederson, „Trauma and Narrative,“ in *Trauma and Literature*, hrsg. v. John Roger Kurtz (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), 97–109, 100.

¹⁹² Cathy Caruth befragt Hartman in einem Interview zu dessen Wordsworth-Interpretationen und paraphrasiert dabei den Zusammenhang zwischen dem Aspekt der Stummheit und der poetischen Struktur der Sprache pointiert: „Are you saying that figurative or poetic language is linked in some way to ‚trauma,‘ or the kind of muteness you’ve been interested in all along? If we think of muteness through the Boy of Winander, then language wouldn’t be so much trying to get at some kind of experience which is ever-receding, but at a failure of experience. Because the muteness, the muteness of the Boy, is a failure of response, you said.“ Cathy Caruth, „An Interview with Geoffrey Hartman,“ *Studies in Romanticism* 35, Heft 4 (1996): 631–652, 642.

¹⁹³ Hartman, „Traumatic Knowledge,“ 552.

¹⁹⁴ Ebd., 540.

¹⁹⁵ Ebd., 548.

¹⁹⁶ „[...] [T]he knowledge of trauma, or the knowledge which comes from that source, is composed of two contradictory elements. One is the traumatic event, registered rather than experienced. It seems to have bypassed perception and consciousness, and falls directly into the psyche. The other is a kind of memory of the event, in the form of a perpetual troping of it by the bypassed or severely split (dissociated) psyche.“ Ebd., 537.

¹⁹⁷ Narration meint „die Präsentation der Geschichte und die Art und Weise dieser Präsentation in bestimmten Sprachen, Medien [...] und Darstellungsverfahren [...].“ Matías Martínez und Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, 11. überarb. und aktualisierte Auflage (München: Beck, 2019), 28.

¹⁹⁸ Luckhurst, *The Trauma Question*, 80. Luckhurst diskutiert auch den Zweig der Forschung, der im Anschluss an Jean-Francois Lyotard behauptet hat, Trauma und narrative Strukturbildung seien unvereinbar. Aus diesem Erbe erklärt er die Tendenz der Forschung dazu, disruptive Narrationsformen und Avant-Garde-Ästhetiken in den Vordergrund zu rücken, wenn das Trauma als strukturbildendes Prinzip anerkannt wird. Siehe ebd., 80–83. Luckhurst kritisiert diese einseitige Beschränkung auf ästhetisch experimentelle Texte, welche die Fraktur und die Dissonanz betonen. Dahinter stecke der Versuch, den „trauma canon“ zu erweitern und darüber den Nachweis zu erbringen, dass das Trauma Möglichkeitsräume der narrativen Entfaltung erschafft: „[I]f trauma is a crisis in representation, then this generates narrative possibility just as much as impossibility, a compulsive outpouring of attempts to formulate narrative knowledge.“ Ebd., 83. Der ‚enge‘ Kanon der Trauma-Theorie und die damit einhergehende Gefahr einer Verdrängung nicht-westlicher Konzeptionen wird auch kritisiert von Stef Craps, *Postcolonial Witnessing. Trauma Out of Bounds* (London: Palgrave Macmillan, 2013), 39–43. Für eine Erweiterung des Kanons der Trauma-Literatur steht exemplarisch Sütterlins Poetik der Wunde, in dessen Zentrum die Leitthese steht, dass „das Motiv der Wunde als ein poetisches Grundprinzip der Literatur um 1800“ funktioniert. Sütterlin, *Poetik der Wunde*, 11. Wie der Artikel von Carolyn Steffens zeigt, harren aber auch noch die Klassiker der literarischen Moderne der Entdeckung für den Kanon. Siehe Carolyn Steffens, „Modernity as the Cultural Crucible of Trauma,“ in *Trauma and Literature*, hrsg. v. John Roger Kurtz (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), 36–50, 38–40. Es braucht mithin nicht nur eine Erweiterung des „Rahmenbegriff[s] der ‚Moderne,‘ mit dem die Trauma-Genealogien operieren“ (Sütterlin, *Poetik der Wunde*, 9), sondern auch eine Präzisierung dessen, was im Einzelnen mit ‚Moderne‘ gemeint ist. Die klassische Moderne bietet in der spezifischen Konfiguration des Döblinismus einen Untersuchungsgegenstand an, der Avant-Garde-Ästhetik und geschlossene narrative Form zu verbinden versteht und darum besonders geeignet erscheint, die traumatische Generierung von „narrative possibility“ (Luckhurst, *The Trauma Question*, 83) zu untersuchen.

¹⁹⁹ Gérard Genette, *Die Erzählung*, hrsg. v. Jochen Vogt, übers. v. Andreas Knop, (München: Fink, 1998), 57.

²⁰⁰ Ebd., 58.

²⁰¹ Siehe Pederson, „Trauma and Narrative,“ 101.

²⁰² Döblin, „Bemerkungen zum Roman,“ 124.

²⁰³ Luckhurst, *The Trauma Question*, 88–89.

²⁰⁴ Ebd., 89.

²⁰⁵ Jakob Wassermann, „Kolportage und Entfabelung“, *Neue Schweizer Rundschau* 4 (1926): 362–367, 363.

²⁰⁶ Siehe ebd., 364.

²⁰⁷ „[D]a ferner, wie bemerkt, alle Fabel in den Händen der Undichter zu einem nüchternen Vehikel und toten Maschinenteil herabgesunken ist, der Empfindung und Einfall, Weltbild und Konflikt sozusagen platt walzt [...] und errechnete Kombinationen gibt, Liebe mit Karriere, Religion mit Hochzeit, soziales Problem mit gemeinen Spannungsrezepten verkuppelt, so lässt es sich verstehen, dass Schriftsteller [...] eine Form meiden, [...] die zudem sofort anzweifelbar wird, wenn ihr die Vollkommenheit fehlt [...].“ Ebd., 364–365.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Ebd., 365.

²¹⁰ Ebd., 367.

²¹¹ Wie bereits angedeutet, macht sich Scheunemanns Döblin-Interpretation genau dieser Verwechslung von Fabel und Kolportage schuldig. Die Zurückweisung von Handlung als treibendes Moment des Romans in „Bemerkungen zum Roman“ (1917) interpretiert Scheunemann zunächst richtig als Wendung gegen die Tradition des psychologischen Romans, in dem die Struktur von einer psychologisch motivierten Ereignisfolge abhängig gemacht wird. Darüber hinaus setzt Scheunemann diese Bemerkungen im Bezug zur „Regenwurm“-Aussage und versteht diese beiden Bemerkungen sodann als Radikalisierung der von Wassermann bemerkten Tendenz der Entfabelung. Siehe Scheunemann, *Romankrise*, 99.

²¹² Alfred Döblin, „Bemerkungen zum Roman“, 124.

²¹³ Alfred Döblin, „Schriftstellerei und Dichtung. Redefassung“, in *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. v. Erich Kleinschmidt (Olten und Freiburg i.Br.: Walter-Verlag, 1989), 199–209, 208.

²¹⁴ Ebd., 205.

²¹⁵ Ebd., 202.

²¹⁶ Ebd., 206.

²¹⁷ „Das epische Kunstwerk ist keine feste Form, sie ist wie das Drama ständig zu entwickeln, und zwar durchweg im Widerstand gegen die Tradition und ihre Vertreter.“ Döblin, „Bau des epischen Werks,“ 225.

²¹⁸ Ebd., 240.

²¹⁹ Döblin, „Bemerkungen zum Roman,“ 124.

²²⁰ Döblin, „Schriftstellerei und Dichtung,“ 208.

²²¹ Der Vergleich von dramatischer und epischer Darstellung hat Tradition. Debatten aus der Wende vom 18. ins 19. Jahrhundert diskutieren ebenso wie die moderne Erzähltheorie die Möglichkeit der freien vor- und zurückschreitenden Darstellung des Geschehens als distinktes Gestaltungsmittel epischer Texte. Siehe dazu Cornelia Zumbusch, *Was keine Geschichte ist. Vorgeschichte und Literatur im 19. Jahrhundert* (Stuttgart: Metzler, 2021), 6.

²²² Döblin, „Schriftstellerei und Dichtung,“ 208.

²²³ Alfred Döblin, „[Die Arbeit am Roman]. Diskussionsbemerkungen,“ in *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. v. Erich Kleinschmidt (Olten und Freiburg i.Br.: Walter-Verlag, 1989), 213–215, 215.

²²⁴ Döblin, „Bemerkungen zum Roman,“ 126.

²²⁵ Caruth, „Introduction,“ 9.

²²⁶ Döblin, „Bemerkungen zum Roman,“ 124.

²²⁷ Durch das quantitative Missverhältnis zwischen manifestem Traum und latentem Inhalt wird Freud auf den Mechanismus der Verdichtung aufmerksam. Siehe Sigmund Freud, *Traumdeutung*, in *Studienausgabe*, Band 2, hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachy (Frankfurt am Main: Fischer, 1982), 282. Die Verdichtungsarbeit lässt sich besonders eindrücklich anhand der artistischen Wortverbindungen der Träume demonstrieren. So führen Freuds Trauminterpretationen von Neologismen wie „Maistollmütz“ (ebd., 297) im kurzen Traum einer Patientin oder dem

berühmten „Autodidasker“ (ebd., 299–300) aus einem seiner eigenen Träume nicht nur zu den ursprünglichen Wortkomposita, sondern auch zu den damit verknüpften Assoziationsketten, die von unterdrückten Wünschen gebildet werden. Die Verdichtungsarbeit stellt sich für Freud als Überdetermination heraus: „Jedes der Elemente des Trauminhaltes erweist sich als *überdeterminiert*, als mehrfach in den Traumgedanken vertreten.“ Ebd., 286, Hervorh. i. Orig. Wie Freud einleitend bemerkt, ist es gerade nicht die Auslassung, die für die Verdichtung von Bedeutung ist. Siehe ebd., 284.

²²⁸ „Was in den Traumgedanken offenbar der wesentliche Inhalt ist, braucht im Traum gar nicht vertreten zu sein. Der Traum ist gleichsam anders zentriert, sein Inhalt um andere Elemente als Mittelpunkt geordnet als die Traumgedanken.“ Freud, *Traumdeutung*, 305.

²²⁹ Ebd., 191.

²³⁰ Freud, „Jenseits des Lustprinzips“, 241.

²³¹ Freud, *Traumdeutung*, 567–568, Hervorh. i. Orig.

²³² Freud, „Jenseits des Lustprinzips“, 230.

²³³ Döblin, „Bemerkungen zum Roman“, 124.

²³⁴ „wälzen“, in *Deutsches Wörterbuch v. Jacob und Wilhelm Grimm*, Band 13, hrsg. v. Karl von Bahder und Hermann Sickel (Leipzig: Hirzel, 1922), 1419.

²³⁵ Um den Vorwurf zu entkräften, die Psychoanalyse leite alle Handlungen aus einer infantilen Urverdrängung ab, zitieren Laplanche und Pontalis in ihrem Eintrag zum Thema „Nachträglichkeit“ eine Briefstelle Freuds, in der er an Wilhelm Fließ schreibt: „[...] ich arbeite mit der Annahme, daß unser psychischer Mechanismus durch Aufeinanderschichtung entstanden ist, indem von Zeit zu Zeit das vorhandene Material von Erinnerungsspuren eine *Umordnung* nach neuen Beziehungen, eine *Umschrift* erfährt.“ Laplanche und Pontalis, „Nachträglichkeit, nachträglich“, 314. Der auch in der modernen Kognitionswissenschaft vertretene Gedanke, dem Gedächtnis unterliege ein Mechanismus der ständigen Umarbeitung, ist mit dem Vergessen in Verbindung gebracht worden. Sobald ein sogenanntes Engramm (eine interne Gedächtnisspur) abgerufen wird, wird es im Kontext neuer Information überarbeitet und anschließend in veränderter Form ‚abgelegt‘. Diese Rekonsolidierung von Engrammen, an der das Vergessen durch Umarbeitung wesentlich beteiligt ist, ist der eigentliche Motor der Gedächtnisdynamik.“ André L. Blum, „Wie das Hirn vergisst“, in *Potentiale des Vergessens*, hrsg. v. André Blum, Theresa Georgen, Wolfgang Knapp und Veronika Sellier (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012), 299–341, 310. Der relevante Punkt besteht einerseits in der

Koinzidenz der Wortwahl — sowohl Freud als auch Döblin sprechen vom Schichten, um die Arbeit an der Erinnerung respektive der Erzählung zu beschreiben —, andererseits in der Betonung der Multidirektionalität des Vorgangs, welche die lineare durch eine rekursive Struktur ersetzt. Zur genaueren Erklärung des Begriffs „Engramm“ siehe Harald Welzer, „Erinnerung und Gedächtnis. Desiderate und Perspektiven,“ in *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. v. Christian Gudehus, Ariane Eichenberg und Harald Welzer (Stuttgart: Metzler, 2010), 1–10, 2–4.

²³⁶ Peter Brooks, *Reading for the Plot*, 99.

²³⁷ Die Narratologie unterscheidet im Rückgriff auf die russischen Formalisten zwischen *Fabel* und *Sujet*, woraus sich die im englischsprachigen Raum gängige Unterteilung in *story* und *plot* ergeben hat. Diese Einteilung in a) den (virtuellen) chronologischen Verlauf der Ereignisse (*Fabel, story*) und b) die Komposition der Ereignisse in einen motivierten Ablauf (*Sujet, plot*) wird hier als Unterschied von Geschehen und Geschichte wiedergegeben. Damit folgt die Terminologie Martínez und Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, 117.

²³⁸ Brooks, *Reading for the Plot*, 99–100.

²³⁹ „As a dynamic-energetic model of narrative plot, *Beyond the Pleasure Principle* gives an image of how the nonnarratable existence is stimulated into the condition of narratability.” Ebd., 108.

²⁴⁰ Alfred Döblin, „Nutzen der Musik für die Literatur (1930),“ in *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. v. Erich Kleinschmidt (Olten und Freiburg i.Br.: Walter-Verlag, 1989), 270–273, 273.

²⁴¹ Im Kontext der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit der Psychoanalyse ist eine solche Parallelisierung von Traumarbeit und Textarbeit durch Eckart Goebel als Paradigma der Poetik beschrieben worden: „Für die Philologie ist inzwischen weniger von Interesse, dass das Unbewusste wie eine Sprache strukturiert ist, als vielmehr, dass literarische Sprache wie ein aus Verdichtungen und Verschiebungen komponierter Traum funktioniert.“ Eckart Goebel, „Literatur & Psychoanalyse. Historisch-systematische Einleitung,“ in *Handbuch Literatur & Psychoanalyse*, hrsg. v. Frauke Berndt und Eckart Goebel (Berlin/Boston: De Gruyter, 2017), 3–42, 35. Auch Achim Geisenhanslüke macht darauf aufmerksam, dass die Traumsprache die Vorlage für ein poetisches Prinzip ist: „Die Übersetzung von Inhalt in Form, die dem Traum zugrunde liegt, ist eine genuin poetische Technik, und so kann der Traum auch auf eine bestimmte Weise als eine Form der Poesie verstanden werden.“ Achim Geisenhanslüke, *Textkulturen. Literaturtheorie nach dem Ende der Theorie* (Paderborn: Fink, 2015), 99.

²⁴² Judith Ryan versteht Döblins Naturalismus als den Versuch, die Realität mit den Ausdrucksmitteln der literarischen Moderne zu repräsentieren. Sein Naturalismus-Konzept entwickle Döblin dabei über die Auseinandersetzung mit dem Futurismus Filippo Tommaso Marinettis und der Kunst von

Arno Holz. Siehe Judith Ryan, „From Futurism to ‚Döblinism,‘“ *The German Quarterly* 54, Heft 4 (1981): 415–426, 416–417. Die bedeutende Rolle der Avantgarden für Döblins Kunstverständnis arbeitet auch David Midgley heraus: David Midgley, „The Dynamics of Consciousness. Alfred Döblin’s *Berlin Alexanderplatz*,“ in *The German Novel in the Twentieth Century. Beyond Realism*, hrsg. v. David Midgley (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1993), 95–109. Den wichtigsten Beitrag zur Beleuchtung der verzweigten Entwicklung von literarischer Moderne und „Döblinismus“ leistet Sabina Becker, die zeigen kann, wie Döblins gesamtes Werk über die Auseinandersetzung mit der literarischen Moderne entsteht. Angefangen mit der Rezeption des italienischen Futurismus und dem Frühexpressionismus in den 1910er Jahren und fortgeführt in den 1920ern mit der Rezeption des Dadaismus und der Neuen Sachlichkeit werden die Avantgardebewegungen laut Becker der Motor für Döblins ästhetische Verfahrensweisen und seine Suche nach Darstellungsweisen für die urbanisierte Lebenswelt, bevor er selbst zum wichtigsten Impulsgeber der Neuen Sachlichkeit avanciere. Siehe Becker, „Mit der Straßenbahn,“ 29–30, 36.

²⁴³ Siehe Katharina Grätz, „Psychopathologie und ästhetische Programmatik bei Robert Musil und Alfred Döblin,“ in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Klagenfurt 2019. Alfred Döblin und Robert Musil. Essayismus, Eros und Erkenntnis*, hrsg. v. Peter Clar und Walter Fanta (Bern: Peter Lang, 2022), 277–291, 280–281.

²⁴⁴ Becker, „Mit der Straßenbahn,“ 37–38.

²⁴⁵ Döblin, „Berliner Programm,“ 120–121.

²⁴⁶ Dollinger, „Korsakoff’s Syndrome,“ 138.

²⁴⁷ Döblin, „Bau des epischen Werks,“ 219.

²⁴⁸ Döblin, „Bemerkungen zum Roman,“ 127. Siehe auch Gabriele Sander, „Döblins Gedächtnistexte. Der Erste Weltkrieg im Spiegel seiner literarischen Produktion 1914/1915. Mit einer Edition des ‚Bauernkriegroman‘-Fragments,“ in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Saarbrücken 2009. Im Banne von Verdun. Literatur und Publizistik im deutschen Südwesten zum Ersten Weltkrieg von Alfred Döblin und seinen Zeitgenossen*, hrsg. v. Ralf Georg Bogner (Bern: Peter Lang, 2010), 39–55, 39–40.

²⁴⁹ Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis, „Trauma,“ in *Das Vokabular der Psychoanalyse*, übers. v. Emma Moersch (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2019), 513–518, 514.

²⁵⁰ Siehe zur Signalfunktion des Ausdrucks den Aufsatz Ernst Ribbat, „Tatsachenphantasie.‘ Über einige Mischtexte Alfred Döblins,“ in *Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien Münster 1989 und Marbach a.N. 1991*, hrsg. v. Werner Stauffacher (Bern: Peter Lang, 1993), 84–101, 84–85.

²⁵¹ Döblin, „Berliner Programm,“ 123.

²⁵² Erich Kleinschmidt erklärt diese Aussage im Kontext von Döblins Verständnis des Schreibprozesses, der auf einer semiotischen Theorie der selbstgenerativen Kraft der Sprachzeichen beruhe. Döblin begnüge sich nicht mit der mimetischen Funktion von Sprache, für ihn erschaffe der Text eine eigene Realität. Die von der Sprache erzeugte Wirklichkeit ist also von der eigenen Oberfläche her erzeugt, in anderen Worten kinetisch hergestellt. Siehe Erich Kleinschmidt, „Semiotik der Aussparung. ‚Vergessendes‘ Erzählen bei Alfred Döblin,“ in *Internationales Alfred Döblin Kolloquium Berlin 2001*, hrsg. v. Hartmut Eggert und Gabriele Prauß (Bern: Peter Lang, 2003), 123–139, 126.

²⁵³ „Diese erzähltechnische Performanz traumatischer Prozesse nenne ich eine *Poetik des Traumas*.“ Sütterlin, *Poetik der Wunde*, 404.

²⁵⁴ In der Moderne, so Paul Lerner und Mark S. Micale, sei das Trauma als sinnstiftende Kategorie hervorgetreten: „[...] trauma has emerged as one means of making sense [...].“ Paul Lerner und Mark S. Micale, „Trauma, Psychiatry, and History. A Conceptual and Historiographical Introduction,“ in *Traumatic Pasts. History, Psychiatry, and Trauma in the Modern Age, 1870–1930*, hrsg. v. Paul Lerner und Mark S. Micale (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 1–27, 26.

²⁵⁵ Karolyn Steffens hat ausgeführt, dass bei der Suche nach angemessenen Darstellungsverfahren moderner, traumatischer Erfahrungswelten oft auf die Ästhetik der Moderne recurriert wird, dabei aber die Literatur des Naturalismus und der klassischen Moderne ausgeklammert und vornehmlich die Nachkriegsliteratur in Augenschein genommen werde. Die Anlagen einer Ästhetik, die auf den Prinzipien des Freud’schen Wiederholungszwanges beruhen würden und in der ‚modernen‘ Literatur häufig anzutreffen seien, harrten noch ihrer genauen Beschreibung und Verortung im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Steffens, „Modernity as the Cultural Crucible of Trauma,“ 38–40.

²⁵⁶ Döblin, „Bau des epischen Werks,“ 240.

3. Kapitel: Klang und Zwang. Elliptische (Trauma-)Vorgeschichten in *Berlin Alexanderplatz*

Wovon handelt *Berlin Alexanderplatz*, *Die Geschichte vom Franz Biberkopf*?¹ Der erste Satz des Romans gibt uns eine nüchterne Zusammenfassung, dreht dabei aber das im Titel statuierte Verhältnis zwischen Stadt und Franz Biberkopf um:² „Dieses Buch berichtet von einem ehemaligen Zement- und Transportarbeiter Franz Biberkopf in Berlin.“³ Dieser Umschlag der Perspektive von der Stadt auf den ‚Protagonisten‘ Biberkopf wird in Walter Benjamins Besprechung des Romans stark gemacht: „Franz Biberkopfs Weg zum Zuhälter bis zum Kleinbürger beschreibt nur eine heroische Metamorphose des bürgerlichen Bewußtseins.“⁴ Die Stationen dieser Metamorphose sind bei Benjamin in einem Satz zusammengefasst: „Als Arbeitsloser verläßt er das Zuchthaus Tegel, bleibt eine Weile anständig, eröffnet einen Handel an ein paar Straßenecken, fällt ab und wird Mitglied der Pumsbande.“⁵ Um diese Inhaltsangabe zu vervollständigen, hier noch ein paar weitere Details: Franz Biberkopf, der sich mit Zuhalterei und professionellen Diebstählen über Wasser hält, geht eine fatale Verbindung mit dem gewissenlosen Kriminellen Reinhold ein. Biberkopf wird von Reinhold nach einem Diebstahl aus einem Auto geworfen — wobei dieser einen Arm verliert —, was den Verunglückten aber nicht davon abhält, sich weiter mit Reinhold und der Pumsbande einzulassen. Als Reinhold schließlich Biberkopfs Freundin Emilie „Mieze“ Parsunke vergewaltigt und ermordet, verliert er den Verstand und wird in der Irrenanstalt Buch vom Tod „zurechtgebogen“ (BA, 11). Zusammen mit dem Verrat Otto Lüders, der Biberkopf während seiner Zeit als Hausierer betrog, sind das die drei Schläge des ‚Schicksals,‘⁶ die das „Erleben seines schweren, wahren und aufhellenden Daseins“ (BA, 47) laut der Erzählinstanz zum Nachvollzug lohnend macht. Der Roman hat also — nach den im vorangehenden Kapitel stehenden Ausführungen vielleicht überraschenderweise! — eine Handlung, überdies eine Handlung, die durch den Prolog teleologisch und moralisierend gerahmt wird. Wie steht das einem Autor an, der sich in seinen theoretischen Schriften so vehement gegen eine

kausallogische Handlungsführung ausgesprochen hat? Wenn man wie in den meisten modernen Romanen „den Stoff wie Feuer Scheiter im Kamin“ vernichten kann,⁷ nach Walter Benjamin nicht allzu gut.

Zumindest entzündet sich Benjamins Kritik an Döblins Roman an der biographischen Aufhängung der Geschichte, denn für ihn macht dieses Sujet den Text als ganzen zur „äußerste[n], schwindelnde[n], letzte[n], vorgeschobenste[n] Stufe des alten bürgerlichen Bildungsromans.“⁸ Benjamin relativiert mit dieser Aussage sein zuvor ausgestelltes Lob, Döblin erreiche mit *Berlin Alexanderplatz* die theoretisch proklamierte Erneuerung des Erzählens angesichts der „Krise des Romans.“⁹ Als Bildungsroman kann *Berlin Alexanderplatz* insgesamt besehen für Benjamin kein epischer Text sein, auch wenn es Döblin fertiggebracht habe, die Montage zu einem epischen Erzählmittel auszuarbeiten.¹⁰ Zur Erinnerung: Was laut Benjamin dem epischen Text in seiner modernen Erscheinung, dem Roman, abhanden gekommen sei, ist die Unmittelbarkeit einer Kommunikationssituation, in der über Erzählungen Erfahrungen so ausgetauscht werden können, dass eine intersubjektive Verbindung entsteht.¹¹ Das Erzählen besitzt eine unmittelbar praktische Bewandnis für die Zuhörenden und die Kunst der Erzählung ist die Einbettung eines Rats in eine nachvollziehbare Geschichte. „Episch“ bezeichnet für Benjamin also vornehmlich eine Erzählhaltung, welche die mündliche Tradition und Herkunft des Erzählens aufgreift und fortführt.¹² Darum „stirbt“ für Benjamin die „epische“ (in der Bedeutung der „erzählerischen“) Weisheit: „Die Kunst des Erzählens neigt ihrem Ende zu, weil die epische Seite der Wahrheit, die Weisheit, ausstirbt.“¹³ Der Bildungsroman hat nicht nur an dieser Grundstruktur Teil, sondern ist darüber hinaus auch der Versuch, die ursächliche kapitalistische gesellschaftliche Ordnung zu stützen:

Indem er den gesellschaftlichen Lebensprozeß in der Entwicklung einer Person integriert, läßt er den ihn bestimmenden Ordnungen die denkbar brüchigste Rechtfertigung angedeihen. Ihre Legitimierung steht windschief zu ihrer Wirklichkeit. Das Unzulängliche wird gerade im Bildungsroman Ereignis.¹⁴

Und so dann also auch im Biberkopf-Roman, der in der Konzentration auf einen Helden das epische Kriterium der Dauer notwendigerweise verfehlen muss: „kaum hat der Held sich selber geholfen, so hilft uns sein Dasein nicht länger.“¹⁵ Auf den zweiten Blick also ein vernichtendes Urteil, nicht nur im Hinblick auf Döblins Projekt einer nicht-linearen Romanzeit.¹⁶ Bereits das erste Kapitel des Romans, so soll die folgende Analyse zeigen, straft diese Einschätzung Benjamins Lügen. Im starken Gegensatz zu einer für den Bildungsroman typischen teleologischen Handlungsentwicklung ist *Berlin Alexanderplatz* durch eine zum Wiederholungszwang neigende Struktur gekennzeichnet. Anstatt sich seiner gewalttätigen und gewaltvollen Vergangenheit zu stellen, verdrängt Biberkopf die daraus erwachsenen Traumata. Diese anwesend-abwesende Vergangenheit ist eine formgebende Ellipse, welche die narrative Struktur hervorbringt und in einer schleifenhaften Bewegung immer wieder auf die ausgesparte Vorgeschichte der Gewalt zurückführt. Die Struktur ähnelt damit einem Blütenblatt: vom abwesenden Zentrum ausgehend, entfaltet sich jede Episode des Romans wie eine Blütenblattschleife, die immer wieder an den unsichtbaren Ausgangspunkt angebunden wird und dann in einer neuen Schleife fortgesetzt wird. Der Stempel, den die Blütenblätter als ihren Anknüpfungspunkt umkreisen, enthüllt sich in der auditiven Dimension des Romans. Die Analyse wird darum den Zusammenhang zwischen Klängen, Geräuschen, Lautmalereien und den gewaltvollen Wiederholungsschlaufen, in denen Biberkopf sein Trauma ausagiert, aufdecken. Den Ausgangspunkt der Argumentation bildet die Beobachtung, dass die Handlung, wie Biberkopf, nicht von der Stelle kommt.

Einsetzende Handlung—Ausbleibende Bewegung: Franz Biberkopf traumatische Verstrickung in die Vergangenheit
 „Er stand vor dem Tor des Tegeler Gefängnisses und war frei. [...] Er ließ Elektrische auf Elektrische vorbeifahren, drückte den Rücken an die rote Mauer und ging nicht. [...] Er stand an der Haltestelle“
 (BA, 15). *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf* beginnt mit einer Häufung atelischer

Verben, die den statischen Zustand des Subjekts „Er“ beschreiben. Schriftbildlich durch einen Absatz hervorgehoben und semantisch mit der Proposition der Haftentlassung kontrastierend, folgt auf diesen Romananfang der provokative Satz: „Die Strafe beginnt“ (BA, 15). Neben der scheinbaren Widersprüchlichkeit — die durch die Gegenüberstellung von „Er [...] war frei“ (BA, 15) und „Die Strafe beginnt“ (BA, 15) evoziert wird — hebt sich dieser Satz vom Vorstehenden durch ein geändertes Tempus und die Aktionsart des Verbs ab. „Beginnen“ lässt sich als transformatives (oder: telisches) Verb klassifizieren und das Tempus wechselt vom Präteritum ins Präsens. Anders als vom Prolog versprochen,¹⁷ verfolgen die ersten Sätze des Romans nicht die Entwicklung des Franz Biberkopf, der laut dem Vorspiel zum ersten Kapitel aus der Haftanstalt in Tegel entlassen werde, nach Berlin zurückkehre und sich, nach anfänglichen Schwierigkeiten, wieder in der Metropole zurechtfinde.¹⁸ Ganz im Gegenteil zeigen sie den Protagonisten in einer Art von Erstarrung, während der einsetzende Vorgang der „Strafe“ als aktivischer Widerpart dieser Stagnation gezeichnet wird. Was aber ist diese Strafe? Die rote Mauer des Gefängnisses, so macht es der weitere Textverlauf klar, wird zu einem Symbol für die Wiederkehr der verdrängten Schuld Biberkopfs. Es ist nicht der in der Forschung oft zitierte, von Biberkopf im ersten Kapitel nie selbst vorgetragene „Schwur, anständig zu sein“ (BA, 13),¹⁹ der die Erzählung in Gang bringt. Vielmehr ist es das verdrängte Verbrechen an Ida, das Franz Biberkopf heimsucht und das von der Erzählinstanz in für den Täter wenig Empathie erweckender Weise offengelegt wird:

So ist [...] Franz Biberkopf, ein grober, ungeschlachter Mann von abstoßendem Äußern, wieder nach Berlin [...] gekommen, ein Mann, an den sich ein hübsches Mädchen aus einer Schlosserfamilie gehängt hatte, die er dann zur Hure machte und zuletzt bei einer Schlägerei tödlich verletzte“ (BA, 45).²⁰

Selbst hier insinuiert die Perfektkonstruktion, welche die Handlung überspringt und als eine Art Zustandspassiv Biberkopfs Anwesenheit als etwas schlicht Eingetretenes präsentiert, dass sich Biberkopf nicht selbst nach Berlin *bewegt*. Er wird bewegt von der verdrängten Schuld und die „Strafe“

ist die immer neue Wiederholung der Gewalttat, die im Sinne Freuds ausagiert wird, anstatt den Wiederholungszwang schließend als Erinnerung verarbeitet zu werden.²¹

Die Präsensform des Verbs „beginnen“ im Satz „Die Strafe beginnt“ (BA, 15) lässt sich folglich als „traumatisches Präsens“ verstehen, das laut Dania Hückmann „eine grammatikalische Zäsur [anzeigt], die im Kontrast zu einem in der Vergangenheitsform verfassten Text als Moment lesbar wird, in dem sich *etwas* weigert, Vergangenheit zu werden.“²² In Bezug auf den Erzählerkommentar, die Geschichte Biberkopfs sei *wiederholt* zu lesen, wurde die These aufgestellt, dass in den Wiederholungsstrukturen des Textes die „Wahrheit“ der Geschichte zu finden sei.²³ „Die Wiederholung,“ so Alexander Honold, „ist in seiner Geschichte omnipräsent und als Textphänomen selbst bei erstmaliger Lektüre unübersehbar.“²⁴ In der folgenden Auslegung soll ein genaues Augenmerk auf die Verzahnung von Biberkopfs Traumata geworfen werden, die den Roman schichtend, häufend, wälzend, und schiebend strukturieren.²⁵

Gehen wir noch einmal zurück an den Anfang des Textes. Indem der Haupttext des ersten Kapitels mit dem Personalpronomen „Er“ einsetzt und damit vorenthält, von wem in diesem ersten Abschnitt denn die Rede ist, wird ein Gefühl der Desorientierung erzeugt. Während der Anfang *in medias res* das Erzählobjekt intransparent macht, wird in der gesamten Erzählanlage gleichzeitig daran gearbeitet, die Erzählstimme zu verschleiern. Die in Klammern gesetzten „Ansprachen“²⁶ an „Franze“ (BA, 15) bezeugen, dass die Erzählstimme die Darstellung der Haftentlassung sprachlich an Franz Biberkopfs Empfindungen orientiert. Die Erzählinstanz unterbricht die Darstellung, um sich fragend an „Franze“ zu wenden, wodurch eine klare Trennung der Sprecherposition unterlaufen wird. Indem nämlich die Fragen „schrecklich, Franze, warum schrecklich?“ (BA, 15) und „Widerwillen, warum Widerwillen [?]“ (BA, 15) Satzglieder aus dem Hauptsatz aufgreifen und hinterfragen, wird es möglich, den gesamten Abschnitt sowohl der Figur als auch einer übergeordneten Erzählinstanz zuzuordnen. Dorrit Cohn hat diesem Prinzip, in dem die Erzählstimme die Sprache der Figuren aufgreift und

unmittelbar in die innere Figurenrede wechselt, die Kraft zugeschrieben, die Dissonanz zwischen den Sprecherpositionen ganz aufzuheben.²⁷ Im ersten Buch des Romans, das im Gegensatz zu den folgenden Büchern überwiegend im Präteritum geschrieben ist, lässt sich jedoch durch das Erzähltempus meistens relativ sicher feststellen, wer (innerlich) spricht — was diesem ersten Paragraphen enormes Gewicht verleiht. Die fragenden Ansprachen sind zudem das einzige Element, das eine Verbindung zwischen dem Personalpronomen „Er“ und „Franz Biberkopf“ stiftet, der im Prolog zum ersten Kapitel als Protagonist ausgezeichnet wird. Seinen vollen Namen nennt Biberkopf erst gegen Ende des Kapitels, wenn er sich bei den Juden Nachum und Eliser vorstellt, sodass die (Selbst-)Ansprachen das einzige Indiz darstellen, dass die Geschichte tatsächlich mit Franz Biberkopf einsetzt.²⁸ Die Frage: „Wer spricht?“ steht also im Raum. Ist es eine personale Erzählstimme, die einen klassischen Erzählerbericht zur Einführung in die Geschichte gibt? Oder liegt hier ein Fall erlebter Rede vor, in der die Erzählstimme zu einer Maske wird, hinter der sich die Stimme der Figur versteckt?²⁹ Wenn man die Fragen als Selbstansprachen „Franzes“ interpretiert — wofür die umgangssprachliche Form des Namens ‚spricht‘ —, so erscheint es auch möglich, dass die erlebte Rede als Mittel der Darstellung der erzählten Welt eingesetzt wird. In solchen Fällen verschwimmt die Grenze zwischen dem Innen des figuralen Bewusstseins und dem Außen der diegetischen Welt, wie Cohn gezeigt hat,³⁰ und wie es im weiteren Erzählverlauf zahllos geschehen wird.³¹

Die Ansprachen verbinden nicht nur „Franz Biberkopf“ mit dem ersten Wort des Romans — dem Personalpronomen „Er“ —, sondern auch die gesamte Passage mit der Erzählstimme des Prologs. Als ansprechendes, also dialogisches Element sind die Einwürfe in Klammern formal mit der Erzählhaltung des Bänkelsangs verbunden, die von der Erzählinstanz in allen Prologen des Romans eingenommen wird.³² Auf die uneindeutige ‚Materialität‘ der Stimme im ersten Absatz verweisen die Ansprachen an „Franze“ also insofern, als dass sie die Trennung zwischen Erzählstimme und Erzählobjekt in Zweifel ziehen. *Berlin Alexanderplatz* setzt demzufolge mit einer zu Desorientierung

führenden Ambivalenz der Erzählstimme ein. Warum aber drängt der Romananfang dahin, das akustische Phänomen der Stimme als Problem narrativer Ambivalenz vorzuführen? Vermutlich, um den akustischen Anschlag der Stadt, dem Franz Biberkopf während seiner Fahrt mit der Straßenbahnlinie 41 in die Stadt ausgesetzt wird, für die Leserschaft zu simulieren. Nicht nur Franz Biberkopf, auch wir werden in eine amorphe Klangwelt entlassen. Die „städtische Geräuschkulisse“,³³ die in ihrer desorientierenden Qualität als narratives Stimmproblem vorbereitet wird, offenbart zudem ihre traumatogenen Qualitäten, die eine Bewandnis für die Struktur des Textes besitzen. Wie Alexander Honold treffend bemerkt, prägt der „Geräuschbestand“ der Stadt die Form des Textes.³⁴

Im Vergleich zur Stadt ist Biberkopf statisch. Wir treffen ihn, wie er den Rücken an die Mauer des Gefängnisses drückt, aus dem er soeben entlassen wurde.³⁵ Der erste und der letzte Satz des ersten Absatzes korrespondieren syntaktisch, wobei lediglich die Ortsangabe verändert wird — „Er stand vor dem Tor des Tegeler Gefängnisses [...]“ wird zu „Er stand an der Haltestelle“ (BA, 15) —, sodass die Bewegung Franz Biberkopfs ausgespart bleibt. Die Stadt, hier synekdochisch im Phänomen der „Elektrischen“ (BA, 15) repräsentiert, ist in Bewegung und Franz muss, um Fuß zu fassen, einen „Anlauf“ (BA, 15) nehmen. Er ist aber nach wie vor weit davon entfernt, Schritt zu halten, denn sein Kopf bleibt starr auf das Gefängnis ausgerichtet. Die roten Mauern und der in Richtung des Gefängnisses stehengebliebene Kopf symbolisieren eine Fixierung, die jeden Fortschritt im Sinne des Bildungsromans von vornherein unmöglich macht. Zu diesem Ergebnis kommt auch Harald Jähner: „Im Grunde hat er das Niemandsland an der Mauer, in dem das Buch begann, nicht verlassen; es bleibt als Inbild seines Lebens noch immer angemessen. Anfang und Ende seines kleinen Romans sind austauschbar, die Geschichte tritt in einem höchst wörtlichen Sinne auf der Stelle.“³⁶ Bereits die erste Seite des Romans zeugt davon, wie wenig dieser Text die „äußerste, schwindelnde, letzte, vorgeschobenste Stufe des alten bürgerlichen Bildungsromans“³⁷ darstellt. Der fixierte Kopf ist aber nicht das einzige Indiz dafür, dass Franz Biberkopf in die Vergangenheit verstrickt bleibt. Im

Folgenden konzentrieren wir uns auf die traumatogenen Eigenschaften der Klanglandschaft Berlins und ihre Verbindung zu Biberkopfs traumatischer Vergangenheit.

Berlins traumatische Klanglandschaft

Es ist erstaunlich, wie sehr dem stehengebliebenen Biberkopf die bewegliche Stadt als akustisches Phänomen ins Bewusstsein tritt. Die „Elektrische“ fährt nicht mit Biberkopfs Körper davon, sie „sauste mit ihm auf den Schienen weg“ (BA, 15). „Sausen“ ist eine onomatopoetische Bildung, die laut Adelung „einen gewissen starken, mit einem Zischen verbundenen Laut nachahmet“³⁸ und damit eine Tonspur zur Dampftramme legt, die am Alexanderplatz ebenfalls lautmalerisch mit einem „Rumm rumm“ (BA, 165) die Gleisarbeiten besorgt. Die Dampftramme wird als Lautzeichen repräsentiert, dessen Arbeit anthropomorphisierend dargestellt wird und welche die Menge damit fasziniert, Totschlägerarbeit zu verrichten. Das Arbeitsgeräusch des „Rumm rumm“ gewinnt als Kampf zwischen Ramme und Stange Gestalt: „Viele Menschen [...] gucken sich an, wie die Ramme haut. Ein Mann oben zieht immer eine Kette [...] und rutz hat die Stange eins auf den Kopf. [...] Nachher ist sie klein wie eine Fingerspitze, dann kriegt sie aber noch immer eins, da kann sie machen, was sie will. Zuletzt ist sie weg, Donnerwetter [...]“ (BA, 165). Die Ramme wird zum erbarmungslosen Totschläger stilisiert, der mit brutaler Gewalt die Stange unter die Erde bringt. Diese Verbindung von Ton und Gewalt wird weiterhin mit den vertikal in den Unterraum der Stadt ausgreifenden Bauarbeiten am Alexanderplatz verbunden, sodass die Szene traumatologisch aufgeladen wird. Andrew J. Webber hat gezeigt, dass der aufgegrabene Alexanderplatz als Allegorie für das Offenlegen von Realitäten unter der Oberfläche verstanden werden kann,³⁹ womit die Verbindung von Gewalt, Geräusch und anthropomorphisierter Maschine auf das ‚Wissen‘ des Unbewussten verweist.⁴⁰ Welches Ereignis wirkt aber traumatogen auf Franz Biberkopf und ist als vergessene Erinnerungsspur in sein Gedächtnis eingebrannt?

Kehren wir zurück zu Franz Biberkopfs Bahnfahrt in die Stadt. Wir lesen da von Franz Biberkopfs Reaktion, die in der Form eines zitierten inneren Monologs dargereicht wird: „In ihm schrie es entsetzt: Achtung, Achtung, es geht los. Seine Nasenspitze vereiste, über seine Backe schwirrte es“ (BA, 15). Diese kurze Passage zeigt den charakteristischen schnellen Wechsel zwischen Bewusstseinsdarstellung und Erzählbericht, der die akustische Dimension des inneren Schreiens besonders markiert. Der subjektlose innere Schrei, der als Warnsignal dient, reagiert auf die Reklamelandschaft, die als Ausruf von Zeitungsschreiern anbrandet:⁴¹ „[Ü]ber seine Backe schwirrte es. ‚Zwölf Uhr Mittagszeitung,‘ ‚B.Z.,‘ ‚Die neuste Illustrierte,‘ ‚Die Funkstunde neu,‘ ‚Noch jemand zugestiegen?‘“ (BA, 15). Die ausgerufene Reklamelandschaft, obzwar als Sprachzeichen notiert, bricht nicht als optisches Phänomen in Biberkopfs Wahrnehmung ein, sondern als auditives. Es ist erneut ein lautmalerisches, ein Geräusch evozierendes Wort, das eine Brücke zwischen Welt und Franz baut und diesen dadurch in Panik versetzt: schwirren. Adelung beschreibt den Effekt des Wortes als Nachahmung eines „betäubenden Laut[es],“⁴² womit nicht nur eine weitere Verbindungslinie zur Dampftramme gezogen werden kann, sondern auch auf eine mittlerweile ‚tote‘ Metapher, die den lärmenden ‚Terror ‚schwirrender‘ Geschosse beschreiben sollte, den Soldaten im Ersten Weltkrieg erleiden mussten. Die Sprache ist natürlich vom sogenannten Trommelfeuer, das den konstanten Lärm des Artilleriebeschusses einfangen sollte.⁴³ War der Frontlärm als „gestaltlos Reales [...] durch das Ohr in die Psyche eingedrungen,“ musste er dort eine „traumatische[] Verletzung“ hervorrufen, die in schweren Fällen mangels der Möglichkeit zur Versprachlichung „so unbearbeitet wie präsent“ blieb.⁴⁴ Der akustische Anschlag der Stadt öffnet eine psychische Wunde und lässt Franz Biberkopf weniger nach Berlin fahren als es ihn zurück an die Front des Krieges katapultiert.⁴⁵ Die viszerale Reaktion der vereisten Nasenspitze, die alltagssprachlich das schreckhafte Erstarren umschreibt, und die elliptische Aussparung dessen, was denn eigentlich mit der Bahnfahrt losgeht, führt auf dieses Ereignis zurück. „[E]s geht los“ — diese Formulierung bezieht sich so viel auf das traumatische

Hörerlebnis des einsetzenden Trommelfeuers wie auf das akustische ‚Feuer‘ der schreienden Zeitungsausrufer, die das Kriegstrauma in die Gegenwart holen, als auch auf das „traumatische Präsenz“⁴⁶ der beginnenden Strafe.⁴⁷ Überall ist Franz Biberkopf an der Front: er bemüht sich, eine militärische Haltung zu erzwingen, indem er sich im Ton eines Unteroffiziers ermahnt: „Haltung, ausgehungertes Schwein, reiß dich zusammen, kriegst meine Faust zu riechen“ (BA, 15). „Schreck fuhr in ihn,“ (BA, 16) als er zwei Menschen im Fenster eines Lokals essen sieht. Die Gabeln dieser Gäste scheinen bei Biberkopf das blutige Bild eines Bajonetts wachzurufen, das soeben in einen Menschenleib eindrang, weshalb er sich überrascht zeigt, dass die Münders nach dem Herausziehen nicht bluten (siehe BA, 16). Nach dieser Vision verkrampft sich der Körper von Franz und die Technik der Bewusstseinsdarstellung macht es möglich, die anstürmenden traumatischen Erinnerungen von der Warte eines Leibgedächtnisses aus sprechen zu lassen: „Oh, krampfte sich sein Leib zusammen, ich kriege es nicht weg, wo soll ich hin?“ (BA, 16). Und dann ist da natürlich noch die Angst vor den abrutschenden Dächern (siehe BA, 17), die den „bei de Preußen im Graben“ (BA, 36) Gelegenen ereilt, während die „Wagen tobten und klingelten“ (BA, 17).⁴⁸ Die in den Städten beklagte „Belagerung des Ohrs durch amorphe Geräusche“⁴⁹ stellt eine Kontinuitätslinie zur Belagerung der Soldaten durch den Todeslärm des Artilleriefeuers her und der Roman führt vor, wie für einen Kriegsheimkehrer wie Biberkopf eine Fahrt „[m]it der 41 in die Stadt“ (BA, 15, Hervorh. i. Orig.) eine Fahrt zurück an die Front bedeutet. Anstatt die Handlung progressiv voranzutreiben, wie das mit Fortschritt und Bewegung konnotierte Verkehrsmittel eigentlich suggeriert, ist der erste Abschnitt des Eingangskapitels eine Fahrt in die Vorgeschichte Biberkopfs. Diese Vorgeschichte ist das anwesend-abwesende Zentrum der Erzählung — ihr „traumatischer Kern“⁵⁰ —, auf das die Wiederholungsschleifen der ‚Handlung‘ durch eine zentripetale Kraft ausgerichtet sind.⁵¹

Biberkopfs Panik wird erst gelindert, nachdem er dem Lärm in einem Hausflur entrinnt. Dieser kurze Moment des Durchatmens bereitet einen Vorstoß Biberkopfs vor, mit dem er den diffusen

Lärm in geformte Tonalität überführt und damit den traumatischen Effekt des Geräuschs an sich neutralisiert.⁵² Zunächst „grunzte er“ mit „gespitztem Munde“ (BA, 17) und nach kurzer Unterbrechung durch die besorgte Intervention Nachums, der Biberkopf später durch zwei Geschichten vorübergehend zurück auf die Straße bringt, „fing er wieder seine Musik an, das Grunzen und Brummen“ (BA, 18). Diese Regression in scheinbare ebenfalls amorphe Sprachmuster ähnelt den von Helmut Lethen beschriebenen Versuchen von Toningenieuren, nach dem Krieg „künstliche Lärmkulissen zu konstruieren, um ‚authentische,‘ d. h. erinnerbare Hörerfahrungen zu ermöglichen.“⁵³ Der Rückgriff auf konventionalisierte Phonem-Schreibungen und die Bezeichnung der Geräusche als „Musik“ — also sinnhaft geordnete Tonfolgen — zeigt, dass Biberkopf hier Geräusche erzeugt, die durch Regularität und Standardisierung gekennzeichnet sind. Das Ohr soll vor dem in der Stadt erneut anbrandenden „Knall an sich“⁵⁴ geschützt werden, indem die eigene Stimme Töne erzeugt, die kognitiv bewältigt werden können. Die Bedeutung der Musik Biberkopfs entfaltet sich vollends, wenn man in ihr die technische Funktion des Erinnerungsmediums erkennt — er reproduziert in der Tat eine erinnerbare Hörerfahrung. In der Wahrnehmung der eigenen menschlichen Stimme steckt nämlich ein Moment des Trostes, den Biberkopf zum ersten Mal in der Einzelhaft im Gefängnis verspürt hat (siehe BA, 17). Interessanterweise galt die Einzelhaft den Neuropsychiatern, die im ersten Weltkrieg mit der Aufgabe betreut wurden, die Kriegszitterer wieder ‚frontverwendungsfähig‘ zu machen, als eine der grausamsten Methoden zur ‚Wiederherstellung‘ ihrer Patienten.⁵⁵ Die Erinnerung an die eigene Stimme in der Einzelhaft ist demnach wie ein ‚soldatisches‘ Widerstandsmoment gegen den eigenen Zusammenbruch, während der Lärm zurück in das traumatische Fronterlebnis führt. „Gestaltloser Schrecken,“ so Helmut Lethen, „kann nicht in die symbolische Ordnung der Sprache und Bilder übersetzt werden.“⁵⁶ Indem der Text das amorphe, ein Trauma wachrufendes Geräusch und das sprachlogisch fixierte Geräusch kontrastiert, wird der auf Biberkopf wirkende „gestaltlose Schrecken“ in die Textgrammatik überführt, ohne ihn in einer Sprachform zu fixieren.

Biberkopfs musikalischer Gegenschlag erfährt eine weitere Steigerungsform, nachdem er in einem der Innenhöfe Zuflucht gefunden hat:

Ein hoher finsterer Hof war da. Neben dem Müllkasten stand er. Und plötzlich sang er schallend los, sang die Wände an. Den Hut nahm er vom Kopf wie ein Leierkastenmann. Von den Wänden kam der Ton wieder. Das war gut. Seine Stimme erfüllte seine Ohren. Er sang mit so lauter Stimme, wie er im Gefängnis nie hätte singen dürfen. Und was er sang, daß es von den Wänden widertönte? „Es braust ein Ruf wie Donnerhall.“ Kriegerisch fest und markig. Und dann: „Juvivallerallera“ mitten aus einem Lied. Es beachtete ihn keiner (BA, 18).

Diese Szene ist in mehreren Hinsichten interessant. Zunächst bestätigt sich hier die Annahme, dass Biberkopf regelrecht versucht, den Kriegslärm/Stadtlärm auszusperren. Wie mit Wachs verstopft sich Biberkopf hier unter Zuhilfenahme seiner Stimme die Ohren, indem er „schallend“ den Innenhof als Resonanzraum verwendet. Alexander Honold weist darauf hin, dass das Singen in der Haft in Tegel untersagt war und darum auch als Akt des Widerstands interpretierbar ist. Als Residuum der Fronterfahrung sei das Kriegslied, das Biberkopf singt, jedoch traumatischen Ursprungs.⁵⁷ Im Licht der vorangegangenen Interpretation erscheint es jedoch plausibler, Biberkopfs einsetzenden Gesang als Abwehrreaktion gegen den Einbruch der traumatischen Erinnerung zu betrachten. Zunächst einmal hat sich Biberkopfs anfängliche „Musik“ des Brummens und Ächzens nun zu tatsächlichem Liedgut ausgewachsen. Betrachtet man den historischen Kontext, der durch Max Schneckenburgers „Wacht am Rhein“ aufgerufen wird und die weitere Einbindung in den Text, so scheint das Auftreten des Kriegsliedes den „Impuls zur Erinnerung“⁵⁸ zu unterdrücken. Die Liedzitate dienen der Versinnbildlichung psychischer Widerstandskräfte, mit denen Biberkopfs das Verdrängte in der Latenz erhält.

Musik und Volkslieder wurden im deutschen Kaiserreich als Propagandainstrument gebraucht, wobei die „Wacht am Rhein“ eine Sonderstellung genoss. Das Lied avancierte im Ersten Weltkrieg zu einer Art Nationalhymne,⁵⁹ deren erste Strophe und Refrain „zu jenen Liedziten [gehörte], mit denen im deutschen Kaiserreich Loyalität eingefordert und Kampfbereitschaft wachgehalten werden sollen.“⁶⁰ Kriegslieder und -gedichte wurden bereits in der Schule zum Lehrstoff

gemacht, um ‚Werte‘ wie Heldentum und Vaterlandsliebe breitenwirksam zu verinnerlichen.⁶¹ Damit sind sie als internalisierte Kontrollwerkzeuge leicht abrufbar, um das Ich-Ideal soldatischer Männlichkeit vor dem trauma-induzierten Kollaps zu schützen. Daniel Morat hebt zudem hervor, dass das Singen von Kriegsliedern als „Klanghandeln“ verstanden werden kann, das „sich selbst und andere akustisch in Bewegung“ setzt.⁶² Biberkopf singt also die „Wacht am Rhein,“ um seine Erstarrung zu lösen. Das Singen, „[k]riegerisch fest und markig“ (BA, 18), ist Teil seiner Versuche, „ein Kerl“ (BA, 45) zu sein und durch Stärke das Kriegstrauma zu überwinden. Franz will sich, „stark wie eine Kobraschlange“ (BA, 98), vor der Welt abschotten, um das Ideal soldatischer Härte zu restituieren.⁶³ Diese durch „Verhaltenslehren der Kälte“⁶⁴ angenommene Haltung muss angesichts des traumatischen Geräuschs durch den Rückgriff auf ein Liedgedächtnis rückversichert werden, mit dem sich Biberkopf akustisch aufrüstet und in die rauschhafte Massenhysterie des öffentlichen Kriegsliedsingens zurückversetzt.⁶⁵ Lethen führt am Beispiel Ernst Jüngers vor, dass die Verhaltenslehren der Kälte darauf zielen, dem soldatischen Körper seinen Panzer zurückzugeben: „In der Abwehr des Verlusts der Körpergrenzen, von dem sich die Soldaten im Krieg bedroht fühlten, versuchen die Verhaltenslehren einen Bewegungsraum zurückzugewinnen, in dem die Körper sichtbare und geschlossene Konturen gewinnen [...].“⁶⁶ Die Kriegslieder, die als eigenes Gedächtnis die Gegenwart an die Gefühlswelt während früherer Sing- oder Hörerlebnisse knüpfen,⁶⁷ ermöglichen Biberkopf eine temporäre Wiederherstellung seiner soldatischen Disposition. Der Text bereitet dabei Biberkopfs anschließenden Zusammenbruch durch eine Einordnung in einen breiteren sozio-ökonomischen Kontext des Leierkasten-Gewerbes bereits vor. „Den Hut nahm er vom Kopf wie ein Leierkastenmann“ (BA, 18), so lesen wir. Die Konzession für dieses Gewerbe erhielten nach dem Krieg zumeist Kriegsinvaliden,⁶⁸ sodass diese scheinbar beiläufige Beschreibung Biberkopf erneut als Versehrten kennzeichnet, dessen Vergangenheit nicht vergeht.⁶⁹ Der kurze Moment, in dem Biberkopf im Singen „kriegerisch fest und markig“ zu sich kommt, ist zugleich das Signum seines

Zusammenbruchs als Kriegsneurotiker. Biberkopf wird im Singen zu einem Emblem der ambivalenten Position des Soldaten nach dem Ersten Weltkrieg. Eine Beschreibung dieses Typus, die Helmut Lethen geliefert hat, kann passgenau auf Biberkopf angewendet werden: „Er repräsentiert einerseits noch Restbestände des Kältepanzers der soldatischen persona, andererseits die verletzte organische Substanz der Kreatur, die der Panzer verbergen sollte.“⁷⁰

Die Kriegslieder tauchen erst ab dem Zeitpunkt dieses ersten Singens als Teil der Textmontage auf und sind nunmehr als Strukturelement erkennbar.⁷¹ Biberkopf verstummt nach seinem Ausbruch zunächst, doch „Die Wacht am Rhein“ begleitet uns weiterhin. Nachum führt Biberkopf in die Stube eines Rabbiners,⁷² wo der Haftentlassene intrapsychisch die anbrandenden Erinnerungen bekämpft. Die ersten zwei Verse von „Die Wacht am Rhein“ versetzen Biberkopf zurück in den Moment, während dessen er in der „Elektrischen“ die „roten Mauern“ fixierte (siehe BA, 19). „Die Mauern standen vor seinen Augen, sie betrachtete er auf dem Sofa, betrachtete sie unentwegt“ (BA, 19). Es sticht ins Auge, dass diese Variation von der ersten Fahrt in die Stadt abweicht. Zunächst einmal korrespondiert die statische Ausrichtung von Biberkopfs Blick auf die Gefängnismauern diesmal mit der unbewegten Raumposition auf einem Sofa. Weiterhin ist die Bewegung der „Elektrischen“ und die Fahrt in die Stadt, die ja vornehmlich als akustisches Phänomen auf Biberkopf wirkte, diesmal gänzlich verloren. In der Vision Biberkopfs wird der Sound der Stadt also durch das nachklingende Lied weiterhin eingedämmt. Die für Biberkopf behagende Vorstellung einer Einhegung in den geordneten Raum der Strafvollzugsanstalt wird dann zügig mit dem „Knall an sich“ überblendet. Die Ruhe, die das Kriegslied schafft, ist nicht von Dauer:

Bum, ein Glockenschlag, Aufstehen, bum fünf Uhr dreißig, bum sechs Uhr dreißig, Aufschluß, bum bum, es geht raus, Morgenkostempfang, Arbeitszeit, Freistunde, bum bum bum Mittag, Junge, nicht das Maul schief ziehen, gemästet wirst du hier nicht, die Sänger haben sich zu melden, Antreten der Sänger fünf Uhr vierzig, ich melde mir heiser, sechs Uhr Einschluß, guten Abend, wir habens geschafft. Ein großes Glück, in diesen Mauern zu wohnen, mir haben sie in den Dreck gefahren, ich hab schon fast gemordet, war aber bloß Totschlag, Körperverletzung mit tödlichem Ausgang, war nicht so schlimm, ein großer Schuft war ich geworden, ein Schubiack, fehlt nicht viel zum Penner (BA, 19).

Die Interjektion „Bum“ ist offenkundig verbunden mit dem Glockenschlag und dem rigorosen Zeitregime des Gefängnisses, über den der Abschnitt in der Darstellung eines typischen Sträflingstages Auskunft gibt. Als lautmalerische Annäherung an das dumpfe Geräusch eines Knalls lässt sich aber auch eine Verbindungslinie zum Frontlärm herstellen, sodass sich erneut eine Kollokation von Gefängnis, Strafe und Fronterfahrung ergibt. Das wird auch in den angeschlossenen Gedankensprüngen Biberkopfs deutlich. Die anfängliche Versicherung, der Strafvollzug biete einen Schutzraum vor dem Kriegstrauma, wird in den Vorwurf „mir haben sie in den Dreck gefahren“ überführt. Dieser Vorwurf wird später von Biberkopf wiederholt und als „Mir haben sie verplempert“ (BA, 36) verbalisiert, wobei er einen Zusammenhang zwischen Kriegsdienst und der Zeit im Gefängnis explizit macht: „Da hab ich in Tegel gesessen, für was denn. Erst bei de Preußen im Graben und dann in Tegel. Ich bin kein Mensch mehr“ (BA, 36). Für Biberkopf scheint ein diffuser Zusammenhang zwischen der eigenen Entmenschlichung, der Fronterfahrung und der Zeit im Gefängnis zu bestehen. Die eigene Schuld wird dabei externalisiert und auf die Einbindung in den staatlichen Macht- und Disziplinarapparat projiziert, wenn auch dieser Vorwurf nur in der undifferenzierten Adressierung an eine mit „sie“ (BA, 19) bezeichneten Gruppe ausgedrückt wird. Das eigene Verbrechen, der Mord an der Freundin Ida, wird dadurch vollständig aus der Realität gebannt und als Leerstelle markiert — Biberkopf fragt ja „für was denn“ (BA, 19) die Strafe verhängt worden sei. Damit ergibt sich eine ‚Schichtung,‘ welche die Vorgeschichte an der Front mit der Vorgeschichte des Mordes kurzschließt. Anstatt den Mord zu erinnern, agiert Biberkopf ihn immer von neuem aus. Jede Wiederholungsschleife der Tat geht damit vom elliptischen Kern dieser Ur-Tat aus und bedingt darüber den ‚traumatischen‘ Vor-Rückgang der Erzählung, welcher den erzähltechnischen Kern von Döblins Poetik des epischen Vergessens ausmacht.

Die oben ausführlich zitierte Stelle, die das „Bum“ der Front mit dem Gefängnisalltag verbindet, führt die intrapsychischen Verdrängungsmuster in exemplarischer Form vor. Die Aussage „ich hab schon fast gemordet“ (BA, 19) folgt auf die Anklage „mir haben sie in den Dreck gefahren“ (BA, 19). Die syntagmatische Folge stiftet einen Zusammenhang, sodass durch das Wort „Dreck“ die Kollokationen „Graben“ und „Front“ herbeigerufen werden. Daraus lässt sich sekundär eine Anbindung an die Kriegserfahrung ableiten. Auf der anderen Seite der Äußerung steht eine korrigierende Ergänzung, welche die Äußerung mit der Tathandlung verbindet, die Biberkopf ins Gefängnis gebracht hat: „war aber bloß Totschlag, Körperverletzung mit tödlichem Ausgang, war nicht so schlimm“ (BA, 19). Wenn auch die Tat an sich nicht aus Biberkopfs Gedanken gelöscht werden kann, so versucht die Selbstzensur doch das Bewusstsein von der eigenen Schuld am Mord Idas abzuschirmen. Indem Biberkopf die juristische Unterscheidung zwischen Totschlag und Mord formelhaft in den eigenen Gedankenfluss einfließt, lenkt er den Gedanken an die Schuld ab und verhindert so ein wahres Erinnern der Tathandlung. Die Gedanken Biberkopfs verlaufen sich in der Einsicht, „fast“ ein „Penner“ geworden zu sein. Die abfällige Bezeichnung markiert für Biberkopf einen Tiefpunkt, weil sie dem soldatischen Ideal von Männlichkeit diametral entgegengesetzt ist. Der umgangssprachliche Ausdruck „pennen“ — für „schlafen“ —, der im pejorativen Ausdruck „Penner“ darauf verweist, dass der Obdachlose auf der Straße *schlafe*, gibt dem Ausdruck eine horizontale Dimension, die in Biberkopfs Welt einer „Feminisierung“ entspricht.⁷³ Folglich konstatiert der Gedankenstrom hier abermals nicht Biberkopfs Schuld, sondern den fast vollständigen Zusammenbruch der eigenen Virilität. Damit schließt sich der Kreis zum absoluten Stresstest des soldatischen Männlichkeitsbilds, dem Grabenkrieg, und dem akustischen Terror des Trommelfeuers.

Die roten Mauern, die den Schuldkomplex bannen halfen, lösen deshalb bei der nächsten Vergegenwärtigung auch nicht mehr das Gefühl von Sicherheit aus. Ganz im Gegenteil verursachen

sie den Wunsch, in der Erde zu versinken. Biberkopf rutscht vom Sofa auf den Boden, wird von Krampfanfällen geschüttelt und „bohrte [den Kopf] herunter“ (BA, 21), als ob sein Körper erst mit Verzögerung auf den in Gedanken ausgesprochenen Warnruf „Achtung, Achtung, es geht los“ (BA, 15) reagiert. Biberkopf stöhnt: „In den Boden rin, in die Erde rin, wo es finster ist“ (BA, 21). Der Schutzreflex, bei einem Bombardement mit Artilleriefeuer im Graben Zuflucht zu suchen, wird hier mit den körperlichen Symptomen der Kriegsneurose überblendet. Aber auch der Wunsch zu vergessen wird hier sprachlich artikuliert. Franz will offensichtlich nicht mit seiner „Strafe“ — der verdrängten Vergangenheit — konfrontiert werden. Die im letzten Kapitel von der Figur des Todes ausgesprochene Anschuldigung, sich der eigenen Schuld nicht gestellt zu haben (siehe BA, 432–434), wird hier bereits durch die auf den Schluss vorausweisende ‚Stimme des Todes‘ einmontiert:⁷⁴ „(Franz, du möchtest dich doch nicht verstecken, du hast dich schon die vier Jahre versteckt, habe Mut, blick um dich, einmal hat das Verstecken doch ein Ende)“ (BA, 19). Begraben in der Erde, umgeben von Dunkelheit flüchtet sich Biberkopf in den „nächtliche[n] Schacht der Intelligenz“ (Hegel),⁷⁵ in dem die sinnlich erfahrenen Ereignisse in einem Latenzraum verharren. Die Finsternis, die Biberkopf herbeiwünscht und in die er sich mit der vertikalen Raumbewegung in die Erde zu versetzen wünscht, spielt mit einem Bildrepertoire, welches das Vergessen als ‚Schacht‘ der Erinnerung imaginiert.⁷⁶ Wir beobachten die körperlichen Symptome von Biberkops Verdrängungsversuchen, die intrapsychisch als Abwehr der Schuld auftreten. Diese Szene macht auch verständlich, warum Helmut Lethen Biberkopf als Ausstellungsstück eines neusachlichen Kreaturen-Katalogs bezeichnet,⁷⁷ denn der am Teppich sich festklammernde, stöhnende Mann (siehe BA, 21) lässt alle Masken fallen. Er zeigt uns „den Schrei und das maskenlose Antlitz,“ das die kalte persona nur peinlich berührt und die soldatische Haltung zusammenfallen lässt wie ein Kartenhaus.⁷⁸ Freilich, in der Nervenheilanstalt Buch wird ein stummer, aber elementarerer Schrei buchstäblich Franzens Gesicht zeichnen (siehe BA, 432) — wir werden darauf zurückkommen.

Die Flucht ins Kreatürliche entledigt Biberkopf hier auf dem Boden der Wohnung des Rabbiners erneut seiner Schuld und er entzieht sich der Strafe der bewussten Erinnerung. Zur Erklärung kann Siegfried Kracauers Prozessbericht über den Mörder Fritz Angerstein, betitelt „Die Tat ohne Täter“ (1925), herangezogen werden. Dieser zeigt, wie die Position der Kreatur dazu führt, „die Fiktion des schuldfähigen Subjekts“⁷⁹ aufzulösen. Täter und Tat werden voneinander abgespalten, und indem in der Folge dieses Prozesses der Mensch als Verursacher ausgeklammert wird, geht die Kategorie der Schuld verloren. In den schönen Worten Kracauers: „Die Tat, kaum erfolgt, hat sich abgetrennt von ihm und steht nun rein für sich als isoliertes Faktum, dem der rechte Ursprung fehlt.“⁸⁰ Der Rückzug ins Kreatürliche ermöglicht Biberkopf die Einkapselung der Schuld und dadurch die Abwehr der traumatischen Erinnerungen.

Ganz ohne „rechte[n] Ursprung“ vollzieht sich die Tat an Ida natürlich nicht, aber die Kausalität wird auf einen rein physikalischen Mechanismus zurückgeführt, der mit der Kräftelehre unterfüttert Biberkopf aus der Gleichung entfernt. Die Erzählinstanz wird im Unterkapitel „*Ausmaße dieses Franz Biberkopf. Er kann es mit alten Helden aufnehmen*“ (BA, 98; Hervorh. i. Orig.) zum Komplizen Biberkopfs, indem sie die Trennung von Tat und Täter auf verschiedenen Ebenen mitvollzieht.

