

BAND 3

LITERATUR - WISSEN - POETIK

Kai Lars Fischer

GESCHICHTSMONTAGEN



Zum Zusammenhang von Geschichtskonzeption
und Text-Modell bei Walter Benjamin und Alexander Kluge

OLMS

Kai Lars Fischer
Geschichtsmontagen

Literatur – Wissen – Poetik

Herausgegeben von
Monika Schmitz-Emans

Band 3

Kai Lars Fischer
Geschichtsmontagen



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2013

Kai Lars Fischer

Geschichtsmontagen

Zum Zusammenhang von
Geschichtskonzeption und Text-Modell bei
Walter Benjamin und Alexander Kluge



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2013

Umschlagmotiv:
© Bundesarchiv, Bild 101I-217-0492-10 / Fotograf: Dieck

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zugleich: Dissertation, Ruhr-Universität Bochum 2013

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2013
www.olms.de
Alle Rechte vorbehalten
Umschlaggestaltung: Inga Günther, Hildesheim
ISBN 978-3-487-42311-1
ISSN 2191-6993

Danksagung

Zwar steht nur mein Name auf dem Einband, doch ist es ein Irrtum anzunehmen, man schreibe ein solches Buch alleine. Im Gegenteil muss man festhalten, dass diese Arbeit ohne ein Netzwerk aus Freunden und Kollegen nicht entstanden wäre. Für etwaige Fehler bin natürlich nur ich verantwortlich.

Zuerst danke ich Frau Prof. Monika Schmitz-Emans, die mir nicht nur die Gelegenheit gegeben hat, dieses Buch innerhalb des von ihr geleiteten DFG-Projekts *Literarische Experimente mit der Gestalt des Buchs unter wissenspoetologischen, darstellungsreflexiven und medienästhetischen Aspekten* zu schreiben, sondern die Arbeit mit zahlreichen Ratschlägen und Ermutigungen gefördert hat. Ich danke auch Frau Prof. Linda Simonis für ihre Nachfragen und ihre Bereitschaft, das Zweitgutachten zu übernehmen.

Ich danke der DFG für die Bereitstellung eines Druckkostenzuschusses.

Ich danke Dr. Paul Heinemann und Aileen Deinert vom Olms-Verlag für das sorgfältige Lektorat.

Für Kommentare, Hinweise auf Texte und notwendige Korrekturen danke ich Christian Bachmann, Maike Graeser, Rasmus Overthun, Mark Schmitt und Heiko Stullich.

Christoph Schulz danke ich für die zahlreichen Gespräche, die zwar nicht immer die Arbeit selbst betrafen, aber genauso wichtig waren. Ich danke Anna-Lena Thiel für ihre unermüdliche Tätigkeit als Literaturbeschafferin, Korrekturleserin und Manuskripteinrichterin.

Ich danke meiner Familie, Silke, Sven und Julia Fischer für ihre Unterstützung und Mika und Rasmus für die Erkenntnis, dass akademische Arbeit nichts alles ist.

Abschließend danke ich Solvejg, die niemals daran gezweifelt hat, dass ich dieses Buch schreiben werde. Ihr ist es gewidmet.

Inhalt

I. Statt einer Einleitung: Kontroversen	9
I.1 Kontroverse I: <i>Salammbô</i>	12
I.2 Kontroverse II: <i>Human Smoke</i>	17
II. Zur Grenze zwischen Literatur und Historiographie	29
II.1 Ein folgenreiches Erbe: Aristoteles' Grenzziehung zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung	29
II.2 Systemtheoretische Beschreibung der Grenzziehung	32
II.3 Medium/Form-Differenz	36
II.4 Montageformen	42
III. Montage bei Walter Benjamin und Alexander Kluge	45
III.1 Eine Geschichte der Montage	47
III.2 Borges als Leser von Kafka	49
III.2.1 Stefan Zweig als Leser von Charles Dickens	51
III.2.2 Eisenstein als Leser von Stefan Zweig und Charles Dickens	53
III.3 Elemente der Montage	57
III.4 Eisensteins Position oder verdeckte vs. offene Montage	61
IV. Walter Benjamins Konstruktion der Geschichte	69
IV.1 Die Passagen als Baustelle	69
IV.2 Benjamins Historismus-Kritik	75
IV.2.1. Gibt es ›den‹ Historismus?	75
IV.2.2 Antihistoristischer Historismus	82
IV.2.3 Im Namen des Fortschritts	87
IV.3 Die Wiedergeburt des Erzählens aus dem Geist der Montage	94
IV.3.1 Ausgangspunkt: Erzählen und Geschichtsschreibung	95
IV.3.2 Erfahrung, Erzählen und das Epische im engeren Sinne	99
IV.3.3 Roman und Erzählung	102

IV.3.4	Krise des Romans – Alfred Döblins <i>Berlin Alexanderplatz</i>	107
IV.4	Literatur im Zeichen technischer Reproduzierbarkeit	111
IV.4.1	Was ist Aura?	112
IV.4.2	Die Aura des Kunstwerks	117
IV.4.3	Technische Reproduzierbarkeit	120
IV.4.4	Zum Beispiel Borges	123
IV.4.5	Reproduzierbarkeit der Literatur	126
IV.5	Von Benjamin zu Kluge	128
V.	Stalingrad kennt kein Ende –	
	Alexander Kluges <i>Schlachtbeschreibung</i>	131
V.1	<i>Schlachtbeschreibung(en)</i>	133
V.1.1	Vergleich von <i>Schlachtbeschreibung(en)</i> 1	136
V.1.2	Vergleich von <i>Schlachtbeschreibung(en)</i> 2	139
V.2	Warum <i>Schlachtbeschreibung</i> kein historischer Roman ist	147
V.3	Vorworte und Nachbemerkungen in <i>Schlachtbeschreibung</i>	155
V.4	<i>Schlachtbeschreibung</i> – Erste und zweite Textfassung	167
V.4.1	Eine kurze ›Chronik‹	171
V.4.2	Ereignis-Begriffe	172
V.4.3	Zum Zusammenhang zwischen Ereignis und Mythos	178
V.5	Die erste <i>Schlachtbeschreibung</i>	184
V.6	Die zweite <i>Schlachtbeschreibung</i>	205
V.7	Zur Produktionsweise Alexander Kluges	207
V.7.1	Kluges Poetik	211
V.7.2	Realismus-Begriffe	213
V.7.3	Das Versäumnis der ›Linken‹	222
V.7.4	Die Möglichkeitsform in der Geschichte	226
V.7.5	Die Frankfurter Poetik-Vorlesung	228
V.8	Die dritte <i>Schlachtbeschreibung</i>	232
V.9	Die vierte <i>Schlachtbeschreibung</i>	238
V.10	<i>Schlachtbeschreibung</i> als Paradigma	241
V.11	Eine letzte Frage	245
V.12	Fazit	248
VI.	Literaturverzeichnis	255

I. Statt einer Einleitung: Kontroversen

In seinem Aufsatz *Der historische Roman und wir* (1936) versucht sich Alfred Döblin an einer Beantwortung der Frage, wodurch sich der historische Roman vom sonstigen Roman unterscheidet. Dabei geht er von der Prämisse aus, dass jeder Roman, obgleich eine Erfindung, einen »Fonds Realität nötig« habe (Döblin 1963, 164). Dieser Bezug zur Wirklichkeit sei aber nicht, wie man annehmen könne, bloß thematischer Natur, sondern äußere sich im Bedürfnis des Lesers, »eine uns entsprechende Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit auch im Roman« erwarten zu dürfen (Döblin 1963, 166). Das Einverständnis zwischen Autor und Leser, das die »Scheinrealität« im Roman überhaupt annehmbar mache, beruht demnach darauf, dass allgemeine Gesetzmäßigkeiten, wie sie in der Wirklichkeit angenommen werden dürfen, im Roman nicht verletzt werden. Dasselbe gelte auch und gerade für den historischen Roman. Man lese einen historischen Roman, so Döblin, und wisse augenblicklich:

[...] dies ist ein Roman und die Dinge haben sich nicht so abgespielt. Es gilt für den Ablauf und die Person das, was wir vorhin bei der Prüfung des Romans selber festgestellt haben: eine Scheinrealität mit allgemeiner Glaubhaftigkeit, Wahrscheinlichkeit wird gegeben – hinzu kommt hier nur noch etwas Besonderes: der Verfasser benutzt historische Personen und Vorfälle. (Döblin 1963, 170)

Die Gestaltung historischer Stoffe führt Döblin im Folgenden auf die antike Epik zurück, bei der der Epiker »nach den Vorgängen der Realität, und besonders nach den großen, in die Augen fallenden« Ausschau hält. Dadurch erfülle der Verfasser historischer Romane »die alte, ureigene und nicht auszurottende Funktion des Romans«, nämlich die Bewahrung historischer bedeutsamer Ereignisse durch ihre literarische, und das heißt nicht zuletzt, unterhaltsame Überführung in das kulturelle Gedächtnis des Kollektivs (Döblin 1963, ebd.). Somit sei der historische Roman keine »Vermanschung und Verramschung von Geschichtsstoffen«, mithin keine bloße Mischgattung (Döblin 1963, ebd.). Nach Döblin besteht zwischen einem historischen Roman und einem konventionellen Roman allerdings prinzipiell

kein Unterschied. Lakonisch fügt er hinzu: »Der historische Roman ist erstens ein Roman und zweitens keine Historie« (Döblin 1963, 171).

Doch noch eine weitere Funktion kommt dem historischen Roman, so wie Döblin ihn bestimmt, zu. Die Aufgabe des Verfassers sei es, die Vergangenheit wieder lebendig zu machen, und zwar nicht wissenschaftlich akkurat, sondern ästhetisch effektiv. Dies gelinge umso besser, je mehr sich der Autor mit seinem Stoff identifizieren könne.

Denn wenn der Autor ein geöffneter und ganzer Mensch ist, so hat er keine private Auseinandersetzung mit dem gewählten Stoff vorgenommen, sondern er hat das Feuer einer heutigen Situation in die verschollene Zeit hineingetragen. Hier haben wir das, was wir immer suchten, die Realität und Echtheit des historischen Romans. (Döblin 1963, 182)

Im Transfer einer heutigen Situation in die Vergangenheit wird dem Autor und dem Leser ermöglicht, die jeweilige Gegenwart neu zu sehen, um auf diese Weise »Parallelen zu finden, sich historisch zu lokalisieren, zu rechtfertigen« sowie »die Notwendigkeit, sich zu besinnen, die Neigung, sich zu trösten und wenigstens imaginär zu rächen« aufrecht erhalten zu können (Döblin 1963, 184).

Dass Döblin seine Bestimmung des historischen Romans während der Emigration aus Nazi-Deutschland geschrieben hat, überrascht angesichts seiner Schlussfolgerungen nicht. Überraschend ist vielmehr, wie selbstbewusst der Autor Döblin in seinem Versuch, Grenzen und Funktion der Gattung »historischer Roman« zu umreißen, vorgeht. Der historische Roman wurde lange Zeit sowohl innerhalb der dichtungstheoretischen Diskussion als auch innerhalb der frühen Institutionalisierungsphase der Geschichtswissenschaft gerade wegen seiner Zwitterstellung attackiert. Natürlich ist Döblins Versuch, die Gattung »historischer Roman« zu definieren, auch vor diesem Hintergrund zu verstehen. Interessant ist sein Aufsatz aber gerade deswegen, weil er sich bemüht, eine strikt literaturkritische Diskussion zu führen. Seine Ausgangsfrage lautet dementsprechend ja auch, was den historischen Roman vom Roman unterscheidet und nicht etwa von der Geschichtsschreibung. Diese sei als Wissenschaft übrigens auch gar nicht möglich, zumindest solange der Historiker weiterhin »einem wahnhaften Wahrheitsideal, einem wahnhaften Objektivitätsideal« folge, »dem jede seiner Einteilungen und Grundkonzeptionen widerspricht« (Döblin 1963, 173).

Eine solch eindeutige und daher vereinfachende Differenzierung zwischen den Bereichen Geschichtsschreibung und Literatur wird der Diskussion um eine Grenzziehung zwischen ihnen nicht gerecht. Beide Bereiche gehorchen zwar unterschiedlichen Imperativen hinsichtlich des Zwecks ihrer Darstellung, die Schwierigkeit, eine Grenze zu markieren, liegt jedoch darin begründet, dass beide gemeinsame Fundamente teilen, die man mit den Stichworten ›Fiktionalität‹ und ›Sprachlichkeit‹ bezeichnen kann. Darüber hinaus sind beide Formen der Auseinandersetzung mit der Geschichte bzw. mit der Vielfalt und Vielzahl von Einzelgeschichten angewiesen auf eine heterogene Masse von Dokumenten. Dieses Material setzt sich zusammen aus verschiedenen Formen nicht-fiktionaler Rede – Reden, Tagebücher, Befehle, Briefe etc. –, kann allerdings auch fiktionale Texte enthalten.¹

Doch ist der Bereich verfügbaren historischen Materials nicht auf Texte beschränkt. Konnte der Bereich historischen Materials bis zum Ende des 19. Jahrhunderts bereits nicht-sprachliche Dokumente – wie spezifische Architekturstile, Münzen, Karten – in sich aufnehmen, erfuhr er mit dem technisch-medialen Fortschritt eine immense Erweiterung, die nicht zuletzt Selektionsprobleme und Kompetenzschwierigkeiten bedingten. War die rekonstruktive Arbeit des Historikers, wenn sie sich auf zeitlich weit entlegene Abschnitte wie bspw. die griechische oder römische Antike bezog, konfrontiert mit dem Problem unverfügbaren Materials und, daraus resultierend, mit der Schwierigkeit, die zeitlichen Lücken zu füllen, so steht der Historiker, der sich mit der Zeitgeschichte befasst, vor einem diametral entgegengesetzten Problem. Die schiere Fülle an verfügbarem Material zwingt zu intensiven Selektionsprozessen; zugleich erschwert sie die Synthese der ausgewählten Elemente, da der

¹ ›Fiktional‹ meint in diesem Zusammenhang nicht allein literarische Texte. Wie im weiteren Verlauf der Arbeit deutlich werden dürfte, weisen gerade auch historiographische Texte Fiktionsanteile auf, wie vor allem der Historiker Hayden White herausgestellt hat (White 2008). Die Differenz fiktional/nicht-fiktional zeichnet alle hier behandelten Texte aus. Bunia hat in seiner differenztheoretischen Arbeit die Metapher der ›Faltung‹ für dieses Verhältnis gefunden, womit ein Nebeneinander von fiktionalen und nicht-fiktionalen Elementen angezeigt ist, welches textanalytisch immer wieder neu verhandelt werden muss (Bunia 2007). Die damit einhergehenden methodischen Schwierigkeiten auf Seiten der Geschichtswissenschaft können hier nicht ausgeführt werden, doch sei darauf hingewiesen, dass ein literarischer Text sich nicht in seinem Inhalt erschöpft bzw. darauf reduziert werden kann. Die Rücksichtnahme auf die formalen Eigenheiten literarischer Texte ist geboten.

Historiker immer Gefahr läuft, ein entscheidendes Detail auszulassen. Somit stellt sich ein grundlegendes Darstellungsproblem, das den historiographischen Diskurs bestimmt.

Auf den ersten Blick hat der literarische Diskurs ein solches Darstellungsproblem nicht, sind seine Hervorbringungen doch gekennzeichnet durch eine größere Freiheit gegenüber den historischen Dokumenten. Zugleich erwartet kein Leser, dass die dargestellte Welt innerhalb der historischen Erzählung ein ›wahres‹, d.h. ein bestimmten wissenschaftlichen Standards entsprechendes Bild einer vergangenen Wirklichkeit bietet. Eine literarische Darstellung geschichtlicher Wirklichkeit gehorcht anderen Konsistenzkriterien. Dennoch wurde der historische Roman – als die prominenteste Gattung, die Geschichtliches literarisch verarbeitet – seit seiner Entstehung im 19. Jahrhundert immer wieder auch zur Zielscheibe der (geschichts-)wissenschaftlichen Kritik.

1.1 Kontroverse I: Salammbô

In den meisten Arbeiten zum historischen Roman findet sich, bevor der Versuch unternommen wird, Merkmale oder eine Definition der Gattung festzulegen, der Hinweis auf die konventionelle Kritik, von der der historische Roman seit seiner Grundlegung betroffen ist.² Dabei zielt diese Kritik auf einen doppelten Mangel: Da der historische Roman für die Darstellung einer spezifischen historischen Wirklichkeit auf außerliterarisches Material angewiesen ist und zwangsläufig darauf zurückgreifen muss, gilt er vor dem Hintergrund autonomieästhetischer Vorstellungen als

² Vgl. dazu Aust 1994, 1: »Vom Beginn seiner Geschichte an führt die Poetik des historischen Romans einen Rechtfertigungskampf gegen den Vorwurf, daß er als ›Zwittergattung‹ im Grunde schlechte Ästhetik sei und mit seiner Überbrückung von Roman und Historie, Erzählung und Drama sowie Wissenschaft und Spannung nur für die Unterhaltungsindustrie taug.« Ferner: Müller-Michaels 1988, 11: »Der historische Roman sei eine Zwittergattung von trauriger Gestalt. Die ganze Gattung bleibe hinter dem ästhetischen Autonomie-Potential zurück, weil sie ästhetikexternes – referentialisierbares – Material benutzen muß und auf ästhetikexterne – praktische, politische – Effekte bei den Lesern schiele. Der historische Roman vermenge auf unselige Weise wissenschaftlichen und literarischen Diskurs, sei ein didaktisch angelegtes, auf Unterhaltungseffekte kalkulierendes Verdoppelungsunternehmen zum Transport von Erkenntnissen, die im wissenschaftlichen Diskurs besser und valider vermittelt werden könnten.«

mangelhaft. Der Anteil schöpferischer Imagination, die Leistung des Dichters also, ist in den Augen der Kritiker gering, orientiere er sich doch, so der Vorbehalt, für seine Darstellung an bloß gefundenem Material. Da sein Produktionsprozess externen Faktoren gehorche, erfülle der historische Roman auf rezeptionstheoretischer Ebene vor allem das Unterhaltungsbedürfnis der Leser. Sein ästhetischer Mangel manifestiert sich in seiner angeblichen Trivialität. Diese Kritik ist das Ergebnis einer Kontroverse zwischen Geschichtswissenschaft und Literatur, in deren Verlauf versucht worden ist, die Grenzlinie zwischen den beiden Bereichen eindeutig festzulegen und für Übergriffe undurchlässig zu machen.

Von wissenschaftlicher Seite betrachtet, zeichnet die Gattung sich – einer gängigen Meinung zufolge – durch ihren mangelhaften, d.h. die wissenschaftsspezifischen Standards ignorierenden Umgang aus. Da sich der Dichter nicht der Mühe eines quellenkritischen Studiums unterwerfe, habe er zur Erkenntnis der Vergangenheit nichts beizutragen. Schlimmer noch, indem er dem Leser den Eindruck vermittele, dass es so gewesen sein könnte, stifte er zusätzlich Verwirrung. Ein Beispiel mag dies illustrieren: Gustave Flauberts Roman *Salammbô* erzählt vom Söldneraufstand gegen Karthago 241–238 v.Chr. Dabei orientiert sich der grobe Handlungsverlauf des Romans an den militärgeschichtlichen Fakten des Konflikts, wie sie von Polybios in seiner *Historia* berichtet werden. Im Zentrum der Handlung steht die Liebesbeziehung zwischen dem Söldnerführer Mathô und der Tochter des karthagischen Heerführers, Salammbô, die von Polybios allerdings nur beiläufig erwähnt wird. Die Erweiterung des militärischen Konflikts um die Dimension persönlicher Verwicklungen offenbart die massiven Änderungen bzw. Erweiterungen, die Flaubert am historischen Material vorgenommen hat. Ein solches Vorgehen wäre nicht problematisch, schließlich bedienen sich literarische Texte immer schon historischer Stoffe, um ihre Geschichten zu erzählen. Es ist auch nicht die Erfindung einer Liebesbeziehung zwischen zwei verbürgten historischen Personen, die Flaubert angelastet wurde. Das Problem lag woanders. Da der verfügbare Bestand an zuverlässigem, historischem Material eher begrenzt war, verfiel Flaubert auf die Idee, andere Zeugnisse zu nutzen, um eine in seiner Wahrnehmung angemessene Darstellung des karthagischen Alltags, der unterschiedlichen Religionen und ihrer Riten sowie der Kleidung und der Architektur zu erreichen. Flauberts Methode bestand darin, fehlendes authentisches Material durch »analoge Belege aus anderen Kulturbereichen und anderen Epochen« zu ersetzen.

Durch diese »hypothetische[n] Erschließung über verwandte Kulturen oder geographische Kontinuitäten« fühlte sich die Wissenschaft in Person von Guillaume Froehner herausgefordert. Als Archäologe sah dieser sich genötigt, Flauberts Roman auf wissenschaftliche Unzulänglichkeiten zu prüfen und diese »falschen Daten« richtig zu stellen.

So weist Froehner in seiner Rezension des Romans darauf hin, dass bei keinem antiken Autor dem Mond geweihte Affen oder der Sonne geweihte Pferde erwähnt seien. Flaubert antwortet ihm in einem Brief vom 21. Januar 1863:

Vous vous ébahissez ensuite des singes consacrés à la lune et des chevaux consacrés au soleil. »Ces détails (vous en êtes sûr) ne se trouvent dans aucun auteur ancien, ni dans aucun monument authentique.« Or je me permettrai, pour les singes, de vous rappeler, Monsieur, que les cynocéphales étaient, en Égypte, consacrés à la lune, comme on le voit encore sur les murailles des temples, et que les cultes égyptiens avaient pénétré en Libye et dans les oasis. Quant aux chevaux, je ne dis pas qu'il y en avait de consacrés à Esculape, mais à Eschmoûn, assimilé à Esculape, Iolaüs, Apollon, le Soleil. Or je vois les chevaux consacrés au soleil dans Pausanias (livre Ier, chapitre 1), et dans la Bible (*Rois*, livre II, chapitre XXXII). Mais peut-être nierez-vous que les temples d'Égypte soient des monuments authentiques, et la Bible et Pausanias des auteurs anciens. (Flaubert 1991, 82)

Flaubert scheut sich nicht, die Autorität der Bibel ins Feld zu führen, um seinen Standpunkt zu vertreten, allerdings bleibt anzumerken, dass der Beleg eines Affen-Kultes in Ägypten noch kein Beweis für einen solchen in Karthago ist. Abgesehen von dieser großzügigen Auslegung der geographischen Gegebenheiten ist es besonders heikel, dass Flaubert scheinbar jeden schriftlich fixierten Beleg als Faktum behandelt. Gerade diese Methode des »Hindurchgreifens« durch einen antiken Quellentext auf eine vermeintlich zweifelsfrei dahinter liegende historische Wirklichkeit ist wissenschaftlich unzulässig.³ Wenn Flaubert am Ende seines Briefes bekennt, auf dem Gebiet der Archäologie nur sehr mittelmäßige Kenntnisse zu besitzen, so ist man versucht, ihm zuzustimmen. Allerdings ist seine Argumentation nur in historiographischer Perspektive mittelmäßig zu

³ Vgl. Jurt 1987, 110: »Quellen müssen nicht nur kritisch überprüft werden; sie müssen auch untereinander kompatibel sein. Flaubert hat [...] damit gegen das Gebot der historiographischen Kohärenz verstoßen.«

nennen, und bereits zu Beginn seiner Antwort hatte Flaubert zu Recht darauf hingewiesen, dass es sich bei seinem Buch um einen Roman handle. Gegen Froehners Einwände ließe sich einwenden, dass der Maßstab wissenschaftlicher Richtigkeit einem literarischen Text gegenüber unangemessen ist. Folgerichtig hat Flaubert die literarische Kritik Froehners auch unbeantwortet gelassen.

Vor diesem Hintergrund erweist sich ein Brief an Sainte-Beuve als interessant, der Flauberts Roman ebenfalls in einer Rezension hinsichtlich der historischen Details kritisiert hatte. Zwar betont Flaubert gegenüber Sainte-Beuve, er habe ›keineswegs ein phantastisches Karthago‹ geschaffen; bezogen auf seinen Roman sei die Frage nach der Authentizität des von ihm geschaffenen Karthago jedoch im Grunde gleichgültig:

Cependant, d'après toutes les vraisemblances et mes impressions, à moi, je crois avoir fait quelque chose qui ressemble à Carthage. Mais là n'est pas la question. Je me moque de l'archéologie! Si la couleur n'est pas une, si les détails détonnent, si les moeurs ne dérivent pas de la religion et les faits des passions, si les caractères ne sont pas suivis, si les costumes ne sont appropriés aux usages et les architectures au climat, s'il n'y a pas, en un mot, harmonie, je suis dans le faux. Sinon, non. Tout se tient. (Flaubert 1991, 66–67)

Die Verwendung von Quellen gehorcht demnach nicht einem wissenschaftlichen Imperativ, den Kohärenzvorstellungen der Historiographie oder den Maßstäben der Quellenkritik. Die ästhetischen Ziele der Geschlossenheit und Wahrscheinlichkeit stehen im Vordergrund. Die Verwendung von außerliterarischem Material unterliegt dem Kriterium der literarischen Eigengesetzlichkeit, um einen in sich stimmigen Roman schreiben zu können. Da die Kohärenz seiner karthagischen Welt nicht gestört wird, ihre Fremdheit das Maß der Wahrscheinlichkeit nicht überschreitet, ist seine Verwendung von Quellen in ästhetischer Hinsicht vollkommen legitim. Und dass Flaubert aufgrund des Mangels an authentischen Dokumenten Zeugnisse aus anderen Kulturbereichen aufgegriffen und in seinen Text integriert hat, merkt man dem Text selbst nicht an.⁴

⁴ Vgl. Jurt 1987, 112: »Über die Dokumentationsarbeit suchte er sich in erster Linie der Wahrscheinlichkeit seiner fiktionalen Welt zu versichern; [...]. Flaubert geht es letztlich darum, eine eigene karthagische Welt zu schaffen, deren Wahrscheinlichkeit die Dokumentationsarbeit verbürgen sollte [...]. Doch das entscheidende (sic) Kriterium ist nicht die referen-

Die Debatte um Flauberts historischen Roman deutet auf eine spezifische geistesgeschichtliche Konstellation hin. Die Institutionalisierung der Geschichtswissenschaft im 19. Jahrhundert macht Strategien der Verwissenschaftlichung notwendig, denen es darum gehen muss, die Literatur auf deren eigenes Gebiet zu begrenzen bzw. sie aus dem eigenen, historiographischen Gebiet auszugrenzen. Gerade die Intensität der Auseinandersetzung droht allerdings die Differenz eher zu überzeichnen. Eine strikte Trennung zwischen literarischem und geschichtswissenschaftlichem Diskurs kann für den genannten Zeitraum nicht behauptet werden; als allzu bedeutend erweisen sich Transferprozesse zwischen beiden. Dass die Grenze nicht nur von Seite der Geschichtswissenschaft in Richtung der Literatur durchlässig war und blieb, zeigen die unterschiedlichen Bemühungen verschiedener Vertreter des deutschen Historismus.⁵ Wie Daniel Fulda in seiner Studie *Wissenschaft aus Kunst* zeigt, zeichnet sich der Historismus durch einen engen Konnex zwischen Poetik und Historik aus. Im Gegensatz zu den Systementwürfen der Aufklärungshistoriker hätten, so Fulda, die Vertreter historistischer Geschichtsschreibung auf die ›Erzählung‹ als literarisches Textorganisationsmodell und Semantisierungsmedium vertraut.⁶

Der historische Roman zeugt ebenso von diesen Transferprozessen, und zwar durch seine Verwendung von historischem Material zur Stützung der Fiktion. Bemerkenswerterweise hat Flaubert in seiner Antwort an Guillaume Froehner darauf hingewiesen, dass er einen Roman ohne Vorwort und ohne

tielle Treue, sondern die Dimension der inneren Stimmigkeit, die Eigengesetzlichkeit des Romanuniversums [...]«

⁵ So versucht etwa Leopold von Ranke, die Geschichtswissenschaft gerade durch ihren Kunstcharakter von anderen Wissenschaften zu unterscheiden: »Die Historie unterscheidet sich dadurch von anderen Wissenschaften, daß sie zugleich Kunst ist. Wissenschaft ist sie: indem sie sammelt, findet, durchdringt; Kunst, indem sie das Gefundene, Erkannte wieder gestaltet, darstellt. Andre Wissenschaften begnügen sich, das Gefundene schlechthin als solches aufzuzeichnen: bei der Historie gehört das Vermögen der Wiederhervorbringung dazu« (Ranke 1975, Bd. IV 72). Demgegenüber sah Johann Gustav Droysen den wissenschaftlichen Anspruch der Geschichtswissenschaft durch ihre Nähe zur Literatur gefährdet: »Und nichts ist für unsere Wissenschaft verhängnisvoller geworden, als daß man sich gewöhnt hat, sie als einen Teil der schönen Literatur und ihr Wertmaß in dem Beifall des sog. gebildeten Publikums zu sehen. Und die immer wiederholten Phrasen von Objektivität der Darstellung und daß man die Tatsachen selbst sprechen lassen, daß man nach möglichster Anschaulichkeit und Lebendigkeit der Darstellung streben müsse, haben es so weit gebracht, daß das Publikum schon nicht mehr zufrieden ist, wenn sich ein Geschichtsbuch nicht wie ein Roman liest« (Droysen 1974, 273).

⁶ Vgl. Fulda 1993.

Fußnoten geschrieben habe. Der Verzicht auf die genannten Paratexte ist allerdings innerhalb der Gattungsgeschichte des historischen Romans auffällig. Folgt man der Annahme Hugo Austs, so sind es gerade solche paratextuellen Elemente, die einen konstitutiven Bestandteil der Gattung ausmachen.⁷ Damit verweist bereits die Seitengestaltung vieler Romane auf die Darstellungspraxis wissenschaftlicher Texte. Doch erschöpft sich ihre Funktion nicht in einer Mimikry von oder in einem satirischen Bezug auf die Darstellungspraxis von Wissenschaft. Flauberts Verzicht auf diese Darstellungsmittel hängt mit seiner Vorstellung von der Geschlossenheit eines Kunstwerks zusammen, die im konkreten Textbild durch die Integration von Fußnoten oder einem Vorwort bereits aufgebrochen worden wäre.

I.2 Kontroverse II: Human Smoke

Natürlich hat sich die Einstellung gegenüber dem historischen Roman heute geändert, hat er sich doch nicht zuletzt als beliebte Gattung der Belletristik etabliert. Niemand käme noch auf die Idee, einem Verfasser historischer Romane seine mangelnde Einbildungskraft oder die fehlende Überprüfbarkeit seiner Darstellung vorzuwerfen. Das gilt sogar für Romane, in denen nicht nur eine bestimmte historische Wirklichkeit als Setting gewählt wurde, sondern auch für literarische Texte, in denen Geschichte umgeschrieben wird. So erzählt bspw. Christopher Priest's *The Separation* (urspr. 2002) unter anderem eine alternative Geschichte des 20. Jahrhunderts. Die fünf Kapitel decken jeweils spezifische und bedeutsame Zeitabschnitte des 20. Jahrhunderts ab, wobei insbesondere das erste und das dritte Kapitel von Interesse sind, da sie innerhalb der unterschiedlichen Ebenen erzählter Zeit von der Gegenwart, dem Jahr 1999, handeln. Über diese erfährt der Leser einige überraschende Fakten: Die Vereinigten Staaten von Amerika befinden sich nach dem »Sino-American War« Mitte der 1940er Jahre und der Wahl Richard M. Nixons zum Präsidenten im Jahr 1961 in einer Phase ökonomischer Stagnation; nach seiner Amtszeit als Propaganda-Minister, die bis 1943 dauert, wird Joseph Goebbels als Dokumentarfilmer sowie als Zeitungskolumnist bekannt, »He retired from public life in 1972«, vermerkt

⁷ Aust 1993, 93–98.

der Roman knapp; die Emigration der europäischen Juden nach Madagaskar (ein Plan, der von den Nationalsozialisten ernsthaft in Erwägung gezogen wurde) hat stattgefunden; ermöglicht wurde das durch das Friedensabkommen vom 10. Mai 1941 zwischen Deutschland und Großbritannien, für das der geflohene Rudolf Hess sowie Winston Churchill verantwortlich zeichnen; zwischen 1942 und 1948 kam es, gemäß der völkischen Lebensraumpolitik zur Neubesiedlung erobelter ukrainischer Städte mit deutschen Familien (Priest 2004, 9–22).

Soweit also einige Fakten der fiktionalen Geschichte, von denen in der Gegenwart des Texts berichtet wird. Allerdings liegt der Fokus nicht auf dem alternativen Verlauf der Geschichte oder, abstrakter formuliert, auf der Frage nach der Kontingenz aller Geschichte. Zwar ließe sich aus den Informationen, die geliefert werden, eine historische Annahme formulieren, ob die Geschichte anders hätte verlaufen können. Es ließe sich die Frage stellen, ob es bei einem Friedensabkommen zwischen Deutschland und Großbritannien im Jahr 1941 zu einer anderen Entwicklung der Geschichte gekommen wäre. Wären die britischen Luftangriffe zu diesem Zeitpunkt eingestellt worden, hätte demnach die Notwendigkeit von Vergeltungsschlägen von deutscher Seite nicht bestanden, so wäre die deutsche Armee nicht gezwungen gewesen, an zwei Fronten kämpfen zu müssen. Die dadurch frei gewordenen Kapazitäten hätten für einen erfolgreichen Ostfeldzug genutzt werden können (eine Annahme, die der Text mit der Besiedlung ukrainischer Städte indirekt nahelegt). Wären also Großbritannien sowie die USA (durch ihren Krieg mit China) als Kriegsteilnehmer ausgefallen, so hätte die Geschichte mit relativer Wahrscheinlichkeit einen anderen Verlauf nehmen können. Aber *The Separation* stellt diese Fragen nicht. Der alternative Geschichtsverlauf wird zwar als Wirklichkeit des Texts gesetzt, aber er dient vor allem dazu, eine Familiengeschichte zu erzählen. Es verwundert daher nicht, dass Historiker keinen Grund darin gesehen haben, dem Autor seine ›Fälschungen‹ vorzuwerfen, denn natürlich kennt jeder Leser den ›richtigen‹ Verlauf der Geschichte. Der Text funktioniert gerade wegen seiner Differenz zum geschichtswissenschaftlichen Wissen und weil er dieses Wissen bei einer Lektüre voraussetzen kann, wird er zugleich als Fiktion markiert. Jede Spekulation über die Triftigkeit der historischen Argumentation, die sich aus dem Text ableiten ließe, erweist sich angesichts des ›richtigen‹ Geschichtsverlaufs als

unnötig, handelt es sich doch eindeutig um eine Fiktion, die eine ›falsche‹ bzw. alternative Geschichte erzählt.

Dass die Suggestion, der Zweite Weltkrieg hätte sich in seinen Ausmaßen verhindern lassen, wären andere Entscheidungen getroffen worden, allerdings auch den Widerspruch professioneller Historiker erregen kann, zeigt die Rezeption von Nicholson Bakers *Human Smoke. The Beginnings of World War II, the End of Civilisation*. Dabei ist Bakers Buch in mehrfacher Hinsicht von Interesse. Die Kritik nimmt nicht nur an der Aussage von Bakers Text Anstoß, sondern sie greift dafür auf Argumentationsmuster zurück, die bereits im 19. Jahrhundert bemüht worden sind, um einen Grenzübertritt der Literatur auf das Gebiet der Geschichtswissenschaft zu sanktionieren. Dabei ist zunächst nicht einmal eindeutig zu beantworten, ob es sich bei *Human Smoke* um einen literarischen Text handelt, auch wenn er vor allem in dieser Weise rezipiert und kritisiert worden ist.

Ein erster Blick auf *Human Smoke* lässt keine Einordnung zu: Weder auf dem Umschlag noch auf der Titelseite wird ein Hinweis darauf gegeben, als was der Text zu lesen sei, als Sachbuch oder als Literatur. *Human Smoke* ist ausgestattet mit einem Nachwort von Nicholson Baker, einem Verzeichnis der zitierten Quellen (»Notes«), einer Bibliographie der konsultierten Bücher (»References«) und einem Personen- und Sachregister (»Index«), mithin jenen paratextuellen Elementen, die man konventionell in Sach- bzw. wissenschaftlichen Büchern erwarten würde. Dass es sich dennoch um einen literarischen Text handelt, mag Bakers Darstellungsmethode illustrieren.

Der ›eigentliche‹ Text besteht aus einzelnen Abschnitten, welche jeweils ein oder mehrere Zitate enthalten, die aus einer Zeitungsmeldung, aus Tagebuchaufzeichnungen, offiziellen Memoranden, aus öffentlichen Reden etc. entnommen worden sind und durch einen Erzählerbericht eingeleitet werden. Zusätzlich enthält jeder Abschnitt eine Datumsangabe in der Form „It was January 30, 1939“. Der Text beginnt mit einem Bericht über ein Gespräch, das Alfred Nobel und Bertha von Suttner im August 1892 führten, und endet mit einem Tagebucheintrag von Michail Sebastian vom 31. Dezember 1941. Die Abfolge der einzelnen Textblöcke wird also nicht durch eine übergeordnete Erzählung hergestellt, sondern gehorcht der einfachen chronologischen Reihung, wodurch

zunächst der Eindruck vermittelt wird, jeder Textblock sei von gleichem Gewicht und gleicher Bedeutung.

Allerdings hält der formale Eindruck größtmöglicher Neutralität der Textteile, den Bakers Darstellungsmethode zunächst vermittelt, bei einer genaueren Lektüre nicht stand. Wie Volker Weidemann in einem Artikel in der FAZ vom 02. März 2009 formulierte, handelt es sich bei Baker um einen »Arrangeur mit Wirkungswillen«, so wenn er ein Gespräch zwischen Winston Churchill und einem Mitglied der konservativen Partei wiedergibt:

Churchill was sipping a glass of port in the House smoking room. Harold Nicolson was listening to him talk. A conservative member of Parliament told the prime minister that the British public was demanding the unrestricted bombing of Germany. / ›You and others may desire to kill women and children,‹ Churchill replied, but the British government's desire was to destroy military objectives. ›My motto,‹ the prime minister added, ›is Business before Pleasure.‹ It was October 17, 1940. (Baker 2008, 241)

Wenn es Bakers Motivation war, Antworten auf die Fragen »Was it a ›good war‹? Did waging it help anyone who needed help?« (Baker 2008, 473) zu finden, wie er im Nachwort schreibt, dann scheinen Stellen wie diese eine Antwort nahelegen, die der gängigen Geschichtsschreibung zwar nicht direkt zuwiderläuft, aber eine deutlich andere Gewichtung suggeriert. Problematischer noch als die These, Churchill trage eine Mitverantwortung an der Eskalation des Krieges, erscheint allerdings die Annahme, dass ein Friedensabkommen zwischen Deutschland und England die Juden vor ihrer Vernichtung hätte retten können.

A gestapo man in Warsaw told Adam Czerniakow, the head of the Jewish Council, that the war would be ending very soon, in a month. Afterward, all the Jews would go to Madagascar. ›In this way the Zionist dream is to come true,‹ Czerniakow wrote. It was July 1, 1940. / Work promptly stopped on the new Warsaw ghetto. The SS and the Foreign Office were abuzz with competing proposals. The Jews would all go to a huge island concentration camp, a ›superghetto,‹ as one memo called it, administered under an SS governor, with a Jewish mayor, police, and post offices. One hundred and twenty boats, each carrying fifteen hundred Jews, could, over a period of four years, transport four million Jews to Madagascar, thought Adolf Eichmann, Jewish Emigration expert at the Central Security Office. France owned Madagascar, but France was Germany's now. As soon as ships could travel freely again—in other words, as soon as England made its peace with

Germany and stopped blockading ocean traffic—the European Jews would go away, after being stripped of any wealth they might still have. / It was all contingent, though, on peace with Churchill. (Baker 2008, 204)

Diese und vergleichbare Passagen haben den Unmut der Historiker erregt. Die prominenteste unter ihnen ist Anne Applebaum, die in ihrer Rezension deutliche und eindeutige Antworten auf Bakers Fragen gibt.⁸ Auf die Frage, ob der Zweite Weltkrieg »a good war« gewesen sei, antwortet Applebaum, dass es »absolutely necessary« gewesen sei, diesen Krieg zu führen. Denn nur auf diese Weise habe ein »bad outcome« verhindert werden können. Sie beschreibt diesen wie folgt:

[...] a world dominated by Nazi Germany—a world in which the Jews of Europe would have been completely liquidated, in which the peoples of Eastern Europe would have become Nazi slaves, in which racist totalitarianism would have been the political norm in Europe instead of liberal democracy, in which art and literature would have been put to the service of the Nazi regime.⁹

Angeichts einer solchen Perspektive auf den Geschichtsverlauf lautet die Antwort auf beide Fragen »quite obviously, yes«, und niemand käme ernsthaft auf die Idee, den Untergang des Dritten Reiches nicht als wünschenswert und damit als gut zu bewerten. Und doch sind ihre Antworten problematisch. Applebaums Argument, dass das gute Ergebnis – der Untergang des Naziregimes, die Konstitution liberaler Demokratien in weiten Teilen Europas und die Rettung europäischer Juden – nur durch den Kriegseinsatz erreicht werden konnte, unterstellt, dass jede andere Entscheidung notwendig zu einem anderen als dem von ihr skizzierten Jetzt-Zustand geführt hätte. Eine solche historische Notwendigkeit aber lässt sich weder

⁸ Anne Applebaums Rezension erschien zuerst am 28.05.2008 in The New Republic und kann jetzt auf ihrer Homepage eingesehen werden (<http://www.anneapplebaum.com/2008/05/28/the-blog-of-war/>).

⁹ Anlässlich einer wissenschaftlichen Tagung in Berlin am Wannsee, an der sie teilnimmt, merkt Applebaum in gleicher Weise an: »Had the drunken Churchill and the anti-Semite Roosevelt not decided to fight World War II, none of us would have been there. There would have been no American Academy in Berlin, of course, with its prominently hung portrait of the villa's original Jewish owners, now the Academy's patrons; indeed, there would have been no Jews in Berlin, no Americans in Berlin, and no critics and writers in Berlin, save those approved by the Third Reich. Instead, a happy Nazi family would have been looking out over the lake, enjoying the view.«

geschichtswissenschaftlich noch -theoretisch begründen. Natürlich hätte es anders kommen können, aber es hätte nicht den »bad outcome« haben *müssen*, den Applebaum an dieser Stelle als notwendigen Ausgang jedes alternativen Geschichtsverlaufs beschreibt. Als Historikerin lässt sie sich auf eine Diskussion ein, die zu einer Vermischung von Ebenen führt, die innerhalb der Geschichtswissenschaft argumentationslogisch strikt getrennt werden sollten. Der »gute« Ausgang des Zweiten Weltkriegs dient Applebaum als Maßstab für die (moralische) Bewertung des Verlaufs der Geschichte, wodurch Großbritannien und die USA in die Position rücken, Vollstrecker einer von »der Geschichte« auferlegten Aufgabe oder gar Pflicht zu sein. Vom Sein der Gegenwart auf ein Sollen der Geschichte zu schließen ist möglich, ja sogar legitim, allerdings nicht im Rahmen wissenschaftlicher Argumentation. Applebaums Argument funktioniert nur, weil sie den Geschichtsverlauf mit einem quasi-hegelianischen, geschichtsphilosophischen Fundament ausstattet und so der Geschichte eine Teleologie einschreibt, nach der sich das Gute – in diesem Fall eben der Untergang des Dritten Reiches – in der Geschichte notwendig durchsetzt, ja durchzusetzen hat.¹⁰

Damit aber verfehlt sie das Anliegen von Bakers Buch in zweierlei Hinsicht. Erstens kann man Bakers historiographisch-literarisches Projekt als Kritik am politischen Diskurs verstehen. Die bei Anne Applebaum ausgeführte und gegen *Human Smoke* gerichtete Argumentationsfigur, dass es so etwas wie historische Notwendigkeit gebe, findet man in der politischen Rhetorik wieder, die Entscheidungsprozesse nicht zuletzt über historische Analogien und Vergleiche zu legitimieren sucht. Dabei nimmt der Zweite Weltkrieg eine herausragende Position ein, wenn es darum geht, vor einer möglichen Entwicklung zu warnen bzw. die Notwendigkeit

¹⁰ Reinhart Koselleck hat hinsichtlich dieses Problems der Geschichtsschreibung zustimmend Nietzsche angeführt: »Sowenig die Teleologie als projektive Zwecksetzung der gesamten Geschichte einen Sinn zu verleihen vermag, den einzulösen die Menschen beauftragt seien, sowenig läßt Nietzsche rückwirkend eine *causa efficiens* zu. Denn wenn ich rückblickend der Geschichte eine kausal bedingte Zwangsläufigkeit unterstelle, dann sage ich nicht mehr über die Vergangenheit aus, als daß sie sich nun einmal so eingestellt hat, wie sie sich eingestellt hat. Das Zusatzkriterium verdoppelt nur die Feststellung desselben Sachverhalts. Der Geschichte eine Zwangsläufigkeit zu unterstellen bedeutet nichts anderes, als sich ihr zu unterwerfen, sich ihr zu fügen, um eine vermeintliche Notwendigkeit zu befördern. Die unterstellte Notwendigkeit injiziert der Geschichte einen Sinn, der die Menschen entmündigt.« (Koselleck 2010a, 25)

militärischer Intervention zu begründen. So argumentierte der damalige Präsident der Vereinigten Staaten George W. Bush hinsichtlich eines längerfristigen Engagements im Irak nicht zufällig mit einem Vergleich zwischen der jetzigen Situation und dem historischen ›Erfolg‹, den Amerika im Zweiten Weltkrieg in Deutschland und Japan bewirkt habe.

America has done this kind of work before. Following World War II, we lifted up the defeated nations of Japan and Germany, and stood with them as they built representative governments. We committed years and resources to this cause. And that effort has been repaid many times over in three generations of friendship and peace. America accepts the challenge of helping Iraq in the same spirit – for their sake, and our own.¹¹

Um seine Zuhörer von der Notwendigkeit einer militärischen Intervention zu überzeugen und ihre Unterstützung zu gewinnen, benutzt George W. Bush ein historisches Ereignis bzw. stellt einen historischen Zusammenhang her, die als gleichermaßen unhinterfragbar sowie unmittelbar einsichtig gelten. Denn wer wollte gegen die historische Tatsache argumentieren, dass die USA einen wesentlichen Anteil an der Befreiung Deutschlands und damit an der Befriedung Europas gehabt haben? Damit sich Geschichte nicht wiederhole, müsse man seiner historischen Aufgabe erneut gerecht werden, so das Argument. So wiederhole sich Geschichte zwar auch, aber man wisse ja aus der Geschichte, dass es für einen guten Zweck sei. Auch hier wird ›der Geschichte‹ eine, diesmal projektive Teleologie unterstellt, mit der durchaus fatalen Konsequenz zu glauben, man sei in der Lage, Geschichte schreiben zu können.¹² Es ist diese Form der Instrumentalisierung von Geschichte im politischen Diskurs, gegen die sich Bakers Buch richtet, und es ist daher

¹¹ So George W. Bush in einer Rede vom 7. September 2003 (<http://www.presidentialrhetoric.com/speeches/09.07.2003>; abgerufen am 26. April 2010). Bereits in seiner Rede vom 20. September 2001 bemüht Bush einen historischen Vergleich, um die ›Feinde der Demokratie‹ zu charakterisieren und ihnen ihr notwendiges Ende zu prophezeien: »They are the heirs of all the murderous ideologies of the 20th century. By sacrificing human life to serve their radical visions [...] they follow in the path of facism, and Nazism, and totalitarianism. And they will follow that path all the way, to where it ends: in history's unmarked grave of discarded lies.« (<http://www.presidentialrhetoric.com/speeches/09.20.2001>; abgerufen am 26. April 2010).

¹² So George W. Bush in einer Rede vom 26. Februar 2003: »We meet here during a crucial period in the history of our nation, and of the civilized world. Part of that history was written by others; the rest will be written by us« (<http://www.presidentialrhetoric.com/speeches/02.26.2001>; abgerufen am 26. April 2010).

durchaus klug, sich an einer alternativen Geschichtsschreibung dessen zu versuchen, was als Musterbeispiel eines ›good war‹ gilt. Denn es geht Nicholson Baker, wenn er die Frage »Was it a good war?« stellt, nicht darum, den wirklichen Ausgang des Zweiten Weltkriegs anzuzweifeln (den man schwerlich als schlecht bezeichnen kann). Die Frage, ob es so etwas wie eine Notwendigkeit gibt, einen ›guten Krieg‹ führen zu müssen, zielt auf eine höhere, diskursreflexive Ebene und sie wird überprüft am Extremfall des Zweiten Weltkriegs.

Inwiefern gelingt es *Human Smoke*, als Diskurskorrektiv zu funktionieren? Anne Applebaum hat zu Recht darauf hingewiesen, dass Baker keine neuen Informationen über den Verlauf des Zweiten Weltkriegs liefert. Vielmehr sei es so, dass viele der Zitate bereits in anderen Kontexten benutzt, beschrieben und ausgewertet wurden. Neues sei bei Baker nicht zu erwarten. Damit aber, so kann hinzugefügt werden, widerspricht Baker zumindest auch nicht der wissenschaftlichen Historiographie. Wenn Baker also nicht auf inhaltlicher Ebene etwas Neues zu bieten hat, muss es auf formaler Ebene eine Innovation geben. Sonst entbehrte die Aufregung um *Human Smoke* jeglicher Grundlage. Kommen wir noch einmal auf die Darstellungsmethode zurück.

Wie bereits dargelegt, gehorcht die Abfolge der einzelnen Abschnitte einer einfachen diachronen Struktur, nämlich der Form einer Chronik von einzelnen, unzusammenhängend scheinenden Ereignissen. Damit erscheint jedes Ereignis als gleich wichtig oder unwichtig wie das folgende, was inhaltlich kaum zu rechtfertigen ist, da natürlich eine Rede Adolf Hitlers eine ganz andere Wirkung hatte als ein Tagebucheintrag Victor Klemperers. Eine übergeordnete Erzählung, die zwischen den heterogenen Teilen vermitteln könnte, existiert allerdings nicht. Blicke es dabei, wäre das Buch zu Recht angreifbar. Dieser Sichtweise steht jedoch eine Lektüre von *Human Smoke* entgegen, die die formale Konstruktion hinsichtlich der wirkungsästhetischen Dimension des Textes betont und ihn im Rahmen vergleichbarer Projekte im Grenzbereich zwischen Literatur und wissenschaftlicher Historiographie situiert.

Eine in diesem Sinne angemessene Analyse stammt von dem Literaturkritiker Gustav Seibt, der Bakers Buch in einem Artikel für die *Süddeutsche Zeitung* anlässlich der Veröffentlichung der deutschen Übersetzung kommentiert hat (03.03.2009). Dabei kommt er auf einen Vergleich zwischen *Human Smoke* und Walter Kempowskis mehrbändigem

Echolot-Projekt zu sprechen, den nahezu alle Rezensenten bemüht haben, um Bakers Vorhaben zu charakterisieren.

Zwar seien, so Seibt, durchaus Parallelen vorhanden, allerdings seien die Unterschiede interessanter, denn da, wo Kempowski mit »Gleichzeitigkeiten« arbeite und »Teppiche« knüpfe »aus Quellen und Stimmen, die sich auf ausgewählte Momente [...] konzentrieren«, stelle Baker »einen langen, aus einzelnen Fäden zusammengewundenen Strick« her. Die von Seibt gewählten Metaphern des Teppichs und des Stricks illustrieren, laut Seibt, ein unterschiedliches Verhältnis zur Gestaltung historischer Zeit. Während Kempowskis Teppiche eine Verräumlichung der Zeit bewirkten – »soweit das im Medium der Literatur möglich ist« –, konstruiere Baker »eine Zeitreihe, die jeden Moment offen erscheint, ja den Sprung hinaus erlauben könnte«. Kempowskis *Echolot*-Texte erweckten »den Eindruck überwältigender tragischer Notwendigkeit«, Bakers Zeitform hingegen suggeriere die Möglichkeit, dass das Schicksal sich wenden könne. »Bakers Springen und Hüpfen von Moment zu Moment im Ablauf der tickenden Weltuhr kennt keine Notwendigkeit über das bloße Voranschreiten hinaus«, so Seibt. Darin liege allerdings auch eine Provokation für Historiker begründet, deren rekonstruierende Arbeit von historischen Abläufen keine Alternative zum Verlauf der Geschichte kenne. Für den Historiker sei die Geschichte notwendig so verlaufen, wie sie retrospektiv erscheine. Die Möglichkeit eines Ausbruchs aus der Notwendigkeit des Geschichtsverlaufs könne demnach nur die Literatur suggerieren.

Seibts Analyse, so angemessen und richtig sie ist, könnte allerdings noch differenzierter sein. Orientiert man sich an seiner Metapher des Stricks, so ließen sich die einzelnen Fäden, aus denen sich der Strick zusammensetzt, auch inhaltlich exakter identifizieren. Die einzelnen Fäden beziehen sich auf spezifische Themen bzw. spezifische Ereignissequenzen, wie bspw. die pazifistischen Bewegungen in Amerika, England und Indien, die sich bemühen, den Krieg bzw. eine Ausweitung des Krieges zu verhindern, die jüdischen und christlichen Organisationen, die versuchen, den europäischen Juden die Emigration zu ermöglichen, oder die Handlungen der ›großen Männer‹ in der Geschichte, wie Churchill, Roosevelt, Hitler und Mussolini. Zugleich weist der Strick immer wieder synchrone ›Knoten‹ auf, etwa in der Darstellung des 1. September 1939. Nicht nur wird der Überfall auf Polen thematisiert. Unter der Datumsangabe 1. September 1939 wird von einem Gespräch Stefan Zweigs berichtet, ein offizieller Brief Roosevelts an die

Regierungen von Deutschland, Polen, Italien, Frankreich und Großbritannien zitiert, die Situation jüdischer Flüchtlingskinder im Londoner East End beschrieben, von Hitlers Auftritt im Opernhaus berichtet, wo der berühmte Satz »Seit 5.45 Uhr wird zurückgeschossen« fiel, sowie die Reaktion des Pazifisten Christopher Isherwood geschildert. Diese synchronen Verknüpfungen widerlegen die Annahme, dass jeder Teil gleich wichtig bzw. unwichtig sei. Zwar schreitet die Zeit voran, doch gibt es Daten, an denen der Verlauf der Geschichte verlangsamt wird, wodurch der Leser gezwungen wird, innezuhalten.

Neben solchen Knotenpunkten, die den Ablauf der Zeit verlangsamen, lässt sich der gesamte ›Strick‹ in unterschiedlich lange, und d.h. unterschiedlich lang erzählte, Stücke unterteilen. Die Gesamtdauer der erzählten Zeit, die der ›Strick‹ anschaulich macht, umfasst 49 Jahre – von 1892 bis 1941. Nun ließe sich die erzählte Zeit zunächst einmal in zwei Großabschnitte einteilen: Vorkriegszeit (1892–1938) und die Zeit des Krieges (1939–1941). Dies wird auf 471 Seiten erzählt, wobei die 46 Jahre vor dem Krieg 119 Seiten des Textes ausmachen, während die drei Jahre Krieg auf 352 Seiten geschildert werden. Allein auf das Jahr 1941 entfallen etwa 200 Seiten. Bereits die Verteilung der verschiedenen Zeitabschnitte nach Menge der Seiten verdeutlicht, dass die dargestellte Zeit in Bakers Text unterschiedlichen Geschwindigkeiten unterliegt. Während die Vorkriegszeit extrem gerafft erscheint, wird die Kriegszeit in hohem Maße gedehnt. Von daher gilt es hinsichtlich der ästhetischen Perspektive zu differenzieren. Wenn der Text die Möglichkeit eines Ausbruchs aus der Notwendigkeit des Geschichtsverlaufs suggerieren soll, wie Seibt in seiner Rezension schreibt, so erscheint eine solche Möglichkeit in den Kriegsjahren um einiges plausibler. Die Raffung der erzählten Zeit vor dem Krieg schließt dies zwar nicht aus, doch erwecken die enormen zeitlichen Sprünge eher den Eindruck einer zwangsläufigen Eskalation der Ereignisse. Die Dehnung der erzählten Zeit während der Kriegsjahre, insbesondere während des Jahres 1941, legen den Schluss nahe, dass es zu keinem Zeitpunkt zu spät gewesen sei, um anders zu handeln und so Schlimmeres zu verhindern. Je langsamer die Zeit verstreicht, desto eher scheint ein Ausbrechen aus ihrem Ablauf möglich. Dieser Idee eines denkbaren Ausbruchs trägt auch die Seitengestaltung Rechnung. Die einzelnen Textabschnitte sind voneinander durch Leerräume getrennt, in denen das Weiß der Seite aufscheint. Die weiße Seite zeigt ja nicht nur die fehlende narrative Verknüpfung zwischen den Teilen an,

sondern markiert gleichsam eine Leerstelle im zeitlichen Verlauf, der mit weiteren Berichten gefüllt werden könnte, wodurch ein detaillierteres Bild entstehen könnte. Andererseits symbolisieren diese Leerräume gewissermaßen die Möglichkeit, den Zeitlauf zu unterbrechen bzw. einen anderen Verlauf zu bewirken, denn wo eine Verknüpfung fehlt, wo also noch keine Geschichte erzählt wurde, kann immer auch ein anderes Element der Geschichte seinen Platz finden. Auf diese Weise korrespondiert die Gestaltung der Seite dem Versuch, den Ablauf historischer Zeit nicht bloß zu thematisieren, sondern anschaulich zu machen, und zwar hinsichtlich der Frage nach der Kontingenz von Geschichtsverläufen. Es ist die Thematisierung von Kontingenz, die im Zentrum von *Human Smoke* steht, bzw. die Frage danach, ob Ereignisse in der Zeit notwendig so geschehen, wie sie geschehen und damit erlitten werden, oder ob den Menschen die Freiheit zukommt, durch ihre Handlungen der Geschichte eine andere Richtung zu geben. Aus dieser Perspektive enthüllt sich auch das diskurskritische Potenzial des Textes.

Ist damit die Frage geklärt, ob es sich bei *Human Smoke* um Literatur handelt? Für Anne Applebaum ist die Sache klar: Baker »has used his license as a ›novelist‹ to excuse himself from all the tedious work of genuine knowledge«. Nur als Schriftsteller habe Baker derart falsch mit dem historischen Material umgehen können. Natürlich liegt dem Urteil Applebaums eine äußerst selektive Lesart des Textes zugrunde, die sich einzig auf Inhaltliches stützt und die formale Struktur des Textes völlig außer Acht lässt.¹³ Das überrascht bei einer Historikerin umso mehr, als das Problem der Anschaulichmachung von Zeit bzw. von zeitlichen Abläufen zu den grundlegenden Erkenntnisinteressen von Historikern gehören sollte und die wesentliche Frage einer adäquaten Darstellung in geschichtswissenschaftlichen Texten berührt.¹⁴

¹³ Dabei hätte sie durchaus auf den Aspekt der Zeitdarstellung kommen können. Immerhin schreibt sie an einer Stelle über die Datumsangabe in den einzelnen Abschnitten: »Most include, a date [...], which at times gives the book the feel of a space-shuttle countdown.« Ungeachtet dessen, ob es sich bei »space-shuttle countdown« um eine angemessene Metapher handelt, impliziert diese – gegen Applebaums Intention – die Möglichkeit einer Unterbrechung eines zeitlichen Ablaufs, womit das eigentliche Thema von *Human Smoke* erfasst wäre. Hätte sie ihr »Gefühl« ernst genommen, sie hätte zu einer anderen Bewertung des Buches kommen können.

¹⁴ Vgl. Koselleck 2003, insbesondere die Einleitung (9–16) und die Aufsätze *Zeitschichten* (19–26) und *Die Zeiten der Geschichtsschreibung* (287–297).

Doch ist auch für den Literaturwissenschaftler nicht eindeutig zu beantworten, ob es sich bei *Human Smoke* um einen wissenschaftlichen Text handelt, und zwar aus einem komplementären Grund. Das Argument, Nicholson Baker sei bisher ausschließlich als Romanschriftsteller in Erscheinung getreten, daher sei der Text Literatur, genügt nicht. Dass Schriftsteller auch Sachbücher schreiben können, ist eine genauso banale Feststellung, wie die, dass Historiker Romane schreiben können. Die Versammlung von Texten unter einem Autorennamen gewährleistet weder Einheitlichkeit noch eindeutige Zugehörigkeit zu einem spezifischen Bereich, wie etwa der Literatur.¹⁵ Und darüber hinaus enthält der Text, wie bereits gesagt, keinerlei Zeichen für eine Zuordnung zur Literatur. Dass man die Literarizität von *Human Smoke* möglicherweise an der Art der Darstellung und einer unterstellten ästhetischen Wirkung festmachen kann, ist ebenso wenig Garant dafür, dass es sich um Literatur handelt. Anne Applebaums selektive Lektüre legt ja genau die gegenteilige Annahme nahe. Für sie stellt *Human Smoke* einen unzulässigen Übertritt eines Schriftstellers auf das Gebiet der Geschichtswissenschaft dar, der kläglich scheitern muss, da er den dort geltenden Konventionen hinsichtlich wissenschaftlicher Arbeit nicht gehorcht. Der Literaturwissenschaftler hingegen stößt sich an der Menge der historischen Materialien, die in den Text einmontiert sind und die allesamt nicht-fiktionaler Rede angehören und entsprechend nachgewiesen werden können (was Baker ja auch tut). Auch wird dieses Material nicht fikionalisiert bzw. zu einem Teil einer fiktionalen Darstellung. Das Material ist, anders als in vielen historischen Romanen, als deutlich gekennzeichnetes Zitat präsent. Als solches verweist es auf ein reales Geschehen, auf eine reale Situation, ihren historischen und pragmatischen Kontext. Das ›Reale‹ stört in diesem Fall die Zuordnung zur Literatur.

¹⁵ Zum Problem der Autorschaft: Foucault 2003, 234–270.

II. Zur Grenze zwischen Literatur und Historiographie

II.1 Ein folgenreiches Erbe: Aristoteles' Grenzziehung zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung

Dabei führt die Frage, ob und inwiefern sich Literatur und Historiographie unterscheiden, bis in die griechische Antike zurück. Aristoteles hat in seiner *Poetik* als erster zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung unterschieden, und die Wirkmächtigkeit seiner These erweist sich noch an den hier vorgestellten Debatten um Flauberts *Salammô* und Nicholson Bakers *Human Smoke*. Die von Aristoteles vorgenommene Unterscheidung ist allerdings weniger eindeutig und einfach, als die Rede von der ›philosophischeren und ernsthafteren‹ Qualität der Dichtung zunächst suggeriert.¹⁶ Denn die Komparativform legt nahe, dass diese Differenz nicht absolut, sondern bloß graduell gedacht werden darf. Ausgangspunkt für die aristotelische Differenz ist die Bestimmung von Dichtung als Nachahmung einer in sich geschlossenen Handlung. Dabei markiert die Handlung den Gegenstand der Dichtung, der aus Gründen mnemotechnischer Überforderung eine spezifische Grenze nicht überschreiten dürfe.¹⁷ Dieser solle demnach den Kriterien der Übersichtlichkeit und der Einprägsamkeit genügen. Zusätzlich dürfe kein Element enthalten sein, das ausgelassen werden könnte, noch dürfe man in der Lage sein, ein Element der Handlung umzustellen, ohne dass die Handlung in ihrer Gesamtheit davon betroffen wäre.¹⁸ Der Einheit der Handlung, wie Aristoteles sie im 7. und 8. Kapitel

¹⁶ Zur *Poetik* des Aristoteles vgl. Seitter 2010, zur Differenz zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung v.a. 121–127.

¹⁷ Aristoteles 1994, 27: »Deshalb kann weder ein ganz kleines Lebewesen schön sein (die Anschauung verwirrt sich nämlich, wenn ihr Gegenstand einer nicht mehr wahrnehmbaren Größe nahe kommt) noch ein ganz großes (die Anschauung kommt nämlich nicht auf einmal zustande, vielmehr entweicht den Anschauenden die Einheit und die Ganzheit aus der Anschauung, wie wenn ein Lebewesen eine Größe von zehntausend Stadien hätte). Demzufolge müssen, wie bei Gegenständen und Lebewesen eine bestimmte Größe erforderlich ist und diese übersichtlich sein soll, so auch die Handlungen eine bestimmte Ausdehnung haben, und zwar eine Ausdehnung, die sich dem Gedächtnis leicht einprägt.«

¹⁸ Aristoteles 1994, 29: »Demnach muß, wie in den anderen nachahmenden Künsten die Einheit der Nachahmung auf der Einheit des Gegenstandes beruht, auch die Fabel, da sie

seiner Poetik konzipiert, liegt folglich ein notwendiger Zusammenhang zugrunde, der von einem Anfang und von einem Ende begrenzt wird. Zwischen Anfang und Ende entfaltet sich nun das, was geschehen könnte. Die Darstellung eines solchen virtuellen Geschehens, das »nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit« gebildet sein soll, ist, wie Aristoteles im neunten Kapitel ausführt, die Aufgabe des Dichters. Davon setzt er die Geschichtsschreibung ab, die nur das berichten könne, was wirklich geschehen sei.

Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt [...]; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung, denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit. Das Allgemeine besteht darin, daß ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut – eben hierauf zielt die Dichtung [...]. (Aristoteles 1994, 29 u. 31)

Dass Geschichtsschreibung darauf beschränkt sein soll, ausschließlich das berichten zu können, was wirklich geschehen sei, wird im 23. Kapitel weiter ausgeführt. Während der Handlungszusammenhang der Dichtung (Tragödie und Epos) wahrscheinlich *und* notwendig sei, sei der Zusammenhang von historiographischen Werken ein grundsätzlich anderer,

denn dort wird notwendigerweise nicht eine einzige Handlung, sondern ein bestimmter Zeitabschnitt dargestellt, d.h. alle Ereignisse, die sich in dieser Zeit mit einer oder mehreren Personen zugetragen haben und die zueinander in einem rein zufälligen Verhältnis stehen. (Aristoteles 1994, 77)

Um dieses »rein zufällige Verhältnis«, in dem bestimmte Ereignisse zueinander stehen, zu illustrieren, führt Aristoteles die Gleichzeitigkeit der Seeschlacht bei Salamis und die Schlacht der Karthager auf Sizilien an, die

Nachahmung von Handlung ist, die Nachahmung einer einzigen, und zwar einer ganzen Handlung sein. Ferner müssen die Teile der Geschehnisse so zusammengefügt sein, daß sich das Ganze verändert oder durcheinander gerät, wenn irgendein Teil umgestellt oder weggenommen wird. Denn was ohne sichtbare Folgen vorhanden sein oder fehlen kann, ist gar nicht ein Teil des Ganzen.«

nicht auf dasselbe Ziel gerichtet waren. Da der Geschichtsschreiber nur das berichten könne, was geschehen sei, wäre er gezwungen, zwei zufällige Geschehnisse zueinander in Beziehung setzen, da ihr Zusammenhang weder notwendig noch wahrscheinlich sei. Die Kriterien der Wahrscheinlichkeit und der Notwendigkeit stellen somit die Geschlossenheit eines dichterischen Werkes sicher, indem ausgeschlossen wird, womit sich der Geschichtsschreiber stets konfrontiert sieht: mit der bloß zufälligen Abfolge von Geschehnissen entlang eines Zeitverlaufs ohne auf ein einheitliches Ziel gerichtet zu sein. Erst von daher wird verständlich, weshalb nach Aristoteles die Dichtung »mehr das Allgemeine« mitteilen kann, die Geschichtsschreibung hingegen nur »das Besondere«. Erst durch den Ausschluss des Zufalls vermag die Dichtung allgemeine Gesetzmäßigkeiten des menschlichen Handelns darzustellen und somit »philosophischer« zu sein. Wirkungsästhetisches Ziel, das die aristotelische Poetik formuliert, ist die kathartische Läuterung des Publikums angesichts der Verstrickungen des Helden. Um sich mit dessen Schicksal identifizieren zu können, müssen seine Handlungen für alle nachvollziehbar, in diesem Sinne also allgemein gültig sein. Da die Geschichtsschreibung nur das Besondere mitteilen kann, vermag sie eben auch keine Gesetzmäßigkeiten aufzustellen und da wo sie es versuchen würde, wäre sie bloß misslungene Dichtung.¹⁹

Dieses Verhältnis von Dichtung und Geschichtsschreibung ist als Topos immer wieder verhandelt worden. Werner Hamacher hat in einer dekonstruktivistischen Lektüre der *Poetik* festgehalten, dass »Geschichtsschreibung vor und nach ihrer aristotelischen Theorie« »Stilisationsprinzipien« folgte, »die sie in die Nähe des Epos oder der Tragödie rückten«.²⁰ Warum aber ist die Geschichtsschreibung genötigt, auf literarische Darstellungsstrategien zurückzugreifen? Hamachers Antwort lautet: Damit sie wie die Dichtung in der Lage ist, den vielfältigen und unzusammenhängenden Erscheinungen der Wirklichkeit einen Ordnungszusammenhang zu verleihen, der es ermöglicht, erkenntnisfördernde Aussagen über die Vergangenheit zu treffen. Geschichtsschreibung müsse wie die Dichtung »die Wirklichkeit ästhetisieren, phänomenalisieren, theoretisieren, indem sie ihre

¹⁹ Ob und inwiefern Aristoteles die spezifischen Leistungen antiker Geschichtsschreiber – wie z.B. Thukydides – bei seiner Differenzierung nicht beachtet hat, braucht an dieser Stelle nicht zu interessieren.

²⁰ Hamacher 1986, 12.

unübersichtliche, erkenntnis- und erinnerungsflüchtige Vielfalt und Kontingenz und Formlosigkeit ihrer Zusammenhänge zu einem anschaulichen, erkenntnis- und erinnerungsfähigen Paradigma reinigt«. Die ›Erkenntnis‹ einer historischen Wirklichkeit wäre demnach das Ergebnis einer »poetischen Operation«, die, der Dichtung gleich, »als kognitiver Akt das Gesetz der Wirklichkeit« erfassbar mache (Hamacher 1986, 10).

Es spielt zunächst keine Rolle (obwohl es alles andere als unproblematisch ist), ob Hamachers Begriff von Kontingenz nicht bloß die moderne Vorstellung von Kontingenz auf den aristotelischen Text appliziert. Wichtig bleibt festzuhalten, dass jede Konstruktion historischer Wirklichkeit, egal ob kausal, konsekutiv oder in anderer Weise begründet, den Versuch darstellt, die Vielzahl und die Vielfalt an Ereignissen der Vergangenheit in bestimmter Weise zu ordnen. Noch bis weit ins 19. Jahrhundert gehorchten solche Ordnungsversuche entweder theologischen oder geschichtsphilosophischen Prämissen, die es in gewisser Weise nahelegten, einen sinnvollen Geschichtsverlauf zu suggerieren. Der Wegfall dieser Voraussetzungen ändert dann allerdings zwangsläufig die Möglichkeiten sinnvoller Geschichtsaufbereitung in Form der Historiographie und macht die Darstellung von Geschichte zum Problem. Dabei erweist sich die moderne Idee, dass die Wirklichkeit kontingent sei, als das zentrale Hindernis, Geschichte schreiben zu können.²¹

II.2 Systemtheoretische Beschreibung der Grenzziehung

Die Kontroversen um *Salammô* und *Human Smoke* offenbaren die bis heute andauernde Wirkmächtigkeit der aristotelischen Unterscheidung zwischen

²¹ Makropoulos 1997, 22: »Was dem gegenüber das Selbstverständnis der europäischen Neuzeit charakterisiert und prinzipiell von dem der Antike, wenn nicht von dem der Vorneuzeit überhaupt unterscheidet, ist nicht nur die zunehmende Kontingenz menschlichen Handelns, sondern vor allem die Kontingenz des Handlungsbereichs selbst. Und damit nicht nur die Kontingenz der Realien, an denen sich Handeln verwirklicht, sondern auch die der Realität, in der diese Realien stehen, so daß sich die logisch-ontologische Ambivalenz des Kontingenten als Handlungsbereich und als Zufallsbereich, also die Ambivalenz zwischen Verfügbarem und Unverfügbarem, in anderer Qualität manifestiert, indem Kontingenz jetzt nicht nur den Handlungen zugrundeliegt, sondern auch den Handlungsraum und damit die Wirklichkeit erfaßt, aus der heraus gehandelt werden kann, aber auch gehandelt werden muß.«

Dichtung und Historiographie. Doch sind diese Debatten nicht identisch mit dem aristotelischen Differenzierungsversuch selbst. Die Unterscheidung unterliegt ja selbst historischen Wandlungen und fordert immer wieder eine Neuverhandlung der Grenzziehung hinaus.²² Daran sind maßgeblich zwei Faktoren beteiligt: zum einen die Ausdifferenzierung unterschiedlicher gesellschaftlicher Teilsysteme, zum anderen die Herausbildung eines modernen Geschichtsbegriff. Die semantische Vielfalt des neuzeitlichen Geschichtsbegriffs, der alte Bedeutungskomponenten mit neuen – wie Geschichte als Bewegungs- und Fortschrittsbegriff – bündelt, verkompliziert das Verhältnis beträchtlich.²³ Seinem Aufkommen korrespondiert die funktionale Ausdifferenzierung sowohl einer Wissenschaft, die die ›Geschichte‹ von nun an als eigenen Objektbereich begreift und Zugriffe von außen als illegitim abzuweisen versucht, als auch eines Literatursystems, dessen erfolgreichstes Produkt lange Zeit die Gattung ›historischer Roman‹ gewesen ist. Dass die Grenzen bis heute intakt geblieben sind, kann man an Diskussionen wie der um *Human Smoke* leicht ablesen.

Dabei vollziehen sich diese Diskussionen nicht im Rahmen einer Theorie der vordergründigen Unvereinbarkeit, wie sie etwa die Debatte um die ›Two-Cultures‹ bestimmt und sich im rezenten Forschungsfeld zum Verhältnis von Literatur und Wissenschaft ausdrückt.²⁴ Natürlich gibt es hier einen Konflikt zwischen der Geschichtswissenschaft, genauer: Ihrer

²² Koselleck 2010c, 80: »Denn die Antithese der *res factae* und der *res fictae* gehört zu den *topoi*, die seit alters in immer neuen Zuordnungen reflektiert wurden. Untersucht man die Geschichte dieser *topoi*, so ist es möglich, den Wandel dessen zu erkennen, was jeweils als geschichtliche Wirklichkeit erfahren wurde. Und es würde sich dabei herausstellen, daß diese Erfahrung nicht unabhängig davon ist, was jeweils als Fiktion, speziell innerhalb der Dichtung begriffen wurde.«

²³ Koselleck 2010b, 37–38: »Im Laufe des 17., besonders des 18. Jahrhunderts überlappten sich zunehmend die beiden deutlich trennbaren Bedeutungsfelder. Ereignis und Erzählung wuchsen in beiden Wortbedeutungen zusammen, Historie und Geschichte färbten sich gegenseitig ein, aber doch mit einer unüberhörbaren Dominanz der ›Geschichte‹ für den Doppelsinn von Wissenschaft und Erzählung einerseits und Ereignis- und Wirkungszusammenhang andererseits. [...] Die ›Geschichte an sich‹, ›als solche‹, ›schlechthin‹ – all diese Ausdrücke tauchen damals auf, und alle bezeugen einen tiefgreifenden Erfahrungswandel. Die Geschichte wird zu einem Regulativ des Bewußtseins für alle zu machende Erfahrung [...] alles wird seitdem durch das historische Bewußtsein vermittelt.« An anderer Stelle spricht Koselleck von der ›theoretischen Zumutung‹, wonach Geschichte »zugleich ihr eigenes Subjekt und ihr eigenes Objekt sei«, eine Zumutung, »die erst in der deutschen Sprache auf ihren Begriff gebracht worden ist« (Koselleck 2010a, 21–22).

²⁴ Dazu den Forschungsbericht von Pethes 2003, 181–231 und Klinkert 2010, 1–38.

Unterdisziplin der Historiographie, auf der einen Seite und der Literatur auf der anderen, aber nicht in dem Sinne, dass letztere die Historiographie als Wissenschaft beobachten würde. Auch geht es nicht um die umgekehrte Beobachtung, inwiefern die Wissenschaft sich literarischer oder poetischer Strategien bedient, wie es das Forschungsprogramm einer ›Poetologie des Wissens‹ vorsieht.²⁵ Es ist vielmehr so, dass beide als primär text- und damit sprachbasierte Umgangsweisen mit der ›Geschichte‹ in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen, welches eine Neuverhandlung der Grenze immer wieder nötig gemacht hat und zeitweise noch macht. Nicht die Transferprozesse zwischen den beiden Bereichen gilt es zu beobachten, sondern den jeweiligen Zugriff auf dieselbe vorgängige Matrix.

Meine Argumentation setzt folglich voraus, dass man den modernen Kollektivsingular ›Geschichte‹ als ein symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium begreift, mit dem es einer Gesellschaft möglich ist, sich darüber zu verständigen, welche historischen Ereignisse und Prozesse als erinnerungswürdig und damit als bewahrenswert eingestuft werden bzw. werden sollen. Als solches stellt die ›Geschichte‹ eine dem Verstehen von vergangenen Geschehnissen vorgängige Struktur dar, die es zugleich ermöglicht, diese Geschehnisse kommunikativ anschlussfähig zu machen.²⁶ Jedes Geschehen, das auf diese Weise als historisch bedeutsam erkannt wird oder bereits anerkannt ist, bildet auf einer weiteren Ebene ein Medium zweiter Ordnung. Dieses stellt ein Archiv konkreter Zeugnisse bereit,²⁷ die zunächst noch ungeordnet bzw., in der Terminologie Luhmanns, vorerst schwach gekoppelt vorliegen.²⁸ Es enthält die heterogene Masse an Einzelelementen,

²⁵ Vgl. Vogl 1991, 193–204 sowie 1999, 7–16. Einen begrifflich vergleichbaren Versuch bietet die Arbeit *Die Namen der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens* von Jacques Rancière, die sich zum Ziel setzt, eine Untersuchung »aller literarischen Verfahren, durch die eine Rede sich der Literatur entzieht, sich den Status einer Wissenschaft gibt und ihn bezeichnet« zu liefern (Rancière 1994, 17).

²⁶ Zum Begriff des symbolisch generalisierten Kommunikationsmediums Luhmann 1987, 222: »Als symbolisch generalisiert wollen wir Medien bezeichnen, die Generalisierungen verwenden, um den Zusammenhang von Selektion und Motivation zu symbolisieren, das heißt: als Einheit darzustellen. Wichtige Beispiele sind: Wahrheit, Liebe, Eigentum/Geld, Macht/Recht; in Ansätzen auch religiöser Glaube, Kunst und heute vielleicht zivilisatorisch standardisierte ›Grundwerte‹.« Vgl. auch Baraldi 1997, 189–195.

²⁷ Archiv ist an dieser Stelle durchaus wörtlich zu nehmen, nämlich als materieller Träger wie sie etwa Bibliotheken bieten.

²⁸ Die kunstsoziologischen Ausführungen Luhmanns zur Medium/Form-Differenz finden sich zuerst in seinem Aufsatz *Das Medium der Kunst* (urspr. 1986, neu veröffentlicht in

auf die die Geschichtswissenschaft und die Literatur zugreifen können. Eine rigidere Form der Kopplung tritt in dem Moment auf, in dem die konkreten Zeugnisse zu einer Chronik, Beschreibung oder Erzählung zusammengefügt werden. Dabei wird natürlich immer nur eine spezifische Anzahl aus dem Fundus vorhandener Elemente ausgewählt. Bezogen auf das Verhältnis von geschichtswissenschaftlicher Historiographie und Literatur ist an dieser Stelle auch das Problem der disziplinären resp. systemischen Grenzziehung zu verorten. Die rigide Kopplung von Elementen in Form einer Erzählung ist ja sowohl ein Darstellungsmittel der Historiographie wie auch der Literatur. Dazu später mehr.

Anders als im Fall des rezenten Forschungsfeldes zu Literatur und Wissenschaft handelt es sich bei dem Verhältnis von Literatur und geschichtswissenschaftlicher Historiographie nicht um ein Beobachtungsverhältnis, in dem die Literatur als System die Wissenschaft als ihre Umwelt beobachtet und dieses dann in literarische Kommunikation übersetzt. Wenn die Prämisse stimmt, dass es sich bei der ›Geschichte‹ um ein symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium handelt, dann hat jedes System einen spezifischen Zugriff darauf, um systeminterne Anschlussfähigkeit zu schaffen. Gemeint ist damit: In der Politik mag der Verweis auf die ›Geschichte‹ als Argument für bestimmte zukünftige Entscheidungen dienen, für die Geschichtswissenschaft hingegen ist es der spezifische Objektrahmen, in dem wahre Erkenntnis gewonnen wird, für die Literatur wiederum kann die ›Geschichte‹ selbst den Stoff für eine Handlung bereitstellen usw. Interessant ist nun, denkt man an die einleitenden Beispiele zurück, dass es offenbar eher so ist, dass die (Geschichts-)Wissenschaft als System die Literatur als ihre Umwelt beobachtet und dabei die eigenen systemischen Grenzen durch die literarische Darstellung historischer Gegebenheiten ›verletzt‹ findet.²⁹ Das ist in der Frühphase der beginnenden

Luhmann 2008, 123–138). Auf diese wird im Folgenden durchgängig Bezug genommen. Zur Kritik und Anwendbarkeit der Medium/Form-Differenz vgl. Binczek 2010, 271–283. Zur Systemtheorie allgemein und ihrer literaturwissenschaftlichen Anwendung Plumpe/Werber 1993, 9–43; Stanitzek 1997, 650–663.