Zunächst ist in dieser Hinsicht die voreingenommene Darstellung der Situation anzusprechen, in der Ida als Person denunziert wird. Auf die Beschreibung des tödlich auf den Brustkorb geführten Schlages folgt ein Erzählkommentar, der als ein Versuch der Täter-Opfer-Umkehr gedeutet werden muss: „Idas Brustkorb war bis zu diesem Tage völlig intakt, die ganze kleine Person, die sehr nett anzublicken war, freilich nicht — vielmehr, nebenbei: der von ihr ernährte Mann vermutete nicht zu Unrecht, daß sie ihm den Laufpaß geben wollte zugunsten eines neu aufgetauchten Breslauer“ (BA, 99). Der Sprachduktus dieses Abschnitts — eingefasst zwischen den lakonisch-ironischen Auftritt der bänkelsängerischen persona der Erzählinstanz, die mit einem antwortenden Publikum interagiert, und den Klytämnestra-Passagen — orientiert sich am kühlen Stil eines Obduktionsberichts und rückt

physikalische wie medizinische Sachlagen in den Vordergrund. Dieser Kontext lässt erwarten, dass die Bemerkung, die „ganze Person“ sei „freilich nicht [intakt]“ (BA, 99), eine Anspielung auf eine verborgene Krankheit darstellt, die nach dem Auslassungszeichen durch eine Diagnose ergänzt wird. Stattdessen verfällt die Erzählinstanz ins Klatschen und bestätigt einen von Biberkopf gehegten Verdacht, Ida wolle ihm untreu werden. Das „vielmehr, nebenbei:“ erzeugt dabei einen pragmatischen Kontext, der die Information gleichzeitig als relevanten Aspekt für die Beurteilung der ‚Intaktheit‘ Idas kennzeichnet — denn „vielmehr“ präzisiert regelmäßig eine vorangehende Aussage — und diese Sachlage als Nebensache aus dem Fokus der Aufmerksamkeit entfernt. Trotz dieser Verschleierungstaktik bewirkt die rhetorische Finte, dass sich die medizinische Diagnose eines bisher intakten Brustkorbs verschiebt und zu einer moralischen Beurteilung wird. Biberkopfs Tat wird so in einen pseudo-kausalen Zusammenhang mit Idas projizierter ‚Untreue‘ gebracht, die ihre ‚Sittlichkeit‘⁸¹ in Misskredit bringt — ihr also unterstellt, moralisch „nicht intakt“ zu sein — und darüber legitimiert. Es ist dies eine Strategie vom gleichen Kaliber wie die bodenlose Behauptung, ein Vergewaltigungsopfer müsse am Verbrechen auf Grund einer zu engen Jeans selbst beteiligt gewesen sein, und die man im Englischen mit dem Begriff *victim blaming* beschreibt (im Deutschen spricht man von Täter-Opfer-Umkehr). Die Erzählinstanz, die schon zuvor Ida wie einen Besitz Biberkopfs behandelt, indem sie von „Franz [...] Braut“ (BA, 98) spricht und behauptet, „der Nachname tut nichts zur Sache“ (BA, 98), entschuldigt also Franz durch eine Umkehr des Verhältnisses von Täter und Opfer. Somit steht es um die Erzählinstanz noch schlechter, als Maria Tatar vermutet. Tatar hat in einem wegweisenden Artikel über Gewalt an Frauen in *Berlin Alexanderplatz* gezeigt, dass die Präsentation der Handlung das blutige Schicksal der Frauenfiguren verdeckt.⁸² Die Erzählinstanz verdeckt aber nicht nur, sie macht sich mit ihren Erzählstrategien ganz explizit zum *Komplizen* Biberkopfs.

Die Erzählinstanz lenkt also von Biberkopfs Schuld ab, indem sie eine angebliche ‚Schuld‘ des Opfers beschwört, und sie investiert auch in die Fiktion von der Tat ohne Täter. Die Beschreibung der Tat liest sich wie der Versuchsaufbau eines physikalischen Experiments,⁸³ zu dem Biberkopf nicht viel mehr beiträgt als Bewegungsenergie. Biberkopfs brutale Handlung wird versteckt hinter Ausführungen wie „diesen Sahnenschläger [...] brachte er in einem enormen zweimaligen Schwung zusammen mit dem Brustkorb Idas [...]“ (BA, 99) und „Die zweite Begegnung mit dem Sahnenschläger erfolgte unter feststehender Haltung Franzens nach einer Vierteldrehung rechts seitens Idas“ (BA, 99). Im zweiten zitierten Satz verschwindet Biberkopf gänzlich als Aktant, wird nur noch als Begleitumstand in einer Präpositionalphrase mitgeführt, sodass die Verletzung mit Todesfolge auf den Sahnenschläger zurückzugehen scheint. Diese Tendenz setzt sich in der anschließenden Erklärung fort: „Was die Sekunde vorher mit dem Brustkorb der Frauensperson geschehen war, hängt zusammen mit den Gesetzen von Starre und Elastizität, und Stoß und Widerstand. Es ist ohne Kenntnis dieser Gesetze überhaupt nicht verständlich. Man wird folgende Formeln zu Hilfe nehmen“ (BA, 99). Die „Bewegungsgesetz[e] Njutens“ (BA, 99) werden tatsächlich als Formeln abgedruckt (siehe BA, 100), sodass Biberkopf zwischen mathematisch gesetzmäßigen Kräften komplett ausgeblendet wird. Er ist buchstäblich nicht Teil der Gleichungen, ohne deren Kenntnis laut Erzählinstanz „überhaupt nicht verständlich“ wird, was mit Ida passiert ist. Diese Beurteilung blendet die Szene häuslicher Gewalt aus, in der ein eifersüchtiger und hemmungsloser Biberkopf Prügel zur Lösung von Konflikten einsetzt — die Beschreibung der Gesichtsverletzung macht deutlich, dass Biberkopf Ida bereits vor dem fatalen Hieb schwer schlug (siehe BA, 98–99) — und die bereits besinnungslose Freundin ohne die Intervention der Schwester Minna „wie ein brüllender Löwe“ (BA, 100) — also Kreatur — totgeschlagen hätte. Die Kreatur, nicht Biberkopf, begeht die Tat, die zwar angedeutet, aber hinter dem physikalischen Bewegungsvorgang versteckt wird.⁸⁴ Damit bleibt „[d]ie Tat [...] als isoliertes Faktum, dem der rechte Ursprung fehlt.“⁸⁵

Ergänzt wird dieser ‚Kunstgriff‘ durch die nachfolgend einmontierte Szene aus der Orestie, die zurück aus der Welt physikalischer Gesetze hinein in die nebelhafte Welt menschlicher Emotion und Rachegeschichten führt. Es geht aber nicht, wie nach dem unternommenen Vergleich zwischen Biberkopf und Orest (siehe BA, 98) erwartbar gewesen wäre, um den von den Erinnyen geplagten, titelgebenden Helden, sondern um dessen Mutter Klytämnestra. Deren Mord am Gatten Agamemnon wird in brutaler Ausführlichkeit geschildert, wobei Klytämnestra anders als Biberkopf immer auch grammatikalisch als Aktantin auftritt und, um allen Zweifel an ihrer Schuld auszuräumen, noch ein kaltblütiges Geständnis abliefern: „Vollendet hab ichs, ein Fischnetz warf ich ihm um und schlug zweimal, und mit zwei Seufzern streckte er sich, und dann schickte ich ihm noch einen dritten Hieb zum Hades nach“ (BA, 101). Das ist eine Tat mit Täterin, die von der Erzählinstanz auch noch als „beispielloses Luder“ (BA, 101) bezeichnet wird. Nach solch einer Schilderung, die aufs Äußerste mit der Darstellung des Mords an Ida kontrastiert, kann kein Zweifel bestehen, dass Klytämnestra als universelle Fabel weiblicher Gewalt in den Text montiert wird, um den männlichen Tätern die Schuld zu erlassen, wie Maria Tatar schreibt.⁸⁶

Indem also „*Die Ausmaße dieses Franz Biberkopfs*“ (BA, 98; Hervorh. i. Orig.) den Schulddiskurs unterdrückt, wird ein elliptischer Präsenzeffekt erzielt, der das traumatische Zentrum der Erzählung aufscheinen lässt, es aber zugleich in einen Latenzraum verschiebt. Die Anerkennung der Schuld, das „Herankommen lassen“ (BA, 440) der Erinnerung, wird aktiv unterbunden, während der „Fortgang des Prozesses“ (BA, 100), der Zwang zur Wiederholung der Gewalt, in einer ebenfalls schuldentlastenden, gedämpften Erzählweise angedeutet wird. Auf die Vergewaltigung Minnas durch Biberkopf anspielend, kommentiert die Erzählinstanz: „Sogar Idas Schwester ist ihm nicht entgangen“ (BA, 102). Als wäre die brutale Szene nie passiert, versichert uns die Erzählstimme, dass Minna bei guter Gesundheit ihren Pflichten als Hausfrau erfülle (siehe BA, 103–104). Ein kurzer Ausflug in das Bewusstsein der Figur lässt erahnen, dass unter der Oberfläche mitnichten alles „gut“ (BA, 103) ist:

„Vor der Halle kauft sie noch vom Wagen einen großen fetten Flunder und eine Tüte Kamillentee; man kann nie wissen, den kann man immer brauchen“ (BA, 104). Kamillentee ist bekanntlich ein beruhigendes Hausmittel — in dem den Kauf legitimierenden Gedanken „den kann man immer brauchen“ versteckt sich der Hinweis auf den fortwährenden Terror von Biberkopfs sexuellem Übergriff. Und auch das Emblem von Biberkopfs verdrängter Schuld, die „rote Mauer“ des Gefängnisses, wird als Abwesenheit präsent gemacht: „Und wo ist jetzt die rote Gefängnismauer von Tegel, die ihm so Angst gemacht hatte, er kam mit dem Rücken davon nicht los“ (BA, 102). „Franz hat seine Braut erschlagen [...]“ (BA, 98): Das ist das vorgeschichtliche Moment, das im Bild der Gefängnismauer gespiegelt wird, und welches Biberkopf nicht erinnert, sondern ausagiert. Die Verdrängung der Schuld zeigt, dass der Mord für Biberkopf ein traumatischer Eindruck ist;⁸⁷ diese ausgelassene Vorgeschichte ist das Gravitationsfeld der Erzählung.

Klang und Zwang zur Gewalt I: Die Vergewaltigung Minnas als Wiederholung der Vorgeschichte

Ausagieren statt Erinnern: diese Formel wird als Bewegungsprinzip im ersten Kapitel angelegt, und in der Vergewaltigungsszene dramatisiert. Die Impotenz Biberkopfs wird im ersten Kapitel zum Symptom seiner Angst-Hemmung und erst die Vergewaltigung Minnas wird als „*Sieg auf der ganzen Linie*“ (BA, 37; Hervorh. i. Orig.) das Moment der erfolgreich vollzogenen, aber fragil verbleibenden Verdrängung darstellen, das Biberkopf „wieder da“ sein lässt: „Vergessen die Angst, vergessen Tegel und die rote Mauer und das Stöhnen und was sonst, — weg mit Schaden, ein neues Leben fangen wir an, das alte das ist abgetan, Franz Biberkopf ist wieder da und die Preußen sind lustig und rufen Hurra“ (BA, 43). Das Rufen der Preußen mahnt bereits, dass die Wiederkehr nur die prekäre Erneuerung des „gepanzerte[n] Selbst“⁸⁸ bedeutet.

Durch einen Kinobesuch wird der Gedanke an Ida zunächst in dem allgemeinen Wunsch wach, „Ein Weibsstück“ (BA, 32) zu haben, also eine Sexarbeiterin aufzusuchen. In der Form der

„Psycho-Narration“⁸⁹ werden wir an Biberkopfs Gedankenwelt teil. Auf den Auftakt „Ein Weibsstück“ (BA, 32) folgt in Klammern, als ob auch typographisch angezeigt werden muss, dass hier nicht-verbale Strata des Bewusstseins darzustellen sind,⁹⁰ ein Hinweis auf eine nicht näher bestimmte Angst: „(Es gibt noch mehr als Ärger und die Angst. Was soll der ganze Quatsch? Luft, Mensch, ein Weib!)“ (BA, 32). Woher stammt die Angst, die in Biberkopf gleichzeitig mit dem Wunsch nach sexuellem Verkehr aufsteigt? Betrachtet man die Verben, mit denen Biberkopfs erste Begegnung mit einer Sexarbeiterin geschildert wird — „packte“, „preßte“, „drückte“, „kniff“, „rieb“, „reißt“ (BA, 33) —, so ergibt sich ein dichtes Wortfeld, welches das von Biberkopf ausgehende Gewaltpotential unterstreicht. Biberkopf ist so übergriffig, dass die Sexarbeiterin Distanz einfordern muss: „Du reißt mir die Kledage kaputt“ (BA, 33). Die Brutalität Biberkopfs geht in ein Stöhnen über und Biberkopfs Trauma wird erneut, wie während der Bahnfahrt, als körperliche Reaktion dargestellt, diesmal im Bild des schweißüberströmten Gesichts (siehe BA, 34). Es wiederholt sich ein Muster, in dem Biberkopf von scheinbar ‚amorphen‘ Geräuschen — es sei an die Trostfunktion des Stöhnens erinnert — in kulturell geformte Tonfolgen hinüberwechselt, um die Kontrolle über den eigenen Körper zu bewahren. Das innere Abzählen eines Kinderreims (siehe BA, 34)⁹¹ führt jedoch in den Zusammenbruch der virilen Maske, die ein „Weibsstück“ eingefordert hatte, und Biberkopf flüchtet unter dem Gelächter der Sexarbeiterin zurück auf die Straße. Die Art der Begegnung mit einer Frau, die Sexualität und Brutalität vermengt,⁹² scheint die subtil sich bereits im Vorfeld aufbauende Angsthemmung symptomatisch zum Ausbruch zu bringen. Die folgende Montage, bisher noch nicht gesichert lokalisiert, aber höchstwahrscheinlich aus einem Lehrbuch für Sexualkunde stammend,⁹³ erhärtet diesen Verdacht, da sie die hemmenden Einflüsse der Psyche thematisiert (siehe BA 34–35).⁹⁴ Der zweite Anlauf bringt das gleiche Ergebnis, beschwört aber das Trauma umso heftiger, indem der Text die Wiederholungsschleifen des akustischen Terrors, gepaart mit dem straffen Regime der Zuchthausordnung, wiederholt: „Der Schweiß auf seiner Stirn! Die Angst, wieder! Und plötzlich

rutscht ihm der Kopf weg. Bumm, Glockenzeichen, Aufstehn, 5 Uhr 30, 6 Uhr Aufschluß, bumm bumm [...]“ (BA, 36).⁹⁵ Die lautmalerische Nähe zum „Bumm“ eines Granateinschlags wird hier durch die homographe Schreibweise noch deutlicher als zuvor unterstrichen, die im Vergleich zum ersten Auftauchen variiert wird (siehe BA, 19). Die Erzählung gibt uns sodann ein direktes Gedankenzeit, das die Impotenz in einen unmittelbaren Zusammenhang mit Biberkopfs Verzweiflung über eine nicht enden wollende Inhaftierung stellt: „Wie komm ich bloß aus dem Gefängnis raus. Sie entlassen mir nich. Ick bin noch immer nich raus“ (BA, 36). Franz Biberkopf ist „noch immer nich raus“ aus dem Gefängnis, weil der Kontakt mit Frauen die Erinnerung an den brutalen Mord an Ida gleichzeitig wachzurufen droht und erneut inszeniert, nämlich als versuchte Überwältigung der Sexarbeiterinnen. Biberkopf flüchtet sich daraufhin in eine Opferhaltung. Die Rollen von Opfer und Täter vertauschend, ‚vergisst‘ er den Mord an seiner Ex-Freundin und macht sich auf die Suche nach der toten Ida: „Wer Schuld an allem ist? Immer Ida. Wer sonst. [...] Wo ist das Luder, die ist dran schuld.“ Er wird Ida, in der Gestalt der Schwester Minna, kurz darauf finden. Die nach Biberkopfs Ankunft bei Minna einsetzende Vergewaltigungsszene ist paradigmatisch für die darstellenden Verfahren des gesamten Romans und lässt alle bisher aufgezeigten Zeichen der Traumatisierung zusammenlaufen.

Biberkopfs Gang zur Wohnung der Schwester, in der er seine Exfreundin Ida erschlug, erscheint unbewusst zu erfolgen — obwohl der Gesichtssinn ausgeschaltet ist, findet Franz intuitiv den Weg: „Nichts gesehn auf der Straße, aber hingefunden“ (BA, 37). Der folgende Satz ist ein Meisterstück der Simultantechnik,⁹⁶ welche im Reihungsstil die gleichzeitig ablaufenden Prozesse in Biberkopfs Bewusstsein abbildet. Durch Kommata abgetrennt und damit syntaktisch gleichwertig angeordnet stehen folgende Satzglieder: „Ein bißchen Gesichtszucken, ein bißchen Fingerzucken, da gehen wir hin, rummer di bummer di kieker di nell, rummer di bummer di kieker di nell, rummer di bummer“ (BA, 37). Eine parallele Satzkonstruktion unterstreicht die Gleichzeitigkeit der neurotischen

Zuckungen, welche von der Erkenntnis begleitet werden, wohin Biberkopf von seinen Füßen getragen wird: „da gehen wir hin“ (BA, 37). Das ‚Wissen‘ um das Ziel seines Gangs wird nicht vollständig verbalisiert, durch den Abzählreim⁹⁷ abrupt unterbrochen und verbleibt so in der Schweben. Die lautmalerischen Qualitäten des Abzählreims verdienen indes eine besondere Betrachtung.

Rein formal besteht der Reim in der hier aufgeführten Form aus drei Versen, wobei Vers zwei eine wortgetreue Wiederholung und Vers drei eine verkürzende Variation des ersten Verses darstellt. Spätere Variationen verkürzen den Abzählreim erst auf den Eingangs-Vers und verknappen dann noch weiter auf „rummer di bummer“ (BA, 38), sodass diese Lautfolge als Kern des Syntagmas erscheint. Das Metrum des Abzählreims lässt auf eine betonte Silbe je zwei unbetonte Silben folgen, sodass von einem daktylischen Vers gesprochen werden kann.⁹⁸ Es ergeben sich durch die durchgehaltene Betonung der ersten Silbe gleich mehrere Effekte. Der Akzent auf der ersten Silbe von „rummer“ betont die phonetischen Eigenschaften von [R] / [r],⁹⁹ einem stimmhaften Vibranten, bei dessen Formung die Artikulationsorgane mehrmals aufeinanderschlagen. Solch ein Laut wird als *trill* bezeichnet, wofür sich im Deutschen der Begriff „Zitterlaut“ etabliert hat.¹⁰⁰ Biberkopfs zuckendes Gesicht und seine zuckenden Finger artikulieren sich demnach sprachlich im Zitterlaut des [R], während der Triller natürlich auch die „Vibration des Trommelfeuers“¹⁰¹ aufgreift und damit an den unheimlichen Qualitäten des „Knall[s] an sich“ (Lethen) Teil hat. Die Alliteration von „rummer“ und „rumm“ integriert zudem erneut das „Rumm rumm“ (BA, 165) der Dampftramme, sodass das trillernde [R] ebenfalls mit einer vertikalen Achse in die ‚Unterwelt‘ verbunden wird, die auf psychische Vorgänge hindeutet. Die Betonung der ersten Silbe von „bummer“ greift wie [R] die Geräuschqualität eines Einschlags auf und erweckt weiterhin den Eindruck eines Paukenschlags, der in Kombination mit dem beständigen, unaufhaltbar vorwärtsdrängenden Rhythmus des Daktylus die gesamte Wortfolge „rummer di bummer di kieker di nell“ wie ein Trommelfeuer wirken lässt.¹⁰² Der Paukenschlag der betonten ersten Silbe von „bummer“ verbindet den Reim auch mit dem

explosionsartigen „Bum(m)“ der Gefängnis-Flashbacks und inkorporiert damit sprachlich überaus verdichtet ein weiteres Traumasignal, das der Text schon im Vorfeld gestreut hat. Die Wortfolge wird insgesamt betrachtet zu einer Kippfigur, die in der formalen Gestalt des Abzählreims die traumatische Erinnerung zwar gerade noch bannt, aber zugleich mit jedem Laut aus den Nähten platzt. Die vergessene Erinnerung kehrt als Wiederholung akustischen Erlebens zurück.

Das „rummer di bummer“ wird variierend noch zweimal wiederholt, bevor Biberkopf Minna zum Geschlechtsverkehr zwingt. Mit dem nervösen Bild des „Zwirnsfadens auf der Zunge“ (BA, 37–38) alternierend, bedeutet es den inneren Aufruhr Biberkopfs, der durch die Rückkehr an den Tatort ausgelöst wird. Nachdem das vertraute Mobiliar in Biberkopfs Wahrnehmungssphäre gedrungen ist, beschwört das Bild des Kaisers, der den Degen Napoleons III als Zeichen der Kapitulation entgegennimmt, Teile des ersten Verses von Hans Ferdinand Massmanns Volkslied „Gelübde“:¹⁰³ „ich hab mich ergeben“ (BA, 38). Das Lied thematisiert patriotische Selbstaufopferung und gerät in Biberkopfs Gedanken durch den Reim von „ergeben“ und „Degen“ in einen Dialog mit dem Bild, das den der Reichsgründung vorangehenden militärischen Triumph feiert. Während aber die Sedanschlacht einen historischen Kontext evoziert, in dem soldatische Treue ‚belohnt‘ wird, verkehrt sich die Bedeutung des Wortes „ergeben“ in Biberkopfs Assoziationsreihe zu einem Synonym für „Kapitulation“, indem er auf die Niederlage im Ersten Weltkrieg anspielend hinzufügt: „der Kaiser muß ihm den Degen wiedergeben“ (BA, 38). Damit rückt das Gefühl, durch den Kriegsdienst die eigene Menschlichkeit verloren zu haben, zurück in den Vordergrund, das Biberkopf mit Wut affiziert aber auch traumatogen wirkt. Des Weiteren spielt die vollständige Sequenz: „Ich hab mich ergeben, der Kaiser überreicht den Degen, der Kaiser muß ihm den Degen wiedergeben, das ist der Lauf der Welt“ (BA, 38) auf eine zyklische Vorstellung von Geschichte an und kann damit wie der Abzählreim als Vorausdeutung auf die bevorstehende Vergewaltigung gelesen werden, da diese eine verschobene Wiederholung der an der Schwester begangenen Gewalt darstellt.

Die Vergewaltigung selbst wird als Reihung von Textmontagen vorgeführt. Die erste Montage soll hier zur Veranschaulichung vollständig zitiert werden, aber auch, weil sie durch eine variierende Wiederholung eine besondere Gewichtung erhält:

Da sind Berge, die seit Jahrtausenden stehn, gestanden haben, und Heere mit Kanonen sind drübergezogen, da sind Inseln, Menschen drauf, gestopft voll, alles stark, solide Geschäfte, Banken, Betrieb, Tanz, Bums, Import, Export, soziale Frage, und eines Tages geht es: rrrrrr, rrrrrr, nicht vom Kriegsschiff, das macht selber hops, – von unten. Die Erde macht einen Sprung, Nachtigall, Nachtigall, wie sangst du so schön, die Schiffe fliegen zum Himmel, die Vögel fallen auf die Erde. „Franz, ich schrei, was, laß mich los. Karl kommt bald, Karl muß jeden Augenblick kommen. Mit Ida hast du auch so angefangen“ (BA, 38).

Die Passage setzt mit einer Anspielung auf Alpenüberquerungen im Kontext militärischer Kampagnen ein. Gemeint sein könnten entweder Napoleons Italienfeldzug oder Hannibals Alpenüberquerung während des Zweiten Punischen Krieges, wobei die Nennung von Elefanten in der Variation der Passage — „Heere mit Kanonen und Elefanten sind drübergezogen“ (BA, 38) — darauf schließen lässt, dass hier das antike Vorbild aufgerufen wird. In zusammengezogener Darstellung wird anschließend im Nominalstil das Bild einer Industrienation evoziert, das mit dem Stichwort „soziale Frage“ beendet wird. Es ist dies ein in Deutschland aufgekommenes Kampfwort des 19. Jahrhunderts, sodass spekuliert werden kann, hier werde auf die Entwicklung des Kaiserreichs angespielt. Der Sound der Schlachtfelder, der die Darstellung von Biberkopfs Innenleben bestimmt, verdichtet sich sodann zu „rrrrrr, rrrrrr“ (BA, 38) und dann in der Variation des Abschnitts zu „rrrrrr rumm“ (BA, 38). Diese Tonspur kommt bezeichnenderweise nicht von irgendwelchem Kriegsgerät — im Speziellen wird verneint, dass das Geräusch von einem „Kriegsschiff“ komme —, sondern „von unten.“ Diese Aussage läuft in das apokalyptische Bild der springenden Erde aus, die alle physikalischen Gesetze außer Kraft setzt. Das einmontierte Liedzitat aus August Heinrich Hoffmann von Fallersbens Gedicht *Der Nachtigall Antwort* beschwört das Gefühl eines unwiederbringlichen Verlusts, bevor ein direktes Zitat Minnas offenkundig werden lässt, dass sich Franz an ihr vergeht.

Abstrahiert man vom propositionalen Gehalt der Passage, lassen sich drei Bewegungsachsen ausmachen. Eine räumlich vertikale Achse, die von den Alpen unter die Oberfläche führt; eine damit korrespondierende, die Passage querende Achse von äußerem Geschehen und innerer Aktivität; und eine chronologische Achse, die von der Antike bis in das Kaiserreich führt. Die Raumbewegung von oben nach unten wird durch den chronologischen Sprung ausgelöst, genauer gesagt, durch das Wort „soziale Frage.“ Damit ist das Elend und Leid großer Bevölkerungsschichten aufgerufen, ohne es in konkreten Beispielen zu materialisieren. Die Oberflächenphänomene — Krieg, Kommerz, Zerstreuung, soziales Elend — führen auf der zweiten Achse vom Geschehensinhalt in den psychischen Haushalt Biberkopfs, sodass der Text eine Verbindung zwischen Industriekapitalismus und individuellem Trauma herstellt. Die Montage ist insgesamt besehen damit eine weitere Form der Schuldabwehr, die Biberkopfs Tat so rahmt, dass scheinbar kein schuldhaftes Subjekt verbleibt. Daher auch folgende Variation in der zweiten ‚Alpen-‘ Passage der Sequenz: „was soll man machen, wenn sie plötzlich anfangen, hops zu machen, weil es unten so geht: rrrrrr rumm. Wollen wir gar nichts dazu sagen, wollen wirs nur lassen“ (BA, 38). Die Fiktion der passiven Duldung des von Biberkopf ausgehenden und auch wahrgenommenen Geschehens — als wäre die Vergewaltigung wie ein unumstößliches Phänomen größerer historischer Kräfte und bedingt durch die sozialen Verhältnisse — verdeckt die eigentliche Antriebsquelle der Tat: das „rrrrrr rumm“ (BA, 38), das Biberkopfs verdrängte Traumen, den Weltkrieg *und* den Mord an Ida, repräsentiert. Die sentimentale Zitat-Montage des ersten Verses aus *Der Nachtigall Antwort* kann ergänzend als diffuses Gefühl der Melancholie interpretiert werden, das den unwiederbringliche Verlust Idas als Referenzpunkt in das Geschehen integriert.

Das brutale Bild, das die Vergewaltigung als donnernde Fahrt eines E-Zugs imaginiert, stülpt Biberkopf die Maske des Soldaten auf und gibt ihm, nun versehen mit „Männerarme[n] aus Eisen, Eisen“ (BA, 39), vorübergehend die soldatische Statur zurück. Die Erzählinstanz bedeutet uns, dass

wir während der Vergewaltigung *mit* Minna auf Biberkopf schauen: „Und – sie hat richtig gesehen“ (BA, 39). Die Auslassung wird durch die nächste Passage ausgefüllt, die uns über die Mitsicht Minnas zu verstehen gibt, dass Biberkopf während seiner Tat Ida vor Augen hat — zur Erinnerung, die gesamte Passage begann damit, dass Biberkopf seine Schuld dadurch tilgt, dass er schlichtweg Idas Tod vergisst. Diesen Umstand erkennt und expliziert die Schwester: „Er hat Ida in den Armen, sie ist es, darum hat er so die Augen geschlossen und sieht glücklich aus“ (BA, 39). Die Vergewaltigung ist also ein Signifikantenspiel der Verschiebung, in dem Minna-Ida Biberkopf letztlich Absolution erteilt. Durch die „fiktive Tilgung der Schuld,“ so Harald Jähner,¹⁰⁴ fühlt sich Biberkopf wieder als Herr im eigenen Haus.

Die Tilgung der Schuld wird durch eine temporäre, vollständige Verdrängung des Mordes herbeigeführt. Während Biberkopf Minna *vergewaltigt* — der Text arbeitet, wie gezeigt, stetig daran, diese grausame Tat zu verbergen, weshalb eine gelegentliche Erinnerung daran Not tut — überkommt ihn eine visionsartige Rückversetzung in den Moment des ersten Treffens mit Ida:

Das ist Treptow, Paradiesgarten mit Brillantfeuerwerk, wobei er sie traf und brachte sie nach Hause, die kleine Schneidermamsell, sie hatte eine Vase gewonnen beim Würfeln, im Hausflur mit ihrem Schlüssel in der Hand küsste er sie zuerst, sie stellte sich auf die Zehen, Leinenschuhe hatte sie an, und der Schlüssel fiel ihm runter, dann konnte er nicht mehr von ihr los. Das ist der alte gute Franz Biberkopf. Und jetzt riecht er sie wieder, am Hals, es ist dieselbe Haut, der Dunst, das macht schwindeln, wo geht es hin (BA, 39).

Bisher ist unerwähnt geblieben, dass im gesamten Unterkapitel eine unstete Tempusverwendung auffällig ist, die zwischen Präsens und Präteritum changiert. Die Vision setzt im Präsens ein — „Das ist Treptow“ —, wechselt aber bei der Beschreibung der Kennenlernszene in das Präteritum. Im Kontrast zu der sprachlichen Markierung der abgeschlossenen Vergangenheit stehen die Aussage „Das ist der alte gute Franz Biberkopf“ und die darauffolgende, in Biberkopfs Wahrnehmung sich vollziehende Vertauschung von Minnas Körper mit dem Idas im Präsens. Die Wiederherstellung Idas steht demnach in einem Zusammenhang mit der Wiederherstellung Biberkopfs, doch diese Restitution wird nur durch die Illusion des Ausbleibens des Mords zur Realität. Der Tempuswechsel ins Präsens

verdeutlicht die Verdrängungsarbeit und kann in der Verwendung deshalb erneut als „traumatisches Präsens“¹⁰⁵ beschrieben werden.

Im traumatischen Präsens steht auch die Beschreibung der sexuellen Klimax Biberkopfs, die durch ein Metaphernfeld aus der Physik beschrieben wird. Das ist der gemeinsame Nenner zwischen der Beschreibung des Mordes an Ida (siehe BA 99–100) und der Vergewaltigung Minnas, wodurch noch einmal deutlich hervorgehoben wird, dass die Verdrängung von Gewalt eine Spirale erzeugt, in der Biberkopf die ursprüngliche Gewalttat an Ida fortwährend wiederholt. Biberkopfs Orgasmus wird als Variante des bekannten *petite mort* inszeniert, wobei hier nicht nur Biberkopf ‚stirbt,‘ sondern das ganze Universum von einer Auslöschungsfantasie heimgesucht wird. „[E]s ist [...] keine Schwerkraft“ (BA, 39) ist das Losungswort, das eine Reihe technischer Begriffe beschwört, die letztlich aber alle auf das Ende von Bewegung referieren. So ist die ausgelöschte „Rotablenkung der Strahlungen im Kraftfeld der Sonne“ (BA, 39) eine Anspielung auf Einsteins Relativitätstheorie, in welcher der berühmte Physiker unter anderem darüber spekuliert, dass die Schwerkraft auch Licht absorbiert.¹⁰⁶ Die weiteren aufgezählten Phänomene — unter anderem die kinetische Gastheorie (siehe BA 39) — fokussieren auf das Ende der Transformation von Bewegung in Energie, sind also eine amplifizierende Anhäufung weiterer Beispiele, die den Kollaps des Weltwirkens illustrieren. Die Tilgung der Erinnerung, die kurzzeitig während des Orgasmus gelingt, kann einzig im Moment der Wiederholung der Gewalttat an Ida realisiert werden und ist letzten Endes eine Todesfantasie. Bis ganz zum Schluss will Biberkopf lieber sterben, als sich zu erinnern. Zum Tod sagt er: „Ach, laß mich nicht leiden. Mach doch ein Ende“ (BA, 432).

Zoomen wir aus dieser dichten Beschreibung der Vergewaltigungsszene etwas heraus, so erkennen wir im „rrrrrr rumm“ (BA, 38) „von unten“ (BA, 38) die paradigmatische Verwirklichung von Döblins epischer Poetik des Vergessens. Das Trillern des [R] „schichtet“ mehrere verdrängte Erinnerungen und motiviert eine ‚Handlung,‘ die als buchstäbliche Wiederholungstat die

Vorgeschichten aktualisiert. Dieses Ausagieren, das an die Stelle der Erinnerung tritt, wird in der Vibration eines Tons verdichtet und greift damit die Forderung Döblins auf, die Dichtung müsse „im Ablauf wie die Musik *zwischen* den geformten Tönen“¹⁰⁷ schwingen. Es gibt trotz der syntaktischen Progression keinen eigentlichen Fortgang der Handlung, denn das „schichten, häufen, wälzen, schieben“¹⁰⁸ — fast schon ineinanderschieben — der Vorgeschichten von Kriegstrauma und Schuldtrauma erlaubt es Döblin, aus dem „gegliederte[n] Hintereinander [...] zugleich eine Gleichzeitigkeit in der Tiefe, eine Simultaneität [zu schaffen],“ die sonst nur „in der Musik rasch und leicht gegeben werden [kann].“¹⁰⁹ Wir sehen aber auch den Preis, den Döblins Poetik einfordert. Wenn Biberkopf während der Vergewaltigung Minnas vom „Dunst“ (BA, 39) Idas umwoben wird, bringt er uns „ganz nahe an die Realität heran,“¹¹⁰ welche die Erzählung darstellt: die Weigerung von Biberkopfs Vergangenheit „Vergangenheit zu werden.“¹¹¹ Die anwesende Abwesenheit dieser Vergangenheit macht ihn zum Täter und die poetologische Forderung, „ganz nahe an die Realität heran, ihr Blut, ihren Geruch“ zu kommen und dann „die Sache zu *durchstoßen*“¹¹² findet eine unheimliche Entsprechung in der Wiederholungstat Biberkopfs. Döblins poetische Praxis ist eine androzentrische Annäherung an die ‚Realität‘ der Welt, die Gewalt an Frauen zum Mittel erklärt, die Handlung um sich selbst kreisen zu lassen.

Klang und Zwang zur Gewalt II: Ein Sängerkrieg in der Kneipe und der diffuse Schall der Erinnerung

Biberkopf, wie bereits erwähnt, jubelt nach der Tat dem Vergessen der Vergangenheit zu: „Vergessen die Angst, vergessen Tegel und die rote Mauer und das Stöhnen und was sonst“ (BA, 43). Während in der Präteritio das zu Vergessende präsent gehalten wird, werden hier nur die Gewalthandlungen an den Frauen des Romans vergessen. An diesem das Romangeschehen ‚antreibenden‘ Unterfangen beteiligt sich die Erzählinstanz als Kompliz*in Biberkopfs unentwegt. Währenddessen brechen die verdrängten Vorgeschichten immer wieder auf der Textoberfläche hervor. Als illustratives Beispiel

kann das Unterkapitel „*Franz ist ein Mann von Format, er weiß, was er sich schuldig ist*“ (BA, 88, Hervorh. i. Orig.) herangezogen werden. Franz verdingt sich als Zeitungsverkäufer für „völkische Zeitungen“ (BA, 82) und bewundert die Organisation „Stahlhelm“ (BA, 82), die ihre Mitglieder aus ehemaligen Frontsoldaten rekrutiert und als Bundesgenosse der NSDAP gilt.¹¹³ Der Wunsch nach „Ordnung“ (BA, 82), den die rechte Bewegung für Biberkopf verkörpert, und das Ansehen der soldatischen „Jungens“ (BA, 82) des Stahlhelms zeigen, dass Biberkopf sich an ‚Verhaltenslehren‘ ausrichtet, die dem soldatischen Männlichkeitsideal entsprechen. Mit der Hakenkreuzbinde in der Tasche trifft er in seiner Stammkneipe auf einen ehemaligen Kammeraden aus der Armee und gerät mit diesem Sozialisten in eine hitzige Diskussion über die politische Situation (siehe BA, 83–88). Diese Diskussion entwickelt sich bei dem nächsten Treffen zu einem offenen Konflikt, der in einem Handgemenge endet und Biberkopf an den Rand der Erinnerung an Ida drängt.

Die Sozialisten um Biberkopfs ehemaligen Kammeraden Georg Dreske, die sich in Henschkes Kneipe versammeln, singen die Internationale und wollen damit offensichtlich Biberkopf provozieren (BA, 89). Der Text inszeniert hier einen ‚Sängerkrieg,‘ wie er erstmals im Vorfeld des Ersten Weltkriegs auf breiter Ebene betrachtet werden konnte. Das Singen ‚linker‘ Lieder, wie die Internationale, aber auch der Vortrag ‚rechts‘ kodierten Liedguts, insbesondere die Soldatenlieder, wurde als Ausweis politischer Gesinnung verstanden und diente als aggressives Mittel politischer Auseinandersetzung.¹¹⁴ Biberkopf, dessen politische Affiliationen nie von Dauer sind,¹¹⁵ begreift diese subtile Provokation jedoch nicht. Mehr im beschwichtigenden Sinne konvivialen Austauschs will er auf die Aufforderung hin, etwas vorzusingen, etwas vortragen. Von Interesse ist der Assoziationsgang, der Biberkopf zurück zu Ida führt. Biberkopf erhascht den Gedanken an ein Gedicht, das ein Mitsträfling in Tegel verfasst hat. Dieses sozialkritische Gedicht sagt Biberkopf aus dem Gedächtnis auf, womit zwei mittlerweile bekannte ‚Schichtungen‘ des Textes wieder aufgenommen werden: die Zeit im Gefängnis und die Wut über das Gefühl, durch die Politik entmenslicht worden zu sein (siehe BA, 90). Die Sozialisten, die

durch den Gehalt des Aufgesagten Anknüpfungspunkte gehabt hätten, mit Biberkopf einen Dialog zu führen, provozieren jedoch weiter und das erste Lied, das Biberkopf nun in den Sinn kommt, ist „Ich hatt einen Kameraden“ von Ludwig Uhland.¹¹⁶ Auf die „roten Mauern,“ eigentlich doch vergessen, die im Gedicht des Mitinsassen abwesend anwesend werden, folgt wie im ersten Kapitel die Versicherung der soldatischen Männlichkeit durch ein Kriegslied. Die Verbindung zu der Sängerszene im Hinterhof, in der Biberkopf zum Leierkastenmann wird, stellt der Text selbst her.

„Franz aber ist, während er singt, eingefallen, was er eigentlich singen wollte. Da hat er auf dem Hof gestanden, nun ist er zufrieden, daß er es gefunden hat, ihm ist es gleich, wo er ist [...] er schmettert in das Lokal: ‚Es braust ein Ruf wie Donnerhall, wie Schwertgeklirr und Wogenprall [...]‘“ (BA, 92). Biberkopf singt die erste Strophe und den Refrain, was ihn zunächst mächtig in seiner soldatischen Haltung versichert. Die Signale seiner Virilität treten ihm offen ins Bewusstsein: „es ist alles gut, er ist satt, [...] er fühlt sein volles Gesicht, er ist ein kräftiger Mann, gut im Fleisch mit Fettansatz“ (BA, 92). Es bedarf allerdings nicht viel, um Biberkopf aus der Fassung zu bringen. Die Sozialisten beschimpfen Biberkopf nach seiner Gesangseinlage als Faschisten und wollen ihn tötlich und symbolisch, durch das Abnehmen der Hakenkreuzbinde, zurechtweisen. Biberkopf dämmert nun, dass er mit den Soldatenliedern ungemein provoziert hat, aber in diese Erkenntnis mischt sich bereits die hervorbrechende Erinnerung an Ida: „Es braust ein Ruf wie Donnerhall, ach so, das Lied auf dem Hof, da wollen die dran tippen, da wollen die mitreden“ (BA, 93). Biberkopfs Widersacher wissen nichts von der Episode in den Berliner Hinterhöfen, nicht die Sozialisten sind „die“ (BA, 93), die „dran tippen“ (BA, 93) wollen. Die gegenwärtige Situation rutscht in Biberkopfs Wahrnehmung in die Vergangenheit ab und er überblendet den Widerstand gegen das politische Lied mit dem eigenen Widerstand gegen das, was das Lied gleichzeitig auf- und abdeckt. Diese Auslegung des Gedankensprungs gewinnt durch die folgende Textstelle Plausibilität, die auch den Verlust des soldatischen Panzers beschreibt. Biberkopf, in die Ecke gedrängt (siehe BA, 93), fühlt sich bedroht

und mit dem Körperpanzer schwindet auch die psychische Resistenz gegen die anbrandende Erinnerung:

Plötzlich brüllt er auch, was ist in ihm aufgegangen, und sprudelt nur so, es hat ihn losgelassen, ein Blutstrom flinkert durch seine Augen [...]. Es sprudelt in ihm, er hat in Tegel gegessen, das Leben ist schrecklich, was ist das für ein Leben, der im Lied weiß es, wie ist es mir gegangen, Ida, nicht dran denken (BA, 94).

Wieder wird mit einem onomatopoetischen Verb beschrieben, wie Franz Biberkopf aus der Fassung springt und die Erinnerung hochkommt. Der Ausdruck „Es sprudelt in ihm“ ist eine geglückte Metapher, weil sie über die lautmalerische Ebene den re-traumatisierenden Effekt der gestaltlos realen Geräusche evoziert und ein sprachliches Bild für das sich anbahnende Hervorbrechen der Erinnerung aus dem ‚Untergrund‘ der Psyche findet. Bevor aber der Gedanke an die eigene Schuld vollends in die Erinnerung gerufen wird, unterdrückt Biberkopf das Sprudeln in ihm: „Ida, nicht dran denken“ (BA, 94). Mit fatalen Konsequenzen geschieht das, denn nun kehren sich die Geräusche im Inneren mit aller Gewalt nach außen, um der „Kraftäußerung des Verdrängten“¹¹⁷ standzuhalten:

Und er brüllt weiter in einem Grausen, was tut sich da auf, er wehrt es ab, er tritt es runter, es muß gebrüllt werden, niederbrüllen. Das Lokal dröhnt, Henschke steht vor ihm am Tisch, wagt sich nicht ran an ihn, so steht der da, so brüllt das dem aus dem Hals, durcheinander, und schäumt (BA, 94).

Es wird deutlich, dass Biberkopf nicht mehr die Sozialisten anbrüllt. Ohne die traumatische Erinnerung zu benennen und explizit zu vergegenwärtigen, wird er deren Ankunft gewahr — „was tut sich da auf“ (BA, 94) — und „wehrt es ab“ (BA, 94), indem er brüllt. Dabei ist erstaunlich, wie ambivalent das Brüllen kodiert ist. Das Syntagma verbindet die Synonyme „er tritt es runter“ (BA, 94) und „niederbrüllen“ mit der Abwehrleistung, denn die hier aufgerufene Bewegungsrichtung nach unten läuft der ebenfalls vertikalen, aber aufsteigenden Bewegung des Sprudelns diametral entgegen. Demgegenüber ist das Pronomen „es“ in „es muß gebrüllt werden“ (BA, 94) doppeldeutig, sodass hier auch im Brüllen die Abwehrleistung im Moment der drohend hervorbrechenden Erinnerung verdeutlicht wird. Das Pronomen kann nämlich einerseits als Expletiv gelesen werden, welches die

Notwendigkeit des Brüllens affirmiert, sodass Franz als mittelbarer Referent — im Sinne eines Adressaten, an den die Bestätigung gerichtet wird — auftritt. „Es muss gebrüllt werden“ bedeutet also: die Schuld muss wortwörtlich übertönt werden. Andererseits kann „es“ aber auch weiterhin auf den verdrängten Mord und das Gefühl der Schuld verweisen, die herausgebrüllt und damit ins Bewusstsein getragen werden müssen. Das Brüllen reagiert also akustisch auf die sich anbahnende Erinnerung, die im Innern sprudelt. In jedem Fall gewinnt der innere Kampf als Schlachtlärm Gestalt, der den akustischen Terror im Inneren nach außen kehrt und die Kneipe zum Dröhnen bringt: „so brüllt das dem aus dem Hals“ (BA, 94). Das Dröhnen, anders als das Singen im Hof — „Kriegerisch fest und markig“ (BA, 18) — erzeugt einen Resonanzraum, der durch seine amorphe Geräuschqualität das Schlachtfeld in den Raum der Kneipe transportiert. Derart vom Lärm umgeben, tauchen die apokalyptischen Visionen der einstürzenden Häuser erneut auf, welche den Stadtraum zum einstürzenden Schützengraben machen und die Kriegsneurose anzeigen: „Die Häuser, die Häuser wollen wieder einstürzen, die Dächer wollen über ihn her, das gibt es nicht, damit sollen die mir nicht kommen, es wird den Verbrechern nicht gelingen, wir brauchen Ruhe“ (BA, 95).

Im Gegensatz zur Begegnung mit Minna eskaliert die Gewalt in Biberkopf hier nicht vollständig. Biberkopf gelingt es im letzten Moment, „Ruhe“ zu schaffen, also den diffusen Schall der Erinnerung zum Schweigen zu bringen. Der Text ruft dennoch die beiden „Auswege“ auf, die Biberkopfs Versuche, die Erinnerung zu unterdrücken, bestimmen. Entweder agiert er die Erinnerung als Wiederkehr von Gewalt aus, oder er vernichtet jede Erinnerung im Auslöschen der eigenen Person: „es wird bald losgehen, ich werde etwas tun, eine Kehle fassen, nein, nein, ich werde bald umkippen, hinschlagen, einen Moment noch, einen Moment“ (BA, 95). Wenn Biberkopf zum Abschluss des vorletzten Buches diese Todesfantasie während einer Schießerei mit der Polizei in einen konkreten Selbstmordversuch umsetzt, um „ein Ende“ (BA, 432) zu machen, geschieht das mit dem instrumentalisierten Lärm der Schlacht: „so fahren wir in die Hölle mit Trompeten, mit Pauken und

Trompeten“ (BA, 408).¹¹⁸ Biberkopf erzeugt seinen eigenen Krach, verwandelt den akustischen Terror des Schlachtfelds in die domestizierte Form des Kriegslieds, um gegen den ‚Feind‘ im Innern vorzugehen. Der Selbstmord soll die *ultima ratio* gegen die Erinnerung sein. Wie kommt es aber zu dieser Eskalation? Der Auslöser ist die Wiederholung der Vorgeschichte im Mord an Emilie Parsunke, die Biberkopf nur Mieze nennt und die für ihn anschaffen geht.

Wiederholungsschleifen: Ida–Minna–Mieze

Für das Verständnis dieser Wiederholungsschleife ist die Figurenkonstellation Biberkopf / Reinhold wichtig. Biberkopf startet mit Reinhold einen „*schwunghafte[n] Mädchenhandel*“ (BA, 178, Hervorh. i. Orig.), der den beiden Männern erlaubt, innerhalb kurzer Zeit verschiedene kurze Affären mit Frauen zu unterhalten. Reinhold wird hier durch das „Erntelied“ erstmals leitmotivisch mit dem Tod verbunden: „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod, hat Gewalt vom großen Gott. Heut wetzt er das Messer, es schneidt schon viel besser, bald wird er drein schneiden, wir müssens erleiden“ (BA, 184). Biberkopfs ‚Todesszene‘ in der Nervenheilanstalt Buch ist mit dieser Strophe insofern verbunden, als dass das Epithet „Schnitter“ auf das grausame Zerschneiden von Biberkopfs Körper vorausverweist (siehe BA, 431–432). Für Bayerdörfer steht Reinhold deshalb für die Spirale der Gewalt, in die Biberkopf in seinem Selbstbehauptungswahn gerät.¹¹⁹ Auch andere Interpret*innen heben die Bedeutung Reinholds in diesem Sinne hervor und betonen, dass Reinhold eine Schlüsselposition in der Umsetzung einer Poetik des Wiederholungszwangs zukommt.¹²⁰ Es kann deshalb kein Zufall sein, dass Biberkopf auf die Idee verfällt, Reinhold seine Freundin vorzuführen.

Biberkopf preist Reinhold die Treue seiner „Braut“ (BA, 330) an und nutzt das Gespräch über Emilie dafür, Reinhold von einer monogamen Lebensführung zu überzeugen. Mit diesem Vorsatz hatte er bereits versucht, den „*schwunghafte[n] Mädchenhandel*“ (BA, 178, Hervorh. i. Orig.) zu beenden und Reinhold zur Ordnung zu rufen, was diesen dazu veranlasst hatte, Biberkopf hasserfüllt aus einem

fahrenden Auto zu werfen. Dieser Hass gegen Biberkopf schwillt im Gespräch wieder auf (siehe BA, 330), weshalb der hartnäckig vorgetragene Wunsch, ‚Mieze‘ zu sehen, in Verbindung mit der Überschrift des Unterkapitels — das als *„Glänzende Ernteaussichten, man kann sich aber auch verrechnen“* (BA, 330) betitelt ist und damit auf das „Erntelied“ des „Schnitters“ anspielt — bereits den fatalen Ausgang der hier einsetzenden Dreieckskonstellation vorwegnimmt. Biberkopf ist aber überzeugt, Reinhold endlich bekehren zu können, und versteckt diesen darum vor einem Treffen mit Emilie in seinem Bett. Anstatt eines harmonischen Treffens spielt sich aber in einer neuen Wiederholungsschleife die Vorgeschichte des Romans in einer neuen Tat-Handlung ab.

Bereits eingangs übergibt Biberkopf symbolisch seine ‚Braut‘ dem Tod, wenn er Emilie schwören lässt, sich nicht dem Bett zu nähern, bis „ich dir selbst rinlege“ (BA, 333), um sie damit mit Reinhold zu vereinigen. Emilie gesteht Biberkopf, dass sie sich in den Sohn einer ihrer Freier verliebt hat, womit sich Franz in derselben Ausgangssituation befindet, die zum Mord an Ida geführt hat. Der erste Gedanke, der Biberkopf in den Kopf fährt, versetzt ihn zurück in den Furor, der Ida zum Verhängnis wurde:

Er will sie loslassen, soll ich hauen, Ida, der Breslauer, jetzt kommt es, sein Arm wird lahm, er ist gelähmt, aber sie hält ihn fest wie ein Tier, wat will die, sagt nichts, hält ihn fest, hat ihr Gesicht an seinem Hals, er sieht steinern über sie zum Fenster. Franz rüttelt an ihr, brüllt: „Wat wiste? Laß mir nu endlich los“ (BA, 334).

Der Wechsel der Modalverben von „wollen“ zu „sollen“ begleitet die graduelle Verschiebung, während derer Biberkopf nicht mehr das Geständnis von Emilie, sondern Ida vernimmt. Er will Emilie, die er ernsthaft liebt, nicht verletzen, aber die kurz vor der Eruption stehende Gewalt — „soll ich hauen“ (BA, 334) — wird von den Namen „Ida“ und „der Breslauer“ begleitet. Die Erinnerung an die Affäre der Exfreundin Ida mit dem Breslauer lässt „es“ kommen, wie während der Episode in der Kneipe, und Biberkopf wird der Gegenwart entrückt. Wenn er Emilie anspricht, hat er nicht diese Frau vor Augen — „er sieht steinern über sie zum Fenster“ (BA, 334) —, denn er stiert in ein Jenseits der aktuellen Handlung. Die Aussage „Laß mir nu endlich los“ (BA, 334) erweckt in diesem Kontext

den Eindruck, an die im Inneren herumspukende Ida gerichtet zu sein. Aber es hilft nichts, Biberkopf erinnert nicht, er wiederholt die Gewalttat.

„Franz [dreht sich] um, schlägt ihr ins Gesicht, daß sie zurücktaumelt, dann stößt er gegen ihre Schulter, sie fällt, er über sie und schlägt mit seiner einen Hand, wo es trifft. Die winselt, sie windet sich, oh oh, der haut, der haut [...]“ (BA, 335). Biberkopf lässt nur von ihr ab, um Reinhold aus der Wohnung zu werfen. In dem Moment, in dem Emilie Reinhold gewahr wird, transformiert der Text sie in ein traumatisierendes Geräusch, das Franz vollends aus der Fassung bringt:

Miezens aufgerissener Mund, Erdbeben, Blitz, Donner, die Gleise durchgerissen, verbogen, der Bahnhof, die Wärterhäuschen umgeworfen, Tosen, Rollen, Qualm, Rauch, nichts zu sehen, alles hin, hin, weggeweht senkrecht, quer. [...] Schreien, Schreien unaufhörlich aus ihrem Mund, qualvolles Schreien, gegen das hinter dem Rauch auf dem Bett, eine Schreimauer, Schreilanzten gegen das da, höher hin, Schreisteine. „Maul halten, wat ist kaputt, hör uff, das Haus kommt zusammen.“ Quellendes Schreien, Schreimassen, gegen das da, keine Zeit, keine Stunde, kein Jahr. Und schon hat Franz die Schreiwelle erfasst. Ein Tobtobtobsüchtiger. [...] Die – bring – ich – um“ (BA, 336).

Die Anhäufung des Wortes „Schreien“ nebst den amplifizierend wirkenden Wortneuschöpfungen, die das Schreien in plastische „Mauern“, „Lanzen“, „Steine“ und „Massen“ verwandeln, transportieren die unbändige Kraft des Geräuschs, das sich in Biberkopfs Wahrnehmung in eine apokalyptische Kriegsszene verwandelt.¹²¹ Die „Schreiwelle“ schließlich spielt mit der Doppelbedeutung von „Welle“ als potenziell überwältigende Bewegung von Wassermassen und der Übertragung von Tönen in Schwingungen und drückt so in einem Neologismus die Gleichzeitigkeit von der Aufnahme des Reizes und der Überwältigung durch den Reizeindruck aus, die Biberkopf erfasst. Doppeldeutig liest sich die Aussage „das Haus kommt zusammen“ in diesem Zusammenhang insofern, als dass sie pragmatisch zwar darauf zielt, Emilies Schreien zu unterbinden und keine Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, aber im Kontext der apokalyptischen Kriegsszene auch die Möglichkeit eines Zusammenbruchs des Hauses anklingen lässt. Denn das „Zusammenkommen“ des Hauses kann auch wörtlich als Kompression verstanden werden, die im übertragenen Sinn den Kollaps der Struktur bedeutet. So in eine Kriegslandschaft versetzt, wird Biberkopf zum „Tobtobtobsüchtige[n]“ (BA, 336). Durch die

dreimalige Wiederholung der ersten Silbe und die Anhäufung von Plosiven, die erneut das Trommelfeuer des Krieges evoziert, wird die Eskalation der Gewalt antizipiert, die sich kurz darauf entfaltet. Biberkopf hätte Emilie erwürgt, wenn nicht Reinhold mit seiner Intervention einen Mord verhindert hätte. Beinahe also ermordet Biberkopf seine Freundin, und die sich so wiederholende Aktion des ‚Totschlags‘ wird durch den von Reinhold begangenen Mord komplettiert. Während der Tod im Falle Idas gestaltlos verbleibt, ist er in dieser Wiederholungsschleife der Vorgeschichte in Reinhold personifiziert, dem Biberkopf Emilie symbolisch bereits beigelegt hat. Somit wird nach Minna auch Emilie zu einem austauschbaren Signifikanten, der Ida und mittelbar Biberkopfs Schuldtrauma repräsentiert.

Emilies ‚magische‘ Verwandlung in ein Geräusch nimmt bereits ihre finale Metamorphose vorweg, die sie im Wind aufgehen lässt und ihr damit auch einen festen Platz in Biberkopfs Schuldtrauma anweist. Nachdem Reinhold Emilie bei Freienwalde brutal vergewaltigt, erwürgt und verscharrt (siehe BA, 352–353), hebt ein Sturm an. In die lautmalerische Beschreibung des Windes mischen sich zwei weitere Geräuschebenen: zum „Huh, hua, huh — uu — uh“ (BA, 353–354) des anhebenden Sturms kommen „Trommeln und Flöten“ (BA, 353) und ein „Wimmern“ (BA, 353) nebst anderen Klagelauten von der Stelle, an der Emilie vergraben wurde. Die Trommeln und Flöten stehen metonymisch für die Marschmusik ein, wodurch der Sturm motivisch sowohl mit Reinholds Rolle als ‚Schnitter‘ als auch mit Biberkopfs soldatischer Männlichkeit verschachtelt wird. Dazu passt, dass diese Aufladung des Sturmgeräuschs von der graphischen Darstellung der ermordeten Emilie begleitet wird. Die Körperteile „Gesicht,“ „Zähne,“ „Augen,“ „Mund,“ „Lippen,“ „Zunge,“ „Hals,“ „Leib,“ „Beine,“ „Schoß“ sind alle „erschlagen“ (BA, 353). Diese katalogische Technik der Aufzählung zoomt ganz nah an die Verheerung des Körpers heran und wiederholt gewissermaßen in jedem erschlagenen Teil synekdochisch den Tötungsvorgang, der logischerweise nur den ganzen Körper betreffen kann. Die ausufernde Gewalt wird in der Sturmgewalt der Trommeln und Flöten gespiegelt. Demgegenüber

stiftet der Verweis auf das Heulen des Sturms (siehe BA, 353) eine auf semantischer Ähnlichkeit beruhende Nähe zur Beschreibung des „Wimmerns“ (BA, 353), weshalb der Wind auch die Wehe-Laute der geschundenen Leiche in sich aufnimmt. Wie in der Episode mit Franz verwandelt sich Emilie in ein Geräusch. Die Reduktion der Frau auf ein Klangphänomen ist aber nicht die einzige Verbindungslinie der Textstellen. Einerseits wird die Korrespondenz ‚klanglich‘ durch eine Alliteration hergestellt: aus der „Schreiwelle“ (BA, 336, Hervorh. d. Verf.) wird das Wimmern. Andererseits wurde in der Wortneuschöpfung der „Schreiwelle“ (BA, 336) die physikalische Beschaffenheit des Schreis als Übertragungsphänomen in den Vordergrund gerückt, welches in der Sturmpassage implizit auch aufgegriffen wird. Denn Sturm, Wind und Wimmern erhalten nur als Schallwelle ihre Gestalt.¹²² Die „Schreiwelle“ (BA, 336) verkümmert hier kurzzeitig zum kläglichem Wimmern.

Die Alliteration von „Wind“ und „Wimmern“ wird im nächsten Angriff des Sturms auf den Wald um die Komponente des „Wumm-wumm“ (BA, 354) erweitert — bezeichnenderweise unter expliziter Ausnahme des Trommelns und Flötens (siehe BA, 354). Während also die Gewalt des Schnitters Emilies unbändiges „Schreien“ (BA, 336) zu einem Wimmern reduziert, fasst es als integraler Teil des Sturms erneut Kraft und hebt sich zu einem Wummen an. Dieses Wummen wird über die Assoziation mit dem Krach von Fliegerbomben als traumatisch gekennzeichnet und verwandelt Emilie damit in einen Signifikanten für das Trauma, das Biberkopfs Handlung bestimmt: „Wumm, da kommt er wieder, Achtung, wumm, wumm, wumm, das sind Fliegerbomben, er will den Wald abreißen, er will den ganzen Wald erdrücken“ (BA, 354). „Die Sturmgewaltigen“ werden symbolisch an die Mauern der Nervenheilanstalt Buch ‚wummern,‘ um Biberkopf zu einer Gegenüberstellung mit seiner Schuld zu zwingen.¹²³

Diese in der ‚magischen‘ Transformation ausgedrückte Verschiebung und Verdichtung bahnt sich ihren Weg in die Buch-Episode zu dem Zeitpunkt, an dem Biberkopf zum ersten Mal aus der Zeitung von Emilies Tod erfährt:

Und er denkt an Miezeken, da steigt etwas auf, eine Angst steigt auf, ein Schrecken winkt herüber, es ist da, ist ein Schnitter, heißt Tod, er kommt gegangen mit Beilen und Stangen, er bläst ein Flötchen, dann reißt er die Kiefer auseinander, dann nimmt er die Posaune, wird er die Posaune blasen, wird er die Pauken schlagen, wird der schwarze furchtbare Sturmbock kommen, wumm, immer sachte, rumm (BA, 383).

Der Gedanke an Emilie beschwört nun die „Angst“ und das „es,“ mit dem im Text durchgängig die anbrandende Erinnerung an die eigene Schuld vergegenwärtigt werden, ruft mit der onomatopoetischen Tonspur des „wumm [...] rumm“ gleichzeitig die als Elementargewalt auftretende Wind-Stimme der Schuld und den Dampfrahmen-Konnex von Gewalt, Geräusch und Trauma auf, und spielt über das Duo Schnitter-Marschmusik auch noch das Paar Wiederholungszwang-Todestrieb mit in den Mix ein. Der Text multipliziert und verschachtelt hier wieder einmal die Signifikanten, mit denen er Biberkopfs anwesend-abwesendes Schuldtrauma darstellt.

Die Zeitungsnotiz, die vom Mord Emilies berichtet und den Fahndungsaufruf nach Franz enthält, löst das Rätsel von Emilies Verschwinden, das bis dahin für Biberkopf und seine Freunde Eva und Herbert ungeklärt geblieben ist. Die „Tageswahrheit“¹²⁴ der Zeitung liefert die Motivation für Biberkopfs Schießerei mit der Polizei und treibt so oberflächlich besehen die Handlung voran. Allerdings, daran sei kurz erinnert, kann laut Döblin die bloße Information keinen Anspruch auf Wahrheit stellen, weil diese Art des Berichtens nicht „das Exemplarische des Vorgangs und der Figuren“¹²⁵ darstellt. Das Exemplarische dieser Episode ist der Gedankenstrudel Biberkopfs, der um das Schuldtrauma kreiselt. Durch die Aufdeckung des Mordes verschiebt sich zwar der Signifikant, der die Verdrängungsleistung repräsentiert, aber nichtsdestotrotz gravitiert die Fabel wieder zu ihrem traumatischen Kern.

Sound des Todes, Sound des Krieges: Der Tod stellt die Wiederholungsschleifen auf Repeat

Sich mit soldatischer Virilität maskieren und zur Marschmusik die verdrängte Erinnerung immer wieder ausagieren, oder in der Auslöschung der eigenen Person die Erinnerung in die Lethe stürzen: das sind die Optionen, die Biberkopf vom Wechsel zwischen Laufen und Liegen begleitet immer wieder durchspielt.¹²⁶ Jegliches Essen verweigernd und in der Starre eines „katatone[n] Stupor[s]“ (BA, 427)¹²⁷ auf den Tod wartend, versucht Biberkopf zuletzt die *ultima ratio* der Verdrängung zu realisieren. Dabei fließen zwei Bildfelder ineinander, die bereits seit dem ersten Singen der „Wacht am Rhein“ im Text zirkulieren: „Franz stopft sich die Ohren zu, macht sich steif“ (BA, 421). Das Erwachen — symbolisch für die therapeutische Erinnerung stehend —, das die „Gewaltigen des Sturms“ (BA, 420) durch ihren akustischen Anschlag erzwingen wollen,¹²⁸ wehrt Biberkopf durch ein Ausblenden der Geräusche ab. „Wumm Schlag, wumm Schlag, wumm Sturmbock, wumm Torschlag“ (BA, 420) ist diesmal die graphemische Transkription des Geräuschs, das über die Einbruchsstelle des Ohrs in Biberkopfs Psyche vordringen und die Erinnerung hervorlocken will. Aber Biberkopf nimmt die soldatische Haltung diesmal im wahrsten Sinne des Wortes „[k]riegerisch fest“ (BA, 18) ein und erstarrt. Die Petrifikation des Körpers ist die letzte Stufe der soldatischen Disziplinierung und der nächste Versuch,¹²⁹ die Welt nicht herankommen zu lassen, wie auch die anderen Insassen bemerken: „das ist ein harter Junge, der ist von die härtesten, der zeigt's ihnen allen, der weeiß, was er will“ (BA, 425). Diese Haltung bewahrt Biberkopf aber nicht davor, „die Sprache des Krieges“¹³⁰ in der Form eines Lieds anhören zu *müssen*. Denn wie Hellmuth Falkenfeld einprägsam in *Die Musik der Schlachten* beschrieben hat, dringt die Klangsignatur des Krieges auch durch verstopfte Ohren: „Das Auge kann man schließen, das Ohr aber nur verstopfen; wer den Krieg nicht sehen will, muß ihn hören.“¹³¹

Und Biberkopf *hört* den Krieg als Lied des Todes: „Franz Biberkopf hört den Tod, diesen Tod, und hört ihn langsam singen, der wie ein Stotterer singt, immer mit Wiederholungen, und wie eine Säge, die ins Holz fährt“ (BA, 430). Maria Tatar hat bereits darauf aufmerksam gemacht, dass die

landläufigen Konnotationen von ‚Tod‘ in dieser Darstellung regelrecht verkehrt werden und diesem eine vitalistische Kraft der Erneuerung zugesprochen wird: „Death, by contrast, becomes allied with the principle of life [...]. In a process that replicates the notion of rejuvenation through dismemberment found in myths and fairy tales, Death slices Franz Biberkopf into pieces to make a ‚new man‘ out of him.“¹³² Diese Interpretation wird in ein neues Licht gerückt, wenn man eine bisher noch nicht explizit benannte Verknüpfung zwischen Tod und Krieg berücksichtigt. Der Tod zeigt an seiner Oberfläche die typischen Insignien Kutte und Beil, gibt während seines Abzugs aber einen Einblick darin, was sein „grauer riesiger Mantel“ (BA, 443) versteckt und ihm eigentlich die Kraft der Erneuerung verleiht: es ist der Krieg und sein Versprechen von Heldentum und Ruhm, das in synästhetisch-apokalyptischen Visionen von Schlachtfeldern des napoleonischen Russlandfeldzug (siehe BA, 443), des Ersten Weltkriegs (siehe BA, 443) und der Weltrevolutionen (siehe BA, 444) erscheint und den Tod als wiederkehrenden *Todbringer* verewigt. Die Kraft der Erneuerung ist eine Kraft der verstetigten Verheerung. Die gleichförmigen Bilder von gefügig in den Tod ziehenden Kolonnen, die als willige „Opfer“ (BA, 443) den ‚Heldentod‘ feiern, lässt den Tod mehrfach jubelnd triumphieren: „O ja, o ja“ (BA, 443 und 444). Diese Visionen sind, vielleicht wenig überraschend, nicht ‚stumm,‘ denn sie werden von Geräuschen begleitet: „Schreie, Schüsse, Lärm, Triumph und Jubel [sind] um den Tod“ (BA, 443). Diese akustische Dimension wird durch eine wiederholt einmontierte Strophe aus einem Soldatenlied ergänzt:

Marschieren, marschieren. Wir ziehen in den Krieg mit festem Schritt, es gehen mit uns 100 Spielleute mit, Morgenrot, Abendrot, leuchtest uns zum frühen Tod, 100 Spielleute trommeln, widebum widebum, gehts uns nicht grade, so gehts uns krumm, widebum widebum (BA, 443–444).

Das Lied reflektiert auf der Inhaltsebene das Prinzip der sich erneuernden Verheerung und bietet es in seinen lautmalerischen, traumatophilen Geräuschen gleichzeitig als Performance dar. Der an Biberkopf durchexerzierte traumatische Wiederholungszwang wird in einer welthistorischen Ausweitung gespiegelt und belagert als Schlachtlärm der Jahrhunderte und ewiges Soldatenlied zum

Abschluss noch einmal das Ohr. Der Romanschluss wird dieses Rauschen des Kriegs ebenfalls aufgreifen. Bevor wir den Schluss genauer betrachten, müssen aber noch einige weitere Ausführungen zur ‚Läuterung‘ Biberkopfs folgen.