²⁹ Natürlich soll nicht verschwiegen werden, dass es auch innerhalb des Literatursystems Kontroversen über die Möglichkeit, historische Stoffe zu gestalten, gegeben hat. Vor dem Hintergrund der Ausdifferenzierung des literarischen Systems und einhergehend mit der Ausbildung einer Autonomieästhetik erschien der Rückgriff auf außerliterarische Gegenstände schlicht unangemessen, was zahlreiche dichtungstheoretischen Debatten, gerade über den historischen Roman, ausgelöst hat.

Konstitutionalisierung der Geschichtswissenschaft als Wissenschaftsdisziplin – wie sie in Deutschland vor allem mit dem Stichwort Historismus verknüpft ist – nicht überraschend.³⁰ Die Abgrenzung zur Literatur und ihren Darstellungsmitteln nahm in den methodologischen Reflexionen der Historiker stets einen beträchtlichen Teil ein. Denn auch wenn die Fortschritte hinsichtlich umfassenderer Quellenkritik, d.h. der regelhaften Sammlung und Betrachtung historischer Dokumente, unübersehbar waren, blieb ein problematischer Aspekt historisch-historiographischer Arbeit bestehen. Die Frage nämlich, wie die methodisch gesicherte Erkenntnis zu vermitteln sei bzw. bis zu welchem Grad sie sich zu diesem Zweck literarischer Darstellungsmittel bedienen dürfe, um noch als wissenschaftlich überprüfbar zu gelten. Es gab ja so etwas wie ein poetisches Erbe innerhalb der (deutschen) Historiographie, das, dem Bestreben größere Objektivität zu erreichen, als Hindernis vorhanden blieb.³¹

II.3 Medium/Form-Differenz

Das einzelne ausgewählte vergangene Geschehen wird historisch bedeutsam, indem es durch eine spezifische Formgebung als Ereignis bzw. Ereigniskette anschaulich und verstehbar gemacht wird. Damit ändert sich allerdings auch das Medium zweiter Ordnung. Die in einem konkreten Text (etwa als Erzählung) realisierte Medium/Form-Differenz wirkt auf das Medium in dem Sinne zurück, dass aus ihm ein ›geformtes Medium‹ wird.³² Das heißt, bereits die einmalige Deutung eines vergangenen Geschehens etwa als historisch bedeutsames Ereignis verändert unseren Blick auf die Vergan-

³⁰ Rüsen geht in Bezug auf den deutschen Historismus idealtypisch von einem Verwissenschaftlichungsprozess aus, der sich in dreierlei Hinsicht spezifizieren ließe: Erstens als Differenzierung, zweitens als Systematisierung und drittens als Reflexion (Rüsen 1993, 32ff.).

³¹ Fulda zeichnet die Genese der historistischen Geschichtswissenschaft sowie der von ihr genutzten Textstrategien nach und stellt ihren poetischen Charakter heraus (vgl. Fulda 1993).

³² An dieser Stelle stellt sich auch der Zusammenhang zwischen Medium, Form und symbolisch generalisiertem Kommunikationsmedium her. »Zu diesem Begriff [i.e. symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium] gelangt man, wenn man sich vorstellt, daß die Differenz von Medium und Form ihrerseits als Medium fungiert, und zwar als ein Medium, das Möglichkeiten der Kombination von Medien und Formen für Formung durch Kommunikation freisetzt.«

genheit, was jedoch nicht heißt, dass dieses Geschehen nicht auch in anderer Weise dargestellt und somit verstanden werden könnte. Die rigidere Kopplung von vorher lose gekoppelten Elementen determiniert das Medium ja nicht, sondern realisiert bloß eine mögliche Medium/Form-Differenz. Tauchen bspw. bislang unbekannte Zeugnisse auf, kann eine andere Darstellung unseren Blick auf die Vergangenheit modifizieren. Diese Möglichkeit besteht aber nicht nur hinsichtlich einer historiographischen oder literarischen Darstellung, sondern gerade auch innerhalb des jeweiligen Systems. So ließe sich sowohl an eine technikgeschichtliche als auch an eine mentalitätsgeschichtliche Darstellung eines Geschehens denken oder, in der Literatur, an ein Drama oder an einen Roman eines bestimmten historischen Geschehens. Potentiell sind unendlich viele Realisierungen denkbar; ob sie realisiert werden, steht freilich auf einem anderen Blatt. Festzuhalten bleibt, dass eine einmal realisierte Form die vorhandenen Möglichkeiten eines Mediums nicht ausschöpft.³³ Andere Formen mögen andere Elemente nutzen und auf diese Weise ein anderes Verständnis des vergangenen Geschehens befördern. Dabei darf nicht übersehen werden, dass jeder realisierte Text selbst wieder zu einem Element des Mediums wird und auf diese Weise auch zum Gegenstand neuer Formgebungen werden kann. Jede neue textuell realisierte Medium/Form-Differenz verhält sich folglich immer auch reflexiv zu früheren, d.h. sie nimmt Bezug auf sie, kritisiert oder erweitert sie. Das mag an dieser Stelle abstrakt klingen, erhält jedoch bei der Betrachtung des Fußnotenapparats eines beliebigen (geistes-)wissenschaftlichen Textes sofortige Evidenz. Auch die Literatur kennt solche Bezugnahmen. Allerdings ist deren Beschreibung weit komplexer und es ist nicht mit einem Hinweis auf Innovationen der literarischen Strategien getan.³⁴

Wie das Beispiel Nicholson Bakers zeigt, gehören solche Debatten keineswegs der Vergangenheit an. Warum ist das so? Man sollte annehmen können, dass heutige Leser sehr wohl unterscheiden können, ob sie einen geschichtswissenschaftlich-historiographischen Text oder einen literarischen

³³ »Kein Medium bildet nur eine einzige Form, denn dadurch würde es als Medium aufgesogen werden und verschwinden. Die kombinatorischen Möglichkeiten eines Mediums lassen sich nie ausschöpfen«, schreibt Luhmann (Luhmann 2008, 125–126).

³⁴ Im Kapitel zu Alexander Kluge wird es u.a. darum gehen, worin sich *Schlachtbeschreibung* von vorangegangenen literarischen Schilderungen der Schlacht um Stalingrad unterscheidet und inwiefern man in diesem Fall von einer Innovation, oder neutraler formuliert, um eine Entwicklung handelt.

Text lesen. Doch auf welche Weise wird diese eindeutige Zuschreibung erreicht? Formuliert man die Grenzziehung zwischen Literatur und Geschichtswissenschaft um, könnte man auch von dem Gegensatz zwischen Fiktion und Faktualität sprechen. Allerdings ist es Fiktionstheoretikern bis heute nicht gelungen, Textmerkmale zu bestimmen, die es ermöglichen, einen Text eindeutig als fiktional oder faktual zu identifizieren. Doch hat Gustav Seibts Lesart von *Human Smoke* ja gezeigt, dass es sich nicht unbedingt um einen faktualen Sachtext handeln muss, dessen Mangel an historischer Wahrheit beklagt werden müsse. Die heftige Reaktion Anne Applebaums auf die Grenzverletzung durch Nicholsolson Baker kann jedoch auch auf einen anderen Umstand zurückzuführen sein.

Auf der Seite der geschichtswissenschaftlichen Theoriebildung hat im Jahr 1973 *Metahistory* von Hayden White für Diskussionen gesorgt, da man in diesem Buch nicht weniger als den Versuch gesehen hat, die Grenzziehung zwischen Literatur und Geschichtswissenschaft endgültig zu verwischen. Dabei sollte man allerdings betonen, dass es Hayden White nicht darum ging – wie ihm von Kritikern vorgeworfen wurde –, den Anspruch auf Objektivität der Geschichtswissenschaft als Disziplin zu schwächen oder ihr diesen sogar abzusprechen. Whites meta-historisches Interesse zielte darauf ab, die impliziten sprachlichen Voraussetzungen historischer Erkenntnis deutlich zu machen. Seine konstruktivistische Annahme lautet, dass in die Arbeit des Historikers notwendig und oftmals unreflektiert sprachliche Entscheidungen eingehen, die einen Objektbereich überhaupt erstmal konstituieren. Verkürzt könnte man sagen, Geschichte ist nicht einfach da, sondern sie wird sprachlich erst zu einer solchen gemacht. Es ist diese ›poetische Qualität‹ geschichtswissenschaftlicher Arbeit, die White erkenntniskritisch untersucht.³⁵ Daraus eine grundlegende Unmöglichkeit abzuleiten, überhaupt wissenschaftliche Aussagen über die Geschichte treffen zu können, verfehlt die eigentlich innovative Pointe von Whites Buch. Nicht um eine den Status der Geschichtswissenschaft

³⁵ »Das allgemeine Ziel besteht darin, die gemeinsamen Merkmale der verschiedenen Auffassungen vom Geschichtsprozeß, wie sie in den Werken der Klassiker tatsächlich erscheinen, ausfindig zu machen. [...] Deshalb werde ich das Geschichtswerk in seinem offensichtlichsten Aspekt erschließen, nämlich als sprachliches Gebilde in der Form alltäglicher Rede, welches ein Modell oder Abbild vergangener Strukturen und Prozesse zu sein und auf dem Weg ihrer *Darstellung* das ›wirkliche‹ Geschehen zu *erklären* beansprucht.« (White 2008, 16; kursiv i. Orig.)

gefährdende Nivellierung der Grenze zur Literatur geht es White, sondern um die methodologisch bedeutsame Reflexion sprachlicher Vollzüge bei der historiographischen Arbeit.

In diesem Sinne lässt sich Reinhart Kosellecks 1976 gehaltener Vortrag zum Thema *Fiktion und geschichtliche Wirklichkeit* als Antwort und Vermittlungsversuch auf die durch Whites Studie aufgeworfenen Probleme verstehen.³⁶ Koselleck sieht in der »Frage nach dem Verhältnis zwischen Fiktion und geschichtlicher Wirklichkeit« eine doppelte Herausforderung. Da wäre erstens die lange Tradition der Auseinandersetzung um das Verhältnis zwischen »res factae« und »res fictae«, dessen Wandlungen sowohl Aufschluss darüber vermitteln könnten, was jeweils als geschichtliche Wirklichkeit erfahren worden sei, als auch, welcher Fiktionsbegriff jeweils gegolten habe. Zweitens, geht Koselleck »von der aktuellen Diskussion aus, inwieweit fiktionale Texte durch die geschichtliche Wirklichkeit bedingt seien und wieweit sie auf diese einwirken sollen« (Koselleck 2010c, 80). Vor diesem Hintergrund versucht Koselleck nun, die Unterscheidung von »Fiktion und Faktualität«, die er für unbestreitbar hält, neu zu konfigurieren. Er hält es nicht für zielführend, die Unterscheidung an ›Tätigkeitsmerkmalen oder Gegenstandsbereichen zweier Berufsgruppen‹ festmachen zu wollen, da die ›Geschichte‹ nämlich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts »zur gemeinsamen Tätigkeit« aufgestiegen sein.

Seitdem verläuft nämlich die theoretisch entscheidende Frage nicht mehr zwischen dem Faktischen, von dem die Historiker handeln, und den Fiktionen, die die Dichter stiften. Die Frontlinie verschiebt sich und ruft neue Zuordnungen hervor, indem sie die Frage aufwirft: Wie verhält sich die sprachliche Konstitution einer Geschichte, sei es die Geschichte eines historischen, eines poetischen oder sonst eines Schriftstellers, zu dem, was nunmehr als geschichtliche Wirklichkeit erfahren und bezeichnet wird. (Koselleck 2010c, 85)

An diesem Zitat wird deutlich, dass Koselleck an Whites Ausführungen anknüpft. Dabei geht es ihm im Folgenden darum, den sprachlichen Zugriff des Historikers auf die ›Geschichte‹ näher zu bestimmen resp. methodologische Vorschläge zu eröffnen, die es ermöglichen, diesen von einem

³⁶ Veröffentlicht wurde der Vortrag zuerst 2007 in der Zeitschrift für Ideengeschichte und dann noch einmal 2010 wiederabgedruckt in dem Band *Vom Sinn und Unsinn der Geschichte*. Danach wird im Folgenden zitiert.

literarischen Zugriff zu unterscheiden. Zu diesem Zweck nimmt er eine wichtige theoretische Einschränkung vor. Koselleck geht von einer grundsätzlichen Unmöglichkeit der sprachlichen Einholbarkeit eines historischen Geschehens aus. »Wir dürfen also davon ausgehen, daß keine sprachliche Artikulation, gleich welcher Art und welchen Ranges, jemals das erreicht, was sich in der Geschichte wirklich vollzieht. Geschichte vollzieht sich zwar nie ohne Sprache, sie ist aber zugleich immer anderes: mehr oder weniger.« (Koselleck 2010c, 89) Damit aber stehen sowohl der Schriftsteller als auch der Historiker vor dem gleichen Problem, nämlich der »Inkommensurabilität von geschichtlicher Wirklichkeit und ihrer sprachlichen Verarbeitung« (Koselleck 2010c, 89).

Es fällt nicht schwer, in Kosellecks bisherigen Ausführungen eine Bestätigung des gewählten methodischen Zugangs zur Beschreibung des Verhältnisses von Literatur und Geschichtswissenschaft zu erkennen. Dabei zeichnet sich die Medium/Form-Differenz vor allem durch ihre Flexibilität aus, sowohl historiographische als auch literarische Texte in den Blick nehmen zu können. Doch ist damit das Problem der Identifizierung noch nicht gelöst. Zwar realisieren sich historiographische und literarische Texte als Medium/Form-Differenzen gleichermaßen in ihrem Bezug auf das Medium ›Geschichte‹, doch schließen jeweils unterschiedliche Kommunikationen an sie an. Der historiographische Text muss ja den geltenden wissenschaftlichen Kohärenz- und Objektivitätskriterien unterliegen, damit er nach dem wissenschaftlichen Code wahr/falsch kommuniziert werden kann. Demgegenüber unterliegt der literarische Text ästhetischen Kriterien, wie etwa dem der Eleganz oder dem des Geschmacks, um gemäß dem Kunstsystemcode interessant/langweilig kommuniziert werden zu können. Wenn aber die Unterscheidung faktual/fiktional anhand eines Textes nicht getroffen werden kann, vielmehr diese Unterscheidung jeden Text durchzieht, der historische Tatsachen in welcher Weise auch immer präsentiert, stellt sich die Frage, welche Markierungen gegeben sein müssen, um einen Text zweifelsfrei einer der beiden Seiten zuzuordnen. Für den Historiker Koselleck ist es die Methode der Quellenkritik, die eine eindeutige Identifikation ermöglicht. Ein historiographisch-geschichtswissenschaftlicher Text müsse »durch die Düse der Quellenkritik« gepresst worden sein. Nur auf diese Weise sei es möglich, zu kontrollierten und

kontrollierbaren Aussagen zu gelangen.³⁷ Doch auch an dieser Stelle stellt sich die Frage, ob die Quellenkritik ausschließlich Werkzeug des Historikers ist. Denn auf welche Weise ließe sich Wahrscheinlichkeit resp. Authentizität herstellen, wenn nicht durch intensive Nutzung von historischen Dokumenten? Sowohl Flaubert als auch Nicholson Baker haben ausgiebig Quellen genutzt und ausgewertet. Mit einigem Recht könnte man über Bakers Text sagen, er stelle selbst eine Quellensammlung dar, die, an der Stelle hat Anne Applebaum Recht, sicherlich diskussionswürdig wäre, nähme man sie ausschließlich unter diesem Gesichtspunkt wahr. Auch Flaubert beruft sich in seiner Argumentation auf die ›Wissenschaftlichkeit‹ seiner Vorarbeiten. Doch macht dies seinen Text schon wissenschaftlich bzw. aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive angreifbar?

Es ist Flaubert, der einen Hinweis darauf gibt, wie das Dilemma gelöst werden kann. Er beruft sich ja nicht zuletzt darauf, seinen Text als Roman geschrieben zu haben, was im Grunde eine andere Diskussion erforderlich gemacht hätte, auf die sich allerdings Flaubert nicht eingelassen hat. So banal der Hinweis, Flaubert habe eben einen Roman geschrieben, zunächst wirken mag, für die Auseinandersetzung mit einem konkreten Text sind solche paratextuellen Zuschreibungen essentiell. Denn einen paratextlosen Text gibt es nicht und kann es nicht geben. Ein Text realisiert sich immer als Differenz von Text und Paratext(en). Sie ermöglichen die Identifikation eines Textes, lenken auf diese Weise seine Rezeption, machen es möglich, den Text – egal, ob literarisch oder wissenschaftlich – abzulehnen oder ihm zuzustimmen. Die Tatsache, ob ein Text sich dem Leser als Roman vorstellt oder als wissenschaftliche Abhandlung, entscheidet darüber, ob angemessen über ihn kommuniziert wird oder eben nicht.

Natürlich werden aus dieser Perspektive insbesondere solche Texte interessant, die sich durch das Fehlen und/oder das Beifügen spezifischer Paratexte einer solchen Identifikation entziehen. Weist Flaubert noch selbst darauf hin, sein Text sei ein Roman, fehlt eine solche Gattungszuschreibung bei Nicholson Baker. *Human Smoke* weist sich nicht explizit als literarischer Text aus. Darüber hinaus enthält das Buch, wie beschrieben, zahlreiche Gestaltungselemente, die, der Konvention nach, wissenschaftliche Texte auszeichnen. Die Irritation der Rezensenten und die sich daran anschließende Kontroverse kann nicht zuletzt auf die paratextuelle Gestaltung des

³⁷ Vgl. Koselleck 2010c, 89–92.

Buches zurückgeführt werden, die dem Text eine Ambiguität verleiht, die jede Lesart berücksichtigen muss, jedoch nur schwer auflösen kann.

II.4 Montageformen

Das zweite Element der Textgestaltung ist ebenfalls bereits beschrieben worden und kann als Textform der offenen Montage begriffen werden. Im Gegensatz zur kohärenten Erzählung, die auf die Geschlossenheit eines Ereigniszusammenhangs abzielt, präsentiert sich diese Textform als wortwörtlich offen, was bereits die Zwischenräume zwischen den einzelnen Abschnitten andeuten. Zugleich deutet eine solch offene Textgestaltung ex negativo auf eine Abkehr von geschlossenen Geschichtsmodellen hin, wie sie von Hayden White etwa anhand von Tocquevilles Darstellung der Französischen Revolution beschrieben worden ist.³⁸ Diese Form der Geschlossenheit, wie sie zugegebenermaßen vor allem im 19. Jahrhundert realisiert wurde, schließt innerhalb der einzelnen Darstellung einen anderen, gleichwohl möglichen Geschichtsverlauf aus. Mit anderen Worten, die offene Montage ist eher dazu geeignet, die Kontingenz des historischen Ablaufs präsent zu halten. Denn dass die Französische Revolution auf andere Weise nicht nur dargestellt, sondern auch durch ihre Darstellung anders erklärt und verstanden werden kann, legt Whites Analyse von Marx' *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* nahe.³⁹ Zudem eröffnet die offene Montage die Möglichkeit, sie potentiell unendlich weiter- bzw. umschreiben zu können. Nimmt man die Montage hinsichtlich ihrer Metaphorik als literarische Strategie ernst, dann erscheint sie in der Lage, nicht nur Texte zu produzieren, sondern diese Texte immer auch zu ändern, da ihre Einzel-elemente ausgetauscht werden können.

Vor diesem Hintergrund werden die schriftstellerischen Projekte Walter Benjamins und Alexander Kluges behandelt. Im Mittelpunkt des Kapitels zu

³⁸ White 2008, 251–301.

³⁹ White 2008, 365–425. Dass man die Französische Revolution auch in der Form eines Wörterbuchs darstellen kann, beweisen François Furet und Mona Ozouf mit *Kritisches Wörterbuch der Französischen Revolution* (orig. 1988, dt. 1996). Die dadurch bedingte Auflösung des Ereignisses ›Französische Revolution‹ in unterschiedliche Kategorien – Ereignisse; Akteure; Institutionen und Neuerungen; Ideen; Deutungen und Darstellungen – mit einzelnen Stichworten lässt dem Leser natürlich viel größere Freiheiten bei der eigenen (Re-)Konstruktion der historischen Geschehnisse.

Benjamin steht das Fragment gebliebene Passagen-Werk, das in zwei Bänden vorliegt. Doch um was für einen Text handelt es sich dabei eigentlich? Konzipiert als ›Urgeschichte des 19. Jahrhunderts‹, stellt sich das überlieferte und posthum bereitgestellte Textkonvolut als bloße Sammlung heterogener Textteile dar, deren endgültiges Arrangement bestenfalls mehr oder weniger plausibel rekonstruiert werden kann. Trotzdem bildet es für viele Benjamin-Forscher so etwas wie den Mittelpunkt von Benjamins gesamtem Schaffen. Daraus leiten sich folgende Leitfragen ab: In welchem Verhältnis steht es zu den anderen, abgeschlossenen Texten Benjamins? Aus welchem Grund hatte sich Benjamin für die offene Montage als Konstruktionsprinzip für das *Passagen*-Werk entschieden? Welcher Zusammenhang besteht dabei zwischen einer spezifischen Geschichtsvorstellung und dem anvisierten Textmodell?

Alexander Kluges schriftstellerisches Projekt wäre ohne Benjamins *Passagen*-Werk nur schwer denkbar. Nicht nur in der Anwendung der offenen Montage als literarische Strategie folgt er ihm, sondern darüber hinaus auch in der Kritik an geschlossenen Geschichtsvorstellungen. Im Zentrum steht dabei Kluges Auseinandersetzung mit der Schlacht um Stalingrad, *Schlachtbeschreibung*, die er in Variationen immer wieder veröffentlicht hat. Dabei stehen zunächst Fragen der Textgestaltung im Vordergrund: Welche Absicht verfolgt die Publikationspraxis von vier verschiedenen Fassungen eines Textes mit dem Titel *Schlachtbeschreibung*? Welchen Status haben die einzelnen Textfassungen? Dann: Welcher Zusammenhang besteht in Kluges Fall zwischen Geschichtsbild und Textmodell?

Begleitet werden diese beiden Kapitel von zwei Exkursen, deren Funktion darin besteht, einerseits den Begriff der offenen Montage zu präparieren, wie er in der vorliegenden Arbeit verwendet wird, sowie andererseits eine Reflexion über das Ereignishafte des Ereignisses Stalingrad zu liefern, die als Folie für Alexander Kluges Darstellung in *Schlachtbeschreibung* dient. Zudem kann in einer Arbeit, die heute geschrieben wird, nicht davon ausgegangen werden, dass die notwendigen historischen Kenntnisse über Stalingrad vorhanden sind. In diesem Sinne versteht sich der zweite Exkurs als Dienstleistung, die allerdings weder das Studium der einschlägigen Literatur zu Stalingrad ersetzen kann und will, noch Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

III. Montage bei Walter Benjamin und Alexander Kluge

Die historistische Geschichtserzählung des 19. Jahrhunderts hat sich als Modell historiographischer Darstellung bis ins 20. Jahrhundert gehalten. Inspiriert durch Hegels Geschichtsphilosophie sowie durch die von Goethe abgeleitete Form des Entwicklungsromans, ergibt sich ein erzählerisches Grundmodell, das mit den Begriffen Teleologie und Linearität gekennzeichnet werden kann.⁴⁰ Dabei ist es möglich, den Geschichtsverlauf, wie er im Historismus verstanden wird, ohne den Begriff der Teleologie zu denken, nicht jedoch ohne den Begriff der Linearität. Teleologie verlangt den Begriff der Linearität, vollzieht sich die historische Entwicklung aus dieser Sicht doch auf ein in der Zukunft bestimmtes Ziel hin. Der Fortschritt der Geschichte orientiert sich an der Ausbildung einer spezifischen Idee, die gegenwärtig noch nicht verwirklicht ist, sondern ihre zukünftige Realisierung prophezeit. Eine lineare Geschichtsvorstellung muss sich hingegen ›nicht‹ auf ein zukünftiges Ideal richten.

Hayden White hat in dem vor seinem Hauptwerk *Metahistory* erschienenen Aufsatz *Die Last der Geschichte* auf den prekären Status der Geschichtswissenschaft gegenüber den exakten Naturwissenschaften auf der einen und der avancierten Literatur auf der anderen Seite aufmerksam gemacht. Ihr Dilemma sei es, gegenüber beiden Bereichen nicht konkurrenzfähig, sondern vielmehr ein schwacher Zwitter aus Literatur und Wissenschaft zu sein. Weder könne sie die Objektivität der Naturwissenschaften erreichen, noch sei sie in der Lage mit der Literatur zu konkurrieren. Mit Blick auf die moderne Literatur des 20. Jahrhunderts konstatiert White ein Versäumnis der Geschichtswissenschaft, orientierten sich ihre Darstellungen von ›Geschichte‹ immer noch ausschließlich an den Erzählformen des 19. Jahrhunderts. Dadurch aber beschränkten sich die Erklärungsmuster der Geschichtswissenschaft auf Modelle, wie sie dem 19. Jahrhundert angemessen erschienen, die Komplexität zeitgeschichtlicher Ereignisse aber könne man auf diese Weise nicht in den Blick nehmen.⁴¹

⁴⁰ Vgl. White 2008 und Fulda 1996, 303ff.

⁴¹ White 1986, 36–63, bes. 36f.: »So argumentieren Historiker bisweilen, daß nur in der Geschichte Kunst und Wissenschaft zu einer harmonischen Synthese zusammenfänden. Nach

Aus Whites These über das Versäumnis der Geschichtswissenschaft ließe sich für die Geschichtsschreibung eine quasi normativ-poetologische Forderung ableiten, die auf die Notwendigkeit hinweist, die innovativen Darstellungstechniken der Literatur aufzugreifen und für die eigene Arbeit fruchtbar zu machen.

White diagnostiziert eine Rückständigkeit der Geschichtswissenschaft hinsichtlich ihrer Verwendung narrativer Techniken. Er knüpft für seine Disziplin damit an das an, was unter dem Stichwort ›Krise des Erzählens‹ von verschiedenen Theoretikern auf unterschiedlichen Ebenen festgestellt worden ist. Von dieser Krise des Erzählens ist zunächst die Literatur betroffen, wie die theoretischen Entwürfe von Georg Lukács, Walter Benjamin und später auch von Theodor W. Adorno hinsichtlich der Gattung des Romans zeigen.⁴² Für größere politische, historische und gesellschaftliche Zusammenhänge braucht nur an Jean-François Lyotards Formel vom ›Ende der Meta-Erzählungen‹ erinnert zu werden.⁴³

Dieser ›Krise des Erzählens‹ begegnen Walter Benjamin und Alexander Kluge mit ihren Textmodellen, deren hauptsächliches Darstellungsverfahren die Montage ist. Walter Benjamins *Passagen*-Projekt stellt dabei den Versuch dar, eine alternative historiographische Darstellungsform zu entwickeln und zu erproben. Dieser Versuch steht dabei sowohl unter dem Vorzeichen seiner Kritik am Historismus als auch unter dem Eindruck seiner Beschäftigung mit den Strömungen avancierter Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Dabei sind nicht nur der Surrealismus oder Bertolt Brechts Theorie des epischen Theaters zu nennen, sondern auch die Texte und Theorien der russischen Konstruktivisten, wie sie sich insbesondere in der Gestaltung von Benjamins Buch *Einbahnstraße* niedergeschlagen haben. Mit

dieser Auffassung vermittelt der Historiker nicht nur zwischen Vergangenheit und Gegenwart, er hat auch die besondere Aufgabe, zwei Weisen des Weltverstehens miteinander zu verbinden, die normalerweise unaufhebbar voneinander getrennt wären. [...] Unter den heutigen Historikern, so hat man den Eindruck, wächst der Verdacht, daß diese Taktik die Funktion hat, eine ernsthafte Auseinandersetzung mit den bedeutenderen Fortschritten in Literatur, Sozialwissenschaften und Philosophie im 20. Jahrhundert abzublocken. Und unter Nicht-Historikern scheint sich zunehmend die Auffassung durchzusetzen, daß der Historiker, weit davon entfernt, der erwünschte Vermittler von Kunst und Wissenschaft zu sein, der er zu sein behauptet, vielmehr der unversöhnliche Feind beider ist.«

⁴² Georg Lukács: *Die Theorie des Romans* (1920); Walter Benjamin: *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* (1937); Theodor W. Adorno: *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman* (1954).

⁴³ In Jean-François Lyotard: *La condition postmoderne* (1979).

dem von ihm für das *Passagen*-Projekt in Erwägung gezogenen Darstellungsverfahren der ›literarischen Montage‹ findet seine Kritik am Historismus und seine Rezeption avancierter Literatur ihren performativen Vollzug in einem neuen historiographischen Textmodell, welches gleichzeitig adäquater Ausdruck seiner Geschichtskonzeption sein sollte.

Ein solcher Zusammenhang zwischen Textmodell und Geschichtskonzeption lässt sich auch bei Alexander Kluge feststellen, wobei sich seine Kritik an bestimmten Darstellungsverfahren erst retrospektiv, d.h. nach Abfassung der ersten Textfassung von *Schlachtbeschreibung*, theoretisch artikuliert. Doch kann man bereits in dieser ersten Fassung ein kritisches Moment ausmachen, setzt sich das Darstellungsverfahren der Montage in seinem Text doch deutlich von anderen literarischen Texten ab, die Stalingrad thematisieren. Dabei ist es günstig, dass Kluge ja nicht nur als Schriftsteller, sondern zunächst als Regisseur und, vor allem im letzten Jahrzehnt, als Produzent zahlloser Fernsehsendungen bekannt geworden ist. Noch vor der thematischen Fixierung auf historische Geschehnisse, vor allem der deutschen Geschichte, ist es das Verfahren der Montage, das diesem medial heterogenen Werk seinen Zusammenhang verleiht. Dabei gilt es, den hier vorgeschlagenen Begriff von Montage als Darstellungsverfahren an den Werken Benjamins und Kluges zu erproben und dadurch den Zusammenhang zwischen den jeweiligen Textmodellen und Geschichtskonzeptionen aufzuzeigen. Über die Praxis der Montage werden beide Autoren miteinander in Beziehung gesetzt und sie ist es, so die These, die es beiden erlaubt, ihre jeweilige Geschichtskonzeption textuell ins Werk zu setzen.

III.1 Eine Geschichte der Montage

Der Versuch, die Geschichte eines beliebigen Gegenstands zu schreiben, trifft auf zahlreiche Hindernisse. Um erfolgreich zu sein, muss man Voraussetzungen schaffen und Vorannahmen akzeptieren, die in ihrer Künstlichkeit in krassem Gegensatz zur Suggestion eines quasi natürlichen Ablaufs – des So-ist-es-gewesen – stehen. Zunächst muss man die Einheit seines Gegenstands behaupten, unabhängig davon, ob man ein historisches Ereignis, ein Werk oder etwa die Literatur in ihrem historischen Verlauf behandeln möchte. Die Feststellung, welche Geschehnisse zu einem Ereignis geführt haben und welche Konsequenzen es gehabt hat, lenkt im Vorhinein

den Blick auf die zu rekonstruierende Realität, die hinter den ausgewählten Dokumenten angenommen wird. Dabei sollte man sich der Tatsache bewusst sein, dass nur ein Teil der Realität sich in ihnen abgelagert hat und sie demnach nur einen Ausschnitt der historischen Wirklichkeit betreffen. Ähnliche Schwierigkeiten bereitet es, die Geschichte eines Werks zu schreiben. Zunächst einmal ist es fraglich, ob sich ein plausibler Werk-Begriff überhaupt bilden lässt. Dazu kommt die Schwierigkeit, inwiefern sich das entsprechende Werk in einen übergreifenden historischen Zusammenhang eingliedern bzw. als Ergebnis einer historischen Entwicklung erklären lässt.⁴⁴ Der Problemkomplex der Literaturgeschichtsschreibung kann an dieser Stelle nicht umfassend gewürdigt werden, doch weist er einige Gemeinsamkeiten mit der hier zu untersuchenden Fragestellung auf.⁴⁵ Es stellen sich noch zahlreiche weitere Fragen, deren Beantwortung grundsätzlich darauf hinausläuft, den unvermeidlichen Konstruktionscharakter solcher Unternehmungen festzustellen. Dabei ist es unerheblich, ob man die Geschichte der Literatur als Ereignisgeschichte konzipiert, die bedeutende Werke oder Autoren in ihrer Abfolge verstehen und darstellen möchte, oder ob man sie als Mentalitätsgeschichte versteht, wie etwa Jost Schneider mit seiner Sozialgeschichte des Lesens (2004). Stets besteht die Gefahr, dasjenige, das als fremd oder neu und damit als einer Erklärung wert erfahren wird, in seiner Singularität nicht ausreichend wahrzunehmen. Schnell sieht man sich gezwungen, auf das, was man schon kennt oder als bekannt voraussetzt, zurückzugreifen und es in Beziehung zum ausgewählten Gegenstand zu setzen, dabei aber gerade das Fremd- bzw. Neuartige im Bekannten aufzulösen.⁴⁶ Was tut man also angesichts eines Phänomens, dessen Fremdartigkeit so rätselhaft ist, dass sie sich nicht durch Integration in bestehende Zusammenhänge begreifen lässt und jeder Versuch, es auf Bekanntes zu beziehen, notwendig den Gegenstand verfehlt?

⁴⁴ Im Zusammenhang seiner Kritik am Autor-Begriff finden sich bei Michel Foucault Hinweise auf eine Problematisierung des Werk-Begriffs, die aber im Folgenden nicht weiter verfolgt werden sollen (vgl. Foucault 2003, 234–270, insb. 240–241).

⁴⁵ Vgl. dazu die Arbeiten von Barthes 2006, 73–93 (urspr. 1960); Jauß 1970, 144–207; Hamacher 1986, 5–15; Fohrmann 1993, 175–202.

⁴⁶ Dazu kommen natürlich weitere methodische Schwierigkeiten, die jeden Versuch einer Geschichtsschreibung betreffen, unabhängig davon, ob man die Geschichte eines Werks, eines Autors, einer Gattung etc. schreiben möchte. Was aber nicht bestritten werden soll, ist der heuristische Nutzen solcher Konstrukte.

Um diese Frage zu beantworten, wird ein kurzer Umweg eingeschlagen, der auf das hauptsächliche Problem aufmerksam machen soll, das jeder historischen Erklärung eines literarisch-künstlerischen Phänomens zugrundeliegt. Daher ist der Titel dieses Kapitels – Eine Geschichte der Montage – auch in dem Sinne zu verstehen, dass es erstens nicht darum geht, ›die‹ Geschichte der Montage zu erzählen, sondern ›eine‹ Geschichte, die spezifischen Kohärenz- und Plausibilitätsbedingungen gehorcht. Zweitens soll es darum gehen, auf den ›Konstruktcharakter‹ jeder historiographischen Darstellung aufmerksam zu machen. Der Umweg, der uns über Kafka und Borges zu der folgenden historischen Darstellung der Montage führt, ist somit notwendig.

III.2 Borges als Leser von Kafka

Für den argentinischen Schriftsteller Jorge Luis Borges war Kafka eine einzigartige Erscheinung. Dessen Einzigartigkeit schien ihm anfangs so vollkommen, dass die Frage nach etwaigen Vorläufern keinen Sinn ergeben wollte. Dann aber, so führt Borges in seinem Essay *Kafka y sus precursores* (1951) aus, begann er »su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas« (Borges 1989, 88) wiederzuerkennen. Der Titel signalisiert, dass der Essay eine literarhistorische Konstellation eröffnen möchte, wobei die eingangs festgestellte Einzigartigkeit Kafkas seine Einordnung in eine Tradition zu verbieten scheint. Die Suche nach Kafkas Vorläufern führt Borges allerdings von der Antike bis in seine unmittelbare Gegenwart: Zenons Paradoxon von der Bewegung, Texte des chinesischen Schriftstellers Hu Yan und des dänischen Philosophen Kierkegaard, ein Gedicht von Robert Browning, eine Erzählung von Léon Bloy sowie abschließend eine Erzählung des Lord Dunsany. Eine erstaunliche Sammlung von Texten, deren Zusammenstellung, so Borges, nicht zuletzt dem Zufall zu verdanken sei.⁴⁷ Klugerweise versucht Borges nicht, zwischen ihnen eine Entwicklungslinie nachzuzeichnen. Zwar wiesen alle genannten Texte eine Ähnlichkeit mit Kafka auf, untereinander jedoch ähnelten sie sich

⁴⁷ Der Text des chinesischen Schriftstellers Hu Yan etwa verdankt sich einem solchen Lesezufall. »En el segundo texto que el azar de los libros me deparó, la afinidad no está en la forma sino en el tono« (Borges 1989, 88).

nicht. Den Ursprung von Kafkas Schreibweise in dem Paradoxon Zenons auszumachen und von dort aus eine Entwicklung über die unterschiedlichen Stationen bis zu Kafka zu verfolgen, ist nicht das Anliegen von Borges. Anstatt die Frage zu stellen, durch welche Vorläufer Kafka beeinflusst worden sei, und so eine Entwicklung zu postulieren, an deren Endpunkt Kafka stünde, verändert Borges die historische Perspektive. »En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría« (Borges 1989, 89). Als Leser entdeckt Borges also Vorläufer Kafkas, die ihm ohne die Lektüre seiner Texte niemals aufgefallen wären. Das Eigenartige, das Idiosynkratische der Texte Kafkas, wird nicht mit dem Hinweis auf etwaige Vorläufer erklärt, von denen er demnach beeinflusst worden wäre. Das Unbekannte, der Gegenstand der Untersuchung – in diesem Fall Kafka – kann nicht in eine Tradition bekannter Vorläufertexte eingegliedert oder auf eine erste Ursache zurückgeführt werden. Borges' literarhistorischer Kommentar dreht vielmehr das gängige Begründungsverhältnis um: Nicht den Ursprung zu suchen, um von dort eine abgeleitete Entwicklungslinie zu rekonstruieren, sondern die durch die Kafka-Lektüre initiierte Erfahrung zum Ausgangspunkt zu machen und eine ›Tradition‹ zu konstruieren, die keinem linearen Fortschrittsmodell entspricht und sich darin erschöpft. Borges erreicht auf diese Weise drei Dinge: Erstens werden bereits bekannte Texte in einem spezifischen Sinne wieder verfremdet. Die Lektüre von Kafka wirkt dabei wie ein Filter, der neue Schichten eines Textes freilegt und es damit ermöglicht, neue Verbindungen zwischen unterschiedlichen Texten zu ziehen. Zweitens kann Kafka in seiner Einzigartigkeit gewürdigt werden, ohne dass man gezwungen wäre, ihn in eine Traditionslinie einzuschreiben, die seine Differenz zu den Vorläufern mindern würde, indem seine Besonderheit nur relativ zu seinen Vorläufern wäre, wo es doch darum geht, sie als absolut zu begreifen. Drittens zeigt Borges den Konstruktionscharakter jeder historiographischen Tätigkeit auf. Zwar erwecken die von ihm aufgeführten Texte – mit Ausnahme Kierkegaards, wie er selbst bemerkt – in ihrer Zusammenstellung zunächst den Anschein von Willkürlichkeit. Doch entsteht dieser Eindruck nur, wenn man ein lineares Fortschrittsmodell zum Maßstab einer plausiblen Abfolge machen wollte, in dem Text A notwendiges Vorbild von Text B, Text B wiederum von Text C usf. sein soll.

Unbestreitbar eignet der Borgesschen ›Methode‹ ein ausgeprägt subjektivistischer Zug, der ihre wissenschaftliche Anwendbarkeit schwierig macht. Dennoch schärft sie durch ihre Abweichung davon den kritischen Blick für diejenige Form von Historiographie, die allzu häufig von einem linearen Fortschrittsmodell getragen wird. Dabei wird angenommen, dass ein Werk oder ein Autor keimhaft in seinen Vorgängern angelegt sei, während die gezogene Verbindung nur mehr interpretatorisches Konstrukt ist.

III.2.1 Stefan Zweig als Leser von Charles Dickens

Nach Stefan Zweig darf man sich den zeitgenössischen Leser der Romane von Charles Dickens in einem Ohrensessel, neben sich eine Tasse mit dampfendem Tee, vor einem Kaminfeuer sitzend, vorstellen.⁴⁸ Dickens' »Kaminkunst« (Zweig 1982, 58) sei nicht weniger als der adäquate Ausdruck bürgerlicher Behaglichkeit im viktorianischen England des 19. Jahrhunderts. Der bürgerliche Leser finde seine behagliche Wohnzimmer-Atmosphäre in den detaillierten Schilderungen der Verhältnisse widergespiegelt, die als sozioökonomischer Hintergrund für die Entfaltung der Kinderschicksale in Dickens' Romanen dienen. Die Beschreibungen, die Dickens von seinen Figuren und ihren Milieus gebe, enthielten so zahlreiche äußerliche Details, dass sich Dickens' Poetik einer spezifischen visuellen Auffassungs- und Wiedergabe verdankt. Folgerichtig beschreibt Zweig dessen schriftstellerisches Verfahren wiederholt mit Vergleichen und Bildern aus den Bereichen der Optik und der Technik. Entsprechend sei Dickens »ein visuelles Genie«, sein Auge »kalt, grau, scharfblickend wie Stahl« (Zweig 1982, 67). Dickens habe »einen ganz irdischen Blick, einen Seemanns-, einen Jägerblick« gehabt (Zweig 1982, 69); einen Blick mithin »von einer Präzision sondergleichen, ein wunderbares, unbeirrbares Instrument« (Zweig 1982, 67). Dickens' visuelles Genie sei darüber hinaus vergleichbar mit einer Kamera, denn »sein Blick übersah nichts, faßte wie ein guter Verschluss am photographischen Apparat das Hundertstel einer Sekunde in einer Bewegung, in einer Geste« (Zweig 1982, 69). Diese Fähigkeit ist allerdings auch sein großer Nachteil gegenüber Balzac und

⁴⁸ Das Folgende bezieht sich auf Stefan Zweigs Aufsatz *Dickens*, der zusammen mit zwei anderen Aufsätzen in dem Buch *Drei Meister. Balzac – Dickens – Dostojewski* erschienen ist.

Dostojewski. Jene schufen ihre Kunstwerke durch Intuition, durch ihr ›geistiges Auge‹, während Dickens »mit dem körperlichen Auge« arbeite. Damit aber sei seine Literatur »nur reproduktiv« (Zweig 1982, 71).

Interessant sind Zweigs Ausführungen, weil sie eine mediale Konkurrenzsituation nahelegen. Dickens' visuelles Genie mit der Funktionsweise eines Photoapparats zu vergleichen, um später seine literarischen Texte auf ihre bloß reproduktive Qualität zu reduzieren, deutet auf eine medienspezifische Erfahrung und Bewertung Zweigs hin, die in der Photographie eine reine Reproduktionstechnik erkennt, die keine künstlerischen Ansprüche befriedigen könne. Dass Zweig seiner Charakterisierung des schriftstellerischen Verfahrens von Dickens eine »merkwürdige Brechung des Blicks« zugesteht, durch die dessen »Scharfsichtigkeit« zwar gesteigert würde und ihm ermögliche, eine ›karikaturistische Wirkung‹ zu erzielen (Zweig 1982, 69–70), kann nicht darüber hinweg täuschen, wie reserviert er gegenüber dem literarischen Werk Dickens' trotz allem blieb.⁴⁹ Im Gegensatz zu intuitiv schaffenden Dichtern wie Balzac und Dostojewski, die aus ihrem Innern schöpfen und so einen Zugang zu den tieferen Schichten der menschlichen Psyche erreichen könnten, baue Dickens seine Psychologie einzig auf dem Sichtbaren auf. Zweigs Ausführungen gipfeln schließlich in der lapidaren Feststellung: »Seine Phantasie ist eigentlich bloß Blick« (Zweig 1982, 71).

Unabhängig davon, ob man Zweig hinsichtlich seiner Charakterisierung von Dickens zustimmt, stellt sich die Frage, inwiefern seine Beschreibung der Poetik Dickens' durch die Erfahrung im Umgang mit dem Medium der Photographie, ja vielleicht sogar mit dem Medium des Films geprägt ist. Es fällt nämlich auf, dass Zweig nicht nur den Detailreichtum der Beschreibungen hervorhebt, sondern die Fragmentierung der Figuren in einzelne Zeichen betont, die erst zusammengesetzt das komplette Charakter-Bild liefern. »Seine Charaktere sind eigentlich immer nur eine Summe von

⁴⁹ Insbesondere Dickens' Bürgerlichkeit scheint Zweig abzustoßen und ihn gegenüber den beiden anderen ›Meistern‹ herabzusetzen. »Seine große und unvergeßliche Tat war darum eigentlich nur: die Romantik der Bourgeoisie zu entdecken, die Poesie des Prosaischen« (Zweig 1982, 62). Auch im Vergleich zu Vorläufern schneidet der Engländer schlecht ab: »Shakespeare war die Inkarnation des heroischen England, Dickens nur das Symbol des bourgeoisen« (Zweig 1982, 56). Sein Gegenstand mache aus ihm einen weniger bedeutenden Schriftsteller: »Dickens ist dieser goldene Reif um den englischen Alltag, der Heiligenschein der schlichten Dinge und simplen Menschen, die Idylle Englands.« (Zweig 1982, 63)

Merkmale, aber von so scharfgeschnittenen, daß sie restlos ineinander passen und ein Bild vortrefflich in Mosaik zusammensetzen« (Zweig 1982, 71). Es wäre nicht schwierig, diese Stelle in filmische Termini umzuformulieren bzw. sie in die Funktionsweise des Films zu übersetzen. Damit aber stellt sich die Frage, inwiefern Zweigs Wahrnehmung durch eine spezifische mediale Erfahrung bedingt ist, umso nachdrücklicher.

III.2.2 Eisenstein als Leser von Stefan Zweig und Charles Dickens

Der russische Regisseur und Montage-Theoretiker Sergej M. Eisenstein gibt in seinem Aufsatz *Dickens, Griffith und wir* (1942) eine deutliche Antwort. Geht es Eisenstein insgesamt vor allem um die Differenzierung zwischen der Montage im amerikanischen und sowjetischen Film, ist es zunächst einmal interessant, woraus er das Prinzip der Montage ableitet. Hilfreich ist der Umstand, dass sich Eisenstein sowohl auf die Filme und Selbstauskünfte von David W. Griffith bezieht als auch ausgiebig Stefan Zweigs Aufsatz über Charles Dickens zitiert. Eisensteins Antwort auf die Frage, inwiefern die Dickenssche Schreibweise bereits filmisch gewesen sei, oder besser, so genannt werden könne und ob in ihr somit keimhaft die Ästhetik des Films angelegt war, lautet: »Hier, bei Dickens, beim viktorianischen Roman, entspringt jenes erste Aufblühen der Ästhetik im amerikanischen Film, das mit dem Namen David Wark Griffith verbunden ist« (Eisenstein 2006, 301). Für Eisenstein ist demnach klar, dass Dickens ein Vorläufer des Films ist, auch wenn er anerkennt, dass man die Ähnlichkeit nicht überbetonen sollte, da sie ansonsten an Überzeugungskraft einbüßen würde.⁵⁰ Die »erstaunliche Plastizität seiner Romane«, ihre »wunderbare Bildhaftigkeit« und »optische Wirkung«, seien es, die Dickens zum legitimen Vorläufer des Films werden lassen. Die visuelle Poetik des Schriftstellers, wie sie bereits von Zweig herausgestellt worden war, eigne sich für die Übersetzung in eine filmische Ästhetik jedoch nicht nur wegen ihres Detailreichtums. Genauso stark war

⁵⁰ In diesem Punkt liegt eine der zentralen Schwierigkeiten von Eisensteins Argumentation begründet. Im weiteren Verlauf seines Aufsatzes zeichnet er die Traditionslinie, die bis zur Montage geführt hat, bis ins Elisabethanische Zeitalter zurück. Damit verschwindet aber jegliche Trennschärfe des Begriffs. Die Schwierigkeiten einer solchen Perspektive liegen auf der Hand. Wenn bereits Shakespeare montageartige Mittel verwendet hat, was kann dann nicht als Montage beschrieben werden?

ihr Einfluss auf die bestimmende Erzählweise des Films, wie sie mit dem Verfahren der Montage bewerkstelligt wird. Das betrifft zunächst die narrative Exposition, die Abfolge von establishing shots, bestehend aus der Bewegung von der Totalen zur Halbtotale, um abschließend in einem close-up zu enden. Speziell die Großaufnahme sei es, die bei Dickens immer wieder verwendet würde, um die Atmosphäre einer Erzählung zu etablieren, und von Griffith für den Film übernommen worden sei. Neben solchen »charakteristischen Montageexpositionen« (Eisenstein 2006, 324) sei es darüber hinaus die Methode der Parallelmontage – »die Methode der parallel ineinander geschnittenen Szenen« (Eisenstein 2006, 324) – die bei Dickens angelegt und für den Film fruchtbar gemacht worden sei.⁵¹

Unabhängig von der Plausibilität des Versuchs von Eisenstein, eine Tradition zu begründen, die von der Literatur zu bestimmten Formen des Films führt, stellt sich die Frage, aus welchem Grund Eisenstein daran gelegen ist, überhaupt eine solche Geschichte schreiben zu wollen. Für ihn steht fest, dass »unsere Filmkunst keineswegs ohne Geschichte und ohne Verwandte, ohne Vergangenheit, ohne Traditionen oder ohne das reiche Kulturgut früherer Epochen entstanden ist« (Eisenstein 2006, 342). Eine solche Perspektive droht das Spezifische der Filmmontage sowie der Montage als Gestaltungsmittel im Bereich anderer Künste zu verwischen. Die Montage als konstitutiver Bestandteil moderner respektive avantgardistischer Kunst hatte ja gerade die Funktion hinsichtlich neuartiger Darstellungsmöglichkeiten, die Differenz zur und den Bruch mit der Tradition zu belegen. Diese Differenz abzuschwächen, indem man montageartige Verfahren in der (literarischen und bildkünstlerischen) Tradition feststellt, bedeutet, die spezifischen Implikationen nicht wahrzunehmen, die der Montage als Darstellungsmittel etwa im Rahmen der historischen Avantgarde zukommen sollten. Eisenstein führt an dieser Stelle die bis zu diesem Zeitpunkt noch vergleichsweise unbekannte Montage auf bekannte

⁵¹ Der Begriff der Parallelmontage ist ein wenig unglücklich gewählt, man könnte besser von einer alternierenden Montage sprechen (vgl. Paech 1988). Ein besonders einleuchtendes und beinahe schon klassisches Beispiel einer solchen Montage liegt etwa bei einer finalen Verfolgungsjagd im Film vor, deren Sequenz im Wechsel Bilder des Verfolgten und des Verfolgers zeigt. Der Wechsel dieser Bilder wird dann beschleunigt, was der Spannungssteigerung dient. Am Ende der Sequenz laufen die Bilder dann in dem Moment zusammen, in dem der Verfolgte eingeholt wird.

und vor allem anerkannte Vorläufer zurück. Auf diese Weise aber mindert er das Innovationspotential dieses Verfahrens.

Allerdings lässt sich erklären, warum Eisenstein auf dem ›reichen Kulturgut früherer Epochen‹ besteht: Der Film war ja zunächst eine Innovation im Bereich der photographischen Technik, die in erster Linie kommerzielle Verwendung auf Jahrmärkten, Music-Halls etc. Verwendung gefunden hatte. Um aber vom Film als Kunst sprechen zu können und ihm so einen Platz im System der Künste zu sichern, war es notwendig, seine Kunstfähigkeit auszuweisen. Dies geschah auf zweifache Weise: Einerseits in der Praxis durch die filmische Adaption literarischer Stoffe, wie sie insbesondere aus dem realistischen Roman bekannt waren, andererseits in der Theorie durch die Konstruktion einer historischen Linie, deren Ursprung in einer anerkannten Kunst wie der Literatur zu finden war.⁵² Noch Eisensteins Auseinandersetzung mit Griffith aus dem Jahre 1942 zeugt von diesem legitimatorischen Bemühen. Dazu kommt ein den Überlegungen Eisensteins immanenter Grund. Die konstruierte Traditionslinie Dickens/Griffith dient als willkommener Widerpart zur Entwicklung seiner eigenen Montage-Theorie. Wie Stefan Zweig in Dickens das ›Symbol der Bourgeoisie‹ ausgemacht hatte, so ist Griffiths Werk für Eisenstein nur ein Abbild der zeitgenössischen kapitalistischen sowie der durch sie bedingten sozialen und politischen Verhältnisse Amerikas. »Der amerikanische Film ist das treffendste und charakteristische Spiegelbild des amerikanischen Kapitalismus in allen seinen Entwicklungsphasen« (Eisenstein 2006, 302).⁵³ Griffiths Methode der Montage ist demnach im selben Maße im

⁵² »Während die Anfänge des Films in einer wesentlich nicht-literarischen populären Kultur der Varietés, Vaudeville-Theater, Music-Halls und des Jahrmarktes zu suchen sind, die auch die Nicht-Kontinuität der narrativen Struktur der frühen Filme bestimmt hat, schließt die Entwicklung des Films seit etwa 1908 deutlich an die Tradition literarischen Erzählens an, deren Paradigma der realistische Roman des 19. Jahrhunderts ist. Die Literarisierung bedeutet nicht nur, daß explizit literarische Werke und ihre narrative Struktur dem Film künftig als Grundlagen dienen, sondern auch dessen allgemeine Integration in die bürgerlich-literarische Kultur, die allein die Institutionalisierungs-Bestrebungen der Filmindustrie absichern konnte. Die künftigen Debatten um den ›Film als Kunst‹ drehen sich um die Rolle des Films innerhalb der etablierten Kulturinstitutionen« (Paech 1988, 44)

⁵³ Vgl. auch Eisenstein 2006, 304: »Um nun Griffith zu verstehen, darf man sich nicht nur ein Bild rasender Autos, dahinfliegender Lokomotiven, auf- und niedergleitender Telegraphendrähte und ewig rollender Fließbänder vorstellen, sondern muß auch das andere Amerika sehen, das traditionelle, patriarchalische, provinzielle Amerika, und dann wird so manchen das Gemeinsame zwischen Griffith und Dickens weit weniger überraschen.«

gesellschaftlichen System Amerikas fundiert wie Dickens' Romane im England der Industrialisierung. Somit stellen Griffiths Filme die Fortführung einer bürgerlichen Kunsttradition dar, gegen die sich nicht nur die verschiedenen avantgardistischen Strömungen Westeuropas gewandt hatten, sondern auch die formalistische und konstruktivistische Avantgarde der Sowjetunion mit ihren politisch-ideologisch motivierten Programmen. Wichtig bleibt, dass Eisenstein diese Tradition nicht leugnet, um mit ihr zu brechen. Seine Reflexionen legen im Gegenteil Zeugnis von seinem Bemühen ab, die Funktionsweise und Vorzüge der Parallelmontage anzuerkennen, um sie in einer anderen, sprich fortschrittlicheren, Richtung weiterzuentwickeln. Während Griffith auf dem Stand der Parallelmontage stehen geblieben sei, habe der russische Film die Aufgabe übernommen, ihre Eigenschaften weiterzuentwickeln. Sich »mit der jungen sowjetischen Montageschule zu messen, überstieg Griffiths Kräfte«, lautet Eisensteins Diagnose und man kann hinzufügen, dass dies aus seiner Sicht auch nicht verwundert. Wenn nämlich die Montage Griffiths ein Abbild der amerikanischen Verhältnisse sei, dann könne die Entwicklung einer besseren, fortschrittlichen Montage auch nur im ideologisch fortschrittlicheren Land gelingen. Damit nimmt die spezifisch sowjetische Filmtheorie und -praxis den Platz der Avantgarde ein und behauptet sich gegenüber ihren bürgerlich-kapitalistischen Vorläufern.

Die Konstruktion einer bürgerlichen Kunsttradition, die von der Literatur in den Film hineinreicht, rechtfertigt es, vom Film als Kunst zu sprechen. Da letzterer aber in Amerika auf dem Stand der Literatur stehen geblieben bzw. nur eine Verfeinerung ihrer Mittel auf dem Gebiet des Films sei, könne man noch nicht davon sprechen, dass die Möglichkeiten von Film als Kunst ausgeschöpft seien. Diese Aufgabe kommt laut Eisenstein dem sowjetischen Film zu. Indem er die bürgerliche Fundierung der Kunst betont, ist es ihm möglich sowohl an diese Tradition anzuschließen als auch in einer ideologisch motivierten Geste mit dieser Tradition zu brechen. Das ideologische Fundament jeder Kunst, so das Kernargument, führt zu einer Entgegensetzung von rückständiger (Griffith) und fortschrittlicher (Eisenstein) Methode der Montage.

III.3 Elemente der Montage

Mit Montage ist die Tätigkeit gemeint, aus mindestens zwei deutlich voneinander unterscheidbaren ›Fertigteilen‹ ein neues Ganzes zu schaffen. Dabei entstammt der Begriff dem Feld der technisch-industriellen Fertigung, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts ikonisch im Fließband realisiert worden war. Zwar lässt sich begriffsgeschichtlich eine erste Verwendung im deutschen Militärjargon nachweisen,⁵⁴ seine ästhetisch relevante Kontur erhält die Montage aber erst mit dem Versuch »das Neuartige der modernen Künste in positiver Weise zu benennen« (Möbius 2000, 18). In diesem Sinne gilt es in der literaturwissenschaftlichen Forschung als gesichert, dass mit dem Begriff der Montage sowohl eine Selbstbeschreibungskategorie moderner Kunst und ihrer Verfahren gegeben ist, als auch eine Kategorie theoretischer Wahrnehmung formuliert werden konnte. Hinsichtlich einer terminologischen Präzision herrscht jedoch nach wie vor ein »hoher Grad an Beliebigkeit und Austauschbarkeit« (Žmegač 1994, 286). Denn nicht nur vereint der Begriff die produktions- und die werkästhetische Dimension von Kunst, Literatur und Film, da mit ›Montage‹ sowohl das Verfahren als auch das Ergebnis gemeint sein kann. Auch ist die Montage ein intermediales Phänomen, sie findet sich in allen Kunstbereichen, was eine theoretisch-begriffliche Abgrenzung zusätzlich erschwert. Es ist daher fraglich, inwiefern es wünschenswert und hilfreich ist, eine Vorgeschichte montageähnlicher Verfahren zu schreiben, wie es Hanno Möbius in seiner breit angelegten Studie *Montage und Collage* getan hat. Wenn der ›aktuelle‹ Begriff der Montage eine Übersetzung aus dem Bereich der Technik und Industrie in das Feld der modernen Kunst darstellt und so auf hervorragende Weise dazu geeignet scheint, diese in ihrer Neuartigkeit zu beschreiben und begrifflich zu fassen, trägt die Suche nach Vorläufern eher dazu bei, das Diffuse des Begriffs zu verstärken. Man muss daher Volker Klotz zustimmen, wenn er betont, dasjenige, was »die Künstler der Vergangenheit ›montierten‹, wie sie es taten und wozu sie es taten« folge »geradezu

⁵⁴ Vgl. Möbius 2000, 16 (kursiv i. Orig.): »Im Deutschen findet der Begriff *Montage* seine erste Verwendung in der Militärsprache. Montieren bedeutet: einen Soldaten ausrüsten, ihn bekleiden. Die sogen. Montur eines Soldaten kommt aus diesem älteren Sprachgebrauch. Auch dieses Wort ist aus dem Französischen, letztlich aus dem Lateinischen übernommen worden. Im 18. Jahrhundert verlagert sich die Bedeutung des französischen Wortes *monter* (zu: *mont*; es bedeutet zunächst ›anheben‹) in die Sphäre des Handwerks und der Industrie.«

gegensätzlichen ästhetischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen« (Klotz 1976, 259). Wenn also im Folgenden eine begriffliche Bestimmung der Montage als Verfahren und Produkt angestrebt wird, gilt es, gerade die Semantik des Technischen herauszustreichen, um diesen programmatischen Punkt zu stärken. Den Begriff der Montage ernst zu nehmen bedeutet, seine Herkunft aus dem technisch-industriellen Bereich ernst zu nehmen und das semantische Potential zu berücksichtigen – die Bild-Welt der Industrie und der Fabrik –, das stets mitschwingt.

Die deutschsprachige Diskussion ist diesem Weg nur bedingt gefolgt. Ihren Ausgang nahm sie von der Bestimmung der Montage in Theodor W. Adornos *Ästhetischer Theorie* (1970). Dessen Theorie verstand ›Montage‹ als Ausdruck der Kritik am Begriff eines einheitlichen Kunstwerks, wie er von der Tradition propagiert worden war.

Montage kam auf als Antithese zu aller mit Stimmung geladenen Kunst, primär wohl zum Impressionismus. [...] Dagegen protestiert die Montage, erfunden an den hineingeklebten Zeitungsausschnitten und ähnlichem in den heroischen Jahren des Kubismus. Der Schein der Kunst, durch Gestaltung der heterogenen Empirie sei sie mit dieser versöhnt, soll zerbrechen, indem das Werk buchstäbliche, scheinlose Trümmer der Empirie in sich einläßt, den Bruch einbekennt und in ästhetische Wirkung umfunktioniert. (Adorno 1998, 232)

Anstatt einer negativen Festlegung war Adornos Versuch darum bemüht, das Positive dieses Traditionsbruchs herauszustellen, wobei Adorno den dialektischen Umschlag einer gegen den traditionellen Begriff von Kunst gedachten Geste zurück in Kunst bereits mitdachte. Denn der Integration von Fremdmaterialien in die Kunst steht Adorno nicht reserviert gegenüber, weil sie die Eigenständigkeit der Kunstwerke untergraben, sondern weil sich die intendierte Schockwirkung, und damit ihr oberstes Wirkungsziel, mit der Zeit abstumpften.⁵⁵

⁵⁵ Möbius scheint Adornos Überlegungen nicht in ihrer Komplexität wahrzunehmen, reduziert er diese eben auf den Punkt, dass dieser die ›Einlassung scheinloser Trümmer der Empirie‹ in Kunstwerke generell verurteilt hätte (vgl. Möbius 2000, 22). Dagegen Adorno: »Das Montageprinzip war, als Aktion gegen die erschlichene organische Einheit, auf den Schock angelegt. Nachdem dieser sich abgestumpft hat, wird das Montierte abermals zum bloßen indifferenten Stoff; das Verfahren reicht nicht mehr hin, durch Zündung Kommunikation zwischen Ästhetischem und Außerästhetischem zu bewirken, das Interesse wird neutralisiert zu einem kulturhistorischen« (Adorno 1998, 233–234).

Adornos Bestimmung gibt auch Auskunft über einen möglichen historischen Einsatzpunkt der Montage in der künstlerischen Tradition. Dieser wird von Peter Bürger in seiner *Theorie der Avantgarde* (1974) bestätigt. »Eine Theorie der Avantgarde hat von dem Begriff der Montage auszugehen, wie er von den frühen kubistischen Collagen nahegelegt wird« (Bürger 1974, 104). Die Montage wird von Bürger als »Grundprinzip avantgardistischer Kunst« angesehen, welche aus »Realitätsfragmenten zusammengesetzt ist« (Bürger 1974, 97–98). Während die Montage in der Malerei »den Status eines künstlerischen Prinzips« innehat, sei die Montage im Film bloß »ein technisches Verfahren, das mit dem Medium Film selbst gegeben ist« (Bürger 1974, 99).

Bürgers vielfach normativ verfahrenende Auseinandersetzung mit dem Verfahren der Montage ist problematisch. So groß sein Verdienst um eine systematische Grundlegung der Avantgarde auch ist und dabei dem darstellerischen Mittel der Montage seinen gebührenden Platz zuzuweisen vermag, so unpräzise und historisch zweifelhaft sind seine Überlegungen. Die historische Ableitung aus der künstlerischen Tradition vermischt in einem Satz bedenkenlos die Begriffe der Montage und der Collage. Auch wird kein hinreichender Grund für die historische Verortung im Kubismus genannt. Dass die Montage sich ausschließlich dadurch auszeichne, »Realitätsfragmente« zusammenzusetzen, darf bezweifelt werden bzw. muss in dieser Ausschließlichkeit korrigiert werden. Zwar ist es richtig, dass insbesondere die bildenden Künste in dieser Weise Montageverfahren eingesetzt haben, aber notwendig ist der damit hergestellte Bezug zu einem nicht-künstlerischen Außen nicht. Montiert werden können ebenso Teile verschiedener künstlerischer Materialien, die aus anderen Werkzusammenhängen stammen. Montage besteht darin, mindestens zwei »Fertigteile« – unabhängig, ob gefunden oder selbst hergestellt, künstlerisch oder nicht – zu einem neuen Zusammenhang zusammenzuschließen. Diese Bestimmung betont zunächst einmal den technischen Charakter des Verfahrens und des Produkts in sämtlichen Kunstbereichen. Ihre künstlerische Bedeutung ist bedingt durch ihre Eigenart als technisches Verfahren. In diesem Sinne ziele sie auf die Hervorbringung künstlerischer Produkte, die sich »den traditionellen Regeln der Beurteilung« entziehen. Wird die Montage zunächst als Grundprinzip avantgardistischer Kunst postuliert und richtigerweise festgehalten, dass sie sich nicht auf die »Infragestellung von Kunst überhaupt« richtet, dann stellt sich die Frage, warum Bürger den Zusammenhang

zwischen Montage und Avantgarde so überzeichnet. Bürger scheint nämlich diesen traditionellen Regeln selbst ein Stück weit zu folgen, wenn er die ›Technizität‹ dieser neuartigen Kunst nicht berücksichtigt bzw., wie im Falle des Films, sie auf den Faktor bloßer Technik reduziert. Eine solche Reduktion hat zur Folge, die Technik von der Kunst zu trennen, um auf diese Weise aus ihr ein bloßes Anhängsel künstlerischer Arbeit zu machen. Das überrascht insbesondere innerhalb einer angestrebten Theorie der Avantgarde, da auf diese Weise der programmatische Technikfetischismus etwa des italienischen Futurismus oder des russischen Konstruktivismus aus dem Blick gerät. Dass die Montage als technisches Verfahren gerade von diesen beiden Avantgardebewegungen als künstlerisches Prinzip zur Neubestimmung des Verhältnisses von Kunst und Technik genutzt wurde, nimmt Bürger nicht wahr.

Diese Blindheit bestimmt auch seine fragwürdige Herabsetzung der Montage als bloß technisches Verfahren im Film. Die besondere Bedeutung der Montage liegt eben nicht in ihrer Bedingtheit durch das Medium Film als ihm eigene Technik – denn sie muss erstmal eingesetzt werden. Es ließe sich durchaus, wie in der Frühphase des Films, ein Film vorstellen, der ausschließlich aus einem zusammenhängenden Streifen besteht, also nicht in irgendeiner Weise (zusammen-)geschnitten ist.⁵⁶ Die Montage als spezifisches Verfahren des Films setzt zu einem Zeitpunkt ein, da versucht wird, komplexere Handlungsfolgen zu inszenieren. Die Verknüpfung einzelner Sequenzen zu einem kohärenten Handlungszusammenhang machte die Montage notwendig. Dabei erschöpft sich die Montage natürlich nicht in

⁵⁶ Man könnte unterstellen, dass Peter Bürger ›die Montage, die dem Film als Medium gegeben ist, möglicherweise in der Abfolge aufgenommener Einzelbilder auf einem Filmstreifen erkennt. Eine solche mikrostrukturelle Sichtweise des Films könnte als Montage beschrieben werden, da Bild auf Bild folgt. So verstanden, wäre sie in der Tat dem Film als Medium eigen. Zugleich darf nicht vergessen werden, dass die filmtheoretische und -wissenschaftliche Diskussion 1974 bereits fortgeschritten war. Die Montage als makrostrukturelles Gestaltungsprinzip des Films in ihrem künstlerischen Potential nicht wahrzunehmen, bedeutet demnach, völlig ahistorisch zu argumentieren und die Ergebnisse anderer Disziplinen zu ignorieren. Auch wird auf diese Weise die Rolle des Films für bestimmte Avantgardebewegungen ausgeblendet.

ihrer Funktion, die Narration einer Handlung zu gewährleisten. Schließlich kann eine solche Narration vom Publikum als interessant oder langweilig empfunden werden. Die Verknüpfung von Einzelsequenzen gehorcht daher sehr wohl künstlerischen Prinzipien, soll sie doch spezifische Darstellungs- und Wirkungsintentionen erfüllen.

Die Verwirrung um die Begriffe Montage und Collage, die Bürgers Ausführungen belegen, soll im Folgenden aufgelöst werden, indem versucht wird, Montage als Darstellungsverfahren in ihrer Spezifität für die Literatur zu begreifen. Dabei wird noch einmal auf die Auseinandersetzung Eisensteins mit David W. Griffith zurückzukommen sein, da sich dort Probleme artikulieren, die für die Konstruktion eines solchen Begriffs wegweisend sind.

III.4 Eisensteins Position oder verdeckte vs. offene Montage

Das Auftauchen der Montage in sämtlichen Künsten zu Beginn des 20. Jahrhunderts wirft die Frage auf, worauf mit ihr reagiert wird. Eisenstein sieht die Übersetzung narrativer Strukturen aus der Literatur in den Film bei David W. Griffith bestätigt. Zusätzlich behauptet er eine Homologie zwischen den erzählerischen Strukturen bei Dickens/Griffith und den jeweiligen gesellschaftlichen Strukturen. Auf diese Weise ist es ihm möglich, die realistische Literatur des 19. Jahrhunderts als literarische Vorform des Films zu begreifen. Eine plausible Kritik dieser Perspektive hat Joachim Paech formuliert. Statt zu fragen, inwiefern die Literatur bereits filmisch gewesen sei, geht Paech von einer Veränderung der Wahrnehmung aus, die »zu ähnlichen Lösungen und Formen des Erzählens geführt hätten« (Paech 1988, 68). Diese wahrnehmungsgeschichtliche Veränderung resultiere, so Paech, aus der Herausforderung, die die Industrialisierung für die menschliche Wahrnehmung dargestellt habe. In diesem Zusammenhang erörtert Paech vier Dispositive (gemeint sind spezielle Wahrnehmungsanordnungen), die den Blick auf die Realität entscheidend geformt hätten.⁵⁷ Diese Veränderungen wiederum hätten folgerichtig zu spezifischen Darstellungsmitteln innerhalb der Literatur geführt, »die denen der Filme-

⁵⁷ Paech führt die Eisenbahn, das Panorama, das Warenhaus und das Fließband an (vgl. Paech 1988, 76ff.).

macher im 20. Jahrhundert unter ähnlichen Bedingungen vergleichbar sind« (Paech 1988, 69). Allen Dispositiven sei gemeinsam, dass sie hinsichtlich der Beziehung zur Realität bzw. ihren Gegenständen eine andere Struktur etablieren würden. So erörtert Paech am Beispiel des ›Dispositifs‹ Fließband, wie die Vorstellung von Bewegungsabläufen zur Zergliederung in Bewegungsphasen geführt habe. Die so erzielte Steigerung der Arbeitseffektivität könne jedoch nur gelingen, wenn sich jeder einzelne Arbeiter das Ganze bzw. das Endprodukt vorstelle. Auf diese Weise aber wird die Arbeit an einem Produkt – etwa einem Auto – in die Imagination verlagert, denn real arbeitet der Einzelne nur an einem Fertigteil, das später zu einem Ganzen montiert wird. Das Fließband selbst wird zur Gewähr des imaginären Endprodukts.⁵⁸ Die Analogie zum Film ist offensichtlich:

Auch der Film setzt grundsätzlich Teile (Phasenbilder, Einstellungen und Sequenzen) zu einem imaginären Ganzen (einer erzählten Geschichte) zusammen. Hier ist es die Kontinuität des Erzählens, das sich und sein filmisches Material in sinnvollem Ablauf zu einem erfahrbaren Ganzen zusammensetzt und als Bewegung des Erzählens wie als erzähltes Produkt begehrt und konsumiert wird. (Paech 1988, 83)

Die wahrnehmungsgeschichtlichen Veränderungen, die Paech durch die entsprechenden Dispositive bedingt sieht, betreffen jedoch nicht bloß diese. Seine These zu einer Vorgeschichte des filmischen Sehens, die dann im Sehen von Filmen gipfelt, geht noch einen bedeutenden Schritt weiter. Die Formung der Wahrnehmung beschränkt sich nicht nur auf die durch die Dispositive ausgelöste Erfahrung, vielmehr wird Realität selbst montageförmig wahrgenommen, da sie zunehmend medial vermittelt wird.

Ein besonders offensichtliches Beispiel für eine solche medial vermittelte Wahrnehmung von Realität ist mit großer Reichweite zuerst vom Massenmedium Zeitung erreicht worden. Die Zusammenstellung von Nachrichten auf einer Seite aus unterschiedlichen Bereichen sowie verschiedenen Gegenden der Welt, die Kombination von Schrift und Bild und die Integration von Werbung machen aus der Zeitung ein Muster für die Montierung von Realitätsfragmenten. Bedeutsam ist nun, dass eine solche Präsentation nicht für Verwirrung sorgt, sondern – im Gegenteil – den

⁵⁸ Vgl. Paech 1988, 82–83.

Eindruck von Homogenität bewirkt oder richtiger, bewirken kann.⁵⁹ Die Konfrontation heterogener Elemente auf einer Zeitungssseite wird nicht als störend wahrgenommen, da sie in ihrer Zusammenstellung durchaus aufeinander bezogen werden können. Hier soll nicht entschieden werden, ob die Zeitung mimetisch die montageförmig wahrgenommene Realität abbildet oder ob die Wahrnehmung von Realität montageförmig ist, weil sie in dieser Weise vermittelt wird. Wichtig bleibt zunächst festzuhalten, dass zwischen dem Auftauchen der Montage in den Künsten, der medialen Vermittlung von Realität und der im Anschluss an Paech beschriebenen wahrnehmungsgeschichtlichen Veränderungen ein wechselseitiges Bedingungsverhältnis besteht.

Allerdings soll es im Folgenden nicht um eine Bestimmung der Montage im Allgemeinen gehen.⁶⁰ Ziel ist vielmehr, einen Begriff von Montage als Verfahren in literarischen Texten zu entwickeln, weshalb für die weiteren Überlegungen das Verhältnis zwischen Literatur und Film zentral bleibt, da sich an ihm die notwendig zu treffenden Differenzierungen am besten illustrieren lassen. Ausgangspunkt ist dabei die innerhalb der Forschung anzutreffende Unterscheidung zwischen verdeckter und offener Montage, die mit dem Gegensatz von konstruktiver und dekonstruktiver Montage übereinstimmt und hier für literarische Texte überprüft werden soll. Nach Joachim Paech kann die Konzeption der Montage drei Bedeutungen annehmen, wobei die erste – Montage als Mimesis einer montageförmig wahrgenommenen Realität – aufgrund ihrer Offenheit analytisch nur einen geringen Nutzen bietet. Die beiden anderen Montageverfahren kennzeichnet er als konstruktiv bzw. dekonstruktiv.

Montage als Konstruktion kann (über den bloßen technischen Aspekt des Zusammenfügens hinaus) das Konstrukt im Resultat eliminieren und

⁵⁹ Dieser Eindruck wird offensichtlich durch den Einsatz etwa eines einheitlichen Schrifttyps bewirkt. Auch die sich wiederholende Gesamtgestaltung einer Zeitung dient dem gleichen Zweck.

⁶⁰ Die von mir nachgezeichneten historischen Linien und theoretischen Bestimmungen legen eher den Schluss nahe, dass ein solches Unterfangen zwangsläufig scheitern muss. Die Kontextabhängigkeit jeder Begriffsbildung gilt es in diesem Fall zu berücksichtigen. Es ist notwendig, wenn man etwa von der Montage innerhalb der bildenden Kunst sprechen will, einen Begriff zu entwickeln, der die disziplinären, medialen, stofflichen etc. Differenzen zu anderen Bereichen künstlerischer Darstellung und Gestaltung respektiert.

homogenisierend die Illusion einer einheitlichen Wirklichkeit herstellen (Illusionskino). (Paech 1988, 129)

Die so verstandene Montage als Konstruktion kann eindeutig als hauptsächliches Verfahren des ›classical-style‹ im Hollywoodfilm identifiziert werden. Hervorzuheben ist weiterhin, dass dieses Verfahren nicht auf sich ›als‹ Verfahren aufmerksam machen will. Die angestrebte räumliche und zeitliche Einheit der erzählten Handlung würde durch einen solchen ›Kunstgriff‹ die Zuschauer aus der Illusion herausstoßen. Im Gegensatz dazu steht die Montage als Dekonstruktion, die zwar beide Bedeutungen der Montage in sich aufnimmt, aber im Unterschied zum konstruktiven Verfahren auf sich ›als‹ Verfahren aufmerksam macht, um die Illusion zu zerstören.⁶¹

Die dekonstruktive Montage dagegen wird die beiden anderen Bedeutungen enthalten müssen, da sie von einer widersprüchlichen, heterogenen Realitätswahrnehmung ausgehend (Mimesis) diese Widersprüche in die Montage (Konstruktion) eines ästhetischen Produkts (Literatur, Film, Malerei) hineinnimmt. (Paech 1988, 130)

Es wurde versucht, diese Entgegensetzung für die Literatur zu übernehmen, wobei sich die Terminologie dahingehend unterscheidet, dass von einem demonstrativen/offenen und einem integrierenden/verdeckten Montageverfahren gesprochen wird. Dabei gilt die offene Montage im Kontext moderner Literatur als das paradigmatische Verfahren, da es sich »den Konventionen organologischer Ästhetik« widersetze (Žmegač 1994, 287). Žmegač schlägt darüber hinaus vor, den Begriff der verdeckten Montage für die literaturwissenschaftliche Analyse nicht zu benutzen. Man sollte »lieber von einer besonderen Art der Stoffverwendung sprechen«, »der es darum zu tun ist, an bestimmten Stellen einen hohen Grad von Authentizität zu erzielen« (Žmegač 1994, 287).

Erscheint es sinnvoll, im Film zwischen zwei unterschiedlichen Verfahren der Montage zu unterscheiden, weist Žmegač zu Recht darauf hin, dass eine solche Unterscheidung für die Literatur nur geringfügig Sinn macht. Im Film ist die Montage als Verfahren immer dann notwendig, wenn eine Handlung inszeniert werden soll, die aus mehr als einem Filmstreifen

⁶¹ Vgl. auch Hickethier 2007, 149–151.

besteht. Das ist ihr technisch-konstruktiver Aspekt. Während das verdeckte bzw. konstruktive Montageverfahren im Film Garant für die illusionäre Wirkung einer erzählten Geschichte ist, erscheint die Annahme eines solchen Verfahrens für einen literarischen Text schlicht unsinnig, da ansonsten jede Erzählung mit dem Mittel der verdeckten Montage beschrieben werden kann. Damit aber verschwindet der analytische Nutzen eines solchen Konzepts. Im Kontext moderner Literatur von Montage zu sprechen, bedeutet vielmehr immer schon, von ihr als offener zu sprechen. Montage in der Literatur ist per Definitionem offen, richtet sich ihr Einsatz doch insbesondere gegen die Vorstellung des organischen, geschlossenen Kunstwerks. Die Orientierung an der Wirklichkeit, wie sie für die realistische Literatur konstitutiv ist, sowie die Integration von literaturfremdem Material in einen Roman etwa, verweist ausschließlich auf das Bemühen um größtmögliche Authentizität des Dargestellten.⁶² Die Geschlossenheit eines Textes muss auf diese Weise nicht beeinträchtigt werden, da es zwar darum geht, dem literarischen Text einen anderen, höheren Grad von Authentizität zu verleihen. Die Rezeption eines solchen Textes vollzieht sich allerdings weiterhin unter der Prämisse der Geschlossenheit des literarischen Kunstwerks.⁶³

Die offene bzw. dekonstruktive Form der Montage im Film entsteht nicht zuletzt, wie am Beispiel Eisensteins gezeigt, aus einer Kritik an der durch Hollywood etablierten Erzählweise und ihres bevorzugten Mittels, der Parallelmontage. Indem die dekonstruktive Montage auf sich als Verfahren aufmerksam macht, bricht sie die Illusionswirkung des Films auf. Der Zuschauer wird auf die spezifische Medialität aufmerksam gemacht. Er sieht nicht bloß einen Film, sondern er wird sich dessen bewusst, dass er sich in einer bestimmten Position befindet, die ihn als Filmsehenden zeigt. Zugleich soll dieses Verfahren den Zuschauer befreien und andere Erkenntnismöglichkeiten eröffnen. Dieser Impetus ermöglicht es, dekonstruktive Montage-

⁶² Realistische Literatur meint in diesem Zusammenhang keine Epochenzuschreibung. Vielmehr geht es darum, dass die Montage von literaturfremden Materialien in literarischen Texten einen wirkungsästhetischen Zweck verfolgt, der darin besteht, eine möglichst hohe Kohärenz und Plausibilität der erzählten Welt zu erreichen. In diesem Sinne kann man sogar Science-Fiction-Literatur als ›realistisch‹ begreifen, zielen sie doch darauf ab, die erzählte Wirklichkeit nicht nur als möglich zu setzen, sondern als wahrscheinlich.