Das Ende von *Berlin Alexanderplatz*, in dem Biberkopf vom Tod zerhackt und in einer Art Epilog in ein neues Leben entlassen wird, hat verschiedene Interpretationen erfahren.¹³³ Die für uns interessante Frage lautet, ob Franz Biberkopf therapiert wurde und als Franz Karl Biberkopf belehrt und bekehrt nach Berlin zurückkehrt, oder ob er eigentlich der Alte geblieben ist, der sich der Erinnerung versperrt. Folgt man der Interpretation, die den Tod als Signifikanten eines im Krieg sich ausdrückenden welthistorischen Wiederholungszwangs versteht, können bereits im Hinblick auf den ‚Lehrmeister‘ oder ‚Therapeuten‘ Zweifel daran angemeldet werden, dass Biberkopf sich in Buch wirklich auf seine Tat besinnt. Das Lied des Todes tritt dann auch wie der Krieg als akustischer Terror an Biberkopf heran:

Der Tod hat sein langsames, langsames Lied begonnen. Er singt wie ein Stammer, jedes Wort wiederholt er; wenn er einen Vers gesungen hat, wiederholt er den ersten und fängt noch einmal an. Er singt, wie eine Säge zieht. Ganz langsam fährt sie an, dann fährt sie tief ins Fleisch, kreischt lauter, heller und höher, dann ist sie mit einem Ton zu Ende und ruht. Dann zieht sie langsam, langsam wieder zurück und knirscht, und höher, fester wird ihr Ton und kreischt, und ins Fleisch fährt sie hinein (BA, 429).

Der Wiederholungscharakter des Liedes wird ostentativ zur Schau gestellt und mit der stammelnden Vortragsweise des Todes in Verbindung gebracht, sodass ein typisches Symptom der Kriegsneurotiker zum formgebenden Moment des Liedes stilisiert wird. Die Vortragsweise des Todes ist auf zwei Ebenen traumatisierend. Sie fügt erstens eine Wunde zu, indem sie wie eine Säge ins Fleisch schneidet. Damit ist das Lied des Todes im etymologischen Wortsinn des Traumas eine Wunde. Zweitens ist die akustische Dimension eine neue Variation der im Roman vielfach auftretenden traumatischen Geräusche, die hier in der Form des Kreischens akustisch eine traumatische Verletzung zufügt. Das Lied des Todes, das Biberkopf vernimmt, ist der Beschreibung seiner Form nach mit den Anzeichen einer Re-Traumatisierung versehen.

Es ist dann auch schwer, den „Untergang“ (BA, 442) von Franz Biberkopf anders als eine massive Folterszene zu lesen. Franz werden durch das Zerhacken mit einem Beil infernalische Schmerzen zugefügt: „Es blitzt und fällt. Es wird Zentimeter um Zentimeter zerhackt. Und jenseits, jenseits der Zentimeter, da ist der Körper nicht tot, da schiebt er sich vor, langsam weiter vor, es fällt nichts runter, lebt alles weiter“ (BA, 432). Sein Schreien, die Pein und das Leid sind der zentrale Fokus dieser Passage und die Quintessenz des „Herankommens“ ist eine Schilderung des Schmerzes. Dieser Schmerz ist nicht etwa symbolisch als Erkenntnis der eigenen Schuldhaftigkeit konzipiert, sondern bezieht sich auf das physische Faktum an sich: „Denn der Schmerz ist es, der herangekommen ist“ (BA, 441). Diese Verbindung von Trauma und Folter lässt, nicht zuletzt durch die im Ärztgespräch gefallene Referenz auf die während des Ersten Weltkriegs entwickelten psychiatrischen „Aversionstechniken“ zur Heilung der Kriegsneurotiker (siehe BA, 426),¹³⁴ an die Gewaltkuren denken, denen traumatisierte Frontsoldaten ausgesetzt wurden, um sie wieder kriegsdienstfähig zu machen. „[R]hythmische Folter,“¹³⁵ um ein Wort Wolfgang Schäffners aufzugreifen, ist die passende Beschreibung für diesen Vorgang, der auf die Wiederherstellung der Wehrhaftigkeit ausgerichtet ist.

Selbst das „Herankommen lassen“ (BA, 440) der für die Schicksalsschläge verantwortlichen Männer und der davon tödlich betroffenen Frauen führt zu keiner wirklichen Erinnerung. Die Geister, die der Tod ruft, treten vor Biberkopf und sobald Ida an der Reihe ist, wird lediglich die Fiktion der Tat ohne Täter in einer neuen Gestalt abgespult. Wie auf einem Bildschirm betrachtet Biberkopf die wie aus dem Nichts kommenden Schläge und wundert sich noch, warum Ida zusammenbricht:

Wat macht sie bloß? [...] Aber wat knickt die immer so zusammen, knickt immer in der Seite zusammen, als ob sie ein Hexenschuß hat. Als ob sie einer haut, in die Seite. [...] [S]teh doch grade Mädels, dreh dir um, kuck mir doch an, wer haut dir denn so furchtbar (BA, 439).

Klar erkennbar dissoziiert Biberkopf sich und die Tat und die daraus resultierende Abwesenheit eines Täters wird in den gestaltlosen Schlägen gegen den Frauenkörper gespiegelt. Selbst als Biberkopf von Ida konfrontiert und als Täter identifiziert wird, wehrt er die Beschuldigung ab und wünscht sich

erneut das Ende des eigenen Lebens: „Da ist es schon besser tot sein, wer kann das aushalten, da soll doch einer kommen und mir totschiagen, ich hab das nicht gemacht, ich hab das ja nicht gewußt“ (BA, 440). Besser als das Herankommen-Lassen erscheint es Biberkopf, tot zu sein, und so weint er auch lediglich über das erlittene Leid: „Er weint darüber, daß er leidet und was er erleidet, und auch über sich“ (BA, 440). Selbst das ‚Schuldeingeständnis‘ nach dem zweiten Aufzug der ‚Geister‘ Biberkopfs endet in einer Geste der Entschuldigung: „Franz weint und weint, ich bin schuldig, ich bin kein Mensch, ich bin ein Vieh, ein Untier“ (BA, 442). Indem Franz die eigene Kreatürlichkeit in den Vordergrund rückt, nivelliert er das Schuldeingeständnis auf der Stelle. Eine Kreatur, so die Logik der Justiz, kann nicht schuldig sein. Noch dazu rückt diese Transformation Biberkopf in den Symbolkreis der Schlachthof-Passage, als deren Subtext Alexander Honold die kollektive traumatische Erfahrung des Krieges herausgearbeitet hat. Das Delirium Biberkopfs ist für Honold durch das ‚Schlachten‘ Biberkopfs wie ein Zitat des *Schlachthofes*, wodurch es auch als eine Wiederkehr des *Schlachtfeldes* im Inneren Franzens gelesen werden kann.¹³⁶ Indem das Delirium die Zerstückelung des Menschen als „Signum der [...] Moderne schlechthin“¹³⁷ kenntlich macht, wird die Tat Biberkopfs durch die Einbettung in eine welthistorische ‚Notwendigkeit‘ aufgehoben. Am Ende des Deliriums steht demnach kein Eingeständnis der Schuld, kein therapeutisches Erinnern, sondern der Rückzug in die Fiktion der Tat ohne Täter. Dementsprechend wiederholt auch der Epilog lediglich die Leit motive des Gehens und soldatischen Fest-Stehens: „Und was er dann tut? Er fängt langsam an, auf die Straße zu gehen, er geht in Berlin herum. [...] Na, und gesund ist ja Franz Karl Biberkopf [...]. Würde sich auch gar nicht lohnen, von einem Mann eine so lange Geschichte zu erzählen, wenn er nicht mal fest auf den Beinen steht“ (BA, 448–449). Harald Jähner konstatiert richtig: „Biberkopf kehrt — um alles zu sagen — in die Arme des Gefängnisses [...] zurück, aus dem er zu Beginn hinausgesetzt worden war.“¹³⁸ Biberkopf ist auch als ‚neuer‘ Mensch der traumatischen Erinnerung nicht entkommen. Nach wie vor singt er die „Wacht am Rhein“ zur Versicherung der eigenen

Standhaftigkeit: „Lieb Vaterland, kannst ruhig sein, ich hab die Augen auf und fall sobald nicht rein“ (BA, 454). Er wählt nicht mehr die „[k]riegerisch fest und markig[e]“ (BA, 18) Anfangsstrophe, sondern eine Variation des Refrains. Die blinde Logik des Vorstoßes hat einer statischen Haltung der Wehrhaftigkeit Platz gemacht, die den ‚Feind‘ erwartet und sich nicht übertölpeln lässt. Er verschmilzt mit dem Bild der fest stehenden — *statischen* — Wacht am Rhein, wenn er in seinem Wärterhäuschen verharrend sein neues Motto wie ein Mantra wiederholt: „Wach sein, wach sein, es geht was vor in der Welt“ (BA, 454). Er lässt nichts an sich ‚herankommen‘ und verbleibt in kalter Distanz zur Welt. Biberkopf hat also die Augen offen und die Ohren erneut mit seinem Kriegslied ‚verstopft,‘ wodurch er von einem Durcharbeiten der Erinnerung so weit entfernt ist wie nach der Entlassung aus dem Gefängnis. Er ist lediglich zurück an die Front gestellt worden. Als letztes Echo des Zusammenhangs von Klang und Zwang, dessen Herrschaft über Biberkopf ungebrochen bleibt, spielt der Roman den Sound des Krieges ein und entlässt uns mit dem akustischen Eindruck, dass die Wiederholungsschleifen trotz des betont gesetzten „Ende[s]“ (BA, 455) nicht aufhören werden:

Und Schritt gefaßt und rechts und links und rechts und links, marschieren, marschieren, wir ziehen in den Krieg, es ziehen mit uns hundert Spielleute mit, sie trommeln und pfeifen, widebüm, widebüm, dem einen gehts grade, dem andern gehts krumm, der eine bleibt stehen, der andere fällt um, der eine rennt weiter, der andere liegt stumm, widebüm, widebüm. (BA 455)

Fazit: Traumatische Vorgeschichten als Strukturelement des Erzählvorgangs

Walter Benjamin hat in einer Analyse von André Bretons Roman *Nadja* folgende (rhetorische) Frage gestellt, die, wie die vorangehende Interpretation von *Berlin Alexanderplatz* gezeigt hat, mit Recht auch an Döblins Roman herangetragen werden kann: „Was glauben Sie wohl, wie sich ein Leben gestalten würde, das in einem entscheidenden Augenblick sich gerade durch den letzten beliebtesten Gassenhauer bestimmen ließe?“¹³⁹ Franz Biberkopfs Geschichte ist durch eine ausgelassene Vorgeschichte bestimmt, die sich elliptisch in Geräuschen, Tönen und Liedern artikuliert. Dieses Bestimmt-Sein durch Lärmkulissen ermöglicht es dem Text, Döblins Anspruch einzulösen, einen

epischen Roman zu schreiben.¹⁴⁰ Zumindest, wenn man Sigmund Freuds Gattungsbestimmung zugrunde legt, nach der im Epos „ein Stück Vorgeschichte [wirkt], das unmittelbar nachher als inhaltreich, bedeutsam und großartig [...] erscheinen mußte, das aber so weit zurückliegt, [...] daß [...] nur eine dunkle und unvollständige Tradition von ihr Kunde gibt.“¹⁴¹ Cornelia Zumbusch hat diese Stelle hervorgehoben und kommentiert. Sie fasst folgendermaßen zusammen, was eine psychoanalytisch gefärbte Bestimmung der Vorgeschichte ausmacht: „Im Epos werden traumatische Ereignisse einer kollektiven Vorzeit aus der Latenz gehoben und in fiktionalisierter, phantastisch überformter Form bearbeitet. Das Epos ist damit in aller Deutlichkeit nicht als Geschichtserzählung, sondern als Erzählung aus einer Vorgeschichte bestimmt.“¹⁴² Dabei fällt in der Übertragung auf Döblins Text auf, dass der Roman nicht nur Erzählung aus einer Vorgeschichte ist, sondern die Vorgeschichte im Erzählvorgang stetig aktualisiert. Sie ist mit seinem Text derartig verwoben, dass die Art des Erzählens dieser Vorgeschichte aus den gängigen Beschreibungsmustern der Traumliteratur, aber auch der Erzähltheorie herausfällt.

Das Interesse an retrograden Erzählungen und einer temporallogischen Bestimmung ihrer Kunstfertigkeit lässt sich, so Cornelia Zumbusch, auf Goethe zurückführen, der den Erzählvorgang der Odyssee als rückwärtsschreitend beschrieben hat.¹⁴³ Die Erzählung einer Vorgeschichte soll nach dem modernen Verständnis eine Ellipse, oder „provisorische[] Auslassung[]“¹⁴⁴ ausfüllen, die durch die Setzung eines Anfangs der erzählten Zeit entsteht und dadurch „in den Bereich eines Vorvergangenen, fast Vergessenen oder bewusst Vertuschten versetzt worden ist.“¹⁴⁵ Paradigmatisch hat Genette die Unterscheidung von externen und internen Analepsen vorgenommen und damit weitere terminologische Bahnen eingezogen. Die externen Analepsen seien von der Basiserzählung, also der im ersten Satz der Erzählung etablierten erzählten Zeit, unabhängig, und „ihre Aufgabe besteht nur darin, diese zu ergänzen, um den Leser über das eine oder andere frühere Ereignis zu unterrichten.“¹⁴⁶ Demgegenüber stehen die internen Analepsen, die sich als „Anspielungen der

Erzählung auf ihre eigene Vergangenheit“¹⁴⁷ verstehen lassen. Genette unterscheidet ferner gemessen am Umfang der Analepse zwischen partiellen und kompletten Analepsen, also solchen Vorgeschichten, die entweder zwischen dem Ende der Vor- und dem Beginn der Basisgeschichte eine Auslassung setzen oder nahtlos ineinandergreifen. Trotz der Vielfalt der Formen ist die Funktionszuschreibung, wie bereits angedeutet, eindeutig:¹⁴⁸ „Die erste [partielle Analepse, B.L.] hat nur den Zweck, dem Leser eine einzelne Information zu verschaffen, die nötig ist, um ein bestimmtes Element der Handlung zu verstehen, die zweite [komplette Analepse, B.L.], eng verknüpft mit der Praxis des *in medias res*-Anfangs, zielt darauf, die gesamte narrative ‚Vorgeschichte‘ aufzuhellen.“¹⁴⁹ Unter Ausnützung dieser Freiheit in der Zeitgestaltung, die mit Brüchen und Zäsuren arbeitet, hat sich laut Roger Luckhurst auch eine Regelpoetik der Traumaerzählung etabliert. Eine *nachträgliche* Neuinterpretation der Vergangenheit wird durch die Aufdeckung eines bisher verborgenen Erzählfragments ermöglicht, sodass „the plots of trauma narratives can belatedly and magically reconfigure entire life stories.“¹⁵⁰

Die Vorgeschichten, die von Idas Mord, verdrängter Schuld und Kriegstrauma erzählen, greifen ohne Frage als externe Analepse vor den Erzählansatz zurück, werden aber nicht einfach nachgereicht, um als Bruchstück aus Biberkopfs Vorvergangenheit ein neues Licht auf die Handlung zu werfen. Vielmehr verbleiben sie im Bereich des Verdrängten, werden dort vermengt und über elliptische Einlassungen in den Text versenkt, die sich in ihrer Minimalform als einzelner Laut artikulieren können. Dabei hat sich gezeigt, dass als eigentlicher traumatischer Kern der Fabel der verdrängte Mord an Ida zu verstehen ist. Indem das Ohr als „Einbruchstelle der traumatischen Erschütterung“¹⁵¹ inszeniert wird und das Spiel mit Lauten, Geräuschen und Musikziten in einer oszillierenden Bewegung zwischen Aufdeckung und Repression dieser Erinnerung mündet, wird die Vorgeschichte in ihrem immer neuen Ausagieren zum Motor der Handlung. Der Erzählvorgang aktualisiert seine scheinbar progressiv fortlaufende Geschichte — die vom Bänkelsänger propagierte

Fabel einer Läuterung — in einer stetigen Neuinszenierung seiner Anfangsvoraussetzung, sodass der ‚Fortgang‘ der Erzählung seine Energie aus der stetigen Wiederkehr der Vorgeschichte zieht. Damit ist der Erzählvorgang allerdings nicht nur retrograd strukturiert, sondern verläuft wie in einer Schleife aus progressiver und retrograder Bewegung immer *zentripetal* zurück in den traumatischen Kern der Vorgeschichte. Die ‚Analepse‘ führt bei Döblin den chronologischen ‚Trick‘ vor, den Genette eigentlich für die Verschachtelung von Prolepsen und Analepsen vorenthält. Denn wie soll man eine solch paradoxe Zeitbewegung, die fortwährend vor den Romananfang zurückläuft, nennen? „Retrospektive Vorgriffe? Antizipierte Rückgriffe? Wenn das Heck vorne und der Bug hinten ist, wird es schwierig, die Bewegungsrichtung festzustellen.“¹⁵²

Die „vertrauten narratologischen Beschreibungen eines achronologischen Erzählens“¹⁵³ erweisen sich in der Betrachtung der analeptischen Funktionsweise von Döblins *Berlin Alexanderplatz* als problematisch. Die stetig vor den Anfang zurücklaufende Handlung, die um den traumatischen Kern des Mordes an Ida Wiederholungsschleifen schichtet, setzt Döblins Poetik eines epischen Vergessens in die Praxis um. Die Operationen des „schichten[s], häufen[s], wälzen[s], schieben[s]“¹⁵⁴ werden als ein Erzählen realisiert, das die formgebende Vorgeschichte zugleich gegenwärtig und abwesend erhält. Die elliptisch eingelassene Vorgeschichte eines Traumas ist damit Geschichte und Motor der Bildung von Geschichten zugleich.

¹ Die Döblin-Forschung leitet aus dem Doppeltitel eine adversative Struktur ab, die Berlin Franz Biberkopf gegenüberstellt. Der Doppelung der Protagonist*innen entspricht eine duale Einteilung in die zwei Genres Bildungsroman und Stadtroman. Siehe Sabina Becker, „Großstadtroman: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf* (1929),“ in *Döblin-Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, hrsg. v. Sabina Becker (Stuttgart: Metzler, 2016), 102–123, 108–110.

Zur Forschung hält Malika Maskarinec zudem fest, dass sich entlang des Titels und des Untertitels Lager gebildet haben, wobei die neuere Forschung dazu tendiert, die synästhetische Dimension der Stadterfahrung zu priorisieren und darüber die Lebensgeschichte Biberkopfs auszublenden. Diese Tendenz reiche bis zu der vehement vorgetragenen Aussage, der Roman enthalte gar keine Geschichte Biberkopfs und wird zumeist mit dem Verweis auf die Montage-Struktur des Textes verfochten. Siehe Malika Maskarinec, *The Forces of Form in German Modernism* (Evanston: Northwestern University Press, 2018), 132.

Die schärfste Kritik an dieser Polarisierung kommt von Klaus Scherpe: „In Frage zu stellen ist das Gegeneinander von narrativem und montiertem Text, das der Forschung zumeist nur dazu diene, in Döblins Roman den alten Subjekt-Objekt-Dualismus von gefährdetem Individuum und gefährlicher Großstadt noch einmal zu bestätigen.“ Klaus R. Scherpe, „Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*,“ in *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, hrsg. v. Jürgen Fohrmann und Harro Müller (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988), 418–437, 425.

² Franz Biberkopf hätte nach Döblins Willen eigentlich niemals namentlich im Titel genannt werden sollen: „[E]in Titel den mein Verleger absolut nicht akzeptieren wollte, es sei doch einfach eine Bahnstation, und ich mußte als Untertitel dazusetzen: ‚Die Geschichte vom Franz Biberkopf.‘“ Alfred Döblin, „Epilog. [Endfassung],“ in *Schriften zu Leben und Werk*, hrsg. v. Erich Kleinschmidt (Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1986), 304–321, 312. Diese Bemerkung wirft ein neues Licht auf die gängige Interpretation, der Titel führe bereits die Zweiteilung zwischen der Stadt Berlin und Franz Biberkopf ein. Die Assoziation des Verlegers legt offen, dass Zeitgenoss*innen Döblins den „Alexanderplatz“ aus dem Titel sehr spezifisch mit der Bahnstation und nicht mit der Landmarke des Platzes, geschweige denn der Stadt als ganzer zusammenbringen. Die vorausgesetzte metonymische Beziehung zwischen dem Alexanderplatz in Berlin — als *pars pro toto* der Stadt — und der Stadt Berlin muss also nicht zwangsläufig die einzig mögliche Relation sein. Berlin Alexanderplatz könnte einfach als Homonym für die Bahnhaltestelle verstanden werden. Betrachtete man den Titel des Romans als Verweis auf eine Bahnhaltestelle und würde von dort die Analyse der Zeitstruktur beginnen, so könnte eine narratologische Untersuchung von einem der Beispiele Genettes für „regelrechte *achronische Strukturen*“ in *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* ausgehen: die Haltestellen der kleinen Lokalbahn „Transatlantik“ sind als mnemotechnische Erinnerungsorte für die Ordnung der Abfolge der Ereignisse bestimmend (siehe Genette, *Die Erzählung* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1998), 57). Der Stadtraum in Döblins Text entfaltet sich zuallererst auf der Bahnfahrt von Tegel zum Alexanderplatz und wie bei Proust werden die Namen der Stationen genannt. Anders als bei Proust, bei dem auf jede Station eine Reminiszenz der jeweils dort ausgelösten Erinnerung folgt, ist Biberkopfs Fahrt zum Alexanderplatz jedoch von dem Versuch geprägt, die Erinnerung abzuwehren.

³ Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, in *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*, Band 33, hrsg. v. Werner Stauffacher (Zürich/Düsseldorf: Walter-Verlag, 1996), 11. Aus dieser Ausgabe wird im Folgenden im Fließtext unter Verwendung der Sigle „BA“ zitiert.

⁴ Walter Benjamin, „Krisis des Romans. Zu Döblins *Berlin Alexanderplatz*“, in *Gesammelte Schriften*, Band 3, hrsg. v. Hella Tiedemann-Bartels (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 230–236, 235.

⁵ Ebd., 234.

⁶ Die Erzählinstanz des Prologs verwehrt sich gegen diese teleologische Lesart und provoziert sie damit gleichzeitig: „Dann aber wird er [...] in einen regelrechten Kampf verwickelt mit etwas, das von außen kommt, das unberechenbar ist und wie ein Schicksal aussieht. Dreimal fährt dies gegen den Mann und stört ihn in seinem Lebensplan.“ BA 11, Hervorh. i. Orig.

⁷ Walter Benjamin, „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“, in *Gesammelte Schriften*, Band 2.2, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 438–465, 456.

⁸ Benjamin, „Krisis des Romans“, 236.

⁹ Ebd., 231.

¹⁰ Ebd., 231–232.

¹¹ „Geschichten erzählen ist ja immer die Kunst, sie weiter zu erzählen, und die verliert sich, wenn die Geschichten nicht mehr behalten werden.“ Benjamin, „Der Erzähler“, 446–447.

¹² Ebd., 442–443.

¹³ Ebd., 442.

¹⁴ Ebd., 443.

¹⁵ Benjamin, „Krisis des Romans“, 236.

¹⁶ Sabina Becker übersieht diese Nuancen in der Kritik Benjamins und behauptet, seine Rezension beurteile *Berlin Alexanderplatz* vorbehaltlos als „Beitrag zur Modernisierung des Romans,“ wobei diese Interpretation die nachfolgende Forschungstradition bis heute bestimme. Becker, „Großstadtroman: *Berlin Alexanderplatz*,“ 118.

¹⁷ „Dies Buch berichtet von einem ehemaligen Zement- und Transportarbeiter Franz Biberkopf in Berlin. Er ist aus dem Gefängnis, wo er wegen älterer Vorfälle saß, entlassen und steht nun wieder in Berlin und will anständig sein. Das gelingt ihm auch anfangs. Dann aber wird er, obwohl es ihm wirtschaftlich leidlich geht, in einen regelrechten Kampf verwickelt mit etwas, das von außen kommt, das unberechenbar ist und wie ein Schicksal aussieht. Dreimal fährt dies gegen den Mann und stört ihn in seinem Lebensplan. Es rennt gegen ihn mit einem Schwindel und Betrug. Der Mann kann sich wieder aufrappeln, er steht noch fest. Es stößt und schlägt ihn mit einer Gemeinheit. Er kann sich schon schwer erheben, er wird schon fast ausgezählt. Zuletzt torpediert es ihn mit einer ungeheuerlichen äußersten Roheit. Damit ist unser guter Mann, der sich bis zuletzt stramm gehalten hat, zur Strecke gebracht. Er gibt die Partie verloren, er weiß nicht weiter und scheint erledigt. Bevor er aber ein radikales Ende mit sich macht, wird ihm auf eine Weise, die ich hier nicht bezeichne, der Star gestochen. Es wird ihm aufs deutlichste klargemacht, woran alles lag. Und zwar an ihm selbst, man sieht es schon, an seinem Lebensplan, der wie nichts aussah, aber jetzt plötzlich ganz anders aussieht, nicht einfach und fast selbstverständlich, sondern hochmütig und ahnungslos, frech, dabei feige und voller Schwäche. Das furchtbare Ding, das sein Leben war, bekommt einen Sinn. Es ist eine Gewaltkur mit Franz Biberkopf vollzogen. Wir sehen am Schluß den Mann wieder am Alexanderplatz stehen, sehr verändert, ramponiert, aber doch zurechtgebogen Dies zu betrachten und zu hören wird sich für viele lohnen, die wie Franz Biberkopf in einer Menschenhaut wohnen und denen es passiert wie diesem Franz Biberkopf, nämlich vom Leben mehr zu verlangen als das Butterbrot.“ BA, 11–12.

¹⁸ „Hier im Beginn verläßt Franz Biberkopf das Gefängnis Tegel, in das ihn ein früheres sinnloses Leben geführt hat. Er faßt in Berlin schwer wieder Fuß, aber schließlich gelingt es ihm doch, worüber er sich freut, und er tut nun den Schwur, anständig zu sein.“ BA 13.

¹⁹ Siehe etwa Leo Kreutzer, *Alfred Döblin. Sein Werk bis 1933* (Stuttgart: Kohlhammer, 1970), 126–127, der diesen Schwur poetologisch als Motor der Erzählung interpretiert. Das Kapitel in BA schließt mit einem Rückverweis auf die im Prolog gemachte Ankündigung des Schwurs: „Er hat aller Welt und sich geschworen, anständig zu bleiben. Und solange er Geld hatte, blieb er anständig. Dann aber ging ihm das Geld aus, welchen Augenblick er nur erwartet hatte, um einmal allen zu zeigen, was ein Kerl ist.“ BA 45. Die Prolepse verdeutlicht, dass der Schwur als Teil eines Erzählkommentars und nicht als Äußerung Biberkopfs gelesen werden muss. An keiner anderen Stelle ist in diesem ersten Kapitel davon die Rede, dass Franz anständig bleiben will. Somit ist der Schwur eine Zuschreibung der Erzählinstanz.

²⁰ Vergleicht man diese Passage mit dem Prolog, wird deutlich wie dieser in euphemistischen Floskeln die sexualisierte Gewalt verdeckt. Der Prolog verheimlicht die Gewalttat an Ida und lässt lediglich verlauten, dass Biberkopf durch ein „früheres sinnloses Leben“ (BA 13) im Gefängnis gelandet sei.

²¹ Siehe Sigmund Freud, „Jenseits des Lustprinzips,“ in *Studienausgabe, Band 3: Therapie, Technik, Metapsychologie* (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1975), 213–272, 230.

²² Dania Hückmann, *Rache im Realismus. Recht und Rechtsgefühl bei Droste-Hülshoff, Gottbelf, Fontane und Heyse* (Bielefeld: Transcript, 2018), 47.

²³ Alexander Honold, „Der Krieg und die Großstadt. *Berlin Alexanderplatz* und ein Trauma der Moderne,“ *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Berlin 2001*, hrsg. v. Hartmut Eggert und Gabriele Prauß (Bern: Peter Lang, 2003), 191–211, 191.

²⁴ Honold, „Der Krieg und die Großstadt,“ 192. Honold greift eine Struktureinheit des Textes auf, die erstmals von Hans-Peter Bayerdörfer beschrieben wurde: Hans-Peter Bayerdörfer, „Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz* (1929),“ in *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen*, hrsg. v. Paul Michael Lützeler (Königstein/Ts.: Athenäum, 1983), 148–166, 150–151. Diese Einsicht hat seitdem zu vereinzelt Interpretationsansätzen geführt: Maskarinec, *The Forces of Form in German Modernism*; Burkhard Meyer-Sickendiek, „„Dämonopathie.“ Döblins poetisches Spiel mit Kollektivängsten im werksgeschichtlichen Wandel,“ in *Internationales Alfred-Döblin Kolloquium Berlin 2011. Massen und Medien bei Alfred Döblin*, hrsg. v. Stefan Keppler-Tasaki (Bern: Peter Lang, 2014), 67–85.

²⁵ Zur Erinnerung hier das Zitat aus Alfred Döblin, „Bemerkungen zum Roman,“ in *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. v. Erich Kleinschmidt (Olten/Freiburg i.Br.: Walter-Verlag, 1989), 123–127, 124: „Im Roman heißt es schichten, häufen, wälzen, schieben.“ Siehe dazu auch die Ausführungen im vorangehenden Kapitel.

²⁶ Albrecht Schöne argumentiert in seiner Interpretation des Romans, dass die an Franz Biberkopf gerichteten Anreden von der Figur des Todes stammen. Siehe Albrecht Schöne, „Döblin: *Berlin Alexanderplatz*,“ in *Der Deutsche Roman vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte*, hrsg. v. Benno von Wiese (Düsseldorf: Bagel, 1965), 291–325, 299.

²⁷ Siehe Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton: Princeton University Press, 1978), 74–75.

²⁸ Die Episode um Nachum und Eliser ist von Stephanie Bird untersucht worden. Bird kann zeigen, dass diese Figuren unterschiedliche Typen des Erzählers repräsentieren und damit als direkte Antwort auf die Krise des Erzählens verstanden werden können. Nachum und Eliser seien nämlich immer mit Bezug auf die übergeordnete Erzählinstanz als antagonistische Typen des Erzählers angelegt. Nachum sei darauf bedacht, durch seine Geschichte Hilfestellung zu geben, während demgegenüber die übergeordnete Erzählinstanz des Romans ein Modell der Erzählung repräsentiere, das auf der Enthüllung beruhe. Die Erzählinstanz zitiere Fakten zur Beglaubigung einer Wahrheit. Damit werde Eliser zur Spiegelfigur der Erzählinstanz, da er nur die Fakten einer Erzählung wertschätze. Siehe

Stephanie Bird, „Nachum der Weise. On Storytelling, Eyes and Misunderstanding in Berlin Alexanderplatz,“ in *Alfred Döblin. Paradigms of Modernism*, hrsg. v. Steffan Davies und Ernest Schonfield (Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009), 245–260, 247–253.

²⁹ Dorit Cohn hat die erlebte Rede als mögliches Mittel der Bewusstseinsdarstellung einer literarischen Figur in die Erzählforschung eingeführt: „A transformation of figural thought-language into the narrative language of third-person fiction is precisely what characterizes the technique for rendering consciousness that will occupy us throughout this chapter, and that I call the narrated monologue. It may be most succinctly defined as the technique for rendering a character’s thought in his own idiom while maintaining the third-person reference and the basic tense of narration.“ Cohn, *Transparent Minds*, 100.

³⁰ Siehe ebd., 132–133. Cohn nennt diese Darstellungsform „erzählte Wahrnehmung“ und spricht von einer Grenzregion, in der Erzählerbericht, erlebte Rede und Wahrnehmung der diegetischen Welt aufeinandertreffen. Siehe ebd., 133–134.

³¹ Siehe etwa Sabine Hake, „Urban Paranoia in Alfred Döblin’s *Berlin Alexanderplatz*,“ *The German Quarterly* 67, Heft 3 (1994): 347–368. Hake konstatiert, dass die Metropole durch das paranoide Bewusstsein Franz Biberkopfs Gestalt annimmt. Das paranoide Bewusstsein zeichne sich dadurch aus, dass der Reizschutz ausgesetzt sei und durch ein komplexes System von Projektionen und Identifizierungen ersetzt werde. Siehe ebd., 347. Gleichzeitig werde aber durch die Erzählfigur mittels der Montagetechnik die fraktale Erzählwelt zu einer Totalität geformt. Siehe ebd., 362. Siehe auch David B. Dollenmayer, „An Urban Montage and Its Significance in Döblin’s *Berlin Alexanderplatz*,“ *The German Quarterly* 53, Heft 3 (1980): 317–336. Am Beispiel von Biberkopfs Angstzuständen beim Betreten der Stadt zeigt Dollenmayer, dass die Montage von Döblin benutzt wird, um innere Zustände ohne direkte sprachliche Auseinandersetzung zu explizieren. Siehe ebd., 318. Beispielhaft ist ferner Harald Jähners Studie, in der er zeigt, wie der Textraum der Stadt in das Vorbewusstsein der Figur führt. Er folgert, dass man den Text als eine „bewußtseinszentrierte[] Fabel“ beschreiben kann. Siehe Harald Jähner, „Stadttraum — Textraum. Die Stadt als Megaphon bei Alfred Döblin,“ in *In der großen Stadt. Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie*, hrsg. v. Thomas Steinfeld und Heidrun Suhr (Frankfurt am Main: Hain, 1990), 97–107, 104; siehe ferner Mario Sluga, „The Role of Montage in *Berlin Alexanderplatz* in Relation to Technology, Nature and the Psyche,“ in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Cambridge 2017. Natur, Technik und das (Post-)Humane in den Schriften Alfred Döblins*, hrsg. v. Steffan Davies und David Midgley (Bern: Peter Lang, 2019), 183–195, 192, der dieser These einen neuen Dreh gibt und konstatiert: „the use of montage in *Berlin Alexanderplatz* is all about the representation of mental processes after all — not those of characters, however, but that of the narrator.“

³² Es ist vielfach bemerkt worden, dass die Erzählerrolle gebrochen ist und sich in verschiedenen Formen materialisiert. Immer wieder hervorgehoben wird die Anlehnung an das Modell des Bänkelsängers, der eine Moritat vorträgt. Hans-Peter Bayerdörfer betont, dass die Moritat-Elemente nicht vorschnell als Schlüssel zur Interpretation dienen dürfen. Nach seiner Ansicht entstehen die Streitigkeiten um den Schluss aus der Erwartungshaltung an das Genre der Moritat wobei zumeist

übersehen werde, dass die Anlage der Erzählung diese Konvention von Anfang an unterläuft. Siehe Bayerdörfer, „Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz* (1929),“ 156. Sowohl Bayerdörfer als auch Scheunemann interpretieren die Bänkelsänger-Passagen aus dem sozialgeschichtlichen Kontext. Die Forderung nach einer sozialkritischen Wende der Literatur, verbunden mit der Frage nach dem Gebrauchswert der Literatur, beantwortete Döblin durch den Rückgriff auf das Modell des Bänkelsangs. Damit reihe er sich ein in eine Reihe von Autoren wie Walter Mehring, Klabund und Brecht ein, die alle eine ironisch gebrochene didaktische Haltung einnehmen. Siehe ebd., 153; Dietrich Scheunemann, *Romankrise. Die Entstehungsgeschichte der modernen Romanpoetik in Deutschland* (Heidelberg: Quelle & Meyer, 1978), 176. Der Versuch, Döblins Erzähler literaturgeschichtlich unter Zuhilfenahme des Bänkelsängers zu verorten, findet sich auch bei David Midgley, „The Dynamics of Consciousness. Alfred Döblin’s *Berlin Alexanderplatz*,“ in *The German Novel in the Twentieth Century. Beyond Realism*, hrsg. v. David Midgley (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1993), 95–109, 106.

Helmuth Kiesel hat eine Interpretation vorgelegt, welche die Elemente der Moritat im Roman genau bestimmt: a) Der *plot* im Gangster-Milieu sei typisch für die Moritat; b) Die Erzählweise der Geschichte erinnere durch eine gestische Sprechweise und einen moralisierend-burlesken Ton an den Bänkelsänger-Typus und schon der Titel verweise auf eine populäre Geschichte im mundartlichen Ton, wie der populäre Genitiv mit „vom“ im Titel des Romans bezeuge; c) eine weiteres Formelement des Bänkelsangs finde sich in der dreifachen Struktur: die Ankündigung einer Geschichte, die anhand von Bildern ausgearbeitet und mit einer Moral beendet wird. Siehe Helmuth Kiesel, „Die Moritaten in *Berlin Alexanderplatz*. Eine Stettiner Reminiszenz?“ *Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre* 1 (2005): 86–93, 92–93. Einen Versuch mit ähnlichen Ergebnissen wurde bereits in den 1970er Jahren vorgelegt von Drago Grah, „Bänkelsängerische Elemente in Döblins *Berlin Alexanderplatz*,“ *Acta Neophilologica* 5 (1972): 45–59. Hier sind insbesondere die Ausführungen von Interesse, die den Bänkelsänger als Hinweisenden vorstellen, der mehrere Bildtafeln kommentiere und durch Zeigegesten auf Details aufmerksam mache. Die Demonstration von Bildern werde als Vorgang auch in *Berlin Alexanderplatz* sichtbar, wofür die gehäufte Verwendung von Demonstrativpronomen und die Betonung des Sehvorgangs durch die Erzählinstanz Belege anbieten würden. Siehe ebd., 48.

³³ Sabina Becker, „„Literatur muss man hören.“ Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*. *Die Geschichte vom Franz Biberkopf*,“ *Text + Kritik* 13/14 (2018): 123–140, 124. Die klangliche Dimension des Romans ist auch von Alexander Honold bemerkt worden: „Wohl in keinem anderen Prosawerk dieser Zeit ist so viel geballte Klanglichkeit eingefangen, von dem Wummern der Dampftramme über das Quietschen der Straßenbahn bis zum Gewisper der Halbwelt und dem Berliner Dialekt, dessen geradezu homerische Funktion schon Benjamin in seiner Döblin-Rezension hervorhob.“ Alexander Honold, „Der singende Text. Klanglichkeit als literarische Performanzqualität,“ in *Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*, hrsg. v. Wolf Gerhard Schmidt und Thorsten Valk Walter (Berlin: Walter De Gruyter, 2009), 187–207, 201. Eine statistische Untersuchung zu Phänomenen des Hörens in BA liegt ebenfalls vor. Siehe Toni Bernhart, „Stadt hören. Auditive Wahrnehmung in Berlin Alexanderplatz von Alfred Döblin,“ *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 149 (2008): 51–67.

³⁴ Honold, „Der singende Text,“ 199.

³⁵ Harald Jähner interpretiert diese erste Bewegung als „Geburtstrauma.“ Harald Jähner, *Erzähler, montierter, soufflierter Text. Zur Konstruktion des Romans Berlin Alexanderplatz von Alfred Döblin* (Bern: Peter

Lang, 1984), 31. Die Bewegung in die Romanwelt hinein konstituiert für Jähner dabei eine Verkehrung: die Initiationsbewegung mache Biberkopf zum Objekt der sich bewegenden Stadt. In der Figuration der Stadt werde die Bewegung an sich zum Subjekt, wodurch die Opposition von erzählter Geschichte und Stadt-Montage motiviert werde. Siehe ebd., 20–21.

³⁶ Ebd., 32.

³⁷ Benjamin, „Krisis des Romans“, 236.

³⁸ Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*, Band 3, M–Scr (Leipzig: Breitkopf, 1793), 1308.

³⁹ Andrew J. Webber, „Other Places. Döblin’s Berlin Topographies“, in *Alfred Döblin. Paradigms of Modernism*, hrsg. v. Steffan Davies und Ernest Schonfield (Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009), 261–275, 269. Webber führt aus: „There is a cross-mapping at work between psyche and city through unconscious and underground as two types of ‚anderer Schauplatz‘, to cite Freud’s well known allegorical staging of the unconscious.“ Ebd., 270. Ebenso Jähner, „Stadtraum — Textraum“, 106: „Döblin hat die Homologie von Stadt und Unbewußtem zur Deckung gebracht.“

⁴⁰ Auch Honold weist darauf hin, dass die Dampftramme einen „Widerhall“ in „Biberkopfs Angstvisionen“ findet. Honold, „Der singende Text“, 202.

⁴¹ Von Honold werden diese Einwürfe „soundbites“ genannt. Honold, „Der singende Text“, 201 (Hervorh. i. Orig.).

⁴² Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch*, 1756.

⁴³ Zum Trommelfeuer als „Klangsignatur“ des Krieges und den Versuchen der Zeitgenossen, diese Signatur zu verschriftlichen, siehe Gerhard Paul, „Trommelfeuer aufs Trommelfell. Der Erste Weltkrieg als akustischer Ausnahmezustand und die Grenzen der Reproduktion“, in *Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*, hrsg. v. Gerhard Paul und Ralph Schock (Göttingen: Wallstein, 2014), 83–89.

⁴⁴ Helmut Lethen, „‚Knall an sich:‘ Das Ohr als Einbruchsstelle des Traumas“, in *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkrieges*, hrsg. v. Inka Mülder-Bach (Wien: WUV, 2000), 192–210, 192.

⁴⁵ In diesem Sinne kann man die Art des Transportmittels auch als versteckte Anspielung auf die Eisenbahnwaggons lesen, welche die Soldaten zum Fronteinsatz brachten.

⁴⁶ Hückmann, *Rache im Realismus*, 47.

⁴⁷ „[E]s geht los“ (BA, 15) ist wie ein Echo von „Die Strafe beginnt“ (BA, 15). Dafür spricht zum einen das Tempus — beide Aussagen stehen im Präsens — und zum anderen die Paraphrase von „beginnen“ durch das Synonym „losgehen.“

⁴⁸ Auf diese Stelle verweist auch Alexander Honold, um im Anschluss an Schöffner Franz Biberkopf als Kriegsneurotiker zu verstehen. Siehe Honold, „Der Krieg und die Großstadt,” 201 und Fußnote 161. Honold führt aus, dass das traumatische Erlebnis auf eine Verschüttung zurückgeführt werden könne. In der Irrenanstalt Buch werde Biberkopf in die Zeit der Grabenkämpfe zurückversetzt und es werde ersichtlich, dass er nach einem Granateneinschlag im Graben verschüttet wurde. Siehe Honold, „Der Krieg und die Großstadt,” 202. Honold markiert dabei aber nicht, dass der explizite Verweis auf die Verschüttung ein Teilbild der schnappschussartig ausgelegten, unendlichen Kette kriegserischer Auseinandersetzungen ist, die unter dem Mantel des Todes sichtbar wird. Siehe BA, 443–444. Selbst wenn man zugesteht, dass die Begegnung mit dem Tod ein intrapsychisches Durcharbeiten bei Biberkopf symbolisiert, müsste man erklären, woher der ehemalige Zement- und Transportarbeiter den historischen Bildungsschatz hernimmt, der seine eigene Erfahrung an der Front in ein Syntagma des Krieges einordnet. Honold umgeht diese Problematik, indem er sich ohne Kommentar auf die Textstelle beruft. Es ist daher nicht möglich, psychoanalytisch genau die Ursache des Kriegstraumas zu ermitteln. Spannender ist ohnehin, dass das Trauma als akustisches Phänomen Präsenz gewinnt.

⁴⁹ Lethen, „Das Ohr als Einbruchsstelle des Traumas,” 195.

⁵⁰ Geoffrey H. Hartman, „On Traumatic Knowledge and Literary Studies,” *New Literary History* 26, Heft 3 (1995): 537–563, 548. Übers. d. Verf.

⁵¹ Es ist in diesem Zusammenhang nicht irrelevant, dass das Phänomen der „Elektrizität“ in der Neuen Sachlichkeit ein Metaphernfeld für die Psyche bereitstellte. Siehe Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994), 98. Die Fahrt mit der „Elektrischen“ führt, wie gezeigt, ins Herz des von Biberkopf vergessenen traumatischen Ereignisses. Dementsprechend ließe sich auch hier ein Zusammenhang von elektrisch betriebener Bahn („die Elektrische“) und Psyche etablieren.

⁵² Helmut Lethen berichtet informativ, wie die Experimentalpsychologie während des Ersten Weltkriegs die „Akustik des Knalls“ erforscht und versucht, die amorphen und nicht kontrollierbaren Geräusche in Sprachmuster zu überführen. Man versuchte, „im Geräusch Sprachähnlichkeiten zu

ermitteln“ und „die neue Erfahrung in synästhetischen Bildern an vertraute Alltagswahrnehmungen vor dem Materialkriege rückzubinden.“ Lethen, „Das Ohr als Einbruchstelle des Traumas,“ 193.

⁵³ Ebd., 195.

⁵⁴ Ebd., 192. Dieses Zitat stammt aus einer Rezension Alfred Kerrs, der über Alfred Bronnens *Katalanische Schlacht* schreibt. Siehe ebd., 207.

⁵⁵ Siehe Karl Heinz Roth, „Die Modernisierung der Folter in den beiden Weltkriegen. Der Konflikt der Psychotherapeuten und Schulpsychiater um die deutschen ‚Kriegsneurotiker‘ 1915–1945,“ 1999. *Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* 2, Heft 3 (1987): 8–75, 15.

⁵⁶ Lethen, „Das Ohr als Einbruchstelle des Traumas,“ 207.

⁵⁷ Honold, „Der Krieg und die Großstadt,“ 195.

⁵⁸ Sigmund Freud, „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten (1914),“ in *Schriften zur Behandlungstechnik. Studienausgabe*, Ergänzungsband, hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey (Frankfurt am Main: Fischer, 1982), 205–215, 210.

⁵⁹ Siehe Sabine Giesbrecht, „Deutsche Liedpostkarten als Propagandamedium im Ersten Weltkrieg,“ *Lied und populäre Kultur* 50/51 (2005/2006): 55–97, 72; Daniel Morat, „Der Sound der Heimatfront. Klanghandeln im Berlin des Ersten Weltkriegs,“ *Historische Anthropologie* 22, Heft 3 (2014): 350–363, 354.

⁶⁰ Giesbrecht, „Deutsche Liedpostkarten als Propagandamedium im Ersten Weltkrieg,“ 96.

⁶¹ Siehe Nicolas Detering, „Kriegslyrik im Ersten Weltkrieg. Germanistische Perspektiven,“ in *Populäre Kriegslyrik im Ersten Weltkrieg*, hrsg. v. Nicolas Detering, Michael Fischer und Aibe-Marlene Gerdes (Münster: Waxmann, 2013), 9–40, 26.

⁶² Morat, „Der Sound der Heimatfront,“ 355.

⁶³ In diesem Zusammenhang ist auch die Obsession des Textes zu sehen, Biberkopf entweder aufrecht und wohlgenährt oder liegend und dürr vorzuführen. Malika Maskarinec hat überzeugend gezeigt, dass das Aufstehen und Fallen Biberkopfs als Allegorie auf die Möglichkeit von Handlungsfähigkeit

gelten kann und der Text Vertikalität semantisch mit den Attributen Anständigkeit, Virilität und Männlichkeit auflädt. Siehe Maskarinec, *The Forces of Form in German Modernism*, 130–131. Jedes Buch etablierte für sich genommen einen Handlungsbogen, der Biberkopfs Körper von einer horizontalen in eine vertikale Position (oder umgekehrt) transportierte. Siehe ebd., 135. Anständigsein werde mit aufrechtem Stehen korreliert, sodass der soziale Status an der relativ horizontalen/vertikalen Position eines Körpers im Raum erkennbar werde. Aufrechte Positionen würden als maskulines Ideal kodiert, während die Bewegung in die Horizontale einer Feminisierung entspräche. Die Frauengestalten dienten nur zur Bestätigung der Aufrichtigkeit Biberkopfs, wobei ihn jeder Schlag in eine als feminin kodierte, horizontale Lage versetze. Im Unterschied zu den Frauenfiguren steige Biberkopf immer wieder auf. Siehe ebd., 145–146. Aufrechte Männlichkeit werde so mit Brutalität verknüpft, wie der Mord an Ida und die Vergewaltigung von Minna zeige. Siehe ebd., 146–147. Die Ambivalenz beider Strukturpositionen für den männlichen Protagonisten werde so vorgeführt: Männer könnten zwischen Aufrichtigkeit und Brutalität auf der einen, oder dem Liegen und der Abhängigkeit auf der anderen Seite wählen. Siehe ebd., 147.

Laut Bayerdörfer ist der „Schwur, anständig zu sein“ (BA, 13) als „Maxime des neuen Lebens“ ein Leitmotiv des Romans, der am Ende in seiner Widersprüchlichkeit vorgeführt werde. Die Tautologie „Wir wissen, was wir wissen“ (BA, 454) sei nicht leer, sondern stehe für die Erkenntnis ein, dass die Absolutsetzung der eigenen Stärke zu Gewalt und Scheitern führe. Die Tautologie stehe ebenso für eine Neubewertung zwischenmenschlicher Beziehungen. Siehe Hans-Peter Bayerdörfer, „Der Wissende und die Gewalt. Alfred Döblins Theorie des epischen Werkes und der Schluß von *Berlin Alexanderplatz*,“ *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 44, Heft 2 (1970): 318–353, 325.

⁶⁴ Lethen, *Verhaltenslehren*. Zum Begriff der Verhaltenslehren, die in den turbulenten Zeiten der Zwischenkriegszeit ein „funktionale[s] Ich“ (ebd., 36) herstellen sollten, siehe ebd., 35–38. Zum Begriff der „kalten persona“, die in der Verhaltenslehre einer militanten Lebensführung als ein idealtypisches Menschenbild dargestellt wird, siehe ebd., 53–70.

⁶⁵ Für eine Beschreibung des „Sound[s] des Augusterlebnisses“ siehe Morat, „Der Sound der Heimatfront“, 352–353.

⁶⁶ Lethen, „Das Ohr als Einbruchstelle des Traumas“, 199.

⁶⁷ Giesbrecht, „Deutsche Liedpostkarten“, 97.

⁶⁸ Siehe Lukas Richter, *Der Berliner Gassenbauer. Darstellung — Dokumente — Sammlung*, hrsg. v. Deutschen Volksliedarchiv (Münster: Waxmann, 2004), 86. Richter gibt auch darüber Auskunft, dass „Die Wacht am Rhein“ zum Standardrepertoire der Drehorgelspieler gehörte. Siehe ebd., 77.

⁶⁹ Weil das Leben als Straßenmusiker eine mögliche Einnahmequelle für Kriegsversehrte darstellte, kommentiert Nachum: „Ihr habt schön gesungen. Ihr habt wirklich schön gesungen. Ihr könntet Gold mit einer Stimme verdienen, wie Ihr habt“ (BA, 18).

⁷⁰ Lethen, *Verhaltenslehren*, 246.

⁷¹ Der Roman wird immer wieder als Meisterwerk der Montagetechnik gerühmt. Die Interpretationsansätze sind vielfältig. Siehe Bayerdörfer, „Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz* (1929),“ 160–161; Dollenmayer, „An Urban Montage,“ 317–336; Eva Horn, „Versuchsanordnung Roman. Erzählen und Wissen vom Menschen in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*,“ in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Leipzig 1997*, hrsg. v. Ira Lorf und Gabriele Sander (Bern: Peter Lang, 1999), 117–134, 127; Jähner, „Stadtraum — Textraum,“ 99–103; Malika Maskarinec, „Rethinking Montage. Berlin Alexanderplatz's Paper Trails,“ *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 95 (2021):115–135; o.V., „Introduction,“ in *Alfred Döblin. Paradigms of Modernism*, hrsg. v. Steffan Davies und Ernest Schonfield (Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009), 1–6, 6; Scherpe, „Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung,“ 425; Schöne, „Döblin: *Berlin Alexanderplatz*,“ 316; Sluga, „The Role of Montage in Berlin Alexanderplatz,“ 183–195; Ulf Zimmermann, „Benjamin and *Berlin Alexanderplatz*. Some Notes Towards a View of Literature and the City,“ *Colloquia Germanica* 12, Heft 3 (1979): 256–272, 260–261 und 267.

⁷² Webber, „Other Places,“ 266 demonstriert, dass Biberkopf die Stadt symbolisch als ‚Jude‘ betritt. Juden mussten die Stadt durch das Rosenthaler Tor betreten und durften nur eintreten, wenn sie durch einen jüdischen Leumund empfangen wurden.

⁷³ Siehe für die Geschlechtscodierung der Raumsemantik des Textes Maskarinec, *The Forces of Form in German Modernism*, 145: „As to be expected, *Berlin Alexanderplatz* projects a vertical stance as a masculine ideal. Conversely, being brought to the ground or lying flat amounts to feminization.“ Beispielhaft ist Maskarinec dafür die ‚Erniedrigung,‘ die Biberkopf durch Lüders und Reinhold erfährt: „Becoming supine as a result of Lüders's and then Reinhold's betrayals, Biberkopf's body suffers a fate similar to that of Ida and Mieze, namely, being ‚laid low‘ at the hands of a masculine force (the important difference being that only Biberkopf is bestowed with a second, third, and fourth chance, which none of the female characters benefit from).“ Ebd., 146.

⁷⁴ Siehe dazu Schönes Interpretation, welche die Ansprachen in Klammern als Stimme des Todes liest. Schöne, „Döblin: *Berlin Alexanderplatz*,“ 299.

⁷⁵ Siehe zu dieser Formulierung Hegels Johann Kreuzer, „Ob ein Mensch Erfahrungen machen kann, ist in letzter Instanz davon abhängig, wie er vergißt.“ Überlegungen zu einer Notiz Adornos,“ in *Kulturelles Vergessen. Medien – Rituale – Orte*, hrsg. v. Günter Butzer und Manuela Günter (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004), 167–183, 169–170.

⁷⁶ Dabei ist bei Hegel eine Besonderheit zu beachten. Anders als in unserem heutigen Verständnis denkt Hegel die Erinnerung als ‚Ort‘ der Aufbewahrung, in dem die unmittelbare Anbindung an einen sinnlichen Weltkontext verloren geht. „Die Erinnerung,“ so Hermann Schmitz, „ist für Hegel hiernach keine hervorbringende Funktion des Geistes, sondern im Gegenteil eine verschlingende und versenkende, indem sie die Mannigfaltigkeit räumlich und zeitlich gesonderter Eindrucksinhalte in den nächtlichen Schacht, die einfache Tiefe unanschaulicher geistiger Aufbewahrung zusammenzieht.“ Hermann Schmitz, „Hegels Begriff der Erinnerung,“ *Archiv für Begriffsgeschichte* 9 (1964): 37–44, 40.

⁷⁷ Siehe Lethen, *Verhaltenslehren*, 248. Lethen verzichtet jedoch auf eine genauere Analyse Biberkopfs, was dafür spricht, dass die Komplexität dieser Figur den Rahmen des Typs sprengt.

⁷⁸ Ebd., 247.

⁷⁹ Ebd., 257.

⁸⁰ Siegfried Kracauer, „Die Tat ohne Täter,“ in *Werke. Essays, Feuilletons, Rezensionen*, Band 5.2, hrsg. v. Inka Mülder-Bach (Berlin: Suhrkamp, 2011), 272–277, 273.

⁸¹ ‚Sittlichkeit‘ ist eine aus dem Kaiserreich kommende, sexistische Kategorie, deren schillernde Karriere im Zusammenhang mit staatlicher Sexualpolitik hier nachgeschlagen werden kann: John C. Fout, „Sexual Politics in Wilhelmine Germany. The Male Gender Crisis, Moral Purity, and Homophobia“, *Journal of the History of Sexuality* 2 (1992): 388–421; Martin Lücke, „Das ekle Geschmeiß.‘ Mann-männliche Prostitution und hegemoniale Männlichkeit im Kaiserreich,“ in *Männer — Macht — Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute*, hrsg. v. Martin Dinges (Frankfurt am Main: Campus, 2005), 157–172; Clayton J. Whisnant, *Queer Identities and Politics in Germany. A History 1880–1945*, (New York: Harrington Park Press, 2016), 14–42.

⁸² Siehe Maria Tatar, „Wie süß ist es, sich zu opfern.‘ Gender, Violence, and Agency in Döblin’s *Berlin Alexanderplatz*,“ *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 66, Heft 3 (1992): 491–518, 493–494.

⁸³ Man kann auch, wie Eva Horn bemerkt, von „einer gerichtsmedizinischen Rekonstruktion des Tathergangs“ sprechen. Siehe Horn, „Versuchsanordnung Roman,“ 124.

⁸⁴ Maskarinec deutet diese Passage anders aus. Die Formeln Newtons funktionieren ihrer Interpretation nach wie das Ekkyklema des antiken Theaters, das ein nicht auf der Bühne gezeigtes, brutales Ereignis durch das Vorzeigen eines Leichnams enthüllt. Siehe Maskarinec, *The Forces of Form in German Modernism*, 153. Die abstrakte Darstellungsweise der Passage ermögliche gerade eine mitfühlende Reaktion, sodass Maskarinec zu folgender, abschließender Einschätzung gelangt:

„Abstraction, to repeat the point, is not a departure from figuration but the fullest presentation of human life through unfamiliar means.“ Ebd., 154. Demgegenüber kommt Eva Horn zu diesem Schluss: „Die Montage skandiert das Geschehen mit Elementen der Naturwissenschaft und des Mythos, Erklärungen also, die nichts erklären, sondern gerade die Kausalität und Plausibilität, auf die sie anspielen, ad absurdum führen. Jener ‚Sinn des Ganzen,‘ die Logik der Reue, die Franz in seinem Zwiegespräch mit dem Tod am Ende des Romans, nach den drei Schlägen, einzusehen glaubt, jener Sinn auch, der die Exemplarität des Erzählten für den Leser fruchtbar machen könnte, bleibt ein offenes Postulat in den Fugen der Montage.“ Horn, „Versuchsanordnung Roman,“ 125.

⁸⁵ Kracauer, „Die Tat ohne Täter,“ 273.

⁸⁶ Siehe Tatar, „Gender, Violence, and Agency,“ 518. Tatars Argument bezieht auch eine Deutung der „Hure Babylon“ mit ein.

⁸⁷ Gemäß Freud, der schreibt: „Die früh erlebten, später vergessenen Eindrücke, denen wir eine so große Bedeutung für die Ätiologie der Neurosen zuschreiben, heißen wir *Traumen*.“ Freud, „Der Mann Moses,“ 521. Hervorh. i. Orig.

⁸⁸ Lethen, *Verhaltenslehren*, 70.

⁸⁹ Cohn, *Transparent Minds*, 26.

⁹⁰ Siehe zu den Möglichkeiten der Bewusstseinsdarstellung Cohn, die schreibt: „[P]sycho-narration often renders, in a narrator’s knowing words, what a character ‚knows,‘ without knowing how to put it into words.“ Ebd., 46.

⁹¹ Siehe Gabriele Sander, *Erläuterungen und Dokumente. Alfred Döblin. Berlin Alexanderplatz* (Stuttgart: Reclam, 1998), 11.

⁹² Dieser Analyse folgt einem Hinweis Maria Tatars, die dafür plädiert hat, die intergeschlechtlichen Beziehungen Biberkopfs und dessen Verhältnis zur Sexualität in den Mittelpunkt zu rücken, um dessen Angstzustände und psychische Instabilität zu erkennen. Siehe Tatar, „Gender, Violence, and Agency,“ 495.

⁹³ Siehe Sander, *Erläuterungen und Dokumente*, 11.

⁹⁴ Diese Passage erfährt eine nähere Erläuterung durch Sabine Kyora, „Dr. Döblin. (Zeit-)Diagnostik in *Berlin Alexanderplatz*, *Text + Kritik* 13/14 (2018): 141–152, 143–144. Kyora schreibt: „Während das Symptom in der Handlung erzählt wird, ordnet das montierte Zitat es und seine möglichen Ursachen in die körperlichen und psychischen Funktionen ein.“ Ebd., 144.

⁹⁵ Bisher ist noch nicht ausführlich kommentiert worden, dass Biberkopf hier eine Afro-Deutsche Sexarbeiterin aufsucht, deren Wahrnehmung durch das Stereotyp der ‚schwarzen Venus‘ geprägt wird: „Die Schwarze ist gut, hat Hüften, knuspriger Brezel“ (BA, 35). Die namenlos verbleibende Sexarbeiterin ist Variété-Tänzerin, wodurch eine Verbindungslinie zu Klaus Manns *Mephisto. Roman einer Karriere* (1936) entsteht, in dem die Afro-Deutsche Tänzerin Tebab eine bedeutende Rolle spielt. Vielleicht eröffnet Döblin hier nur den Blick auf eine weitere, oft verkannte Nuance des Lebens in Berlin zur Zeit der Weimarer Republik. Vielleicht ist aber die kurze Episode auch eine weitere Facette im Charakterbild einer soldatischen persona, die nicht nur durch Sexismus, sondern auch Rassismus geprägt wird. Siehe Fatima El-Tayeb, *Schwarze Deutsche. Der Diskurs um ‚Rasse‘ und nationale Identität 1890-1933* (Frankfurt: Campus Verlag, 2001) für eine grundlegende Diskursgeschichte des Themas. Für eine aktuelle Untersuchung Tebabs aus Klaus Manns Roman siehe Luca Zenobi, „Sadomasochism and Identity Narratives in the Weimar Republic: Klaus Mann’s *Mephisto*,“ *Whatever* 3 (2020): 5–24.

⁹⁶ Siehe zum Markenzeichen des Expressionismus, dem Reihungsstil, Silvio Vietta, „Großstadt Wahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistischer Reihungsstil und Collage,“ *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 48, Heft 2 (1974): 354–373, 356–357.

⁹⁷ Siehe Sander, *Erläuterungen und Dokumente*, 12.

⁹⁸ „Von den verschiedenen *dreisilbigen* Füßen sind im Deutschen gebräuchlich nur der ‚Daktylus‘ (- v v) und der ‚Anapäst‘ (v v -). Rein daktylische und rein anapästische Maße begegnen in der deutschen Dichtung allerdings selten.“ Christian Wagenknecht, *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung* (München: Beck, 2007), 38. Im Vergleich mit dem Trochäus drängt der Daktylus schwerfälliger, aber umso kraftvoller vorwärts. Für einen Überblick siehe Jürgen Kühnel und Christian Schlösser, „Daktylus,“ in *Metzler Lexikon Literatur*, 3., völlig neu bearbeitete Auflage, hrsg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007), 139. Ein rein daktylisches Maß ergibt auch der Kinderreim nicht. Die ersten beiden Verse lassen sich wie folgt abbilden: (-vv -vv -vv -). Der letzte Vers ergibt folgendes Maß: (-vv -v).

⁹⁹ [R] bezeichnet ein uvulares „r“, während [r] als „Zungenspitzen-r“ bekannt ist. Siehe Jörg Meibauer et al., *Einführung in die germanistische Linguistik* (Stuttgart: Metzler, 2015), 77. Die r-Realisierung wird durch die regionale Herkunft bestimmt, wobei im Berliner Raum „r“ als uvularer Laut realisiert wird. Siehe ebd., 88.

¹⁰⁰ Siehe Meibauer, *Einführung in die germanistische Linguistik*, 77.

¹⁰¹ Lethen, „Das Ohr als Einbruchsstelle des Traumas,“ 192.

¹⁰² Der Reim erhält durch die Assoziation mit dumpfen Paukenschlägen eine bedrohliche und geradezu unheimliche Dimension. Die Betrachtungen zum Dämonischen in BA, die Burkhard Meyer-Sickendiek angestellt hat, erscheinen hier aufschlussreich und die Hinweise in diesem hervorragenden Artikel mögen die unheimliche Qualität dieser Szene besser erklären. Meyer-Sickendiek teilt die hier ausgearbeitete Einsicht, dass der Wiederholungszwang für Döblins Poetik entscheidend ist. Siehe Meyer-Sickendiek, „Dämonopathie,“ 73–74. In BA bestehe der Wiederholungszwang konkret aus dem Rückfall in das kriminelle Leben. Weiterhin könne man den psychologischen Komplex aus neurotischer Angststörung, ausgelöst durch die traumatischen Kriegserlebnisse, und latenter Gewaltbereitschaft, der erst am Ende durch den Protagonisten erkannt wird, zur Illustration dieser These heranziehen. Siehe ebd., 74–76.

¹⁰³ Siehe für diese Details Sander, *Erläuterungen und Dokumente*, 12–13.

¹⁰⁴ Jähner, *Erzählter, montierter, soufflierter Text*, 29.

¹⁰⁵ Hückmann, *Rache im Realismus*, 47.

¹⁰⁶ Siehe dazu den hilfreichen Kommentar zu Einsteins bahnbrechendem Artikel „Die Grundlage der allgemeinen Relativitätstheorie,“ *Annalen der Physik* 49, Heft 7 (1916): 769–822 in Jürgen Renn, Hans-Joachim Frey, *The Road to Relativity. The History and Meaning of Einstein's 'The Foundation of General Relativity', Featuring the Original Manuscript of Einstein's Masterpiece* (Princeton: Princeton University Press, 2015).

¹⁰⁷ Alfred Döblin, „An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm,“ in *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. v. Erich Kleinschmidt (Olten/Freiburg i.Br.: Walter-Verlag, 1989), 119–123, 121, Hervorh. d. Verf.

¹⁰⁸ Döblin, „Bemerkungen zum Roman,“ 124.

¹⁰⁹ Alfred Döblin, „Nutzen der Musik für die Literatur (1930),“ in *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. v. Erich Kleinschmidt (Olten/Freiburg i.Br.: Walter-Verlag, 1989), 270–273, 273.

¹¹⁰ Alfred Döblin, „Der Bau des epischen Werks,“ in *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. v. Erich Kleinschmidt (Olten/Freiburg i.Br.: Walter-Verlag, 1989), 215–245, 219.

¹¹¹ Hückmann, *Rache im Realismus*, 47.

¹¹² Döblin, „Bau des epischen Werks,“ 219.

¹¹³ Siehe Sander, *Erläuterungen und Dokumente*, 19.

¹¹⁴ Morat, „Der Sound der Heimatfront,“ 357.

¹¹⁵ Scherpe, „Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung,“ 433, führt aus, dass Biberkopf letztlich immer zwischen den polaren (diskursiven) Positionen der Weimarer Republik verbleibt.

¹¹⁶ Siehe Sander, *Erläuterungen und Dokumente*, 23.

¹¹⁷ Freud, „Jenseits des Lustprinzips,“ 30.

¹¹⁸ Das Motiv der Trompete taucht unmittelbar vor der Vergewaltigungsszene auf und zieht sich von da aus durch den gesamten Text. Biberkopf ist unfähig, Minna seine wahre Verfassung zu offenbaren, weil er die Schuld unterdrückt. Die Metapher vom gebrochenen Mann aufnehmend, wird Biberkopfs desolater Zustand, den er nicht verbalisieren kann, folgendermaßen beschrieben: „Wie, will er sagen, aber kaut an seinem Zwirnsfaden, die Trompete ist zerbrochen, es ist vorbei, und zittert und kann nicht heulen und sieht nach ihrer Hand“ (BA, 38). Die zerbrochene Trompete steht in unmittelbarer Verbindung zu den neurotischen Symptomen und der Verdrängungsarbeit — „und zittert und kann nicht heulen“ — und bedeutet das Ende der soldatischen Männlichkeitsidee. Unmittelbar nach der Vergewaltigung, mit der Biberkopf die soldatische Maske zurechtrückt, „blasen die Trompeten“ und die „Husaren [kommen] heraus“ (BA, 40). Virilität signalisierend und die soldatische Männlichkeit affirmierend, begleiten die Trompeten Franz in Momenten des Triumphs: „Die Trompeten blasen neben ihm einen Marsch. Es ist die Schlacht geschlagen wohl auf dem freien Feld, rätätätä, ratätätä, rätätätä, wir haben die Stadt gewonnen und das ganze viele schwere Geld genommen, geklommen, ratätätä, tätätä tätäl!“ (BA, 245). Das tun sie, bis das Bild umkippt und das fatalistische Festhalten am eisernen Mannsbild die Höllenfahrt einleitet: „*Die beginnende Schlacht. Wir fahren in die Hölle mit Pauken und Trompeten*“ (BA, 396, Hervorh. i. Orig.).

¹¹⁹ Bayerdörfer, „Der Wissende und die Gewalt,“ 326–327.