⁶³ Das Kapitel über Alexander Kluges *Schlachtbeschreibung* wird diesen, hier nur theoretisch entwickelten Gedanken im Vergleich mit Theodor Pliviers Roman *Stalingrad* analytisch illustrieren.

verfahren in Film und Literatur zu vergleichen. Gemeinsam ist beiden, dass sie den Realismus-Effekt sowohl des Films als auch der Literatur stören. Die Montage verfolgt in beiden Medienzusammenhängen ein meta-poetisches resp. -ästhetisches und ein erkenntnistheoretisches Anliegen.

Die M. legt die Machart des Textes frei und lenkt damit den Blick des Lesers/Betrachters auf die Technik der Literatur/Kunst. Die eigentliche Problematik ist in diesem Fall kunstphilosophisch, denn die M. signalisiert, wohl mehr als analoge Stilmittel, einen Bruch mit der organologischen Ästhetik. Das andere Moment zielt auf einen Erkenntnisschock ab und ist darin der Verfremdung verwandt. (Žmegač 1994, 288)

Wichtig bleibt festzuhalten, dass sowohl ein Zuschauer als auch ein Leser angesichts des offenen Montageverfahrens einen anderen Status erhält. Die Rezeption eines auf diese Weise gestalteten Textes sieht sich durch den fehlenden Zusammenhang herausgefordert, die Lücken des Textes zu füllen und die Kontexte zu erkennen, auf die die Montage, sofern sie sich fremden Materials bedient, textextern verweist. »Der Held der M. und C. ist im Grunde der Leser/Zuschauer, der die in der M. enthaltenen Bezüge realisiert« (Žmegač 1994, 288).

Ein letzter Aspekt, der mit dem Darstellungsverfahren der Montage verbunden ist und den Žmegač in seiner Definition stark macht, ist das Moment der Verfremdung. Auch hierbei handelt es sich um einen Begriff, der sowohl ein bestimmtes Verfahren als auch den Effekt eines solchen meinen kann. Vorausgesetzt man erkennt einen Zusammenhang zwischen Textmodell und Geschichtskonzeption an, wonach die textuelle Darstellung eines zeitlichen Verlaufs ein bestimmtes Verständnis des historischen Ablaufs bedingt, muss der Einsatz der Montage auch hinsichtlich ihres Verfremdungspotential begriffen werden. Allerdings geht es hier nicht oder nicht ausschließlich um den Begriff der Verfremdung, wie ihn Brecht in seiner Theorie des epischen Theaters entwickelt hat.⁶⁴ In Bezug auf die Möglichkeit, Geschichte in anderer Weise zu verstehen und zu erklären, sei vielmehr auf den russischen Formalisten Viktor Šklovskij zurückgegangen, der in *Theorie der Prosa* den Begriff zunächst entwickelt hat. Dabei geht

⁶⁴ Vgl. dazu etwa *Dialoge aus dem Messingkauf* (Brecht 1964, 102–113), wo sich die Diskussion des V-Effekts natürlich hauptsächlich auf die inszenatorische Praxis bezieht und nicht auf erzählende Texte.

Šklovskij von dem wahrnehmungstheoretischen Befund aus, wonach die ›Wahrnehmung des Lebens‹ einer »Algebraisierung«, einer »Automatisierung« unterliegt, die dazu führt, dass man die Dinge zwar wiedererkennen, aber nicht mehr sehen könne. Der Kunst komme daher nach Šklovskij die Aufgabe zu, diese automatisierte Wahrnehmung zu durchbrechen, um auf diese Weise das Sehen der Dinge wieder zu erlernen. »Das Ziel der Kunst ist, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, ein Empfinden, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist.« (Šklovskij 1966, 14) Die Kunst könne dies durch »zwei Kunstgriffe« erreichen: »die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form« (Šklovskij 1966, 15). Auch wenn Šklovskij an dieser Stelle von zwei getrennten und zu trennenden Kunstgriffen spricht, gehe ich davon aus, dass beide Verfahren sich wechselseitig bedingen können. Die Verfremdung kann häufig zu einer Komplizierung der Form führen, während letztere gleichermaßen verfremdende Effekte zeitigen kann. Zugleich muss an die Ambivalenz des Begriffs ›Verfremdung‹ erinnert werden. ›Verfremdung‹ kann sowohl den Prozess als auch die Wirkung des Prozesses meinen. Auf produktionsästhetischer Ebene lassen sich zudem verschiedene Verfremdungsprozesse ausmachen.

Gemäß der sprachtheoretischen Prämisse der russischen Formalisten, wonach sich die poetische Sprache in ›und‹ als Differenz zum alltäglichen, pragmatischen Sprachgebrauch definieren ließe, kann man Verfremdung als sprachliche Operation verstehen.⁶⁵ Darüber hinaus ließe sich die Verfremdung als Kunstgriff auch auf der Ebene der Organisation eines Textes verstehen, wodurch einerseits der Gegenstand eines Textes neu ›gesehen‹ werden könne. Andererseits könne die Verfremdung in diachroner Betrachtung eine ›Differenzimpression‹ zu historischen Vorläufern belegen und auf diese Weise einen Fortschritt oder eine Innovation markieren.⁶⁶ Auf diese

⁶⁵ Vgl. dazu vor allem die Aufsätze *Was ist Poesie?* (1934) und *Linguistik und Poetik* (1960) von Roman Jakobson; in: Jakobson 1979, 67–82 u. 83–121.

⁶⁶ Es ist diese Perspektive, die eine formalistisch inspirierte Literaturgeschichtsschreibung begründen kann. Vgl. dazu Šklovskij: »Als allgemeine Regel füge ich hinzu: ein Kunstwerk wird vor dem Hintergrund anderer Kunstwerke und im Zusammenhang mit ihnen wahrgenommen. Die Form eines Kunstwerks wird durch sein Verhältnis zu anderen, vor ihm existierenden Formen bestimmt. Das Material des Kunstwerks wird stets hervorgehoben, ›herausgeschrien‹. Nicht nur die Parodie, sondern jedes Kunstwerk überhaupt wird als Parallele und Antithese zu irgendeinem Muster geschaffen. Eine neue Form entsteht nicht, um einen Inhalt zum Ausdruck zu bringen, sondern um eine alte Form zu ersetzen, die ihren künstlerischen Wert verloren hat.« (Šklovskij 1966, 35) Darüber hinaus vgl. Tynjanovs

Weise wird es möglich, Montageverfahren hinsichtlich ihres Verfremdungspotentials zu untersuchen. Zugleich wird damit ermöglicht, die Änderungen in der Geschichtskonzeption bei Walter Benjamin und Alexander Kluge auf die spezifische textuelle Modellierung zurückzuführen.

Es gilt, den hier entwickelten Begriff von Montage als einem literarischen Darstellungsverfahren von einem bestimmten Montageverfahren des Films zu unterscheiden. Letzteres bemüht sich, einen geschlossenen, narrativen Zusammenhang herzustellen, dessen rezeptionsästhetisches Ziel darin besteht, das Dargestellte als realistisch auszugeben. Dabei ist mit ›realistisch‹ nicht einfach die Abbildung von Wirklichkeit gemeint, sondern die Darstellung eines beliebigen Handlungszusammenhangs als glaubhaft oder authentisch. Realistisch in diesem Sinn kann demnach auch die Darstellung in einem Science-Fiction-Film oder in einem Historienfilm sein, meint es doch die illusionäre Wirkung, die von der Darstellung beabsichtigt wird. Der Versuch, dieses filmische Mittel auf Verfahren der Literatur zurückzuführen, verwirrt aber eher, als dass er hilft, Montageverfahren in literarischen Texten zu begreifen. Zumal es scheint, dass ein so verstandener Montage-Begriff in seiner Anwendung auf literarische Texte, deren Sprachlichkeit, also die mediale Differenz, nicht berücksichtigen kann. An der Stelle, an der konventionelle Montageverfahren im Film dazu dienen, eine Erzählung herzustellen, dienen sie in literarischen Texten vor allem dazu, erzählerische Zusammenhänge zu unterbrechen. Das heißt allerdings nicht, dass Montageverfahren in der Literatur vollkommen auf narrative Mittel verzichten würden, nur ist das Verhältnis ein anderes. Während die Montage im Film das hauptsächliche narrative Mittel ist, kann die Erzählung in der Literatur zu einem Mittel der Montage werden.

Damit erscheint es angebracht, den Begriff der Montage als Verfahren in literarischen Texten an der dekonstruktiven Montageform im Film zu orientieren, handelt es sich dabei immerhin um einen speziellen Fall von Montage im Film, der der konventionellen entgegensteht. Die dekonstruktive Montage macht auf sich als Verfahren aufmerksam und stellt damit den Montagecharakter des entsprechenden Produkts heraus. Für sie wie für die Montage in literarischen Texten gilt demnach die Doppelbedeutung von Montage als Verfahren und als Ergebnis des Verfahrens.

IV. Walter Benjamins Konstruktion der Geschichte

»Das Werk ist die Totenmaske der Konzeption.« (GS IV/1, 85)

IV.1 Die Passage als Baustelle

In einem kurzen Text mit dem Titel *Wittgensteins Architektur* schreibt der Medienphilosoph Vilém Flusser, man könne »das Universum der Texte wie eine Landschaft betrachten«. Man könne darin »Berge und Täler, Flüsse und Seen, Burgen, Bauerngehöfte und Elendsviertel von Großstädten erkennen«. Am Horizont seien »vereiste Bergriesen« wie Homer oder die Bibel zu sehen. Wagt man sich in eine der Großstädte, könne man die »alles überragende gotische Kathedrale der Summen des Heiligen Thomas« sehen, die sich auf dem »Domplatz« erhebe. In den Vorstädten dieser imaginierten Großstadt könne man abseits der »romantischen, realistischen und sezessionistischen Wohnhäuser und Fabriken der neueren Literatur« ein »kleines scheinbar, unbedeutendes, einem Gerüst mehr als einem fertigen Gebäude ähnelndes Häuschen« entdecken: »Wittgensteins Gehäuse« (Flusser 1997, 83).

Mit diesem Gehäuse ist Wittgensteins *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) gemeint, und die von Flusser imaginierte Stadt ähnelt nicht zufällig der Stadt Wien, dem Geburtsort des Philosophen. Der Vergleich zwischen Büchern oder Texten und Bauwerken liegt im Falle Wittgensteins nahe, da er zusätzlich zu seiner philosophischen Tätigkeit auch als Architekt gearbeitet hat. Doch auch im Fall von Walter Benjamin ist ein solcher Vergleich angebracht. In einem Aphorismus seines Buchs *Einbahnstraße* (1928) wird dem Reisenden »die Stadt ein Buch in meinen Händen«. Und mit Blick auf das Phänomen der Passagen, das im Mittelpunkt seines nicht abgeschlossenen Hauptwerks steht, erhält eine solche Betrachtung zusätzliche Evidenz. Anders jedoch als der vom Herausgeber gewählte Titel *Das Passage-Werk* suggeriert, liegt eben kein abgeschlossenes und von Benjamin selbst herausgegebenes Werk vor. Bleibt man für einen Moment der von Flusser vorgeschlagenen Metaphorik treu, ließe sich der

Benjaminsche Text als Baustelle vorstellen:⁶⁷ Inmitten der Metropole wurde vor langer Zeit ein Gelände abgezäunt, auf dem einige Container mit Material stehen, überall liegen Werkzeuge herum, und am Rande steht ein weiterer Container mit dem Büro des Architekten, auf dessen Schreibtisch noch die Baupläne liegen. Immer mal wieder wird die Baustelle betreten, doch jeder Versuch, aus den Plänen des ursprünglichen Architekten schlau zu werden, scheitert.

Jedoch handelt es sich bei den dort verbliebenen Baustoffen nicht einfach um totes Material. Der Leser des ›Spätwerks‹ begegnet in anderen Texten immer wieder Formulierungen, stellenweise vollständigen Absätzen, die den Konvoluten des *Passagen*-Werks entnommen wurden und an anderem Ort ›verbaut‹ worden sind.⁶⁸ Es soll an dieser Stelle betont werden, dass die Rede von einem ›Spätwerk‹, die natürlich immer ein ›Frühwerk‹ impliziert, keinen Bruch markieren soll. Es geht also nicht darum, den metaphysisch-theologischen Dichter-Philosophen gegen den materialistisch-politischen Textingenieur auszuspielen und auf diese Weise Kontinuitäten innerhalb des Werkkomplexes zu leugnen.⁶⁹ Dennoch soll darauf

⁶⁷ Auch der Herausgeber des *Passagen*-Werks hat Benjamins Materialsammlung in ein solches Bild gefasst: »Die Fragmente des eigentlichen *Passagen*werks kann man den Baumaterialien für ein Haus vergleichen, von dem nur gerade erst der Grundriß abgesteckt oder die Baugrube ausgehoben ist.« (Tiedemann 1991, 12) Vgl. dazu auch Wohlfahrt, der die Metapher der Baustelle aufgreift: »Sie war ein ›Versuch‹ im Brechtschen Sinn, nicht mehr und nicht weniger, eine Baustelle, eine ›Kraftstation‹, die ihre Energien vom umgebenden Kraftfeld bezog, eine ›Monad‹. Sie wollte die von ihr gesammelten Lumpen ›verwenden‹ und im gleichen Sinn verwendet werden.« (Wohlfahrt 2008, 50)

⁶⁸ Detlev Schöttker hat diese mehrfach verwendeten Formulierungen als in sich abgeschlossene Aphorismen begriffen, deren Funktion es sei, zur »Ergänzung und Erweiterung« aufzufordern und »Verknüpfungen« zu erlauben, »die über den ursprünglichen Verwendungszusammenhang weit hinausgehen« (Schöttker 1999, 49). Zudem habe Benjamin selbst »das Phänomen der intellektuellen Aktivierung durch sprachliche Verknappung mit dem Grundprinzip der Technik verglichen« (Schöttker 1999, 50–51). Problematisch an Schöttkers Annahme ist, dass ein solches Verständnis im Ganzen erst den Lesern des postumen Werks möglich gewesen ist, d.h. Verknüpfungen dieser Art erst nach der Publikation der Gesammelten Schriften auffällig wurden. Ob es sich wirklich um ein von Benjamin intendiertes Geflecht an Verknüpfungen handelt, dessen Begründung zudem womöglich nicht poetologischer, sondern pragmatischer Natur gewesen ist, oder um eine retrospektive Interpretation durch Herausgeber und professionelle Exegeten, kann nicht endgültig entschieden werden.

⁶⁹ Diese Leugnung würde darauf hinauslaufen, den Anteil an theologischen Komponenten etwa im *Passagen-Werk* oder in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* auszublenden, was bedeutete eine zentrale Bedeutungsschicht schlicht auszublenden.

hingewiesen werden, dass sich ab einem bestimmten Zeitpunkt eine spezifische Semantik in den Texten Benjamins bemerkbar macht, die eine Modifikation früherer Positionen anzeigt und insbesondere das ›Spätwerk‹ prägt.

Der Zusammenhang zwischen einer Änderung von Text-Modell und Geschichtskonzeption soll ja gemäß der These meiner Arbeit durch Hinweise auf das Darstellungsverfahren der Montage dargelegt werden. Dabei ist die Montage bei Benjamin nicht nur als Modus der Darstellung, sondern auch als Ergebnis künstlerischer Produktion und, darüber vermittelt, als Gegenstand theoretischer Reflexion präsent. Das hängt wiederum nicht nur mit der Aufmerksamkeit für künstlerische Strömungen zusammen, die sich der Montage bedienen (etwa der unterschiedlichen Avantgarden, der Theaterpraxis Brechts und dem russischen Film), sondern auch mit ihrer Fähigkeit, in jeweils unterschiedlichen medialen Kontexten Anwendung zu finden. Es ist nicht zuletzt diese Aufmerksamkeit für eine Medienkonkurrenz, die Benjamin mit Alexander Kluge gemeinsam hat.

Die Montage in den Mittelpunkt zu stellen, bedeutet zusätzlich die Semantik des Handwerklichen, des Industriellen und des Fabrikmäßigen ernst zu nehmen, die eine Veränderung des Gegenstandsbereichs ›Literatur‹ bedingt. Behandelt Benjamin im ›Frühwerk‹ noch weitgehend kanonische Autoren der deutschen literarischen Tradition – Goethe, Hölderlin, die Romantiker, v.a. Schlegel und Novalis –, so rücken im ›Spätwerk‹ zunehmend Gegenwartsautoren in den Fokus. Die Auseinandersetzung mit Brecht, Döblin oder Šklovskij führt den Kritiker Benjamin in neue Bereiche der Literatur und zu einer Änderung des eigenen Selbstverständnisses als Autor. Deutlich abzulesen ist dieses neue Selbstverständnis vor allem an dem Buch *Einbahnstraße*, das zahlreiche Charakterisierungen einer veränderten schriftstellerischen Position aufführt. Bereits der erste Text mit dem Titel *Tankstelle* vermerkt, dass unter den herrschenden Umständen »wahre literarische Aktivität nicht beanspruchen« könne, weiterhin »in literarischem Rahmen sich abzuspielen«. Das sei vielmehr »der übliche Ausdruck ihrer Unfruchtbarkeit« (GS IV/1, 85). Der Kritiker müsse ein »Strategie im Literaturkampf« werden, wird in *Die Technik des Kritikers in dreizehn Thesen* erläutert (GS IV/1, 108). Und unter der Überschrift *Achtung Stufen!* heißt es über das Schreiben: »Arbeit an einer guten Prosa hat drei Stufen: eine musikalische, auf der sie komponiert, eine architektonische, auf der sie gebaut, endlich eine textliche, auf der sie gewoben wird.« (GS IV/1, 102)

Somit gilt für das Spätwerk in besonderer Weise eine Äußerung Adornos aus dessen Charakteristik Walter Benjamins: »Was er selber zu seinen Funden beitrug, war kaum ein Lebendiges und ›Organisches‹; gründlich verfehlte ihn das Gleichnis des Schöpfers.« (Adorno 1997, 238) Das wortwörtliche Handwerk des Schriftstellers steht somit im Vordergrund und verdrängt jegliche Vorstellung von einem organisch durchgebildeten Kunstwerk, wie es als Norm nicht nur innerhalb der deutschen Klassik gesetzt wurde. Der literarische Text mag zwar immer noch Kunstwerk sein, doch wird seine Herstellung, seine Produktion wiederholt mit der etymologisch begründeten handwerklichen Metapher des Webens begriffen.

Noch einen Schritt weiter geht Benjamin, wenn er den Begriff der Montage in die Diskussion um Darstellungsweisen einbringt. So finden sich vor allem in den nachgelassenen Texten, die zum *Passagen*-Werk zusammengefasst worden sind, immer wieder Hinweise darauf, dass Benjamin die Montage als Darstellungsverfahren zumindest erwogen hat.⁷⁰ Dabei soll es im Folgenden nicht um die Frage gehen, ob Benjamin das Material des *Passagen*-Werks wirklich nur in Form einer ›Zitatmontage‹ präsentieren wollte oder nicht.⁷¹ Das suspendiert aber das Darstellungsverfahren der Montage noch nicht. Dass eine Kritik am Historismus immer auch eine Kritik an historistischen Darstellungsformen impliziert und auf diese Weise veränderte Formen der Repräsentation historischer Abläufe und Ereignisse fordert, ist wesentlicher Bestandteil von Benjamins Konzeption von Geschichte. Benjamins Interesse an Buch-, Schrift-, und Seitengestaltung lässt sich sowohl an der Erstausgabe der *Einbahnstraße* erkennen als auch an einzelnen Texten desselben Buchs.

⁷⁰ Die entsprechenden Stellen werden in dem Teil zu Benjamins Historismus-Kritik aufgeführt. Zugleich spielt der Begriff am Rande von Benjamins Erzähltheorie eine Rolle, wie vor allem die Rezension zu Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* zeigt (GS III, 230–236).

⁷¹ Adorno hat erstere Annahme in dem bereits erwähnten Text vertreten. »Benjamins Absicht war es, auf alle offenbare Auslegung zu verzichten und die Bedeutungen einzig durch schockhafte Montage des Materials hervortreten zu lassen. [...] Zur Krönung seines Antisubjektivismus sollte das Hauptwerk nur aus Zitaten bestehen.« (Adorno 1997, 250). Der Herausgeber des *Passagen*-Werks und Schüler von Adorno, Rolf Tiedemann hat dagegen darauf bestanden, dass Benjamin zwar die Intention gehabt hatte »Material und Theorie, Zitat und Interpretation in eine gegenüber jeder gängigen Darstellungsform neue Konstellation zu bringen«, aber eben keine reine »Zitatmontage« herstellen wollte (Tiedemann 1991, 13; v.a. die Fußnote 5 auf derselben Seite).

So spricht der Aphorismus *Vereidigter Bücherrevisor* etwa davon, dass das Buch »in dieser überkommenen Gestalt«, verstanden als »Volksgut«, »seinem Ende entgegengeht«. Dieses Ende bedeute aber auch einen Einschnitt in der Geschichte der Medientechnik Schrift, die ja eigentlich »im gedruckten Buche ihr Asyl gefunden hatte«. Nun aber würde sie »unerbittlich auf die Straße hinausgezerrt und den brutalen Heteronomien des wirtschaftlichen Chaos unterstellt«. Die Schrift, so der Aphorismus weiter, emanzipiere sich zusehends vom materiellen Träger Buch und wandere aus der Horizontalen in die Vertikale.⁷² Verantwortlich dafür sei vor allem die Reklame. Die Erfahrung für den Leser sei, ehe er »dazu kommt, ein Buch aufzuschlagen«, dass »über seine Augen ein so dichtes Gestöber von wandelbaren, farbigen, streitenden Lettern niedergegangen« sei, wodurch »die Chancen seines Eindringens in die archaische Stille des Buches gering geworden« seien. Diese Archaik des Buchs angesichts der »Heuschreckenschwärme von Schrift« gelte auch für das Buch im Wissenschaftsbetrieb. Dort stelle das Buch »heute schon« eine »veraltete Vermittlung zwischen zwei verschiedenen Kartothekssystemen« dar.

Diesem großstädtischen Erleben versucht das Buch *Einbahnstraße* bereits zu entsprechen, so dass von einer neuartigen Kopplung zwischen Gestalt des Textes und Buchs sowie dem Gehalt gegeben sein soll. Das Buch und der Text sollen eben nicht mehr als bloße Behälter eines in ihnen aufgehobenen Wissens verstanden werden, sondern als bewusste Konstruktion, die dem Gehalt oder dem Wissen nicht äußerlich bleibt, sondern dieses prägt. Damit kommt es zu einer Aufwertung des technischen Aspekts sowohl der Text- als auch der Buchherstellung.⁷³ Die Einsicht, dass die Darstellung das Dargestellte immer auch durchdringen muss, ist ja genauso in dem zeitgleich erschienenen *Trauerspiel*-Buch leitend, worin sich zudem die Kontinuität der Werkentwicklung offenbart.⁷⁴ Vor diesem Hintergrund gilt es, die Erwägung der Montage als Darstellungsverfahren für das *Passagen*-Werk ernst zu nehmen.

⁷² »Bereits die Zeitung wird mehr in der Senkrechten als in der Horizontale gelesen, Film und Reklame drängen die Schrift vollends in die diktatorische Vertikale.« (GS IV/1, 103)

⁷³ Vgl. dazu die Ausführungen bei Schöttker 1999, 181–193.

⁷⁴ Dass Benjamin die Darstellung im *Trauerspiel*-Buch nachteilig ausgelegt wurde, ändert daran nichts. Zumal der Vorwurf der sprachlichen Dunkelheit und Verworrenheit nicht bloße Idiosynkrasie gewesen ist, sondern die Darstellung ihr Fundament in der Sprachtheorie des Autors hatte, also wohlbegründet gewesen ist.

Zugleich bietet die Montage die Möglichkeit, das Werk Benjamins und Alexander Kluges hinsichtlich ihrer Darstellungsintentionen in eine fruchtbare Konstellation zu bringen. Damit soll zugleich angezeigt sein, dass mein Zugriff auf Benjamin notwendig selektiv ist und sich weitgehend auf das ›Spätwerk‹ beschränkt. Das hat zunächst schlicht pragmatische Gründe. Im Folgenden wird keine Exegese des Werks von Benjamin versucht, keine Interpretation der ›großen‹ Texte, etwa seiner Dissertation über den Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik oder des *Trauerspiel*-Buchs, und keine Neulektüre des *Passagen*-Werks, deren Notwendigkeit für die Benjamin-Forschung immer wieder gefordert worden ist.⁷⁵ Gemäß der Semantik, die der Begriff der Montage stets mittransportiert, wird vielmehr ein dementsprechender Umgang mit Benjamin angestrebt, wie er in einer berühmten Formulierung Foucaults vorgeschlagen wurde: Benjamins Texte sollen gleich einer Werkzeugkiste behandelt werden; die Werkzeuge, die man ihnen entnimmt, bilden, so die These, den ideengeschichtlichen Hintergrund für Kluges Umgang mit Geschichte. Dabei soll es allerdings nicht darum gehen, in Kluges Texten und Filmen einen wie immer auch gearteten Einfluss Benjamins nachzuweisen. Die Konstellation zwischen Benjamin und Kluge ist eine Konstruktion, deren Fundament die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Text-Modell und Geschichtskonzeption ist, und dieser Zusammenhang wird bestimmt durch den Begriff der Montage als Darstellungsverfahren. Zwar geht Benjamins Kritik am Historismus und seinen Darstellungsweisen sowie der Frage nach Möglichkeiten anderer Darstellungsformen Kluges Projekt zwar zeitlich voran, doch es wäre ein Fehler, in Kluges Texten bloß die Einlösung Benjaminscher Theoreme zu sehen.⁷⁶ Eher geht es um ein Abarbeiten an gleichen Problemen, die durch die Konstellation deutlich werden soll.

⁷⁵ In diesem Sinne ist die Frage Irving Wohlfahrts »Warum wurde die *Passagenarbeit* bisher kaum gelesen?« (Wohlfahrt 2008, 26–62) als Herausforderung zu verstehen, die aber nicht auf der Linie der vorliegenden Arbeit liegt und demnach unbeantwortet bleiben muss.

⁷⁶ Als historischer Vorläufer war Benjamin genauso ›verantwortlich‹ für die Projekte von Peter Weiss, Heiner Müller, Walter Kempowski oder etwa das im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit besprochene von Nicholson Baker. Vgl. dazu die Einschätzung von Schöttker: »In den siebziger Jahren sind die Überlegungen [zum Historismus, K.F.] zunächst in der Literatur aufgenommen worden, wie ihre produktive Verwertung in den Stücken von Heiner Müller, in den Film- und Prosatexten von Alexander Kluge und in der *Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss zeigt.«

Dabei sollen drei systematische Aspekte im Vordergrund stehen: Erstens, eine Darstellung von Benjamins Historismus-Kritik und die daran anschließende Frage nach Alternativen hinsichtlich der Repräsentation von Geschichte für die historiographische Praxis; zweitens, eine Interpretation von Benjamins *Erzähler*-Aufsatz, dessen medientheoretische Pointe darin gesehen wird, das Verhältnis zwischen mündlichem und schriftlichem Erzählen neu zu bestimmen, um, daran anschließend, die Montage als Möglichkeit eines Auswegs aus der Krise des Erzählens zu konturieren. Da erzählende Verfahren zu den grundlegenden Operationen des Geschichtsschreibers zählen, ergibt sich bereits ein Schnittpunkt zwischen dem ersten und zweiten Punkt. Drittens gilt es, Überlegungen zum ästhetischen Phänomen der technischen Reproduzierbarkeit anzustellen, die im weiteren Verlauf der Arbeit zu der Produktionspraxis Kluges in Beziehung gesetzt werden. Zugleich kann auf diese Weise der Aspekt der technischen Reproduzierbarkeit in seiner Bedeutung für literarische Texte und ihre Rezeption diskutiert werden; ein Punkt, der in Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz merkwürdig ausgespart wird.

IV.2 Benjamins Historismus Kritik

IV.2.1 Gibt es ›den‹ Historismus?

Eine Definition dessen, was unter Historismus zu verstehen ist, scheint nicht möglich. Bevor man also in »das Lamento über die Vieldeutigkeit des Begriffes« oder über die »semantische Diskontinuität der Begriffsgeschichte« einstimmt, das, so Michael Schlott zur »Exordialtopik« beinahe jeder Publikation zum Gegenstand ›Historismus‹ gehört«, gilt es im Folgenden das Verständnis von Historismus zu klären (Schlott 1999, 162). Dabei orientiere ich mich zunächst an dem Differenzierungsversuch Schlotts, der zu den beiden zentralen semantischen Elementen des Historismus-Begriffs zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum einen »den ›modernen‹ Historisierungsimperativ« zählt und zum anderen »das damit verbundene Folgephänomen des ›reinen Historismus‹« (Schlott, 1999, 164). Weiter differenziert Schlott zwischen verschiedenen Ausformungen des Historismus, die entweder die geschichtsphilosophischen und metaphysischen Prämissen der jeweiligen historistischen Schule betreffen oder die je

spezifische Praxis des Sammelns und Verarbeitens des gefundenen Materials (Schlott 1999, 170–172).

Es erscheint demnach sinnvoll, den Begriff einzugrenzen, damit eine weitergehende Operationalisierbarkeit gewährleistet bleibt. Dementsprechend meint Historismus im vorliegenden Kontext keinen Epochenbegriff, sondern die spezifische Zugangsweise zu der Welt menschlichen Handelns, die ab der Mitte des 18. Jahrhunderts mit dem Kollektivsingular ›Geschichte‹ (Koselleck) bezeichnet worden ist. Historismus wird, sicherlich vereinfacht, als narrative Rekonstruktion der Vergangenheit verstanden, die es ermöglicht und erfordert hat, Repräsentationsformen und Textmodelle zu entwickeln, die einen neuartigen Zugang zur ›Geschichte‹ gewährleisten. Als ausschlaggebendes Ereignis für diese grundlegende Veränderung im Verhältnis der Gegenwart zur geschichtlichen Vergangenheit kann dabei die Französische Revolution angesehen werden.

Das Revolutionszeitalter zeichnet sich durch ein neues Verhältnis der Gegenwart zur Vergangenheit aus; die Revolution bedeutet einen Bruch mit der Tradition, die nun nicht mehr als selbstverständliche, handlungsleitende und identitätskonstituierende, als Teil des Lebens erfahren wird. Erstmals wird Geschichte aus der Distanz und als fremd erlebt, sie ist Gegenstand der Reflexion und Analyse und erfordert die Vergegenwärtigung durch Erinnerung und Betrachtung. (Potthast 2007, 8)

Der »Bruch mit der Tradition« meint die Verabschiedung von naturhaft-zyklischen, exemplarischen oder einem göttlichen Heilsplan unterliegenden Geschichtsvorstellungen, wie sie bis in die Aufklärung hinein wirksam waren. Der Verlust solch überzeitlicher Ordnungsvorstellungen wird dabei zunächst als krisenhaft erfahren, ermöglicht aber in einem weiteren Schritt die Erforschung der Vergangenheit unter anderen Vorzeichen. Vergangene Geschehnisse können von nun an in ihrer jeweiligen und spezifischen Geschichtlichkeit wahrgenommen werden.

Allerdings bereitete die so gewonnene Freiheit ein massives methodologisches Problem vor, das vor allem die Ebene der Repräsentation betrifft und das bis heute – wenn auch unter veränderten Fragestellungen – in der Geschichtswissenschaft diskutiert wird. Für den Historismus des 19. und frühen 20. Jahrhunderts war es das hauptsächliche Problem, wie man Erkenntnisse vermitteln kann, ohne bei der Darstellung in subjektive Willkür zu verfallen und so den Anspruch auf Allgemeingültigkeit der Aussagen

aufzugeben. Im Gegensatz zu den aufstrebenden Naturwissenschaften, deren Notationssysteme Objektivität versprachen, war die Vermittlung von Erkenntnissen auf der Seite der Geschichtswissenschaft als Geisteswissenschaft an Sprache gebunden, deren Gestaltung nun dem jeweiligen Geschichtsschreiber oblag. Damit aber rückten die Texte der Historiographie in eine ihren Status als Wissenschaft bedrohende Nähe zu anderen sprachlichen Erzeugnissen, deren Gegenstand geschichtliche Ereignisse waren, wie sie in erster Linie die Literatur produzierte. Dieser doppelte Legitimationszwang – im Vergleich zu den Naturwissenschaften keine Wissenschaft zu sein, im Vergleich zur Literatur, keine Literatur zu sein – machte es nötig, Argumentationsstrategien zu entwickeln, deren Rahmen die aristotelische Trennung zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung bildete, diesen aber auch notwendigerweise verlassen musste.⁷⁷ Wie bereits gezeigt, war die aristotelische Differenz keine absolute, sondern nur eine prinzipielle. War es bis in die Aufklärung hinein der Dichtung möglich, auf den Gegenstandsbereich der Geschichte zuzugreifen, um die Anschaulichkeit und Wahrscheinlichkeit ihrer Fiktionen zu gewährleisten, so konnte die Historiographie an den spezifischen Darstellungsmitteln der Dichtung teilhaben, ohne Gefahr zu laufen, als unwissenschaftlich zu gelten. Erst ihre Ausdifferenzierung in autonome gesellschaftliche Teilbereiche – Literatur hier, Historiographie als Teilbereich der Geschichtswissenschaft dort – nötigte beide Seiten, einen solchen wechselseitigen Zugriff zu unterbinden.⁷⁸

Leopold von Ranke umging das Problem der Differenz zwischen Literatur und Historiographie, indem er erklärte, dass die »Historie« beides sei: nämlich Wissenschaft »und« Kunst.

⁷⁷ Werner Hamacher spricht in diesem Zusammenhang von einem »Rekurstopos«, den die aristotelische Unterscheidung zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung begründet habe und der seitdem immer wieder neu verhandelt worden ist (Hamacher 1986, 12).

⁷⁸ »Im Schritt zur Selbstorganisation geben Literatur und Geschichtswissenschaft jene gemeinsame Basis auf, die ihnen seit der Poetik des Aristoteles zur Verfügung stand. Noch in der Aufklärung verstehen sich Poetik und Historik gemeinsam als rhetorisch organisierte Genera der Darstellung. Auf dieser Grundlage wird auch die Möglichkeit eines wechselseitigen Zugriffs auf den Objektbereich oder die Verfahren der Nachbardisziplin geregelt. Solange der pragmatische Roman so gut wie die pragmatische Historiographie seinen Gegenstand als *Geschichte* ausweist, kann sich einerseits der Historiker rhetorisch-fiktionaler Mittel zur darstellenden Vermittlung seiner Erkenntnisse bedienen, während zum anderen der Poet beliebige Versatzstücke aus historischen Quellen entnehmen darf, um die Anschaulichkeit und Wahrscheinlichkeit seiner Erzählung zu garantieren.« (Baßler et.al. 1996, 38f., kursiv i. Orig.)

Wissenschaft ist sie: indem sie sammelt, findet, durchdringt; Kunst, indem sie das Gefundene, Erkannte wieder gestaltet, darstellt. Andre Wissenschaften begnügen sich, das Gefundene schlechthin als solches aufzuzeichnen: bei der Historie gehört das Vermögen der Wiederhervorbringung dazu. (Ranke 1975, 72)

Entgegen der Autonomisierung der Geschichtswissenschaft und der Literatur ab 1800 versucht Ranke noch einmal, die auseinanderdriftenden Bereiche miteinander zu verschmelzen. Die »Historie« sei eben mehr als das bloße Sammeln und Finden auf wissenschaftlicher Seite. Sie sei ebenso eine Kunst, da es nicht ausreiche, das Zusammengeführte einfach abzubilden. Der Historiker müsse das »Vermögen der Wiederhervorbringung« besitzen. Rankes Versuch verweist implizit auf den Verlust überzeitlicher Ordnungsmuster, mit dem sich die »Historie« als Darstellung historischer Vorgänge konfrontiert sah. Solange von außen an das Material herangetragene Ordnungsmuster gültig waren, konnte auf die Problematisierung der Darstellung verzichtet werden, da dem historischen Material seine ›objektive‹ Qualität aus sich selbst zukam. Rankes Versuch, ›Wissenschaft aus Kunst‹ (Fulda) zu konzipieren, hatte die Funktion »genau dieses Reflexionsdefizit zu kompensieren: durch den Verweis auf eine methodisch nicht vollständig ableitbare Notwendigkeit der Darstellung« (Baßler et.al. 1996, 40).

Zu einem entgegengesetzten Urteil kommt der Historiker Johann Gustav Droysen in seiner *Historik*. Darin führt er aus, dass für die Geschichtswissenschaft nichts verhängnisvoller gewesen sei, als »sie als einen Teil der schönen Literatur und ihr Wertmaß in dem Beifall des sog. Publikums zu sehen« (Droysen 1974, 273). Im Gegensatz zu Ranke versucht sich Droysen an einer Differenzierung verschiedener Darstellungsoptionen. So unterscheidet er zwischen untersuchender, erzählender, didaktischer und diskursiver Darstellung. Dabei interessiert vor allem die Differenz zwischen untersuchender und erzählender Darstellung. Ersterer wird nämlich hauptsächlich durch die Kontrastierung mit der erzählenden Darstellungsform eine Kontur verliehen. Anders als die erzählende Darstellung wolle sie nicht »anschaulich sein, sondern überzeugen; sie will nicht die Phantasie beschäftigen, sondern den Verstand befriedigen« (Droysen 1974, 278). Doch sei sie deswegen noch lange nicht formlos; im Gegenteil sei ihr »Vorzug, ihre eigentliche Eigenschaft« »elegant zu sein« (Droysen 1974, 278). Das Kriterium der Eleganz allerdings könne man durchaus als ästhetisches Urteil

auffassen, was Droysen natürlich bewusst ist. Daher führt er zur Klärung an, dass elegant nicht »zierlich und geziert« meine. Er wolle den Ausdruck vielmehr wie die Mathematiker gebrauchen, »um die Präzision, Knappheit und Geschlossenheit der Beweisführung zu bezeichnen« (Droysen 1974, 278).

Man bemerkt die Schwierigkeiten, die Droysen hat, wenn es gilt, die untersuchende Darstellung von der Kunst zu scheiden, wobei auch er nur eine graduelle und keine prinzipielle Unterscheidung vornehmen kann. Denn Droysen will nicht behaupten, dass »für die untersuchende Darstellung von Kunst und künstlerischen Regeln keine Rede sein darf«. Allerdings erfordere es einen »feineren Sinn«, um »gewürdigt zu werden« (Droysen 1974, 276). Woran lässt sich dann aber ein Unterschied zwischen untersuchender und erzählender Darstellung festmachen, wenn nicht am künstlerischen Anteil?

Als Antwort dient ihm einmal ein rezeptionsästhetisches Argument, denn »den Reiz der Popularität« habe die untersuchende Darstellung nicht (Droysen 1974, 282). Eine zweite Antwort bietet sich an, wenn man den unterschiedlichen Umgang mit dem historischen Material bedenkt. Denn, so Droysen, die »untersuchende Form der Darstellung wird sich uns immer dann aufdrängen, wenn die Unzulänglichkeit oder Dunkelheit des historischen Materials, das uns vorliegt, uns unmöglich macht, in der schlichten Aneinanderreihung der erforschten Einzelheiten den Zusammenhang und die Bedeutung dessen, was wir erforschen wollen, hervorspringen, die Vorstellung und den Gedanken, um die es uns zu tun war, durch einfache Evidenz sich selbst rechtfertigen lassen« (Droysen 1974, 277). Eine Untersuchung des Materials wird demnach immer dann notwendig, wenn zu wenig Material vorliegt, aus dem sich durch einen sich selbst ergebenden Tatsachenzusammenhang genügend Beweiskraft ergibt. Daher könne die untersuchende Darstellung auch nicht die Untersuchung selbst sein, sondern sie müsse im Gegenteil so tun, »als sei das in der Untersuchung Gefundene noch erst zu suchen und zu finden« (Droysen 1974, 278). Auf diese Weise fordere die untersuchende Darstellung erstens ihren Leser auf, mit zu suchen und mit zu finden und ihn in einem zweiten Schritt zu überzeugen. Hier wird noch einmal deutlich, dass Droysen nicht an einer irgendwie spannenden, schönen oder möglichst anschaulichen Darstellung interessiert ist, sondern

auf die rhetorische ›Tugend‹ der Überzeugungskraft setzt, die sich ausschließlich an den Verstand richten will.⁷⁹

Bereits an einer früheren Stelle in seinem Text hat Droysen die untersuchende Darstellung auf die Kurzformel von der »Mimesis des Suchens und Findens« gebracht. Dieser Form der Mimesis steht die »Mimesis des Werdens« gegenüber, die in der erzählenden Darstellung ihren adäquaten Ausdruck findet (Droysen 1974, 274). Während erstere eher eine »Vorstellung von unserer Arbeit um die Dinge« vermitteln wolle, zeichne sich letztere umgekehrt dadurch aus, dass »unsere Arbeit möglichst zurücktritt und die Dinge sozusagen zu ihrem Recht kommen« (Droysen 1974, ebd.). Doch welchen Standpunkt, bzw. in Droysens Diktion ›Gesichtspunkt‹, nimmt der Historiker in seiner Argumentation gegenüber dem historischen Material ein? Und wie steht es mit dem Unterschied von erzählender Darstellung und künstlerischer Aufarbeitung?

Das Wesen der Erzählung sei es, so Droysen, »das Werden und den Verlauf dessen, was erzählt werden soll, darzulegen«. Indem sie Tatsache an Tatsache reihe, lasse sie »dies Werden gleichsam vor den Augen des Lesers vor sich gehen« (Droysen 1974, 283). Man kann in dieser Formulierung durchaus einen Nachklang des Gebots der Anschaulichkeit heraushören, dem literarische Texte, die historische Stoffe gestalten, unterstehen und die ja den größten Konkurrenten der historistischen Geschichtsschreiber bildeten. Dennoch belegt diese Stelle eher die Schwierigkeit einer scharfen Trennung zwischen den unterschiedlichen Darstellungsformen und -intentionen in der Historiographie und der Literatur. Denn, so führt Droysen weiter aus, der »künstlerische Gedanke ist sehr etwas anderes als der historische«. Der historische Gedanke sei nämlich der »Gesichtspunkt«, der erstens ein Ergebnis der Forschung sei und zweitens der Punkt, »unter dem eine Reihe von Geschehnissen und Tatsachen zusammenzufassen und zu verstehen ist« (Droysen 1974, 284). Während die Kunst die Idee eines »künstlerischen Genius« zum Ausdruck zu bringen versucht, so dass der Leser bzw. Zuschauer an der »Totalität« dieses Ausdrucks Anteil nehmen könne, sei der

⁷⁹ Für die Rhetorik darf natürlich nicht vergessen werden, dass sich das überzeugende Argument häufig als das schöne Argument in einem weiten Sinne herausstellt. Die Kopplung von Schönheit und Wahrheit will Droysen ja auch nicht auflösen. Es geht eher, wie bereits gesagt, um graduelle Unterscheidungen und Unterschiede.

Gedanke der Wissenschaft »nicht genialer Natur«, sei nicht »ein spontaner Ausdruck des in sich bewegten Geistes« (Droysen 1974, 284 u. 285).

Der Gesichtspunkt des Historikers orientiert sich am Verständnis des Materials, insofern ist er ein Ergebnis der Forschung. Zugleich sichert er die Einheitlichkeit des Dargestellten, da die Darstellung »ihr Maß und ihre Norm« nicht »an dem einst realen Sinn und Verlauf dessen, was sie darstellt« hat (Droysen 1974, 286). Sie sichert diese Einheit durch eine Auswahl aus dem Material, die ein Ergebnis der Forschung ist. Die Darstellung selektiert, »was für ihren Zweck nötig ist, und dieser Zweck ist, den Gedanken, der sich ihr ergeben hat, als einen werdenden darzustellen« (Droysen 1974, ebd.). Damit erteilt Droysen sowohl der Vorstellung, wonach der Historiker darzustellen habe, »wie es eigentlich gewesen ist«, eine Absage, wie auch dem Bedürfnis nach einem Ideal von Objektivität, wie es nicht nur die Naturwissenschaften repräsentierten, sondern auch für die Geschichtswissenschaft gefordert worden ist. Er behauptet nämlich nur die »relative Wahrheit meines Standpunktes, wie ihn mein Vaterland, meine politische, meine religiöse Überzeugung, mein ernstliches Studium mir zu erreichen gewährt hat« (Droysen 1974, 287). Es ist das Bekenntnis zu dieser Form von Relativität, die dem Historismus von Kritikern als Werterelativismus immer wieder vorgeworfen worden ist. Die Forderung nach Allgemeingültigkeit – das heißt nach einer Allgemeingültigkeit, die keinen geschichtlichen Wandel kennt – von historischer Forschung und Darstellung wird damit verabschiedet. Jedoch möchte Droysen seine Argumentation nicht als Aufruf zu subjektiver Willkür verstanden wissen. Er nimmt nur Abstand von der Vorstellung, als Historiker könne man einen Standpunkt des Außen einnehmen, jenen »vielgepriesenen Standpunkt[s] außer und über den Dingen« (Droysen 1974, ebd.).

Auf welche Weise aber glaubt Droysen das Problem der Darstellung lösen zu können? Er ist sicher: Nicht »von meiner kleinen und kleinlichen Persönlichkeit aus werde ich die großen Aufgaben der historischen Darstellung lösen« können. Zu diesem Zweck konzipiert er ein »höheres Ich«, in dem zwischen seinem eigenen Ich (oder eben dem Ich eines beliebigen Historikers) und den jeweils geltenden Vorstellungen von Volk, Staat und Religion in einer Weise vermittelt werden könnte, die es ermöglicht, von einem gleichsam höheren, und das heißt allgemeineren, Standpunkt aus die Vergangenheit betrachten zu können.

Indem ich von dem Standpunkt, von dem Gedanken meines Volkes und Staates, meiner Religion aus die Vergangenheiten betrachte, stehe ich hoch über meinem eigenen Ich. Ich denke gleichsam aus einem höheren Ich, in welchem die Schlacken meiner eigenen kleinen Person hinweggeschmolzen sind. (Droysen 1974, 287)

Die Konstruktion dieses höheren Ichs der erzählenden Darstellung verdankt sich einer dialektischen Behandlung, die zwischen dem Individuellen und dem Allgemeinen vermitteln soll. Doch es verdient festgehalten zu werden, dass es eine künstliche Position bleibt, die im wahrsten Sinn einen Überblick garantieren soll. Zugleich muss betont werden, dass die Möglichkeit, eine solche Position konstruieren zu können, wiederum an die individuelle Fähigkeit des Historikers delegiert wird. Es stellt sich zudem die Frage, worin eigentlich genau der Unterschied bestehen soll zwischen der von Droysen kritisierten Position ›über den Dingen‹ und der Betrachtung der Vergangenheit ›hoch über meinem eigenen Ich‹.

Dennoch darf Droysens Historik als methodologischer Fortschritt gelten, da er keinen absoluten Standpunkt mehr setzt, sondern zwischen einzelnen Erscheinungsformen der erzählenden Darstellung weitergehend differenziert. »Denn da die Erzählung die Geschehnisse von einem bestimmten Standpunkt aus betrachten und zeigen will, so wird es darauf ankommen, welchen Standpunkt sie wählt, welchen Gesichtspunkt, unter dem sie das Werden der Dinge auffassen und verfolgen will.« (Droysen 1974, 288)

IV.2.2 Antihistorischer Historismus

Die ausführliche Darstellung der Positionen Rankes und vor allem Droysens macht auf zwei Tatsachen aufmerksam: Erstens galt es, der von Michael Schlott formulierten Kritik an einer Reduktion der Semantik des Historismus-Begriffs Rechnung zu tragen, indem deutlich darauf hingewiesen wird, was in dieser Arbeit unter Historismus verstanden wird, ohne den Anspruch zu erheben, das sei ›der‹ Historismus. Vielmehr wird mit Blick auf die Kritik Walter Benjamins am Historismus eine bestimmte Facette des Begriffs betont, gegen die sich seine Kritik vornehmlich gerichtet hat. Nur in diesem Sinne ist es angebracht davon zu sprechen, dass historistische

Geschichtswissenschaft erzählende Geschichtswissenschaft ist.⁸⁰ Im Rahmen einer Arbeit, die nach dem Zusammenhang zwischen Text-Modell und Geschichtskonzeption fragt, ist eine solche Begrenzung notwendig, da die Form der Repräsentation von Geschichte als Bedingung dessen begriffen wird, was als Geschichte zu verstehen wäre. Vor allem soll nicht bestritten werden, dass der Begriff des Historismus sich durch weitere Bedeutungsebenen auszeichnet, die immer auch mitschwingen, aber eben keine explizite Rolle spielen. Zweitens macht die Darlegung der Positionen Rankes und Droysens deutlich, dass es innerhalb der historistischen Geschichtswissenschaft eine Entwicklung der innerdisziplinären Diskussion über angemessene Formen der Darstellung von Geschichte gegeben hat. Dabei sind es vor allem die methodologischen Reflexionen Droysens, die einen deutlichen Fortschritt in Richtung einer Verwissenschaftlichung gegenüber Ranke markieren. Das nicht zu berücksichtigen bedeutet, dem Historismus eine Naivität zu unterstellen, die eine Kritik an ihm zwar leicht machte, aber eben auch unzulässig vereinfachend wäre.

Auch Walter Benjamins Kritik des Historismus setzt sich über die Vieldeutigkeit des Begriffs hinweg.⁸¹ Der Historismus, den er sich als Gegner aufbaut, um ihn umso besser niederschlagen zu können, wird in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* vor allem unter zwei miteinander zusammenhängenden Verdachtsmomenten begriffen. Das erste Moment richtet sich auf die Verfahren des Historismus; das zweite auf die Vorstellung des Fortschritts. Beiden versucht Benjamin eine eigene Geschichtskonzeption entgegenzusetzen, wobei die im Umkehrschluss geforderte, alternative Darstellung von Geschichte aus dem Text heraus präpariert werden muss. Die Thesen *Über den Begriff der Geschichte* erschweren ihre

⁸⁰ Vgl. Brecht/Niefanger/Baßler/Wunberg 1996, 38, wo es explizit heißt: »*Historistische Geschichtswissenschaft ist erzählende Geschichtswissenschaft.*« Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch Linda Simonis: »Überdies wird die akademische Historiographie – bei allem Willen zur formalästhetischen Innovation – ein Relikt der literarischen Tradition vermutlich nicht ganz abstreifen können, nämlich ein Restmoment von narrativer Verknüpfung, eine Minimalform literarischen Erzählens.« (Simonis 2002, 129, kursiv i. Orig.)

⁸¹ So merkt Raulet bereits 1992 an, den Benjamin-Interpreten sei nicht entgangen, dass sein »kritisches Verhältnis zur Geschichtsphilosophie sich an einem Gegner entzündet, den er recht pauschal als »Historismus« bezeichnet« (Raulet 1992, 103). Doch erkennt Raulet in Benjamins Argumentation in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* eine spezifische Methode. »Diese pauschale Gleichsetzung von Historisierung und Historismus setzt sich über die mannigfaltigen Varianten des Historismus hinweg und ermöglicht eine radikale Dekonstruktion des Geschichtsbegriffs.« (Raulet 1992, 110)

Lektüre vor allem dadurch, dass sich Benjamins Konzeption als Mischung aus geschichtswissenschaftlichen, philosophischen, theologischen und politischen Kategorien und Bildern präsentiert, deren Dichte ihr Verständnis erschwert. Es empfiehlt sich daher, auf andere Texte aus dem ›Spätwerk‹ zurückzugreifen, da häufig dieselben Formulierungen Verwendung gefunden haben.

Gemäß dem vorgeschlagenen Umgang mit Benjamins Texten als ›Werkzeugkiste‹ soll es im Folgenden darum gehen, Benjamins Kritik an den Verfahren und der darüber vermittelten Geschichtskonzeption des Historismus darzulegen. Dieses Vorgehen ist notwendig selektiv, ermöglicht aber, einen spezifischen Gehalt der Thesen Benjamins von seinem eigenen historiographischen Projekt abzulösen und in der Hinsicht zu verallgemeinern, dass es auf andere Projekte (wie etwa, aber nicht ausschließlich, auf das Alexander Kluges) bezogen werden kann.

Dabei stehen zunächst die Thesen V, VI und VII im Mittelpunkt. These V setzt als Gegenspieler zum Historismus den historischen Materialismus, eine an Marx und Engels geschulte Erkenntnismethode, der sich Benjamin verpflichtet fühlt, deren Darstellungsform jedoch nicht unbedingt von der historistischen zu unterscheiden ist.⁸² Dabei erscheint die Vergangenheit dem Historiker nur blitzartig, sie »huscht vorbei«. Dementsprechend könne sie nur als »Bild« festgehalten werden. Der Historismus geht im Gegenteil davon aus, dass die Wahrheit nicht davonlaufen werde. Dieses Gottfried Keller entlehnte Wort »bezeichnet im Geschichtsbild des Historismus genau die Stelle, an der es vom historischen Materialismus durchschlagen wird«. Die Feststellung der blitzartig aufscheinenden Erkennbarkeit der Vergangenheit als Bild ist die Aufgabe des materialistischen Historikers, während der historistische Geschichtsschreiber davon ausgeht, dass die Vergangenheit als verfügbarer Bestand immer bereitgehalten werden könne. Sie werde eben nicht davonlaufen. Der letzte Satz von These V bestimmt dann das Verhältnis der Vergangenheit zur Gegenwart, in der das Bild der Vergangenheit zu verschwinden drohe, sofern sie »sich nicht als in ihm gemeint erkannte« (GS I/2, 695). Eine solche Konstellation, die der materialistische Historiker als notwendig begreifen muss, setzt eine

⁸² Einen deutlichen Unterschied zu historistischen Darstellungsformen sollte das Passagen-Werk als Einlösung der Geschichtskonzeption Benjamins erst noch erbringen. Daraus hätte sich auch sein alternatives Verständnis von Geschichte ableiten lassen.

spezifische Gegenwärtigkeit als Bedingung voraus, die die Erkennbarkeit der Vergangenheit in Bezug auf die Gegenwart gewährleisten soll.

In These VI wird dieser Gedanke weiter ausgeführt. Dabei formuliert der erste Satz zunächst einen Zusammenhang zwischen der Darstellung von Vergangenem und der daraus abgeleiteten Möglichkeit der Erkenntnis der Vergangenheit. »Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen ›wie es denn eigentlich gewesen ist‹.« Diese Form der ›historischen Artikulation‹ darf unzweifelhaft mit dem Historismus identifiziert werden.⁸³ Eine richtige, d.h. materialistische Repräsentation der Vergangenheit müsse sich demgegenüber »einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt«. Dieser Augenblick der Gefahr meint vor dem Hintergrund der Abfassung der Thesen die nationalsozialistische Herrschaft in Deutschland, durch die Benjamin gezwungen worden war, ins Exil zu gehen. Diese Gefahr bedrohe sowohl den »Bestand der Tradition« als auch ihre ›Empfänger‹, und sie bestehe für beide darin, »sich zum Werkzeug der herrschenden Klasse herzugeben«. Damit stellt sich für den materialistischen Historiker die Aufgabe, »die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen«. Der Gedanke, dass Geschichte, d.h. der Bestand der Tradition sowie dessen Überlieferung, einen Kampf darstelle, den der materialistische Historiker aufnehmen müsse, bezeichnet präzise sowohl den historischen Hintergrund, vor dem die Thesen verstanden werden müssen, als auch den immanenten politischen Gehalt von Benjamins Argumentation, die sich nicht in Anleihen bei Marx erschöpft. Sofern man Historismus auch als Beitrag zur nationalen Identitätsbildung versteht und in diesem Sinne die Herausbildung und Entwicklung der Nation als leitende Idee und Ziel der historischen Bewegung begreift, wird deutlich, dass es nicht nur um wissenschaftsimmanente Gründe geht, denen Benjamin den Kampf angesagt hat. In diesem Sinne ist auch der abschließende Satz von These VI zu verstehen, wonach der Geschichtsschreiber die Gabe besitze, »im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen, der davon durchdrungen ist: auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt nicht sicher sein« (GS I/2, 695). Hierin deutet sich eine Gedanken-Figur an, die besagt, dass Geschichtsschreibung vornehmlich eine Geschichtsschreibung der Sieger sei.

⁸³ Bei der Formulierung des ›wie es denn eigentlich gewesen ist‹ handelt es sich um ein Ranke-Zitat.

Dieses Motiv greift Benjamin in These VII auf und bringt es mit dem Verfahren der Einfühlung in Verbindung, welches am besten den Historismus kennzeichne. Dieses Verfahren zielt darauf ab, eine Epoche nachzuerleben, und zwar auf eine Weise, die nichts »vom spätern Verlauf der Geschichte wisse«. Es ist unter anderem diese Abkopplung der Gegenwart von der Vergangenheit, die von Benjamin am stärksten kritisiert wird. Diesem Verfahren setzt Benjamin eine alternative Konstellation der unterschiedlichen zeitlichen Ebenen von Gegenwart und Vergangenheit entgegen, wie oben bereits angedeutet wurde.

Stellte man, so Benjamin, im Weiteren die Frage, »in wen sich denn der Geschichtsschreiber des Historismus eigentlich« einfühle, laute die Antwort: »unweigerlich in den Sieger«. Als Sieger stünden sie in einer langen historischen Reihe von Herrschenden und seien demnach »die Erben aller, die je gesiegt haben«. Die Einfühlung des historistischen Geschichtsschreibers in den Sieger komme somit »den jeweils Herrschenden allemal zugut«. Eine solche Herrschaft stützende Haltung gegenüber der Geschichte sei aber dem materialistischen Historiker nicht angemessen. Neben die politische Geschichte rückt zusätzlich die Kulturgeschichte in Benjamins Fokus. Denn was die Sieger der Geschichte als »Beute« auf ihrem »Triumphzug« mit sich führen, sind die »Kulturgüter«, deren Existenz sie nicht nur »der Mühe der großen Genien« verdanken, »sondern auch der namenlosen Fron ihrer Zeitgenossen«. Ein literarischer Text, eine Skulptur, ein Bild könne somit niemals nur ein »Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei« sein. Gleiches treffe, so Benjamin, auch für den »Prozeß der Überlieferung« zu (GS I/2, 696).⁸⁴ Somit sei es die Aufgabe des materialistischen Historikers, »die Geschichte gegen den Strich zu bürsten« (GS I/2, 697).

Der von Benjamin eröffnete programmatische Gegensatz von Historismus und historischem Materialismus lässt sich im Kontext der vorliegenden

⁸⁴ Die an dieser Stelle geäußerten Vorbehalte gegen eine »Geschichtsschreibung der Sieger« auf dem Gebiet der Kulturgegenstände kommen auch in dem 1931 veröffentlichten Artikel *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft* zum Ausdruck. Die von Benjamin kritisierte, konventionelle Literaturgeschichtsschreibung hat »sich's hier im Haus der Dichtung eingerichtet, weil aus der Position des ›Schönen‹, der ›Erlebniswerte‹, des ›Ideellen‹ und ähnlicher Ochsenaugen in diesem Hause sich in der besten Deckung Feuer geben läßt« (GS III, 287). Ein weiterer Kritikpunkt ist, nach Benjamin, der »leere Repräsentationscharakter«, der »in den vielen populären Darstellungen am handgreiflichsten zutage tritt« (GS III, 288).

Arbeit mit ein wenig interpretatorischem Zwang vorläufig in einige Dichotomien auflösen. Dem materialistischen Historiker geht es um die Erkennbarkeit einer blitzartig aufscheinenden Vergangenheit, während es dem historistischen Geschichtsschreiber um die Bewahrung und Erkenntnis eines Bestands der Tradition zu tun ist. Diesen unterschiedlichen theoretischen Intentionen entsprechen unterschiedliche Darstellungsverfahren. Für den historischen Materialismus geht es um die Stillstellung der Vergangenheit im Bild, während der ›Historist‹ darzustellen versucht, ›wie es denn eigentlich gewesen ist‹. Dabei kommt es in der historistischen Geschichtsschreibung zu einer Entkopplung von Vergangenheit und Gegenwart. Die Darstellung der materialistischen Geschichtsschreibung bemüht sich im Gegensatz dazu um eine andersartige Konstellation zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Dem entsprechen in Benjamins Argumentation verschiedene politische Intentionen. Der Historismus, verstanden als Geschichtsschreibung der Sieger, mag sich zwar nicht explizit politisch äußern, doch dient er der Stabilisierung von Herrschaftsverhältnissen. Damit ist klar, dass der historische Materialismus sich auf die Seite der Verlierer bzw. Unterdrückten stellt; sein Interesse ist nicht bewahrend, sondern emanzipatorisch.

IV.2.3 Im Namen des Fortschritts

Ab These VIII rückt der Fortschrittsbegriff, den die von Benjamin kritisierte Geschichtsauffassung transportiert, in den Fokus seiner kritischen Argumentation. Hier verknüpft Benjamin den Kampf gegen den Faschismus mit dem Staunen darüber, dass »die Dinge, die wir erleben, im zwanzigsten Jahrhundert ›noch‹ möglich sind«. Dieses Staunen ist ein Resultat der Vorstellung, nach der die Bewegung der Geschichte unweigerlich einen Fortschritt bedeuten müsse. Der Fortschritt fungiert in einer solchen Geschichtskonzeption als ›historische Norm‹. Daher sei »die Vorstellung von Geschichte«, aus der das angesprochene Staunen stammt, nicht länger zu halten (GS I/2, 697).

In These IX findet sich das berühmte Emblem der Geschichte, das Benjamin anhand einer Beschreibung eines Bildes von Paul Klee – des *Angelus Novus* – formuliert. Klees Bild zeige den »Engel der Geschichte«, dessen »Antlitz der Vergangenheit zugewendet« ist und vor dessen ›aufgerissenen‹ Augen sich die Vergangenheit als unablässige Anhäufung von

Trümmern zeigt (GS I/2, 697). Zugleich wehe der Sturm des Fortschritts »vom Paradiese her«, der sich »in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann«. Dieser Sturm treibe den Engel vor sich her, »unaufhaltsam in die Zukunft«. Der »Trümmerhaufen« der Vergangenheit wachse hingegen immer weiter an (GS I/2, 698). Im Emblem des Engels der Geschichte verdichtet sich Benjamins Kritik an einem Fortschrittsglauben, der im Namen des Fortschritts jedes Innehalten der historischen Bewegung zugunsten eines stetigen Weitermachens zurückweist. Dem materialistischen Historiker aber erscheint die Vergangenheit nicht als bloße »Kette von Begebenheiten, die vor *uns* erscheint«; sein Blick muss mit dem des Engels identisch werden, dann »sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft« (GS I/2, 697, kursiv i. Orig.).

Doch wer vertritt diesen Fortschrittsglauben? Benjamin schreibt seine Thesen in einem Augenblick, »da die Politiker, auf die die Gegner des Faschismus gehofft hatten, am Boden liegen«, wie es in These X heißt (GS I/2, 698). Die Politiker, von denen Benjamin hier spricht, sind die Vertreter der deutschen Sozialdemokratie, die in den Thesen XI, XII und XIII weiter kritisiert wird. Vor allem These XIII ist in dieser Hinsicht eindeutig. »Die sozialdemokratische Theorie, und noch mehr die Praxis, wurde von einem Fortschrittsbegriff bestimmt, der sich nicht an die Wirklichkeit hielt, sondern einen dogmatischen Anspruch hatte.« (GS I/2, 700) Zum Dogma des sozialdemokratischen Fortschrittsglaubens gehören nach Benjamin drei miteinander verschränkte Vorstellungsinhalte: erstens Fortschritt als Fortschritt der gesamten Menschheit, und zwar nicht nur hinsichtlich ihrer technischen Fähigkeiten und ihres Wissens, sondern auch auf sittlicher Ebene; zweitens Fortschritt als unabschließbarer Prozess; drittens Fortschritt als wesentlich unaufhaltsame und selbsttätige Bewegung (GS I/2, 700). Zwar könne die Kritik an jedem dieser »Prädikate« ansetzen, doch müsse sich die Kritik in diesem Augenblick auf dasjenige richten, was allen dreien gemeinsam sei.

Die Vorstellung eines Fortschritts des Menschengeschlechts in der Geschichte ist von der Vorstellung ihres eine homogene und leere Zeit durchlaufenden Fortgangs nicht abzulösen. Die Kritik an der Vorstellung dieses Fortgangs muß die Grundlage der Kritik an der Vorstellung des Fortschritts überhaupt bilden. (GS I/2, 701)

Die Formulierung von der homogenen und leeren Zeit bindet Benjamin im Folgenden zurück an das Problem der Repräsentation historischer Vorgänge. These XIV beginnt damit, dass Geschichte der »Gegenstand einer Konstruktion« sei, deren »Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet«. Zum Maßstab der Darstellung taugt also nicht mehr der zeitliche Verlauf der Geschichte, in dem die Ereignisse vollkommen gleichartig sich aneinanderreihen und auf diese Weise in der Erzählung das »Kontinuum der Geschichte« bilden.⁸⁵ Vielmehr muss es darum gehen, die Gegenwart so auf die Vergangenheit zu beziehen, dass letztere eine mit »Jetztzeit geladene Vergangenheit« sei, die als Zitat in die Gegenwart hereinreicht und auf diese Weise ihre Aktualität beweise. Wie die Mode müsse die Darstellung einen »Tigersprung ins Vergangene« wagen.⁸⁶ Dieser sei identisch mit dem dialektischen Sprung, als den Marx die Revolution begriffen hatte (GS I/2, 701). Es ist in These XIV nicht eindeutig zu unterscheiden, ob sich der Begriff der Konstruktion auf die Arbeit des materialistischen Historikers bezieht oder auf die Handlungsweise des Revolutionärs. Vielleicht ist es an dieser Stelle auch gar nicht sinnvoll, diese Unentschiedenheit zugunsten einer Bedeutung aufzulösen. Benjamin schreibt sowohl als Historiker wie auch als politischer Kritiker, dessen Kritik an einer spezifischen Darstellungsweise von Geschichte immer auch die Wirkung der darüber vermittelten Geschichtsauffassung betrifft.

In These XV geht Benjamin weiter auf den Zusammenhang zwischen der revolutionären Handlung und dem Bewusstsein historischer Zeit ein. So

⁸⁵ Hierin schließt Benjamin an Formulierungen aus dem Aufsatz über Eduard Fuchs an. »Der historische Materialist muß das epische Element der Geschichte preisgeben. Sie wird ihm Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die leere Zeit, sondern die bestimmte Epoche, das bestimmte Leben, das bestimmte Werk bildet.« (GS II/2, 468) Damit ist, wie Raulot bemerkt, die Annahme einer Logik der Geschichte zwar nicht verabschiedet, aber sie wird umgedeutet. »Zwar gibt es auch für Benjamin eine Logik der Geschichte, aber weder eine positive Logik, deren Kausalität lückenlos rekonstruiert werden könnte, noch eine »epische« Logik der großen Stunden – ein »Triumphzug« der Sieger.« (Raulot 1992, 113)

⁸⁶ Vgl. dazu Bolle 2000, 405: »Die den Geschichtsdiskurs konstituierenden Einheiten entstehen aus einer Wesensverwandtschaft des Späteren mit dem Früheren, aus einer doppelten Perspektive der dargestellten und der darstellenden Zeit. Geschichte ist Konstruktion von dieser Doppelseite her. Aus der Gegenwart betrachtet, erscheinen die Befunde als »Vorgeschichte«, aus der Sicht der Vergangenheit als »Nachgeschichte«. Zwischen den beiden Zeiten liegt keine Kontinuität, sondern ein »Sprung«. Dem »ursprünglichen« Geschichtsmoment eignet etwas Unvollendetes und Unabgeschlossenes, das auf seine »Restauration« bzw. »Wiederherstellung« gleichsam wartet.«

wie man in einer alternativen Geschichtsdarstellung das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen habe, so zeichne sich das Bewusstsein der »revolutionären Klassen im Augenblick ihrer Aktion« dadurch aus, den lückenlosen Zusammenhang der Geschichte zu durchschlagen (GS I/2, 701). Das verdeutliche insbesondere eine Anekdote aus der Juli-Revolution. Während dieser Revolution »hatte sich ein Zwischenfall zugetragen«, bei dem »an mehreren Stellen von Paris unabhängig von einander und gleichzeitig nach dem Turmuhren geschossen« worden war (GS I/2, 702). Diese zugleich wirkliche ›und‹ symbolische Stillstellung der gegenwärtigen Zeit, die jeden Versuch eine neue Zeitrechnung zu installieren begleiten muss, wird zum Modell und Maßstab des materialistischen Historikers.

Dementsprechend könne der historische Materialist nicht auf den Begriff einer Gegenwart verzichten, die »nicht Übergang ist sondern in der die Zeit einsteht und zum Stillstand gekommen ist«, wie es in These XVI heißt. Die andersartige Konstellation von Vergangenheit und Gegenwart, die Benjamin im Gegensatz zum Historismus anstrebt, beruht demnach darauf, dass die Erfahrung der gegenwärtigen Situation sich mit einer spezifischen Vergangenheit verbindet.⁸⁷

These XVII gibt eine weitere Erläuterung des Gegensatzes zwischen Historismus und materialistischer Geschichtsschreibung. Ersterem wird »von rechtswegen« die Universalgeschichte zugeordnet.⁸⁸ Nun ist es interessant, dass Benjamin die Universalgeschichte nicht in Gänze verabschiedet und als Ziel einer materialistischen Historiographie desavouiert. Am Historismus stört ihn vor allem, dass er über keine »theoretische Armatur« verfüge, sein Verfahren schlicht »additiv« sei. Die historistische Universalgeschichte biete »die Masse der Fakten auf, um die homogene und leere Zeit auszufüllen« (GS I/2, 702). Auf diese Negativschilderung des Historismus und seines Verfahrens folgt die positive Beschreibung der materialistischen Geschichtsschreibung. Dieser liege im Gegenteil »ein konstruktives Prinzip zugrunde«,

⁸⁷ Dafür hat Benjamin folgendes schöne Bild gefunden: »Der Historismus stellt das ›ewige‹ Bild der Vergangenheit, der historische Materialist eine Erfahrung mit ihr, die einzig dasteht. Er überläßt es andern, bei der Hure ›Es war einmal‹ im Bordell des Historismus sich auszugeben. Er bleibt seiner Kräfte Herr: Manns genug, das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen.« (GS I/2, 702)

⁸⁸ Mit einer Formulierung aus dem bereits erwähnten Aufsatz *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft* ließe sich der von Benjamin konstruierte Historismus auch dadurch charakterisieren, dass der »geile Drang aufs große Ganze« sein Unglück sei (GS III, 286).

zu dessen Bestandteilen die »Stillstellung« der Gedanken gehöre. Zusätzlich bringt Benjamin an dieser Stelle einen weiteren Begriff zur Kennzeichnung eines historischen Gegenstands vor, nämlich den Begriff der Monade. Von Leibniz stammend, der mit diesem Begriff die Elemente meint, die in ihrer Zusammensetzung die Wirklichkeit konstituieren, bezeichnet der Begriff bei Benjamin eben das Denken des historischen Gegenstands, der sich in seiner Einzigartigkeit dem materialistischen Historiker plötzlich zeigt. »Er nimmt sie wahr, um eine bestimmte Epoche aus dem homogenen Verlauf der Geschichte herauszusprengen«, wobei die Epoche, die den historischen Materialisten interessiert, ihn nur in ihrem Bezug zu seiner gegenwärtigen Situation interessiert. Er nimmt sie nur wahr, insofern sie für sein gegenwärtiges Denken von Belang ist. Dabei kann die Monade als Element der historischen Konstruktion jeweils verschiedene Erscheinungsformen annehmen. Der konkrete historische Gegenstand, der sich im Denken als einzigartige und geschlossene Monade kristallisiert, kann eine Epoche, ein Werk oder ein Werkzusammenhang sein. Das Verdienst der Konstruktion des historischen Materialisten bestehe nach Benjamin nun darin, dass »*im* Werk das Lebenswerk, *im* Lebenswerk die Epoche und *in* der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben« (GS I/2, 703, kursiv i. Orig.).⁸⁹ Damit ist nun nicht die Vermittlung eines Besonderen mit einem Allgemeinen gemeint, sondern der Nachweis der Geschichte der ganzen Menschheit in einer »ungeheueren Abbeviatur«, wie die These XVIII vermerkt.

Benjamin hat, im Gegensatz zum *Trauerspiel*-Buch, für das *Passagen*-Werk keine zusammenhängende Erkenntnistheorie ausgearbeitet. Doch finden sich in den Konvoluten des *Passagen*-Werks immer wieder erkenntnistheoretische Reflexionen, wobei vor allem das Konvolut N sich ausschließlich den Möglichkeiten und Bedingungen historischer Erkenntnis

⁸⁹ Eine ähnlich lautende Formulierung findet sich wiederum im Aufsatz über Eduard Fuchs. »Er sprengt die Epoche aus der dinghaften ›geschichtlichen Kontinuität‹ heraus, so auch das Leben aus der Epoche, so das Werk aus dem Lebenswerk. Doch der Ertrag dieser Konstruktion ist der, daß *im* Werke das Lebenswerk, *im* Lebenswerk die Epoche und *in* der Epoche der Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben« (GS II/2, 468, kursiv i. Orig.). Interessant ist, dass die zu diesem Satz dazugehörige Fußnote einen Hinweis auf Benjamins *Trauerspiel*-Buch enthält, wodurch die Kontinuität zwischen ›Frühwerk‹ und ›Spätwerk‹ von Benjamin selbst herausgestellt wird.

widmet. Daneben dürfen die Thesen *Über den Begriff der Geschichte* als wichtigster theoretisch-methodologischer Bezugstext gelten.⁹⁰

Benjamins Kritik des Fortschrittsbegriffs ermöglicht es, die verbleibenden Aspekte seiner Geschichtskonzeption zusammenzufassen. Dabei ist es die Idee einer unaufhaltsamen und selbsttätigen Bewegung, die als Fortschritt der gesamten Menschheit verstanden wird und die Vorstellung von Geschichte als zeitlichen Verlauf qualitativ kennzeichnet, der Benjamins kritischer Impetus gilt. Es ist nicht zuletzt diese Vorstellung des Fortschritts, die dem Geschichtsverlauf seinen geschlossenen Zusammenhang verleiht, der, so Benjamin, ›aufgesprengt‹ werden müsse. Dieser ›Aufsprengung‹ muss mithin eine Darstellungsform entsprechen, die das ›epische‹ Moment der historistischen Geschichtsschreibung aufgibt. Der historische Materialist müsse durch einen »Tigersprung ins Vergangene« eine neuartige Konstellation von Gegenwart und Vergangenheit bewerkstelligen. In der Metapher des Sprungs verbirgt sich die entscheidende theoretische Differenz zur historistischen Historiographie. Während diese nämlich mittels der Idee des Fortschritts eine kontinuierliche Entwicklung propagiert, um den Zusammenhang zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu sichern, zeichnet sich Benjamins Geschichtskonzeption durch Diskontinuität aus. Der Bewegung des Geschichtsverlaufs wird die »Stillstellung« der Geschichte entgegengesetzt. Dem muss folglich ein alternatives Deutungs- und Darstellungskonzept Rechnung tragen.

Wenn also die Bewegung des Fortschritts nicht mehr als integrative Idee der historischen Erzählung gelten kann und es vielmehr darum gehen soll, die Möglichkeit revolutionärer Zäsuren in die Geschichtsschreibung einzuführen, muss die Repräsentation geschichtlicher Vorgänge dem Rechnung tragen. Linda Simonis hat in einem Aufsatz, der sich den historiographischen Projekten Benjamins und Foucaults unter dem Aspekt der Diskontinuität widmet, Benjamins Methode der Darstellung, wie sie im *Passagen-Werk* zur Anwendung kommen sollte, folgendermaßen beschrieben:

⁹⁰ »Diese Theorie der Geschichtserkenntnis kam dann jedoch nicht wie im Barockbuch in der kompakten Gestalt einer Vorrede zustande, sondern sie ist auf eine Vielzahl von Texten des *Passagen-Komplexes* verteilt, aus denen sie herauspräpariert werden muß. Obwohl dabei das Materialien-Konvolut ›N‹ [...] und die Thesen *Über den Begriff der Geschichte* als die wichtigsten Texte hervortreten, finden sich entscheidende theoretisch-methodologische Aussagen auch an anderen Stellen.« (Bolle 2000, 413)

Das Passagenprojekt bedient sich in erster Linie eines Verfahrens der fragmentierenden und isolierenden Darstellung, das die Lückenhaftigkeit, Unabgeschlossenheit und Bruchstückhaftigkeit des historischen Materials bewußt betont. Als wichtigstes Mittel der Diskontinuierung erweist sich dabei ein Prinzip der literarischen Montage, das einerseits auf Formen der barocken Allegorie [...] zurückgreift, andererseits von der surrealistischen Methode der Evokation und des poetischen Arrangements von Traumbildern inspiriert ist. (Simonis 2002, 132)

Demnach wäre das Kriterium, dem die Auswahl und das Arrangement der historischen Dokumente folgt, »weniger ein epistemologisches als vielmehr ein ästhetisches« (Simonis 2002, ebd.). Dieser Einschätzung könnte man entgegensetzen, dass Epistemologie und Ästhetik bei Benjamin keinen Gegensatz bilden, sondern sich vielmehr durchdringen und ein gemeinsames Kriterium bilden. Die Pointe von Benjamins historiographischem Projekt besteht ja genau darin, der historischen Erkenntnistheorie des Historismus, die jegliche ästhetischen Erwägungen aus dem Bereich der Wissenschaft ausschließen möchte, eine epistemologische Ästhetik entgegenzusetzen. Man kann Linda Simonis aber darin zustimmen, wenn sie das Darstellungsprinzip der literarischen Montage auf die barocke Allegorie und den Surrealismus zurückführt.⁹¹ Damit ist aber vor allem eine Übernahme ästhetischer Prinzipien in den Bereich der Epistemologie gemeint.

Doch noch in einem weiteren Bereich kommt dem Darstellungsverfahren der Montage eine entscheidende Bedeutung zu. Vor dem Hintergrund seiner Reflexionen zur Krise des Erzählens kann man die Montage als Mittel einer Erneuerung des Erzählens begreifen. Zugleich steht Benjamins Erzähltheorie in engem Zusammenhang mit seinen geschichtsphilosophischen Überlegungen, insofern ›Erzählen‹ als die grundlegende Operation der Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts markiert wird und als Gegensatz zu Benjamins darstellerischer Intention erscheint.

⁹¹ Auf diese Weise gelingt es auch, die Kontinuität innerhalb von Benjamins Werkentwicklung zu gewährleisten. Wie Linda Simonis kommt auch Andreas Kilcher zu dem Schluss, dass Benjamins Montage-Begriff strukturelle Ähnlichkeiten mit seiner im *Trauerspiel*-Buch entwickelten Konzeption der barocken Allegorie aufweist. »Die strukturelle Ähnlichkeit zur Montage ist augenfällig. Beide Schreibweisen zertrümmern eine Totalität in Bruchstücke, und beide setzen diese zu einer neuen, artistischen, allerdings prekären, nicht mehr synthetischen, sondern disparaten Einheit zusammen.« (Kilcher 2003, 441)

IV.3 Die Wiedergeburt des Erzählens aus dem Geist der Montage

Erzählen kann sowohl ein Bestandteil alltäglicher als auch literarischer Kommunikation sein. Dieses Verhältnis lässt sich jedoch nicht einfach in die Dichotomie real vs. fiktional übersetzen. So wie jede alltägliche Erzählung erfundene Vorgänge behandeln kann, in diesem Sinne also nicht real sein muss, können literarische Erzählungen sich auf eine außerliterarische Wirklichkeit beziehen. Dieser referentielle Bezug macht die literarische Erzählung noch nicht realistisch, geschweige denn real; sie kann aber auch nicht ausschließlich als fiktional verstanden werden. Diese Flexibilität der Tätigkeit des Erzählens gehört zu den Grundproblemen der Narratologie, wenn sie sich darum bemüht, einen Begriff fiktionalen Erzählens zu etablieren. Erzählen ist in diesem Sinne zunächst einmal ontologisch indifferent. Zwar ließen sich Gattungsregeln für literarisches Erzählen aufstellen, doch ein Merkmal, das die Differenz zwischen fiktionalem und faktuellem Erzählen eindeutig markieren könnte, existiert nicht. Immer ist der Rezipient an ein bestimmtes Erfahrungswissen gebunden, um eine entsprechende Einordnung vornehmen zu können.⁹²

Diese hier nur summarisch angedeutete terminologische Unschärfe des Begriffs ›Erzählen‹ findet sich auch in Benjamins *Erzähler*-Aufsatz wieder. Dadurch wird aber auch eine gewisse »Anschlußfähigkeit« gewährleistet, die »Begriff und Gegenstand des Erzählens zu einem vielsträngigen Knotenpunkt« des »Netzes von Themen und Theoremen« in Benjamins Werk macht. Somit könne das Erzählen bei Benjamin als »eine Kategorie des Zusammenhangs« verstanden werden (Honold 2000, 363). Anhand einer Auseinandersetzung mit dem Werk des russischen Schriftstellers Nikolai Lesskow skizziert Benjamin eine historische Abfolge von verschiedenen Formen des Erzählens. Unter den Bedingungen der Moderne erscheint die Entwicklung vom mündlichen kollektiven Erzählen zum literarischen Erzählen in der Form des Romans als Symptom einer weitgreifenden Krise, die vor allem den Begriff und die Möglichkeit der Erfahrung betrifft. Neben

⁹² Vgl. zum Gegensatz von fiktionalem und faktuellem Erzählen Martinez/Scheffel 2003, bes. 9–19 sowie die Arbeiten von Genette 1992, bes. das dritte Kapitel zur Differenz von fiktionaler und faktualer Erzählung und, als ausführlichste Diskussion zum Zusammenhang zwischen Fiktion und Erzählen, Bunia 2007.

den Zusammenhang von Erzählen und Erfahrung treten in Benjamins historischem Überblick Reflexionen zur Technik, die bestimmte Aspekte des *Kunstwerk*-Aufsatzes berührt und die Frage nach einem Begriff der Aura aufwirft, der der Literatur angemessen ist.