¹²⁰ So verstehen sowohl Burkhard Meyer-Sickendiek und Vera Kaulbarsch Reinhold als Figuration von Biberkopfs Todestrieb und insbesondere Kaulbarsch führt aus, dass die von Biberkopf aufgesuchten Konfrontationen mit Reinhold ein Ausdruck der ‚dämonischen‘ Seite seines Wiederholungszwanges sind. Siehe Meyer-Sickendiek, „Dämonopathie,“ 76–77; Vera Kaulbarsch,

„Und das läuft, und da kann keiner ausweichen.“ Technik und Dämonie in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*,“ in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Cambridge 2017. Natur, Technik und das (Post-)Humane in den Schriften Alfred Döblins*, hrsg. v. Steffan Davies und David Midgley (Bern: Peter Lang, 2019), 163–182, 172.

¹²¹ So auch Veronika Fuechtner, *Berlin Psychoanalytic: Psychoanalysis and Culture in Weimar Republic Germany and Beyond* (Berkeley: University of California Press, 2011), 41: „When Biberkopf beats Mieke in a fit of jealousy, her screaming mouth turns into a war zone, a bombed train station, a screaming wave that needs to be silenced.“

¹²² Siehe dazu John Naylor, *Now Hear This. A Book about Sound* (Cham: Springer, 2021), 304–306.

¹²³ Die Verbindung dieser Passagen durch die Tonspur stellt auch Fuechtner, *Berlin Psychoanalytic*, 41 fest: „The sound *wumm wumm*, of the storm that brews over the forest after Mieke’s death and pounds on both the walls of Berlin-Buch and Biberkopf’s head, is the sound of destruction.“

¹²⁴ Döblin, „Der Bau des epischen Werks“, 219.

¹²⁵ Ebd., 218.

¹²⁶ Siehe zu dieser räumlichen Kodierung Maskarinec, *The Forces of Form in German Modernism*, 133.

¹²⁷ Zur wissenschaftlichen Einordnung dieser Diagnose, die von einem Oberarzt gegenüber seinen jungen, psychoanalytisch geschulten Assistenzärzten ausgesprochen wird, siehe: Fuechtner, *Berlin Psychoanalytic*, 43–45; Horn, „Versuchsanordnung Roman“, 126; Kyora, „Dr. Döblin“, 145.

¹²⁸ Emilie schwingt zwar im Wind als An-Klagende mit, aber der Text folgt auch hier einer Strategie, welche die weiblichen Opfer zum Verschwinden bringt. Gestaltlich tritt der Sturm, der Emilies Weh- und Anklage an den Mauern rütteln lässt, in maskulinem Gewand auf: es sind, wie der Text explizit macht, „Herren“ (BA, 423) die den Sturm als „die Gewaltigen des Sturms“ (BA, 420) personifizieren. Trotzdem tritt das ‚Weibliche‘ in seiner mythischen, rein destruktiv kodierten Form auf. Zusammen mit den „Sturmgehaltigen“ (BA, 423) erscheint „die Hure Babylon“ (BA, 423). Hier ist erneut auf Maria Tartars Studie zu verweisen, die zeigt, dass die Hure Babylon als universelle Fabel weiblicher Gewalt zu verstehen ist, welche den Schuldiskurs von den männlichen Tätern ablenkt. Siehe Tatar, „Gender, Violence, and Agency“, 518.

¹²⁹ Siehe dazu auch Vera Kaulbarsch, die anhand der Nennung des Wortes „Tank“ den Zusammenhang zwischen Technik und Trauma aufzeigt und darlegt, wie das stille Liegen als extremer

Ausdruck der soldatischen Disziplinierung zu verstehen ist. Der eiserne Körper schützt nämlich vor dem Tankschreck, der metonymisch für die Kriegstraumatisierung steht. Siehe Kaulbarsch, „Technik und Dämonie“, 179.

¹³⁰ Hellmuth Falkenberg, *Die Musik der Schlachten. Aufsätze zur Philosophie des Krieges* (Konstanz: Reuß & Itta, 1916), 32.

¹³¹ Ebd., 32.

¹³² Tatar, „Gender, Violence, and Agency“, 515. Für eine intertextuelle Betrachtung der Todesfigur siehe Yoshihito Ogasawara, *Literatur zeugt Literatur. 'Intertextuelle, motiv- und kulturgeschichtliche Studien zu Alfred Döblins Poetik und dem Roman Berlin Alexanderplatz'* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996), 93.

¹³³ Siehe für einen Forschungsüberblick, der auch die diversen Interpretationen des Schlusses anführt, Sander, *Erläuterungen und Dokumente*, 164–220.

¹³⁴ Siehe zu den foltergleichen ‚Heilungsmethoden‘ der Kriegspsychiatrie Roth, „Die Modernisierung der Folter“, 15.

¹³⁵ Wolfgang Schäffner, *Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin* (München: Fink, 1995), 341. Schäffner bringt diese Folterszene mit Nietzsche in Verbindung und argumentiert, dass Biberkopf hier durch Schmerz ein neues Gedächtnis eingepflanzt werde. Diese Interpretation ergänzt die hier vorgelegten Ausführungen insofern, als dass sie implizit voraussetzt, dass Biberkopf seine Schuld vergessen hat. Schäffner führt seine Auslegung dann aber in eine andere Richtung und argumentiert, dass das neue Gedächtnis Biberkopf als funktionierendes Rädchen in die Gesellschaft integriert. Siehe ebd., 341–342. Diesen Gedanken greift unter anderem Eva Horn auf, die die Geschichte von Franz Biberkopf als eine gelungene Normalisierung versteht. Siehe Horn „Versuchsanordnung Roman“, 122–23.

¹³⁶ Siehe Honold, „Der Krieg und die Großstadt“, 208.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Jähner, *Erzähler, montierter, soufflierter Text*, 58.

¹³⁹ Walter Benjamin, „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz,“ in *Gesammelte Schriften*, Band 2.1, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 295–310, 300.

¹⁴⁰ Ganz im Gegensatz, daran sei noch einmal erinnert, zu Benjamins harschem Urteil über den Roman.

¹⁴¹ Freud, „Der Mann Moses,“ 519–520.

¹⁴² Cornelia Zumbusch, *Was keine Geschichte ist. Vorgeschichte und Literatur im 19. Jahrhundert* (Stuttgart: Metzler, 2021), 51.

¹⁴³ Siehe ebd., 71–72.

¹⁴⁴ Genette, *Die Erzählung*, 28.

¹⁴⁵ Zumbusch, *Was keine Geschichte ist*, 9

¹⁴⁶ Genette, *Die Erzählung*, 28.

¹⁴⁷ Ebd., 31.

¹⁴⁸ Cornelia Zumbusch konnte überzeugend zeigen, dass diese enge Funktionsbestimmung nicht mit der tatsächlichen Variationsbreite von Funktionen der Analepse zur Deckung zu bringen ist: „In den betrachteten Romanen betrifft das Erzählen in und von Vorgeschichten aber selten nur Fragen der Informationsökonomie oder der Spannungssteigerung. Vielmehr bietet es Residuen eines mal luxurierenden, über die bürgerlichen Erzählwelten hinausschießenden, mal in ihm als Schmerz und Wunde persistierenden Erzählens.“ Zumbusch, *Was keine Geschichte ist*, 287.

¹⁴⁹ Genette, *Die Erzählung*, 36. Cornelia Zumbusch stellt ausführlich dar, inwiefern dieser Ansatz mit vorangegangenen narratologischen Theorien bricht, und die Erkenntnis spiegelt, dass sich ein retrograder Erzählaufbau „nicht an einem am Ende zu gewinnenden symbolischen Sinn des Ganzen“ orientiert, sondern „nach den Gründen des Gegenwärtigen [gräbt].“ Zumbusch, *Was keine Geschichte ist*, 79.

¹⁵⁰ Luckhurst, *The Trauma Question*, 88.

¹⁵¹ Lethen, „Das Ohr als Einbruchstelle des Traumas,“ 192.

¹⁵² Genette, *Die Erzählung*, 57.

¹⁵³ Zumbusch, *Was keine Geschichte ist*, 286.

¹⁵⁴ Döblin, „Bemerkungen zum Roman,“ 124.

4. Kapitel: W. G. Sebalds Geschichte(n) des Vergessens

Der Schriftsteller W. G. Sebald entwickelt in seinen Prosatexten eine Phänomenologie von Erinnern *und* Vergessen, die eine neue Form der *memoria*-Erzählung begründet,¹ *und* Erkenntnisse über innovative Erzählweisen des Vergessens anbietet. Sebald ist sich bewusst, dass die „Geschichte des Vergessens [...] noch sehr viel weniger erforscht [ist] als die Geschichte des Erinnerns,“² und er ist nach eigener Aussage daran interessiert, das „Vergessene“ als „Gegenteil“ des Gedächtnisses literarisch zur Darstellung zu bringen.³ In einem Gespräch über *Austerlitz* mit Jean-Pierre Rondas, dem diese Ausführungen entnommen sind, designiert Sebald den Bildbereich des Kerkers als angemessene „materielle[] Entsprechung“⁴ dieses Phänomens.

Der Gleichsetzung von Vergessenem mit „Verliesen“ und „Gefängnisräumen“⁵ unterliegt eine topisch organisierte Vorstellung des Gedächtnisses, wie sie in der Antike entwickelt und als Mnemotechnik über das Mittelalter bis in die Renaissance tradiert wurde.⁶ Der von Augustinus popularisierten Vorstellung der „Gefilden und weiten Hallen des Gedächtnisses“⁷ wird das klaustrophobische Bild der unterirdischen Bewahrungsanstalt entgegengestellt, um dem Vergessenen zur Vergegenständlichung zu helfen. Das Vergessene ist damit zwar, wie bei Augustinus,⁸ begraben, wird aber interessanterweise auch im „Medium jeder Mnemotechnik“⁹ — der Verräumlichung — als ‚Speicher‘ imaginiert. Die Kellerräume designieren in der Gebäudemetapher des Gedächtnisses laut Harald Weinrich schon immer das Reich des Vergessens, sind aber, das ist wichtig, Teil von dessen Struktur.¹⁰ Sebald behauptet also einen Gegensatz zwischen Gedächtnis und Vergessenem, weist dem Vergessen dann aber wie für die topologisch organisierte Gedächtnismetapher üblich eine mit dem Gedächtnis funktionsgleiche Form zu. Das Vergessene ist als Verlies vielleicht weniger anziehend als die weitläufigen Gedächtnisgebäude des Augustinus, aber trotzdem dem Gebäude zugehörig. Wenn, wie Sebald schreibt, das Vergessene „seine materiellen Entsprechungen hat in diesen Verliesen und in

diesen Gefängnisräumen,⁴¹ dann ist dieses Lager zwar weniger zugänglich, unter Umständen sogar versperrt und versteckt, aber prinzipiell kann man darauf zugreifen wie auch auf die „vielen versteckten und unergründliche[] Winkel[]“⁴² des Gedächtnisses.

Sebalds Verständnis des Vergessens ist demnach weitaus komplexer, als es zunächst den Anschein hat. Dieses Kapitel macht sich auf die Suche nach den Geschichten des Vergessens in Sebalds Werk. Als wiederkehrendes Element dieser von Sebald geschriebenen Geschichten des Vergessens erweist sich die Ellipse, die in verschiedenen Konfigurationen und mit wechselnden Funktionen versehen auftritt. Das Vergessen ist für Sebalds Projekt einer Restitution der Opfer von Verfolgung ein wichtiger Bündnispartner, wie eine Analyse der Erzählung „Ambros Adelwarth“⁴³ zeigen soll. Die Erzählweise der Geschichte macht deutlich, dass der Name des Ambros Adelwarth als ein ausgeleertes Ellipsenzeichen verstanden werden muss, das auf die Abwesenheit einer authentischen Erinnerung an diese Person verweist. In Anlehnung an das Krankheitsbild des Korsakoff'schen Syndroms wird die Aushöhlung des Gedächtnisses aber auch als die Voraussetzung dafür erkannt, die Ellipse durch poetische Imagination zu ergänzen und so eine erneuerte Erinnerung zu stiften, die weitererzählt werden kann. Dieses optimistische Bild, in der die Ellipse zu einem poetischen Motor ernannt wird, verändert sich im Laufe von Sebalds Schaffen.

In *Luftkrieg und Literatur*⁴⁴ geht es Sebald mehr um die ethische Dimension des Vergessens und es lässt sich zeigen, dass er die deutsche Erinnerungskultur als eine elaborierte Form des Abtuns der Vergangenheit versteht. Die Begradigung der deutschen Städte versteht Sebald nicht nur als Versuch, sich der ungeliebten Vergangenheit zu entledigen, sondern auch als Zeichen dafür, dass sich die nazistische Ideologie noch nicht überlebt hat. Anhand einer Referenz auf Heinrich Himmlers notorische Posener Rede lässt sich zeigen, dass das Vergessen selbst zu einem elliptischen Auslassungszeichen erklärt wird, das auf eine kontinuierliche Beibehaltung nazistischer

Geisteshaltungen verweist und die Unmöglichkeit begründet, die eigene Schuld anzuerkennen und so endlich mit den Opfern des ausgelebten Nationalsozialismus in Kontakt zu treten.

Das deutsche Vergessen wird auch in *Austerlitz*¹⁵ thematisiert. Es wird diesmal aus der Perspektive eines Opfers gezeigt, wie die gescheiterte Überwindung der nazistischen Ideologie eine Kontinuitätslinie bestehen lässt, die den Holocaust als anwesende Abwesenheit in die deutschen Städte einschreibt. Gemäß Sebalds eigenem poetischen Programm, das sich mehr auf die Opfer als die Täter konzentriert, geht es in *Austerlitz* aber vornehmlich darum, was es bedeutet, wenn der eigene Name eines Verfolgten zu einem Auslassungszeichen wird. *Austerlitz* ist im Hinblick auf eine Geschichte des Vergessens das Gegenprogramm zu „Ambros Adelwarth.“ Während für den letzteren die Auslöschung der eigenen Person die Voraussetzung dafür enthielt, erinnert zu werden, ist Austerlitz' Name eine Ellipse, die immerfort auf die eigene Ausleerung verweist. Die Leere konturiert sich vor dem Hintergrund eines kulturellen Archivs des Holocaust, welches Austerlitz' eigenes Schicksal zwar in Linien umreißt, aber eben auch immer wieder auf seine irreversible Auslöschung hinweist. Die Ellipse erhält hier durch das kulturelle Archiv seine Form, hat aber den eigenen Inhalt unwiederbringlich eingebüßt.

Korsakow'sche Konfabulation und die Ellipse in der Erzählung „Ambros Adelwarth“

Ambros Adelwarth ist einer von vier Exilanten, deren Lebensgeschichte W. G. Sebald in seinem Erzählband *Die Ausgewanderten* in der Form einer verlorenen Erinnerung darstellt. Claudia Öhlschläger hat pointiert formuliert, dass in diesen *Vier langen Erzählungen* — so der Untertitel des Bandes — „die Erinnerung, die nie ganz zu haben ist,“¹⁶ vom Vergessen abhängt. Die Erzählanlage in „Ambros Adelwarth“ verleiht der Erinnerung an diesen Ausgewanderten eine derart ephemere Kontur, dass ihre Inbesitznahme selbst in einer derartigen Schwundstufe fraglich erscheint. Die Erzählung führt weniger den Gemeinplatz vor, dass die Erinnerung nur um den Preis des Vergessens zu haben ist. Es

geht auch nicht nur um den Nachweis, dass Erinnerungen schon immer fiktiv und somit ästhetisch konstruiert sind.¹⁷ Vielmehr wird hier darauf aufmerksam gemacht, inwiefern die Abwesenheit von Erinnerungen und die unschließbaren Lücken im Gedächtnis aus dem Vergessen heraus eine Erzählung konstruieren können, die *anstatt einer Erinnerung* ein Mahnmal für den Vergessenen errichtet. Franz Loquai hat diesen Zug im Schreiben Sebalds wie folgt auf den Punkt gebracht:

Lassen sich die gesuchten Zusammenhänge durch die Gedächtnisarbeit nicht vollends rekonstruieren, so werden sie mittels einer phantastischen Konstruktion aus Halluzinationen und Träumen, aus Erfindung und fingierter Wirklichkeit hergestellt. Die Phantasie erweist sich somit als Gefährtin des Gedächtnisses.¹⁸

Auch Arthur Williams hat darauf hingewiesen, dass die Verbindung der vier Ausgewanderten mit der Gegenwart abgerissen ist: „Sebald’s subjects were ‚annihilated‘ in a more soul-destroying sense than we usually care to contemplate. For remembrance to occur for them now these processes must be reversed.“¹⁹ Als Umkehrung lässt sich Sebalds Verfahren im Falle des Ambros Adelwarth jedoch nicht eigentlich bezeichnen — die ‚Auslöschung‘ bleibt irreversibel. Der Name des Ausgewanderten funktioniert eher wie eine ausgeleerte Ellipse, deren Signifikant zunächst nur noch auf seine Abwesenheit verweist. Der Name, hinter dessen drei Punkten „...“ sich keine ergänzbare Information mehr versteckt, sondern das reine Vergessen zum Vorschein treten lässt, wird wie ein Auslassungszeichen gebraucht. Diese Absenz nutzt Sebald als poetische Lizenz, um den Vorgang der ‚Auslöschung‘ durch die Stiftung einer neuen Erinnerung wieder gut zu machen.

Der Ich-Erzähler²⁰ findet mehrere ihm unbekannte Bilder von Verwandten, die während der Zeit der Weimarer Republik in die USA ausgewandert sind. Das Studium dieser Bilder, auf denen er seinen Onkel Kasimir nebst dessen Frau Lina und Tochter Flossie, sowie die ledige Tante Theres erkennt, weckt in ihm das Bedürfnis, mehr über die Lebensgeschichten seiner Verwandten zu erfahren. Deshalb entschließt er sich, die noch lebende Tante Fini und den Onkel Kasimir, die beide in „die Altenkolonie Cedar Glen West“ (AA, 106) gezogen sind, in den USA zu besuchen. Durch die Erzählungen der Alten lernt er auch die Lebensgeschichte des Großonkels Ambros Adelwarth

kennen, die ihn zunehmend fasziniert und an deren Rekonstruktion er sich begibt. Tatsächlich gelingt es dem Ich-Erzähler, die chronologisch verstreuten und von verschiedenen Erzähler*innen vermittelten Reminiszenzen so zusammenzutragen, dass die biographischen Eckdaten des Großonkels kenntlich werden: 1886 ist er als jüngstes von acht Kindern im Österreichischen Gopprechts zur Welt gekommen, beginnt bereits mit 13 Jahren eine berufliche Laufbahn im Hotelwesen, die ihn über Lindau und später die Schweiz im Jahr 1905 nach London führt. Dort lernt er einen japanischen Legationsrat kennen, den er auf einer Zugreise ins Land der aufgehenden Sonne begleitet und als dessen „Kammerdiener“ (AA, 115) und „Gast“ (AA, 115) er für zwei Jahre in einem Wasserhaus bei Kyoto lebt. Anschließend siedelt er aus nicht genannten Gründen in die USA über, wo er als Butler und Reisebegleiter Cosmo Solomons, Sohn einer reichen New Yorker Bankiersfamilie, Anstellung findet. Nach dem in der Zwischenkriegszeit erfolgten Tod Cosmos in einer Nervenheilanstalt wird Ambros Hausdiener der Solomons und arbeitet in deren Anwesen auf Long Island bis zunächst im Jahr 1947 der alte Solomon und später im Jahr 1950 dessen Ehefrau Margo versterben. Er siedelt in ein ihm überschriebenes Haus in Mamaroneck über, wo er bis ins Jahr 1952 bleibt. Anschließend begibt er sich freiwillig in die Nervenheilanstalt Samaria, Ithaca, USA, in der schon Cosmo verstarb und wo er vermutlich im Jahr 1953 in Folge einer aggressiven Elektroschock-Therapie selbst sein Ende findet.

Diese Rekonstruktion scheint zunächst die Erwartung zu erfüllen, welche von zwei „Peritexten“²¹ geweckt wird. Der Titel des Erzählbands antizipiert,²² dass die unter ihm versammelten Erzählungen von Lebensgeschichten handeln. Das substantivierte Partizip deutet zudem an, dass nicht die Auswanderung an sich im Fokus des Erzählten steht,²³ aber als Schlüsselmoment der Biografie die Geschichte bestimmt. Die Überschrift „Ambros Adelwarth“ — auf deren Untertitel „My field of corn is / but a crop of tears“ noch näher eingegangen wird — fällt als Titel zweiter Ordnung unter den Skopus des Werktitels, sodass zwischen dem substantivierten Partizip „die Ausgewanderten“ und dem

Eigennamen „Ambros Adelwarth“ eine Verbindung hergestellt wird. Ambros Adelwarth ist einer der titelgebenden Ausgewanderten, dessen Lebensgeschichte im Folgenden erzählt wird: das ist die Proposition, welche durch die Verbindung des Titels erster und zweiter Ordnung entsteht und oberflächlich auch durch die Rekonstruktion der Biografie eingelöst wird. Die Erzählverfahren unterlaufen jedoch die Souveränität der Fakten, welche durch die objektive Form des Lebenslaufs versprochen wird, und ziehen die Präsenz von Erinnerungen an den Onkel in Zweifel.

Dass es sich bei der Geschichte „Ambros Adelwarth“ nicht bloß um den Versuch handelt, eine ‚authentische‘ Lebensgeschichte zu rekonstruieren, sondern ein Mahnmal aus dem Vergessen heraus zu errichten, deutet bereits das Spannungsverhältnis zwischen den Peritexten der Erzählung und deren Beginn an. „Ich habe,“ so der erste Satz der Erzählung, „kaum eine eigene Erinnerung an meinen Großonkel Adelwarth“ (AA, 97). Die Eröffnungsgeste des Erzählers gibt und entzieht den Erzählgegenstand gleichermaßen. Die Erwartung, Ambros Adelwarth als Erzählgegenstand vorzufinden, bestätigt sich einzig in der erneuten Nennung seines Namens. Der erste Satz der Erzählung führt uns dann aber nicht in die Geschichte des Onkels, sondern registriert gleich zu Beginn eine Grundproblematik, die dem Erzählen der Geschichte im Weg steht. Der Mangel an einer „eigene[n] Erinnerung“ verhindert, dass der Onkel die Bühne der Erzählung betreten kann. Es kann nicht im Modus der Rückwendung aus der Gegenwart heraus vom Großonkel Adelwarth erzählt werden, obwohl das Erzähltempus die Jetztzeit einer Erinnerungsszene heraufbeschwört. Wenn schon jeder Gedächtnisprozess „zu einer Verschiebung [...] des Innerten zum Zeitpunkt seiner Rückrufung“²⁴ führt, was passiert dann mit einer Rekonstruktion, die nicht einmal von der „eigene[n] Erinnerung“ (AA, 97) ausgehen kann? Indem der Erzählansatz die Abwesenheit von Erinnerungen, die zur Rekonstruktion notwendig sind, zur Schau stellt, wird der ‚authentische‘ Onkel als Erzählgegenstand ausgeklammert. Die Buchung des fast vollständigen Vergessens macht deutlich, dass hier noch mehr als beim ‚einfachen‘ Erinnern „kein passiver Reflex der Wiederherstellung“²⁵

wirksam sein kann, „sondern der produktive Akt einer neuen Wahrnehmung“²⁶ einsetzt, der den Onkel erst poetisch erschafft.

Die einzige Reminiszenz an den Onkel, die gleich zu Beginn erzählt wird, ist dementsprechend auch keine ‚eigene‘ Erinnerung. Sie ist vielmehr das Produkt der 1981 begonnenen Suche nach den Lebensgeschichten der amerikanischen Verwandten. Das Präsens des ersten Satzes markiert den linken Rand eines Rahmens, der den Akt des Erzählens in der Jetztzeit ansiedelt, und der am Ende der Erzählung durch die Wiederaufnahme dieses Tempus geschlossen wird: „Vor mir auf dem Schreibtisch liegt das Agendabüchlein des Ambros, das mir die Tante Fini bei meinem Winterbesuch in Cedar Glen West ausgehändigt hat“ (AA, 186). Zu diesem Agendabüchlein wird gleich noch mehr zu sagen sein; hier ist erstmal wichtig, dass die so eingeleitete Leseszene nach einem Aufenthalt im französischen Deauville stattfindet. Bei dieser „Mitte September 1991“ (AA, 171) gemachten Reise ist der Erzähler auf den Spuren Cosmo Solomons, der von Ambros begleitet in den Jahren zwischen 1911 und 1913 in den großen europäischen Spielcasinos astronomische Gewinne eingefahren hat. Im Anschluss an den eigenen Besuch in Deauville liest der Erzähler „die vor beinahe achtzig Jahren zu Papier gebrachten Zeilen“ (AA, 188) eines angeblich von Ambros geschriebenen Reiseberichts von 1913 — des Agendabüchleins —, sodass die Leseszene ebenfalls im ersten Drittel der 1990er Jahre, vermutlich unmittelbar nach oder sogar während der Frankreich-Reise stattfinden muss. Demnach steht die ‚eigene‘ Erinnerung an Ambros, welche am Anfang der Erzählung beschrieben wird, am Ende der Spanne von erzählter Zeit, die hier abgedeckt wird, und die sich, abgerechnet der zahlreichen Brüche und Ellipsen, von der Geburt des Großonkels im Jahr 1886 bis in die Jetztzeit des Erzählens in den 1990ern erstreckt. Erst *nach* den extensiven Gesprächen mit Verwandten, die den Onkel kannten, *nach* der Entschlüsselung des Tagebuchs, dem angeblich einzigen schriftlichen Nachlass des Onkels, und erst *nach* der Frankreich-Reise bildet sich diese ‚Erinnerung‘ des Erzählers, deren

Entstehung in der Gegenwart der Erzählzeit wesentlich als das Produkt der ‚Erinnerungen‘ *Dritter* verstanden werden muss.

Diese Phantomerinnerung erscheint auch darum fabuliert, weil der Erzähler ungeniert zugibt, dass der Onkel gänzlich aus der eigenen Erinnerung gelöscht wurde: „Nicht einmal in Gedanken ist er mir erhalten geblieben“ (AA, 99). Die ständig wiederholten erzählerischen Gesten, die den unsicheren Status des Berichteten hervorheben, fügen sich nahtlos daran an. Bei dem besagten einzigen Treffen, wobei sich nicht einmal von der Anzahl der Treffen „mit Sicherheit noch sagen läßt“ (AA, 97), ob sie akkurat erinnert wird, ist der Onkel dem Erzähler „zunächst ebenso wenig aufgefallen wie die übrigen Verwandten“ (98). Angeblich bemerkt das kindliche Ich des Erzählers die Redegewandtheit des Onkels, die diesen im Vergleich zur restlichen Verwandtschaft als besonders distinguiert erscheinen lässt. Der Redegegenstand der „Kaffeetafelansprache“ (AA, 98), mit welcher der Onkel als Ur-Auswanderer der Sippschaft betraut wird, ist dem Erzähler in „nichts mehr erinnerlich“ (AA, 98). Als einziges konkretes Detail der Erinnerung verbleibt also die „hochvornehme Erscheinung“ (AA, 98). Diese Wahrnehmung scheint jedoch über den Umweg einer Fremderinnerung an den Erzähler herangetreten zu sein, denn die Tante Fini läutet ihre eigene Erzählung aus dem Jahr 1981 mit eben dieser Beobachtung ein: „Der Onkel Adelwarth [...] ist ein selten nobler Mensch gewesen“ (AA, 111). Und auch auf die Sprachbegabung weist die Tante wenig später hin: „Neben einem sehr schönen New Yorker Englisch hat er ein elegantes Französisch und, was mich immer am meisten verwunderte, ein äußerst gediegenes, gewiß nicht auf Gopprechts zurückgehendes Deutsch gesprochen, und darüber hinaus, *so erinnerte die Tante Fini sich noch*, [...] Japanisch [...]“ (AA, 114, Hervorh. d. Verf.). Der Ursprung dieser Erinnerung liegt also klar bei Tante Fini — der Erzähler erinnert selbst die vermeintlich ureigenste Erinnerung an den Onkel nur *nach*.²⁷

Der Erzähler teilt selbst mit, dass die Faszination am Großonkel erst nach dem Besuch in Cedar Glen West begann, und zwar während des Aufschreibens seiner noch in den USA begonnenen

Aufzeichnungen über die Familiengeschichten: „Insbesondere aber beschäftigte mich der Ambros Adelwarth [...]“ (AA, 152). Tante Fini, die den Erzähler zuallererst auf den Großonkel aufmerksam macht, leitet ihre Erzählung mit einer Bemerkung ein, die auf den ersten Satz der Erzählung zurückführt und diesen wie ein Echo dieser Unterhaltung erscheinen lässt: „Der Onkel Adelwarth, *an den du dich wahrscheinlich nicht mehr Erinnerst*, sagte die Tante Fini, als fange nun eine ganz andere, weitaus bedeutungsvollere Geschichte an, ist ein selten nobler Mensch gewesen“ (AA, 111; meine Hervorh.). Und noch ein weiterer Aspekt springt hier ins Auge, nämlich die vom Erzähler vorgenommene Qualifizierung der Erzählhaltung der Tante: „als fange nun eine ganz andere, weitaus bedeutungsvollere Geschichte an“ (AA, 111). Die dem Erzähler eigene Faszination für den Großonkel wird hier in der Rückerinnerung auf die Tante projiziert und der hohe Stellenwert, den die Erzählung für den Großneffen einnimmt, auch auf die Tante übertragen. Indem also die Suche nach einer eigenen Erinnerung an den Großonkel mit der Erinnerung an Gespräche, die aus der Perspektive des Erzählers sekundäre Erinnerungen produzieren und mitteilen, zusammengeführt wird, verlieren die scheinbar treu wiedergegebenen Reminiszenzen ihren autonomen Status.

Halten wir fest, dass der Erzähler keine eigene Erinnerung an Ambros Adelwarth besitzt. Obwohl die Peritexte ein literarisches Porträt versprechen, machen die Aussagen des Erzählers es deutlich, dass kein authentisches Erinnerungsbild des Onkels hervorgerufen werden kann. Vielmehr ist die ‚Erinnerung‘ das Produkt einer Rekonstruktionsarbeit, die ihr Material in den Echos von Gesprächen mit den noch lebenden Verwandten findet. Die Faszination an der Lebensgeschichte des Onkels durchsetzt diese Echos mit den eigenen Projektionen, wodurch sie ihre unmittelbare Zeugniskraft verlieren. Sie verweisen vornehmlich auf die Abwesenheit des Onkels. Für den Erzähler ist der Name des Onkels ein leeres Zeichen, das auf die Abwesenheit einer Geschichte verweist. Wenden wir nun unsere Aufmerksamkeit auf die Art und Weise, wie die Vermittlung der vermeintlich authentischen Stimmen der Verwandten subtil unterlaufen wird, um erneut den Produktionsprozess

von ‚Erinnerungen‘ hervorzuheben, der sich um die ausgeleerte Geschichte des Onkels herum angelagert hat.

Die wiederholt auftauchende *inquit*-Formel „sagte ...“ erinnert an die vermittelnde Instanz des Erzählers und führt dadurch gerade vor, dass die unmittelbar und authentisch scheinende Dokumentation von Rede eine Fiktion darstellt. Die wiedergegebenen Erinnerungen an Adelwarth sind überdeutlich als transponiert markiert, sodass die Überlagerung von Fremd-Erinnerung und Erinnerung an die erzählte Erinnerung erzähltechnisch ausgestellt wird. Die scheinbar parteilose Wiedergabe der Geschichten dritter Personen wird durch den *discours* der Erzählung insbesondere dann in Zweifel gezogen, wenn vom Onkel Adelwarth die Rede ist. Damit heben sich diese Passagen deutlich von den Erinnerungen der Auswanderer Fini und Kasimir ab, die von deren jeweils eigener Geschichte handeln.

Während die Erinnerungen an den Großonkel durch die Art ihrer Einbettung einen prekären Status erhalten, wie wir gleich noch im Detail beleuchten werden, sind die Erinnerungen der Gesprächspartner an ihre eigene Auswanderungsgeschichte nämlich relativ unvermittelt. Beispielhaft ist hierfür etwa die Schilderung des Wartesaals der Reederei-Gesellschaft Lloyd durch Onkel Kasimir. Der Erzähler gibt das Wort hier ganz an die Verwandten ab und zitiert die Rede ohne größere Unterbrechungen, sodass über die Evokation einer unmittelbaren Ohrzeugenschaft Authentizität suggeriert wird: „Besonders gut erinnere ich mich an die vielen verschiedenen Kopfbedeckungen der Auswanderer [...]. An den Wänden hingen große Ölbilder der zur Flotte des Lloyd gehörenden Ozeandampfer. [...] Über der Tür, über die wir zuletzt hinaus mußten, war eine runde Uhr angebracht [...]“ (AA, 119). Diese Unmittelbarkeit der Reminiszenz wird durch eine Beschreibung der kochenden Tante Lina aufgehoben, jedoch überführt der Erzähler die Beschreibung mit einer *inquit*-Formel sogleich wieder zurück in die Erzählung des Onkels, die ohne Einmischung des Erzählers seitenlang fortgeführt wird. Sobald Erzählstrategie lässt in der Präsentation von gesprochener Rede den Erzähler

oftmals fast verschwinden und suggeriert so Unmittelbarkeit, erinnert aber stellenweise durch die *inquit*-Formeln daran, dass hier *vermittelnd erzählt* wird.²⁸

Bevor wir weiter auf den Inhalt der Geschichten eingehen, die von Fini und Kasimir erzählt werden, bedarf es noch eines weiteren Wortes zu der eingeschobenen *inquit*-Formel. Die fast durchgehend aufrechterhaltene Illusion einer treuen Wiedergabe der Figurenrede wird in denjenigen Momenten aufgebrochen, in denen der Erzähler den auf Deutsch wiedergegebenen Redefluss anhält und die Stimmen der Verwandten ins Englische ‚wechseln,‘ so wie etwa hier bei Tante Fini: „*steamer trunk*, sagte die Tante Fini“ (AA, 136). Wechselt die Tante hier wirklich von der einen in die andere Sprache oder unterschlägt der Erzähler, dass die Tante gar kein Deutsch spricht? Tante Lina und Kasimir sprechen miteinander auf Englisch (siehe AA, 124) und warum sollte nicht auch Fini wie die anderen „Amerikaner“ (AA, 97) dem Deutschen nach der langen Zeit in der Fremde entsagt haben? Dass die Tante anstatt von einem „Überseekoffer“ von einem „*steamer trunk*“ spricht, deutet darauf hin, dass die in gestochenem Deutsch abgefassten Sätze, die sonst ohne Anglizismen auskommen, das Produkt einer Übersetzungsleistung des Erzählers sind. Wenn die Wörtlichkeit der Figurenrede unterschlagen wird und der Erzähler in Übersetzung wiedergibt, was gesprochen wurde, liegt eine Form transponierter Figurenrede vor und der erweckte Eindruck einer ‚direkten‘ Übertragung erweist sich als eine Illusion. Indem der Erzähler die Unmittelbarkeit der Gespräche fingiert, verschleiert er die tatsächliche Distanz zwischen dem eigenen Erzählen und den Erzählungen seiner Gesprächspartner. Hat man diesen Trick durchschaut, begreift man, wie wenige ‚treue‘ Informationen der Erzähler zur Verfügung stellt; er sammelt keine Fakten, er spinnt eine Erzählung aus verstellten und verlorenen ‚Erinnerungen.‘ Im Folgenden wird gezeigt, dass die Erinnerungen der Verwandten, in Analogie zu denjenigen des Erzählers, eine Konfabulationsleistung darstellen.

In der folgenden Passage zeigt sich sowohl die Finesse als auch der Sonderstatus der ‚Erinnerungen‘ an Adelwarth besonders deutlich, weil die Schichtung verschiedener Erzählebenen besonders stark hervortritt. Tante Fini erzählt dem Erzähler in dieser Passage von der Glückssträhne, die Cosmo beim Spielen in Deauville im Jahr 1913 ununterbrochen Gewinne einfahren lässt, für deren Verwaltung Ambros zuständig war:

An zwei Abenden hintereinander, so habe ihr der Adelwarth-Onkel erzählt, sagte die Tante Fini, hätten die Emissäre der von Cosmo ausgeräumten Bank neues Geld herbeischaffen müssen, und am dritten Abend sei dann dem Cosmo durch ein Spiel mit offener Bank ein dermaßen hoher Gewinn zugefallen, daß der Ambros bis ins Morgengrauen hinein mit dem Zählen und dem Verstauen des Geldes in einem Überseekoffer — *steamer trunk*, sagte die Tante Fini — zu schaffen gehabt habe. Im Anschluß an den Sommer in Deauville fuhren Cosmo und Ambros über Paris und Venedig nach Konstantinopel und Jerusalem. Über diese Reise kann ich dir freilich keinen Aufschluß geben, sagte die Tante Fini, weil der Adelwarth-Onkel auf diesbezügliche Fragen nie eingegangen ist (AA, 136–137).

Im ersten, hochkomplexen Satz dieser Passage wird in der Form der indirekten Redewiedergabe referiert, wie die Konjunktivformen in den untergeordneten Verbzweitsätzen und die Abhängigkeit von einem Hauptsatz zeigen, in dem ein Prädikat des Sagens auftritt. Die Besonderheit ergibt sich daraus, dass den im „Indirektheitskonjunktiv“²⁹ realisierten Propositionen gleich *drei* Verben zugesellt werden, die eine abhängige Rede ankündigen. Auf der einen Seite finden sich das in der 3. Person Singular, Indikativ, Präteritum realisierte „sagte“ — einmal direkt in das Satzgefüge eingelassen, einmal durch Gedankenstrich abgetrennt. Auf der anderen Seite steht das ebenfalls in der 3. Person Singular, Präteritum, allerdings im Konjunktiv I stehende, „habe erzählt.“ Wir haben in dieser Passage insgesamt vier diegetische Ebenen: die Ebene E1, von der aus der Erzähler Tante Finis Erzählung referiert; die Ebene E2, welche Tante Fini als Erzählerin der Adelwarth-Geschichte installiert; weiterhin die Ebene E3, in der die Tante zur Zuhörerin des Onkels avanciert; und letztlich die Ebene E4, in der die vom Onkel auf E3 selbst erzählten Ereignisse aus dessen Vergangenheit spielen.

Als Erzählerin auf E2 codiert Tante Fini hier ‚ihre‘ Geschichte im Verbmodus des Konjunktivs I, um sich von der gehörten Geschichte zu distanzieren. Sie will offenbar darauf aufmerksam machen,

dass nicht sie selbst als die Quelle dieser fantastischen Geschichte gelten kann, sondern die von ihr vernommene Erzählung Adelwarths. Auch wenn sie es nicht ausdrücklich sagt, so muss ausgehend von der Implikatur des Verbmodus der Schluss gezogen werden, dass sie die Geschehnisse als unwahrscheinlich abtut. Ambros Adelwarth erscheint somit als unzuverlässiger Erzähler — eine Einschätzung, die Tante Fini später explizit macht, wenn sie vermutet, dass die „unwahrscheinlich[en]“ (AA, 149) Geschichten des Onkels am besten mit einer neurodiversen Disposition zu erklären seien. Die Tante verfährt in ihrer Einordnung des Geisteszustands Ambros' pathologisierend und unterstellt ihm, an einem alkoholinduzierten Gedächtnisschwund zu leiden, der durch fantastische Erfindungen ausgeglichen wird. Auf dieses Phänomen, das „Korsakowsche Syndrom“ (AA, 149), wird gleich noch ausführlich einzugehen sein. Augenblicklich können wir festgehalten, dass Tante Fini die erzählten Geschichten für Einbildungen hält und sich darum von ihrem Inhalt distanziert.

Der Erzähler auf E1 referiert die indirekte Rede Tante Finis im Indikativ, womit er — gemäß der im Duden formulierten Regel — „die Wirklichkeit des Gesagten und seinen guten Glauben an diese Wirklichkeit“³⁰ bekräftigt. Wie im zuvor gezeigten Beispiel Kasimirs soll die *inquit*-Formel Authentizität verbürgen, indem eine unhintergehbare Ohrzeugenschaft vorgetäuscht wird. Den Sprung in die von der eigenen Ohrzeugenschaft abgeschnittenen Vorvergangenheit von E2 will der Erzähler aber offenbar nicht so ‚naiv‘ mitmachen. Sobald nämlich Tante Fini ihrerseits die eigene Stellung als Zuhörerin in einer *inquit*-Formel adressiert und darüber in ihrem Erzählen eine strukturell vergleichbare Situation des unmittelbaren Gesprächs heraufbeschwört, distanziert sich der Erzähler in der Wiedergabe durch einen Wechsel der Modalität: „so habe ihr der Adelwarth-Onkel erzählt“ (AA, 136). Während also Tante Fini den Inhalt der Erzählungen zur Disposition stellt, wird vom Erzähler noch viel radikaler die Erzählsituation auf E3 angezweifelt. Schlüsseln wir diese Aussage noch etwas genauer auf: Tante Fini gibt auf E2 an, dass Adelwarth ihr die Geschichte „so“ (AA, 136)

erzählt hat. Es ist diese ‚Quellenangabe‘ der Tante, mitsamt der hierin aufgerufenen Dialogsituation auf E3, von der sich der Erzähler mit dem Moduswechsel distanziert. In „gute[m] Glauben“ — wie der Duden formuliert — will der Erzähler diese Wirklichkeit einer Gesprächssituation zwischen Ambros und Fini nicht stehen lassen. Das kann erzähllogisch zwei Ursachen haben: entweder will der Erzähler Zweifel daran anmelden, dass der Onkel es *genau* „so“ (AA, 136) erzählt habe wie die Tante es wiedergibt, oder noch radikaler, dass es überhaupt der Onkel war, der „so“ (AA, 136) gesprochen hat. Im ersten Fall ist es also ein Problem der Transmission, während es im zweiten Fall ein ontologisches Problem der ‚Existenz‘ des Onkels an sich ist, das der Erzähler mit seiner Distanzierung beschwört. Es ist unmöglich, sich für eine Seite zu entscheiden, beide Varianten existieren nebeneinander, aber in jedem Fall wird die Wirklichkeit eines von sich selbst erzählenden Onkels erzähllogisch untergraben. Wenn schon der Zugriff, ob nun ontologisch oder rein von der Möglichkeit der Übertragung in die Gegenwart her gedacht, auf die Gesprächssituation zwischen Adelwarth und Fini keine Wirklichkeit beanspruchen kann, wie steht es dann erst um die Ebene E4, die ‚gelebte‘ Vergangenheit des Onkels? Sie ist dem Zugriff entzogen, der Onkel ist in dem Sinn vergessen, als dass er nicht in seiner Stimme von sich berichten kann. Das bereits angesprochene Agenda-Büchlein möchte natürlich etwas anderes glauben machen, aber dazu später mehr.

Damit zurück zu Tante Fini, deren Geschichten uns nicht nur über den Umweg einer „periskopischen“³¹ Vermittlung erreichen, sondern auch noch selbst vom Vergessen gezeichnet sind. Der Onkel und seine Lebensgeschichte wurden nicht nur vom Erzähler, sondern auch von den Verwandten fast vollständig vergessen. Sein Ableben wird kaum registriert, weil der plötzliche Tod von Tante Finis Ehemann Theo und die daraus für die Witwe erwachsende Notlage alles überschattet (siehe AA, 99). Während nach dem Tod der Tante Theres auch dem Andenken Theos erneut gehuldigt wird, kommt die Rede nicht auf Ambros Adelwarth, wie der Erzähler „genau weiß“ (AA, 101). Onkel Kasimir gibt ohne Umschweife zu, dass er über Adelwarth kaum Informationen besitzt (siehe AA,

127) und verweist den Erzähler auf Tante Fini, die ihrerseits bemerkt, von den „viele[n] absonderliche[n] Geschichten“ des Onkels „fast alle vergessen“ (AA, 149) zu haben. Dementsprechend bedarf es auch weitreichender Spekulationen und Nachträge, um die ‚vergessene‘ Geschichte heraufzubeschwören. Tante Fini stellt sich beispielsweise vor, dass Ambros „immer von Lindau aus mit dem Dampfschiff im Mondschein über den Bodensee [fährt]“ (AA, 112). Kurz zuvor hatte die Tante noch von ihrer eigenen „Einschiffung“ (AA, 110) in Bremerhaven im Jahr 1927 erzählt, sodass sie in dieser „Einbildung“ (AA, 112), wie sie laut Erzähler selbst sagt, den eigenen Aufbruch in die ‚Neue Welt‘ mit Ambros’ Auswanderung zu überblenden scheint.³² Darüber hinaus erhält die Szene der Überfahrt dadurch eine lyrische Dimension, dass sie buchstäblich ins poetische Licht des Mondes getaucht wird. Im Gegensatz zur „Wirklichkeit“ (AA, 112) erscheint das Licht desjenigen Gestirns, das in seiner Symbolik für „das Prinzip einer literar[ischen] Metamorphose selbst“³³ steht. Die Erinnerung vermischt sich offenkundig mit der Fiktion und die resultierende ‚Fiktionalisierung‘ wird auch ausgestellt.³⁴

Neben der poetischen Metamorphose der Adelwarth-Geschichte werden in der Erzählung Tante Finis zwei andere Modi der Rekonstruktion aus dem Nichts der Erinnerung verwendet: die retrograde Interpretation und das Wahrscheinlichkeitskalkül. So bezieht die Tante beispielsweise ihr Wissen über Ambros’ Kindheit von dessen Schwester Minnie, die in mehreren Erzählungen von der täglichen Arbeit der Kinder berichtet. „Vergegenwärtigt man sich heute die Verhältnisse,“ so resümiert die Tante nach der Wiedergabe einer solchen Anekdote, „unter denen der Ambros aufgewachsen ist, dann kommt man [...] unweigerlich zu dem Schluß, daß er so etwas wie eine Kindheit nie gehabt hat“ (AA, 112). Tante Fini abstrahiert in dieser Interpretation von der konkreten Kindheitserinnerung Minnies und beruft sich stattdessen auf eine kollektive Vorstellung von den „Verhältnissen.“ Die Erzählung ist nicht allein deshalb entrückt, weil der Erzähler als vermittelnde Instanz dritten Grades auftritt, sondern weil die ursprüngliche ‚Quelle‘ in der summarischen Schlussrechnung Tante Finis

verschwindet. Auf der Basis ihres heutigen Wissens von Kindheit und im Abgleich der vernommenen Geschichten Minnies mit diesem Wissen präsentiert Tante Fini ein Urteil, das anstatt einer Erinnerung an die Kindheit Ambros' vom Erzähler wiedergegeben wird. Das temporale Adverb „heute“ ebenso wie das Verb „vergegenwärtigen“ unterstreichen beide die Abhängigkeit der Rekonstruktion der Vergangenheit vom Standpunkt der Sprecherin in der Gegenwart.

Die retrograde Interpretation entstellt zwar die Erinnerung, enthält aber immerhin noch Anklänge an den Vermittlungsvorgang, der dem „unweigerlich[en] Schluß“ (AA, 112) vorausgegangen ist. Demgegenüber füllt das Wahrscheinlichkeitskalkül eine tatsächliche Lücke in der Weitergabe von Details. Die Tante hat etwa vergessen, in welchem Hotel Ambros nach seiner Ankunft in der französischsprachigen Schweiz Anstellung gefunden hat — sie spekuliert nur, dass es vermutlich das „Grand Hotel Eden“ (AA, 113) gewesen sein muss: „Ich glaube jedenfalls, sagte die Tante Fini, daß es das *Eden* war, denn in einem vom Adelwarth-Onkel hinterlassenen Ansichtskartenalbum ist dieses weltberühmte Hotel [...] gleich auf einer der ersten Seiten zu sehen“ (AA, 113, Hervorh. i. Orig.). Das Album ersetzt hier eine tatsächliche Erinnerung und Tante Finis Erzählung speist sich aus der Logik der Anordnung der Bilder, deren Reihenfolge allein ihrem Indizienschluss Evidenz verleiht. Das Ansichtskartenalbum funktioniert also ähnlich wie das Fotoalbum, dessen Bedeutung Alan Itkin formuliert hat: „If the photo album opens up a space of memory, in other words, it is one that, like the memory palaces created by ancient orators, has no set order in which we must move through it and view its various images; rather, it is made meaningful by the order in which we choose to move through it.“³⁵

Diese ohnehin nur scheinbar konsequente Beweisführung wird weiter darüber eingeschränkt, dass es nicht einmal *die* erste Seite ist, auf der die Postkarte eingeklebt ist, sondern nur „eine der ersten Seiten“ (AA, 113). Hinzu kommt, dass sich der Hotelname offensichtlich mit der romantisch-verklärenden Vorstellung von Auswanderung deckt, die sich in der Tante Fini gebildet hat. Onkel

Kasimir weiß zu berichten, dass die „Tante Fini [...] begeisterte Briefe [...] aus der neuen Heimat“ (AA, 118) geschrieben hat, die auch ihn zur Auswanderung bewegten. So wie sie die eigene Auswanderungserinnerung mit dem Dampfschiff auf Ambros verschiebt und dabei über die Mondschein-Referenz poetisiert, kristallisiert sich der in ihrer Erinnerung gebildete, schöne Traum vom gelobten Land im Namen „Eden.“

Wie der Erzähler selbst höchst evokativ Bilder in seine Erzählungen einmontiert, um Sachverhalte zu beglaubigen, zeigt auch Tante Fini das erwähnte Bild wie zur Bekräftigung vor (siehe AA, 113–114).³⁶ Die Geste der Tante Fini wird dabei performativ vom Text mitgemacht, indem ein Bild abgedruckt wird, das als Motiv das „Hôtel Eden et le Mont Cubli“ (AA, 113) zeigt. Die Bildpostkarte bestätigt zwar die Existenz des Hotels, denn gemäß Roland Barthes „läßt sich nicht leugnen, daß die erscheinende Sache dagewesen ist.“³⁷ Etwas anderes als die Tatsache, dass es ein Hotel Eden gegeben hat, verbürgt die Postkarte aber eben nicht. Diese Doppelung von Erzähltext und Bild führt paradigmatisch vor, wie Sebalds Bildmontagen den Evidenzwert des Textes unterlaufen. Claudia Albes hat diesen Mechanismus im Hinblick auf *Die Ringe des Saturn* folgendermaßen beschrieben:

Nicht selten nämlich sind sie mitten in die Sätze eingefügt, stören deren interne Logik und repetieren bereits Gesagtes. [...] Die Wiederholung des Textes durch die Bilder hat einen doppelten und in sich widersprüchlichen Effekt: Zum einen evoziert sie den Eindruck einer sinnverwirrenden Überfülle, eines Zuviel an Repräsentation durch Bild und Text, zum anderen den Eindruck eines nicht zu behebenden Mangels, denn indem Erzählung und Abbildungen einander wiederholen, qualifizieren sie sich wechselseitig als ungenau oder unvollständig, mit anderen Worten: sie entwerten sich gegenseitig.³⁸

Tante Finis Geste, ihre ohnehin als unzuverlässig gekennzeichnete Erzählung durch eine Bildpostkarte zu beglaubigen, zeitigt einen ähnlichen Effekt. Die geographisch ungenau lokalisierte Erzählung wird durch das zufällig in Ambros' Nachlass gefundene Bild nicht bestätigt, sondern es führt ganz im Gegenteil noch einmal deren Ungenauigkeit vor Augen. Die Postkarte ist ein Schein-Beweis, der die Abwesenheit einer Erinnerung verdeckt und lediglich Tante Finis Projektion stützt. Während also die

Postkarte kraft ihrer visuellen Bürgschaft für die Existenz des Hotels zunächst vorgibt, eine Lücke in Ambros' Biografie auszufüllen, ist sie bei genauerer Betrachtung eher als ein Zeichen für den Verlust dieser Station der Lebensgeschichte anzusehen. Die Postkarte fungiert hier weniger als Metapher für ein Plot-Element des artikulierten Textflusses, wie J. J. Long es artikuliert hat: „Those photographs that cannot be fully understood as illustrating the linear unfolding of events can be recuperated as images that refer to other images within the text in order to construct a pictorial metaphor for the thematics of the verbal narrative.“³⁹ Die Abbildung des Hotel Eden mit dem Mont Cubli im Hintergrund stellt vielmehr ein Zeichen bereit, das auf die Abwesenheit der Erzählung des Onkels verweist. Sie wird, in anderen Worten, zu einem Ellipsenzeichen, dessen Referenzpunkt das Vergessen der Tante darstellt und welches die Abwesenheit der Erinnerung im Gegensatz zum Textfluss bekräftigt.

Betrachten wir die Art und Weise des Erzählens, das parallel zum piktoralen Referenzsystem verläuft, näher, so bekräftigt sich der Eindruck, dass Tante Fini als Erzählerin die Stimme von Adelwarth wesentlich verstellt. Anstatt, wie der Erzähler, ausgiebige Redezitate zu fingieren, finden sich häufig geraffte Gesprächsberichte oder sogar nur Erwähnungen von Gesprächen. So verweist die Tante etwa darauf, dass „der Adelwarth-Onkel auf diesbezügliche Fragen nie eingegangen ist“ (AA, 137), wenn sie auf die Reise in den ‚Orient‘ zu sprechen kam. Wie später deutlich wird, finden diese Gespräche erst zwischen 1947 und 1952 statt, denn erst nach dem Tod Margo Salomons beginnt Adelwarth, „die eine oder andere Begebenheit aus seinem zurückliegenden Leben mitzuteilen“ (AA, 146). Vormalerweise erwies sich der Onkel als überaus verschwiegen: „Über die Vergangenheit zu reden zeigte er damals keinerlei Neigung“ (AA, 144). Regelmäßig hört die Tante dem Adelwarth-Onkel erst nach dessen Übersiedelung nach Mamaroneck zu, jedoch erhalten wir von diesen Gesprächen einzig die Information, dass sie stattgefunden haben: „Und von diesem Platz aus erzählte er — viele absonderliche Geschichten, von denen ich fast alle vergessen habe“ (AA, 149). Die Abwesenheit der

Gesprächsinhalte wird sogar ostentativ durch ein Ellipsenzeichen ausgestellt! Die durch den Gedankenstrich markierte Ellipse dient hier als visuelles Zeichen für den Verlust der Geschichten, die mit dem Erzähler Adelwarth unwiederbringlich verlorengegangen sind.

Wenn die Tante Fini dann doch etwas von den Geschichten erinnert, so präsentiert sie diese in der Form des Gesprächsberichts. Beispielhaft kann man hierfür den Bericht über die „Zeit in Japan“ (AA, 116) anführen, die von ihr gleich zweimal im Text erwähnt wird, und von der Ambros Adelwarth Tante Fini „[e]inen ganzen Nachmittag lang“ (AA, 116) berichtet hat. Von diesem intensiven Gespräch erinnert die Tante Folgendes:

Einen ganzen Nachmittag lang, sagte die Tante Fini, hat mir der Adelwarth-Onkel in Mamaroneck einmal von seiner Zeit in Japan erzählt. Ich weiß aber nicht mehr genau, was es war. Von papierenen Zimmerwänden ist, glaube ich, die Rede gewesen, vom Bogenschießen und viel von immergrünem Lorbeer, Myrten und wilden Kamelien. Und auch an einen alten Kampfbaum entsinne ich mich noch, in den fünfzehn Menschen hineingepaßt haben sollen, und an die Geschichte einer Enthauptung und an den Ruf, sagte die Tante mit halb schon geschlossenen Augen, des japanischen Kuckucks, Hototogisu, den er so gut nachmachen konnte. (AA, 117).

Genau genommen erfahren wir auch hier wieder nur, dass das Gespräch stattgefunden hat. Die Erwähnung der vermutlichen Themen steht immer unter dem Vorbehalt des Vergessens, wie die Redeformeln „Ich weiß aber nicht mehr genau“ und „glaube ich“ anzeigen. Die Gesprächsinhalte wirken entweder stereotyp („papierene[] Zimmerwände[]“) oder wie im Fall der botanischen Aufzählung einem Landeskundebuch entnommen. An dieser Stelle erinnert die Tante auch nicht explizit, dass Adelwarth von einem Kampfbaum *erzählt* hat, sondern ihre eigene Erzählung wechselt in die erste Person Singular: „entsinne ich mich noch.“ Dadurch wird wenigstens in Frage gestellt, ob sich die Tante hier wirklich an das Gespräch erinnert, oder ob es sich um eine thematisch passende Assoziation handelt, welche die Lücken des Gedächtnisses füllt. Hervorstechend sind die flüchtige Nennung einer „Enthauptung,“⁴⁰ die später für die Spekulation der Tante Anlass gibt, Adelwarth eine Alkoholsucht zu unterstellen (siehe AA, 149), und der Ruf des japanischen Kuckucks. Der Ruf des

Kuckucks entspricht im Japanischen, wie in den meisten indogermanischen Sprachen,⁴¹ seinem Namen. Er ist deshalb ein Symbol der narzisstischen Selbstbespiegelung und wird bisweilen auch als „Geste der Einfalt gedeutet und daher sinnbildlich für eine naive [...] Dichtkunst [...] verwendet.“⁴² Der stets unterstrichene, vage Status der Erinnerungen rückt diese in die Nähe einer naiven Dichtkunst und macht es somit wahrscheinlich, dass die lebhaft Reminiszenz an den Kuckucksruf des Onkels Adelwarth eine metapoetische Funktion besitzt. Tante Fini spinnt ihre Erinnerung wie eine naive Dichterin, die auf exotisierend-fantastische Art und Weise die ‚wirklich‘ von Ambros gegebenen „Erlebnisberichte“ (AA, 149) ersetzt. Diese Deutung wird dadurch gestützt, dass der Text an anderer Stelle auf die Nachtigall referiert, die in der Symbolik des Kuckucks eine wichtige Kontrastfigur darstellt. So wie der Kuckuck unter Verwendung eines Japanismus — „Hototogisu“ — im Text Erwähnung findet, wird später die Nachtigall mit ihrem aus dem Persischen stammenden Namen in Ambros’ Tagebuch erwähnt, wo vom Gesang des „Vogel Bülbül“ (AA, 213) die Rede ist. Die Nachtigall tritt in vielen Texten in einen poetischen Wettstreit mit dem Kuckuck, dessen Gesang (=Dichtkunst) zumindest dem Urteil der Musen nach der Kunst des Singvogels unterlegen ist.⁴³ Im Vergleich zum ebenfalls ‚erdichteten‘ Tagebuch⁴⁴ erscheint die Erinnerungspoesie der Tante kuckucksartig, also narzisstisch selbstbespiegelnd. Die Tante erfindet Geschichten, die ihre eigenen Vorstellungen vom Onkel bestätigen, und die Lücken in der Erinnerung ersetzen.

Tante Finis Geschichten entstehen als Fabulationen aus dem Vergessen heraus demnach gemäß dem poetischen Modell, das sie zur Erklärung der Erlebnisberichte des Ambros heranzieht: dem Korsakoff’schen Syndrom, „bei dem, wie du vielleicht weißt, sagte die Tante Fini, der Erinnerungsverlust durch phantastische Erfindungen ausgeglichen wird“ (AA, 149). Diese Art des Fabulierens ist von Alfred Döblin in seiner Doktorarbeit zu *Gedächtnisstörungen bei der Korsakoffschen Psychose*⁴⁵ mit der Arbeit des Dichtens verglichen worden. Für Döblin bildet die Amnesie das zentrale Symptom der Korsakoff’schen Psychose,⁴⁶ und da die Patient*innen frei „von feststehenden

Erinnerungen“⁴⁷ sind, produzieren sie sogenannte „Phantasmata“,⁴⁸ die ihnen als erlebte Erinnerungen erscheinen. Döblins Pathologie des fehlerhaften Gedächtnisses konzentriert sich also auf die produktive Kraft des Vergessens, indem sie sich mit den Ersatzleistungen der Betroffenen beschäftigt: der Gedächtnisausfall wird durch die sogenannte „Konfabulation“ ausgeglichen.⁴⁹ Zwischen pathologischem Gedächtnisersatz und poetischem Schaffen besteht aber grundsätzlich erst einmal kein Unterschied, wie Döblin ausführt: „Es handelt sich in beiden Fällen um Verbindungsstörungen: Das wirklich Erlebte wird dislociert; Erträumtes, Erlesenes, Gedachtes [sic!] Halluziniertes wird vermengt, commutiert.“⁵⁰ Dichten und ‚pathologisches‘ Fabulieren werden hier auf eine Stufe gestellt, sodass das Korsakoff'sche Syndrom auch als poetisches Modell verstanden werden könnte. Sebald, den seine eigene Dissertation zu ausführlichen Döblin-Studien veranlasst hat, kannte mit Sicherheit Döblins Auffassung von dieser Krankheit und erkannte deren poetische Implikationen.⁵¹ Hier wird bewusst ein Modell des Erzählens aniziert, das sich aus dem Vergessen generiert. Wie bei der Korsakoff'schen Psychose wird in „Ambros Adelwarth“ die Abwesenheit von Erinnerungen durch das ‚Erfinden‘ von Erinnerungen kompensiert. Die Erzählung liefert in dieser Bemerkung über den Erzähler Ambros einen metapoetischen Kommentar über ihre eigene Funktionsweise. Es wird nun außerdem deutlich, dass die Beschwörung des Onkels in den ‚Erinnerungen‘ Finis eine *Mise en abyme* darstellt, welche dessen elliptische Rekonstruktion auf der Ebene der Gesamtstruktur der Erzählung spiegelt. Der Name des Onkels ist wie für den Erzähler auch für Tante Fini eine Ellipse, die eigentlich auf dessen Abwesenheit verweist und durch Konfabulation angefüllt werden muss.

Es bietet sich auch darum an, hier einen metapoetischen Kommentar über die Funktionsweise der Erzählung zu vermuten, weil diese Aussage im Widerspruch mit anderen Beschreibungen von Ambros' tadellosem Gedächtnis steht. Tante Fini schildert eine Dissoziation von Gedächtnisleistung und Erinnerungsvermögen, die an eine andere, entgegengesetzte Gedächtnis-Pathologie erinnert,

nämlich die Gedächtnishypertrophie: „Da selbst die geringfügigsten der von ihm [...] hervorgeholten Reminiszenzen von staunenswerter Genauigkeit waren, gelangte ich beim Zuhören allmählich zu der Überzeugung, daß der Adelwarth-Onkel zwar ein untrügliches Gedächtnis besaß, aber kaum mehr eine mit diesem Gedächtnis ihn verbindende Erinnerungsfähigkeit“ (AA, 146). Ganz im Gegensatz zur Symptomatologie der Korsakoff'schen Psychose, die sich durch ein ‚leeres‘ Gedächtnis und somit ein auf Dauer gestelltes Vergessen auszeichnet, ist im Fall der Hypermnesie die Kraft des Gedächtnisses so groß, dass nichts vergessen werden kann.⁵² Um erinnern zu können, braucht es aber das Vergessen. Es konnte in den Neurowissenschaften gezeigt werden, dass unser Gedächtnis trotz einer virtuell unbegrenzten Speicherkapazität nicht wie ein Computer funktioniert und Informationen unverändert abrufen⁵³ — abgesehen natürlich von pathogenen Fällen von Hypermnesie. Tatsächlich verändern sich unsere Erinnerungen bei jedem Abrufvorgang. Der technische Ausdruck dafür ist Rekonsolidierung und damit bezeichnet man vereinfacht gesagt die Überarbeitung von Gedächtnisspuren (Engramm).⁵⁴ Genau diese Fähigkeit entbehrt der Onkel, der zwar über ein fotografisches Gedächtnis zu verfügen scheint, die gespeicherten Gedächtnis-Bilder aber nicht im Erinnerungsprozess aktualisieren kann. Dieses Unvermögen bietet darüber hinaus den Anlass dazu, den Onkel als Melancholiker zu beschreiben. Das Erzählen des Melancholikers scheint aber, so legt es zumindest „Ambros Adelwarth“ nahe, als Modell des bewahrenden Erzählens gänzlich ungeeignet zu sein. Eine nähere Betrachtung derjenigen Berichte, die das Ableben Adelwarths schildern, kann diesen Sachverhalt beleuchten.

„Der Melancholiker“ — so Renate Lachmann — „erscheint als Opfer des Gedächtnisses und der Bilder, die in ihm aufsteigen oder die er selbst hervorgebracht hat.“⁵⁵ Zumindest nach übereinstimmender Auskunft Tante Finis und des Arztes Dr. Abramsky trifft diese Diagnose auf Ambros Adelwarth zu. Tante Fini erklärt, dass die Last der Erinnerung eine Depression auslöst (siehe AA, 149) und Abramsky erklärt, dass er niemals „einem schwermütigeren Menschen begegnet [ist]“

(AA, 162). Beide Erzählfiguren ergänzen einen weiteren Punkt, der den Umgang des Onkels mit seiner Erinnerungslast betrifft. Folgt man Tante Fini, so will der Onkel seine Erinnerungen durch das Erzählen vergessen: „Das Erzählen ist [...] für ihn [...] ein Versuch der Selbstbefreiung gewesen, eine Art von Errettung und zugleich ein unbarmherziges Sichzugrunde-Richten“ (AA, 146). Das Erzählen, das anstatt eines Erinnerns die Gedächtnis-Gegenstände in die Gegenwart holt, wird in den Dienst des Vergessens gestellt. Dieser Vorgang erinnert an eine „Lethotechnik“ des russischen Gedächtniskünstlers Schereschewski, der laut Harald Weinrich „das, was er vergessen will, zu Papier bringt.“⁵⁶ Tante Fini bezeugt, dass Adelwarth das „Bedürfnis, weitererzählen zu können“ (AA, 149) auch dann nicht verliert, wenn er an aphasischen Störungen zu leiden beginnt. Weil sich der Onkel seines Gedächtnisses nicht mehr durch das Erzählen zu entledigen vermag, beginnt er die Schocktherapie, um — in den Worten Abramskys — „einer möglichst gründlichen und unwiderruflichen Auslöschung seines Denk- und Erinnerungsvermögens“ (AA, 167) Vorschub zu leisten. In der Erinnerung Dritter erscheint Ambros Adelwarth demnach als scheiternder Vergessenskünstler, dessen Erzählmodell gerade nicht auf die „Restitution“⁵⁷ hinausläuft, sondern auf das Entschwinden. Sein Erzählen ist, um noch einmal ein Wort Abramskys aufzugreifen, ein „Absentierungsgesuch“ (AA, 162). Das Erzählprogramm des Ambros ist also als Gegenmodell zur Praxis des Erzählers in „Ambros Adelwarth“ zu verstehen, der mit seiner Erzählung ja die Erinnerung an den Großonkel stiften will, die im Lauf der Zeit abhandengekommen ist.⁵⁸ Ein Erzählen des Absentierens trifft auf ein Erzählen des Präsentierens. Die Pointe der Erzählung besteht nun darin, dass das Erzählen gerade durch die Entrückung von den Quellen, dem ‚authentischen‘ Gedächtnis des Großonkels, die Erinnerung zu aktualisieren vermag. Das Erzählen hat darum einen doppelten Fokus: zum einen verweist es fortwährend auf die Abwesenheit des Onkels und erhält ihn als ausgehöhlte Ellipse, um die Möglichkeit ihrer eigenen Entstehung auszustellen. Zum anderen stiftet

eben das Vergessen des Onkels die Erzählung, welche die Erinnerung erneuern soll. Ein Traum des Erzählers bietet ein weiteres Beispiel für die metapoetische Reflexion dieses Zusammenhangs.

Ein Großteil der in Deauville spielenden Sequenz ist der Beschreibung dieses Traums gewidmet, wobei nicht ganz deutlich wird, ob tatsächlich nur von einem einzigen Traum erzählt wird oder in einer einzigen narrativen Aussage mehrere Träume synthetisiert werden.⁵⁹ Deauville diente Marcel Proust als Inspiration für den Badeort Balbec im Monumentalroman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Die Anspielung auf Proust erfolgt aber nicht nur durch die Nennung des Ortsnamens Balbec, sondern auch indirekt durch die in der Traumsynthese geleistete iterative Struktur. Eine solche „Wiederholungsbeziehung[] zwischen Erzählung und Diegese“⁶⁰ ist erstmals von Gérard Genette diskutiert worden, dem Prousts Roman als Beispiel diene. Die Anspielung auf Proust ist deshalb bedeutsam, weil sie einen intertextuellen Bezug zu einer Figur erstellt, die wie Ambros Adelwarth funktioniert. Die Rede ist von Albertine, die Marcel zum ersten in Balbec kennenlernt, und für die er eine Obsession entwickelt, welche die beiden in eine tragisch endende Liebesbeziehung führt. Laut Rainer Warning ist Albertine ein uneinholbarer Referent in der Erinnerung Marcells. Anstatt ein *réel retrouvé* in dessen Erinnerung zu werden, ist Albertine ein Beispiel für Dissemination, also eine potentiell unendliche Semiose.⁶¹ Wie Albertine ist Ambros Adelwarth also keine ‚treue‘ Rekonstruktion eines Erinnerungsbildes, sondern ein vom Erzähler gespieltes Spiel mit Signifikanten.

Der Beginn des Traumes, der den Erzähler in der Zeit zurück in den Sommer 1913 reisen lässt, ist deutlich als eine liminale Situation gestaltet. Der Erzähler überquert in einem Postschiff den Atlantik und reist anschließend mit dem Zug nach Deauville (siehe AA, 179). Dort ist er „Tag und Nacht auf der Suche nach Cosmo und Ambros“ (AA, 180). Die beiden treten in dem Traum als ephemere Gestalten auf, die immer schon aus dem Blickfeld des Erzählers verschwinden: „Bisweilen glaubte ich, ich hätte sie in einem Eingang oder Aufzug verschwinden oder um eine Straßenecke biegen sehen“ (AA, 180). Wenn der Erzähler einen vollständigen Blick auf die beiden Reisenden

erhaschen kann, sind sie „stumm und schienen ein wenig betrübt und niedergeschlagen“ (AA, 181). Die „Toten“ (AA, 180), wie der Erzähler Ambros und Cosmo nennt, können beobachtet werden, aber man kann sich ihnen nicht nähern. Nicht nur sind sie stumm und ohne eigene Sprache, sie verschwinden auch plötzlich, wenn man ihnen zu nahetritt: „Näherte ich mich ihnen, so lösten sie sich vor meinen Augen auf und hinterließen nichts als den leeren Platz, den sie soeben noch eingenommen hatten“ (AA, 181). In diesen Formulierungen wird über die Tropen des Sich-Entziehens, der Stummheit und des leeren Platzes die Abwesenheit des Großonkels verhandelt — der Traum symbolisiert, wie Ambros' Anwesenheit davon abhängt, nicht eingeholt werden zu können. Die Erzählung kommentiert sogar, was passieren würde, wenn sich die Traumfantasie in die Realität retten ließe. Eine an „Unergründlichkeit“ (AA, 185) dem Adelwarth-Onkel vergleichbare „österreichische Gräfin“ (AA, 185), die der Erzähler „in den etwas abgelegenen Ecken meiner Deauviller Traumphantasie“ (AA, 185) lokalisiert, beobachtet er nach dem Erwachen bei einem Blick aus seinem Hotelfenster (siehe AA, 186). Die in die ‚Realität‘ getretene Traumgestalt ist eine burleske Verzerrung der edlen Gräfin Dembowski aus dem Traum. Würde Ambros Adelwarth nicht als Traumgestalt in der Gestalt eines Flüchtlings verbleiben, würde er wie die Gräfin als verzerrter Mime seiner selbst auftreten. Es ist also gerade der Entzug des Onkels, die immer wieder sich offenbarende Abwesenheit seiner Person, die sein Erscheinen ermöglicht.

Trotz der Stummheit der Toten ist der Traum als solcher nicht ohne Geräusche. Der Erzähler erinnert sich daran, dass seine „Deauviller Träume erfüllt [waren] von einem beständigen Gemurmel, das seinen Ursprung hatte in den Gerüchten, welche über Cosmo und Ambros kursierten“ (AA, 183). Diese Passage adressiert das Geheimnis um die Natur der Beziehung zwischen den beiden Männern, das laut des Gesprächs mit Onkel Kasimir von der Familie als homosexueller Liebesbund interpretiert oder verdrängt wurde (siehe AA, 129). Der „Unergründlichkeit“ (AA, 185) des Großonkels steht die „Wißbegierde“ (AA, 184) der — synekdochisch für alle diejenigen einstehend, die an Ambros

interessiert sind — „Deauviller Sommergäste“ (AA, 184) gegenüber, die eine Blüte von „Mutmaßungen“ (AA, 184), „Spekulationen“ (AA, 185) und „Gerüchten“ (AA, 185) hervortreiben. Insbesondere werde diskutiert, ob die beiden „Herr und Diener, ein Freundespaar, einander Anverwandte oder gar Brüder“ (AA, 184) seien. Das „Familiengeheimnis“ (AA, 181) um einen homosexuellen Verwandten entpuppt sich hier als Teil einer paradigmatischen Reihe von Zuschreibungen, die die verzweifelten Erklärungsversuche beleuchten, mit denen dem ubiquitären Männerbund Sinn abgewonnen werden soll. Die Traumerzählung reflektiert demnach, wie sehr die Figur des Ambros nicht nur in der Erinnerung, sondern schon in der Wahrnehmung verzerrt wird. Ambros, so wie er uns in der Erzählung zugänglich gemacht wird, existiert niemals als ‚Original,‘ sondern immer nur als brüchige Spiegelung. Der Traum zeigt abermals die Unverfügbarkeit des Erzählgegenstands und den unwiederbringlichen Verlust der Stimme des Großonkels.

Das ‚Epigramm‘ auf der Titelseite der Erzählung verdeutlicht diese Problematik emblematisch. Die Titelseite der Erzählung „Ambros Adelwarth“ trägt ein Zitat, das einen Vers aus einem Klagegedicht Chidiock Tichbornes entlehnt.⁶² Der dritte Vers dieses Gedichts findet sich variiert in der Erzählung Sebalds: „My crop of corn is but a field of tares.“⁶³ Im Vergleich zur Vorlage wird aus dem „Ambros Adelwarth“ vorangestellten Text ein reimloser Zweizeiler, sodass der Eindruck eines Epigramms entsteht. Neben dieser typographischen Veränderung fallen noch weitere Verfremdungen ins Auge: „My field of corn is / but a crop of tears“ (AA, 95). Die Worte „field“ und „crop“ sind vertauscht, während das auf Mt 13, 24 zurückgehende „tares“ — auf Deutsch so viel wie Unkraut — mit dem gleichklingenden „tears“ ersetzt wurde.⁶⁴ Diese Ersetzung ist insofern interessant, weil sie zum einen die im Vorbild enthaltene biblische Anspielung auf das Jüngste Gericht entfernt und zum anderen eine Mehrdeutigkeit einführt, die dem unverstellten Vers aus Tichbornes Gedicht abgeht.⁶⁵ Denn unter der Grundform „tear“ finden sich im englischen Lexikon zwei homonyme Einträge, die sich ins Deutsche als „Träne“ oder, respektive, „Riss“ übertragen lassen. Bedenkt man

weiterhin, dass „crop“ auch „Anzahl von etwas“ bedeuten kann, so ergeben sich zwei sinnvolle Übersetzungen ins Deutsche. Das Epigramm für Adelwarth lautet entweder „Mein Getreidefeld ist nichts als eine *Tränenernte*,“ oder „Mein Getreidefeld ist nichts als eine Anzahl von Rissen.“ Blickt man auf die Deutungen der Lebensgeschichte des Ambros Adelwarth, so wie sie von Tante Fini, Onkel Kasimir und Dr. Abramsky dargeboten werden, könnte man die Quersumme des arbeitsamen Lebens des Onkel Adelwarth tatsächlich mit dem Begriff der „Tränenernte“ beschreiben. Aus dem Klagelied, könnte man sagen, wird eine Grabinschrift für Ambros Adelwarth destilliert, die sein vergangenes Leben unter ein Motto stellt.⁶⁶

Anders als ein Epigramm, das als summarische Nachschrift des Lebens fungiert, steht dieser Zweizeiler aber als *Vorschrift* noch vor dem Beginn der Erzählung. Die Positionierung lanciert das Distichon als elegische Rezeptionsanleitung, die exemplarisch vom Erzähler befolgt wird. Die Rezeptionshaltung des Erzählers ist, gemäß der klassischen Definition der Elegie, „die dichterische Haltung bzw. Stimmung der rückwärtsgewandten Sehnsucht, der Wehmut oder Trauer [...]“. ⁶⁷ Das Eingedenken und Sammeln von Geschichten über den Onkel ist das Erzählprogramm des Textes, welches darum bemüht ist, eine Erinnerung an eine Person zu konstruieren, die, vom Standpunkt der Erzählinstanz gesprochen, „aus meinem Blickfeld“ (AA, 99) verschwunden und „[n]icht einmal in Gedanken [...] erhalten geblieben [ist]“ (AA, 99). Bereits der Peritext bedeutet also den ‚Riss‘ in der intergenerationalen Transmission der Geschichte, deren Rekonstruktion als Problem dargestellt wird. Was ist aber mit Ambros’ Agendabüchlein? Kann dieses Schriftstück nicht das Quellenproblem lösen und die ‚Risse‘ in der Erzählung flicken?

Das Reisetagebuch von Ambros Adelwarth wird dem Erzähler angeblich bei seinem ersten Amerika-Aufenthalt im Jahr 1981 von Tante Fini übergeben. Diese „Art von Tagebuch“ (AA, 138), wie sich die Tante ausdrückt, enthält Informationen über die Reise Cosmos und Ambros’ nach Jerusalem und ist demnach der Schlüssel zu einem Lebensabschnitt des Onkels, der bis zum Ende der

Erzählung zurückgehalten wird. Auf die Episode wird mehrmals im Text hingewiesen, ihre Einfügung jedoch aufgeschoben, sodass die anwesende Abwesenheit besonders markiert wird. Tante Fini bemerkt, dass Adelwarth sich über die Reise ausgeschwiegen habe und „auf diesbezügliche Fragen nie eingegangen ist“ (AA, 137) und sie das potenziell Auskunft gebende Tagebuch nie habe entziffern können: „Ich habe mich, nachdem ich lange ganz auf es vergessen gehabt hatte, seltsamerweise erst letztthin um seine Entzifferung bemüht, habe aber [...] nichts Rechtes herausbringen können“ (AA, 138).⁶⁸

Ein Besuch der Nervenheilanstalt Samaria erscheint dem Erzähler angeblich erst dann als eine dringliche Notwendigkeit, nachdem er das Reisetagebuch des Großonkels gelesen hat. Somit verbindet die Entzifferung des Schriftstücks nicht nur die erste und die zweite, 1984 unternommene Amerika-Reise des Erzählers, sondern unterstellt auch, dass die Reisenotizen im Zusammenhang mit dem Ende des Onkels in der Anstalt stehen. Der Inhalt der rätselhaften Reisenotizen, welche, so scheint es, die einzige Informationsquelle aus erster Hand darstellen, bleibt an dieser Stelle jedoch weiterhin verborgen und die Aufdeckung wird durch das Erzählen der Begegnung mit Dr. Abramsky sowie die Deauville-Episode weiter verzögert. Zugänglich gemacht werden die Notizen erst nach einem weiteren, mindestens sieben Jahre umfassenden Zeitsprung, in den 1990er Jahren. Die Erzählung wechselt an dieser Stelle, wie um die Bedeutung der Entdeckung noch weiter zu unterstreichen, das Tempus und wird zu einer Leseszene im Präsens: „Vor mir auf dem Schreibtisch liegt das Agendabüchlein des Ambros, das mir die Tante Fini bei meinem Winterbesuch in Cedar Glenn West ausgehändigt hat“ (AA, 186). Die bis dato gemachten kurzen retrospektiven Anspielungen, gepaart mit der Verzögerung der Darbietung und Gravitas der Präsentation, erwecken den Eindruck, dass hier nun nicht einfach eine zeitliche Aussparung eingefügt wird. Vielmehr scheint die folgende Nachreichung eine jener „Paralipsen“ zu sein, die nach Gérard Genette „nicht so sehr zeitlicher Natur sind und nicht mehr in der Elision eines diachronischen Segments bestehen, sondern

in der Auslassung eines für die Situation wichtigen Elements.⁶⁹ Hier wird nun endlich, so suggeriert die anachronische Darbietung, eine Schlüsselstelle berührt, die absichtsvoll als „ein Faktum *beiseite*“⁷⁰ gelassen wurde und nun seine suspendierte Bedeutung enthüllt.⁷¹ Das Rätsel um Ambros Adelwarths Tod wird aber mitnichten durch die Reisenotizen aufgelöst. Das Tagebuch fügt sich nicht bruchlos in die Erzählung ein, vielmehr zeigt es — anstatt der ‚authentischen‘ Stimme — am Ende der Erzählung über den Adelwarth Onkel noch ein letztes Mal dessen Unverfügbarkeit.

Das Reisetagebuch von 1913 (siehe AA, 186-215) wird angeblich zu großen Teilen verbatim wiedergegeben, was den Eindruck erweckt, dass wir zeitweise mit dem Erzähler zusammen das Tagebuch lesen. Es gibt nur wenige vom Erzähler vorgenommene Raffungen, die diese Illusion unterbrechen (siehe AA, 201, 211). Diese Scheinauthentizität wird durch mehrfache *inquit*-Einstiege verbürgt, die suggerieren, dass wir erneut den Wortlaut des Onkels vernehmen (siehe AA, 191, 192, 200, 202, 203, 208, 214). Diese Treue zum Original sollte jeden verwundern, der aufmerksam gelesen hat, *nie* das Tagebuch entziffert wurde. Der Erzähler schreibt nämlich, dass die

Entzifferung der winzigen, nicht selten zwischen mehreren Sprachen wechselnden Schrift [...] nicht wenig Mühe bereitet [hat] und [...] wahrscheinlich nie von mir zuwege gebracht worden [wäre], hätten sich nicht die vor beinahe achtzig Jahren zu Papier gebrachten Zeilen sozusagen von selber aufgetan (AA, 188).

Die Zeilen tun sich von selber auf — diese Formulierung lässt erahnen, dass die Schrift nicht von Adelwarth verfertigt wurde, sondern als Produkt der vom Erzähler erstellten Erinnerung an die Stelle der eigentlichen Stimme des Onkels tritt. Tatsächlich hat Jan Ceuppens auch akribisch darlegen können, dass das Notizbuch eine Fälschung Sebalds ist und der auf den Fotos abgebildete handschriftliche Text inhaltlich teilweise nicht einmal mit der referierten Erzählung übereinstimmt.⁷² Der Text schreibt es dem Tagebuch als offenes Geheimnis ein, dass das abgebildete Schriftstück nicht die ersehnte Annäherung an den ‚authentischen‘ Onkel bringen kann, sondern nur das ultimative Produkt der erzählerischen Konfabulation ist.

In „Ambros Adelwarth“ laufen Destruktion und Rekonstruktion ineinander und arbeiten gemeinsam daran, den Onkel aus der Vergessenheit zu retten. Nicht nur dem Erzähler, sondern auch allen zur Geschichte des Onkels konsultierten Erzähler*innen zweiter Ordnung ist Ambros Adelwarth abhandengekommen. Immer wieder stoßen wir darauf, dass sich die Stimme des Onkels und das von ihm selbst bewahrte Gedächtnis in der Überlieferung verloren hat und die Berufung auf seine Geschichte eigentlich eine Leerstelle markiert, die nicht mehr ergänzt werden kann. Die leere Lebensgeschichte präsentiert aber auch die Möglichkeit, die Auslassung durch Fabulationen zu ersetzen und somit den Onkel aus dem Vergessen heraus neu entstehen zu lassen. Ein Erzählen, das sich wie die Korsakoff'schen Konfabulationen aus dem Vergessen heraus generiert, ermöglicht im Gegensatz zum sich absentierenden Erzählen des Großonkels ein neues affektives Band zwischen den Generationen, das den Toten zwar nicht in seiner, aber in einer Geschichte fortleben lässt.

Luftkrieg und Literatur: *Geschichtsvergessenheit als elliptisches Zeichen der Kontinuität*

Die Möglichkeit einer Kunst des Vergessens wird seit der Antike gehandelt,⁷³ jedoch gerät diese Idee mit dem Ende des 2. Weltkriegs in Misskredit. Nach Hitlers Versuch, die europäischen Juden zu vernichten und einen „Memorizid“⁷⁴ zu begehen, werden Vergessen und Erinnern als „Handlungen mit divergentem, ethischem Status“⁷⁵ interpretiert. Insbesondere in Deutschland hat sich eine Erinnerungskultur gebildet, „die mit der Überzeugung verbunden ist, dass die Geschichtslast des Holocaust nicht mehr durch Vergessen entsorgt werden kann.“⁷⁶ Das Erinnern „wird immer öfter mit einer ethischen Pflicht gleichgesetzt“,⁷⁷ während das Vergessen als Handlung verstanden wird, welche die Täter schützt und den Nazismus am Leben erhält. Dieses Urteil über die sogenannte Vergangenheitsbewältigung wird paradigmatisch von Theodor Adorno formuliert, der schreibt: „Der Gestus, es solle alles vergessen und vergeben sein, der demjenigen anstünde, dem Unrecht widerfuhr, wird von Parteigängern derer praktiziert, die es begingen.“⁷⁸ Ein ethisch gerechtes Vergessen, so

Adorno, sei nurmehr auf der Seite der Opfer möglich. Diese Ansicht, dass es nach 1945 eine Unterscheidung zwischen gerechtfertigtem und geradezu ungerechtem Vergessen gibt, findet sich neben Adorno bei so unterschiedlichen Denkern wie Marc Augé und Yosef Yerushalmi.⁷⁹

Sebalds literarische Praxis zeigt, dass sich sein Verständnis des Vergessens trotz einer intellektuellen Verwandtschaft mit der Kritischen Theorie anders darstellt als Adornos Abwertung.⁸⁰ Für Sebald ist das Vergessen „die unvordenkliche Quelle und nicht die unerbittliche Vernichtung,“⁸¹ um eine Formulierung von Paul Ricoeur zu borgen. Dies hat sich in der Analyse von „Ambros Adelwarth“ gezeigt: die Restitution des Großonkels ist nur möglich, weil er in Vergessenheit geraten ist und seine Abwesenheit einem poetischen Andenken Raum verschafft. Nichtsdestotrotz setzt Sebald sich in seinem Werk auch mit einer Ethik des Vergessens auseinander und lässt letztlich die Vorstellung hinter sich, dass eine einfache Restitution aus dem Vergessen heraus wünschenswert ist. Die deutsche Erinnerungskultur ist nämlich trotz ihrer Fixierung auf die während des 2. Weltkriegs verübten Verbrechen für Sebald eine Form des ungerechten Vergessens. Seine kritischen Bemerkungen über die Erinnerungskultur der Deutschen formuliert er in einem Interview folgendermaßen: „Die Deutschen haben ja das entwickelt, was man eine Erinnerungskultur nennen könnte. Das heißt, es gibt in Deutschland eine sozusagen vorgeschriebene Kultur der Erinnerung. [...] Aber irgendwas fehlt daran, und irgend etwas ist ... stimmt daran nicht.“⁸² Für Sebald bedeutet die Erinnerungskultur ein „Abgeschnittensein von dieser Vergangenheit,“⁸³ und diese Abgeschnittenheit, so soll hier anhand einer Diskussion von *Luftkrieg und Literatur* gezeigt werden, setzt Sebald ganz im Sinne Adornos mit einer Komplizenschaft gleich. Es geht bei Sebald aber nicht nur um die Täter und ihre Strategien, mit einer Vergessens-Kunst ernst zu machen, sondern auch um die Opfer. Anders als man es vielleicht erwarten würde, interessiert Sebald am Vergessen jedoch nicht die Frage danach, wie man die vergessenen Inhalte bergen könne und im Sinne einer psychoanalytischen Theorie durcharbeitet. Vielmehr zeigt sein Roman *Austerlitz*, wie eine Fixierung auf den leeren Kern in der

Mitte des Vergessenen — also das totale Vergessen inmitten der Spuren, die nur noch die Abwesenheit von etwas signifizieren — das Vergessen immer neu produziert.

In der Buchfassung seiner vieldiskutierten Züricher Poetikvorlesung *Luftkrieg und Literatur. Zur Geschichte und Naturgeschichte der Zerstörung* stellt W. G. Sebald den deutschen Wiederaufbau nach dem zweiten Weltkrieg als mustergültigen Versuch dar, eine Kunst des Vergessens in Kraft zu setzen.⁸⁴ Sebalds umstrittene These, nach der die Luftangriffe der Alliierten und die daraus hervorgehenden Verheerungen der deutschen Städte im „Bewußtsein der neu sich formierenden Nation keinen Platz gefunden“ (LL, 81) hätten und die fehlende „Schmerzesspur“ (LL, 12) im kollektiven Bewusstsein der Deutschen am Schweigen der Schriftsteller*innen abzulesen sei,⁸⁵ wird durch spärliche aber pointierte Hinweise auf das Verdrängen der deutschen Täterschaft und die von den Deutschen verübten Verbrechen ergänzt. Sebalds Ausführungen behandeln zweifelsohne im Hauptsatz die Luftangriffe auf Deutschland und die mangelhafte literarische Repräsentation derselben, beschränken sich bei der Frage nach der Vergangenheitsvergessenheit der Deutschen aber keineswegs auf das Verdrängen der katastrophalen Planierung der deutschen Städte und das Leid der dort ansässigen Bevölkerung. Es geht Sebald nicht ausschließlich um das beschämte Schweigen der Zivilgesellschaft,⁸⁶ die darin übereinkommt, den *deutschen* Opfern nicht zu gedenken.⁸⁷ Im Hinblick auf eine Theorie des Vergessens steht in *Luftkrieg und Literatur* der „Indifferentismus“⁸⁸ gegenüber Auschwitz und die in der unmittelbaren Nachkriegszeit „auch von der Literatur beförderte[] kollektive[] Amnesie“,“⁸⁹ wie Sebald sich in einem Essay über Jean Améry ausdrückt, zur Disposition. Die Geschichte des Holocaust steht letztlich, wie sich Sebald in einem Interview mit Jean-Pierre Rondas im Hinblick auf *Austerlitz* ausdrückt, immer hinter den Dingen: „Für jeden, der lesen kann, müßte es auf jeder Seite klar sein, daß diese Dinge immer im Hintergrund stehen und daß weder der Erzähler noch die Erzählfigur einen Tag verbringen, ohne daß ihnen der eine oder der andere Aspekt dieser Geschichte durch den Kopf geht.“⁹⁰ In einer räumlichen Metapher der Tiefe wird hier formuliert, dass der Holocaust als explizit

erwähnter Gegenstand aus dem Fokus geraten kann, weil er hinter dem eingestellten ‚Brennpunkt‘ aus dem Blick gerät. Die Logik seiner Darstellung folgt demnach der Grundstruktur der geometrischen Ellipse, deren vielfache Zentren es über eine Verschiebung des Fokus erlaubt, eine Anwesenheit zum Verschwinden zu bringen. Wenn also der Holocaust bei Sebald *immer* hinter den Dingen steht, also einen verdeckten Brennpunkt bildet, der in den Fokus genommen werden kann und mithin eine anwesende Abwesenheit darstellt, dann kann seine Präsenz als eine elliptische Form des Vergessens beschrieben werden.⁹¹

Sebald hat in Interviews sein Unbehagen über die „Auschwitz-Industrie“⁹² in der Literatur kundgetan und sich beklagt, dass „die Beschäftigung mit dieser von den Deutschen verschuldeten Katastrophe [...] nach wie vor eine rein abstrakte, und vor allem moralisch abstrakt“ sei.⁹³ Eine literarische Annäherung an den Holocaust kann laut Sebald nur im Modus der Indirektheit gelingen,⁹⁴ wie er in einem Interview mit Maya Jaggi an einem Gleichnis verdeutlicht hat: „I don’t think you can focus on the horror of the Holocaust. It’s like the head of Medusa: you carry it with you in a sack, but if you looked at it you’d be petrified.“⁹⁵ Auch *Luftkrieg und Literatur* stellt den Holocaust nicht ins Zentrum und thematisiert ihn verdeckt, „nicht in Form einer unschädlichen Erinnerung, sondern gleichsam als ein ‚unverhofftes Wiedersehen‘“⁹⁶ — in diesem Fall mit einem Wort aus Heinrich Himmlers notorischer Posener Rede, die der Reichsführer der SS am 4. Oktober 1943 vor 70 SS-Gruppenführern hielt.⁹⁷ Dieses Wort dient Sebald als Signifikant, der die anwesende Abwesenheit des Holocaust verbürgt.

Sebald übernimmt aus dieser Rede nicht nur das an zentraler Stelle auftauchende Wort „Ruhmesblatt“,⁹⁸ um die Verbindung zu Himmlers Rede zu markieren, sondern überträgt auch einen Kerngedanken daraus, um den Skopus seiner Ausführungen zum „perfekt funktionierenden Mechanismus der Verdrängung“ (LL, 20) der Deutschen auf den Holocaust auszuweiten. Himmlers knapp dreistündige Rede, in der dieser mit schonungsloser Offenheit den Massenmord an Jüdinnen

und Juden anspricht, verdreht auf eine makabre Art und Weise die Realität. Himmler entwickelt die wahnhafte Idee, dass sich in der Vernichtungstat die moralische Stärke der SS zeige und es das Verdienst der Mörder sei, das Töten „durchgehalten“ und trotz der barbarischen Taten die eigene Anständigkeit nicht verloren zu haben:⁹⁹

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

Himmler bietet hier eine „Rechtfertigungsfigur“ an, „die es den Mördern gestattete, sich als moralisch integere [...] Menschen zu begreifen.“¹⁰¹ Die Perfidie, den Massenmord als ‚moralische‘ Bestandsprobe darzustellen, wird noch davon übertroffen, dass Himmler den Tätern die Möglichkeit eröffnet, sich „als anonyme Helden zu verstehen, deren historische Leistung [...] gegenwärtig nicht gewürdigt werden könne.“¹⁰² Sebald legt in *Luftkrieg und Literatur* nahe, dass diese Haltung, die in der fleißigen Ausführung eines schreckenerregenden Verbrechens ein Zeichen moralischer Adellung und des Heroismus erkennt, über den politischen Neubeginn hinaus bewahrt worden sei und einen Grundpfeiler der kollektiven Verdrängungsleistung darstelle:

Das nahezu gänzliche Fehlen von tieferen Verstörungen im Seelenleben der deutschen Nation läßt darauf schließen, daß die neue bundesrepublikanische Gesellschaft die in der Zeit ihrer Vorgeschichte gemachten Erfahrungen einem perfekt funktionierenden Mechanismus der Verdrängung überantwortet hat, der es ihr erlaubt, ihre eigene Entstehung aus der absoluten Degradation zwar faktisch anzuerkennen, zugleich aber aus ihrem Gefühlshaushalt völlig auszuschalten, wenn nicht gar zu einem weiteren Ruhmesblatt im Register dessen zu machen, was man erfolgreich und ohne ein Anzeichen innerer Schwäche alles überstanden hat (LL, 20).

Die „Entstehung aus der absoluten Degradation“ — wobei ambivalent bleibt, ob die Formulierung auf die Zerstörungen im Zuge des *area bombing* abzielt, die ideologisch-moralische Deformationen der Hitler-Zeit meint, oder eine Kombination aus beidem bezeichnet, also eine materielle wie immaterielle Schädigung — wurde möglicherweise von den Deutschen als Ereignis betrachtet, so Sebald, das wie die Vernichtung der jüdischen Bevölkerung in der Interpretation Himmlers ein grenzüberschreitendes

Erlebnis darstellt, dessen Bemeisterung die eigene Härte demonstriert. Sebald insinuiert hier, dass die von Himmler beschworene und in seiner Gedankenwelt der SS vorbehaltenen Erfahrung einer „negativen Erhabenheit“¹⁰³ des Massenmordens in der Realität des Dritten Reichs einer normalisierten Geisteshaltung entsprach.¹⁰⁴ Diese Idee, dass sich die Deutschen tatsächlich als Kollektiv dem von Himmler beschriebenen Ideal angenähert haben, wird auch von Dominick LaCapra behandelt, der Beispiele der Alltäglichkeit des spektakelartigen Horrors aus der Dokumentensammlung *„Schöne Zeiten.“* *„Judenmord aus der Sicht der Täter und Gaffer“*¹⁰⁵ zitiert und zu folgendem Fazit gelangt: „Such scenes might lead one to conclude that Himmler underestimated the capacity of those outside the upper ranks of the SS to appreciate, indeed to share, his sentiments.“¹⁰⁶ Verkürzt könnte man davon sprechen, dass Sebald Himmlers „Ruhmesblatt“ kurzweg allen Deutschen anheftet und in der verbohrtten Verschwiegenheit der Deutschen eine Kontinuitätslinie zwischen Hitlerzeit und Nachkriegszeit erkennt. Das nationalsozialistische Ideal der Härte und der perverse Stolz, sowohl im Morden von Millionen als auch im Überdauern der Bomberaktionen ‚anständig‘ geblieben zu sein, wird von Sebald als persistente deutsche Gesinnung behandelt.

Die Behauptung, im Schweigen könne die Fortführung eines ideologischen Kernpunkts des Nazismus erkennbar werden, wird von Sebald als extremere von zwei Möglichkeiten des Umgangs mit der unmittelbaren Vergangenheit eingeführt. Im günstigeren Fall sei es Ausdruck des Versuchs, das Geschehene zu ignorieren und so die Fassade zu wahren. Diese Möglichkeit wird aber durch die Redewendung „wenn nicht gar“ zurückgenommen, die gemeinhin dazu gebraucht wird, eine Aussage zu relativieren und gleichzeitig eine stärkere Möglichkeit zu betonen. Sebald legt hier nahe, dass das deutsche Schweigen im genauen Gegensatz zur Apathie steht und einen Willen vorführt, im Sinne von Himmlers „niemals geschriebene[n] und niemals zu schreibende[n] Ruhmesblatt unserer Geschichte“¹⁰⁷ das Erbe des Nationalsozialismus zu tradieren. Sebald folgert daraus, dass sich die Zivilgesellschaft der Bundesrepublik nicht durch ein positives Element, wie etwa ein ausgeprägtes

Bekenntnis zu einer demokratischen Grundordnung, konstituiert, sondern durch ein Vergessen-Machen des Massenmordes. Der „Katalysator“ (LL, 21) des Wirtschaftswunders steht damit im Dienst eines politischen Neubeginns, der den Holocaust zwar an der Oberfläche vergessen macht — ganz wortwörtlich, wie Sebald pointiert festhält, macht der Wiederaufbau die deutschen Landschaften ja zu „einer neuen, gesichtslosen Wirklichkeit,“ welche „von vornherein jegliche Rückerinnerung“ (LL, 15) unmöglich macht — aber als negativen Bezugspunkt verdeckt aufrechterhält. Die Überschreibung der deutschen Landschaft mit neuen Bauten verschiebt die Verbrechen buchstäblich ins Untergeschoss und drängt sie in die Vergessenheit, aber als Teil der „Grundfeste[]“ (LL, 21) sind sie der Grund, aus dem sich das gegenwärtige Gemeinschaftswesen konstituiert. Wenn Sebald also von den „in die Grundfesten unseres Staatswesens eingemauerten Leichen“ (LL, 21) spricht, deren Verschweigen „die Deutschen in den Jahren nach dem Krieg fester aneinander band und heute noch bindet“ (LL, 21), dann muss man diese Aussage auch im Kontext der Anspielung auf Himmlers Rede verstehen, der die Leichenberge numerisch erfasst und in Hundertschritten fortzählend angibt. Die Leichen im Fundament sind demzufolge nicht nur die in den Feuerstürmen der Alliierten Bombenangriffe umgekommenen Deutschen,¹⁰⁸ sondern die Leichen der ermordeten Jüdinnen und Juden. Die Abwesenheit der Leichen, das fehlende Eingeständnis der Schuld, ist demnach das ‚Auslassungszeichen,‘ das elliptisch auf die Fortdauer des Verbrechertums verweist.

Im Postskriptum spricht Sebald die Vernichtung der Jüdinnen und Juden explizit an. Wenn er ausführt, wie in der Rückschau auf seine Kindheit die „Bilder der Zerstörung“ (LL, 83) die „frühkindlichen Idyllen“ (LL, 83) ersetzt haben, spricht er über die in ganz Europa sich ausbreitenden Rauchschwaden. Die dafür verantwortlichen Feuer stammen nicht nur von den Kampfhandlungen, sondern auch von den permanent in Betrieb gehaltenen Öfen in den Krematorien der Lager, wie Sebald hervorhebt: „über den Lagern, in denen man die Ungezählten verbrannte [...], [hingen die Rauchschwaden, B.L.]“ (LL, 84). Sebald fährt fort, indem er die Städte aufzählt, aus denen man die

Menschen deportiert hat, und schließt mit den Worten: „kaum ein Ort in Europa, aus dem in diesen Jahren niemand deportiert worden wäre in den Tod“ (LL, 85). Sein Text verweigert also das Zählen der Opfer, das bei Himmler als manischer Monumentalismus die ‚Größe‘ der Tat hervorhebt, und leistet so Widerstand gegenüber einem nazistischen Subtext, den er im deutschen Umgang mit dem Holocaust nach wie vor erkennt. Das Benennen der Herkunftsorte hingegen greift eine Erkenntnis auf, die Sebald während seiner Beschäftigung mit Jean Améry erlangt hat: die rassistische Politik der Nazis, die von den Nürnberger Rassegesetzen bis hin zur Wannsee-Konferenz in die Vernichtungstaten hineinführte, betraf das Leben von Jüdinnen und Juden bis in den letzten Winkel des Kontinents. Über Améry schreibt Sebald darum: „Es ist ja auch aufgrund unserer konditionierten Ignoranz in diesen Dingen heute noch irgendwie unwahrscheinlich, daß das Verdikt der Nürnberger Gesetze nicht bloß die gewissermaßen abstrakte Judenschaft der größeren Städte betraf, sondern auch einen jungen Juden aus Gmunden [...]“. ¹⁰⁹ Den Beweis für den Wahnsinn, dass ‚Auschwitz‘ tatsächlich als Schatten über ganz Europa aufging, gibt Sebald in *Luftkrieg und Literatur* über das Erzählen einer Anekdote. Selbst im Inneren Korsikas habe er Gedenktafeln gefunden, die an den Massenmord erinnern: „Sogar in den entlegensten Dörfern auf der Insel Korsika habe ich Gedenktafeln gesehen, auf denen zu lesen steht ‚morte à Auschwitz‘ oder ‚tué par les Allemands, Flossenburg 1944““ (LL, 85). Sebald kämpft gegen die „Ignoranz“ an und wirft ein Licht auf die ungezählten Einzelschicksale, die von den Deutschen nach wie vor hinter dem *Zählen* versteckt werden, indem er sich dem *Erzählen* widmet. Während überall in Europa Tafeln als Kleinsterzählungen die Abwesenheit markieren, die durch die Deutschen geschaffen wurde, ist es in Deutschland die Abwesenheit des Verbrechens selbst, die auf den Holocaust hindeutet.

Beispiele für die anhaltende Vergessens-Haltung findet Sebald zuhauf. So verwendet er etwa viel argumentatorischen Raum, um in raffender Geste ungezählte Postzusendungen zu referieren, die ihn in der Folge des massenmedialen Aufruhrs um seine Vorlesung erreichten und die den ungetrübten

Alltag der deutschen Kleinfamilie während der Hitlerzeit beschwören. Diese im „Plauderton“ (LL, 98) vorgetragenen „Retrospektiven“ (LL, 97) lösen bei Sebald nicht nur Unbehagen aus, sondern dienen ihm auch als Hinweis darauf, dass die „grauenhafte Wahrheit“ (LL, 98) dieser Zeit noch immer in einer „Deformation“ (LL, 97) der Realität verborgen bleibt. Nimmt man dazu noch seine ausgesprochene Wertschätzung Hans Dieter Schäfers, der bereits im Jahr 1977 einen Aufsatz „über den Mythos der Stunde Null beziehungsweise über die personellen und werkgeschichtlichen Kontinuitäten“ (LL, 104) veröffentlichte, und seine Kritik der Zusendung des „Dr. H.“, dessen krude Thesen von Sebald als Iteration der antisemitischen Legende von den „Protokollen der Weisen von Zion“ entlarvt werden (siehe LL, 116–117), so kommt man kaum umhin, Sebalds Nachschrift als anekdotischen Nachweis dafür zu betrachten, dass der Antisemitismus in Deutschland ebenso beharrlich und nach wie vor unter vorgehaltener Hand existiert — also die unmittelbar nach dem Krieg vorgefundene Beständigkeit nationalsozialistischer Codes noch immer die Realität der Bundesrepublik beherrscht.¹¹⁰ Der nachhaltige Einfluss Améry's auf die in *Luftkrieg und Literatur* vorgebrachten Thesen zum Vergessen wird hier erneut kenntlich. Der Befund, dass sich die Deutschen noch immer nicht als Täter wahrnehmen, steht in einem Zusammenhang mit der laut Sebald von Améry aufgeworfenen Frage nach gerechtem und ungerechtem Vergessen der Vergangenheit. Sebald behandelt das ungerechte Vergessen der Deutschen sowohl in *Luftkrieg und Literatur* als auch in *Austerlitz*, wie sich ausgehend von seinem Essay über Jean Améry zeigen lässt. Im Prosatext *Austerlitz* wendet er sich auch dem gerechten ‚Vergesser‘ Jacques Austerlitz zu. Die dieses Kapitel beschließenden Ausführungen werden in einer längeren Beschäftigung mit der Titelfigur aus Sebalds letztem vollendetem Werk das gerechte, aber unmögliche Vergessen der Opfer behandeln. Zunächst aber einiges mehr zu Sebalds Beschäftigung mit Jean Améry.

In einem Essay über den Holocaust-Überlebenden Jean Améry, der seinen eigenen Worten nach eine „Wesensbeschreibung der Opfer-Existenz“ vorgenommen hat,¹¹¹ spürt Sebald unter

anderem dessen Anliegen nach, den „nicht ausgetragenen Konflikt[] zwischen den Überwältigten und den Überwältigern“¹¹² in Gang zu setzen. Améry spricht im ersten Vorwort zu seinem Essay-Band *Jenseits von Schuld und Sühne* aus der Perspektive des Betroffenen an, was auch Sebald in *Luftkrieg und Literatur* bewegt: „Den Deutschen freilich, die in ihrer überwältigenden Mehrheit sich nicht oder nicht mehr betroffen fühlen von den zugleich finstersten und kennzeichnendsten Taten des Dritten Reiches, würde ich gern hier manches erzählen, was ihnen vordem vielleicht noch nicht eröffnet wurde.“¹¹³ Sebalds Arbeit über Améry beschäftigt sich intensiv mit dieser Indifferenz der Deutschen und zeichnet detailliert nach, wie sie sich im Gedankenkosmos des Überlebenden darstellt. Was für Améry auf dem Spiel stehe, sei die Eröffnung eines Konflikts zwischen Tätern und Opfern, der als Grundbedingung voraussetzt, dass die Täter sich als *Täter* erkennen. Damit verbunden sei laut Sebald „die Anerkennung des *Rechts* auf Ressentiment“¹¹⁴ von Seiten der Opfer, also nichts weniger als die Bewusstwerdung der ungesühnten Schuld. Diese Bewusstwerdung versteht Sebald mit Améry als gleichbedeutend mit derjenigen inneren Revolution, die das Erbe des Nationalsozialismus aus den Deutschen heraustreiben würde.¹¹⁵ In anderen Worten: der Heroismus eines Himmler könnte ersetzt werden durch die Einsicht, dass man sich schuldig gemacht hat. Dass man, wie Sebald anmerkt, „in Wahrheit selber das Rattenvolk“ (LL, 44) ist, als welches man die Jüdinnen und Juden verunglimpft und vernichtet hat. Das Vergessen des Holocaust auf der Seite der Täter, also die Nicht-Anerkennung der Tat als *Untat*, die das Dritte Reich mit der Bundesrepublik verbindet, ist also insofern ungerecht, als dass es den Opfern den Zorn über ein erlittenes Unrecht verwehrt.¹¹⁶

Sebald kommt in *Luftkrieg und Literatur*, wie bereits angesprochen, immer wieder darauf zurück, dass das Ende des sogenannten Dritten Reichs in seiner moralischen Dimension unbewältigt bleibt, also der Holocaust gesamtgesellschaftlich nicht als schuldhafte Tat anerkannt wurde. Einige weitere Beispiele mögen als Illustration genügen. Den deutschen Nachkriegsautor*innen etwa unterstellt er, ähnlich wie im Essay über Améry, ein zeitgleiches „Hinsehen und Wegschauen“ (LL, 7). Die

hervorgebrachten Texte dienten nichts anderem als der „Festigung der äußerst prekären Position der Schreibenden in einer moralisch so gut wie restlos diskreditierten Gesellschaft“ (LL, 7). Diese diskreditierte Gesellschaft beseitigte nach dem Zusammenbruch des Nazi-Staates mit „fraglose[m] Heroismus“ (LL, 13) die Trümmer in den Städten wie einst die Leichenberge der Ermordeten, wie Sebald in seiner Diskussion einer den Wiederaufbau thematisierenden Broschüre der Stadt Worms beschreibt. Man versäume es, die Zerstörung des Landes in einen Zusammenhang mit den eigenen Untaten zu stellen und fahre in der gleichen mentalen Haltung fort, welche das eigene Handeln als Ausdruck der Duldsamkeit und Härte verstehe. Die Beibehaltung der Gesinnung, moralisch integer zu sein, lege den Grundstein zum „Wiederaufbau“ (LL, 14) des Landes: „Nicht als das grauenvolle Ende einer kollektiven Aberration erscheint also diese totale Zerstörung, sondern, sozusagen, als die erste Stufe des erfolgreichen Wiederaufbaus“ (LL, 14). Es ist zu vermuten, dass Sebald mit Absicht das Wort „Neuaufbau“ vermeidet, um hier erneut die Kontinuität zwischen der Vor- und Nachkriegszeit hervorzuheben. Sebald wird nicht müde zu betonen, dass es „[d]er wahre Zustand der materiellen und *moralischen* Vernichtung, in welchem das ganze Land sich befand“ (LL, 18; Hervorh. d. Verf.) war, der kollektiv verschwiegen wurde. Die insistierende Beschwörung der „moralische[n] Vernichtung“ und der „Aberration“ der Deutschen muss als Kurzschrift dafür verstanden werden, dass sich die Deutschen dagegen wehrten, ihre Schuld einzugestehen und damit den Opfern, zunächst noch jenseits von Schuld und Sühne, das „*Recht*“ auf Ressentiment¹¹⁷ zu gewähren. Daher kommt auch die den Vorlesungen vorangestellte Diagnose, die als ein Echo auf Améry's Befund zu lesen ist, dass sich die Deutschen nicht mehr „betroffen“¹¹⁸ fühlen: „Trotz der angestrengten Bemühung um die sogenannte Bewältigung der Vergangenheit scheint es mir, als seien wir Deutsche heute ein auffallend geschichtsblindes und traditionsloses Volk“ (LL, 6). Im Gegensatz zu Améry's utopischer Version, der laut Sebald ein Land imaginierte, „in dem es sich auch für die Opfer wieder leben ließe, [und] die Restitution der verlorenen Heimat“¹¹⁹ möglich wäre, steht die Geschichtsvergessenheit der

Deutschen, welche diese Möglichkeit kategorisch ausschließt. Das Vergessen, genauer: das Verdrängen der Leichen in die Grundfeste der Gemeinschaft, wird selbst zum elliptischen Zeichen, das die fortdauernde Verbindung zum sogenannten Dritten Reich markiert.

Austerlitz und das Vergessen I: Das Vergessen der Täter.

In *Austerlitz* hat Sebald dieses ungerechte Vergessen erneut thematisiert und durch einen Rückgriff auf die in *Luftkrieg und Literatur* angelegten Topoi die Unmöglichkeit aufgezeigt, die von Améry erhoffte Restitution der Heimat zu verwirklichen. Die von den Deutschen geleistete „Beseitigung der Vergangenheit“¹²⁰ in den Nachkriegsjahrzehnten spricht Sebald in den Interviews, die im Umfeld der Publikation des Textes entstanden sind, immer wieder an. Da ist davon die Rede, dass das Vergessen der eigenen Geschichte etwas ist, „was das Bewußtsein der Deutschen nach wie vor einfärbt,“¹²¹ dass „es zu weh tut, sich an diese Dinge zu erinnern, die man angerichtet hat,“¹²² und schließlich dass, in ironischer Verkehrung der Forderung Amérys, die Deutschen „nach wie vor ressentimentgeladen [sind], was dieses Thema angeht.“¹²³ Auch wenn Sebald, wie in seinem Essay über Améry deutlich wird, die Thematik der Annäherung an die seelische Verfassung der Opfer dringlicher ist als eine „Ätiologie des Terrors“¹²⁴ — die Umsetzung dieses Unterfangens ist ausdrücklich gelobt worden, wie etwa von Ruth Klüger, die sagte, Sebalds *Austerlitz* sei das „einzige Buch [...], das aus der sogenannten Tätergesellschaft kommt, das wertvoll ist“¹²⁵ —, hat er in *Austerlitz* keinen gänzlichen Bogen um Deutschland herum geschlagen. „Kaum, daß die Deutschen selber in Austerlitz erwähnt werden,“¹²⁶ bekannte Sebald, und verrät damit doch auch schon, dass Deutschland und die Deutschen nicht nur „tangential“¹²⁷ gestreift werden, sondern das Land von Austerlitz bereist und im Zuge dessen auch mitsamt den darin wohnenden Leuten beschrieben wird. Nach einer kurzen Einführung in den Text wird es zunächst um eben diese Deutschlandreise gehen.

Sebalds letzter zu Lebzeiten publizierter Prosatext hat nicht nur zur Kanonisierung seines Werks beigetragen und seinen Status als Kultautor zementiert,¹²⁸ sondern auch dazu geführt, dass er im englischsprachigen Raum vornehmlich als Holocaust-Autor wahrgenommen wird.¹²⁹ Paradigmatisch lassen sich an diesem Text, den die Taschenbuch-Version der Erstausgabe mit dem für Sebald umstrittenen Genre-Marker ‚Roman‘ versah,¹³⁰ die von der Forschung ausgemachten Kernthemen ‚Holocaust‘, ‚Erinnerung‘ und ‚Trauma‘ untersuchen, was laut Uwe Schütte erklärt, warum sich die „Sebald-Industrie“¹³¹ „mit nie ermüdendem Elan auf *Austerlitz*“¹³² gestürzt habe. In einem solch saturierten Forschungsfeld läuft jeder weitere Beitrag im Umfeld der *memory studies* Gefahr, nur den Stand der Forschung zu wiederholen, wie schon Jonathan J. Long im Jahr 2007 festgehalten hat.¹³³ Nicht nur die thematische Eingrenzung, so lässt sich dem hinzufügen, sondern auch die Tendenz der Interpreten, den Text auf wenige Passagen zu reduzieren, führt oft zu einem Déjà-vu. Der erwartbaren Kritik daran, Sebalds letzten Roman erneut zum Thema Holocaust und Erinnerung zu befragen, soll auf drei Ebenen begegnet werden. Erstens wird der thematische Fokus leicht modifiziert, indem die Relektüre des Textes unter explizitem Einbezug der Vergessens-Thematik geschieht; dieser Ansatz ist zwar nicht präzedenzlos, verspricht aber noch neue Perspektiven,¹³⁴ insbesondere durch den Einbezug einer als Figuration des Vergessens verstandenen Ellipse. Zweitens bezieht die Analyse Sebalds Essays ein und versucht so zwischen den literarischen und literaturkritischen Schriften Brücken zu bauen, um gemäß Schüttes Vorschlag zu einem differenzierteren Bild beizutragen.¹³⁵ Und drittens bemüht sich die Analyse, die ausgetretenen Pfade der Textstellenanalyse zu verlassen, weniger beachtete Passagen zu berücksichtigen, und andere Querverbindungen vorzuschlagen, die hoffentlich mehr verraten, als die viel kritisierten Ruminationen der Sebald-Industrie.

Austerlitz behandelt in fragmentarischer Weise und in einer chronologisch komplexen Verschachtelung von Erzählebenen die Lebensgeschichten zweier Männer. Ein ohne Namen

verbleibender Ich-Erzähler, der wie für Sebald typisch als Alter Ego des Autors gedeutet werden kann, schreibt in der Gegenwart des Jahres 1997 die Geschichte seiner Begegnungen mit dem Protagonisten Austerlitz auf. Diese zufälligen Treffen beginnen in den 1960er Jahren, als der Erzähler Austerlitz zum ersten Mal in der Antwerpener Centraal Station trifft. Austerlitz, ein Architekturhistoriker, doziert in diesen belgischen Gesprächen über den Zusammenhang von Macht und Architektur, ohne dabei über persönliche Angelegenheiten zu sprechen. Die darauffolgenden Londoner Gespräche erstrecken sich über einen Zeitraum von drei Jahrzehnten und werden zwischenzeitlich durch eine mehr als zwanzig Jahre dauernde Pause unterbrochen. In den späten 1960er und frühen 1970er Jahren nehmen die Gespräche, die nun in Austerlitz' Londoner Büro stattfinden, wie zuvor die Form von Lehrvorträgen an, zeichnen sich für den Erzähler jedoch durch eine einzige Bemerkung aus, die ihm einen ersten Aufschluss über dessen Seelenleben gibt: Austerlitz' Bahnhoftsmanie und die Faszination mit Netzwerken, die ihn in „gar unbegreifliche[] Gefühlsströmungen geraten“ (A, 53) lassen. Die lose Freundschaft bricht ab, als der Erzähler am Ausgang des Jahres 1975 erfolglos versucht, sich erneut in Deutschland zu installieren. Obwohl der Erzähler bereits im Folgejahr nach England zurückkehrt, trifft er Austerlitz erst im Jahr 1996 zufällig wieder. Dieses Treffen markiert mit den Erinnerungen an Austerlitz' Jugendjahre in Wales den Auftakt seiner verschütteten Lebensgeschichte. Das erste planmäßige Treffen findet daraufhin in Austerlitz' Wohnhaus statt, wo er dem Erzähler sein Schicksal darlegt, und ausführt, wie er die Spuren seiner Vergangenheit ausfindig gemacht hat. Nach mehreren Zusammenbrüchen und psychischen Krisen hört er im Jahr 1993 in einem Antiquariat ein Radioprogramm, das ihn auf die Spur der eigenen Vergangenheit bringt. In den späten 1930er Jahren wurde er als Kind jüdischer Eltern in Prag geboren und kurz vor dem Einmarsch der Nazis mit einem Kindertransport nach England geschickt, was erklärt, warum er von einem walisischen Predigerpaar adoptiert und unter dem Namen Dafydd Elias aufgezogen wurde. Er beginnt, nach seinen biologischen Eltern Agáta Austerlitzová, einer Schauspielerin, und Maximilian Aychenwald, und damit

stellvertretend auch nach seiner eigenen Identität zu suchen. Seine Recherchen führen ihn durch verschiedene Städte Europas, darunter Prag, Paris und Theresienstadt, das Ghetto, in dem seine Mutter vermutlich gestorben ist. Im Anschluss an die erfolgreiche Suche nach der Mutter gelingt es ihm, in Paris auch einige Indizien auf das Schicksal des Vaters zu finden. In Paris treffen sich der Erzähler und Austerlitz für einige weitere Gespräche, in denen Austerlitz' Beziehung zu Marie de Verneuil zur Sprache kommt, seiner einzigen, gescheiterten romantischen Verbindung, die auf die Pariser Studienzeit zurückgeht. Die Gespräche brechen ab, als Austerlitz auf der Suche nach dem Vater Paris verlässt und das letzte Treffen der Männer lässt offen, ob Austerlitz mit seinem Vorhaben erfolgreich sein wird.¹³⁶

Deutschland wird als Handlungsort des Romans nur einmal beschrieben. Auf Austerlitz' Besuch in Theresienstadt folgt eine Zugreise, die ihn von Prag aus nach England führt und die eine Wiederholung seiner Reise während der Zeit der Kindertransporte darstellt. Gleich nachdem der Zug über die tschechisch-deutsche Grenze rollt, bemerkt Austerlitz eine ihn irritierende Aufgeräumtheit: „Ich weiß nicht, was ich mir von Deutschland erwartet hatte, aber wohin ich auch blickte, sagte Austerlitz, überall sah ich saubere Ortschaften und Dörfer [...]“ (A, 320). Austerlitz' Beschreibung von Deutschland hebt insbesondere die Ordnung jedweder Verhältnisse hervor und die Anhäufung von Adjektiven wie „sauber“, „aufgeräumt“, „gehegt“, „ordentlich“, „gleichmäßig“, „wohlgenutzt“, „reguliert“ und „neu“ (A, 320) unterstreicht den pedantischen Zwang zur Regelmäßigkeit, den der Architekturhistoriker Austerlitz an der Oberflächenstruktur ausmacht. Nach dieser panoramatischen Beschreibung folgt eine Nahaufnahme der Stadt Nürnberg, die einen ähnlichen Eindruck erweckt: „es beunruhigte mich, daß ich, wenn ich emporblickte an den Fassaden zu beiden Seiten der Straße, selbst an den ihrem Stil nach älteren [...], nirgends [...] eine krumme Linie erkennen konnte oder sonst eine Spur der vergangenen Zeit“ (A, 322). In dieser Aussage wird das Vorhandensein von krummen Linien mit dem Vorhandensein von Geschichte in Verbindung gesetzt. Im Gegensatz zu einer mit Historie

aufgeladenen, ‚krummen‘ Architektur, die eine Zeit-Spur trägt, sind die geradlinigen „Eckkanten“, „Giebel“, „Fensterstöcke“ und „Gesimse“ auch der ältesten Nürnberger Bauten im Hinblick auf ihre Geschichte unleserlich, mithin in einem geschichtsklitternden Sinne ‚begradigt.‘ In ihrer Geschichtslosigkeit entsprechen sie der gesamtdeutschen Landschaft, die insbesondere im Rheintal wie eine „Theaterkulisse“ (A, 326) wirkt, die es überdies fast unmöglich macht, zu bestimmen „in welcher Epoche man sich befindet“ (A, 326). Der Anblick von drei massiven Schornsteinen erweckt in Austerlitz gar das Gefühl, dass alles um ihn herum nur „die äußere Tarnung einer unterirdisch [...] sich erstreckenden Produktionsstätte“ (A, 326) sei und die deutsche Landschaft unter ihrer Geschichtslosigkeit mithin Geheimnisse berge. Das Geheimnis, das sich hinter der begradigten Oberfläche versteckt, lässt sich mit Hilfe eines kontrastierenden Blicks entschlüsseln, der Austerlitz’ eigene Beschreibung von Nürnberg mit der seines Vaters vergleicht.

Austerlitz besucht Nürnberg nur, weil er diese Stadt in einen unmittelbaren Zusammenhang mit den eigenen Eltern bringen kann. Von seiner ehemaligen Kinderfrau Věra hat er vor dem Antritt der Reise erfahren, dass der Vater Maximilian die Stadt während des sechsten Reichsparteitages der NSDAP im Jahr 1934 besuchte und auch den notorischen Propaganda-Film Leni Riefenstahls, der die Ereignisse ‚dokumentiert‘ und unter dem Titel *Triumph des Willens* in die Kinos kam, in einem Münchener Lichtspielhaus sah (siehe A, 245–248).¹³⁷ Die detaillierte Schilderung des „ungeheuren Empfang[s] [...], den man dort dem [...] Führer bereitet hatte“ (A, 245–246), verschwimmt in der Wiedergabe Věras mit den ebenfalls wiederholt von Maximilian gegebenen Erzählungen vom „spektakulären Reichsparteitagsfilm“ (A, 247), sodass die Erinnerung an die Berichte zu einer eins-zu-eins Wiedergabe einiger ikonischer Szenen des Films gerinnt. Wir hören von der Aufnahme der Motorkavalkade, die von den jubelnden Massen und einem Meer von Hakenkreuzflaggen begleitet wird, der Ankunft des Flugzeugs und Hitlers Besuch bei einem Aufmarsch des Reichsarbeitsdienstes. Die Überblendung von Film und ‚Realität‘ wird auch darin deutlich, dass die Herkunftsorte, welche

die Arbeiter in dieser Sequenz nacheinander ausrufen, in beinahe identischer Reihenfolge in der Wiedergabe von Maximilians Bericht erwähnt werden. Die im Film gezeigten Bilder „von der brausenden Begeisterung des damals hier zusammengeführten Volks“ (A, 321) schweben Austerlitz vor, wenn er am Nürnberger Bahnhof den Zug verlässt und zum ersten Mal das Land betritt, das ihm zu dieser Zeit „das unbekannteste aller Länder“ (A, 321) war, von dem er also abgesehen von den im Nazi-Propagandafilm vermittelten Vision absolut keinen Eindruck besitzt. Austerlitz hat also bisher, um einen Ausdruck von Marianne Hirsch zu gebrauchen, Nürnberg nur vermittelt durch den „Nazi gaze“ gesehen.¹³⁸

Der Blick mit dem „Nazi gaze“ zwingt dem/der Betrachter*in die Perspektive der Täter*innen auf, wie Hirsch anhand der Analyse von Kriegsphotografien der Nationalsozialisten gezeigt hat: „When we confront perpetrator images, we cannot look independently of the look of the perpetrator.“¹³⁹ Im Fall von Fotografien der Opfer, die durch die Nazis im wortwörtlichen Sinne *at gunpoint* aufgenommen wurden,¹⁴⁰ wiederholen diese Aufnahmen für Hirsch den entmenslichenden und auf Vernichtung hinauslaufenden Blick der Nazis, enthalten aber auch das Potential einer, mit Sebald gesprochen, Restitution der Getöteten.¹⁴¹ Was zeigt uns aber der Blick der Täter auf die Täter? Was wird enthüllt, wenn der Betrachter gezwungen wird, mit dem „Nazi gaze“ auf die Nazis zu blicken? Anders als dem von Austerlitz selbstesehenen Nürnberg haftet an diesem durch die Augen der Nazis gefilterten und von Maximilian überlieferten Film-Bild der Stadt noch Geschichte. Im Gegensatz zu den begradigten Häusern der Altstadt, die Austerlitz wahrnimmt, sind ebenjene Häuser im Propagandafilm noch „spitz- und krummgiebelig[]“ (A, 246). Krumme Linien, so Austerlitz, sind das Signum einer ablesbaren Geschichte, denn sie sind gleichbedeutend mit einer „Spur der vergangenen Zeit“ (A, 322). Die durch den nationalsozialistischen Blick eingefangene Stadt bezeugt mit ihrer ‚krummen‘ Architektur demnach ein Vorhandensein von Historie, das den Nürnberger Gebäuden zur Zeit von Austerlitz’ Besuch gänzlich abgeht. „Wer heute durch Deutschland fährt,“ so fasst Sebald selbst in

einem Interview diesen Sachverhalt zusammen, „der sieht so gut wie gar nichts mehr von dem, was während de[r] 40er Jahre[] geschehen ist.“¹⁴² Man muss aber nicht, wie Sebald vorgeschlagen hat, in andere Länder fahren, „wenn man Geschichte lesen will in der Landschaft und in Städtebildern.“¹⁴³ *Austerlitz* zeigt, dass die sich unter den begradigten deutschen Landschaften versteckende nationalsozialistische Vergangenheit auch über den Blick der historischen Täter*innen erschlossen werden kann. Die vergessene Vergangenheit offenbart sich gerade im „Nazi gaze“ und macht sichtbar, was die Deutschen hinter ihrer Aufgeräumtheit verstecken wollen.

Die wirkmächtigen Bilder der nationalsozialistischen Propaganda werden bei Sebald allerdings nicht kommentarlos als Fenster in die Vergangenheit aufgerufen. Obwohl Propaganda-Film und Erlebnisbericht in der vervielfachten Vermittlung verschwimmen und Austerlitz so die Sicht der Täter aufzwingen, ‚rettet‘ sich auch die Perspektive der Opfer in die Gegenwart hinüber. Diese eröffnet einen Blick auf den antisemitischen ‚Rassen-‘Hass der Deutschen. Maximilian fühlt sich bereits von der frenetischen Masse, die er als „Lebewesen“ (A, 246) wahrnimmt, bedroht und antizipiert in der Metaphorik des Ausstoßens das Ergebnis des rassistischen Antisemitismus der Deutschen, die Ermordung von Millionen Menschen: „Maximilian habe berichtet, sagte Věra, daß er sich in dieser [...] Menge tatsächlich als Fremdkörper empfunden habe, der nun gleich zermahlen und ausgeschieden werden würde“ (A, 246). Die dem nazistischen Sprachgebrauch nahestehende Formulierung des „Fremdkörpers“ nimmt auf die nationalsozialistische Rassenideologie Bezug, der zufolge der sogenannte ‚Volkskörper‘ durch ‚die Juden‘ bedroht werde. Die von den Nazis erfundene ‚jüdische‘ ‚Rasse‘ wurde mit Parasiten assoziiert, um eine existentielle Gefahr für das ‚Blut‘ des ‚Volkskörpers‘ zu unterstellen. Alex Bein, der diesen pseudobiologischen Mythos bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgt hat, sieht in der sprachlichen Darstellung ‚der Juden‘ als ‚Fremdkörper‘ sogar einen wesentlichen Grund für die Kollaboration am Massenmord:

the presentation of the Jews as corroding and poisonous parasites, as vermin, as bacteria and bacilli, everywhere infesting and striving to destroy the body of the German people as a whole

and each individual German with a demonic power, driven by their law of existence (Lebensgesetz) as parasites, bacilli and vermin, — this presentation paralyzed to a large extent any internal resistance on the part of the masses.¹⁴⁴

Ins Sprachregister der LTI¹⁴⁵ übertragen, ist das von Maximilian prophezeite „Zermahlen“ und „Ausstoßen“ seines „Fremdkörpers“ das Ziel des „Jüdischen Kriegs“,¹⁴⁶ den die Deutschen laut ihrer Propaganda mit den vermeintlichen ‚Parasiten‘ führen. Hinter diesem Schlagwort versteckt sich eine linguistische Taktik, welche die Aggression der Täter umdeutet und als Verteidigung gegen den sogenannten ‚jüdischen‘ Feind ausgibt. Victor Klemperer bemerkt dazu, dass „von 1933 an buchstäblich jede Gegnerschaft, woher sie auch komme, immer wieder auf ein und denselben Feind, auf die verborgene Hitlersche Made zu[führt], auf den Juden.“¹⁴⁷ Maximilians Sprachgebrauch ist an Elementen der LTI orientiert, um in seiner Vision vom deutschen Volk als „Lebewesen“ (A, 246) die tödlichen Konsequenzen aufscheinen zu lassen, welche schon im Jahr 1934 in der Hitlerverehrung „der strahlend emporgewandten Gesichter und sehnsüchtig ausgestreckten Arme“ (A, 246) der Anhänger angelegt ist. Genauso wie Himmlers „Ruhmesblatt“ zu einem Ellipsenzeichen wird, das auf den „hinter den Dingen stehenden“ Holocaust verweist, zeigt Maximilians Sprachgebrauch elliptisch die zentrale Leerstelle im deutschen Gedächtnis an.

Maximilian glaubte aufgrund der Begeisterung während des Parteitages auch nicht, so weiß es Věra zu berichten, „daß das deutsche Volk in sein Unglück getrieben worden sei; vielmehr hatte es sich, seiner Ansicht nach, selber von Grund auf, aus dem Wunschdenken jedes einzelnen und aus den in den Familien gehegten Gefühlen, in dieser perversen Form neu geschaffen [...]“ (A, 244). Emblematisch verdeutlicht sich dieser Umstand für Maximilian während einer Reise in das Erzgebirge. Dort trifft er mehrere Touristen, die sich in einem lokalen Geschäft mit Waren versorgt haben, worunter sich unter anderem „eine neue Sorte Bonbons mit einem himbeerfarbenen, in die Zuckermasse eingegossenen und einem also tatsächlich auf der Zunge zergehenden Hakenkreuz“ (A, 245) befunden habe. Diese Anekdote beleuchtet die Kehrseite zu der Erkenntnis, dass, wie Sebald

sich in einem Interview ausdrückt, „diese Geschichte der Verfolgung der Juden und anderer Minderheiten durch die Deutschen eben nicht eine anonyme Geschichte war und nicht eine Geschichte, die sich zentrierte auf bestimmte große Städte [...]“.“¹⁴⁸ Das auf der Zunge zergehende Hakenkreuz, Sinnbild für die tödliche Rassenlehre und die ‚Tugenden‘ Himmlers, steht nicht nur für eine Verinnerlichung der Nazi-Ideologie, sondern auch für einen daraus für die Täter*innen entstehenden Genuss und die Bereitschaft, „in dieser perversen Form“ (A, 244) *überall* im Land zu bestehen. Die Omnipräsenz der Tat, die Verfolgung der Jüdinnen und Juden, wird hier in der Allgegenwart der Täter*innen gespiegelt, ohne die Ermordung explizit zu thematisieren.

Austerlitz’ Blick auf die Stadt Nürnberg ist also doppelt konturiert: zum einen ist in der von ihm durch den „Nazi gaze“ gesehenen Stadt die Geschichte des Nationalsozialismus konserviert, zum anderen ist ihm die Bedrohung durch die deutsche Masse bewusst, die der Vater erahnte und die in entlarvender Weise in der Sprache der Täter formuliert wird. Es ist daher begreiflich, dass Austerlitz von der Geradlinigkeit der Stadt irritiert ist, denn sie tilgt die nationalsozialistische Vorvergangenheit. Davon übrig bleibt das von Maximilian verspürte Gefühl der von den deutschen Massen ausgehenden Bedrohung, das sich auf Austerlitz übertragen hat. Dieser nimmt, wie ehemals der Vater, die Nürnberger*innen als „unüberschbare Menschenmenge“ (A, 321) war. In Elementarmetaphern gekleidet, „überschwemmen“ (A, 322) die Menschen „nicht anders als Wasser im Flußbett“ (A, 321) die von Austerlitz besuchte Fußgängerzone. Diese Elementarkraft wirkt zusehends auf Austerlitz ein, der gegen die „Strömung“ (A, 323) „ankämpfen“ (A, 323) muss, um nicht in ihr unterzugehen. Die Bedrohung drückt sich in einem Gefühl der Angst aus, dem er sich nur zu entziehen weiß, indem er aus dem Menschenstrom austritt. Er ist damit, wie der Vater im Nürnberg des Jahres 1934, von der Masse separiert: „Jedenfalls, sagte Austerlitz, ist es mir von Minute zu Minute banger geworden, so daß ich mich zuletzt [...] unter einen Fensterbogen [...] stellen und warten mußte, bis sich die Scharen der Einkäufer etwas verlaufen hatten“ (A, 323). Die Parallele zwischen Vater und Sohn wird

durch die Ortsangaben verstärkt: während Maximilian am „Platz vor der Lorenzkirche“ (A, 246) das Gefühl ereilt, ein „Fremdkörper“ (A, 246) unter den Deutschen zu sein, scheidet Austerlitz nur wenige Gehminuten entfernt an der Marienstraße 11 aus der Masse aus, dort, wo das „Verlagshaus der *Nürnberger Nachrichten*“ (A, 323) seit 1949 beheimatet ist. Austerlitz' Besuch in Nürnberg rekonfiguriert demnach literarisch, was Sebald in *Luftkrieg und Literatur* im Rückbezug auf Jean Améry konstatiert: die Deutschen haben zwar eine Erinnerungskultur, aber sie sind eigentlich stumm im Hinblick auf ihre Vergangenheit. „Seltsam berührte mich auch, wie wenige Stimmen ich um mich her hörte, wie lautlos sich diese Menschen durch die Stadt bewegten“ (A, 322), sagt Austerlitz, und die Beobachtung von der Stummheit der Deutschen ist symptomatisch für den Befund, dass die nationalsozialistische Vergangenheit über die Begradigung der Städte und Landschaften in Vergessenheit geraten ist und der Anstoß eines Dialogs, der auf dem Recht auf Ressentiment beruht, durch das Schweigen der Deutschen unmöglich gemacht wird.