Ausgehend von einer Passage, die sich dem Verhältnis zwischen Erzählen und Geschichtsschreibung widmet, werden im Folgenden die Begriffe des Erzählers, des Epischen und der Erfahrung, die Krise des Romans und die (mögliche) Wiedergeburt des Erzählens unter den Bedingungen der Moderne diskutiert.

IV.3.1 Ausgangspunkt: Erzählen und Geschichtsschreibung

Bevor ich auf Benjamins Entgegensetzung von Erzählen und Geschichtsschreibung komme, sei noch einmal an den bereits im ersten Kapitel meiner Arbeit dargestellten Gegensatz von Dichtung und Geschichtsschreibung bei Aristoteles erinnert. Dieser hat an zwei Stellen seiner *Poetik* die Geschichtsschreibung in Bezug zur Dichtung gesetzt. Im neunten Kapitel findet sich die Einschätzung, dass die Dichtung philosophischer sei als die Geschichtsschreibung, da erstere etwas Allgemeines zur Darstellung bringe, während letztere nur das Besondere mitteile. In Kapitel 23 geht Aristoteles dann genauer auf die Art der Darstellung ein, vor allem auch, und das ist mit Blick auf Benjamin interessant, der erzählenden Dichtung. Diese müsse wie die Tragödie eine geschlossene Handlung mit einem Anfang, einer Mitte und einem Ende bieten. Weiter führt Aristoteles aus, dass deren Zusammensetzung außerdem »nicht der von Geschichtswerken gleichen« dürfe. Dort werde nämlich »notwendigerweise nicht eine einzige Handlung, sondern ein bestimmter Zeitabschnitt dargestellt, d.h. alle Ereignisse, die sich in dieser Zeit mit einer oder mehreren Personen zugetragen haben und die zueinander in einem zufälligen Verhältnis stehen« (Aristoteles 1994, 77). Das zufällige Verhältnis, in dem die Ereignisse zueinander stehen, kann dabei als chronikalische Reihung begriffen werden, als unverbundene Aufzählung historischer Ereignisse in einer Chronik, deren Ordnung nicht durch eine bestimmte Darstellungsintention gesichert wird, sondern durch die bloße Datumsangabe gegeben ist. Die auf diese Weise aufeinanderfolgenden Ereignisse stehen jedoch in keinem Zusammenhang

miteinander; sie sind nicht, wie Aristoteles sagt, »auf dasselbe Ziel gerichtet« (Aristoteles 1994, ebd.).

Benjamins im *Erzähler*-Aufsatz entwickelte Geschichte und Theorie des Epischen steht in der Rezeptionstradition der aristotelischen Grenzziehung zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung.⁹³ Entscheidend dabei ist, dass in Benjamins Argumentation der Begriff der Chronik eine im Gegensatz zu Aristoteles positive Färbung erhält. Der betreffende Abschnitt findet sich in Paragraph XII von Benjamins Aufsatz.

Bereits der erste Satz deutet auf die aristotelische Tradition hin, wenn ihm zufolge, wie Benjamin ausführt, jede »Untersuchung einer bestimmten epischen Form« »es mit dem Verhältnis zu tun [hat], in dem diese Form zur Geschichtsschreibung steht«. Dann stellt er die Frage, »ob die Geschichtsschreibung nicht den Punkt schöpferischer Indifferenz zwischen allen Formen der Epik« darstelle. Die Historiographie zeichne sich demnach gegenüber allen anderen Formen der Epik dadurch aus, dass sie keiner schöpferischen Darstellungsintention unterliege, sie verhalte sich zu den anderen Formen der Epik »wie das weiße Licht zu den Spektralfarben«. Wollte man versuchen, Benjamins Metapher zu übersetzen, so könnte man die Geschichtsschreibung als reine Aufzeichnung, als bloße Registrierung historischer Ereignisse verstehen, die sich ihren Gegenständen gegenüber (soweit dies möglich ist) vollkommen neutral verhält, indem sie diese keiner weiteren Gestaltung unterwirft. Unter allen Formen der Epik, so Benjamin weiter, gebe es keine, »deren Vorkommen in dem reinen, farblosen Licht der geschriebenen Geschichte zweifelsfreier ist als die Chronik«. Wichtig ist nun, dass die Chronik, wiewohl neutral, »schöpferisch indifferent«, zu den Formen der Epik gezählt wird, allerdings erscheint sie bei Benjamin als eine Vorstufe oder Grundbedingung des Erzählens: Im »breiten Farbband der Chronik stufen die Arten, in denen erzählt werden kann, sich wie Schattierungen ein und derselben Farbe ab«. Das weiße, farblose, neutrale Licht der Chronik bildet somit so etwas wie eine Nullstufe des Erzählens und der Chronist erscheint als der paradigmatische Typus des Erzählers, er ist »der Geschichts-Erzähler«. Die Chronik ist zwar noch keine Kunst bzw. Literatur, da »schöpferisch indifferent«, aber sie bleibt die grundlegende Voraussetzung für alle anderen Formen der Epik.

⁹³ Damit ist Benjamins Erzähltheorie ein weiteres Beispiel für die Charakterisierung der aristotelischen Differenzierung als »Rekurstopos«, wie Werner Hamacher geschrieben hat.

In diesem Zusammenhang kommt Benjamin auf eine »Hebel-Stelle« zurück, die »durchaus den Tonfall der Chronik hat« und an der sich die Differenz zwischen dem Historiker und dem Chronisten verdeutlichen lasse. Diese Differenz bestehe darin, dass ersterer »Geschichte schreibt« und letzterer Geschichte »erzählt«. Hier deutet sich eine mediale Differenz an, nämlich die zwischen mündlicher und schriftlicher Rede, wobei der Verweis auf die Hebel-Stelle so zu verstehen ist, dass sich bei Hebel noch Spuren des mündlichen Erzählens finden lassen, obwohl dessen *Kalendergeschichten* natürlich im Medium der Schrift verfasst sind. Bei der betreffenden Stelle handelt es sich um einen Teil aus Hebels berühmter Geschichte *Unverhofftes Wiedersehen*, wo sich nach dem Tod des Bräutigams in einem Bergwerk eine bemerkenswerte zeitliche Raffung der erzählten Zeit findet, in der zahlreiche historische Ereignisse in chronologischer Abfolge aufgezählt werden und zwar ohne dass sie miteinander in Beziehung gesetzt würden, bevor auf die Entdeckung des Bräutigams im Jahr 1809 zurückgekommen wird.⁹⁴ Hebels Text enthält das Paradigma chronikalischen Erzählens, wobei es sich im Medium der Schrift vollzieht. In der Entgegensetzung von Geschichtsschreibung und allen anderen Formen der Epik, die Benjamin in diesem Abschnitt vornimmt, findet sich eine für seine gesamte Argumentation geltende Denkfigur wieder, die seiner Bestimmung des Epischen zugrunde liegt. Bevor ich jedoch dazu komme, muss noch ein weiterer Unterschied zwischen Chronist, Geschichtsschreiber und Erzähler geklärt werden.

In Bezug auf die Hebel-Stelle führt Benjamin nämlich aus, dass es Aufgabe des Historikers sei, »die Vorfälle, mit denen er es zu tun hat, auf die eine oder andere Art zu erklären«. Er könne sie nicht einfach als

⁹⁴ Die Stelle lautet: »Unterdessen wurde die Stadt Lissabon in Portugal durch ein Erdbeben zerstört, und der siebenjährige Krieg ging vorüber, und Kaiser Franz der erste starb, und der Jesuiten Orden wurde aufgehoben und Polen geteilt, und die Kaiserin Maria Theresia starb, und der Struensee wurde hingerichtet, Amerika wurde frei, und die vereinigte französische und spanische Macht konnte Gibraltar nicht erobern. Die Türken schlossen den General Stein in der Veteraner Höhle in Ungarn ein, und der Kaiser Joseph starb auch. Der König Gustav von Schweden eroberte russisch Finnland, und die französische Revolution und der lange Krieg fing an, und der Kaiser Leopold der zweite ging auch ins Grab. Napoleon eroberte Preußen, und die Engländer bombardierten Kopenhagen, und die Ackerleute säeten und schnitten. Der Müller mahlte, und die Schmiede hämmerten, und die Bergleute gruben nach den Metalladern in ihrer unterirdischen Werkstatt. Als aber die Bergleute in Falun im Jahr 1809 [...]« (Hebel 2001, 331) Benjamin zitiert diese Stelle im Paragraph XI (GS II/2, 450–451).

»Musterstücke des Weltlaufs« herzeigen, wie es der Chronist tue. Dieser könne seiner Geschichtserzählung »den göttlichen Heilsplan zugrunde legen«, wodurch es ihm möglich sei, »die Last beweisbarer Erklärung von vornherein von sich abgewälzt« zu haben. Dem Historiker gehe es um eine genaue »Verkettung von bestimmten Ereignissen«, dem Chronisten um die »Art ihrer Einbettung in den großen unerforschlichen Weltlauf«. Benjamin beschreibt mit diesem Gegensatz den Fortschritt der Geschichtsschreibung gegenüber der Chronik. Während jene die Ereignisse ohne erkennbaren Zusammenhang im »Weltlauf« einbetteten, der unerforschlich bleibe und einzig göttlicher Vorsehung folge, sei es die Aufgabe des Historikers durch eine »Verkettung« von Ereignissen, eine Erklärung für die Abfolge dieser Ereignisse zu liefern.⁹⁵

Der Chronist bildet jedoch nicht nur den Vorläufer der modernen Geschichtsschreiber, sondern auch den der modernen Erzähler. »Im Erzähler hat der Chronist in verwandelter, gleichsam säkularisierter Gestalt sich erhalten.« (GS II/2, 452) Bei dieser Behauptung dient Benjamin Lesskow – wohl auch Hebel – als Zeugnis für eine literaturgeschichtliche Figur, in dessen Werk beide Ausformungen des Erzählers sowie der spezifischen Art und Weise des Erzählens zusammenfallen.

Der Chronist mit seiner heilsgeschichtlichen Ausrichtung, der Erzähler mit seiner profanen haben beide an diesem Werk [d.i. Lesskows, K.F.] so sehr Anteil, daß für manche Erzählungen kaum zu entscheiden ist, ob der Webgrund, in dem sie auftreten, der goldene einer religiösen oder der bunte einer weltlichen Anschauung vom Laufe der Dinge ist. (GS II/2, 452)⁹⁶

Lesskow und Hebel repräsentieren jedoch bereits Schwundstufen eines historischen Prozesses. In beider Werk entdeckt Benjamin Elemente eines ursprünglichen Erzählens, das unter den Bedingungen der Moderne endgültig zu verschwinden droht. Mag sich in beiden Fällen noch einmal der Chronist mit dem Erzähler verbinden, beide sind bereits im Verschwinden begriffene Figuren eines historischen Prozesses, der langsam, unaufhaltsam über sie hinweg geht.

⁹⁵ Benjamin betont, dass es sich bei dem Begriff des ›Weltlaufs‹, egal ob heils- oder naturgeschichtlich begründet, um keine historische Kategorie handele, sie stehe vielmehr »außerhalb aller eigentlichen historischen Kategorien« (GS II/2, 452).

⁹⁶ In Bezug auf Hebel heißt es an einer früheren Stelle, dass es die »Naturgeschichte« sei, »auf welche seine Geschichten zurückverweisen« (GS II/2, 450).

IV.3.2 Erfahrung, Erzählen und das Epische im engeren Sinne

Am Anfang von Benjamins Erzähltheorie steht eine doppelte Erfahrung. Zum einen macht der moderne Mensch die Erfahrung, dass es »mit der Kunst des Erzählens zu Ende geht«. Zum anderen wird das Erzählen als »Vermögen, Erfahrungen auszutauschen« definiert. Hiermit wird ein Zusammenhang zwischen einem Erfahrungsbegriff und einem Begriff des Erzählens hergestellt, der allen weiteren Überlegungen Benjamins zugrunde liegt und eine krisenhafte Situation schildert, die ein allmähliches Unvermögen des Erzählens diagnostiziert. Davon betroffen ist die Weitergabe von Erfahrung. Die zweite Erfahrung nämlich, die der moderne Mensch macht, besteht darin, dass »die Erfahrung« »im Kurse gefallen ist«. Der Krise des Erzählens entspricht demnach eine Krise der Erfahrung, wobei man präzisieren muss, um welche Art der Erfahrung es sich handelt, dessen Krise von Benjamin festgestellt wird. Denn immerhin fußt ja seine Ausgangsbeobachtung selbst auf einer Erfahrung, nämlich der Krise des Erzählens, dem seine zentrale Funktion abhanden gekommen ist: die Weitergabe von »Erfahrung«.

Benjamins geschichtliche Darstellung geht also von einem Verlust »mittelbarer Erfahrung« aus, einer »Erfahrung«, die von »Mund zu Mund geht«. Verantwortlich für diesen »neuen Tiefstand« der »Erfahrung« ist die Erfahrung des Ersten Weltkriegs, der »nicht nur das Bild der äußern, sondern auch das Bild der sittlichen Welt über Nacht Veränderungen« unterworfen hat, die sich nicht mehr adäquat erfahren und entsprechend mitteilen lassen. Die »Flut der Kriegsbücher«, die zehn Jahre nach dem Ende des Ersten Weltkriegs erschienen, scheint Benjamins Annahme zunächst zu widersprechen. Doch wird in diesen Büchern keine »Erfahrung« mitgeteilt, vielmehr kehrten »die Leute verstummt aus dem Felde« zurück, da die »Erfahrungen« der Leute auf sämtlichen Ebenen – strategisch, wirtschaftlich, körperlich und sittlich – kein Äquivalent aufbieten konnten, die eine Erfahrbarkeit der Materialschlachten, der Stellungskriege, der Inflation ermöglicht hätten.

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. (GS II/2, 439)

Was die entfesselte Zerstörungstechnik, die im Ersten Weltkrieg zum ersten Mal eingesetzt worden war, neben Menschenleben, Städten und Landschaften zusätzlich vernichtete, war die Möglichkeit der Erfahrung selbst.⁹⁷

In Paragraph II wird die ›Erfahrung‹ als die »Quelle« beschrieben, »aus der alle Erzähler geschöpft haben« (GS II/2, 440). Die Weitergabe solcher ›Erfahrung‹ ist zunächst aber noch an mündliche Kommunikation gebunden, sie geht »von Mund zu Mund«. Benjamin differenziert an dieser frühen Stelle bereits zwischen denen, die »Geschichten niedergeschrieben haben« und der »Rede der vielen namenlosen Erzähler«. Dabei hängt die ›Größe‹ der Erzähler (verstanden als Werturteil), die Geschichten geschrieben haben, davon ab, in welchem Maße sich ihre Geschichten von den mündlichen Erzählungen unterscheiden. Je geringer der Unterschied zwischen mündlicher und schriftlicher Erzählung, desto hochwertiger, so Benjamin, sei die Kunstfertigkeit des Erzählers. Das mündliche Erzählen wird somit als normativer Maßstab gesetzt, an dem sich spätere Erzähler messen lassen müssen.

Im Folgenden identifiziert Benjamin zwei archaische oder paradigmatische »Grundtypen« des Erzählers: den »selbhaften Ackerbauer« und den »handelstreibenden Seemann«. Während ersterer durch Erzählungen aus vergangenen Zeiten, bestimmte Traditionen, Handlungsorientierungen, kurz ›Erfahrungen‹ weitergibt und auf diese Weise bewahrt, bringt der zweite die »Kunde von der Ferne« mit nach Hause und fügt so den ›Erfahrungen‹, die zu Hause gelten, Vergleichsmöglichkeiten hinzu. Im Mittelalter verschmelzen dann diese beiden Grundtypen des Erzählers in den Handwerksmeistern und den Handwerksburschen der ständischen Verfassung.

Wenn Bauern und Seeleute Altmeister des Erzählens gewesen sind, so war der Handwerksstand seine hohe Schule. In ihm verband sich die Kunde von der Ferne, wie der Vielgewanderte sie nach Hause bringt, mit der Kunde aus der Vergangenheit, wie sie am liebsten dem Selbhaften sich anvertraut. (GS II/2, 440)

⁹⁷ Die oben zitierte Textstelle findet sich gleichlautend in Benjamins Aufsatz *Erfahrung und Armut*. Im Anschluss daran wird die Unmöglichkeit von Erfahrung sowie die daraus resultierende Erfahrungs-Armut als Folge der Entwicklung und des Einsatzes der (Kriegs-) Technik beschrieben. »Eine ganz neue Armseligkeit ist mit dieser ungeheuren Entfaltung der Technik über die Menschen gekommen.« (GS II/1, 214)

Der Grund für diese ausführliche Darstellung der beiden Grundtypen des Erzählers ist nicht nur, dass Benjamin in Nikolai Lesskow, dem Gegenstand und Anlass seiner Überlegungen zu einer Theorie des Epischen, einen Erzähler entdeckt, an dem sich noch Spuren dieser ursprünglichen Erzählweisen entdecken lassen.⁹⁸ Wichtiger erscheinen zwei andere Aspekte: Erstens die Betonung einer Differenz zwischen mündlicher und schriftlicher Kommunikation bzw. Erzählung und die daraus abgeleitete Behauptung eines ursprünglichen Erzählens, das als Norm gesetzt wird, an der sich spätere Formen von Erzählungen messen lassen müssen; zweitens die Verankerung der ursprünglichen Erzählformen in den Sozialfiguren des Ackerbauern, Seemanns und, wiederum historisch später, im Handwerker; sie geben Benjamin eine Metaphorik an die Hand, die seine Behandlung von epischen Formen durchgehend bestimmt.

Ein letzter Punkt zum Zusammenhang zwischen ›Erfahrung‹ und Erzählung: Wenn ursprüngliches Erzählen als mündliche Weitergabe von ›Erfahrung‹ begriffen werden kann, dann stellt sich die Frage, welche Funktion diese Weitergabe erfüllen soll. Benjamin spricht von einem ›praktischen Interesse‹, das ein »charakteristischer Zug bei vielen geborenen Erzählern« sei (GS II/2, 441).⁹⁹ Denn jede ›wahre‹ Erzählung führe »offen oder versteckt, ihren Nutzen mit sich«. Dabei ist es zunächst einmal unwichtig, welche konkrete Form ein solcher Nutzen annimmt; wichtig sei, dass Erzähler jemand ist, »der dem Hörer Rat weiß«. Rat ist aber, wie Benjamin weiter unten ausführt, Weisheit, und die »Kunst des Erzählens neigt ihrem Ende zu, weil die epische Seite der Wahrheit, die Weisheit, ausstirbt« (GS II/2, 442).¹⁰⁰

⁹⁸ Zu Beginn von Paragraph III heißt es: »Lesskow ist in der Ferne des Raumes wie der Zeit zu Hause.« Zeitweilig als Beamter arbeitend, hat Lesskow später Handelsreisen unternommen und Russland bereist. All das »hat in den Erzählungen seine Spur hinterlassen« (GS II/2, 441).

⁹⁹ Auch an dieser Stelle ist Johann Peter Hebel ein herausragendes Beispiel für Benjamin, da er »seinen Lesern kleine naturwissenschaftliche Unterweisungen in das ›Schatzkästlein‹ schob« (GS II/2, 442).

¹⁰⁰ In *Erfahrung und Armut* heißt es dementsprechend: »Man wußte auch genau, was Erfahrung war: immer hatten die älteren Leute sie an die jüngeren gegeben. In Kürze, mit der Autorität des Alters, in Sprichwörtern; weitschweifig mit seiner Redseligkeit, in Geschichten; manchmal als Erzählung aus fremden Ländern, am Kamin, vor Söhnen und Enkeln. – Wo ist das alles hin? Wer trifft noch auf Leute, die rechtschaffen etwas erzählen können?« (GS II/1, 214) Die Tugend der Rechtschaffenheit als Merkmal derjenigen, die noch etwas erzählen können, wird auch zu Beginn des *Erzähler*-Aufsatzes genannt (GS II/2, 439).

Es wäre allerdings falsch, wollte man in Benjamins historischer Darstellung eine Verfallsgeschichte erkennen.¹⁰¹ Das Aussterben der Weisheit sei vielmehr eine »Begleiterscheinung säkularer geschichtlicher Produktivkräfte, die die Erzählung ganz allmählich aus dem Bereich der lebendigen Rede entrückt« habe. In seiner Folge erst werde »zugleich eine neue Schönheit in dem Entschwindenden fühlbar« gemacht (GS II/2, 442). Der dialektisch geschulte Blick Benjamins möchte sich eben nicht damit zufrieden geben, im Verschwinden des »Epischen im engeren Sinne« (GS II/2, 442) eine ausschließlich moderne Verfallserscheinung zu erkennen.¹⁰² Sein Blick lehrt zudem, dass eine solche Sichtweise im Grunde unmöglich ist, denn das Verschwinden wird dem Dialektiker zur Bedingung, die Schönheit des ursprünglichen Erzählens überhaupt erst erkennen zu können.

IV.3.3 Roman und Erzählung

Als frühestes Anzeichen für den Niedergang der Erzählung gilt Benjamin das Aufkommen des Romans zu Beginn der Frühen Neuzeit. Dabei ist es zunächst kein gattungspoetologisches Kriterium, das den Unterschied zwischen Erzählung und Roman markiert, sondern dessen »wesentliches Angewiesensein auf das Buch« (GS II/2, 442). Nachdem also Mündlichkeit als entscheidendes mediales Kriterium zur Kennzeichnung des ursprünglichen Erzählens eingeführt worden ist und sich auf einer zweiten historischen Stufe die Niederschrift von Erzählungen, ihre Literalisierung, vollzogen hat, wird die Entstehung des Romans zunächst an seinem materiellen Träger festgemacht. »Die Ausbreitung des Romans wird erst mit der Erfindung der Buchdruckerkunst möglich.« Der hier ausgesprochene Zusammenhang zwischen technischer Innovation und künstlerischem Produkt, bei dem die Technik zum entscheidenden Grund der geschichtlichen Bewegung erklärt wird, ist eine zentrale Denkfigur bei Benjamin. Sie kehrt in seinen Arbeiten zur Photographie genauso wieder wie im

¹⁰¹ »Und nichts wäre törichter, als in ihm lediglich eine ›Verfallserscheinung‹, geschweige denn eine ›moderne‹, erblicken zu wollen.« (GS II/2, 442)

¹⁰² In *Erfahrung und Armut*, wo ein ähnliche Bewegung konstatiert wird, heißt es dementsprechend: »Gänzliche Illusionslosigkeit über das Zeitalter und dennoch ein rückhaltloses Bekenntnis zu ihm ist ihr [der Erfahrungsarmut, K.F.] Kennzeichen.« (GS II/1, 216)

Kunstwerk-Aufsatz, dessen Begriff der technischen Reproduzierbarkeit im Verlauf meiner Arbeit noch eine ausführliche Diskussion erfährt.

Doch zurück zum Roman. Im Verlauf seiner Argumentation versucht Benjamin weitere Merkmale zu bestimmen, die den Roman von anderen Erzählformen abgrenzen. Ein erstes Merkmal ist dabei sein Verhältnis zur mündlichen Tradition, aus der er »weder kommt noch in sie eingeht« (GS II/2, 443). Das »mündlich Tradierbare, das Gut der Epik« sei, so Benjamin, »von anderer Beschaffenheit als das, was den Bestand des Romans ausmacht« (GS II/2, 442–443). Darin liege der hauptsächlichliche Grund für den Umstand, dass sich der Roman nicht nur vom ursprünglich mündlichen Erzählen unterscheide, sondern von allen übrigen epischen Formen, wie Märchen, Sage und Novelle auch. Während sich diese Formen literarischer Erzählkunst noch aus einer mündlichen Tradition speisen, und zwar dadurch dass an ihnen Spuren eines ratgebenden Erzählens, ein didaktischer Zug, aufgewiesen werden können, zeichnet sich der Roman durch etwas anderes aus.

Für die Herausbildung des Romans sind allerdings auch andere Faktoren wesentlich bestimmend. Wenn es das Kennzeichen des Romans ist, dass seine »Geburtskammer« »das Individuum in seiner Einsamkeit« ist, dann müssen zugleich neue sozio-ökonomische Verhältnisse ihre Wirkung entfaltet haben (GS II/2, 443). Zwar verortet Benjamin die Anfänge des Romans im Altertum, doch hat es »Hunderte von Jahren gebraucht, ehe er im Bürgertum auf Elemente stieß, die ihm zu seiner Blüte taugten« (GS II/2, 444). Zu diesen Elementen gehört als neue, durch den Aufstieg der Presse begünstigte Form der Mitteilung, die Information. Diese unterscheidet sich von der »Erfahrung« dadurch, dass sie über keine Autorität verfügt, sondern im Gegenteil einen »Anspruch auf prompte Nachprüfbarkeit« formuliert. »Aber während diese gern vom Wunder borgte, ist es für die Information unerlässlich, daß sie plausibel klingt. Dadurch erweist sie sich mit dem Geist der Erzählung unvereinbar.« (GS II/2, 444) Eine durch die Nachrichten verbreitete Information müsse eindeutig sein und sich in einen erklärenden Zusammenhang einordnen lassen, der die Eindeutigkeit der Information verbürgt. Während sich Erzählungen dadurch auszeichnen, das »Außerordentliche« und »Wunderbare« zu thematisieren, und dem Leser freistellen, »sich die Sache zurechtzulegen, wie er sie versteht«, erreicht das

so verstandene Erzählte eine »Schwingungsbreite«, d.h. einen Auslegungsspielraum, der der Information nicht zukommen könne.¹⁰³

Benjamin setzt demnach unterschiedliche Zeitformen gegeneinander: die Dauer und Langlebigkeit der ›Erfahrung‹ gegen die Schnelligkeit und Kurzlebigkeit der Information. Die Langlebigkeit der ›Erfahrung‹, wie sie in Erzählungen mitgeteilt wird, steht im Zusammenhang mit der Fähigkeit, diese im Gedächtnis behalten zu können. Das führt zurück zu einem bereits erwähnten Aspekt, nämlich der Verwurzelung des ursprünglichen Erzählens im Handwerk.

Damit sich eine Erzählung dem Gedächtnis einprägt, so dass sie nicht nur behalten, sondern auch weitererzählt werden kann, bedarf es einer spezifischen psychischen Disposition, die Benjamin im Phänomen der Langeweile erkennt.

Dieser Assimilationsprozeß, welcher sich in der Tiefe abspielt, bedarf eines Zustandes der Entspannung, der seltener und seltener wird. Wenn der Schlaf der Höhepunkt der körperlichen Entspannung ist, so die Langeweile der geistigen. Die Langeweile ist der Traumvogel, der das Ei der Erfahrung ausbrütet. Das Rascheln im Blätterwalde vertreibt ihn. (GS II/2, 446)

Benjamin bindet die Erfahrung von Langeweile an bestimmte handwerkliche Tätigkeiten, die gerade darum besonders geeignet sind, weil sie auf Wiederholungen, auf Routinen aufbauen und so ermöglichen, dass der Arbeitende sich der Wahrnehmung des Erzählten widmen kann. Dabei verhält es sich nach Benjamin allerdings nicht so, dass der Arbeitende sich neben seiner Arbeit noch auf den Erzähler konzentrieren müsste. Vielmehr orientiert sich die Erzählung am Rhythmus der Arbeit.

Geschichten erzählen ist ja immer die Kunst, sie weiter zu erzählen, und die verliert sich, wenn die Geschichten nicht mehr behalten werden. Sie verliert sich, weil nicht mehr gewebt und gesponnen wird, während man ihnen lauscht. Je selbstvergessener der Lauschende, desto tiefer prägt sich ihm das Gehörte ein. Wo ihn der Rhythmus der Arbeit ergriffen hat, da lauscht er den

¹⁰³ Davon ist auch ein unterschiedliches Verhältnis zur Zeit bzw. zur Überlieferung betroffen. Die Information sei an den Augenblick ihres Erscheinens gebunden. »Anders die Erzählung; sie verausgibt sich nicht. Sie bewahrt ihre Kraft gesammelt und ist noch nach langer Zeit der Entfaltung fähig.« (GS II/2, 445–446) Von Benjamin könnte auch die Äußerung stammen, dass nichts älter sei als die Zeitung von gestern.

Geschichten auf solche Weise, daß ihm die Gabe, sie zu erzählen, von selber zufällt. (GS II/2, 447)

Der Gleichklang des Rhythmus des Erzählens und der handwerklichen Tätigkeit führt Benjamin dann dazu, die Erzählung als eine »gleichsam handwerkliche Form der Mitteilung« zu begreifen. »So haftet an der Erzählung die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale«, schreibt Benjamin, wobei Alexander Honold herausgestellt hat, dass dieses Bild strenggenommen falsch sei, insofern damit das ursprüngliche, mündliche Erzählen gemeint ist, das sich an eine »Gemeinschaft der Lauschenden« richtet.¹⁰⁴ Honolds Einwand ist völlig berechtigt, allerdings verrät Benjamins bildlicher Vergleich eine tiefer liegende Verbindung zwischen dem Erzählen und dem entsprechenden Stand der Technik. Zugleich liegt es nahe, in der Betonung des handwerklichen Aspekts bei Benjamin eine implizite Wertung zu erkennen, da vor allem in den Texten, in denen sich Benjamin Schriftstellern widmet, die er schätzt, das Bildfeld des Handwerks verwendet findet, um es zu charakterisieren.¹⁰⁵

Vor dem Hintergrund des Zusammenhangs von Erzählen und Technik kann auch eine Akzentverschiebung innerhalb des Werkes von Benjamin besser bestimmt werden. In der Rede *Der Autor als Produzent* erkennt Benjamin im Begriff der ›Technik‹ die Möglichkeit literarische Texte einer gesellschaftlichen, d.h. materialistischen Analyse zu unterziehen.¹⁰⁶ Zugleich öffnet sich in dieser Hinsicht der Begriff von Literatur, und zwar nicht nur im Hinblick auf eine kanonisch verbürgte Tradition, sondern auch hinsichtlich bestimmter Gattungsbegriffe: In *Der Autor als Produzent* ist es die Figur

¹⁰⁴ »Der Vergleich beschreibt jedenfalls nicht mehr die von ihm selbst angenommene ursprüngliche Erzählform der mündlichen Mitteilung, sondern deren späte, bereits verschriftete Repräsentation bzw. Nach-Stilisierung, denn eine *Spur* ist stets Zeichen für Abwesendes, ein Indexzeichen für vergangene Anwesenheit. Der mündliche Erzähler dagegen ist in seiner Geschichte nicht nur ›der Spur nach‹ anwesend, sondern unmittelbar und körperlich: die Präsenz seiner Stimme haftet am Erzählten, solange er erzählt.« (Honold 2000, 377; kursiv i. Orig.)

¹⁰⁵ So heißt es im ersten Text zu Johann Peter Hebel, sein Werk sei eines der »lautersten Werke deutscher Prosa-Goldschmiederei« (GS II/1, 277). Über Prousts Erzähler in *A la Recherche du Temps perdu* heißt es, dieser widme sich vor allem dem »Weben seiner Erinnerung« und der »Penelopearbeit des Eingedenkens«. Über den gesamten Text urteilt Benjamin: »Wenn die Römer einen Text das Gewebte nennen, so ist es kaum einer mehr und dichter als Marcel Prousts.« (GS II/1, 311)

¹⁰⁶ Vgl. GS II/2, 686.

des operierenden Schriftstellers, wie er für Benjamin von Sergej Tretjakow verkörpert wird, die es als Beispiel für neuere Strömungen innerhalb der Literatur zu berücksichtigen gilt;¹⁰⁷ im *Surrealismus*-Aufsatz zählt zu den Verdiensten der surrealistischen Bewegung, dass sie den »Bereich der Dichtung von innen gesprengt« (GS II/1, 296) und so zahlreiche, in traditioneller Sicht nicht-literarische Textformen, in die eigene Produktion integriert bzw. als gleichwertige Textformen anerkannt hätte, um auf diese Weise ihrer ›Erfahrung‹ Ausdruck zu verleihen;¹⁰⁸ an Brecht lobt Benjamin, dass dieser sein Theater nicht länger auf der Dichtung gründe. Es ließen sich weitere Beispiele anführen.¹⁰⁹ Das alles deutet auf eine Veränderung hin, die, weil sie den Aspekt der Technik ernst nimmt und versucht als Element der eigenen kritischen Arbeit zu berücksichtigen, den Akzent von der Beschäftigung mit der Tradition hin zu gegenwärtigen Manifestationen auf dem erweiterten Gebiet der Literatur verschiebt. Während der Aufsatz zu Nikolai Lesskow eine Erzähltheorie enthält, die entlang einer historischen Entwicklung die Transformationen des Erzählens nachzuzeichnen versucht, lässt sie die Zukunft des Erzählens offen. Doch hat Benjamin bereits vor dem *Erzähler*-Aufsatz in einer Rezension von Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* auf die Möglichkeit einer Erneuerung des Erzählens hingewiesen.

¹⁰⁷ »Die Aufgaben, denen er sich da unterzogen hat, werden Sie vielleicht einwenden, sind die eines Journalisten oder Propagandisten; mit Dichtung hat das alles nicht viel zu tun. Nun habe ich aber das Beispiel Tretjakows absichtlich herausgegriffen, um Sie darauf hinzuweisen, von einem wie umfassenden Horizont aus man die Vorstellungen von Formen oder Gattungen der Dichtung an Hand von technischen Gegebenheiten unserer heutigen Lage umdenken muß, um zu jenen Ausdrucksformen zu kommen, die für die literarischen Energien der Gegenwart den Ansatzpunkt darstellen.« (GS II/2, 687)

¹⁰⁸ »Wer aber erkannt hat, daß es in den Schriften dieses Kreises sich nicht um Literatur, sondern um anderes: Manifestation, Parole, Bluff, Fälschung, wenn man will, nur eben nicht um Literatur handelt, weiß damit auch, daß hier buchstäblich von Erfahrung, nicht von Theorien, noch weniger von Phantasmen die Rede ist.« (GS II/1, 297)

¹⁰⁹ Für die eigene schriftstellerische Arbeit hatte Benjamin bereits in *Einbahnstraße* seine eigene Position als »Strategie im Literaturkampf« hinsichtlich der aktuellen Herausforderungen neu definiert. Zudem muss in diesem Zusammenhang an den ersten Aphorismus *Tankstelle* erinnert werden, wo davon gesprochen wird, dass »wahre literarische Aktivität« nicht beanspruchen könne, weiterhin in »literarischem Rahmen sich abzuspielen«. Vielmehr müsse sie »die unscheinbaren Formen, die ihrem Einfluß in tätigen Gemeinschaften besser entsprechen als die anspruchsvolle Geste des Buches in Flugblättern, Broschüren, Zeitschriftenartikeln und Plakaten ausbilden« (GS IV, 85f.).

IV.3.4 Krise des Romans – Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*

Benjamins Rezension von Döblins Roman enthält bereits zentrale Gedanken, die im späteren *Erzähler*-Aufsatz, stellenweise als wörtliche Übernahmen, wieder auftauchen und das Fundament seiner Erzähltheorie bilden, so vor allem der Gegensatz zwischen dem Epiker und dem Romancier.¹¹⁰ Diesen Unterschied kleidet Benjamin zu Beginn seiner Rezension in einen bildlichen Vergleich. Das Dasein sei »im Sinne der Epik ein Meer« und der Epiker und der Romancier verhalten sich zu diesem auf unterschiedliche Weise. Während der Epiker am Strand liege, der Brandung zuhöre oder Muscheln sammle, befahre der Romancier dieses Meer, zu »vielen Zwecken und zwecklos«. Daher sei der Romancier »der wirklich Einsame, Stumme«.

»Im Epos ruht das Volk nach dem Tagwerk, lauscht, träumt und sammelt. Der Romancier hat sich abgeschieden vom Volk und vom dem, was es treibt.« Es ist die Abgeschiedenheit des Individuums, die als sozio-historische Bedingung den Roman hervorbringt.¹¹¹ Und es ist die Verbreitung des Romans, die das ursprüngliche Erzählen zunehmend verdrängt.¹¹²

Wenn man annimmt, dass es durchaus eine historische Leistung des Romans gibt, die darin besteht, zum bevorzugten Medium der Selbstreflexion des bürgerlichen Individuums geworden zu sein, dann gehört es seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts zu den bestimmenden Topoi der (philosophisch inspirierten) Literaturkritik, die Krise der Gattung zu behaupten.¹¹³ Dabei geht es im Folgenden nicht ausschließlich darum, einen weiteren Baustein zu dieser Krisenerzählung hinzuzufügen. Im Gegenteil dient ihm Döblins *Berlin Alexanderplatz* als Zeugnis für den Versuch einer

¹¹⁰ Die Rezension erschien bereits im Jahr 1930.

¹¹¹ Folgende Passage findet sich wörtlich im *Erzähler*-Aufsatz wieder: »Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch aussprechen kann, selbst unberaten ist und keinem Rat geben kann. Einen Roman schreiben heißt, in der Darstellung des menschlichen Daseins das Inkommensurable auf die Spitze treiben.« (GS III, 230–231; GS II/2, 443)

¹¹² Benjamin drückt sich in seiner Rezension deutlich drastischer aus, wenn er schreibt, »nichts tötet den Geist des Erzählens so gründlich ab wie die unverschämte Ausdehnung, die in unser aller Existenz das Romanlesen annimmt« (GS III, 231).

¹¹³ Benjamin greift dafür im *Erzähler*-Aufsatz auf Lukacs Theorie des Romans zurück (vgl. GS II/2, 454–455) und man darf annehmen, dass ihm zum Zeitpunkt der Rezension dieser Text bereits bekannt war.

»Restitution des Epischen« mit den Mitteln des Romans. Zustimmung zitiert Benjamin daher aus einem Beitrag zur Poetik des Romans, den Döblin, der mit der »Stimme des geborenen Erzählers« spricht, im Jahrbuch der Sektion für Dichtung an der Preußischen Akademie der Künste veröffentlicht hatte.

Dort hatte Döblin geschrieben, dass er »die Befreiung des epischen Werks vom Buch für [...] nützlich halte«. Das Buch sei, so Döblin weiter, »der Tod der wirklichen Sprachen« und dem Epiker, »der nur schreibt, entgehen die wichtigsten formbildenden Kräfte der Sprache«. Vor dem Hintergrund der Ausführungen zum *Erzähler*-Aufsatz leuchtet es ein, aus welchem Grunde Benjamin in Döblin einen Fürsprecher für eine Wiederherstellung des ursprünglich Epischen erkennt. Beide verbindet die Kritik am Roman als »Buchphänomen« und die damit verbundene Überbetonung der Schrift bzw. der geschriebenen Sprache gegenüber der »wirklichen«, der mündlichen Sprache.¹¹⁴ Die Besonderheit Döblins bestehe nun darin, dass *Berlin Alexanderplatz* diese theoretische Kritik als literarischer Text auch praktisch einlöse (GS III, 231).

Doch provozieren die Neuerungen Döblins zunächst einmal Ratlosigkeit bei den Lesern. Da »selten auf solche Weise erzählt wurde«, selten »so hohe Wellen von Ereignis und Reflex« »die Gemütlichkeit des Lesers in Frage gestellt« hätten, so habe »die Gischt der wirklichen gesprochenen Sprache ihn noch nie bis auf die Knochen durchnäßt«. Die darstellungstechnische Innovation des Romans konfrontiert den Leser demnach mit einer neuen Erfahrung. Worin besteht nun die herausragende Innovation von Döblins Roman? Gegen die Beschreibung des Romans durch »Kunstausrücke[n]« oder durch Verweise auf Joyce insistiert Benjamin darauf, dass es sich bei dem den Roman beherrschenden »Stilprinzip« um das Verfahren der Montage handelt.

Kleinbürgerliche Drucksachen, Skandalgeschichten, Unglücksfälle, Sensationen von 28, Volkslieder, Inserate schneien in diesen Text. Die Montage sprengt den »Roman«, sprengt ihn im Aufbau wie auch stilistisch, und eröffnet sehr neue, sehr epische Möglichkeiten. Im Formalen vor allem. (GS III, 232)

¹¹⁴ Als Gegenpol zu Döblin setzt Benjamin die Ausführungen von André Gide und dessen Konzeption des »roman pur«. Dieser sei »eigentlich reines Innen, kennt kein Außen, und somit äußerster Gegenpol zur reinen epischen Haltung, die das Erzählen ist. Gides Ideal des Romans ist – so läßt er sich im strengen Gegensatz zu Döblin vorstellen – der reine Schreibroman« (GS III, 232).