Die einzige menschliche Interaktion in dieser Passage, die sich zwischen Austerlitz und einer älteren Dame abspielt, wird dann auch in völliger Stille abgewickelt und trägt eine symbolische Dimension, die den Aspekt der Kontinuität hervorhebt:

[I]ch denke aber, daß es bereits vier oder fünf Uhr gewesen ist, als eine ältere Frau, die [...] mich wohl wegen meines Rucksacks für einen Obdachlosen gehalten hat, bei mir stehenblieb, mit gichtigen Fingern aus ihrer Börse ein Markstück herausholte und vorsichtig als ein Almosen mir überreichte. Ich habe diese im Jahr 1956 mit dem Kopf des Kanzlers Adenauer geprägte Münze noch in der Hand gehalten, wie ich schließlich [...] weitergefahren bin, sagte Austerlitz (A, 323–324).

Am Ende der Begegnung steht die symbolische Übergabe eines Markstücks, das mit überraschender Präzision beschrieben wird. Die D-Mark besitzt für Sebald eine besondere symbolische Bedeutung. In *Luftkrieg und Literatur* erinnert Sebald im Anschluss an seine Bemerkung, dass der deutsche Staat Leichen in den Grundfesten trage, daran, dass „das zweimal bereits gescheiterte großeuropäische Projekt in eine neue Phase eintritt und der Einflußbereich der D-Mark [...] ziemlich genau so weit sich ausdehnt wie im Jahr 1941 das von der Wehrmacht besetzte Gebiet“ (LL, 21–22). Damit

unterstellt Sebald einen Zusammenhang zwischen dem Fanatismus der Deutschen und ihrem Großmachtstreben einerseits und der Wirtschaftskraft des wiedervereinigten Deutschlands andererseits. Fanatismus verstehe man in diesem Zusammenhang mit Victor Klemperer als „die Übersteigerung der Begriffe tapfer, hingebungsvoll, beharrlich, genauer eine glorios verschmelzende Gesamtaussage all dieser Tugenden,“¹⁴⁹ also genau das Amalgam, das Himmler in seiner Posener Rede als heroische deutsche Gesinnung feiert und die das Geschäft des Massenmords zur ‚Tugend‘ erklärt. Sebald beschreibt hier gewissermaßen einen Zirkel: das Wirtschaftswunder wird ermöglicht durch die Beibehaltung derjenigen nazistischen Gesinnungshaltung, die das Morden als Heroismus versteht, und das auf nazistischer Duldsamkeit beruhende Wirtschaftswunder dehnt den Einflussbereich der D-Mark bis auf die Grenzen des ‚großdeutschen‘ Reichs aus, die ihrerseits die Errichtung von Vernichtungslagern in ganz Europa möglich gemacht hatten. In der D-Mark kristallisiert sich also das beharrliche Festhalten an einer Vergangenheit, die im offiziellen Geschichtsbewusstsein vergessen gemacht wird. Dazu passt dann auch die *Prägung* der Münze in *Austerlitz* mit dem Kopf Adenauers. Der erste deutsche Bundeskanzler Adenauer hat wie kein anderer daran gearbeitet, mit Amnestiegesetzen die nationalsozialistische Vergangenheit vergessen zu machen, was dann auch zur erfolgreichen Wiedereingliederung vieler Nazi-Funktionäre in das Verwaltungsgefüge, die Justiz und das Kulturleben der Bundesrepublik geführt hat. Die Verhinderung einer realisierten Alternative zu diesem politischen Weg und einer kapitalistischen Erneuerung des ‚Großreichs‘ ist auch von Adenauer initiiert worden, auf dessen Bestrebungen das Verbot der KPD im Jahr 1956 zurückgeht. Das Jahr der Prägung der Münze steht folglich symbolisch für eine Zementierung des Status quo, den Sebald anprangert.

Versteht man diese symbolische Bedeutung der D-Mark, wird auch ersichtlich warum diese mit „gichtigen Fingern“ (A, 323) übergeben wird. Hierbei handelt es sich um mehr als nur ein ausschmückendes Detail, das erneut das Alter der Frau hervorhebt. Vielmehr akzentuiert dieses Wort

die Geisteshaltung der Deutschen, die nach Sebald ja nach wie vor Himmler ihre Reverenz erweisen. Im allgemeinen Verständnis assoziiert man mit der als Gicht bekannten Gelenkentzündung Krämpfe und Lähmungen. Darum spricht man auch von verstockten Gliedern. Die Glieder der alten Frau, die Austerlitz das Markstück überreicht, sind metaphorisch gesprochen starrsinnig, also resistent gegenüber jeder Art von Veränderung. Ein Blick auf die Etymologie des Wortes verrät weiterhin, dass eine Verwandtschaft zum althochdeutschen *jih*t und dem mittelhochdeutschen *giht* besteht, die beide so viel bedeuten wie „Aussage,“ „Bekenntnis,“ oder „Geständnis.“¹⁵⁰ Die gichtigen Finger enthalten demnach einen Verweis auf den Geständnis-Charakter der überreichten Mark: als Ellipsenzeichen bezeugt sie die Persistenz, mit der sich die Deutschen von dem von ihnen verübten Verbrechen abwenden.¹⁵¹

„Der Tod ist ein Meister aus Deutschland“¹⁵² — so lautet die berühmte Gedichtzeile aus Paul Celans „Todesfuge,“ die in der Rezeption in Österreich und Westdeutschland „sehr bald als Darstellung der deutschen Verbrechen insgesamt verstanden“¹⁵³ wurde. Die Deutschland-Episode in *Austerlitz* erinnert subtil daran, dass die Geisteshaltung dieses Meisters hinter den begradierten Fassaden der Städte in den Deutschen fortlebt und rekonfiguriert poetisch, was Sebald in Interviews, Essays und *Luftkrieg und Literatur* fortwährend beschäftigt: die Unfähigkeit der Deutschen, sich der „moralischen Vernichtung, in welchem das ganze Land sich befand“ (LL, 18), bewusst zu machen und aus einer ungerechten Vergessenheit hervorzuholen. Der Fortbestand dieser kollektiven Amnesie ist für Sebald gleichbedeutend mit einer Fortführung der geistigen Haltung des Nazismus und macht es den Opfern, in denen „das Prinzip [...] der brachialen Gewalt“¹⁵⁴ immer fortwirkt, unmöglich, die einzige affektive Haltung einzunehmen, die ihnen als Opfer zugänglich wäre: die des Ressentiments. *Austerlitz* ist Sebalds Versuch, sich im Bewusstsein dieses Umstandes mit der Annäherung an die seelische Verfassung der Opfer zu beschäftigen, die ihm zufolge dringlicher zu leisten ist als eine „Ätiologie des Terrors“¹⁵⁵ aufzustellen.

Was Sebald über das unvollständige Vergessen-Können der Opfer des Holocaust schreibt, kann man auch als poetisches Programm für den Entwurf der Figur Austerlitz interpretieren:

Zwar breiten sich Inseln der Amnesie in ihnen aus, aber das bedeutet keineswegs schon die Möglichkeit, wirklich vergessen zu können. Vielmehr ist es so, daß ein diffuses Vergessen in eins geht mit einem rekurrenten Aufwallen von Bildern, die nicht aus dem Gedächtnis zu bringen sind und die in einer ansonsten ausgeleerten Vergangenheit als die Instanzen einer ans Pathologische grenzenden Hypermnesie wirksam bleiben.¹⁵⁶

Austerlitz kann man als einen Versuch lesen, die Inseln des Vergessens und deren Auftauchen aus dem Nebel zu beschreiben, um sich der seelischen Verfassung eines konkreten Opfers anzunähern. Damit folgt Sebald seinem Grundsatz, dass der Terror des Nationalsozialismus und dessen Folgen durch eine Betrachtung auf der Makroebene unsichtbar bleibt und nur durch die Beschreibung von Einzelschicksalen Gestalt gewinnen kann. Sebald bekennt im Hinblick auf *Austerlitz*: „Für mich ist es, was diese deutsche Geschichte, die Verfolgung der Juden, der Homosexuellen, der Zigeuner und so weiter betrifft, immer unmöglich gewesen, Orte wie Treblinka oder Auschwitz mir vorzustellen, weil die Dimensionen einfach zu unfaßbar sind.“¹⁵⁷ Und im Hinblick auf eben diese Lager bereitet es ihm Unbehagen, wie er in einem anderen Interview aussagt, dass der einzelne Mensch in der Betrachtung als Teil der Millionen, die umgekommen sind, gewissermaßen ein zweites Mal aus der Welt gebracht werde: „Es ging immer um die Millionen, die da durch die Gaskammern geschleust wurden. Das waren aber nicht anonyme Massen, sondern immer einzelne Menschen [...].“¹⁵⁸ Austerlitz ist dieser einzelne Mensch,¹⁵⁹ an dem Sebald „den seelischen Zustand der Opfer der Verfolgung“¹⁶⁰ verdeutlicht. Seine Misere besteht darin, dass seine „ausgeleerte Vergangenheit“ durch kulturelle Wissensarchive ausgefüllt wurde, die über ein komplexes Verweissystem auf die Verbrechen Nazi-Deutschlands zwar die eigene Erfahrung tangieren, die gelebte Wirklichkeit aber dabei durch das kulturelle Wissen ersetzt haben. Die eigentlichen Inhalte seines Gedächtnisses hat Austerlitz vergessen und ersetzt durch die Ansammlung von Informationen und die Ausbildung eines Gedächtnis-Archivs. Jegliches Wissen

über den Holocaust wird damit zu einem Ellipsenzeichen, das indirekt auf die gelöschten Inhalte in Austerlitz' Gedächtnis verweist.

Austerlitz ist sich prinzipiell seit seiner frühen Kindheit darüber bewusst, dass ein „diffuses Vergessen“ das Band zerschneidet, das zwischen ihm und dem blonden Kind besteht, das mit seinen Eltern und Věra in Prag gelebt hat. Nachdem Austerlitz den Erzähler zufällig in London wiedertrifft und die Begegnung ihm als Indiz erscheint, den gesuchten „Zuhörer“ (A, 68) für seine Geschichte gefunden zu haben, beginnt er, ihm seine in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts wiederentdeckten Lebensgeschichte zu erzählen.¹⁶¹ Austerlitz *weiß* von der Zeit nach der unmittelbaren Ankunft im Predigerhaus im walisischen Bala noch folgendes:

Und ich weiß, daß ich in meiner schmalen Bettstatt in dem Predigerhaus oft stundenlang wachelegen bin, weil ich versuchte, die Gesichter derjenigen mir vorzustellen, die ich, so fürchtete ich, verlassen hatte aus eigener Schuld; aber erst wenn die Müdigkeit mich lähmte und in der Finsternis meine Lider sich senkten, sah ich, für einen unfaßbaren Augenblick, die Mutter, wie sie sich herabneigt zu mir, oder den Vater, wie er sich lächelnd gerade den Hut aufsetzt (A, 70).

Sebald hat vom Psychoanalytiker William Niederland das Konzept der „Überlebensschuld“¹⁶² übernommen, das diejenigen Opfer der Nationalsozialisten befallt, die dem Tod entkommen sind. Austerlitz verspürt diese Überlebensschuld bereits als Kind und versucht sie auszugleichen, indem er sich auf ein Erinnerungsgebot verpflichtet. Die Ermahnung, sich zu erinnern, leistet jedoch schon hier jenem „kompensatorische[n] Gedächtnis“ (A, 206) Vorschub, das Austerlitz später in seinen Studien ausbauen wird. Anstatt authentische Erinnerungen wachzurufen, versucht der Junge sich „die Gesichter derjenigen mir vorzustellen“ (A, 70), die auf dem kontinentalen Europa zurückgeblieben sind. Es bleibt offen, ob dieser Versuch gelingt, aber sein bloßes Vorhandensein zeigt eine Leerstelle an, die mit einer ersatzweise erschaffenen Vorstellung gefüllt werden soll. Die affektiv aufgeladene authentische Erinnerung an die Eltern entzieht sich, sie blitzt nur in einem „unfaßbaren Augenblick“ (A, 70) zwischen Wachen und Schlafen auf. Hier wird demnach die Entstehung einer „Insel der Amnesie“ markiert, die später Austerlitz' Suche nach dem ‚wahren‘ Bild der Mutter motiviert.

In *Austerlitz* werden diese „Inseln der Amnesie“ vom Protagonisten als die „schmerzhaften blinden Stellen, an denen gar nichts mehr ist“ (A, 327) bezeichnet. Austerlitz berichtet dem Erzähler, dass jedes Nachdenken über die Reise im Kindertransport mit der zweiten Zugreise verschwimmt und zu einem Gewirr aus Erlebnissen und Erlesenem führt. Vor dem Hintergrund von Erinnerungen und „fortlaufenden Bilder[n]“ (A, 327) konturiert sich das unrettbare Nichts, das durch eine zweifache Abwesenheit beschrieben wird. Zum einen ist die schmerzende Stelle „blind,“ also wie eine blinde Naht oder ein blindes Knopfloch unsichtbar und somit nicht oder wenigstens schwer auffindbar. Zum anderen sind diese Stellen wie ausgeleert, es gibt keine Spuren anhand derer sich eine archäologische Untersuchung durchführen ließe. Anders als an ‚Stellen‘ wie der „Broadstreet Station“ (A, 192), an der im Zuge von Abbrucharbeiten ein altes Gräberfeld freigelegt wurde und das Austerlitz besucht, um photographisch die städtebauliche Vorgeschichte Londons zu dokumentieren, lassen sich an diesen „blinden Stellen“ keine Indizien mehr finden, die auf eine Vorgeschichte verweisen. Form und Inhalt der „Stelle“ konnotieren demnach eine Abwesenheit, die trotz ihrer unauffindbaren Leere räumlich verortet ist und somit eine peinigende Wirkkraft entfaltet. Austerlitz erinnert somit in diesem paradoxen Bild, dass er etwas vergessen hat, ist sich jedoch bewusst, dass diese unsichtbare und leere Stelle keine Anhaltspunkte dafür gibt, die dort einmal abgelagerte Erinnerung zu rekonstruieren. Es gibt, um das von Austerlitz aufgenommene Bild von den drei Schädeln und dem vom Brustkorb aufwärts sichtbaren Skelett (A, 193) zu bemühen, keine Überreste mehr, die forensisch ausgewertet werden könnten, obwohl die ‚Stelle‘ markiert ist. In anderen Worten: die „blinde Stelle“ ist ein Ellipsenzeichen, das keinen Inhalt mehr hat und nichts weiter signifiziert als die Leere, die durch das Vergessen entstanden ist.

Darüber hinaus ist sich Austerlitz zur Zeit seines ‚Zeugnisses‘ darüber im Klaren, dass diese Stellen sein Leben strukturell geprägt haben. Beispielhaft dafür ist Austerlitz’ Schreib- und Lesekrise, die nach seiner Pensionierung im Jahr 1991 einsetzte, als er seine baugeschichtlichen Studien endlich

zu einem konsistenten Werk auszuarbeiten versuchte. Diese Krise, die in ihrer Symptomatik an das von Hugo von Hofmannsthal in „Ein Brief“ beschriebene Leiden des Lord Chandos erinnert,¹⁶³ ließ in Austerlitz, so berichtet er dem Erzähler, eine dumpfe Ahnung davon entstehen, dass seine Arbeit die eigene Person fortwährend ausgelöscht hat: „Schon spürte ich [...], daß ich in Wahrheit weder Gedächtnis noch Denkvermögen, noch eigentlich eine Existenz besaß, daß ich mein ganzes Leben hindurch mich immer nur ausgelöscht und von der Welt und mir selber abgekehrt hatte“ (A, 182). Austerlitz' Arbeit und die Ausbildung als Akademiker haben also letztlich die „Inseln der Amnesie“¹⁶⁴ befördert und immer wieder neu aufgeschüttet.

Um die Krise zu bewältigen, entschließt sich Austerlitz zu dem radikalen Schritt, sein sämtliches Schriftwerk, das die eigene Person gewissermaßen überschrieben hat, der Vernichtung preiszugeben. Er stapelt alle seine Papiere auf einem Komposthaufen zusammen und bedeckt sie mit „verrottetem Laub und ein paar Schaufeln Erde“ (A, 184). Der Vorgang ist von symbolischer Bedeutung: das von Austerlitz seit mehr als vier Jahrzehnten gesammelte Wissen wird einem Abbauprozess überantwortet, der durch Verrottung einen Nährboden hervorbringt, der es Austerlitz später ermöglichen wird, sich auf die Suche nach der eigenen Identität zu machen. Die einstweilen eintretende Erleichterung, die durch das sprichwörtliche Ausmisten zunächst eintritt, wird jedoch abgelöst durch eine sich verdichtende „Angst“ (A, 184): das „Zerstörungswerk im Garten“ (A, 186) und das vollständige „Ausräumen des Hauses“ (A, 186) erzeugt in Austerlitz eine wiederkehrende Vision, in der er sich selbst tötet: „Vor allem in den Stunden der Abenddämmerung [...] überkam mich eine zunächst diffuse [...] Angst [...] und nur der eine Gedanke noch in meinem Kopf war [sic!], ich müsse mich vom Treppenabsatz [...] über das Stieggeländer hinunterstürzen in die dunkle Tiefe des Schachts“ (A, 184–185). Die Freitod-Fantasie verbindet Austerlitz mit dem Holocaust-Überlebenden Primo Levi, der am 11. April 1987 tatsächlich aus dem dritten Stock seines Wohnhauses über die Balustrade der Treppe in den Tod stürzte.¹⁶⁵ Die über die Todesart gestiftete Verbindung

steht metonymisch für ein geteiltes Schicksal, das darin besteht, den Häschern und Mördern entkommen zu sein. Austerlitz kann an diesem Schicksal jedoch nicht durch ‚eigene‘ Erinnerungen teilnehmen, wie diese kurze Vision bereits andeutet. An die blinde Stelle des eigenen Schicksals tritt das kulturelle Wissen über paradigmatische ‚Fälle‘ von Überlebenden. Austerlitz macht diesen Zusammenhang zwischen Vergessen und Ersetzen selbst deutlich und benennt zwei Strategien, mit denen er den Schmerz der „blinden Stellen“ (A, 327) stummschaltet — Selbstzensur und Wissensanhäufung:

Ich las keine Zeitungen, weil ich mich, wie ich heute weiß, vor unguten Eröffnungen fürchtete, drehte das Radio nur zu bestimmten Stunden an, verfeinerte mehr und mehr meine Abwehrreaktionen und bildete eine Art von Quarantäne- und Immunsystem aus, durch das ich gefeit war gegen alles, was in irgendeinem, sei es noch so entfernten Zusammenhang stand mit der Vorgeschichte meiner auf immer engerem Raum sich erhaltenden Person. Darüber hinaus war ich ja auch andauernd beschäftigt mit der von mir Jahrzehnte hindurch fortgesetzten Wissensanhäufung, die mir als ein ersatzweises, kompensatorisches Gedächtnis diente [...]. Diese Selbstzensur meines Denkens [...] führte zwangsläufig zuletzt zu der fast vollkommenen Lähmung meines Sprachvermögens, zur Vernichtung meiner sämtlichen Aufzeichnungen und Notizen [...] (A, 205–206).

Die Erzeugung eines „kompensatorische[n] Gedächtnisses“ ist Austerlitz’ primäre Verdrängungsleistung, seine Vergessens-Kunst ergibt sich jedoch nicht zufällig, sondern ist das zwangsläufige Produkt einer Gedächtnisordnung, die sich am kulturellen Archiv orientiert. Sinnbildlich für diesen Umstand ist die Episode, in der Austerlitz seinen wahren Namen wiederentdeckt.

Austerlitz wird nach dem Tod der Zieheltern durch den Direktor des Internats Stower Grange mit seinem eigentlichen Namen konfrontiert. Penrith-Smith gibt dem Jungen die Instruktion, auf das Abschlussexamen nicht den Namen Dafydd Elias zu schreiben und stattdessen seinen Taufnamen Jacques Austerlitz zu gebrauchen. Den Namen überreicht der Direktor dem Zögling in der Form einer handschriftlichen Notiz und dieser Zettel ist der einzige Anhaltspunkt, den Austerlitz bezüglich seiner ‚wahren‘ Identität besitzt. Der Zettel ist in Europa seit einer weitreichenden Revolution des Wissensmanagments in der Frühen Neuzeit jedoch kein Medium der Erinnerung mehr. An

Aufschreibesystemen der Frühen Neuzeit lässt sich ein Übergang beobachten, der Notizen von einem Medium der Erinnerung zu einem Medium des Vergessens macht. Notizen dienen nicht mehr dem Zweck der Speicherung, sondern werden zu einem Hilfsmedium, das die Auffindung von Wissen erleichtert. So lange Notizen das Gedächtnis stützen sollen, sind sie noch ein Anlass zum Erinnern und damit an der Vergangenheit orientiert. Sobald Notizen gemacht werden, um Informationen zu vernetzen, werden diese zu einem Inkubator für neues Wissen. Die Notiz ist nun auf die Zukunft und die Generierung von Wissen ausgerichtet, wodurch sie sich zu einer „Vergessens-Maschine“ entwickelt.¹⁶⁶ Laut Elena Esposito bedienen sich moderne, am Modell des Archivs orientierte Technologien des Gedächtnisses solcher Verweiszeichen und dienen der Verkettung von Informationen. Die eigentlichen Inhalte können vergessen werden, weil sie virtuell vorhanden sind und potentiell in die Kommunikation eingeführt werden können.¹⁶⁷ Im Falle von Austerlitz' Namenszettel läuft das Verweiszeichen aber immer ins Leere. „Am meisten verunsicherte mich zunächst, daß ich mir unter dem Wort Austerlitz nicht das geringste vorstellen konnte“ (A, 102), verkündet Austerlitz, und die sich anschließende Suche nach den Informationen, auf die dieses Notat verweist, laufen alle ins Leere.¹⁶⁸ Der Zettel symbolisiert also das Dilemma der leeren Mitte, um die Austerlitz' Existenz kreist. Diese leere Mitte ist laut Michael Holden „a void of repressed memory, from which the protagonist struggles throughout to emerge.“¹⁶⁹ Die leere Mitte besteht aber eben nicht aus unterdrückten, und somit prinzipiell rettbaren Erinnerungen, sondern enthält keine Spuren mehr. Von der Vergangenheit ist nichts übrig als das elliptische Verweiszeichen ‚Austerlitz,‘ das zwar eine Anhäufung von korreliertem Archiv-Wissen ermöglicht, dessen eigentlicher Inhalt, die im Namen verbürgte Identität als Überlebender, aber nicht einmal mehr virtuell enthalten ist. Wenden wir uns dem Archiv-Wissen zu, das Austerlitz an die Stelle der verlorenen Identität zu setzen versucht.

Das Verweiszeichen ‚Austerlitz‘ führt, wie von ihm selbst luzide bemerkt, zum Aufbau eines kulturellen Archivs. Anders als von Austerlitz vermutet, steht das „kompensatorische[] Gedächtnis[]“

(A, 206) aber in einem engen Verhältnis mit dessen vergessener Vergangenheit. Alles in seinem Gedächtnis gespeicherte Wissen steht in einem Bezug zum „Setzkasten der vergessenen Dinge“ (A, 222) und trägt die Signatur der verlorenen Erinnerungen. Das kulturelle Wissen, das Austerlitz anhäuft, hat nämlich immer einen verdeckten Bezug zum Holocaust. Anstelle der vergessenen Gedächtnisinhalte, die Austerlitz peinigen, rekurren diese Deckerinnerungen auf das am eigenen Leib erfahrene Schicksal als Opfer.¹⁷⁰ Als repräsentatives Beispiel lässt sich das Muster des Sterns anführen, das sich als Motiv durch den Roman zieht und Austerlitz zwar mit seiner jüdischen Identität verbindet, aber keine eigentlichen Erinnerungen wachruft.¹⁷¹

Die Sternform ist ein verschlossenes Tor in Austerlitz' Kindheit, weil sie eines der „vergessenen Dinge“ (A, 222) beschreibt, die ihn noch mit der alten Heimat verbinden. Wenn er zum ersten Mal seit seiner Verschickung das Wohnhaus betritt, in dem er mit seinen Eltern und der Kinderfrau Věra lebte, ist es unter anderem ein sternförmiges Mosaik, das eine affektive Reaktion hervorruft:

Und dann die Kühle beim Betreten des Vorhauses in der Šporkova Nr. 12, der gleich neben dem Eingang in die Mauer eingelassene Blechkasten für das Elektrische mit dem Symbol des herabfahrenden Blitzes, die achtblättrige Mosaikblume, taubengrau und schneeweiß, in dem gesprenkelten Kunststeinboden des Entrees, der feuchte Kalkgeruch, die sanft ansteigende Stiege, die haselnußförmigen Eisenknöpfe in bestimmten Abständen auf dem Handlauf des Geländers — lauter Buchstaben und Zeichen aus dem Setzkasten der vergessenen Dinge, dachte ich mir und kam darüber in eine so glückhafte und zugleich angstvolle Verwirrung der Gefühle, daß ich [...] mich niedersetzen und mit dem Kopf gegen die Wand lehnen mußte (A, 221–223).

Diese Passage ist von zwei Schwarz-Weiß-Fotografien unterbrochen. Auf Seite 221 wird das Bild einer sternförmigen Mosaikblume einmontiert, das wie die im Fließtext beschriebene in einen Kunststeinboden eingelassen ist, und der Großteil von Seite 222 wird von einer Fotografie beansprucht, die ein Treppenhaus zeigt. Die Einbettung der Fotografie der Mosaikblume visualisiert die Form, die ebenfalls durch das Adjektiv „achtblättrig“ (A, 221) hervorgehoben wird, und stiftet so ein piktorales Referenzsystem,¹⁷² das auf andere sternförmige Abbildungen verweist. Die verdoppelte

Aufnahme der Form in den Text unterstreicht zudem die besondere Bedeutung, die diesem Zeichen angewiesen wird. Die mit der Form verbundenen Farben zeigen an, dass die Funktion des Zeichens in einem Zusammenhang mit Austerlitz' Identitätskrise steht. Die Farben des Mosaiks werden als „taubengrau und schneeweiß“ (A, 221–222) beschrieben. Tauben werden im Text als Symbol für eine unübertroffene Navigationsfähigkeit etabliert, welche die Tiere stets unfehlbar in die Heimat zurückführt. So führt es zumindest Gerald, Austerlitz' Jugendfreund aus: „Man könne ja so eine Taube abfliegen lassen vom Bord eines Schiffes mitten in einem Schneesturm auf der Nordsee, und solange nur ihre Kräfte ausreichen, finde sie unfehlbar den Weg nach Hause zurück“ (A, 168). Tauben stehen also für die Fähigkeit, den Weg zurück nach Hause zu finden, und das taubengraue Mosaik zeigt demnach die nach langem Suchen erfolgte Heimkehr an, die jedoch hier nicht mit einer konkreten Erinnerung an die Heimat verknüpft ist. Dazu passt, dass die Farbe Weiß auf vielfache Weise im Text als Farbe der Erinnerungsstörung oder Fehlerinnerung codiert ist. So trägt Austerlitz in der einzigen von ihm erhaltenen Kinderfotografie, die er nicht mit der eigenen Person in Verbindung bringen kann, ein weißes Pagenkostüm (siehe A, 266–267).¹⁷³ Die fehlenden Kenntnisse über Nazi-Deutschland, den 2. Weltkrieg und den Holocaust, die Austerlitz erstmals im Museum in Theresienstadt bemerkt, bezeichnet er als „weiße Flecken“ (A, 286) und insbesondere die weißen „Winterbilder]]“ (A, 295) in einem Kinderbuch über die Jahreszeiten habe laut Věra immer wieder die Frage in Austerlitz wachgerufen, wie Erinnerung ‚funktioniert.‘ Wachgerufen wird diese „beunruhigende Frage“ (A, 295) im Kind über das Unverständnis, wie Eichhörnchen im Winter die von ihnen versteckten Vorräte auffinden, und der mittlerweile erwachsene Austerlitz legt dieser Frage einen Gleichnis-Charakter bei: „Ja, wie wissen die Eichhörnchen das, und was wissen wir überhaupt, und wie erinnern wir uns, und was entdecken wir nicht am Ende?“ (A, 295). ‚Weiß‘ steht also für den Verlust von Erinnerungen, die Schwierigkeit, von einer weißen Fläche ausgehend — vergleichbar mit der *tabula rasa* — Erinnerungen wiederzufinden, und schließlich auch für die Möglichkeit, dass die Erinnerung ausbleibt. Denn, so

noch ein letzter Hinweis auf eine Verbindung der Bildfelder ‚Tauben‘ und ‚weiß,‘ die weiße Taube, die Gerald mit zwei schieferblauen Tauben als Jugendlicher geschenkt bekommt, exemplifiziert die Gefahr, dass selbst die Tauben, die als Erinnerungskünstler immer den Heimweg finden, sich manchmal nicht wie gewünscht einfinden: Die Taube muss den Heimweg zu Fuß zurücklegen, nachdem sie sich unter ungeklärten Umständen einen Flügel brach, und kehrte erst zurück, als Gerald die Hoffnung schon aufgeben wollte (A, 118). Dementsprechend empfindet Austerlitz im Treppenhaus auch kein Glücksempfinden darüber, endlich zu Hause angekommen zu sein. Das Glücksgefühl stellt sich ein, weil sich die Leerstelle abzeichnet, die die Heimat zurückgelassen hat. Das Mosaik ist diese Leerstelle, die sich nicht ausfüllen lässt — sie ist ein „Zeichen aus dem Setzkasten der vergessenen Dinge“ (A, 222).

In der Forschung ist darauf aufmerksam gemacht worden, dass die Abbildungen an dieser Schlüsselstelle des Textes als eine gehäufte Ansammlung von impliziten Ellipsenzeichen verstanden werden kann.¹⁷⁴ Es ist in diesem Zusammenhang besonders interessant, dass die scheinbar nur illustrierenden Fotografien des Mosaiks und des Treppenhauses bei näherer Betrachtung nicht mit dem Text deckungsgleich sind. Das abgebildete Treppenhaus hat zwar eine „Stiege“ mit einem eisernen Geländer, jedoch finden sich keine „Eisenknöpfe [...] *auf* dem Handlauf“ (A, 222; Hervorh. d. Verf.) und weder der „Kunststeinboden“ (A, 222) noch „die achtblättrige Mosaikblume“ (A, 221) sind sichtbar. Es ist nicht ausgeschlossen, dass der Flur im Vorhaus samt dem Entree mit einem anderen Bodenbelag versehen ist als das eigentliche Treppenhaus. Der Text legt aber durch den Reihungsstil der Passage nahe, dass es sich nicht um getrennte Gebäudeteile handelt. Der Unterschied zwischen dem beschriebenen und dem abgebildeten Treppenhaus macht deutlich, dass die Fotografien keine Erinnerungen verbürgen, sondern wie Austerlitz’ mentale Wissensanhäufung als Ausgleich für einen Verlust eintreten. Die Fotografien sind als Ellipsenzeichen „Platzhalter, aber nicht für Vorhandenes, sondern für nicht füllbare Leerstellen.“¹⁷⁵

Austerlitz' lebenslange „Wissensanhäufung“ (A, 206), die sein „kompensatorisches Gedächtnis“ (A, 206) ausbildet, gravitiert um das Sternzeichen, das in verschiedenen Variationen in der Erzählung auftaucht. Eines von Austerlitz' wissenschaftlichen Steckenpferden ist der Festungsbau, über den er während seines ersten Treffens mit dem Erzähler ausführlich referiert. Dabei kommt Austerlitz auf den paradigmatischen Grundriss dieser Bauwerke zu sprechen, der sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts ausgebildet habe und ein „sternartige[s] Zwölfeck“ (A, 26) beschreibe. Diese Erklärung wird durch eine Abbildung unterbrochen, die den Grundriss der Vauban-Festung in Saarlouis gemäß einer Planungsskizze aus dem Jahr der Grundsteinlegung, 1680, zeigt. Das „sternartige Zwölfeck“ (A, 26) dieser Festung weist eine ähnliche geometrische Form auf wie die „achtblättrige Mosaikblume“ (A, 221) in der Šporkova Nr. 12. Wenn auch die Denotation der beiden Nominalphrasen nicht deckungsgleich ist, stiftet die bildliche Beigabe über die Ähnlichkeit der dargestellten Muster eine Verbindung, welche die Bedeutung überträgt. Austerlitz' Studium des Festungsbaus, das paradigmatisch-abstrakte Interesse an der Sternform, findet demnach ihren Ursprung in einem „vergessenen Ding[]“ (A, 222) aus der Kindheit, dem sternförmigen Mosaik aus seinem ehemaligen Wohnhaus. Überdies stiftet die Ähnlichkeit der Formen eine Verweisstruktur, die im Bild der Festung bereits die Leerstelle markiert, um welche die gesamte Erzählung kreist. Als implizite Ellipse verweist die Abbildung der Festung Vauban auf eine Leerstelle, die nicht nur in verschiedenen Fotografien in den Text eingelassen wird, sondern sich fortwährend verdoppelt, ohne dabei ihren Kern preiszugeben. Analog zu den blinden Stellen verbleibt die mit den Sternformen markierte Abwesenheit ‚leer.‘

Die Festungen sind für Austerlitz überdies ein Beispiel für eine dem Menschen eigene Logik, die „über jede Vernunftgrenze hinaus“ (A, 31) geht und Strukturen erschafft, die im Menschen nur noch „eine Vorform des Entsetzens“ (A, 32) erzeugen. Interessanterweise begründet Austerlitz diesen Affekt damit, dass die Architektur in ihren megalomanischen Formen nicht mehr auf den lebendigen

Menschen und sein Glück bezogen sei, sondern nur noch auf „ihr nachmaliges Dasein als Ruinen“ (A, 32). Diese Theorie der Ruine markiert nun einen, wenn nicht den zentralen Punkt hinter den Bautätigkeiten des sogenannten Dritten Reichs, das unter der Federführung Albert Speers Gebäude zu errichten versuchte, die selbst nach ihrem Verfall noch die Prinzipien der nazistischen Herrschaft verkörpern sollten.¹⁷⁶ Austerlitz' ideologiekritische Studien führen ihn also nah heran an eine Machtkritik, die sich mit der nationalsozialistischen Herrschaftsstruktur auseinandersetzt, erhalten dabei jedoch die leere Mitte, in der jede konkrete Erinnerung an die eigene Verstrickung fehlt, in der Vergessenheit.

Eine unmittelbare Verbindung zwischen Festungsbau und nationalsozialistischem Terror wird zunächst durch den Erzähler aufgedeckt, der während seines Besuchs der Festung in Breendonk beschreibt, wie diese Festung als Gestapo-Gefängnis diene und mitsamt einer Folterkammer das innere Prinzip nazistischer Macht verkörpert: die Tortur. Der Hinweis auf Jean Améry, der in Breendonk Opfer der Folter wurde, und auf dessen Text „Die Tortur“ der Erzähler direkt referiert (siehe A, 42), vernetzt diese Passage mit Sebalds literaturwissenschaftlichen Ausführungen über diesen Aspekt. Die Opfer der Folter geben laut Sebald deshalb einen Einblick in die „Natur des Terrors“,¹⁷⁷ weil dessen innerstes Prinzip, „das der brachialen Gewalt“,¹⁷⁸ in ihrer Psyche fortwirkt. Austerlitz erkennt gegen Ende seiner Erzählung seine Verstrickung in eben jenes Zentrum der Macht, das auch seine Psyche nachhaltig geprägt hat. Über die ehemalige Folterkammer des Ghettos Theresienstadt führt Austerlitz aus, dass dort die Akten der ehemals in der kleinen Festung internierten Gefangenen aufbewahrt werden (siehe A, 401). In symbolischer Doppeldeutigkeit sowohl auf seine verspätete Forschungstätigkeit als auch das verhinderte Schicksal, wie die Mutter nach Theresienstadt deportiert worden zu sein, drängt sich ihm der Gedanke auf, „daß dort, in der kleinen Festung von Terezín, in deren naßkalten Kasematten so viele zugrunde gegangen sind, mein wahrer Arbeitsplatz gewesen wäre [...]“ (A, 401). Austerlitz ist buchstäblich deplatziert, weil er sein eigenes Schicksal in der

Dokumentation der extremen Konsequenz dieser Gewalt gespiegelt sieht. Er ist sich bewusst, dass er seine eigene Existenz nur ersatzweise in der Dokumentation der ‚wahren‘ Opfer erkennen kann.

Die Sternform verzahnt auch hier die Textstellen und Bedeutungsebenen, denn Terezín ist als ehemalige Festungsanlage genau nach diesem Muster angelegt. Für Austerlitz ist Terezín die „sternförmige Stadt“ (A, 401), und seine erste Begegnung mit dem Terror des Nationalsozialismus verschiebt sich in der Erinnerung metonymisch „in das gerahmte Grundschema der sternförmigen Festung“ (A, 288). Es nimmt daher auch nicht wunder, dass der sternförmige Grundriss Theresienstadts in den Text eingebettet ist und dort eine ganze Doppelseite beansprucht (siehe A, 236–237). Die Abbildungen der Festungen von Saarlouis und Theresienstadt bilden somit mit der Abbildung des Mosaiks ein piktorales Netzwerk, das die Kindheitserinnerung mit dem Terror des Nationalsozialismus und dem konkreten Schicksal der Mutter, deren letzter bekannter Aufenthaltsort im Ghetto gewesen ist, verschaltet. Das „kompensatorische[] Gedächtnis“ (A, 206) memoriert demnach Austerlitz eigene Geschichte in der Form kultureller Wissensbestände mit Bezug auf den Nationalsozialismus und ersetzt darüber die für immer vergessene Biografie mit einem Archiv des Terrors. Gleichzeitig bildet das piktorale Stern-Netzwerk eine visuelle Entsprechung der blinden Stellen, die Austerlitz unwiederbringliche Erinnerung markieren, und verweist so als implizites Ellipsenzeichen auf die markierte *und* unauflösbare Leerstelle im Zentrum der Erzählung.

Das sternförmige Mosaik ist im „Setzkasten der vergessenen Dinge“ (A, 222) ausgestellt. Es ist also zu einem Objekt geworden, das eine Geschichte des Vergessens erzählt.¹⁷⁹ Diese Geschichte des Verlusts kann aber nur über eine Geschichte des Sammelns beschrieben werden. Nur vor dem Hintergrund des Netzwerks zwischen den sternförmigen Dingen, das ein virtuelles Holocaust-Archiv bereitstellt, kann diese Abwesenheit überhaupt Kontrast gewinnen. Das kulturelle Archiv, das Austerlitz im Zeichen des Sterns anlegt, verweist immer auf die Geschichte der Verfolgung, die in ihrer persönlichen Dimension von Austerlitz nicht mehr erfahrbar ist. Diese Dimension ist und bleibt

verloren, die einzige noch mögliche Rettung ist hier die Erinnerung daran, dass etwas in Vergessenheit geraten ist. Der Stern ist ein ausgehöhltes Ellipsenzeichen: wie der Name Austerlitz verweist es auf eine Auslassung, die sich tatsächlich nicht mehr ergänzen lässt.¹⁸⁰

¹ Siehe Andreas Huyssen „Gray Zones of Remembrance,“ in *A New History of German Literature*, hrsg. v. David E. Wellbery und Judith Ryan (Cambridge: Harvard University Press, 2004), 970–975, 970.

² W. G. Sebald, „*Auf ungeheurer dünnem Eis*“, *Gespräche 1971 bis 2001*, hrsg. v. Torsten Hoffmann (Frankfurt am Main: Fischer, 2012), 222.

³ Sebald schreibt: „Erinnern ist eine komplizierte Sache, aber das Vergessen und wie das Vergessen funktioniert und weshalb wir vergessen und ob es uns guttut oder nicht, das sind sehr komplizierte Zusammenhänge. Für das Gedächtnis gibt es kein wirkliches Gegenteil. Das Vergessene selbst wäre das. Und ich glaube, daß es sehr wichtig ist, daß sich das Vergessene auch im Text materialisiert [...]“. Ebd., 222.

⁴ Sebald führt aus: „Und ich glaube, daß es sehr wichtig ist, daß sich das Vergessene auch im Text materialisiert, daß es seine materiellen Entsprechungen hat in diesen Verliesen und in diesen Gefängnisräumen.“ Ebd.

⁵ Beide Zitate ebd.

⁶ Für einen Überblick über die Mnemotechnik siehe das Standardwerk von Frances A. Yates, *The Art of Memory* (Chicago: University of Chicago Press, 1966).

⁷ Aurelius Augustinus, *Confessiones. Bekenntnisse. Lateinisch-deutsch*, übers. v. Wilhelm Thimme (Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2004), 439.

⁸ Augustinus schreibt, dass das Gedächtnis alle dort abgelegten Inhalte bewahrt, insofern „nicht Vergessenheit es verschlungen und begraben hat.“ Ebd.

⁹ Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (München: Beck, 2000), 59.

¹⁰ Harald Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens* (München: Beck 2005), 16.

¹¹ Sebald, „*Auf ungeheurer dünnem Eis*“, 222.

¹² Augustinus, *Confessiones*, 441.

¹³ W. G. Sebald, „Ambros Adelwarth,” in *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen* (Frankfurt am Main: Fischer, 2008), 95–215. Im Folgenden wird aus diesem Werk im Fließtext unter Verwendung der Sigle „AA“ zitiert.

¹⁴ W. G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur* (München: Carl Hanser, 1999). Im Folgenden wird aus diesem Werk im Fließtext unter Verwendung der Sigle „LL“ zitiert.

¹⁵ W. G. Sebald, *Austerlitz* (Frankfurt am Main: Fischer, 2017). Im Folgenden wird aus diesem Werk im Fließtext unter Verwendung der Sigle „A“ zitiert.

¹⁶ Claudia Öhlschläger, *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse. W. G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks* (Freiburg im Breisgau: Rombach, 2006), 39.

¹⁷ Siehe Iris Denneler, „Das Andenken ist ja im Grunde nichts anderes als ein Zitat.“ Zu Formel und Gedächtnis am Beispiel von W. G. Sebalds *Die Ausgewanderten*,“ in *Die Formel und das Unverwechselbare. Interdisziplinäre Beiträge zu Topik, Rhetorik und Individualität*, hrsg. v. Iris Denneler (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1999), 160–176, 164.

¹⁸ Franz Loquai, „Vom Beinhaus der Geschichte ins wiedergefundene Paradies. Zu Werk und Poetik W. G. Sebalds,“ in *Sebald.Lektüren*, hrsg. v. Marcel Atze und Franz Loquai (Eggingen: Edition Isele, 2005), 244–256, 246.

¹⁹ Arthur Williams, „„Das korsakowsche Syndrom.“ Remembrance and Responsibility in W. G. Sebald.“ *German Culture and the Uncomfortable Past. Representations of National Socialism in Contemporary Germanic Literature*, hrsg. v. Helmut Schmitz (Aldershot: Ashgate, 2001), 65–86, 75.

²⁰ Es bedarf hier einer kurzen Anmerkung zur Benutzung des Begriffs „Erzähler,“ der im Großteil dieser Arbeit vermieden worden ist, nun aber im letzten Kapitel Anwendung findet. Diese Entscheidung hängt mit der in der Forschung geführten Diskussion zusammen, ob Sebald der Autor mit seinen Erzählerfiguren identisch ist. Lewis Ward beschreibt das Problem: „Sebald’s narrator comes with an (admittedly shadowy) personality and biography of his own, which the reader cannot help but relate to the author to a varying extent dependent on his or her knowledge of Sebald’s own history.“ Lewis Ward, „A Simultaneous Gesture of Proximity and Distance: W. G. Sebald’s Empathic Narrative Persona,“ *Journal of Modern Literature* 36, Heft 1 (2012): 1–16, 5. Wenn Sebald zu seinen Texten befragt wird, spricht er in der Regel von dem „Erzähler“ — eine offensichtliche Trennung zwischen der eigenen Person und den Erzählinstanzen seiner Geschichten. Vor einer naiven Identifikation von Autor, Erzähler und Figuren hat Sebald sogar ausdrücklich gewarnt: „Die bürgerliche Person ist etwas

anderes als der Schriftsteller. Der Schriftsteller ist etwas anderes als der Erzähler. Und der Erzähler ist wiederum etwas anderes als die Figuren, die er beschreibt.“ Sebald, „*Auf ungeheurer dünnem Eis*,“ 204. Demgegenüber spielt Sebald aber auch oft kokett mit dem Interesse von Presse und Forschung, seine Person mit den Erzählerfiguren zusammenzubringen. Wenn etwa Andreas Isenschmid in einem Interview aus dem Jahr 1990 vermutet, dass Sebalds „Ich“ die Erzählungen in *Schwindel. Gefühle* verzahne, antwortet Sebald dergestalt, dass die Verbindung weder eindeutig bestätigt noch geleugnet wird: „Aber es ist natürlich auch so, daß der Erzähler des Buches mit mir selbst nicht unbedingt identisch ist, daß es da also auch Trennungslinien gibt.“ Ebd., 69. Das dadurch erzeugte Schwindelgefühl, das nicht klar zwischen Autor und Erzähler unterscheidet, hilft Sebald dabei, seine Erzähler mit Substanz zu versehen. Wie er selbst betont, braucht es Erzählinstanzen, die aus der Anonymität heraustreten und sich den Lesenden nahbar machen, um Empathie für die Erzählstoffe auszulösen: „Ich glaube auch, daß man heute nicht mehr so schreiben kann, als sei der Erzähler eine wertfreie Instanz.“ Ebd., 95. Die mögliche Identifikation von Autor und Erzähler durch die vielfältigen ‚biographischen‘ Koinzidenzen entspricht einer Arbeitsweise, die immer zwischen Fiktion und Dokumentation oszilliert. Auf den Punkt gebracht beschreibt Sebalds Freund Michael Hamburger dieses Vorgehen: „[W]eil ich schon genug von ihm gelesen hatte, war mir klar, dass er nicht auf strikte Weise realistisch war, sondern immer das Reale mit dem Erfundenen verbindet.“ Thomas Honickel im Gespräch mit Michael Hamburger, in *Curriculum Vitae. Die W. G. Sebald-Interviews*, hrsg. v. Uwe Schütte und Kay Wolfinger (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2021), 177–183, 178. Wenn hier also in Bezug auf die Erzählinstanzen Sebalds vom „Erzähler“ gesprochen wird, soll damit nicht eine Identifikation von Autor und Erzähler bedeutet werden, sondern dem Umstand Rechnung getragen werden, dass Sebald diese Affinität bewusst inszeniert. Im Sinne Wards wird der Erzähler in dieser Studie als „persona“ verstanden, die ein emphatisches Erzählen von der Vergangenheit ermöglicht: „This insertion of what I call an ‚empathic narrative persona‘ between author and subject helps enable an approach to the past in which proximity and distance occur simultaneously in a complex gesture of empathy.“ Ward, „Sebald’s Empathic Narrative Persona“, 3. Für einen Überblick zum Doppelspiel von Fingieren und Dokumentieren in Sebalds Texten siehe Michael Niehaus, „Fiktion — Dokument,“ in *W. G. Sebald Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, hrsg. v. Claudia Öhlschläger und Michael Niehaus (Stuttgart: Metzler, 2017), 130–142. Weiterhin sei auf Richard T. Gray, *Ghostwriting. W. G. Sebald’s Poetics of History* (New York: Bloomsbury, 2017), 7–8 und Uwe Schütte, *W. G. Sebald. Leben und literarisches Werk* (Berlin: De Gruyter, 2020), 34, Fn. 67 verwiesen.

²¹ Gérard Genette bestimmt als den Peritext alle Textelemente, die ein literarisches Werk umgeben, ohne selbst Teil der Hauptgeschichte zu sein. Dazu gehören beispielsweise Titel, Vorwort, Widmung, Inhaltsverzeichnis und Fußnoten. Demgegenüber ist der Epitext jegliche Form der Mitteilung über den Text, die nicht am Textkörper selbst haftet, wie etwa Tagebucheinträge oder Interviews. Siehe Gérard Genette, *Paratexte*, übers. v. Dieter Hornig (Frankfurt am Main: Campus, 1989), 12. Der Paratext ist die Kombination von Peritext und Epitext: „*Paratext* = *Peritext* + *Epitext*.“ Genette, *Paratexte*, 13. Hervorh. i. Orig.

²² Zumindest insofern als dass es die basale Funktion eines Titels ist, „Gegenstand oder Thema des Werks“ zu benennen. Dietrich Rolle, „Titel,“ *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band 3, hrsg. v. Jan-Dirk Müller (Berlin/New York: De Gruyter, 2003), 642–645, 642.

²³ „Wenn der Titel das substantivierte Partizip Perfekt ‚Die Ausgewanderten‘ wählt, so heißt dies, daß das Auswandern der geschilderten Geschichte schon vorausliegt, und daß es bestimmte historische und persönliche Umstände sind, die zum Ausgewandertenstatus geführt haben.“ Öhlschlager, *Beschädigtes Leben*, 38.

²⁴ Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München: Beck, 1999), 29.

²⁵ Ebd., 106.

²⁶ Ebd.

²⁷ Jan Ceuppens vertritt eine gegenläufige Interpretation: „Die Zuverlässigkeit der Angaben wird zwar fast unmittelbar angezweifelt (sofern sich das jetzt mit Sicherheit noch sagen läßt), doch nimmt ihnen das keineswegs den Anschein der Authentizität, der auch durch die Nennung sehr genauer Daten bewirkt wird.“ Jan Ceuppens, *Vorbildhafte Trauer. W. G. Sebalds Die Ausgewanderten und die Rhetorik der Restitution* (Eggingen: Edition Isele, 2009), 97. Ceuppens führt ferner aus, dass diese Erinnerung mit dem Wunsch des Erzählers verknüpft sei, nach Amerika auszuwandern. Diese Verbindung sei „eine[] identifikatorische[] Geste.“ Ebd. Dabei unterschlägt Ceuppens jedoch, dass der Erzähler wenige Seiten später von seiner allmählich sich entwickelnden, kompletten Abneigung gegen alles Amerikanische erzählt. Diese Abneigung sei während des Studiums so stark gewesen, dass dem Erzähler „bald nichts absurder erschienen wäre als der Gedanke, ich könnte irgendwann einmal ungezwungenermaßen eine Reise nach Amerika unternehmen“ (AA, 103).

²⁸ Siehe zum vermittelten Charakter des Erzählten in Sebalds Werk Gray, *Ghostwriting*, 7: „Sebald’s narrative practice is also distinctive due to the insistence with which he calls attention to the presence of his narrator as medium and mediator of these past voices, persons, experiences, and events. In his texts the diegesis never emerges transparently, as pure story decoupled from the ‚lens‘ or the framing perspective of this narrating presence. On the contrary, the intermediated moment of retelling is continually highlighted by reference to the narrator’s performance of indirect speech acts, his narrative recounting of the speech of others in his own words.“ Für Ward haben die geschichteten narrativen Ebenen die Funktion, zwischen Erzähler/Autor und den Figuren Distanz zu wahren: „This serves as an exact counterbalance to the apparent identification implied by his statements of close personal connection.“ Ward, „Sebald’s Empathic Narrative Persona“, 13.

²⁹ *Der Duden in zwölf Bänden*, Band 4, *Grammatik*, hrsg. v. d. Dudenredaktion, 8. überarb. Aufl. (Mannheim/Wien/Zürich: Dudenverlag, 2009), 523.

³⁰ Ebd., 1114.

³¹ Dieses Prinzip „einer mehrfachen Staffelung der Erzählperspektiven“ (Schütte, *W. G. Sebald*, 438) hat sich Sebald, wie er selbst in einem Interview erzählt hat, von Thomas Bernhard abgeschaut: „Mein Vorbild ist Thomas Bernhard, den ich als Autor sehr vermisse. Ich würde sein Verfahren als periskopisch bezeichnen, als Erzählen um ein, zwei Ecken herum — eine sehr wichtige Erfindung.“ Sebald, „*Auf ungeheuer dünnem Eis*“, 204. Uwe Schütte schreibt über *Ambros Adelwarth* im Hinblick auf dieses Erzählverfahren Folgendes: „In der dritten Erzählung, die seinem angeblichen Großonkel Ambros Adelwarth gewidmet ist, verschärft Sebald das Prinzip ‚periskopischer Narration,‘ indem der Erzähler nun gleich von mehreren Auskunftgebern unterschiedliche Informationen über das Leben seines Verwandten erhält, aus denen er versucht, ein Porträt des Ausgewanderten zu synthetisieren.“ Schütte, *W. G. Sebald*, 190–191.

³² Die brutale Realität der Überfahrt für die „weniger zahlungskräftigen Passagiere“ (AA, 119), welche nichts mit der verkörperten Illusion einer Dampferfahrt über einen stillen See gemein hat, liefert Onkel Kasimir: „Und jetzt ringsum nur schwarzes Wasser, tagaus und tagein, und das Schiff, wie es schien, die ganze Zeit auf demselben Fleck. Meine Mitreisenden waren größtenteils seekrank. Erschöpft, mit glasigem Blick oder halbgeschlossenen Augen lagen sie in ihren Kojen. Andere hockten am Boden, standen stundenlang an eine Wand gelehnt oder wankten wie Schlafwandler in den Gängen herum. Auch mir ist es acht Tage sterbenselend gewesen“ (AA, 120).

³³ Christian Sinn, „Mond“, in *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hrsg. v. Günter Butzer und Joachim Jacob (Stuttgart: Metzler, 2021), 407–408, 408.

³⁴ Im gleichen Gespräch assoziiert Tante Fini ebenso ‚wild‘ eine „Dame aus Schanghai“ (AA, 115) mit der legendären Mata Hari. Diese Assoziation füllt eine Lücke, die sich aus dem Schweigen Ambros’ ergeben hat. Tante Fini hat nur eine gesicherte Information über die Dame aus Schanghai, die der Adelwarth-Onkel lediglich in Anspielungen erwähnt: sie besaß eine Vorliebe für braune Glacéhandschuhe (siehe AA, 115). Tante Fini suggeriert, dass der 20 Jahre alte Ambros mit dieser Frau vermutlich erste sexuelle Erfahrungen gesammelt hat, weshalb die aus ihrer Sicht „geheimnisvolle Episode“ (AA, 115) nach einer Erhellung verlangt. Sie erinnert sich noch daran, dass der Onkel einmal gesagt habe, dass sie „am Anfang meiner Trauerlaufbahn [stand]“ (AA, 115). Diese obskure Bemerkung ließe sich mit der von Onkel Kasimir angestellten Vermutung erklären, dass Adelwarth homosexuell gewesen sein soll (siehe AA, 129).

³⁵ Alan Itkin, *Underworlds of Memory: W. G. Sebald's Epic Journeys through the Past* (Evanston: Northwestern University Press, 2017), 75.

³⁶ Grundlegend verhandelt wird das Verhältnis von Bild und Text in Sebalds Werk in Karine Winkelvoss, „Bild — Text“, in *W. G. Sebald Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, hrsg. v. Claudia Öhlschläger und Michael Niehaus (Stuttgart: Metzler, 2017), 114–121. Für *Die Ausgewanderten* ist überdies J. J. Long, „History, Narrative, and Photography in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten*“, *The Modern Language Review* 98, Heft 1 (2003): 117–137 ein Grundlagentext. Long führt hier aus, dass Fotografien die Erzählung motivieren können: „Photographs frequently function as a goad to

narration, acting indexically as a metonymic trace of the past that needs to be provided with a temporal context in order to „make sense.““ Ebd., 126. Darüber hinaus etabliere *Die Ausgewanderten* ein weitläufiges Netzwerk zwischen den enthaltenen Fotografien, und dieses pikturale Referenzsystem eröffne die Möglichkeit einer symbolischen Interpretation, die den Textfluss ergänze. Siehe ebd., 135.

³⁷ Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übers. v. Dietrich Leube (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989), 87. Sebald kannte Roland Barthes Text genau. Dessen Unterscheidung von *studium* und *punctum* wird zu einem Leitmotiv Sebalds eigener Medienreflexion. Siehe Winkelvoss, „Bild — Text“, 115. Grundlegend zu Sebalds Bibliothek siehe Jo Catling, „Bibliotheca abscondita.“ On W. G. Sebald's Library,“ in *Saturn's Moons. W. G. Sebald — A Handbook*, hrsg. v. Jo Catling und Richard Hibbitt (London: Legenda, 2011), 265–298.

³⁸ Claudia Albes, „Die Erkundung der Leere. Anmerkungen zu W. G. Sebalds ‚englischer Wallfahrt‘ *Die Ringe des Saturn*,“ *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 46 (2002): 279–305, 297–298.

³⁹ Long, „History, Narrative, and Photography,“ 135.

⁴⁰ Zu der rätselhaften Geschichte der Enthauptung, der Adelwarth in Japan beigewohnt haben soll, stellt Ceuppens einige Spekulationen an. Da Tante Fini diese Vorgeschichte unter den Verdacht der Fabulation stellt, verbleibt auch hier eine Leerstelle: „So bleibt in der Schwebe, ob es sich denn nun tatsächlich um rätselhafte, bedeutungsvolle Ereignisse oder vielmehr um das Vortäuschen eines Geheimnisses handelt.“ Ceuppens, *Vorbildhafte Trauer*, 220.

⁴¹ Siehe Christoph Grube, „Kuckuck,“ in *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hrsg. v. Günter Butzer und Joachim Jacob (Stuttgart: Metzler, 2021), 347–348, 347.

⁴² Ebd., 347–348.

⁴³ Siehe für diesen Aspekt ebd., 348.

⁴⁴ Das Notizbuch ist eine Fälschung Sebalds und der Inhalt stimmt teilweise nicht mit der referierten Erzählung überein, wie Ceuppens, *Vorbildhafte Trauer*, 249, ausführlich darlegt.

⁴⁵ Alfred Döblin, *Gedächtnisstörungen bei der Korsakoffschen Psychose. Inaugural Dissertation zur Erlangung der medizinischen Doktortwürde* (Berlin: Otto & Emil Klett, 1905).

⁴⁶ Ebd., 8. Später wiederholt Döblin diesen Kernpunkt erneut: „Gedächtnisschwäche ist Voraussetzung der Confabulation.“ Ebd., 31.

⁴⁷ Ebd., 33.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd., 9.

⁵⁰ Ebd., 35. Döblin qualifiziert diesen Vergleich wenig später und behauptet, dass poetisches Schaffen sich von den Konfabulationen, die bei Patient*innen mit Korsakoffscher Psychose beobachtet werden können, durch eine „Zielvorstellung“ (ebd., 36) unterscheide. Anders als pathologisches ‚Dichten‘ erschaffe poetisches Dichten also eine Systematik.

⁵¹ Eine ausführliche Darstellung der von Sebald durchgeführten Forschungsarbeiten zu Döblin, der Entstehungsgeschichte der Dissertation und den Umarbeitungen, die zum publizierten Text führten, sowie den Rückwirkungen auf das literarische Schreiben des Autors Sebald liefert Richard Sheppard, „W. G. Sebald’s Reception of Alfred Döblin,“ in *Alfred Döblin. Paradigms of Modernism*, hrsg. v. Steffan Davies und Ernest Schonfield (Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009), 350–376.

⁵² Siehe zum berühmtesten Mnemonisten, dem russischen Gedächtniskünstler Solomon Weniaminowitsch Schereschewski, und der vom Neurologen Alexander Romanowitsch Lurija aufgezeichneten Fallgeschichte Weinrich, *Lethe*, 135–136.

⁵³ André L. Blum, „Wie das Hirn vergisst,“ in *Potentiale des Vergessens*, hrsg. v. André Blum, Theresa Georgen, Wolfgang Knapp und Veronika Sellier (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012), 299–341, 301 und 321.

⁵⁴ Ebd., 325.

⁵⁵ Renate Lachmann, „Gedächtnis und Weltverlust. Borges’ *memorioso* — mit Anspielungen auf Lurijas *Mnemonisten*,“ in *Memoria. Vergessen und Erinnern*, hrsg. v. Anselm Haverkamp und Renate Lachmann (München: Fink, 1993), 492–519, 512.

⁵⁶ Weinrich, *Lethe*, 136.

⁵⁷ Uwe Schütte fasst die im anglophonen Bereich von Kritikern etablierte Interpretation der *Ausgewanderten* als Projekt der „Restitution“ folgendermaßen zusammen: „*The Emigrants* wurde verstanden als ein durch die autobiografischen Erfahrungen Sebalds motivierter Liebesdienst, nämlich als ethisches Projekt einer Restitution von Unrecht durch die empathische Rekonstruktion beschädigter Lebensläufe.“ Schütte, *W. G. Sebald*, 171.

⁵⁸ Jan Ceuppens weist darauf hin, dass in Ithaka nicht nur Ambros' Gedächtnis vernichtet wird, sondern auch das Gedächtnis an ihn: das Archiv der Anstalt verrottet und damit auch jede Aufzeichnung. Siehe Ceuppens, *Vorbildhafte Trauer*, 225. Dies ist ein weiterer Beleg dafür, dass Adelwarth zunächst ein leeres Zentrum beschreibt, auf das nicht mehr verwiesen werden kann.

⁵⁹ Der Traum wird folgendermaßen eingeleitet: „Später im Hotelzimmer in der Nacht hörte ich das Rauschen des Meers, und es träumte mir, ich überquerte [...] den Atlantischen Ozean“ (AA, 179). Entgegen dieser Einleitung, die auf einen kontinuierlichen Einzeltraum hinweist, spricht der Erzähler später von „meine[n] Deauviller Träume[n]“ (AA, 183), beendet die Traumerzählung dann aber wieder so, als hätte es nur einen Traum gegeben: „als ich, aus dem Deauviller Traum wieder erwacht [...]“ (AA, 186).

⁶⁰ Genette, *Die Erzählung*, 73. Das iterative Erzählen beschreibt Genette folgendermaßen: „Diesen Typ von Erzählung, wo eine einzige narrative Aussage mehrere Fälle desselben Ereignisses zusammenfasst [...], nennen wir die iterative Erzählung. Es handelt sich dabei um ein sehr geläufiges, wahrscheinlich universelles oder doch quasi-universelles sprachliches Verfahren, das den Grammatikern, die ihm seinen Namen gaben, in seinen verschiedenen Abwandlungen gut bekannt ist. In der Literaturwissenschaft scheint es dagegen bislang nur wenig Aufmerksamkeit gefunden zu haben.“ Ebd., 75.

⁶¹ „Schon die erste Wahrnehmung Albertines am Strand von Balbec war die Wahrnehmung einer ‚Albertine imaginaire,‘ die in der Folge immer neue Metamorphosen erfährt, ohne sich in ihnen ganz aufzulösen und zu verlieren. Jede neue Wahrnehmung oszilliert zwischen dem neuen und dem erinnerten Bild, produziert aus den Elementen der Erinnerung eine neue Albertine, die indes nicht minder imaginär ist als die vorhergehende. Proust benutzt für diese Bilder den Begriff der ‚superposition,‘ der aber rivalisiert mit dem der offenen Reihe, der ‚série indéfinie d’Albertines imaginées.‘ Diese Serialität steht mit ihrer epistemologischen Leere in deutlicher Opposition zur Tiefenhermeneutik der ‚mémoire involontaire,‘ was sich auch in der Metaphorik niederschlägt.“ Warning, Rainer, „Vergessen, Verdrängen und Erinnern in Prousts *A la recherche du temps perdu*,“ in *Memoria. Vergessen und Erinnern*, hrsg. v. Anselm Haverkamp und Renate Lachmann (München: Wilhelm Fink, 1993), 160–194, 166–167.

⁶² Tichborne war am sogenannten Babington-Komplott beteiligt, das im Jahr 1586 von katholischen Verschwörern mit dem Ziel geplant worden war, Königin Elisabeth I zu ermorden und die Herrschaft Maria Stuarts wiederherzustellen. Tichborn soll nach der Entdeckung der Verschwörung und seiner anschließenden Verhaftung das Gedicht am Vorabend seiner Hinrichtung im Londoner Tower

verfasst haben. In einer Reihe antithetisch strukturierter Bilder verhandelt das Gedicht die Thematik eines verfrühten Todes. Siehe für einen biographischen Überblick und eine kritische Edition des Gedichts Richard S. M. Hirsch, „The Works of Chidiock Tichborne,“ *English Literary Renaissance* 16, Heft 2 (1986): 303–318. Eine Interpretation des Gedichts findet sich in Peter Hühn, *Facing Loss and Death. Narrative and Eventfulness in Lyric Poetry* (Berlin: De Gruyter, 2016), 145–147.

⁶³ Chidiock Tichborne, „Tichborne’s Elegy,“ in *The Norton Anthology of Poetry*, hrsg. v. Alexander W. Allison et al. (New York: Norton, 1983), 105.

⁶⁴ Laut Silke Horstkotte bringt diese Auswechslung ein zeitliches Moment ein, dass auf eine Sukzession von Blüte und Verfall verweist. Damit sei dieses „Motto“ als Reflexion auf die „nature of time“ zu verstehen. Silke Horstkotte, „Pictorial and Verbal Discourse in W. G. Sebald’s *The Emigrants*,“ *Iowa Journal of Cultural Studies* 2 (2002): 33–50, 39.

⁶⁵ Laut Mt 13, 36–43 legt Jesus selbst im Gespräch mit den Jüngern die Parabel aus und identifiziert die im Jüngsten Gericht zu bestrafenden Sünder*innen mit dem Unkraut.

⁶⁶ Die Gestaltung der Titelseiten in *Die Ausgewanderten* erinnert an Grabsteine, die als Grabinschrift Namen der Verstorbenen und ein Motto ziert, wie schon Jan Ceuppens bemerkt hat. Siehe Ceuppens, *Vorbildhafte Trauer*, 29.

⁶⁷ Dirk Kemper, „Elegie,“ in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band 1, hrsg. v. Klaus Weimar (Berlin/New York: De Gruyter, 1997), 429–432, 429.

⁶⁸ Diese Wendung fällt durch die eigenwillige Einfügung der Präposition „auf“ ins Auge. Es handelt sich hier um eine im Österreichischen umgangssprachlich verwendete Verbindung.

⁶⁹ Genette, *Die Erzählung*, 29.

⁷⁰ Ebd. Hervorh. i. Orig.

⁷¹ Zu diesem Schluss kommt auch Jan Ceuppens: „Der letzte Abschnitt von *Ambros Adelwarth* schafft die Erwartung, dass das Geheimnis um das Unglück des Protagonisten zumindest zum Teil gelüftet wird, da wir nun in dessen eigene Aufzeichnungen Einblick erhalten.“ Ceuppens, *Vorbildhafte Trauer*, 244.

⁷² Ebd., 249. Ceuppens deckt auch intertextuelle Quellen von Sebalds Fiktion auf. So findet sich im Reisetagebuch eine Aufzählung der Einrichtungen und Institutionen Jerusalems (siehe AA, 204–205), die aus der 1911er Ausgabe der *Encyclopedia Britannica* übernommen ist. Siehe Ceuppens, *Vorbildhafte Trauer*, 82.

⁷³ Der berühmte Athener Feldherr Themistokles, so berichtet Cicero in einer Anekdote aus seinem Buch *Über den Redner*, sei mit einem derart guten Gedächtnis gesegnet worden, dass er sich eine Kunst des Vergessens gewünscht habe. Cicero kommentiert, dass es für einen Mann, der den Namen jedes Bürgers von Athen kannte, „freilich wünschenswerter war, eher vergessen zu können, woran er sich nicht erinnern wollte, als sich an das zu erinnern, was er nur einmal gehört oder gesehen hat.“ Marcus Tullius Cicero, *De oratore. Über den Redner. Lateinisch–deutsch*, hrsg. und übers. v. Theodor Nüßlein (Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2007), 275. Themistokles Wunsch, das Vergessen systematisch zu erlernen, ist laut Harald Weinrich die erstmalige Formulierung der Idee einer Vergessenskunst. Siehe Weinrich, *Lethe*, 24.

⁷⁴ Ebd., 232.

⁷⁵ Christine Abbt, „*Ich vergesse.*“ *Über Möglichkeiten und Grenzen des Denkens aus philosophischer Perspektive* (Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2016), 235.

⁷⁶ Aleida Assmann, *Formen des Vergessens* (Göttingen: Wallstein, 2020), 11.

⁷⁷ Ebd., 11.

⁷⁸ Theodor W. Adorno, „Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit in: *Eingriffe. Neun kritische Modelle* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963), 125–146, 125.

⁷⁹ Marc Augé erinnert daran, dass es für die Opfer mitunter überlebensnotwendig sein kann, die erlittenen Verbrechen zu vergessen. Es müsse den Überlebenden der Lager zugestanden werden, „ihren Teil zum Vergessen beizutragen.“ Marc Augé, *Die Formen des Vergessens*, übers. v. Till Bardoux (Berlin: Matthes & Seitz, 2013), 101. Yosef Yerushalmi greift einen Zeitungsartikel über den Prozess gegen den Nazi Klaus Barbie auf, um darüber zu spekulieren, dass das Gegenteil vom Vergessen der von Barbie begangenen Verbrechen die Gerechtigkeit selbst bedeute. Siehe Yosef Yerushalmi, *Zakhor. Jewish History and Jewish Memory*, (Seattle: University of Washington Press, 1996), 117.

⁸⁰ Siehe zu Sebalds Verhältnis zur Kritischen Theorie Jens Birkmeyer, „Kritische Theorie,“ in *W. G. Sebald-Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, hrsg. v. Claudia Öhlschläger und Michael Niehaus (Stuttgart: Metzler, 2017), 245–250.

⁸¹ Paul Ricoeur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*, übers. v. Heinz-Dieter Gondeck, Heinz Jatho und Markus Sedlaczek (München: Wilhelm Fink Verlag, 2004), 676. Ricoeur bezieht sich hier auf Martin Heidegger und greift eine Formulierung auf, die einen fundamentalen Zusammenhang zwischen der Fähigkeit, sich zu erinnern, und dem Vergessen unterstellt. Siehe ebd., 675–676. Paul Thompson gibt den Hinweis, dass Sebalds Verständnis des Vergessens mit dem von Heidegger übereinstimme. Dabei beruft er sich anders als Ricoeur nicht auf *Sein und Zeit*, sondern auf *Parmenides*. Hier sei Vergessen jedoch synonym mit Auslöschung, wohingegen in *Sein und Zeit* der schöpfende Charakter des Vergessens im Vordergrund stehe. Die vorliegende Studie argumentiert, dass Sebald Vergessen als poetische Kraft versteht, die nicht im Dienste des absoluten Vergessens steht. Thompson hingegen schreibt: „Sebald nevertheless shared a decided interest in metaphysics and a sense of the destitute nature of the world with Heidegger, and he agreed with the philosopher’s definition of *lethe* (as ‚concealment, forgetting, and destruction’) and its opposite, *aletheia*, in the *Parmenides* lectures.“ Paul Thompson, „Philosophical Models,“ in *W. G. Sebald in Context*, hrsg. v. Uwe Schütte (Cambridge: Cambridge University Press, 2023), 192–201, 197.

⁸² Sebald, „*Auf ungeheurer dünnem Eis*,“ 240–241.

⁸³ Ebd., 241.

⁸⁴ Für einen Überblick über die kontrovers geführte Feuilletondebatte siehe Nicolas Pethes, „*Luftkrieg und Literatur*,“ in *W. G. Sebald-Handbuch. Leben — Werke — Wirkung*, hrsg. v. Claudia Öhlschläger und Michael Niehaus (Stuttgart: Metzler, 2017), 94–100, 95 und Susanne Vees-Gulani, „The Experience of Destruction. W. G. Sebald, the Airwar, and Literature,“ in *W. G. Sebald. History — Memory — Trauma*, hrsg. v. Scott Denham und Mark McCulloh (Berlin: De Gruyter, 2006), 335–349, 336–337. Lynn Wolff gibt einige Hinweise zur Genese des Textes und weist darauf hin, dass sich der gedruckte Text wesentlich von den gehaltenen Vorlesungen unterscheidet. Siehe Lynn L. Wolff, *W. G. Sebald’s Hybrid Poetics. Literature as Historiography* (Berlin: De Gruyter, 2014), 84–86. Eine grundlegende Einleitung und Diskussion von Sebalds Thesen bietet Jakob Hayner, „Die Grenze zwischen Literatur und Politik. Überlegungen zum Erfahrungsbegriff in W. G. Sebalds *Luftkrieg und Literatur*,“ in *Über W. G. Sebald. Beiträge zu einem anderen Bild des Autors*, hrsg. v. Uwe Schütte (Berlin: De Gruyter, 2017), 251–263.

⁸⁵ Wilfried Wilms argumentiert in zwei Aufsätzen, dass Sebalds These das Verdienst gebührt, die Alliierten Bombenangriffe aus dem historischen Giftschrack hervorzuholen, kritisiert dabei aber dessen zur Einseitigkeit neigende, selektive historiographische Vorgehensweise. Letztlich neige Sebald zu einer vereinfachenden psychologischen Erklärung des Schweigens über die Luftangriffe, welche die zeithistorischen Kontexte von Besatzung und Zensur ausblende, weil er selbst nicht vermag, mit dem Tabu zu brechen, dass man die militärischen Operationen der Alliierten nicht kritisiert. Siehe Wilfried Wilms, „Speak no Evil, Write no Evil. In Search of a Usable Language of Destruction,“ in *W. G. Sebald. History — Memory — Trauma*, hrsg. v. Scott Denham und Mark McCulloh (Berlin: De Gruyter, 2006), 183–204; Wilfried Wilms, „Taboo and Repression in W. G. Sebald’s *On the Natural History of Destruction*,“ in *W. G. Sebald. A Critical Companion*, hrsg. v. Jonathan J. Long und Anne Whitehead (Seattle: University of Washington Press, 2004), 175–189.

⁸⁶ So interpretiert Paul Connerton das kollektive Verdrängen der Zerstörungen des Bombenkrieges und der Kriegsverbrechen und führt dieses Phänomen als Beispiel für einen bestimmten Typ des Vergessens an: „forgetting as humiliated silence.“ Paul Connerton, „Seven Types of Forgetting“, *Memory Studies* 1, Heft 1 (2008): 59–71, 68.

⁸⁷ In dieser expliziten Eingrenzung wird Sebald interpretiert von Peter Morgan, „Literature and National Redemption in W. G. Sebald’s *On the Natural History of Destruction*“, in *W. G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing*, hrsg. v. Gerhard Fischer (Amsterdam: Rodopi, 2009), 213–229, 220.

⁸⁸ W. G. Sebald, „Mit den Augen des Nachtvogels. Über Jean Améry“, in *Campo Santo*, hrsg. v. Sven Meyer (München: Hanser, 2003), 149–170, 149.

⁸⁹ Ebd., 150.

⁹⁰ Sebald, „*Auf ungeheuer dünnem Eis*“, 216.

⁹¹ Siehe dazu genauer Kapitel 1 und die Ausführungen zum elliptischen Antisemitismus.

⁹² Sebald, „*Auf ungeheuer dünnem Eis*“, 106.

⁹³ Ebd., 241.

⁹⁴ Siehe dazu ausführlich Marcel Atze, „Casanova vor der Schwarzen Wand. Ein Beispiel intertextueller Repräsentanz des Holocaust in W. G. Sebalds *Austerlitz*“, in *Sebald.Lektüren*, hrsg. v. Marcel Atze und Franz Loquai (Eggingen: Edition Isele, 2005), 228–243; Axel Dunker, *Die amwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz* (München: Fink, 2003), 131–135; Gray, *Ghostwriting*, 259.

⁹⁵ Maya Jaggi, „Recovered Memories“, *Guardian*, 22. September 2001, 7.

⁹⁶ Dunker, *Die amwesende Abwesenheit*, 131.

⁹⁷ Sebald erwähnt Himmler an anderer Stelle in *Luftkrieg und Literatur* sogar namentlich, wenn er über die sozialgeschichtlichen Ursprünge des Nazismus spekuliert: „Der Konkurrenzkampf zwischen den Aristokraten der Wehrmacht und den kleinbürgerlichen Parvenüs und Karrieristen, die, wie der Hühnerzüchter Himmler, nun zu Protektoren des Vaterlands sich aufwarfen, ist zweifellos eines der

Hauptkapitel in der zum größten Teil noch ungeschriebenen Sozialgeschichte der Korruption der Deutschen“ (LL, 115).

⁹⁸ Heinrich Himmler, „Rede auf der SS-Gruppenführertagung in Posen am 04.10.1943,“ in: *Der Prozeß gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof. Band 29: Urkunden und anderes Beweismaterial*, Nürnberg: o.V., 1948, 110–173, 145.

⁹⁹ Für eine Einführung in Himmlers ideologische Gedankenwelt und seine Position innerhalb des Dritten Reichs siehe Joachim C. Fest, „Einführung,“ in Heinrich Himmler, *Geheimreden 1933 bis 1945 und andere Ansprachen*, hrsg. v. Bradley F. Smith und Agnes F. Peterson (Frankfurt am Main: Propyläen Verlag, 1974), 13–22.

¹⁰⁰ Himmler, „Rede auf der SS-Gruppenführertagung,“ 145.

¹⁰¹ Michael Wildt, „Sind die Nazis Barbaren? Betrachtungen zu einer ungeklärten Frage,“ in *Nationalsozialistische Ideologie und Ethik. Dokumentation einer Debatte*, hrsg. v. Wolfgang Bialas und Lothar Fritze (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2020), 65–82, 79.

¹⁰² Ebd., 79.

¹⁰³ Dominick LaCapra, *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma* (Ithaca: Cornell University Press, 1994), 109.

¹⁰⁴ Laut Himmler verschreiben sich „die braven 80 Millionen Deutschen“ (Himmler, „Rede auf der SS-Gruppenführertagung,“ 145) zwar dem Parteiprogramm der „Ausrottung des jüdischen Volkes“ (ebd.), beteiligen sich aber nicht an der Durchführung. Das „Ruhmesblatt“ gebührt laut Himmler also nur der SS. Dominick LaCapra hat diesem für die Elite bestimmten transformativen Ereignis unter dem Aspekt der Bedeutung der Überschreitung einige aufschlussreiche Seiten gewidmet: LaCapra, *Representing the Holocaust*, 106–109.

¹⁰⁵ „Schöne Zeiten.“ *Judenmord aus der Sicht der Täter und Gaffer*, hrsg. v. Ernst Klee, Willi Dreßen und Volker Rieß (Frankfurt am Main: Fischer, 1988).

¹⁰⁶ Dominick LaCapra, *History and Memory after Auschwitz* (Ithaca: Cornell University Press, 1998), 31.

¹⁰⁷ Himmler „Rede auf der SS-Gruppenführertagung,“ 145.

¹⁰⁸ So folgert Uwe Schütte, wenn er Sebalds graphische Beschreibungen der Leichenberge in den deutschen Städten auf die Aussage bezieht, die BRD habe Leichen in ihrem Fundament: Uwe Schütte, „Feuer,“ in *Annäherungen. Sieben Essays zu W. G. Sebald* (Wien: Böhlau, 2019), 179–217, 194.

¹⁰⁹ Sebald, „Mit den Augen des Nachtvogels,“ 162.

¹¹⁰ Die Wahlerfolge der AfD ebenso wie die immer unverhohlener auftretende Xenophobie, die sich in allen sozioökonomischen Schichten offenbart, scheint einen Übergang vom latenten zum manifesten Antisemitismus anzuzeigen. In der Nachfolge des Videos, das die rassistischen Ausfälle von reichen Sylter Clubgänger*innen verbreitet, kommentiert Christian Vooren für die Zeit: „Die Überraschung dürfte [...] eigentlich gar nicht so groß sein. Niemand muss rechtsextreme Umtriebe in Deutschland suchen, sie verstecken sich nicht.“ Christian Vooren, „Ich würde ja gern widersprechen, leider bin ich so selten auf Sylt,“ *Zeit Online*, 24. Mai 2024, <https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2024-05/sylt-video-rassismus-reichtum>.

¹¹¹ Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne*, in *Werke*. Band 2, hrsg. v. Gerhard Scheit (Stuttgart: Klett-Cotta, 2002), 7–177, 21.

¹¹² Sebald, „Mit den Augen des Nachtvogels,“ 161.

¹¹³ Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne*, 22.

¹¹⁴ Sebald, „Mit den Augen des Nachtvogels,“ 161.

¹¹⁵ Siehe ebd., 161–162.

¹¹⁶ In diesem Zusammenhang muss auf Sigrid Weigels Essay zum deutschen Gedächtnisdiskurs nach 1945 hingewiesen werden. Weigel zeigt, dass sich „im Zuge von Historikerstreit und Historisierungsdebatte das Kontinuum zu einem Begriff [verkehrt habe, B.L.], der die nazispezifischen Ereignisse in den Hintergrund drängt, die historischen Zäsuren von ’33 und ’45 nivelliert, um dagegen Phänomene hervorzuheben, die den Zeitabschnitt des Dritten Reiches in einer deutschen Geschichte im Sinne einer *longue durée* zu verankern geeignet sind. Damit wird die Kontinuität von einem Erinnerungs- in einen Vergessensbegriff verwandelt.“ Sigrid Weigel, „Pathologie und Normalisierung im deutschen Gedächtnisdiskurs. Zur Dialektik von Erinnern und Vergessen,“ in *Vom Nutzen des Vergessens*, hrsg. v. Gary Smith und Hinderk M. Emrich (Berlin: Akademie Verlag, 1996), 241–263, 256–257. Weigel führt weiter aus: „Im Kontinuum der Katastrophe wird die nationale Geschichte der Deutschen als Opfergeschichte erinnert und normalisiert und zugleich die zentrale Katastrophe der ‚Endlösung‘ ausgeblendet.“ Ebd., 261.

¹¹⁷ Sebald, „Mit den Augen des Nachtvogels,“ 161.

¹¹⁸ Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne*, 22.

¹¹⁹ Sebald, „Mit den Augen des Nachtvogels,“ 162.

¹²⁰ Sebald, „*Auf ungeheuer dünnem Eis*,“ 258.

¹²¹ Ebd., 240.

¹²² Ebd., 220.

¹²³ Ebd., 216.

¹²⁴ Sebald, „Mit den Augen des Nachtvogels,“ 152.

¹²⁵ Thomas Honickel im Gespräch mit Ruth Klüger, in *Curriculum Vitae. Die W. G. Sebald-Interviews*, hrsg. v. Uwe Schütte und Kay Wolfinger (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2021), 221–228, 223.

¹²⁶ Sebald, „*Auf ungeheuer dünnem Eis*,“ 216.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Ian Ellison, „The Cult of Sebald,“ in *W. G. Sebald in Context*, hrsg. v. Uwe Schütte (Cambridge: Cambridge University Press, 2023), 340–348, 342 und 344.

¹²⁹ Lynn L. Wolff, „Sebald Scholarship,“ in *W. G. Sebald in Context*, hrsg. v. Uwe Schütte (Cambridge: Cambridge University Press, 2023), 277–286, 279. Uwe Schütte spricht sogar von einer in den USA zu beobachtenden „Vereinnahmungstendenz.“ Uwe Schütte, „Rezeption. Anglo-Amerikanischer Raum,“ in *W. G. Sebald-Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, hrsg. v. Claudia Öhlschläger und Michael Niehaus (Stuttgart: Metzler, 2017), 305–309, 306. Generell konstatiert Schütte, zumeist polemisch, die Sebald-Forschung beschränke sich auf eine „narrow range of key themes, chief among them trauma, the Holocaust, intermediality, memory and melancholy.“ Uwe Schütte, „Preface,“ in *W. G. Sebald in Context*, hrsg. v. Uwe Schütte (Cambridge: Cambridge University Press, 2023), xxiii–xxxi, xxv.

Sebalds Verdienste um das seit Adorno zirkulierende Problem der adäquaten Repräsentation des nationalsozialistischen Terrors ist immens. Richard Gray hat den Stand der Forschung ausführlich zusammengefasst und Sebalds Platz in der Debatte um die Repräsentationsproblematik beschrieben. Die folgende Zusammenfassung folgt dieser erhellenden Studie: Gray, *Ghostwriting*. Der aktuelle Stand der Diskussion zur Repräsentationsproblematik des Holocaust wird von Gray wie folgt zusammengefasst: die kunstfertige Ästhetisierung des Holocaust werde seit Adorno als Problem wahrgenommen, weil sie der Realität den Schrecken nehme. Demgegenüber ermögliche das Zeugnis und eine vom Zeugnis inspirierte Literatur einen angemessenen Zugang zum Holocaust (siehe ebd., 245). Die Unanfechtbarkeit des Zeugen werde jedoch problematisch, wenn man berücksichtige, dass die ‚wahren‘ Zeugen der Shoa in den Gaskammern umgekommen sind (siehe ebd., 247). Überdies sei die Natur des menschlichen Gedächtnisses so fragil, dass die überlebenden Zeugen kein Zeugnis ablegen könnten, ohne es zu verstellen (oder zu fiktionalisieren) (siehe ebd., 248). Nicht zuletzt würden die Fiktionen die Zeitzeugen notwendigerweise ersetzen müssen, was die Frage nach dem ‚Wie‘ der Repräsentation dringlicher mache als die des ‚Ob‘ (siehe ebd.). Die Frage komme demnach erneut auf, wie das Trauma des Holocaust ästhetisch zu vermitteln sei. Als Lösung hat man laut Gray die experimentellen Darstellungsmethoden der ästhetischen Avantgarde betrachtet (siehe ebd., 249). Das immer wiederkehrende Motto sei Indirektheit (siehe ebd., 250), und Sebald scheint sich diesem Motto anzuschließen, wenn er den Holocaust mit dem Kopf der Medusa vergleicht (siehe ebd., 259). Die periskopische Erzählweise beleuchte das Problem der Überlieferung, denn während jede neue Stimme uns scheinbar näher an den Ursprung der Ereignisse bringt, entrückt sie uns auch gleichzeitig durch eine neue Anlagerung einer Vermittlungsinstanz (siehe ebd., 263). Historische Zeugnisse seien bei Sebald oft Nacherzählungen und damit emplotments von emplotments von emplotments (siehe ebd., 264). Sebalds wichtigstes Mittel sei jedoch die Metafiktion. Diese halte das Gedächtnis an den Holocaust auch jenseits der Vermittlung durch Zeugen lebendig, indem es die strukturelle Komponente des Holocaust übermittele und über die Stiftung eines affektiven Bandes zwischen Erzähler und Zuhörer die Vermittlung befördere (siehe ebd., 272). Eine weitere grundlegende Studie zum Thema legte Axel Dunker vor: Dunker, *Die anwesende Abwesenheit*.

In den letzten Jahren sind vermehrt auch kritische Stimmen laut geworden, die Sebalds literarischen Umgang mit der Repräsentationsproblematik differenzierter bewerten. Siehe Katra A. Byram, *Ethics and the Dynamic Observer Narrator: Reckoning with Past and Present in German Literature* (Columbus: The Ohio State University Press, 2015), 191–220; Brad Prager, „The Good German as Narrator. On W. G. Sebald and the Risks of Holocaust Writing,“ *New German Critique* 96 (2005): 75–102; Stuart Taberner, „German Nostalgia? Remembering German-Jewish Life in W. G. Sebald’s *Die Ausgewanderten* and *Austerlitz*,“ *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 79, Heft 3 (2004): 181–202; John Zilcosky, „Lost and Found: Disorientation, Nostalgia, and Holocaust Melodrama in Sebald’s *Austerlitz*,“ *MLN* 121, Heft 3 (2006): 679–698.

¹³⁰ Siehe Schütte, *W. G. Sebald*, 385; Lynn L. Wolff, „*Austerlitz*,“ in *W. G. Sebald-Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, hrsg. v. Claudia Öhlschläger und Michael Niehaus (Stuttgart: Metzler, 2017), 48–58, 48.

¹³¹ Uwe Schütte, „Neues aus der Sebald-Industrie. Eine polemische Perspektive,“ *Weimarer Beiträge* 64, Heft 4 (2018): 617–627.

¹³² Schütte, *W. G. Sebald*, 388.

¹³³ Jonathan J. Long, *W.G. Sebald: Image, Archive, Modernity* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007), 28.

¹³⁴ Folgende Beiträge betrachten *Austerlitz* und Sebalds Prosa-Werk unter dem Aspekt des Vergessen: Silke Horstkotte, „Recollective Processes and the ‚Topography of Forgetting‘ in W. G. Sebald’s *Austerlitz*“, *Diaspora and Memory. Figures of Displacement in Contemporary Literature, Arts and Politics*, hrsg. v. Marie-Aude Baronian, Stephan Besser und Yolande Jansen (Amsterdam: Rodopi, 2007), 193–202; Ben Hutchinson, „Ein Penelopewerk des Vergessens? W. G. Sebald’s Nietzschean Poetics of Forgetting“, *Forum for Modern Language Studies* 45, Heft 3 (2009): 325–336; Huyssen „Gray Zones of Remembrance“, 970–975. Repräsentativ für eine einseitige Sicht der „Erinnerungsprosa“ Sebalds, die Vergessen lediglich als ein negatives Element versteht, gegen das der Autor anschreibt, ist folgendes Diktum: „Sebalds Erinnerungsprosa versteht sich vielleicht ein wenig zu ausschließlich als Medizin gegen das Vergessen [...]“. Denneler, „Das Andenken ist ja im Grunde nichts anderes als ein Zitat“, 176.

¹³⁵ Siehe Schütte, „Preface“, xxvii.

¹³⁶ Für genauere Ausführungen zur Erzählsituation siehe: Norman Ächtler, „Der Page, der gekommen war, sein Teil zurückzufordern.“ Zur Inszenierung des Kindertransports als Kindheitstrauma in W. G. Sebalds *Austerlitz*“, *Der Deutschunterricht* 71, Heft 6 (2019): 9–21, 11–13. Die hier gegebene Zusammenfassung orientiert sich an Lynn L. Wolffs Vorschlag, die fünf durch Asteriske getrennten Teile anhand der Gesprächsorte zu benennen: Wolff, „*Austerlitz*“, 50.

¹³⁷ Katja Garloff schreibt dazu: „*Triumph of the Will* [...] seems to have shaped the memory of Austerlitz’s father of Hitler’s arrival at Nuremberg more than his actual witnessing of the event.“ Katja Garloff, „The Task of the Narrator. Moments of Symbolic Investiture in W. G. Sebald’s *Austerlitz*“, in *W. G. Sebald. History — Memory — Trauma*, hrsg. v. Scott Denham und Mark McCulloh (Berlin: De Gruyter, 2006), 157–169, 165.

¹³⁸ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust* (New York: Columbia University Press, 2012), 133.

¹³⁹ Ebd., 137.

¹⁴⁰ Als Beispiel wählt Hirsch Fotografien von Massenerschießungen. Über die fotografische Dokumentation solcher Taten schreibt sie im Bezug auf ein Bild, das in Frontalaufnahme vier Frauen in Unterwäsche abbildet: „In the brutally frontal image, the camera is in the exact same position as the gun and the photographer in the place of the executioner who remains unseen.“ Ebd., 136.

¹⁴¹ Hirsch Ausdruck für eine Restitution der Opfer ist „the cultural act of memorializing the victims“ (ebd., 130), und ihre Ausführungen zum „genocidal gaze“ (ebd., 134) verdienen ein ausführliches Zitat: „The lethal power of the gaze that acts through the machine gun and the gas chamber, that reduces humans to ‚pieces‘ and ashes, creates a visual field in which the look can no longer be returned, multiplied, or displaced. All is touched by the death that is the precondition of the image“ (ebd., 138).

¹⁴² Sebald, „*Auf ungeheurer dünnem Eis*“, 258.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Alex Bein, „The Jewish Parasite. Notes on the Semantics of the Jewish Problem, with special Reference to Germany,“ in *Yearbook of the Leo Baeck Institute* 9, Heft 1 (1964): 3–40, 36.

¹⁴⁵ *Lingua Tertii Imperii: Sprache des Dritten Reiches*.

¹⁴⁶ Victor Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen* (Berlin: Aufbau-Verlag, 1947), 263.

¹⁴⁷ Ebd., 270.

¹⁴⁸ Sebald, „*Auf ungeheurer dünnem Eis*“, 232.

¹⁴⁹ Klemperer, *LTI*, 97.

¹⁵⁰ „Gicht“, bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/Gicht#1>, abgerufen am 02.11.2024.

¹⁵¹ Eine weitere Dimension dieses Bezugs ist Sebalds Auffassung, dass die Verbrechen der Deutschen letztlich im Zusammenhang einer Naturgeschichte der Zerstörung stehen und darum nicht als „Unikum“ abgestempelt werden können: „Ich sehe die von den Deutschen angerichtete Katastrophe, grauenvoll wie sie war, durchaus nicht als ein Unikum an — sie hat sich mit einer gewissen Folgerichtigkeit herausentwickelt aus der europäischen Geschichte und sich dann, aus diesem Grunde auch, hineingefressen in die europäische Geschichte.“ Sebald, „*Auf ungeheurer dünnem Eis*“, 260.

¹⁵² Paul Celan, „Todesfuge“, in *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Band 1, hrsg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert (Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2000), 42.

¹⁵³ Barbara Wiedemann, „Wutpilger-Streifzüge.‘ Celans Wörter, aus dem Netz gefischt,“ *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 98, Heft 4 (2023): 462–479, 470. Anhand der „Todesfuge“ lässt sich laut Wiedemann studieren, wie die kulturelle Amnesie der Deutschen selbst dieses Gedicht zu einer ‚geraden‘ Fassade umgestaltet: „Die kulturelle Kommunikationseinheit ‚Todesfuge‘ hat sich in mehreren Stufen verändert: Die Evokation von ‚Auschwitz‘ als Abbriviatuŕ für das ‚deutsche Verbrechen der Shoah‘ wird über die verallgemeinernde Evokation der ‚Naziverbrechen im Zweiten Weltkrieg‘ (also auch an politischen Gegnern) in den zitierten Texten von Rüstungsgegnern allgemein zu ‚Verbrechen, die von Deutschland ausgehen‘ innerhalb nicht nur von Rüstungs-, sondern auch von Kolonialismus- und Kapitalismuskritik. Das hat Folgen für die weitere (Nicht-)Erinnerung an den historischen Hintergrund.“ Ebd., 473.

¹⁵⁴ Sebald, „Mit den Augen des Nachtvogels,“ 151.

¹⁵⁵ Ebd., 152.

¹⁵⁶ Ebd., 153.

¹⁵⁷ Sebald, „*Auf ungebeuer dünnem Eis*,“ 210.

¹⁵⁸ Ebd., 107.

¹⁵⁹ Der ‚Mensch‘ Austerlitz hat mehrere realweltliche Vorbilder und es ist oftmals kritisiert worden, dass gerade Sebald, der sich für die Restitution der Opfer des Nationalsozialismus stark gemacht hat, den Hinweis auf die Lebensgeschichte Susi Bechhöfers verschleiert hat, die als Kind in einem Kindertransport nach England gelangte und deren Biografie auffällige Parallelen zur Fiktion Sebalds aufweist. Für eine ausführliche Darlegung siehe Schütte, *W. G. Sebald*, 394–397. Der „composite‘ character[]“ (Wolff, *W. G. Sebald’s Hybrid Poetics*, 136) Austerlitz ist darüber hinaus vom Leben Saul Friedländers inspiriert, wie Wolff, *W. G. Sebald’s Hybrid Poetics*, 136–139 zeigt.

¹⁶⁰ Sebald, „Mit den Augen des Nachtvogels,“ 153.

¹⁶¹ Die Beziehung zwischen Austerlitz und dem Erzähler ist dementsprechend auch oft auf das Konzept der ethischen Zeugenschaft bezogen worden. So schreibt etwas Lynn Wolff: „A similar form of ‚fictional testimony‘ can be found in Austerlitz, where the most significant relationship is the one between the narrator and the eponymous figure.“ Wolff, *W. G. Sebald’s Hybrid Poetics*, 189. Als ethische Aufgabe, der sich der Erzähler annimmt, interpretiert Jakob Lothe die Weitergabe der Geschichte an die Leserschaft: „The novel’s ethical thrust is perhaps even stronger for the frame narrator, who feels compelled to listen to Austerlitz as a kind of moral duty of learning and also of witnessing by passing on Austerlitz’s story to the reader.“ Jakob Lothe, „Narrative, Memory, and Visual Image. W. G.

Sebald's *Luftkrieg und Literatur* and *Austerlitz*," in *After Testimony. The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, hrsg. v. Jakob Lothe, Susan Rubin Suleiman und James Phelan (Columbus: Ohio State University Press, 2012), 221–246, 242. Ähnlich argumentiert auch Norman Ächtler, der Austerlitz als „moralische[n] Zeuge[n]“ der Opferschaft versteht, während der Erzähler als „intellektueller Zeuge“ das Zeugnis mitteilbar mache. Ächtler, „„Der Page,““ 14–15. Richard Gray gibt schließlich den wichtigen Hinweis, dass bei Sebald die Grenze zwischen Zeugen und Vermittler ständig durchbrochen werde: jeder Charakter sei zugleich Zeuge und Bezeugender eines anderen Zeugnisses. Die Figuren seien deshalb durch ein affektives Band miteinander verbunden, wodurch die Weitergabe von traumatischen Erfahrungen möglich gemacht werde. Gray, *Ghostwriting*, 264–265. Dem Konzept der ethischen Zeugenschaft gegenüber kritisch verhält sich Katra Byram, die argumentiert, dass der ethische Imperativ, als Zuhörer Zeugenschaft zu ermöglichen, von dem Versuch des Erzählers unterlaufen werde, die eigene Geschichte durch die Geschichte Austerlitz' auszuradieren. Der Erzähler brauche Austerlitz' Geschichte, um das eigene Trauma zu verdrängen. Siehe Byram, *Ethics and the Dynamic Observer Narrator*, 208.

¹⁶² Sebald, „Mit den Augen des Nachtvogels,“ 166.

¹⁶³ Siehe Hugo von Hofmannsthal, „Ein Brief,“ in *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Band 7: Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, hrsg. v. Bernd Schoeller (Frankfurt am Main: Fischer, 1979), 461–472. Den Hinweis auf die Anspielung liefert auch das Sebald-Handbuch: Wolff, „Austerlitz,“ 52.

¹⁶⁴ Sebald, „Mit den Augen des Nachtvogels,“ 153.

¹⁶⁵ Dies ist nicht die einzige Querverbindung zwischen Austerlitz und Überlebenden der Shoa, die später in ihrem Leben den Freitod gewählt haben. Während manche von Austerlitz' Pariser Adressen existieren und die Handlung damit in der Realität verankern, ist die Adresse „Rue Emile Zola“ eine Fälschung. Demgegenüber existiert die Avenue Emile Zola 6, wo der Dichter Paul Celans bis zu seinem Selbstmord ansässig gewesen ist. Darüber hinaus ist Austerlitz' Wahrnehmung der Brücke Pont Mirabeau, von der aus sich Celan in den Tod stürzte, nicht der architektonischen Wirklichkeit entsprechend. Sie scheint vielmehr durch eine affektive Verbindung zum Ereignis des Freitodes des Dichters Celan erzeugt, wie James L. Cowan zeigen konnte. Siehe James L. Cowan, „W. G. Sebald's *Austerlitz* and the Great Library: History, Fiction, Memory. Part I,“ *Monatshefte* 102, Heft 1 (2010): 51–81, 55–56.

¹⁶⁶ Siehe Alberto Cevolini, „Knowledge Management Evolution in Early Modern Europe: An Introduction,“ in *Forgetting Machines: Knowledge Management Evolution in Early Modern Europe*, hrsg. v. Alberto Cevolini (Boston: Brill, 2016), 1–33.

¹⁶⁷ Elena Esposito, *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2018), 184.

¹⁶⁸ So interpretiert auch Mona Körte den Namen „Austerlitz“ als einen Sammelbegriff, der die Leerstelle von Austerlitz’ Identität mit allem füllt, was sich unter diesem Namen versammeln lässt. Siehe Mona Körte, „‘Un petit sac.’ W. G. Sebalds Figuren zwischen Sammeln und Vernichten,“ in *Sebald.Lektüren*, hrsg. v. Marcel Atze und Franz Loquai (Eggingen: Edition Isele, 2005), 176–194, 176.

¹⁶⁹ Michael Holden, „A Stereometry of Non-Memory. Mapping a Lost Past in W.G. Sebald’s Austerlitz,“ *Genealogy* 7, Heft 1 (2023): 15, 1.

¹⁷⁰ Holden sieht auch dieses Netzwerk als Ausdruck der unterdrückten Erinnerungen an Austerlitz’ Vergangenheit: „This notion of a vast, intricate network is evident in much of the imagery of Austerlitz, whereby particular pictures, shapes, and ideas appear to re-emerge at multiple moments throughout, thereby linking discrete moments of the text at which very different issues are under discussion. Often, they seem to gesture in a ghostly manner toward the protagonist’s profound repression of his past, suggesting a fluid interrelation between the then of the past and the now of the narrative.“ Holden, „A Stereometry of Non-Memory,“ 7.

¹⁷¹ Verena Lenzen vertritt die Auffassung, dass Sebald über bestimmte Motivstrukturen die Aufmerksamkeit auf die „nicht fassbaren Opfergeschichten der Shoah“ lenkt. Verena Lenzen, „Farben, Formen und Motive in Sebalds Spätwerk im Blick auf die Shoah,“ in *Nebelflecken und das Unbeobachtete. Neue Forschungsansätze zum Werk W. G. Sebalds*, hrsg. v. Dorothea Hauser, Ricardo Felberbaum und Kay Wolfinger (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2023), 97–107, 100. Dazu zählt auch „Sternförmiges“ (ebd., 104). Lenzen schlägt vor, dass das Auftauchen von Sternmustern in einem Zusammenhang mit Klemperers Aufsatz „Der Stern“ steht und zitiert ohne genauere Beachtung des Kontexts Stichworte daraus, die mehr assoziativ als argumentatorisch darlegend ihre These stützen sollen, dass das Stern-Motiv als „eine Art ‚Foreshadowing‘ des Grauens“ (ebd., 100) dient (siehe ebd., 104–105). Auch wenn Lenzens philologische Arbeit ungenau ausfällt, ist der Hinweis auf Klemperer anregend, insbesondere da sich über seine Formulierung „Sterntorturen“ (Klemperer, *LTI*, 256) auch eine Verbindungslinie zu Amérys Aufsatz über „Die Tortur“ ziehen ließe, der Sebald nachhaltig bei der Konzeption von *Austerlitz* angeregt hat.

¹⁷² Diese Idee wurde erstmals in einer Analyse von *Die Ausgewanderten* von Long, „History, Narrative, and Photography,“ 134 entwickelt.

¹⁷³ Die gescheiterte Wiedererkennungsszene, die das Foto des Kindes von der Person in der Gegenwart abschneidet, wird von Stefanie Boese als Widerstand gegen die vollständige Narrativierung der Geschichte Austerlitz’ gedeutet. Siehe Stefanie Boese, „‘Forever Just Occurring.’ Postwar Belatedness in W. G. Sebald’s Austerlitz,“ *Journal of Modern Literature* 39, Heft 4 (2016): 104–121, 114.

¹⁷⁴ Britta Peters, „Beredtes Schweigen — Zur Funktion von Ellipsen und Leerstellen im Werk von W. G. Sebald,“ in *Nebelflecken und das Unbeobachtete. Neue Forschungsansätze zum Werk W. G. Sebalds*, hrsg. v.

Dorothea Hauser, Ricardo Felberbaum und Kay Wolfinger (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2023), 165–178, 171–173.

¹⁷⁵ Ebd., 171.

¹⁷⁶ Siehe Benedict Anderson, „Trümmer Geographies. Teufelsberg as a Site of Forgetting,“ *Performance Research. A Journal of the Performing Arts* 20, Heft 3 (2015): 75–82, 77–78.

¹⁷⁷ Sebald, „Mit den Augen des Nachtvogels,“ 151.

¹⁷⁸ Ebd., 151.

¹⁷⁹ Ähnlich urteilt auch Mona Körte und weist darüber hinaus auf eine Gemeinsamkeit mit den Schriftstellern der zweiten Generation der Überlebenden hin: „Sebalds Buch setzt über den Umweg der Dinge die Erkenntnis fehlender Erinnerung um. Die fehlende Erinnerung ist auch ein Modus, der die Prosa der sogenannten zweiten Generation Überlebender des Holocaust markiert.“ Körte, „„Un petit sac,““ 192. Diese Erkenntnis formuliert auch Boese, „„Forever Just Occurring,““ 110: „Austerlitz shares this lack of access to the past with subsequent generations who do not have any firsthand experience of this history.“

¹⁸⁰ Claudia Öhlschläger hat „das Erzählen der Löcher“ als ein Kernanliegen Sebalds ausgemacht: „Die Schrecken der Zerstörung zu durchmessen und die vergessenen Reste in eine Ordnung des Unglücks zu überführen, darin besteht Sebalds literarische Ethik. Der Weg führt über das Erzählen der Löcher, Lücken und Risse, welche die Geschichte der Zerstörung hinterlassen hat.“ Öhlschläger, *Beschädigtes Leben*, 248. Die Ellipse ist in *Austerlitz* das Medium, über das sich Vergessen erzählen lässt.

Schlussbemerkung

Ein Resümee zu ziehen, bedeutet eine unumgängliche Reduktion vorzunehmen, in welcher die vielen, vielleicht weitaus interessanteren Beobachtungen und Analysen der einzelnen Teile durch eine Synthese verdrängt werden. In einer Arbeit, die sich im Wesentlichen mit der strukturellen Gleichzeitigkeit von Abwesenheit und Anwesenheit befasst hat, mag das ein letztes illustratives Beispiel für den behandelten Sachverhalt darstellen. Anstatt hier lediglich die Zwischenbilanzen der einzelnen Kapitel zu wiederholen, die ja an sich schon verknappende Synthesen darstellen, wird in einer letzten Bemerkung auf einen Aspekt hingewiesen, der bisher nicht explizit besprochen wurde und doch einen Ausblick auf eine Gemeinsamkeit der Funktionen der Ellipse in den verschiedenen Epochen erlaubt. Der hier abschließend zu behandelnde Punkt betrifft das Verhältnis der Ellipse zur Gewalt, und ihre Verwicklung in etablierte Hierarchieverhältnisse.

Das Projekt einer nationalen deutschen Identitätsbildung beruhte im ausgehenden 19. Jahrhundert auf einer negativen Kontrastfigur, dem ‚Juden,‘ der als innerer Fremder durch ein sich immer weiter verdichtendes Netzwerk von antisemitischen Interdiskursen konstruiert wurde. Antisemitismus war ein mögliches Konfigurationselement für die Schriftsteller*innen des Realismus, deren explizites Programm die Abbildung der Wirklichkeit durch eine idealisierende Bearbeitung vorsah, die das ‚Wahre‘ des Gegenstandes zum Vorschein bringt. Die Verarbeitung von Realität, die im Realismus oft als eine maximal ausdifferenzierte Überformung des Vermittelns vorgenommen wird, eröffnet einen Raum von möglichen Positionierungen des Textes gegenüber den Gegenständen einer poetischen Mimesis. Anhand der Romane Fontanes und Raabes zeigt sich, wie sich realistische Texte im Hinblick auf eine Kultur des Antisemitismus affirmativ verhalten: sie machen einen elliptischen Antisemitismus zum Motor ihrer Texte. So wie realweltlich der Antisemitismus die Strukturbedingung der deutschen Identität bildet, stellt der elliptische Antisemitismus den strukturalen

Unterbau der Erzählungen bereit. Diese Erzählungen sind auf ihre jeweils spezifische Weise versteckte Nacherzählungen der Prozesse, die zur deutschen Identitätsbildung beitragen: *L'Adulteras* Ehebruchsgeschichte handelt eigentlich davon, wie der inkludierende Ausschluss jüdischer Figuren die bürgerliche Gesellschaft konstituiert. Raabes Roman zeigt darüber hinaus, wie losgelöst von der realweltlichen Existenz jüdischer Menschen die Konstruktion virtueller ‚Juden‘ abläuft und dabei ebenjene Konstellation von Zugehörigkeit und Ausschluss kreiert, auf welcher die Nation gegründet wird. Mit Adorno wäre hier zu fragen, inwiefern der poetische Realismus deshalb eine erste Formation derjenigen Medienlandschaft ist, welche die Ausbeutung und die Deformation des Lebens im Industriekapitalismus aufrechterhält. Es bedarf der Untersuchung weiterer Texte, um diese Frage differenziert zu beantworten. Sicher ist erstmal, dass sich die Ellipse spezifisch für die Untersuchung der Besonderheiten des literarischen Antisemitismus eignet und dass durch elliptische Erzählverfahren ebenjene Gewalt, die in ihrer maximalen Ausdehnung zum Holocaust geführt hat, zu einem Strukturelement von realistischen Texten wird. Dieses affirmative Moment gegenüber gewaltvollen Herrschaftsstrukturen verbindet die Ellipse der Realisten mit derjenigen Döblins.

Döblins Poetik des Vergessens entsteht als Antwort auf die Frage, wie die Kunst in einer durch Technisierung, Industriekapitalismus und Krieg veränderten Zeit noch eine verbindliche Wahrheit vermitteln könne. In einer als traumatisch empfundenen Welt avanciert das Trauma zu demjenigen Strukturprinzip des Romans, das eine Tradierung von Erfahrung ermöglicht. Döblins Poetik ist in diesem Sinne ein erfahrungsbildendes Vergessen, denn sein traumatischer Zugriff auf die Realität vermag in seiner Auffassung zur Sachlichkeit einer dissoziierten Realität durchzudringen. Wenn der allgemeine systemische Zusammenhang von Gewalt und Döblins Poetik des Vergessens auch schon in den brutalen Bildern seiner poetologischen Schriften auftaucht, so muss noch einmal auf die spezifische Ausprägung dieser Gewalt in der schriftstellerischen Praxis hingewiesen werden. Die in *Berlin Alexanderplatz* abwesend-anwesende Vorgeschichte, die als traumatisches Zentrum die

zentripetale Schleifenstruktur des Romans in Gang hält, ist die Ermordung Idas. Die Erzählinstanz des Romans macht es deutlich, dass sie die frauenverachtende Einstellung des Mörders und Schänders Biberkopf nicht nur ausstellt, sondern teilt. Als Komplize Biberkopfs verschleiert sie die Gewalt an Frauen. Verachtung für Frauen, Gewalt an Frauen, Mord an Frauen — das ist also das innere Prinzip der Realität, das Döblin erkennt, wenn er zu deren Sachlichkeit durchstößt, und das er perpetuierend als das poetische Zentrum seiner Romane installiert. Die feministische Forschung hat für systemische Morde an Frauen, die dem Aufrechterhalt der patriarchalen Ordnung dienen, ein Wort: Femizid.¹ Was die Ellipse in Döblins Roman also als strukturbildendes Prinzip im Vergessen erhält, ist eine genderspezifische Gewalt, die dem Erhalt einer misogynen Herrschaftsform dient. Döblins Poetik des Vergessens und seine spezifische Ausgestaltung der Ellipse verhalten sich in ihrer Funktionalisierung von misogynen Gewalt, genauer gesagt: dem Femizid, also affirmativ gegenüber einer patriarchalen Gesellschaftsordnung, die scheinbar Krieg und den Verlust der Erfahrung unbeschadet überdauert hat. Die Wahrheit, die Döblin mit seiner Poetik des Vergessens tradiert, ist eine traurige: das Patriarchat erhält auch in einer neuen (romanhaften) Zeitordnung seine Machtstellung. In diesem Sinne partizipiert die Ellipse auch in der klassischen Moderne am „böse[n] Gedächtnis der Kultur.“²

Döblins blindes Vertrauen in die poetische Kraft der Ellipse findet sich ebenfalls in einer frühen Erzählung W. G. Sebalds. Die Geschichte des Großonkels Ambros Adelwarth aus der gleichnamigen Erzählung erweist sich als Projekt der Restitution, das nicht in der Wiedergabe getreu gespeicherter Erinnerungen verankert ist. Anders als das verlorene Erzählen des Großonkels, das in seiner Treue zu den Erinnerungen in die Nähe des Pathologischen gerückt wird und seiner Tradierung entgegenarbeitet, ermöglicht ein Erzählen aus dem Vergessen heraus eine Rettung der sich auflösenden Lebensgeschichte des Großonkels. Das Ellipsenzeichen „Ambros Adelwarth“ verweist auf diese Leere, und doch ermöglicht es gerade die Abwesenheit, ein neues affektives Band zu der entschwindenden Person zu knüpfen. Indem die Leere der Ellipse durch Fabulationen ergänzt wird,

entsteht der Onkel wie im physiologischen Erinnerungsprozess als das Produkt einer Aktualisierung. Damit übt Sebald eine Option der Ellipse aus, die er später subtil und doch deutlich kritisiert. Das Nach- und Weiterleben des Nazismus wird laut Sebalds Kritik in *Luftkrieg und Literatur* und *Austerlitz* eben dadurch ermöglicht, dass im Nachkriegsdeutschland das Vergessen als Grundlage einer Gedächtnisbildung fungiert, welche den Holocaust gesamtgesellschaftlich nicht als schuldhaftes Tat anerkennt, die moralische Dimension unbewältigt lässt, und die zum Massenmord führende Geisteshaltung bewahrt. Der abwesend anwesende Nazismus der Deutschen erhält damit auch „das Prinzip [...] der brachialen Gewalt“⁴³ am Leben, das laut Sebald die Grundlage des nationalsozialistischen Terrors ist. Die elliptische Einlassung der Gewalt in die deutsche Gesellschaft wiederholt damit den Terror gegen die Opfer, stellt sie auf Dauer, und macht es den Opfern unmöglich, die einzige affektive Haltung einzunehmen, die ihnen als Opfer zugänglich wäre: die des Ressentiments. Sebalds Problem mit der Ellipse ist demnach deren unmittelbare Nähe zur terroristischen Gewalt, die er im Machtzentrum der herrschenden Gesellschaftsordnung erkennt. Die rein affirmative Funktionalisierung der Ellipse als künstlerisches Prinzip der Gestaltung muss Sebald darum suspekt werden, weil sie grosso modo der Untat ähnelt, der sich im Verdikt Sebalds der Schriftsteller Döblin schuldig gemacht hat: der affirmativen Haltung gegenüber einer gewaltvollen Herrschaftsstruktur. In Sebalds eigenen Worten: „Im Akzeptieren und Verbreiten der in der apokalyptischen Rhetorik enthaltenen monumentalen Utopie des Todes liegt die Schuld des Autors.“⁴⁴ Sebald zeigt in seinem letzten vollendeten Prosawerk *Austerlitz* aber auch, dass die Ellipse ein reflektives Potential besitzt, das die Gewalt der Herrschaftsstrukturen ausstellt, anstatt sie positivistisch zu perpetuieren. So etwas wie ein erlösendes Moment erhält die Ellipse dort, wo sie die durch die Akte der Gewalt entstandene Leere ausstellt, vergegenwärtigt und deren fortwirkende Pein vergegenständlicht. Jacques Austerlitz versprachlicht dieses Moment und bezeichnet es als die „schmerzhaften blinden Stellen, an denen gar nichts mehr ist.“⁴⁵

Das Vergessen ist ohne Zweifel ein Machtinstrument, das auch in Erzählungen als Mittel der Reproduktion von Machtverhältnissen dienen kann. Davon sind die großen Erzählungen nicht ausgenommen, wie die Geschichte der Kanonbildung und der systematische Ausschluss von Frauen aus dem „literarischen Gedächtnis“⁶ zeigt.⁷ Die „kleinen“ Erzählungen der hier untersuchten Prosatexte zeigen darüber hinaus, dass eine von Männern gemachte, positivistische elliptische Erzählweise das Vergessen als affirmatives Instrument etabliert, das Antisemitismus, Nazismus und Patriarchat nicht nur proliferiert, sondern zum inneren Motor von Geschichten macht. Ist die Ellipse als ästhetisches Mittel angesichts dieser entdeckten Politisierungen diskreditiert? Die literarische Praxis zeigt in den hier untersuchten Beispielen überwiegend an, dass die poetische Ellipse leicht als politisches Mittel zu maliziösen Zwecken vereinnahmt werden kann. Diese Verbindung mag als Kompass in weiteren machtkritischen Analysen dienen und unser Verständnis dafür schärfen, dass die Anwesenheit hochentwickelter ästhetischer Verfahren kein Garant für die Abwesenheit im weitesten Sinne totalitärer Strukturen ist. Auf den Punkt gebracht kann man sagen: Das Schöne ist leider nicht immer das Gute. Das Beispiel Sebalds zeigt demgegenüber aber auch, dass sich Erzählweisen des Vergessens entwickeln lassen, die sich um eine aufklärerische Erinnerungsarbeit verdient machen. Das Potential der Ellipse als erzähltheoretische Entsprechung des Vergessens ist damit sicherlich noch nicht erschöpft. Der Nachweis der potenziellen Kraft der Ellipse, aus der Abwesenheit des Vergessens Geschichten zu generieren, ist erbracht — die Erforschung möglicher Funktionsweisen jenseits ihrer gegenüber gesellschaftlicher Gewalt affirmativen Qualitäten jedoch gerade erst angestoßen.

¹ Siehe für einen Überblick über das Konzept: Nechama R. Brodie, „Femicide: A Need for Orientation,“ *Sociology Compass* 18, Heft 11 (2024): o.S; *The Routledge International Handbook on Femicide and Feminicide*, hrsg. v. Myrna Dawson und Saide Mobayed Vega (New York: Routledge, 2023). Dem spezifische Zusammenhang zwischen patriarchaler Gesellschaftsordnung und Femiziden spürt dieser Artikel nach: Maria N. Scaptura und Brittany E. Hayes, „Systems of Power and Femicide. The Intersection of Race, Gender, and Extremist Violence,“ in *The Routledge International Handbook on Femicide and Feminicide*, hrsg. v. Myrna Dawson und Saide Mobayed Vega (New York: Routledge, 2023), 80–88.

² Klaus-Michael Bogdal, *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung* (Berlin: Suhrkamp, 2011), 14.

³ W. G. Sebald, „Mit den Augen des Nachtvogels. Über Jean Améry,“ in *Campo Santo*, hrsg. v. Sven Meyer (München: Hanser, 2003), 149–170, 151.

⁴ W. G. Sebald, *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins* (Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1980), 160.

⁵ W. G. Sebald, *Austerlitz* (Frankfurt am Main: Fischer, 2003), 327.

⁶ Renate von Heydebrand, „Vergessenes Vergessen. Frauen als Objekt und Subjekt literarischen Gedächtnisses,“ in *Differenzen in der Geschlechterdifferenz. Differences within Gender Studies. Aktuelle Perspektiven der Geschlechterforschung*, hrsg. v. Kati Röttger und Heike Paul (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1999), 136–155.

⁷ Siehe ebd.

Bibliografie

- Abbt, Christine. „*Ich vergesse*.“ *Über Möglichkeiten und Grenzen des Denkens aus philosophischer Perspektive*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2016.
- Adelung, Johann Christoph. *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*. Band 1, A–E. Leipzig: Breitkopf, 1793.
- . *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*. Band 3, M–Scr. Leipzig: Breitkopf, 1793.
- Adorno, Theodor W. „Brief an Walter Benjamin. New York, 29. Februar 1940.“ In Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band 1.3, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 1130–1133. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- . „Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit.“ In *Eingriffe. Neun kritische Modelle*, 125–146. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.
- Ahmed, Sara. „A phenomenology of whiteness.“ *Feminist Theory* 8, Heft 2 (2007): 149–168.
- Albes, Claudia. „Die Erkundung der Leere. Anmerkungen zu W. G. Sebalds ‚englischer Wallfahrt‘ *Die Ringe des Saturn*.“ *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 46 (2002): 279–305.
- Althusser, Louis und Etienne Balibar. *Das Kapital lesen I*. Übers. v. Klaus-Dieter Thieme. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1972.
- Améry, Jean. *Jenseits von Schuld und Sühne*. In *Werke*. Band 2, hrsg. v. Gerhard Scheit, 7–177. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002.
- Anderson, Benedict. „Trümmer Geographies. Teufelsberg as a Site of Forgetting.“ *Performance Research. A Journal of the Performing Arts* 20, Heft 3 (2015): 75–82.
- Anz, Thomas. „Alfred Döblin und die Psychoanalyse. Ein kritischer Bericht zur Forschung.“ In *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Leiden 1995*, hrsg. v. Gabriele Sander, 9–30. Bern: Peter Lang, 1997.

Apter, Emily und Elaine Freedgood. „Afterword.“ *Representations* 108, Heft 1 (2009): 139–146.

Arendt, Dieter. „Nun auf die Juden!‘ Figurationen des Judentums im Werk Wilhelm Raabes.“ *Tribüne. Zeitschrift zum Verständnis des Judentums* 19, Heft 74 (1980): 108–140.

Arendt, Hannah. *The Jewish Writings*, hrsg. v. Jerome Kohn und Ron H. Feldman. New York: Schocken Books, 2007.

Aschheim, Steven E. „The Modern Jewish Experience and the Entangled Web of Orientalism.“ In *Internal Outsiders — Imagined Orientals? Antisemitism, Colonialism and Modern Constructions of Jewish Identity*, hrsg. v. Ulrike Brunotte, Jürgen Mohn und Christina Späti, 21–37. Würzburg: Ergon, 2017.

Ash, Mitchel G. „Academic Politics in the History of Science: Experimental Psychology in Germany, 1879-1941.“ *Central European History* 13, Heft 3 (1980): 255–286.

———. „Experimental Psychology in Germany Before 1914: Aspects of an Academic Identity Problem.“ *Psychological Research* 42 (1980): 75–86.

Assmann, Aleida. *Formen des Vergessens*. Göttingen: Wallstein, 2020.

———. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, 1999.

Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck, 2000.

Atze, Marcel. „Casanova vor der Schwarzen Wand. Ein Beispiel intertextueller Repräsentanz des Holocaust in W. G. Sebalds *Austerlitz*.“ In *Sebald.Lektüren*, hrsg. v. Marcel Atze und Franz Loquai, 228–243. Eggingen: Edition Isele, 2005.

Augé, Marc. *Die Formen des Vergessens*. Übers. v. Till Bardoux. Berlin: Matthes & Seitz, 2013.

Augustinus, Aurelius. *Confessiones. Bekenntnisse. Lateinisch-deutsch*. Übers. v. Wilhelm Thimme. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2004.

- Ächtler, Norman. „Der Page, der gekommen war, sein Teil zurückzufordern.“ Zur Inszenierung des Kindertransports als Kindheitstrauma in W. G. Sebalds *Austerlitz*.“ *Der Deutschunterricht* 71, Heft 6 (2019): 9–21.
- Bachmann, Doris. „Die ‚Dritte Welt‘ der Literatur. Eine ethnologische Methodenkritik literaturwissenschaftlichen Interpretierens, am Beispiel von Raabes Roman *Abu Telfan oder Die Heimkehr vom Mondgebirge*.“ *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 20 (1979): 27–71.
- Barck, Karlheinz. „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Gesellschaft.“ In *Benjamin Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, hrsg. v. Burkhardt Lindner, 386–399. Stuttgart: Metzler, 2011.
- Barnaby, Andrew. „The Psychoanalytic Origins of Literary Trauma Studies.“ In *Trauma and Literature*, hrsg. v. John Roger Kurtz, 21–35. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Barthes, Roland. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übers. v. Dietrich Leube. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- Baßler, Moritz. „Prolegomena zu einer Verfahrensgeschichte deutscher Erzählprosa 1850–1950.“ In *Literaturgeschichte. Theorien — Modelle — Praktiken*, hrsg. v. Matthias Buschmeier, Walter Erhart und Kai Kauffmann, 231–245. Berlin/Boston: Walter De Gruyter, 2014.
- Bayerdörfer, Hans-Peter. „Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz* (1929).“ In *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen*, hrsg. v. Paul Michael Lützeler, 148–166. Königstein/Ts.: Athenäum, 1983.
- . „Der Wissende und die Gewalt. Alfred Döblins Theorie des epischen Werkes und der Schluß von Berlin Alexanderplatz.“ *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 44, Heft 2 (1970): 318–353.
- Becker, Sabina. „Literatur muss man hören.“ Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*. *Die Geschichte vom Franz Biberkopf*.“ *Text + Kritik* 13/14 (2018): 123–140.
- . „Großstadtroman: *Berlin Alexanderplatz*. *Die Geschichte vom Franz Biberkopf* (1929).“ In *Döblin-Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, hrsg. v. Sabina Becker, 102–123. Stuttgart: Metzler, 2016.

- . „Mit der ‚Straßenbahn‘ durch die Moderne. Alfred Döblin — Leitfigur der literarischen Moderne 1910–1933.“ In *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Berlin 2001*, hrsg. v. Hartmut Eggert und Gabriele Prauß, 29–39. Bern: Peter Lang, 2003.
- Becker, Sabina und Robert Krause. „Tatsachenphantasie.‘ Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne.“ In *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Emmendingen 2007. ‚Tatsachenphantasie.‘ Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne*, hrsg. v. Sabina Becker und Robert Krause, 9–23. Bern: Peter Lang, 2008.
- Beer, Georg. „Kedron.“ In *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Band 11.22, hrsg. v. Wilhelm Kroll, 112–114. Stuttgart: Metzler, 1922.
- Behrens, Kai. *Ästhetische Oblivologie. Zur Theoriegeschichte des Vergessens*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Bein, Alex. „The Jewish Parasite. Notes on the Semantics of the Jewish Problem, with special Reference to Germany.“ In *Yearbook of the Leo Baeck Institute* 9, Heft 1 (1964): 3–40.
- Benjamin, Walter. „Aufzeichnungen und Materialien G I a, 4.“ In *Gesammelte Schriften*, Band 5.1, hrsg. v. Rolf Tiedemann, 235. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- . „Brief an Gretel Adorno. Paris, ohne Datum [April 1940].“ In *Gesammelte Schriften*, Band 1.3, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 1133. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- . „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows.“ In *Gesammelte Schriften*, Band 2.2, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 438–465. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- . „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz.“ In *Gesammelte Schriften*, Band. 2.1, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 295–310. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- . „E. T. A. Hoffmann und Oskar Panizza.“ In *Gesammelte Schriften*, Band 2.2, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 641–648. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

- . „Krisis des Romans. Zu Döblins *Berlin Alexanderplatz*.“ In *Gesammelte Schriften*, Band 3, hrsg. v. Hella Tiedemann-Bartels, 230–236. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- . „Über einige Motive bei Baudelaire.“ In *Gesammelte Schriften*, Band 1.2, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 605–653. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- . „Zum Bilde Prousts.“ In *Gesammelte Schriften*, Band 2.1, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 310–324. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Bergmann, Werner. *Geschichte des Antisemitismus*. 6. überarb. Aufl. München: Beck, 2020.
- Berman, Nina. *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900*. Stuttgart: Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1997.
- Bernhart, Toni. „Stadt hören. Auditive Wahrnehmung in *Berlin Alexanderplatz* von Alfred Döblin.“ *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 149 (2008): 51–67.
- Best, Stephen und Sharon Marcus. „Surface Reading. An Introduction.“ *Representations* 108, Heft 1 (2009): 1–21.
- Bird, Stephanie. „Nachum der Weise. On Storytelling, Eyes and Misunderstanding in *Berlin Alexanderplatz*.“ In *Alfred Döblin. Paradigms of Modernism*, hrsg. v. Steffan Davies und Ernest Schonfield, 245–260. Berlin und New York: Walter de Gruyter, 2009.
- Birkmeyer, Jens. „Kritische Theorie.“ In *W. G. Sebald Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, hrsg. v. Claudia Öhlschläger und Michael Niehaus, 245–250. Stuttgart: Metzler, 2017.
- Blum, André L. „Wie das Hirn vergisst.“ In *Potentiale des Vergessens*, hrsg. v. André Blum, Theresa Georgen, Wolfgang Knapp und Veronika Sellier, 299–341. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.
- Blum, André, Isabel Karremann und Veronika Sellier. „Vergessensformen und ihre Querbezüge.“ In *Potentiale des Vergessens*, hrsg. v. André Blum et al., 13–35. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2012.

- Blum, André, Theresa Georgen, Wolfgang Knapp und Veronika Sellier (Hrsg.). *Potentiale des Vergessens*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.
- Boese, Stefanie. „Forever Just Occurring.‘ Postwar Belatedness in W. G. Sebald’s *Austerlitz*.“ *Journal of Modern Literature* 39, Heft 4 (2016): 104–121.
- Bogdal, Klaus-Michael. *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*. Berlin: Suhrkamp, 2011.
- . „Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz. Perspektiven der Forschung.“ In *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*, hrsg. v. Klaus-Michael Bogdal, Klaus Holz und Matthias N. Lorenz, 1–12. Stuttgart: Metzler, 2007.
- . „Symptomale Lektüre und historische Diskursanalyse.“ In *Historische Diskursanalyse der Literatur. Theorie, Arbeitsfelder, Analysen, Vermittlung*, 40–54. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1999.
- . „Symptomale Lektüre und historische Funktionsanalyse (Louis Althusser).“ In *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, 2., neubearbeitete Auflage, hrsg. v. Klaus-Michael Bogdal, 84–107. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997.
- Bogdal, Klaus-Michael, Klaus Holz und Matthias N. Lorenz. *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*. Stuttgart: Metzler, 2007.
- Braun, Christina von. „Einleitung.“ In *Das ‚bewegliche‘ Vorurteil. Aspekte des internationalen Antisemitismus*, hrsg. v. Christina von Braun und Eva-Maria Ziege, 11–42. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- . „‚Der Jude‘ und ‚Das Weib‘. Zwei Stereotypen des ‚Anderen‘ in der Moderne.“ *Metis. Zeitschrift für historische Frauen- und Geschlechterforschung* 1, Heft 2 (1992): 6–28.
- Brenner, Peter J. „Die Einheit der Welt. Zur Entzauberung der Fremde und Verfremdung der Heimat in Raabes *Abu Telfan*.“ *Jahrbuch der Raabe Gesellschaft* 30 (1989): 45–62.
- Breton, André. „Manifest des Surrealismus.“ In *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, hrsg. v. Wolfgang Asholt und Walter Fähnders, 329–332. Stuttgart: Metzler, 2005.

Brodie, Nechama R. „Femicide: A Need for Orientation.“ *Sociology Compass* 18, Heft 11 (2024): o.S.

Brooks, Peter. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

Butzer, Günter und Manuela Günter (Hrsg.). *Kulturelles Vergessen. Medien — Rituale — Orte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

———. „Über die Notwendigkeit und Unmöglichkeit des Vergessens. Ein Resümee.“ In *Kulturelles Vergessen. Medien — Rituale — Orte*, hrsg. v. Günter Butzer und Manuela Günter, 233–240. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

Byram, Katra A. *Ethics and the Dynamic Observer Narrator: Reckoning with Past and Present in German Literature*. Columbus: The Ohio State University Press, 2015.

Caruth, Cathy. „Trauma, Time, and Address.“ In *The Routledge Companion to Literature and Trauma*, hrsg. v. Colin Davis und Hanna Meretoja, 79–88. New York: Routledge, 2020.

———. „An Interview with Geoffrey Hartman.“ *Studies in Romanticism* 35, Heft 4 (1996): 631–652.

———. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.

Casey, Patrick J. „Lived Experience: Defined and Critiqued.“ *Critical Horizons. A Journal of Philosophy and Social Theory* (2023): 1–16.

Catling, Jo. „„Bibliotheca abscondita.“ On W. G. Sebald’s Library.“ In *Saturn’s Moons. W. G. Sebald — A Handbook*, hrsg. v. Jo Catling und Richard Hibbitt, 265–298. London: Legenda, 2011.

Celan, Paul. „Todesfuge.“ In *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Band 1, hrsg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert, 42. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.

Ceuppens, Jan. *Vorbildhafte Trauer. W. G. Sebalds Die Ausgewanderten und die Rhetorik der Restitution*. Eggingen: Edition Isele, 2009.

- Cevolini, Alberto. „Knowledge Management Evolution in Early Modern Europe: An Introduction.“ In *Forgetting Machines: Knowledge Management Evolution in Early Modern Europe*, hrsg. v. Alberto Cevolini, 1–33. Boston: Brill, 2016.
- Cicero, Marcus Tullius. *De oratore. Über den Redner. Lateinisch–deutsch*, hrsg. und übers. v. Theodor Nüßlein. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2007.
- Cohen, Margaret. *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Connerton, Paul. *How Modernity Forgets*. New York: Cambridge University Press, 2009.
- . „Seven Types of Forgetting.“ *Memory Studies* 1, Heft 1 (2008): 59–71.
- Cowan, James L. „W. G. Sebald’s *Austerlitz* and the Great Library: History, Fiction, Memory. Part I.“ *Monatshefte* 102, Heft 1 (2010): 51–81.
- Craps, Stef. *Postcolonial Witnessing. Trauma Out of Bounds*. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- Dawson, Myrna und Saide Mobayed Vega (Hrsg.). *The Routledge International Handbook on Femicide and Feminicide*. New York: Routledge, 2023.
- De Cauwer, Stijn. „Beyond the Stimulus Shield. War Neurosis, Shock and Montage in Alfred Döblin’s *Berlin Alexanderplatz*.“ *Neophilologus* 99 (2015): 97–112.
- De Man, Paul. „Literary History and Literary Modernity.“ In *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2. Aufl., 142–165. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- Demetz, Peter. „Notes on Figurative Names in Theodor Fontane.“ *Germanic Review* 37, Heft 2 (1962): 96–105.

- Denkler, Horst. „Verantwortungsethik. Zu Wilhelm Raabes Umgang mit Juden und Judentum.“ In *Conditio Judaica. Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg. Interdisziplinäres Symposium der Werner-Reimers-Stiftung, Bad Homburg*, hrsg. v. Horst Denkler und Hans Otto Horch, 148–168. Tübingen: Niemeyer 1988.
- . „Das ‚wirkliche Juda‘ und der ‚Renegat‘. Moses Freudenstein als Kronzeuge für Wilhelm Raabes Verhältnis zu Juden und Judentum.“ *The German Quarterly* 60, Heft 1 (1987): 5–18.
- Denneler, Iris. „Das Andenken ist ja im Grunde nichts anderes als ein Zitat. Zu Formel und Gedächtnis am Beispiel von W. G. Sebalds *Die Ausgewanderten*.“ In *Die Formel und das Unverwechselbare. Interdisziplinäre Beiträge zu Topik, Rhetorik und Individualität*, hrsg. v. Iris Denneler, 160–176. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1999.
- Der Duden in zwölf Bänden. Band 8, Das Synonymwörterbuch*, hrsg. v. d. Dudenredaktion, 6. überarb. Aufl. Mannheim/Wien/Zürich: Dudenverlag, 2014.
- . Band 4, *Grammatik*, hrsg. v. d. Dudenredaktion, 8. überarb. Aufl. Mannheim/Wien/Zürich: Dudenverlag, 2009.
- . Band 6, *Aussprachewörterbuch*, hrsg. v. Max Mangold und d. Dudenredaktion, 6. überarb. und aktualisierte Aufl. Mannheim/Wien/Zürich: Dudenverlag, 2005.
- Detering, Nicolas. „Kriegslyrik im Ersten Weltkrieg. Germanistische Perspektiven.“ In *Populäre Kriegslyrik im Ersten Weltkrieg*, hrsg. v. Nicolas Detering, Michael Fischer und Aibe-Marlene Gerdes, 9–40. Münster: Waxmann, 2013.
- Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers*. Revidierte Fassung. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2017.
- Dilthey, Wilhelm. *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. In *Gesammelte Schriften*, Band 7. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965.
- Doebeling, Marion. „Eine Gemäldekopie in Theodor Fontanes *L'Adultera*. Zur Destabilisierung traditioneller Erwartungs- und Sinngebungsraster.“ *The Germanic Review* 68, Heft 1 (1993): 2–10.

- Dollinger, Roland. „Korsakoff's Syndrome and Modern German Literature. Alfred Döblin's Medical Dissertation.“ *Studies in 20th Century Literature* 22, Heft 1 (1998): 129–150.
- Dollenmayer, David B. „An Urban Montage and Its Significance in Döblin's *Berlin Alexanderplatz*.“ *The German Quarterly* 53, Heft 3 (1980): 317–336.
- Döblin, Alfred. *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. In *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*, Band 33, hrsg. v. Werner Stauffacher. Zürich und Düsseldorf: Walter-Verlag, 1996.
- . „Metapsychologie und Biologie.“ In *Kleine Schriften II*, hrsg. v. Anthony W. Riley, 182–193. Olten und Freiburg i.Br.: Walter-Verlag, 1990.
- . „An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm.“ In *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. v. Erich Kleinschmidt, 119–123. Olten und Freiburg i.Br.: Walter-Verlag, 1989.
- . „Bemerkungen zum Roman.“ In *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. v. Erich Kleinschmidt, 123–127. Olten und Freiburg i.Br.: Walter-Verlag, 1989.
- . „Der Bau des epischen Werks.“ In *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. v. Erich Kleinschmidt, 215–245. Olten und Freiburg i.Br.: Walter-Verlag, 1989.
- . „Der Geist des naturalistischen Zeitalters [1924].“ In *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. v. Erich Kleinschmidt, 168–190. Olten und Freiburg i.Br.: Walter-Verlag, 1989.
- . „[Die Arbeit am Roman]. Diskussionsbemerkungen.“ In *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. v. Erich Kleinschmidt, 213–215. Olten und Freiburg i.Br.: Walter-Verlag, 1989.
- . „Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F.T. Marinetti (1913).“ In *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. v. Erich Kleinschmidt, 113–119. Olten und Freiburg i.Br.: Walter-Verlag, 1989.
- . „Nutzen der Musik für die Literatur (1930).“ In *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. v. Erich Kleinschmidt, 270–273. Olten und Freiburg i.Br.: Walter-Verlag, 1989.

- . „Schriftstellerei und Dichtung. Redefassung.“ In *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. v. Erich Kleinschmidt, 199–209. Olten und Freiburg i.Br.: Walter-Verlag, 1989.
- . „Epilog. [Endfassung].“ In *Schriften zu Leben und Werk*, hrsg. v. Erich Kleinschmidt, 304–321. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1986.
- . *Gedächtnisstörungen bei der Korsakoffschen Psychose*. Inaugural Dissertation zur Erlangung der medizinischen Doktorwürde. Berlin: Otto & Emil Klett, 1905.
- Drews, Lydia. „Aposiopese.“ In *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 1, hrsg. v. Gert Ueding, 828–830. Tübingen: Niemeyer, 1992.
- Dunker, Axel. *Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz*. München: Fink, 2003.
- Eco, Umberto. „An Ars Oblivionalis? Forget It!“ *PMLA* 103, Heft 3 (1988): 254–261.
- Efron, John M. „Orientalism and the Jewish Historical Gaze.“ In *Orientalism and the Jews*, hrsg. v. Ivan Davidson Kalmar und Derek J. Penslar, 80–93. Waltham: Brandeis University Press, 2005.
- Eickhoff, Friedrich-Wilhelm. „Über Nachträglichkeit. Die Modernität eines alten Konzepts.“ *Jahrbuch der Psychoanalyse* 51 (2005): 139–161.
- Eilert, Heide. „Im Treibhaus. Motive der europäischen Décadence in Theodor Fontanes Roman *L'Adultera*.“ *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 22 (1978): 494–517.
- Einstein, Albert. „Die Grundlage der allgemeinen Relativitätstheorie.“ *Annalen der Physik* 49, Heft 7 (1916): 769–822.
- Ellison, Ian. „The Cult of Sebald.“ In *W. G. Sebald in Context*, hrsg. v. Uwe Schütte, 340–348. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.
- El-Tayeb, Fatima. *Schwarze Deutsche. Der Diskurs um ‚Rasse‘ und nationale Identität 1890-1933*. Frankfurt: Campus Verlag, 2001.

- Emrich, Hinderk M. „Über die Notwendigkeit des Vergessens.“ In *Vom Nutzen des Vergessens*, hrsg. v. Gary Smith und Hinderk M. Emrich, 27–78. Berlin: Akademie Verlag, 1996.
- Engel, Manfred. „Wir basteln uns eine Großepoche: Die literarische Moderne.“ In *Literaturgeschichte. Theorien — Modelle — Praktiken*, hrsg. v. Matthias Buschmeier, Walter Erhart und Kai Kauffmann, 246–264. Berlin/Boston: Walter De Gruyter, 2014.
- Erb, Rainer und Werner Bergmann. *Die Nachtseite der Judenemanzipation. Der Widerstand gegen die Integration der Juden in Deutschland 1780–1860*. Berlin: Metropol, 1989.
- Erdle, Birgit R. „Die aufgeschobene Theorie des Vergessens bei Walter Benjamin.“ In *Kulturelles Vergessen. Medien — Rituale — Orte*, hrsg. v. Günter Butzer und Manuela Günter, 219–232. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.
- Esposito, Elena. *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2018.
- Eßlinger, Eva. „Migranten in Bumsdorf. Zu *Abu Telfan*.“ In *Raabe und Heute. Wie Literatur und Wissenschaft Wilhelm Raabe neu entdecken*, hrsg. v. Moritz Baßler und Hubert Winkels, 139–170. Göttingen: Wallstein, 2019.
- Falkenberg, Hellmuth. *Die Musik der Schlachten. Aufsätze zur Philosophie des Krieges*. Konstanz: Reuß & Itta, 1916.
- Felski, Rita. „After Suspicion.“ *Profession* 1 (2009): 28–35.
- Fest, Joachim C. „Einführung.“ In Heinrich Himmler. *Geheimreden 1933 bis 1945 und andere Ansprachen*, hrsg. v. Bradley F. Smith und Agnes F. Peterson, 13–22. Frankfurt am Main: Propyläen Verlag, 1974.
- Figes, Orlando. *Krimkrieg. Der letzte Kreuzzug*. Übers. v. Bernd Rullkötter. Berlin: Bloomsbury, 2011.
- Fontane, Theodor. *L'Adultera*. In *Große Brandenburger Ausgabe. Das erzählerische Werk*, Band 4, hrsg. v. Gotthard Erler. Berlin: Aufbau-Verlag, 1998.

- . *Cécile*. In *Werke, Schriften, Briefe*, Abt. I, Band 2, hrsg. v. Walter Keitel und Helmuth Nürnberger, 141–317. München: Hanser, 1980.
- . *Fontanes Briefe in zwei Bänden*, Band 2, hrsg. v. Gotthard Erler. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1968.
- Fout, John C. „Sexual Politics in Wilhelmine Germany. The Male Gender Crisis, Moral Purity, and Homophobia.“ *Journal of the History of Sexuality* 2 (1992): 388–421.
- Freud, Sigmund. „Der Mann Moses und die monotheistische Religion. Drei Abhandlungen.“ In *Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion. Studienausgabe*, Band 9, hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, 455–581. Frankfurt am Main: Fischer, 1982.
- . „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie.“ In *Sexualleben. Studienausgabe*, Band 5, hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, 37–145. Frankfurt am Main: Fischer, 1982.
- . „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten (1914).“ In *Schriften zur Behandlungstechnik. Studienausgabe*, Ergänzungsband, hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, 205–215. Frankfurt am Main: Fischer, 1982.
- . „Jenseits des Lustprinzips (1920).“ In *Psychologie des Unbewußten. Studienausgabe*, Band 3, hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, 213–272. Frankfurt am Main: Fischer, 1982.
- . *Traumdeutung*. In *Studienausgabe*, Band 2, hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt am Main: Fischer, 1982.
- . „Einleitung.“ In *Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen*, 3–7. Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1919.
- Fuechtner, Veronika. *Berlin Psychoanalytic: Psychoanalysis and Culture in Weimar Republic Germany and Beyond*. Berkeley: University of California Press, 2011.
- . „„Arzt und Dichter:“ Döblin’s Medical, Psychiatric, and Psychoanalytical Work.“ In *A Companion to the Works of Alfred Döblin*, hrsg. v. Roland Dollinger, Wulf Koepke und Heidi Thomann Tewarson, 111–139. Rochester: Camden House, 2004.

- Garloff, Katja. „The Task of the Narrator. Moments of Symbolic Investiture in W. G. Sebald’s *Austerlitz*.“ In *W. G. Sebald. History — Memory — Trauma*, hrsg. v. Scott Denham und Mark McCulloh, 157–169. Berlin: De Gruyter, 2006.
- Geisenhanslüke, Achim. *Textkulturen. Literaturtheorie nach dem Ende der Theorie*. Paderborn: Fink, 2015.
- Gelber, Mark H. „What is Literary Antisemitism?“ *Jewish Social Studies* 47, Heft 1 (1985): 1–20.
- Genette, Gérard. *Die Erzählung*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998.
- . *Paratexte*. Übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Campus, 1989.
- Genz, Julia. „Döblins Schreibweise der Evokation und Aussparung. Psychoanalytische und psychiatrische Diskurse in *Die Tänzerin und der Leib*.“ In *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Emmendingen 2007. ‚Tatsachenphantasie.‘ Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne*, hrsg. v. Sabina Becker und Robert Krause, 69–82. Bern: Peter Lang, 2008.
- Geyer-Ryan, Helga, und Helmut Lethen. „The Rhetoric of Forgetting. Brecht and the Historical Avant-Garde.“ In *Convention and Innovation in Literature*, hrsg. v. Theo D’haen, Rainer Grübel und Helmut Lethen, 305–348. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1998.
- „Gicht.“ *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*. <https://www.dwds.de/wb/Gicht#1>. Abgerufen am 02.11.2024.
- Giesbrecht, Sabine. „Deutsche Liedpostkarten als Propagandamedium im Ersten Weltkrieg.“ *Lied und populäre Kultur* 50/51 (2005/2006): 55–97.
- Gillman, Abigail. *Viennese Jewish Modernism: Freud, Hoffmansthal, Beer-Hofmann, and Schnitzler*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2009.
- Gilman, Sander L. „Die jüdische Nase: Sind Juden/Jüdinnen weiß? Oder: Die Geschichte der Nasenchirurgie.“ In *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, hrsg. v. Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche und Susan Arndt, 394–415. Münster: Unrast Verlag, 2005.

- Gnam, Andrea. „Erinnern und Vergessen. Alfred Döblin und W. G. Sebald.“ *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik* 11 (2007): 131–139.
- Goebel, Eckart. „Literatur & Psychoanalyse. Historisch-systematische Einleitung.“ In *Handbuch Literatur & Psychoanalyse*, hrsg. v. Frauke Berndt und Eckart Goebel, 3–42. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017.
- Göttsche, Dirk. *Zeitreflexion und Zeitkritik im Werk Wilhelm Raabes*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Grah, Drago. „Bänkelsängerische Elemente in Döblins *Berlin Alexanderplatz*.“ *Acta Neophilologica* 5 (1972): 45–59.
- Gray, Richard T. *Ghostwriting. W. G. Sebald's Poetics of History*. New York: Bloomsbury, 2017.
- Grätz, Katharina. „Psychopathologie und ästhetische Programmatik bei Robert Musil und Alfred Döblin.“ In *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Klagenfurt 2019. Alfred Döblin und Robert Musil. Essayismus, Eros und Erkenntnis*, hrsg. v. Peter Clar und Walter Fanta, 277–291. Bern: Peter Lang, 2022.
- . „„Ach Mutter, warum bist du keine geborene Bleichröder.“ Das Jüdische als Diskursphänomen in Theodor Fontanes Romanen *L'Adultera* und *Die Poggenpuhl*.“ In *Philosemitismus. Rhetorik, Poetik, Diskursgeschichte*, hrsg. v. Philipp Theison und Georg Braungart, 245–265. Paderborn: Fink, 2017.
- Greenwood, John D. „Wundt, Völkerpsychologie, and Experimental Social Psychology.“ *History of Psychology* 6, Heft 1 (2003): 70–88.
- Gretz, Daniela. „Das ‚innere Afrika‘ des Realismus. Wilhelm Raabes *Abu Telfan* (1867) und der zeitgenössische Afrikadiskurs.“ In *Magie der Geschichten. Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. Michael Neumann und Kerstin Stüssel, 197–216. Konstanz: Konstanz Univ. Press, 2011.
- . „*Abu Telfan oder Die Heimkehr vom Mondgebirge*.“ In *Raabe Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, hrsg. v. Dirk Göttsche, Florian Krobb und Rolf Parr, 125–130. Stuttgart: Metzler, 2016.

- Grimm, Jacob und Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. Band 13, hrsg. v. Karl von Bahder und Hermann Sickel. Leipzig: Hirzel, 1922.
- Grube, Christoph. „Kuckuck.“ In *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hrsg. v. Günter Butzer und Joachim Jacob, 347–348. Stuttgart: Metzler, 2021.
- Gubser, Martin. *Literarischer Antisemitismus. Untersuchungen zu Gustav Freytag und anderen bürgerlichen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein, 1998.
- Gundlach, Horst U. K. „Germany.“ In *The Oxford Handbook of the History of Psychology: Global Perspectives*, hrsg. v. David B. Baker, 256–288. New York: Oxford University Press, 2012.
- Hahn, Hans-Joachim. „Esoterisches Schreiben und ambivalentes Begehren. Imaginationen des Jüdischen in Wilhelm Raabes Erzählwerk.“ *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 60 (2019): 3–30.
- . „Literarischer Antisemitismus im 19. Jahrhundert. Eine kulturwissenschaftliche Skizze.“ In „Der Fall Franz Stelzhammer.“ *Antisemitismus im 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Petra-Maria Dallinger, 59–72. Linz: Land Oberösterreich, Stifter Haus, 2014.
- . „Angst, Außenseiter und Alterität. Raabes Realismus und sein Judenbild.“ In *Signaturen realistischen Erzählens im Werk Wilhelm Raabes. Anlässlich des 100. Todestages*, hrsg. v. Dirk Göttsche und Ulf-Michael Schneider, 85–103. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.
- Hahn, Hans-Joachim und Olaf Kistenmacher. „Einleitung. Gegennarrative und Bildpolitiken. Verhandlungen des Antisemitismus in Literatur, Kunst und Populärkultur.“ In *Beschreibungsversuche der Judenfeindschaft II. Antisemitismus in Text und Bild — zwischen Kritik, Reflexion und Ambivalenz*, hrsg. v. Hans-Joachim Hahn und Olaf Kistenmacher, 1–27. Berlin/München/Boston: De Gruyter, 2019.
- . „Zur Genealogie der Antisemitismustheorie vor 1944.“ In *Beschreibungsversuche der Judenfeindschaft. Zur Geschichte der Antisemitismusforschung vor 1944*, hrsg. v. Hans-Joachim Hahn und Olaf Kistenmacher, 1–23. Berlin/München/Boston: De Gruyter, 2015.
- Hake, Sabine. „Urban Paranoia in Alfred Döblin’s Berlin Alexanderplatz.“ *The German Quarterly* 67, Heft 3 (1994): 347–368.

- Hamann, Christof. „Schwarze Gesichter im deutschen Mondschein. Zum Konzept des Barbarischen in Wilhelm Raabes *Abu Telfan*.“ In *Deutsch-afrikanische Diskurse in Geschichte und Gegenwart. Literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. v. Michael Hofmann und Rita Morrien, 53–70. Amsterdam: Rodopi, 2012.
- Hamilton, John T. „Ellipses of World Literature.“ *Poetica* 46, Heft 1/2 (2014): 1–16.
- Hammer, Almuth. „Wenn ich dein vergesse, Jerusalem ...‘ Vergessen als Deutungskategorie in der jüdischen Tradition und ihre Fortschreibung in Else-Lasker Schülers *Malik*.“ In *Kulturelles Vergessen. Medien — Rituale — Orte*, hrsg. v. Günter Butzer und Manuela Günter, 129–150. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.
- Harderer, Sabine. *Individuum und Gesellschaft bei Wilhelm Raabe. Bürgerliche Devianz in Abu Telfan, Stopfkuchen und Die Akten des Vogelsangs*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2019.
- Hartman, Geoffrey H. „On Traumatic Knowledge and Literary Studies.“ *New Literary History* 26, Heft 3 (1995): 537–563.
- Haverkamp, Anselm, Renate Lachmann und Reinhart Herzog (Hrsg.). *Memoria. Vergessen und Erinnern*. München: Fink, 1993.
- Hayner, Jakob. „Die Grenze zwischen Literatur und Politik. Überlegungen zum Erfahrungsbegriff in W. G. Sebalds *Luftkrieg und Literatur*.“ In *Über W. G. Sebald. Beiträge zu einem anderen Bild des Autors*, hrsg. v. Uwe Schütte, 251–263. Berlin: De Gruyter, 2017.
- Heidemann, Gudrun (Hrsg.). *Letzte-Effekte. Forensik des Vergessens in Literatur, Comic, Theater und Film*. Boston/Leiden/Paderborn: Brill–Wilhelm Fink, 2021.
- Heine, Heinrich. *Sämtliche Schriften*, Band 6.1, hrsg. v. Walter Klaar. München: Hanser, 1968.
- Hess, Günter. „Vom Flug der Worte und Bilder. Büchmanns ‚Citatenschatz‘ als Medium deutscher Bildungs- und Ideologieggeschichte im 19. Und 20. Jahrhundert.“ In *Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930*, hrsg. v. Karl Richter, Jörg Schöner und Michael Titzmann, 233–294. Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1997.
- Heutger, Nicolaus. „SABAS.“ In *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Band 8, hrsg. v. Friedrich Wilhelm Bautz und Traugott Bautz, 1135–1136. Herzberg: Verlag Traugott Bautz, 1994.

- Heydebrand, Renate von. „Vergessenes Vergessen. Frauen als Objekt und Subjekt literarischen Gedächtnisses.“ In *Differenzen in der Geschlechterdifferenz. Differences within Gender Studies. Aktuelle Perspektiven der Geschlechterforschung*, hrsg. v. Kati Röttger und Heike Paul, 136–155. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1999.
- Himmler, Heinrich. „Rede auf der SS-Gruppenführertagung in Posen am 04.10.1943.“ In *Der Prozeß gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof*. Band 29: *Urkunden und anderes Beweismaterial*, 110–173. Nürnberg: o.V., 1948.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- Hirsch, Richard S. M. „The Works of Chidiock Tichborne.“ *English Literary Renaissance* 16, Heft 2 (1986): 303–318.
- Hofmannsthal, Hugo von. „Ein Brief.“ In *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Band 7: *Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, hrsg. v. Bernd Schoeller, 461–472. Frankfurt am Main: Fischer, 1979.
- Holden, Michael. „A Stereometry of Non-Memory. Mapping a Lost Past in W.G. Sebald’s *Austerlitz*.“ *Genealogy* 7, Heft 1 (2023): 15.
- Holz, Klaus. „Die Paradoxie der Normalisierung. Drei Gegensatzpaare des Antisemitismus vor und nach Auschwitz.“ In *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*, hrsg. v. Klaus-Michael Bogdal, Klaus Holz und Matthias N. Lorenz, 37–57. Stuttgart: Metzler, 2007.
- . „Die antisemitische Konstruktion des ‚Dritten‘ und die nationale Ordnung der Welt.“ In *Das ‚bewegliche‘ Vorurteil. Aspekte des internationalen Antisemitismus*, hrsg. v. Christina von Braun und Eva-Maria Ziege, 43–61. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- . *Nationaler Antisemitismus. Wissenssoziologie einer Weltanschauung*. Hamburg: Hamburger Edition, 2001.
- Holz, Klaus und Jan Weyand. „Von der Judenfrage zur Antisemitenfrage. Frühe Erklärungsmodelle von Antisemitismus.“ In *Beschreibungsversuche der Judenfeindschaft. Zur Geschichte der Antisemitismusforschung vor 1944*, hrsg. v. Hans-Joachim Hahn und Olaf Kistenmacher, 172–188. Berlin/München/Boston: De Gruyter, 2015.

Homer. *Odyssee, griechisch-deutsch*. Übers. v. Anton Weiher. Berlin: Akademie Verlag, 2013.

Honickel, Thomas. „Thomas Honickel im Gespräch mit Michael Hamburger.“ In *Curriculum Vitae. Die W. G. Sebald-Interviews*, hrsg. v. Uwe Schütte und Kay Wolfinger, 177–183. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2021.

———. „Thomas Honickel im Gespräch mit Ruth Klüger.“ In *Curriculum Vitae. Die W. G. Sebald-Interviews*, hrsg. v. Uwe Schütte und Kay Wolfinger, 221–228. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2021.

Honold, Alexander. „Der singende Text. Klanglichkeit als literarische Performanzqualität.“ In *Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*, hrsg. v. Wolf Gerhard Schmidt und Thorsten Valk Walter, 187–207. Berlin: Walter De Gruyter, 2009.

———. „Der Krieg und die Großstadt. *Berlin Alexanderplatz* und ein Trauma der Moderne.“ *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Berlin 2001*, hrsg. v. Hartmut Eggert und Gabriele Prauß, 191–211. Bern: Peter Lang, 2003.

———. „Erzählen.“ In *Benjamins Begriffe*, Band 1, hrsg. v. Michael Opitz und Erdmut Wizisla, 363–398. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.

Horch, Hans Otto. „Judenbilder in der realistischen Erzählliteratur. Jüdische Figuren bei Gustav Freytag, Fritz Renter, Berthold Auerbach und Wilhelm Raabe.“ in *Juden und Judentum in der Literatur*, hrsg. v. Herbert A. Strauss und Christhard Hoffmann, 140–171. München: DTV, 1985.

Horn, Eva. „Erlebnis und Trauma. Die narrative Konstruktion des Ereignisses in Psychiatrie und Kriegsroman.“ In *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkrieges*, hrsg. v. Inka Mülder-Bach, 131–162. Wien: WUV, 2000.

———. „Versuchsanordnung Roman. Erzählen und Wissen vom Menschen in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*.“ In *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Leipzig 1997*, hrsg. v. Ira Lorf und Gabriele Sander, 117–134. Bern: Peter Lang, 1999.

Horstkotte, Silke. „Pictorial and Verbal Discourse in W. G. Sebald's *The Emigrants*.“ *Iowa Journal of Cultural Studies* 2 (2002): 33–50.

- . „Recollective Processes and the ‚Topography of Forgetting‘ in W.G. Sebald’s *Austerlitz*.“ In *Diaspora and Memory. Figures of Displacement in Contemporary Literature, Arts and Politics*, hrsg. v. Marie-Aude Baronian, Stephan Besser und Yolande Jansen, 193–202. Amsterdam: Rodopi, 2007.
- Hutchinson, Ben. „Ein Penelopewerk des Vergessens? W. G. Sebald’s Nietzschean Poetics of Forgetting.“ *Forum for Modern Language Studies* 45, Heft 3 (2009): 325–336.
- Huyssen, Andreas. „Resistance to Memory: The Uses and Abuses of Public Forgetting.“ In *Globalizing Critical Theory*, hrsg. v. Max Pensky, 165–184. Lanham: Rowman & Littlefield, 2005.
- . „Gray Zones of Remembrance.“ In *A New History of German Literature*, hrsg. v. David E. Wellbery und Judith Ryan, 970–975. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- Hückmann, Dania. *Rache im Realismus. Recht und Rechtsgefühl bei Droste-Hülshoff, Gottbelf, Fontane und Heyse*. Bielefeld: Transcript, 2018.
- Hühn, Peter. *Facing Loss and Death. Narrative and Eventfulness in Lyric Poetry*. Berlin: De Gruyter, 2016.
- Illmer, Susanne. „‚Wilde Schwächlinge‘ auf dem Weg ‚zu den Müttern.‘ Die Ordnung des Matriarchats und die Politik der Provinz in Wilhelm Raabes Roman *Abu Telfan oder die Heimkehr vom Mondgebirge*.“ In *Signaturen realistischen Erzählens im Werk Wilhelm Raabes. Anlässlich des 100. Todestages*, hrsg. v. Dirk Götsche und Ulf-Michael Schneider, 137–156. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.
- Iser, Wolfgang. *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz: Druckerei und Verlagsanstalt Konstanz, 1970.
- Itkin, Alan. *Underworlds of Memory: W. G. Sebald’s Epic Journeys through the Past*. Evanston: Northwestern University Press, 2017.
- Jaggi, Maya. „Recovered Memories.“ *Guardian*, September 22, 2001.
- Jannidis, Fotis und Gerhard Lauer. „‚Bei meinem alten Baruch ist der Pferdefuß rausgekommen‘ — Antisemitismus und Figurenzeichnung in *Der Stechlin*.“ In *Fontane und die Fremde, Fontane und Europa*, hrsg. v. Konrad Ehrlich, 103–119. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.

Jähner, Harald. „Stadtraum — Textraum. Die Stadt als Megaphon bei Alfred Döblin.“ In *In der großen Stadt. Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie*, hrsg. v. Thomas Steinfeld und Heidrun Suhr, 97–107. Frankfurt am Main: Hain, 1990.

———. *Erzähler, montierter, soufflierter Text. Zur Konstruktion des Romans Berlin Alexanderplatz von Alfred Döblin*. Bern: Peter Lang, 1984.

Joël, Manuel. „Offener Brief an Herrn Professor Heinrich von Treitschke [1879].“ In *Der „Berliner Antisemitismusstreit“ 1879-1881. Eine Kontroverse um die Zugehörigkeit der deutschen Juden zur Nation*, hrsg. v. Karsten Krieger, 24–36. München: K. G. Saur, 2004.

Kalmar, Ivan Davidson. „Jesus Did Not Wear a Turban. Orientalism, the Jews, and Christian Art.“ In *Orientalism and the Jews*, hrsg. v. Ivan Davidson Kalmar und Derek J. Penslar, 3–31. Waltham: Brandeis University Press, 2005.

Kalmar, Ivan Davidson und Derek J. Penslar. „Orientalism and the Jews. An Introduction.“ In *Orientalism and the Jews*, hrsg. v. Ivan Davidson Kalmar und Derek J. Penslar, xiii–xlii. Waltham: Brandeis University Press, 2005.

Kasper, Judith. *Sprachen des Vergessens. Proust, Perec und Barthes zwischen Verlust und Eingedenken*. München: Wilhelm Fink, 2003.

Kaulbarsch, Vera. „„Und das läuft, und da kann keiner ausweichen.“ Technik und Dämonie in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*.“ In *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Cambridge 2017. Natur, Technik und das (Post-)Humane in den Schriften Alfred Döblins*, hrsg. v. Steffan Davies und David Midgley, 163–182. Bern: Peter Lang, 2019.

Kemper, Dirk. „Elegie.“ In *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band 1, hrsg. v. Klaus Weimar, 429–432. Berlin/New York: De Gruyter, 1997.

Kiesel, Helmuth. „Die Moritaten in *Berlin Alexanderplatz*. Eine Stettiner Reminiszenz?“ *Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre* 1 (2005): 86–93.

———. „Noch einmal ‚Benjamins Erzähler‘: Nicht Nicolai Lesskow, sondern Alfred Döblin!“ In *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Berlin 2001*, hrsg. v. Hartmut Eggert und Gabriele Prauß, 157–165. Bern: Peter Lang, 2003.

———. *Literarische Trauerarbeit. Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins*. Tübingen: Niemeyer, 1986.

Kindt, Walther. „Theoretische und methodische Grundlagen der Ellipsenmodellierung. Ergebnisse einer systematischen Betrachtung.“ In *Die Ellipse. Neue Perspektiven auf ein altes Phänomen*, hrsg. v. Mathilde Hennig, 39–106. Berlin/Boston: De Gruyter, 2013.

King, Brett, Wayne Viney, und William Douglas Woody. *A History of Psychology. Ideas and Context*. Boston: Pearson, 2013.

Kirchhoff, Markus. „Erweiterter Orientalismus. Zu euro-christlichen Identifikationen und jüdischer Gegengeschichte im 19. Jahrhundert.“ In *Jüdische Geschichte als allgemeine Geschichte. Festschrift für Dan Diner zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Raphael Gross und Yfaat Weiss, 99–119. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.

Klause, Norbert. „Medizinisch-wissenschaftliche Apperzeption. Betrachtungen zu Alfred Döblins Oeuvre.“ In *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Emmendingen 2007. ‚Tatsachenphantasie.‘ Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne*, hrsg. v. Sabina Becker und Robert Krause, 55–67. Bern: Peter Lang, 2008.

Klee, Ernst, Willi Dreßen und Volker Rieß (Hrsg.). *„Schöne Zeiten.“ Judenmord aus der Sicht der Täter und Gaffer*. Frankfurt am Main: Fischer, 1988.

Klein, Wolf Peter und Marthe Grund. „Die Geschichte der Auslassungspunkte. Zu Entstehung, Form und Funktion der deutschen Interpunktion.“ *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* 25, Heft 1 (2009): 24–44.

Kleinschmidt, Erich. „Materielle und psychische Welt. Wissenspoetik bei Alfred Döblin.“ In *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Emmendingen 2007. ‚Tatsachenphantasie.‘ Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne*, hrsg. v. Sabina Becker und Robert Krause, 185–193. Bern: Peter Lang, 2008.

———. „Poetik der Unordnung. Kontingenz und Steuerung im Schreibprozess bei Alfred Döblin.“ In *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Mainz 2005. Alfred Döblin zwischen Institution und Provokation*, hrsg. v. Yvonne Wolf, 189–202. Bern: Peter Lang, 2007.

———. „Semiotik der Aussparung. ‚Vergessendes‘ Erzählen bei Alfred Döblin.“ In *Internationales Alfred Döblin Kolloquium Berlin 2001*, hrsg. v. Hartmut Eggert und Gabriele Prauß, 123–139. Bern: Peter Lang, 2003.

Klemperer, Victor. *LTI. Notizbuch eines Philologen*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1947.

Klüger, Ruth. „Die Leiche unterm Tisch. Jüdische Gestalten aus der deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts.“ In *Katastrophen. Über deutsche Literatur*, 96–119. Göttingen: Wallstein 2009.

Körte, Mona. „*Judaens ex machina* und ‚jüdisches *perpetuum mobile*.‘ Technik oder Demontage eines Literarischen Antisemitismus?“ In *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*, hrsg. v. Klaus-Michael Bogdal, Klaus Holz und Matthias N. Lorenz, 59–73. Stuttgart: Metzler, 2007.

———. „„Un petit sac.“ W. G. Sebalds Figuren zwischen Sammeln und Vernichten.“ In *Sebald.Lektüren*, hrsg. v. Marcel Atze und Franz Loquai, 176–194. Eggingen: Edition Isele, 2005.

Kracauer, Siegfried. „Die Tat ohne Täter.“ In *Werke. Essays, Feuilletons, Rezensionen*, Band 5.2, hrsg. v. Inka Mülder-Bach, 272–277. Berlin: Suhrkamp, 2011.

Kreuzer, Johann. „„Ob ein Mensch Erfahrungen machen kann, ist in letzter Instanz davon abhängig, wie er vergißt.“ Überlegungen zu einer Notiz Adornos.“ In *Kulturelles Vergessen. Medien — Rituale — Orte*, hrsg. v. Günter Butzer und Manuela Günter, 167–183. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

Kreutzer, Leo. *Alfred Döblin. Sein Werk bis 1933*. Stuttgart: Kohlhammer, 1970.

Krieger, Karsten. „Einleitung.“ In *Der „Berliner Antisemitismusstreit“ 1879-1881. Eine Kontroverse um die Zugehörigkeit der deutschen Juden zur Nation*, hrsg. v. Karsten Krieger, X-XXXI. München: K.G. Saur, 2004.

Krobb, Florian. „Judentum.“ In *Raabe Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, hrsg. v. Dirk Götsche, Florian Krobb und Rolf Parr, 299–305. Stuttgart: Metzler, 2016.

———. *Erkundungen im Überseeischen. Wilhelm Raabe und die Füllung der Welt*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.

———. „Was bedeutet literarischer Antisemitismus im 19. Jahrhundert? Ein Problemaufriss.“ In *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*, hrsg. v. Klaus-Michael Bogdal, Klaus Holz und Matthias N. Lorenz, 85–101. Stuttgart: Metzler, 2007.

Krug, Wilhelm Traugott. *Encyklopädisches Lexikon in Bezug auf die neueste Literatur und Geschichte der Philosophie*. Band 1. Leipzig: Brockhaus, 1838.

Kuhnau, Petra. „Symbolik der Hysterie. Zur Darstellung nervöser Männer und Frauen bei Fontane.“ In *„Weiber weiblich, Männer männlich?“ Zum Geschlechterdiskurs in Theodor Fontanes Romanen*, hrsg. v. Sabina Becker und Sascha Kiefer, 17–61. Tübingen: Francke, 2005.

Kühnel, Jürgen und Schlösser, Christian. „Daktylus.“ In *Metzler Lexikon Literatur*, 3., völlig neu bearbeitete Auflage, hrsg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff, 139. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007.

Kyora, Sabine. „Dr. Döblin. (Zeit-)Diagnostik in *Berlin Alexanderplatz*.“ *Text + Kritik* 13/14 (2018): 141–152.

———. *Psychoanalyse und Prosa im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler, 1992.

LaCapra, Dominick. *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.

———. *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

Lachmann, Renate. „Gedächtnis und Weltverlust. Borges' *memorioso* — mit Anspielungen auf Lurijas *Mneomonisten*.“ In *Memoria. Vergessen und Erinnern*, hrsg. v. Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, 492–519. München: Fink, 1993.

———. „Kultursemiotischer Prospekt.“ In *Memoria. Vergessen und Erinnern*, hrsg. v. Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, XVII–XXVII. München: Wilhelm Fink, 1993.

Laplanche, Jean, und Jean-Bertrand Pontalis. „Nachträglichkeit, nachträglich.“ In *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Übers. v. Emma Moersch, 313–317. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2019.

———. „Trauma.“ In *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Übers. v. Emma Moersch, 513–518. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2019.

———. „Verschiebung“ In *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Übers. v. Emma Moersch, 603–606. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2019.

- Lasse, Bastian. „Gespenstischer Doppelgänger. Deviante Männlichkeit bei Viktor Fehleusen alias Kornelius van der Mook.“ *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 61 (2020): 31–52.
- Lenzen, Verena. „Farben, Formen und Motive in Sebalds Spätwerk im Blick auf die Shoah.“ In *Nebelflecken und das Unbeobachtete. Neue Forschungsansätze zum Werk W. G. Sebalds*, hrsg. v. Dorothea Hauser, Ricardo Felberbaum und Kay Wolfinger, 97–107. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2023.
- Lerner, Paul. *Hysterical Men. War, Psychiatry, and the Politics of Trauma in Germany, 1890–1930*. Ithaca: Cornell University Press, 2003.
- Lerner, Paul und Mark S. Micale. „Trauma, Psychiatry, and History. A Conceptual and Historiographical Introduction.“ In *Traumatic Pasts. History, Psychiatry, and Trauma in the Modern Age, 1870–1930*, hrsg. v. Paul Lerner und Mark S. Micale, 1–27. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Lethen, Helmut. „Knall an sich:‘ Das Ohr als Einbruchsstelle des Traumas.“ In *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkrieges*, hrsg. v. Inka Mülder-Bach, 192–210. Wien: WUV, 2000.
- . *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- Link, Jürgen. „Diskurs, Interdiskurs, Kollektivsymbolik. Am Beispiel der aktuellen Krise der Normalität.“ *Zeitschrift für Diskursforschung* 1, Heft 1 (2013): 7–23.
- Link, Jürgen und Ursula Link-Heer. „Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse.“ *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 77 (1990): 88–99.
- Link-Heer, Ursula. „Zum Bilde Prousts.“ In *Benjamin Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, hrsg. v. Burkhardt Lindner, 507–521. Stuttgart: Metzler, 2011.
- . „Nervosität und Moderne.“ In *Konzepte der Moderne*, hrsg. v. Gerhart von Graevenitz, 102–119. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1999.

- . „Männliche Hysterie. Eine Diskursanalyse.“ In *Weiblichkeit in geschichtlicher Perspektive. Fallstudien und Reflexionen zu Grundproblemen der historischen Frauenforschung*, hrsg. v. Ursula A. J. Becher und Jörn Rüsen, 364–396. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- Long, Jonathan J. „History, Narrative, and Photography in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten*.“ *The Modern Language Review* 98, Heft 1 (2003): 117–137.
- . *W.G. Sebald: Image, Archive, Modernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- Loquai, Franz. „Vom Beinhaus der Geschichte ins wiedergefundene Paradies. Zu Werk und Poetik W. G. Sebalds.“ In *Sebald.Lektüren*, hrsg. v. Marcel Atze und Franz Loquai, 244–256. Eggingen: Edition Isele, 2005.
- Lothe, Jakob. „Narrative, Memory, and Visual Image. W. G. Sebald's *Luftkrieg und Literatur* and *Austerlitz*.“ In *After Testimony. The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, hrsg. v. Jakob Lothe, Susan Rubin Suleiman und James Phelan, 221–246. Columbus: Ohio State University Press, 2012.
- Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*. London: Routledge, 2008.
- Lukács, Georg. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt: Luchterhand 1984.
- Lücke, Martin. „Das ekle Geschmeiß. Mann-männliche Prostitution und hegemoniale Männlichkeit im Kaiserreich.“ In *Männer — Macht — Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute*, hrsg. v. Martin Dinges, 157–172. Frankfurt am Main: Campus, 2005.
- Lühe, Irmela von der. „Wer liebt, hat Recht.‘ Fontanes Berliner Gesellschaftsroman *L'Adultera*.“ *Fontane Blätter* 61 (1996): 116–133.
- Mahler, Susanne. „Poetik des Vergessens.“ In: Alfred Döblin, *Gedächtnisstörungen bei der Korsakoffschen Psychose*, 91–110. Berlin: Tropen Verlag, 2006.
- . „Dissoziation — Kreation — Fiktion. Alfred Döblins Poetik der Amnesie.“ In *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Mainz 2005. Alfred Döblin zwischen Institution und Provokation*, hrsg. v. Yvonne Wolf, 323–328. Bern: Peter Lang, 2007.

- Maihofer, Andrea. „Nachwort. Hegemoniale Selbstaffirmierung und Veränderung.“ In *Diesseits der imperialen Geschlechterordnung. (Post-)koloniale Reflexionen über den Westen*, hrsg. v. Karin Hostettler und Sophie Vögele, 319–332. Bielefeld: Transcript, 2014.
- Marinetti, Filippo Tommaso. „Gründung und Manifest des Futurismus [1909].“ In *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, hrsg. v. Wolfgang Asholt und Walter Fähnders, 3–7. Stuttgart: Metzler, 2005.
- Martínez, Matías. „Episch.“ In *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band 1, hrsg. v. Klaus Weimar, 465–468. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2007.
- Martínez, Matías und Michael Scheffel. *Einführung in die Erzähltheorie*, 11. überarb. und aktualisierte Auflage. München: Beck, 2019.
- Marx, Karl. „Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte.“ In *Karl Marx und Friedrich Engels, Gesamtausgabe. Erste Abteilung: Werke, Artikel, Entwürfe*, Bd. 11, hrsg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der KPdSU und vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, 96–189. Berlin: Dietz Verlag, 1985.
- Marx, Reiner und Reiner Wild. „Psychoanalyse und Literaturwissenschaft. Skizze einer komplizierten Beziehungsgeschichte.“ *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 14, Heft 53 (1984): 166–193.
- Maskarinec, Malika. „Rethinking Montage. Berlin Alexanderplatz’s Paper Trails.“ *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 95 (2021): 115–135.
- . *The Forces of Form in German Modernism*. Evanston: Northwestern University Press, 2018.
- Matuschek, Stefan. „Ellipse.“ In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 2, hrsg. v. Gert Ueding, 1017–1022. Tübingen: Niemeyer, 1994.
- Mauthner, Fritz. Rezension zu *L’Adultera*, von Theodor Fontane. *Berliner Tageblatt und Handelszeitung*, 14 April, 1882.
- Meibauer, Jörg et al. *Einführung in die germanistische Linguistik*. Stuttgart: Metzler, 2015.

- Mende, Dirk. „Frauenleben. Bemerkungen zu Fontanes *L'Adultera* nebst Exkursen zu *Cécile* und *Effi Briest*.“ In *Fontane aus heutiger Sicht. Analysen und Interpretationen seines Werks*, hrsg. v. Hugo Aust, 183–213. München: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung, 1980.
- Meyer, Seligmann. „Gegen Herrn von Treitschke (II).“ In *Der „Berliner Antisemitismusstreit“ 1879–1881. Eine Kontroverse um die Zugehörigkeit der deutschen Juden zur Nation*, hrsg. v. Karsten Krieger, 108–112. München: K. G. Saur, 2004.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard. „„Dämonopathie.“ Döblins poetisches Spiel mit Kollektivängsten im werksgeschichtlichen Wandel.“ In *Internationales Alfred-Döblin Kolloquium Berlin 2011. Massen und Medien bei Alfred Döblin*, hrsg. v. Stefan Keppler-Tasaki, 67–85. Bern: Peter Lang, 2014.
- Midgley, David. „The Dynamics of Consciousness. Alfred Döblin's *Berlin Alexanderplatz*.“ In *The German Novel in the Twentieth Century. Beyond Realism*, hrsg. v. David Midgley, 95–109. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1993.
- Minder, Robert. *Dichter in der Gesellschaft. Erfahrungen mit deutscher und französischer Literatur*. Frankfurt am Main: Insel, 1966.
- Morat, Daniel. „Der Sound der Heimatfront. Klanghandeln im Berlin des Ersten Weltkriegs.“ *Historische Anthropologie* 22, Heft 3 (2014): 350–363.
- Morgan, Peter. „Literature and National Redemption in W. G. Sebald's *On the Natural History of Destruction*.“ In *W. G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing*, hrsg. v. Gerhard Fischer, 213–229. Amsterdam: Rodopi, 2009.
- Müller-Seidel, Walter. *Theodor Fontane*. Stuttgart: Metzler, 1975.
- Naumann, Gerhard. „Speisesaal und Gemäldegalerie. Die Geburt des Erzählens aus der bildenden Kunst: Fontanes Roman *L'Adultera*.“ In *Roman und Ästhetik im 19. Jahrhundert. Festschrift für Christian Gräbe zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Tim Mehigan and Gerhard Sauder, 139–169. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2001.
- Naylor, John. *Now Hear This. A Book about Sound*. Cham: Springer, 2021.
- Niehaus, Michael. „Fiktion — Dokument.“ In *W. G. Sebald Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, hrsg. v. Claudia Öhlschlager und Michael Niehaus, 130–142. Stuttgart: Metzler, 2017.

- Nietzsche, Friedrich. *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile*. In *Kritische Studienausgabe*, Band 3, hrsg. v. Giorgio Colli and Mazzino Montinari, 9–331. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.
- . „Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben.“ In *Kritische Studienausgabe*, Band 1, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 243–334. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.
- . *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*. In *Kritische Studienausgabe*, Band 5, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 245–412. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.
- Nipperdey, Thomas und Reinhard Rürup. „Antisemitismus.“ In *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Band 1, hrsg. v. Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, 129–153. Stuttgart: Klett, 1972.
- Nitsch, Wolfram. „Concessio.“ In *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 2, hrsg. v. Gert Ueding, 309–311. Tübingen: Niemeyer, 1994.
- Nünning, Ansgar. „Wie Erzählungen Kulturen erzeugen. Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie.“ In *Kultur, Wissen, Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*, hrsg. von Alexandra Strohmaier, 15–54. Bielefeld: Transcript, 2013.
- Ogasawara, Yoshihito. *Literatur zeugt Literatur. 'Intertextuelle, motiv- und kulturgeschichtliche Studien zu Alfred Döblins Poetik und dem Roman Berlin Alexanderplatz'*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996.
- o.V. „Introduction.“ In *Alfred Döblin. Paradigms of Modernism*, hrsg. v. Steffan Davies und Ernest Schonfield, 1–6. Berlin und New York: Walter de Gruyter, 2009.
- Öhlschläger, Claudia. *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse. W. G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2006.
- Pasto, James. „Islam's Strange Secret Sharer.' Orientalism, Judaism, and the Jewish Question.“ *Comparative Studies in Society and History* 40, Heft 3 (1998): 437–474.

- Patrut, Iulia-Karin. „Nation, Bürgertum und ihre ‚inneren Fremden‘ bei Wilhelm Raabe.“ In *Signaturen realistischen Erzählens im Werk Wilhelm Raabes. Anlässlich des 100. Todestages*, hrsg. v. Dirk Göttsche und Ulf-Michael Schneider, 103–124. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.
- Paul, Gerhard. „Trommelfeuer aufs Trommelfell. Der Erste Weltkrieg als akustischer Ausnahmezustand und die Grenzen der Reproduktion.“ In *Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*, hrsg. v. Gerhard Paul und Ralph Schock, 83–89. Göttingen: Wallstein, 2014.
- Pederson, Joshua. „Trauma and Narrative.“ In *Trauma and Literature*, hrsg. v. John Roger Kurtz, 97–109. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Peters, Britta. „Beredtes Schweigen — Zur Funktion von Ellipsen und Leerstellen im Werk von W. G. Sebald.“ In *Nebelflecken und das Unbeobachtete. Neue Forschungsansätze zum Werk W. G. Sebalds*, hrsg. v. Dorothea Hauser, Ricardo Felberbaum und Kay Wolfinger, 165–178. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2023.
- Pethes, Nicolas. „Luftkrieg und Literatur.“ In *W. G. Sebald-Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, hrsg. v. Claudia Öhlschläger und Michael Niehaus, 94–100. Stuttgart: Metzler, 2017.
- . *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1999.
- Pfeifer, Wolfgang (Hrsg.). *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Band 3. Berlin: Akademie-Verlag, 1989.
- Philippson, Ludwig. „Antwort an Professor Dr. v. Treitschke [1879].“ In: *Der „Berliner Antisemitismusstreit“ 1879-1881. Eine Kontroverse um die Zugehörigkeit der deutschen Juden zur Nation*, hrsg. v. Karsten Krieger, 102–107. München: K.G. Saur, 2004.
- Plate, Liedeke. „Amnesiology: Towards the Study of Cultural Oblivion.“ *Memory Studies* 9, Heft 2 (2016): 143–155.
- Podewski, Madleen. „‚Realistisches‘ Judentum aus der Familienzeitschrift. Zu Wilhelm Raabes *Holunderblüte* in ‚Über Land und Meer. Allgemeine Illustrierte Zeitung.‘“ *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 58 (2017): 3–22.

- Polaschegg, Andrea. *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*. Berlin/New York: De Gruyter, 2005.
- Prager, Brad. „The Good German as Narrator. On W. G. Sebald and the Risks of Holocaust Writing.“ *New German Critique* 96 (2005): 75–102.
- Prangel, Matthias. *Alfred Döblin*. Stuttgart: Metzler, 1987.
- Pufelska, Agnieszka. „Vernunft jenseits der Vernunft. Zur Judenfeindschaft in der Zeit der Aufklärung.“ In *Beschreibungsversuche der Judenfeindschaft. Zur Geschichte der Antisemitismusforschung vor 1944*, hrsg. v. Hans-Joachim Hahn und Olaf Kistenmacher, 27–46. Berlin/München/Boston: De Gruyter, 2015.
- Raabe, Wilhelm. „Brief vom 24.2.1902 an S. Bachenheimer.“ In *Sämtliche Werke*, Ergänzungsband 2, hrsg. v. Karl Hoppe, 437–438. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975.
- . *Abu Telfan oder Die Heimkehr vom Mondgebirge*. In *Sämtliche Werke* [Braunschweiger Ausgabe], Band 7, hrsg. v. Karl Hoppe und Jost Schillemeit. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969.
- Rathmann, Michael. „*Damnatio memoriae*. Vergessen oder doch Erinnern?“ In *Damnatio in memoria. Deformation und Gegenkonstruktion in der Geschichte*, hrsg. v. Sebastian Scholz, Gerald Schwedler und Kai-Michael Sprenger, 85–108. Köln: Böhlau, 2014.
- Reisener, Marius. „L’Effet de catalogue. Ambiguierung und Kata-Logik in Theodor Fontanes Roman *L’Adultera*.“ *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* 32, Heft 1 (2022): 85–104.
- Remarque, Erich Maria. *Im Westen nichts Neues*. Berlin: Propyläen Verlag, 1929.
- Renn, Jürgen und Gutfreund, Hanoch. *The Road to Relativity. The History and Meaning of Einstein’s ‘The Foundation of General Relativity’, Featuring the Original Manuscript of Einstein’s Masterpiece*. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- Ribbat, Ernst. „Tatsachenphantasie. Über einige Mischtexte Alfred Döblins.“ In *Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien Münster 1989 und Marbach a.N. 1991*, hrsg. v. Werner Stauffacher, 84–101. Bern: Peter Lang, 1993.

- Richter, Lukas. *Der Berliner Gassenbauer. Darstellung — Dokumente — Sammlung*. Hrsg. v. Deutschen Volksliedarchiv. Münster: Waxmann, 2004.
- Rickheit, Gert und Lorenz Sichelschmidt. „Verstehen von Ellipsen. Ein holistischer Ansatz.“ In *Die Ellipse. Neue Perspektiven auf ein altes Phänomen*, hrsg. v. Mathilde Hennig, 159–182. Berlin/Boston: De Gruyter, 2013.
- Ricoeur, Paul. *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*. Übers. v. Heinz-Dieter Gondeck, Heinz Jatho und Markus Sedlaczek. München: Wilhelm Fink Verlag, 2004.
- Roediger, Henry L. III, Yana Weinstein und Pooja K. Agarwal. „Forgetting. Preliminary Considerations.“ In *Forgetting*, hrsg. v. Sergio Della Sala, 1–22. New York: Psychology Press, 2010.
- Rohde, Achim. „Asians in Europe. Reading German-Jewish History through a Postcolonial Lens.“ In *Orientalism, Gender, and the Jews. Literary and Artistic Transformations of European National Discourses*, hrsg. v. Ulrike Brunotte, Anna-Dorothea Ludewig und Axel Stähler, 17–32. Berlin/München/Boston: Walter de Gruyter, 2015.
- . „Der innere Orient. Orientalismus, Antisemitismus und Geschlecht im Deutschland des 18. bis 20. Jahrhunderts.“ *Die Welt des Islams* 45, Heft 2 (2005): 370–411.
- Rolle, Dietrich. „Titel.“ In *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band 3, hrsg. v. Jan-Dirk Müller, 642–645. Berlin/New York: De Gruyter, 2003.
- Roth, Karl Heinz. „Die Modernisierung der Folter in den beiden Weltkriegen. Der Konflikt der Psychotherapeuten und Schulpsychiater um die deutschen ‚Kriegsneurotiker‘ 1915–1945.“ 1999. *Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* 2, Heft 3 (1987): 8–75.
- Rüberg McCoy, Ingeborg. *Realism and Surrealism in the Works of Alfred Döblin*. Ph.D. diss., The University of Texas at Austin, 1972.
- Rürup, Reinhard. „Antisemitismus und moderne Gesellschaft. Antijüdisches Denken und antijüdische Agitation im 19. und frühen 20. Jahrhundert.“ In *Das ‚bewegliche‘ Vorurteil. Aspekte des internationalen Antisemitismus*, hrsg. v. Christina von Braun und Eva-Maria Ziege, 81–100. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

Ryan, Judith. „From Futurism to ‚Döblinism.‘“ *The German Quarterly* 54, Heft 4 (1981): 415–426.

Sammons, Jeffrey L. „Wilhelm Raabe and His Reputation Among Jews and Anti-Semites.“ In *Identity and Ethos. A Festschrift for Sol Liptzin on the Occasion of His 85th Birthday*, hrsg. v. Mark H. Gelber, 169–191. New York: Peter Lang, 1986.

Sander, Gabriele. „Döblins Gedächtnistexte. Der Erste Weltkrieg im Spiegel seiner literarischen Produktion 1914/1915. Mit einer Edition des ‚Bauernkriegroman‘-Fragments.“ In *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Saarbrücken 2009. Im Banne von Verdun. Literatur und Publizistik im deutschen Südwesten zum Ersten Weltkrieg von Alfred Döblin und seinen Zeitgenossen*, hrsg. v. Ralf Georg Bogner, 39–55. Bern: Peter Lang, 2010.

———. „Döblin’s Berlin. The Story of Franz Biberkopf.“ In *A Companion to the Works of Alfred Döblin*, hrsg. v. Roland Dollinger, Wulf Koepke und Heidi Thomann Tewarson, 141–160. Rochester: Camden House, 2004.

———. *Erläuterungen und Dokumente. Alfred Döblin. Berlin Alexanderplatz*. Stuttgart: Reclam, 1998.

Scaptura, Maria N. und Brittany E. Hayes. „Systems of Power and Femicide. The Intersection of Race, Gender, and Extremist Violence.“ In *The Routledge International Handbook on Femicide and Feminicide*, hrsg. v. Myrna Dawson und Saide Mobayed Vega, 80–88. New York: Routledge, 2023.

Schäffner, Wolfgang. *Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin*. München: Fink, 1995.

———. „Psychiatrische Erfahrung und Literatur. Antihermeneutik bei Alfred Döblin.“ In *Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien Münster 1989 und Marbach a.N. 1991*, hrsg. v. Werner Stauffacher, 44–56. Bern: Peter Lang, 1993.

Scheid, John und Jesper Svenbro. *The Craft of Zeus. Myths of Weaving and Fabric*. Übers. v. Carol Volk. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

Scherpe, Klaus R. „Von der Moderne zur Postmoderne? Einige Entwicklungslinien westdeutscher Literatur und Kulturindustrie in den achtziger Jahren, polemisch nachgezeichnet.“ *Weimarer Beiträge* 37, Heft 3 (1991): 356–371.

- . „Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz.“ In *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, hrsg. v. Jürgen Fohrmann und Harro Müller, 418–437. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- Scheuer, Hans Jürgen. „Fama.“ In *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Band 4, hrsg. v. Hubert Cancik und Helmuth Schneider, 404–405. Stuttgart: Metzler, 1998.
- Scheunemann, Dietrich. *Romankrise. Die Entstehungsgeschichte der modernen Romanpoetik in Deutschland*. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1978.
- Schmider, Christine und Michael Werner. „Das Baudelaire-Buch.“ In *Benjamin Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, hrsg. v. Burkhardt Lindner, 567–584. Stuttgart: Metzler, 2011.
- Schmidt, Michael. „Uriel Acosta.“ In *Kindlers Neues Literatur Lexikon. Studienausgabe*, Band 7, hrsg. v. Walter Jens, 107–108. München: Kindler Verlag, 1988.
- Schmitz, Hermann. „Hegels Begriff der Erinnerung.“ *Archiv für Begriffsgeschichte* 9 (1964): 37–44.
- Scholem, Gershom. „Wider den Mythos vom deutsch-jüdischen Gespräch.“ In *Judaica II*, 7–11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Schöne, Albrecht. „Döblin: Berlin Alexanderplatz.“ In *Der Deutsche Roman vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte*, hrsg. v. Benno von Wiese, 291–325. Düsseldorf: Bagel, 1965.
- Schöblier, Franziska. „Der jüdische Börsianer und das unmögliche Projekt der Assimilation. Zu Fontanes Roman *L'Adultera*.“ In *Poetische Ordnungen. Zur Erzählprosa des Deutschen Realismus*, hrsg. v. Ulrich Kittstein und Stefani Kugler, 93–119. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- Schütte, Uwe. „Preface.“ In *W. G. Sebald in Context*, hrsg. v. Uwe Schütte, xxiii–xxxi. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.
- . *W. G. Sebald. Leben und literarisches Werk*. Berlin: De Gruyter, 2020.
- . „Feuer.“ In *Annäherungen. Sieben Essays zu W. G. Sebald*, 179–217. Wien: Böhlau, 2019.

———. „Neues aus der Sebald-Industrie. Eine polemische Perspektive.“ *Weimarer Beiträge* 64, Heft 4 (2018): 617–627.

———. „Rezeption. Anglo-Amerikanischer Raum.“ In *W. G. Sebald-Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, hrsg. v. Claudia Öhlschläger und Michael Niehaus, 305–309. Stuttgart: Metzler, 2017.

Schwedler, Gerald. „Was heißt und zu welchem Ende untersucht man *damnatio in memoria*?“ In *Damnatio in memoria. Deformation und Gegenkonstruktion in der Geschichte*, hrsg. v. Sebastian Scholz, Gerald Schwedler und Kai-Michael Sprenger, 9–24. Köln: Böhlau, 2014.

Sebald, W. G. *Austerlitz*. Frankfurt am Main: Fischer, 2017.

———. „*Auf ungeheuer dünnem Eis*.“ *Gespräche 1971 bis 2001*, hrsg. v. Torsten Hoffmann. Frankfurt am Main: Fischer, 2012.

———. „Ambros Adelwarth.“ In *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, 95–215. Frankfurt am Main: Fischer, 2008.

———. „Max Aurach.“ In *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, 216–355. Frankfurt am Main: Fischer, 2008.

———. „Mit den Augen des Nachtvogels. Über Jean Améry.“ In *Campo Santo*, hrsg. v. Sven Meyer, 149–170. München: Hanser, 2003.

———. *Luftkrieg und Literatur*. München: Carl Hanser, 1999.

———. *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1980.

Sedgwick, Eve Kosofsky. „Paranoid Reading and Reparative Reading, Or, You’re so Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You.“ In *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, 123–151. Durham: Duke University Press, 2003.

Sheppard, Richard. „W. G. Sebald’s Reception of Alfred Döblin.“ In *Alfred Döblin. Paradigms of Modernism*, hrsg. v. Steffan Davies und Ernest Schonfield, 350–376. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009.

- Sinn, Christian. „Mond.“ In *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hrsg. v. Günter Butzer und Joachim Jacob, 407–408. Stuttgart: Metzler, 2021.
- Slugan, Mario. „The Role of Montage in *Berlin Alexanderplatz* in Relation to Technology, Nature and the Psyche.“ In *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Cambridge 2017. Natur, Technik und das (Post-)Humane in den Schriften Alfred Döblins*, hrsg. v. Steffan Davies und David Midgley, 183–195. Bern: Peter Lang, 2019.
- Smith, Gary und Hinderk M. Emrich (Hrsg.). *Vom Nutzen des Vergessens*. Berlin: Akademie, 1996.
- Sprengnether, Madelon. „Literature and Psychoanalysis.“ In *The Routledge Handbook of Psychoanalysis in the Social Sciences and Humanities*, hrsg. v. Anthony Elliott und Jeffrey Prager, 300–313. London/New York: Routledge, 2016.
- Sprung, Lothar und Helga. „History of Modern Psychology in Germany in 19th- and 20th-Century Thought and Society.“ *International Journal of Psychology* 36, Heft 6 (2001): 364–376.
- Steffens, Karolyn. „Modernity as the Cultural Crucible of Trauma.“ In *Trauma and Literature*, hrsg. v. John Roger Kurtz, 36–50. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Süselbeck, Jan. „Tertium non datur. Gustav Freytags *Soll und Haben*, Wilhelm Raabes *Hungerpastor* und das Problem des Literarischen Antisemitismus — eine Diskussion im Wandel.“ *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 54 (2013): 51–71.
- Sütterlin, Nicole A. „History of Trauma Theory.“ In *The Routledge Companion to Literature and Trauma*, hrsg. v. Colin Davis und Hanna Meretoja, 11–22. New York: Routledge, 2020.
- . *Poetik der Wunde. Zur Entdeckung des Traumas in der Literatur der Romantik*. Göttingen: Wallstein, 2019.
- Taberner, Stuart. „German Nostalgia? Remembering German-Jewish Life in W. G. Sebald’s *Die Ausgewanderten* and *Austerlitz*.“ *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 79, Heft 3 (2004): 181–202.
- Tatar, Maria. „Wie süß ist es, sich zu opfern.‘ Gender, Violence, and Agency in Döblin’s *Berlin Alexanderplatz*.“ *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 66, Heft 3 (1992): 491–518.

- Theison, Philipp. „Jerusalem.“ In *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 3. erw. Aufl., hrsg. v. Günter Butzer und Joachim Jacob, 301–303. Stuttgart: Metzler, 2012.
- Thompson, Paul. „Philosophical Models.“ In *W. G. Sebald in Context*, hrsg. v. Uwe Schütte, 192–201. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.
- Thurn, Nike. *‚Falsche Juden.‘ Performative Identitäten in der deutschsprachigen Literatur von Lessing bis Walser*. Göttingen: Wallstein, 2015.
- Tichborne, Chidiock. „Tichborne’s Elegy.“ In *The Norton Anthology of Poetry*, hrsg. v. Alexander W. Allison et al., 105. New York: Norton, 1983.
- Titzmann, Michael. „‚Grenzziehung‘ vs. ‚Grenztilgung‘. Zu einer fundamentalen Differenz der Literatursysteme ‚Realismus‘ und ‚Frühe Moderne.‘“ in *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten — realistische Imaginationen. Festschrift für Marianne Wünsch*, hrsg. v. Hans Krah und Claus-Michael Ort, 181–209. Kiel: Ludwig, 2002.
- Treitschke, Heinrich von. „Unsere Aussichten [1879]“ In *Der „Berliner Antisemitismusstreit“ 1879-1881. Eine Kontroverse um die Zugehörigkeit der deutschen Juden zur Nation*, hrsg. v. Karsten Krieger, 6–16. München: K.G. Saur, 2004.
- Uerlings, Herbert. „Kolonialer Diskurs und Deutsche Literatur. Perspektiven und Probleme.“ In *(Post-)Kolonialismus und Deutsche Literatur. Impulse der angloamerikanischen Literatur- und Kulturtheorie*, hrsg. v. Axel Dunker, 17–45. Bielefeld: Aisthesis, 2005.
- Vees-Gulani, Susanne. „The Experience of Destruction. W. G. Sebald, the Airwar, and Literature.“ In *W. G. Sebald. History — Memory — Trauma*, hrsg. v. Scott Denham und Mark McCulloh, 335–349. Berlin: De Gruyter, 2006.
- Vietta, Silvio. „Großstadt Wahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistischer Reihungsstil und Collage.“ *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 48, Heft 2 (1974): 354–373.
- Vogt, Jochen. *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998.

Volkov, Shulamit. *Germans, Jews, and Antisemites. Trials in Emancipation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

———. „Antisemitismus als kultureller Code.“ In *Antisemitismus als Kultureller Code. Zehn Essays*, 13–36. 2. Auflage. München: Beck, 2000.

———. „Das geschriebene und das gesprochene Wort. Über Kontinuität und Diskontinuität im deutschen Antisemitismus.“ In *Antisemitismus als Kultureller Code. Zehn Essays*, 54–75. 2. Auflage. München: Beck, 2000.

Vooren, Christian. „Ich würde ja gern widersprechen, leider bin ich so selten auf Sylt.“ *Zeit Online*, 24. Mai, 2024. <https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2024-05/sylt-video-rassismus-reichtum>.

Wagenknecht, Christian. *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*. München: Beck, 2007.

Wanick, Erdmann. „Beim zweiten Lesen. Der Beginn von Fontanes *Effi Briest* als verdinglichtes *tableau vivant*.“ *The German Quarterly* 55, Heft 2 (1982): 164–174.

Wanke, Gunther. „Klagelieder.“ In *Theologische Realenzyklopädie*, Band 19, hrsg. v. Gerhard Müller, 227–230. Berlin/Boston: De Gruyter, 2020.

Ward, Lewis. „A Simultaneous Gesture of Proximity and Distance: W. G. Sebald’s Empathic Narrative Persona.“ *Journal of Modern Literature* 36, Heft 1 (2012): 1–16.

Warning, Rainer. „Vergessen, Verdrängen und Erinnern in Prousts *À la recherche du temps perdu*.“ In *Memoria. Vergessen und Erinnern*, hrsg. v. Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, 160–194. München: Wilhelm Fink, 1993.

Wassermann, Jakob. „Kolportage und Entfabelung.“ *Neue Schweizer Rundschau* 4 (1926): 362–367.

Webber, Andrew J. „Other Places. Döblin’s Berlin Topographies.“ In *Alfred Döblin. Paradigms of Modernism*, hrsg. v. Steffan Davies und Ernest Schonfield, 261–275. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009.

- Weigel, Sigrid. *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*. München: Wilhelm Fink, 2004.
- . „Pathologie und Normalisierung im deutschen Gedächtnisdiskurs. Zur Dialektik von Erinnern und Vergessen.“ In *Vom Nutzen des Vergessens*, hrsg. v. Gary Smith und Hinderk M. Emrich, 241–263. Berlin: Akademie Verlag, 1996.
- Weinrich, Harald. *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. München: Beck, 2005.
- Welzer, Harald. „Erinnerung und Gedächtnis. Desiderate und Perspektiven.“ In *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. v. Christian Gudehus, Ariane Eichenberg und Harald Welzer, 1–10. Stuttgart: Metzler, 2010.
- Weyand, Jan. „Die Entstehung der Antisemitismustheorie aus der Debatte über die Judenemanzipation.“ In *Beschreibungsversuche der Judenfeindschaft. Zur Geschichte der Antisemitismusforschung vor 1944*, hrsg. v. Hans-Joachim Hahn und Olaf Kistenmacher, 47–65. Berlin/München/Boston: De Gruyter, 2015.
- Whisnant, Clayton J. *Queer Identities and Politics in Germany. A History 1880–1945*. New York: Harrington Park Press, 2016.
- Wiedemann, Barbara. „„Wutpilger-Streifzüge.“ Celans Wörter, aus dem Netz gefischt.“ *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 98, Heft 4 (2023): 462–479.
- Wildt, Michael. „Sind die Nazis Barbaren? Betrachtungen zu einer ungeklärten Frage.“ In *Nationalsozialistische Ideologie und Ethik. Dokumentation einer Debatte*, hrsg. v. Wolfgang Bialas und Lothar Fritze, 65–82. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2020.
- Williams, Arthur. „„Das korsakowsche Syndrom.“ Remembrance and Responsibility in W. G. Sebald.“ In *German Culture and the Uncomfortable Past. Representations of National Socialism in Contemporary German Literature*, hrsg. v. Helmut Schmitz, 65–86. Aldershot: Ashgate, 2001.
- Wilms, Wilfried. „Speak no Evil, Write no Evil. In Search of a Usable Language of Destruction.“ In *W. G. Sebald. History — Memory — Trauma*, hrsg. v. Scott Denham und Mark McCulloh, 183–204. Berlin: De Gruyter, 2006.

- . „Taboo and Repression in W. G. Sebald’s *On the Natural History of Destruction*.“ In *W. G. Sebald. A Critical Companion*, hrsg. v. Jonathan J. Long und Anne Whitehead, 175–189. Seattle: University of Washington Press, 2004.
- Winkelvoss, Karine. „Bild — Text.“ In *W. G. Sebald Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, hrsg. v. Claudia Öhlschläger und Michael Niehaus, 114–121. Stuttgart: Metzler, 2017.
- Wolff, Lynn L. „Sebald Scholarship.“ In *W. G. Sebald in Context*, hrsg. v. Uwe Schütte, 277–286. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.
- . „Austerlitz.“ In *W. G. Sebald-Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, hrsg. v. Claudia Öhlschläger und Michael Niehaus, 48–58. Stuttgart: Metzler, 2017.
- . *W. G. Sebald’s Hybrid Poetics. Literature as Historiography*. Berlin: De Gruyter, 2014.
- Wundt, Wilhelm. *Einführung in die Psychologie*. Leipzig: Voigtländer Verlag, 1911.
- . *Grundriss der Psychologie*. Leipzig: Engelmann, 1896.
- . „Über die Definition der Psychologie.“ *Philosophische Studien* 12 (1896): 1–67.
- Wübben, Yvonne. „Tatsachenphantasien. Alfred Döblins *Die Ermordung einer Butterblume* im Kontext von Experimentalpsychologie und psychiatrischer Krankheitslehre.“ In *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Emmendingen 2007. ‚Tatsachenphantasie.‘ Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne*, hrsg. v. Sabina Becker und Robert Krause, 83–99. Bern: Peter Lang, 2008.
- Yates, Frances A. *The Art of Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.
- Yerushalmi, Yosef. *Zakhor. Jewish History and Jewish Memory*. Seattle: University of Washington Press, 1996.
- Zenobi, Luca. „Sadomasochism and Identity Narratives in the Weimar Republic: Klaus Mann’s *Mephisto*.“ *Whatever* 3 (2020): 5–24.

Zilcosky, John. „Lost and Found: Disorientation, Nostalgia, and Holocaust Melodrama in Sebald’s *Austerlitz*.“ *MLN* 121, Heft 3 (2006): 679–698.

Zimmermann, Ulf. „Benjamin and *Berlin Alexanderplatz*. Some Notes Towards a View of Literature and the City.“ *Colloquia Germanica* 12, Heft 3 (1979): 256–272.

Žmegač, Viktor. „Alfred Döblins Poetik des Romans.“ In *Deutsche Romantheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland*, hrsg. v. Reinhold Grimm, 297–320. Frankfurt am Main: Athenäum, 1968.

Zumbusch, Cornelia. *Was keine Geschichte ist. Vorgeschichte und Literatur im 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler, 2021.