Die Montage nicht-literarischen Materials in den literarischen Text ziehe neue sprachliche Ebenen ein, wodurch sich der Stil des Romans ändere. Wie Benjamin im Hinblick auf den Surrealismus davon gesprochen hat, dieser sprengt den Bereich der Dichtung von innen her, so sprengt die Montage allerdings auch die Form des Romans. Nicht zufällig hat Benjamin das Wort ›Roman‹ in Anführungszeichen gesetzt. Auf diese Weise wird eine Veränderung angezeigt, die Döblins Text vom traditionellen Roman unterscheidet.

Dabei ist die Auswahl des Materials, das in den Text montiert wird, nicht beliebig. »Echte Montage beruht auf dem Dokument«, schreibt Benjamin und führt in einem weiteren Schritt den Dadaismus als Vorläufer der Montagetechnik an, der »in seinem fanatischen Kampf gegen das Kunstwerk durch sie das tägliche Leben zum Bundesgenossen gemacht« habe (GS III, 232–233). Die Montierung dokumentarischen Materials im literarischen Text erschließt somit nicht nur neue epische Möglichkeiten, sondern öffnet den literarischen Text auf die außer-literarische Wirklichkeit, indem er diese in Einzelteilen hereinholt.

Benjamin erkennt im Darstellungsverfahren der Montage sogar die Möglichkeit, dem Erzählen seine ursprüngliche Autorität wiederzugeben. »Die Bibelverse, Statistiken, Schlagertexte sind es, kraft deren Döblin dem epischen Vorgang Autorität verleiht. Sie entsprechen den formelhaften Versen der alten Epik.« (GS III, 233) Ob dies jedoch wirklich möglich ist, wurde zu Recht bezweifelt.¹¹⁵ Gleiches darf auch für Döblins Verwendung des Berliner Dialekts angenommen werden, die von Benjamin als wesentliches Merkmal des Romans herausgestellt wird. Mag *Berlin Alexanderplatz* auch ein »Monument des Berlinischen« sein und das Verdienst des Dialekts darin liegen, dass sich Döblins Text »gegen die Verschlossenheit des alten Romans kehren« könne, handelt es sich dennoch um eine ›geschriebene«, mithin künstlich hergestellte Imitation mündlicher Sprache. »Gerade deshalb jedoch kann die an *Berlin Alexanderplatz* bemerkte Nähe zur Oralität nur eine scheinbare sein, die sich ihren Weg zu den vitalen Kräften des Erzählens auf hochartifizielle Weise bahnt und dabei doch nicht ›los vom

¹¹⁵ Alexander Honold hat darauf hingewiesen. »Ob die Bibelverse und Moritaten dem von Döblin eingesetzten Erzähler tatsächlich noch jene ›Autorität‹ verleihen, wie sie Benjamins idealen Erzähler auszeichnet: den Ratenden, den Gerechten, den Weisen – das erscheint eher zweifelhaft.« (Honold 2000, 393)

Buch« kommt«, wie Honold zusammenfasst (Honold 2000, 393; kursiv i. Orig.).

Benjamin reiht dementsprechend *Berlin Alexanderplatz* auch in die Tradition des ›alten‹ Romans ein. Zwar sind Döblins Verdienste um eine Erneuerung der epischen Möglichkeiten und daran anschließend für eine Veränderung der formalen Elemente des Romans unbestreitbar vorhanden, doch nennt Benjamin die Geschichte von Franz Biberkopf am Ende seiner Rezension die »äußerste, schwindelnde, letzte, vorgeschobenste Stufe des alten bürgerlichen Bildungsromans« (GS III, 236). Das innovatorische Potenzial anerkennend, läuft Benjamins abschließendes Urteil dennoch darauf hinaus, in Döblins Text nichts anderes als einen Roman zu erkennen.

Ist also die Wiedergeburt des Erzählens aus dem Geist der Montage gescheitert? Gemessen an Benjamins normativem Begriff des Erzählens, der ein Kollektiv und Mündlichkeit voraussetzt, muss man sagen, dass sie gescheitert ist. Dennoch gilt es, die Innovationen Döblins, die Benjamin herausstellt, ernst zu nehmen. Die behauptete Erneuerung der formalen Elemente des Romans führt ja im Rahmen von Benjamins Erzähltheorie dazu, die Vorstellungen vom Autor als Urheber eines Werks zu überprüfen. Erst auf diese Weise wird es ihm möglich, den Autor als Produzenten im technischen Sinne zu denken, als Arrangeur von textuellem Material. Damit wird gleichzeitig das traditionelle Autorbild – etwa vom Autor als Schöpfer – verabschiedet bzw. neu semantisiert, und zwar dahingehend, dass die Autonomie des geschlossenen Kunstwerks, das in einem genialen Akt geschaffen wird, aufgelöst wird. Entscheidend hierfür ist die Darstellungstechnik der Montage, die man durchaus wörtlich verstehen darf. Wenn das Handwerk dem ursprünglichen, mündlichen Erzählen zugeordnet wird, dann erscheint es plausibel das Bildfeld der Industrie dem modernen Erzählen, wie es teilweise im Roman verwirklicht wird, zuzuordnen. Zugleich eröffnet der Begriff der Montage, verstanden als Konstruktion aus vorgefertigten Einzelteilen, eine andere Betrachtungsweise literarischer Texte und insbesondere der Texte von Alexander Kluge. Zu diesem Zweck soll im nächsten Teil ein weiterer Begriff in die literaturästhetische Diskussion eingeführt werden: der Begriff der ›technischen Reproduzierbarkeit‹.

IV.4 Literatur im Zeichen technischer Reproduzierbarkeit

Es gehört zu den unbestrittenen Verdiensten Walter Benjamins, der zeitgenössischen technischen Entwicklung neuer Medien eine große Aufmerksamkeit entgegengebracht zu haben. Man könne sogar soweit gehen zu sagen, dass seine eigene Entwicklung vom kritischen Text-Interpreten zum hellstichtigen Medienbeobachter und Theoretiker eine Vorläuferbewegung darstellt, die die westdeutsche Germanistik dann später in den 1980er Jahren vollzogen hat.¹¹⁶ Die folgenden Ausführungen widmen sich dem vielleicht bekanntesten und wirkungsmächtigsten Text Benjamins, seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.¹¹⁷ Allerdings soll es dabei weder um eine Rekonstruktion seiner Argumentation gehen, noch um eine Diskussion darüber, ob und inwiefern sich die Reflexionen Benjamins als anschlussfähig für gegenwärtige Debatten über Medien im Allgemeinen oder den Film im Konkreten erweisen können. Das mag überraschen, stellt Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz doch in erster Linie einen Beitrag zur Ästhetik dar, die sich durch die neue Kunstform des Films herausgefordert sah. Mir geht es um etwas anderes, nämlich darum, zwei zentrale Begriffe, die von Benjamin in die Ästhetik neu eingeführt worden sind, für eine spezifisch literaturwissenschaftliche Fragestellung fruchtbar zu machen. Es handelt sich um die Begriffe der Aura und der technischen Reproduzierbarkeit. In diesem Zusammenhang möchte ich noch einmal daran erinnern, dass es mir bei meinem Umgang mit Benjamin nicht darum geht, eine um Vollständigkeit bemühte Exegese der ›klassischen‹ Texte vorzulegen. Vielmehr möchte ich den Texten Benjamins bestimmte Konzepte und Begriffe entnehmen, die es mir ermöglichen, in Bezug auf die literarische Praxis Alexander Kluges neue Fragen zu stellen.

¹¹⁶ Umstrittener und schillernder Repräsentant dieser Entwicklung ist Friedrich Kittler. Geoffrey Winthrop-Young zeichnet diese Entwicklung in seiner Einführung zu Kittler in ihren Grundzügen nach (Winthrop-Young 2005, 56–61 u. 76–108).

¹¹⁷ Ein deutliches Zeichen für diese Wirkung ist die beinahe sprichwörtliche Verwendung des – einigermaßen sperrigen – Titels bei deutschsprachigen Publikationen, etwa Bill McKibbens *Genug! Der Mensch im Zeitalter seiner gentechnischen Reproduzierbarkeit* (dt. 2003). Darin ist Benjamin einem anderen philosophischen Klassiker vergleichbar, und zwar Kant dessen *Kritik der reinen Vernunft* und *Kritik der Urteilskraft* immer wieder variiert als Titel bzw. Untertitel benutzt wird, so etwa bei der deutschen Übersetzung von Pierre Bourdieu's Hauptwerk *La distinction*, das im Deutschen den Untertitel *Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* trägt.

Dabei kann man natürlich eine Schwierigkeit, die sich in Hinblick auf den *Kunstwerk*-Aufsatz stellt, nicht außer Acht lassen. Diese Schwierigkeit betrifft die Begründung, welche Fassung des *Kunstwerk*-Aufsatzes einer Argumentation zugrunde gelegt wird. Dass meine Wahl auf die dritte Fassung gefallen ist, soll nicht heißen, dass ich der Meinung bin, bei ihr handele es sich um die letztlich definitive Fassung. Meine Wahl hat schlicht pragmatische Gründe und wird der Komplexität der Überlieferungsgeschichte sowie der philologischen Probleme offenkundig nicht gerecht. Doch fühle ich mich durch zweierlei Umstände auf der sicheren Seite: Erstens handelt es sich bei der dritten Fassung um diejenige, die als Einzelpublikation in der edition suhrkamp (1963) erschienen ist, deren Rezeption aus ihr so etwas wie eine »kanonische Version« des *Kunstwerk*-Aufsatzes gemacht hat (Lindner 2006, 230). Zweitens, und darin folge ich wiederum der Einschätzung Burkhardt Lindners, habe ich nicht vor, die verschiedenen Fassungen gegeneinander auszuspielen, weisen sie doch alle »die gleiche kompositionelle Anordnung auf«. »Das zuerst gefundene Argumentationsgerüst, das das Inhaltsverzeichnis der Handschrift (I, 433) präzise dokumentiert, bleibt in allen Fassungen bestehen.« (Lindner 2006, 230) Man darf hinzufügen, dass vor allem die ersten Abschnitte des *Kunstwerk*-Aufsatzes darüber hinaus wortgleich sind. Da gerade dort die entsprechenden Begriffe der Aura und der technischen Reproduzierbarkeit eingeführt werden, betrachte ich mein Vorgehen als berechtigt.¹¹⁸

IV.4.1 Was ist Aura?

Benjamin führt den Begriff der Aura zum ersten Mal in seinem Aufsatz *Kleine Geschichte der Photographie* ein. Auf die Frage, was Aura denn eigentlich sei, gibt Benjamin die Antwort, sie sei ein »sonderbares Gespinst

¹¹⁸ Meine Ausführungen zum *Kunstwerk*-Aufsatz verdanken der Darstellung Lindners im *Benjamin-Handbuch* viel. Doch »verstoße« ich gegen die, von Lindner geforderte, neue integrale Lektüre des gesamten Komplexes des *Kunstwerk*-Aufsatzes, die neben den verschiedenen Fassungen des Aufsatzes selbst auch die *Kleine Geschichte der Photographie* sowie die über das gesamte nachgelassene Textmaterial verstreuten Bemerkungen zum Film und zur Photographie berücksichtigen müsse (Lindner 2006, 203–231). Allerdings stellt meine Lektüre in Übereinstimmung mit Lindner den Versuch dar, Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz in anderer Hinsicht ernst zu nehmen, nämlich als »kritische Revision der philosophischen Ästhetik« (Lindner 2006, 231), jedoch in Bezug auf literarische Kunstwerke.

von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag« (GS II/1, 378). Aura erscheint in diesem Fall gekennzeichnet durch ein spezifisches raum-zeitliches Verhältnis, das sich der Wahrnehmung eines Individuums als ›einmalig‹ offenbart. Die Erscheinung wiederum präsentiert sich als Wahrnehmung eines Abstands, der nicht überwunden werden kann. Denn so nah sie auch sein mag, sie verharrt in der Ferne. Benjamin erläutert dieses ›sonderbare‹ Verhältnis aus Raum und Zeit im Folgenden durch einen bildlichen Vergleich.

An einem Sommermittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen. (GS II/1, 378)

Geht man davon aus, dass der Begriff der Aura ein ästhetischer, ein kunstphilosophischer Begriff ist bzw. sein soll, dann überrascht der von Benjamin gewählte Vergleich, handelt es sich doch dabei um ein Naturerlebnis. Wichtig ist diese Stelle dennoch, denn zwei Komponenten werden hierbei erwähnt, die konstitutiv für die Wahrnehmbarkeit der Aura sind. Zum einen muss man sich den Betrachter in einer kontemplativen Haltung vorstellen, »ruhend« schaut dieser auf die Berge. Dieser Blick nimmt zunächst keine Aura der Berge wahr, sondern die Aura ereignet sich in einem bestimmten Augenblick, und zwar an dem »die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat«. Das auratische Erlebnis liegt demnach nicht einfach in der Wahrnehmung eines Subjekts begründet, genauso wenig, wie es in der Beschaffenheit eines Objekts liegt. Die Aura erscheint an dieser Stelle viel eher als ein augenblickshaftes Dazwischen, ein Wahrnehmungsphänomen, das als relativ zwischen einem Subjekt und einem Objekt gedacht werden muss.

Benjamins Versuch einer Bestimmung des Aura-Erlebnisses durch den Rückgriff auf eine spezifische Landschaftswahrnehmung ist nicht unproblematisch, da die Erfahrung von Natur und die Erfahrung von Kunst in dieser Weise aneinander gekoppelt werden. Man sollte daher den hier angestellten Vergleich nicht überbewerten, denn worauf es ankommt, ist nicht das Erleben der Natur, sondern die zu untersuchende Wahrnehmungskonstellation. Als ästhetischer Begriff meint Aura zuerst einen wahrnehmungstheoretischen, dann erst einen kunstphilosophischen Begriff, mit dem sich

historische Entwicklungen begreifen lassen. Das wird vor allem im Fortlauf von Benjamins Argumentation deutlich. Jedoch ist von der Aura bereits vorher die Rede.

Geht man einen Schritt hinter die ›Definition‹ der Aura zurück, begegnet man dem Begriff bereits im Zusammenhang mit der Diskussion der frühen Porträt-Photographie. Nach Benjamin handelt es sich bei dieser jedoch (noch) nicht um eine eigenständige Kunstform, sondern um eine handwerkliche Nebenbeschäftigung, die allerdings schon bald nach der Erfindung der Photographie begann die Porträtmalerei zu verdrängen. Die Verbreitung der neuen Technik ›Photographie‹ stellte sich als Konkurrenz zu einer etablierten Kunstform heraus. Die Vorbildung der nun photographierenden Maler führte, so Benjamin, zu dem hohen Standard der frühen Photographie. Die neue Technik holte die künstlerischen Möglichkeiten der Malerei ein, ohne zunächst selbst eine Kunstform zu sein bzw. zu werden.¹¹⁹

Vor diesem Hintergrund fällt das erste Mal der Begriff Aura, und zwar anlässlich eines Kindheitsfotos von Kafka, in dem Benjamin ein »Pendant der frühen Photographie« erkennt. Genauso wie die Menschen auf den Bildern der frühen Photographie sei der auf dem Photo abgebildete Kafka von einer Aura durchdrungen. »Es war eine Aura um sie, ein Medium, das ihrem Blick, indem er es durchdringt, die Fülle und Sicherheit gibt.« (GS II/1, 376)

Dass auf den Abbildungen der frühen Photographie so etwas wie eine Aura wahrnehmbar sei, hängt nach Benjamin damit zusammen, dass »jedem Kunden im Photographen vorab ein Techniker nach der neuesten Schule entgegentrat, dem Photographen aber in jedem Kunden der Angehörige einer im Aufstieg befindlichen Klasse mit einer Aura, die bis in die Falten des Bürgerrocks oder der Lavallière sich eingestiet hatte.« Hier ist es

¹¹⁹ »Man muß im übrigen, um sich die gewaltige Wirkung der Daguerreotypie im Zeitalter ihrer Entdeckung ganz gegenwärtig zu machen, bedenken, daß die Pleinairmalerei damals den vorgeschrittensten unter den Malern ganz neue Perspektiven zu entdecken begonnen hatte. [...] Im Augenblick, da es Daguerre geglückt war, die Bilder der camera obscura zu fixieren, waren die Maler an diesem Punkte vom Techniker verabschiedet worden. Das eigentliche Opfer der Photographie aber wurde nicht die Landschaftsmalerei, sondern die Porträtminiatur. Die Dinge entwickelten sich so schnell, daß schon um 1840 die meisten unter den zahllosen Miniaturmalern Berufsphotographen wurden, zunächst nur nebenher, bald aber ausschließlich. Dabei kamen ihnen die Erfahrungen ihrer ursprünglichen Brotarbeit zustatten, und nicht ihre künstlerische, sondern ihre handwerkliche Vorbildung ist es, der man das hohe Niveau ihrer photographischen Leistungen zu verdanken hat.« (GS II/1, 374)

entscheidend, dass Benjamin die Aura zwar in den photographierten Objekten verankert, die aber nicht wesentlich einen Teil der Objekte ausmacht. Vielmehr verhält es sich so, dass die damaligen Kunden der neuen Technik noch ungeübt entgegentraten, während der Photograph sich auf dem zeitgenössischen Stand der Technik bewegte.¹²⁰ Die fehlende Übung war die Bedingung für eine mögliche Auratisierung des photographischen Bildes. Denn, so Benjamin, die Aura sei nicht »das bloße Erzeugnis einer primitiven Kamera«. »Vielmehr entsprechen sich in jener Frühzeit Objekt und Technik genau so scharf, wie sie in der anschließenden Verfallsperiode auseinanderreten.« (GS II/1, 377)

Es ist für Benjamins Argumentation wichtig, die Ergebnisse der frühen Photographie in einem starken oder emphatischen Sinne als ›Bilder‹ zu begreifen, selbst wenn sie ursprünglich nichts anderes waren als das Produkt einer neuen Technik, die man gemäß der historischen Erzählung, die der Aufsatz *Kleine Geschichte der Photographie* enthält, vielleicht am besten als Kunsthandwerk bestimmen könnte. Die Verfallsperiode beginnt in dem Moment, in dem die Bilder von den Abbildern abgelöst werden, d.h. mit der massenweisen Verbreitung unzähliger Abbilder eines Bildes. Es handelt sich, wie schon im Falle des *Erzähler*-Aufsatzes, um eine spezifische Blickrichtung, die Benjamin gegenüber seinem Gegenstand einnimmt. Erst unter dem Eindruck der massenhaften Verwendung und Verbreitung der Photographie tritt der, ursprünglich nicht intendierte, Kunst- bzw. Aura-Charakter der Photographie hervor. Das wird deutlich, wenn man ausgehend von der Definition, die Benjamin von der Aura gibt, der weiteren Argumentation folgt.

An dieser Stelle wird nämlich die Differenz von Bild und Abbild ausschlaggebend, und damit ist eine weitere Annäherung an den Begriff der Aura ermöglicht. Dabei erscheint das Abbild vor allem als Produkt einer massenmedialen Aufbereitung, wie es in illustrierten Zeitungen oder in der Wochenschau auftaucht und auf diese Weise einem Bedürfnis des Publikums entgegenkomme, eine »Überwindung des Einmaligen« durch deren »Reproduzierung« zu leisten.¹²¹ Das Bild sei dementsprechend durch eine

¹²⁰ »Diese ersten reproduzierten Menschen traten in den Blickraum der Photographie unbescholten oder besser gesagt unbeschriftet. [...] Das menschliche Antlitz hatte ein Schweigen um sich, in dem der Blick ruhte.« (GS II/1, 372)

¹²¹ Wie bereits im *Erzähler*-Aufsatz, ist es auch hier die Presse, oder genauer die Zeitung, die als Motor der Veränderung begriffen wird. War es dort der Begriff der Information, der dem

Verschränkung von Einmaligkeit und Dauer ausgezeichnet, während das Abbild sich durch Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit vom Bild unterscheidet. Die so erfolgte »Zertrümmerung der Aura« im Abbild entspricht der »Signatur einer Wahrnehmung, deren Sinn für alles Gleichartige auf der Welt so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt« (GS II/1, 379).

Die Attribute der Dauer und Einmaligkeit, die Benjamin dem Bild zuschreibt, treffen in gleichem Maße für die traditionelle Kunst bzw. deren Begriff vom Kunstwerk zu. Jedoch geht es Benjamin nicht um die Diskussion, ob es sich bei der Photographie um eine Kunstform handelt. Die Differenz zwischen Bild und Abbild, zwischen einmalig und wiederholbar, zielt auf etwas anderes, nämlich auf den Funktionswandel der Kunst unter den Bedingungen der Möglichkeit ihrer technischen Reproduzierung. Nicht der kunstphilosophischen Frage nach der ›Photographie als Kunst‹ gilt sein Interesse, sondern »dem soviel fragloseren sozialen Tatbestand der ›Kunst als Photographie« (GS II/1, 381); deren gesellschaftlicher Wirkung möchte Benjamin nachspüren. Ihr liegt die alltägliche Beobachtung zugrunde, »wieviel leichter ein Bild, vor allem aber eine Plastik, und nun gar Architektur, im Photo sich erfassen lassen als in der Wirklichkeit« (GS II/1, 381–382). An diese Beobachtung knüpft er allerdings keine kulturkonservative Schlussfolgerung. Im Gegenteil zieht Benjamin die emanzipatorische Konsequenz, dass sich »mit der Ausbildung reproduktiver Techniken die Auffassung von großen Werken gewandelt« habe. Man könne sie nicht länger »als Hervorbringungen Einzelner ansehen«, da sie »kollektive Gebilde« geworden seien, und zwar »so mächtig, daß, sie zu assimilieren geradezu an die Bedingung geknüpft ist, sie zu verkleinern«. Die Reproduktion ›großer Werke‹ als Verkleinerung ›großer Werke‹ zu verstehen, heißt den Menschen zur »Herrschaft« über diese zu verhelfen. Hierin erblickt Benjamin die einzige Möglichkeit, dass diese Werke überhaupt noch Verwendung finden würden (GS II/1, 382).

Es ist dieser Gedankengang, mit dem die *Kleine Geschichte der Photographie* anschließbar an die politischen Implikationen des späteren

ursprünglichen mündlichen Erzählen entgegenstand und den Aufstieg des Romans begünstigte, ist es hier das Abbild, dessen unendliche Reproduzierbarkeit und Verbreitung in der Zeitung zu einer Veränderung der Funktionen der Photographie führt.

Kunstwerk-Aufsatzes wird.¹²² Die ›Zertrümmerung der Aura‹ wird damit zur Bedingung einer Emanzipation des Publikums. Jedoch ist noch nicht vollständig geklärt, was überhaupt die Aura ist. Das liegt vor allem daran, dass Benjamin die Aura-Erfahrung, die er mit der Photographie macht, nicht an die Kunst bzw. an den Begriff des Kunstwerks knüpft. Die frühe, auratische Photographie erscheint ja ursprünglich nicht als Kunst. Sie wird hinsichtlich ihrer auratischen Qualität erst in einem Moment wahrgenommen, in dem sich die Photographie aufgrund ihres massenhaften Auftretens als ein Mittel begreifen lässt, an dem der Funktionswandel der Kunst ablesbar wird.

IV.4.2 Die Aura des Kunstwerks

Als Merkmale des Bildes wie auch des Kunstwerks konnten im Anschluss an Benjamins Ausführungen zur Photographie die Begriffe der Einmaligkeit und der Dauer identifiziert werden. Beide Begriffe bedingen einander in der Weise, dass das einmalige Kunstwerk seine Dauer in der Tradition erweist, wobei es gleichzeitig durch die Einbindung in eine Tradition seine Einmaligkeit sichert. »Die Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang einer Tradition.« (GS I/2, 480) Tradition ist dabei ein historischen Wandlungen unterliegender Zusammenhang. Das früheste Auftauchen des Kunstwerks erkennt Benjamin in den Ritualen des Kults, wobei es zunächst egal ist, ob es sich um einen religiös oder magisch fundierten Kult handelt. An dieser Stelle kann man eine begriffliche Unschärfe Benjamins beklagen, die darin besteht, dass er von Kunstwerk spricht, wo es angemessener wäre, schlicht von einem kultischen Gegenstand zu sprechen, einem Fetisch oder einer Reliquie etwa. Dass diese Gegenstände durch eine ›moderne‹ Brille durchaus als künstlerische Gegenstände, eben als Kunstwerke, wahrgenommen werden, ist ja selbst eine historische Errungenschaft.

Diese Unschärfe speist sich aus dem Begriff des Kunstwerks, der Benjamins Überlegungen zugrunde liegt. »Das Kunstwerk«, nicht die

¹²² Man denke etwa an die berühmten letzten Sätze des *Kunstwerk*-Aufsatzes, in denen der faschistischen »Ästhetisierung der Politik« die kommunistische Antwort einer »Politisierung der Kunst« gegenüber gestellt wird (GS I/2, 508).

Vielfalt der Künste oder eine bestimmte Kunst, bildet den Hauptgegenstand der Abhandlung. Das Kunstwerk, obschon eine historisch übergreifende Kategorie, hat Geschichte. Diese ist ihm nicht äußerlich; vielmehr konstituiert die Geschichtlichkeit des Kunstwerks (mindestens zwei) ›Zeitalter‹, so fasst Lindner zusammen (Lindner 2006, 233). Anzumerken bleibt, dass die mindestens zwei Zeitalter, von denen die Rede ist, das Zeitalter der Reproduktion und das der technischen Reproduktion sind. Zu diesen beiden Zeitaltern verhält sich die Einbindung des ›Kunstwerks‹ ins kultische Ritual wie eine Vorgeschichte. Man darf annehmen, dass es sich bei den Gegenständen des Kults eben um Gegenstände handelte, denen ihre Einzigartigkeit wesentlich als Gegenstand zukam und ihre Reproduktion, etwa als Übung, untersagt war.

Sieht man von dieser Unschärfe ab, bleibt Benjamins weitere Argumentation davon unberührt. Die »auratische Daseinsweise des Kunstwerks« wird von Benjamin auf das Vorbild der Wahrnehmung des Kultgegenstands zurückgebunden, dessen Einzigartigkeit in Bezug auf das Kunstwerk mit den Begriffen der Einmaligkeit und, wichtiger noch, der Echtheit übersetzt werden kann. Bei der Wahrnehmung der auratischen Dimension des Kunstwerks handelt es sich dementsprechend um eine säkularisierte Form des ursprünglich kultisch-rituellen Zusammenhangs.

Einmaligkeit und Echtheit hängen in einer bestimmten Weise zusammen und bilden konstitutive Bestandteile der auratischen Daseinsweise des Kunstwerks. Das einmalige Kunstwerk zeichnet sich durch sein Hier und Jetzt aus, durch sein »einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet« (GS I/2, 475). An diesem Hier und Jetzt des Kunstwerks vollziehe sich, so Benjamin, die Geschichte, womit sowohl die physischen Veränderungen als auch die »wechselnden Besitzverhältnisse« gemeint sind. Das erklärt auch, warum Lindner davon sprechen kann, dass das Hier und Jetzt nichts zu tun habe »mit der Präsenzerfahrung des Ichbewußtseins«. Es bezeichnet keine »Bewußtseinskategorie«, sondern sei »Korrelat der Wahrnehmung des Werks« (Lindner 2006, 236). Es geht demnach um eine spezifische Erfahrung angesichts des Werks, die jedoch nichts damit zu tun hat, dass das Werk im Betrachter eine Stimmung auslöst, die sich schlicht als Wirkung eines Eindrucks begreifen ließe. Aus dem Zusammenhang zwischen dem Hier und Jetzt und dem Begriff der Echtheit wird nämlich ersichtlich, dass sich die Wahrnehmung eines Kunstwerks auf vorgängige Bedingungen zurückführen lässt, die seine Rezeption lenken.

Wenn Benjamin schreibt, dass sich der gesamte Bereich der Echtheit »der technischen – und natürlich nicht nur der technischen – Reproduzierbarkeit« entziehe, dann könnte man fälschlicherweise auf die Idee kommen, die Echtheit des Kunstwerks mit dem physisch vorhandenen Original zu identifizieren. Was sich hier allerdings der Reproduktion entzieht, ist ja eben nicht der Gegenstand. Die Entscheidung, ob ein bestimmter Gegenstand ein Original oder eine Fälschung ist, kann nicht ausschließlich an diesem festgemacht werden. »Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft.« (GS I/2, 477) Auf diese Weise verstanden, wird Echtheit jedoch zu einem historischen Wandlungen unterliegenden Kriterium. »Echtheit ist keine wahrnehmungstheoretische, sondern eine diskurstheoretische Kategorie, in der je historisch die Vorstellungen über Echtheit geregelt werden.« (Lindner 2006, 237)

Als konstitutive Elemente der Aura eines Kunstwerks lassen sich demnach die Kategorien des Hier und Jetzt, der Einmaligkeit und der Echtheit festhalten. Aus ihrer gegenseitigen Verschränkung ergibt sich das »sonderbare Gespinnst«, von dem Benjamin in *Kleine Geschichte der Photographie* zum ersten Mal gesprochen hat. Die Erfahrung der Aura als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«, beruht auf dem Zusammenwirken der genannten Kategorien. Und es ist die Aura, die im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit zunehmend verkümmert, wobei an dieser Stelle noch einmal betont sei, dass Benjamin diesen Vorgang nur konstatiert und versucht, daraus Schlüsse auf den Funktionswandel der Kunst zu ziehen. Es liegt seiner Argumentation keine Nostalgie zugrunde, in politischer Hinsicht wird der Verfall der Aura sogar begrüßt.

Nun gilt Benjamins Aura-Begriff vor allem bildkünstlerischen Werken. Es ist deren photographische oder filmische Reproduktion, die zum Verfall der Aura beiträgt. Daher hat Benjamins Aufsatz natürlich vor allem in medienwissenschaftlichen oder allgemein ästhetischen Kontexten Anschluss gefunden. Die Literatur und die ihr zugehörige Reproduktionstechnik – der Buchdruck – kommen in Benjamins Text nur am Rande vor, was merkwürdig erscheint. Benjamin spricht zwar selbst von den »ungeheuren Veränderungen, die der Druck, die technische Reproduzierbarkeit der Schrift, in der Literatur hervorgerufen hat«, aber diese seien auch bekannt. Im Gegensatz zu der Frage der technischen Reproduzierbarkeit im Bereich

der bildenden Künste sei die Drucktechnik »nur *ein*, freilich besonders wichtiger Sonderfall« (GS I/2, 474; kursiv i. Orig.).

Es stellt sich die Frage, ob diese Vernachlässigung der Vorstellung geschuldet ist, dass sich für die Literatur kein adäquater Aura-Begriff denken lässt. Die Frage ist nicht so abwegig, wie sie zunächst erscheint. Wenn es die Intention Benjamins gewesen ist, wie er im Vorwort des *Kunstwerk*-Aufsatzes schreibt, »eine Anzahl überkommener Begriffe – wie Schöpfertum und Genialität, Ewigkeitswert und Geheimnis – beiseite« zu setzen, »deren unkontrollierte (und augenblicklich schwer kontrollierbare) Anwendung zur Verarbeitung des Tatsachenmaterials in faschistischem Sinn führt«, dann erstaunt Benjamins Haltung gegenüber der Literatur umso mehr (GS I/2, 473).

Oder muss man eine andere Frage stellen, die sich auf das ›Wesen‹ der Literatur bezieht, zu deren Bestandteilen die Möglichkeit ihrer Reproduzierbarkeit immer schon gehört: Wenn es für die Verbreitung literarischer Texte oder, noch weiter gefasst, für die Entstehung eines modernen Literatur-Begriffs unerlässlich ist, von einem Standard technischer Reproduktionsbedingungen auszugehen, bleibt die Literatur als Kunstform von der Innovation der technischen Reproduzierbarkeit unberührt, weil sie ›immer schon‹ technisch reproduzierbar gewesen ist? Um diese Frage beantworten zu können, muss man zunächst klären, welchen Begriff von »technischer Reproduzierbarkeit« Benjamin hat.

IV.4.3 Technische Reproduzierbarkeit

Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz beginnt mit der generellen Feststellung, dass das Kunstwerk »grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen« sei. Alles Menschengemachte könne von anderen Menschen nachgemacht werden, ob zum Zwecke der Übung oder um ein Kunstwerk zu fälschen.¹²³ Diese Form der Reproduzierbarkeit bezeichnet die manuelle Reproduktion von Kunstwerken. Ihr stellt Benjamin die technische Reproduktion gegenüber. Diese sei »etwas Neues, das sich in der Geschichte intermittierend in weit

¹²³ Darin liegt auch der Unterschied zum Kultgegenstand, dessen göttliche oder magische Abkunft ihn der Reproduzierbarkeit grundsätzlich entzieht und damit die Differenz zum Kunstwerk im modernen Sinne markiert.

auseinanderliegenden Schüben, aber mit wachsender Intensität durchsetzt« (GS I/2, 474). Als vorläufig letzte Stufe dieser Entwicklung interessiert Benjamin vor allem die Photographie, da sie eine rapide Beschleunigung der Reproduktion bedeutete.¹²⁴ Die Entwicklung technisch ausgefeilter Reproduktionsmöglichkeiten brachte einen doppelten Effekt hervor: Zum einen konnte die Gesamtheit der »überkommenen Kunstwerke« zum Gegenstand technischer Reproduktion werden, wodurch »deren Wirkung den tiefsten Veränderungen« unterworfen wurde; zum andern konnte sich die technische Reproduktion »einen eigenen Platz unter den künstlerischen Verfahrensweisen« erobern (GS I/2, 475; kursiv i. Orig.).

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich der »gesamte Bereich der Echtheit« der manuellen »und« technischen Reproduktion entzieht. Dennoch besteht ein qualitativer Unterschied zwischen den Hervorbringungen der verschiedenen Formen der Reproduktion. »Während das Echte aber der manuellen Reproduktion gegenüber, die von ihm im Regelfalle als Fälschung abgestempelt wurde, seine volle Autorität bewahrt, ist das der technischen Reproduktion gegenüber nicht der Fall.« (GS I/2, 476). Zur Begründung für diese Annahme führt Benjamin weiter aus, dass sich die »technische Reproduktion dem Original gegenüber selbständiger als die manuelle« erweise. So sei es der photographischen Abbildung eines Kunstwerks erstens möglich, bestimmte Details hervorzuheben, die sich nur der technischen, nicht aber der natürlichen Optik erschließen. Zweitens sei es möglich, »das Abbild des Originals in Situationen« zu bringen, die »dem Original selbst nicht erreichbar sind« (GS I/2, 476).¹²⁵

Dennoch geschieht etwas mit dem technisch reproduzierten Erzeugnis. Zwar spricht Benjamin davon, dass sich die Echtheit der Reproduktion entziehe, doch liegt die Sache auch hier komplizierter. Die Verkümmern der Aura kann mit Benjamin als Verlust der Autorität des Kunstwerks verstanden werden. Wenn der Begriff der Echtheit sowohl die physische

¹²⁴ »Mit der Erfindung der Photographie war die Hand im Prozeß bildlicher Reproduktion zum ersten Mal von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet, welche nunmehr dem ins Objektiv blickenden Auge allein zufielen. Da das Auge schneller erfaßt, als die Hand zeichnet, so wurde der Prozeß bildlicher Reproduktion so ungeheuer beschleunigt, daß er mit dem Sprechen Schritt halten konnte.« (GS I/2, 475)

¹²⁵ Die Plausibilität von Benjamins Argument wird sofort ersichtlich, wenn man daran denkt, wie leicht es geworden ist, sich ein Poster eines bekannten Gemäldes ins eigene Wohnzimmer zu hängen.

Gestalt als auch die durch die Tradition verbürgte »Zeugenschaft« umfasst, affiziert die Reproduktion der Gestalt auch die Zeugenschaft selbst.

Da die letztere auf der ersteren fundiert ist, so gerät in der Reproduktion, wo die erstere sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere: die geschichtliche Zeugenschaft der Sache ins Wanken. Freilich nur diese; was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache. (GS I/2, 477)

Es ist wichtig, diesen Punkt zu betonen, denn der Gedanke eines Verlusts von Autorität taucht bereits im Zusammenhang mit der Krise des Erzählens auf, was es ermöglicht, Benjamins Reflexionen zur Aura und zur technischen Reproduzierbarkeit auf den Bereich der Literatur zu beziehen. Daran kann man nicht zuletzt ersehen, warum Benjamin den Buchdruck, um mit Burkhardt Lindner zu sprechen, elegant überhüpft, anstatt ihn in seine Betrachtungen zur Aura und zur technischen Reproduzierbarkeit zu integrieren. Es drängt sich der Eindruck auf, dass der Buchdruck als Reproduktionstechnik der Literatur von Benjamin vernachlässigt wird, da sein ›auratischer‹ Begriff des Erzählens stark normative Züge trägt, die den Buchdruck zur Bedingung des Verfalls des Erzählens macht.¹²⁶ Genau das will Benjamin im *Kunstwerk*-Aufsatz vermeiden. Zwar spricht Benjamin von Verfall und Verkümmern der Aura, doch ist dieses Phänomen Bedingung für den Funktionswandel der Kunst, den Benjamin in politischer Hinsicht begrüßt. Trotzdem ist die Frage danach, ob es so etwas wie eine Aura in der Literatur gibt, nicht müßig. Zahlreiche poetologische Positionen der Moderne zeichnen sich durch eine offensichtliche Tendenz aus, quasi-religiöse Begründungen für die Entstehung von Literatur vorzubringen, woran man Spuren eines Bewusstseins ablesen kann, das an vormoderne Formen von Literatur anschließt und eine Autorität einfordert, die auratische Qualität besitzt.

¹²⁶ »Dieser Effekt einer retrospektiven Auratisierung, einer Art Komplementärerfahrung zu der im *Kunstwerk*-Aufsatz beschriebenen modernen ›Zertrümmerung der Aura‹ [...], ist von einer unauflösbaren Zweideutigkeit, da sich in ihm nostalgische Einfühlung mit einem latenten Bewußtseins des Bruchs mischt.« (Honold 2000, 390; kursiv i. Orig.)

IV.4.4 Zum Beispiel Borges

Der argentinische Autor Jorge Luis Borges hat bei verschiedenen Anlässen Reflexionen zur Geschichte des Erzählens und zur Form des Buchs vorgelegt. Interessant daran ist, dass seine Gedanken zum Erzählen eine erstaunliche Nähe zu Benjamins Erzähl-Theorie aufweisen, seine Bemerkungen zum Buch hingegen die Möglichkeit eröffnen, einen Begriff der Aura zu skizzieren, der der Literatur angemessen ist.

In seinem Vortrag *Das Erzählen* zieht Borges eine vergleichbare Linie von den antiken Formen des Erzählens zu der modernen Form des Erzählens, wie sie im Roman ihren Ausdruck gefunden hat.¹²⁷ Dabei erkennt Borges, historisch weniger angreifbar als Benjamin, im Epos die älteste Form der Dichtung. Das Epos sei »die« vormoderne Form der Dichtung, weil sich in ihr alle konstitutiven Bestandteile versammelt finden, die sich in der weiteren historischen Entwicklung voneinander getrennt hätten.

Im Epos [...] ließ sich alles finden. Aber, wie gesagt, die Dichtung ist zerfallen, oder genauer: Auf der einen Seite haben wir das lyrische Gedicht und die Elegie und auf der anderen das Erzählen einer Geschichte – den Roman. (Borges 2002, 39)

Borges geht, anders als Benjamin, von einem Zustand der Literalität aus. Was als orale Elemente identifiziert werden kann, sind bereits Elemente, die aufgeschrieben worden sind und nur noch auf die orale Tradition verweisen. Im Epos ist das Erzählen noch an rhythmische Formen mündlicher Kommunikation gebunden, geht aber eben nicht mehr darin auf. Betrachtet man die historische Entwicklung, die Borges nachzeichnet, dann zeigen sich strukturelle Parallelen zu Benjamins Konzeption. Während bei Benjamin das mündliche, ratgebende und kollektive Erzählen als Norm gesetzt wird, nimmt diese Position bei Borges das Epos ein. Auch Borges spricht im Folgenden davon, dass man versucht sein könne, den Roman »als eine Verfallsform des Epos zu betrachten« (Borges 2002, ebd.). Gegen Ende seines Vortrags geht Borges sogar so weit, das Ende des Romans zu

¹²⁷ In Bezug auf Benjamin ist es darüber hinaus interessant, dass die Ausgabe, die die Rede über das Erzählen enthält, im Englischen den Titel *This Craft of Verse* trägt. Borges betont damit sowohl den (kunst-)handwerklichen als auch den magischen Charakter der Dichtung; ersteren hat Benjamin ja auch als bewunderte Vorstufe zum romanhaften Erzählen etabliert.

behaupten, »denn natürlich haben wir alle des Gefühl, daß der Roman irgendwie verfällt« (Borges 2002, 43). Die verschiedenen formalen Experimente, die man innerhalb der Gattung ›Roman‹ versucht hat, haben, so Borges, damit zu tun, dass »der Roman nichts mehr mit uns zu tun hat« (Borges 2002, 44). Damit aber wird das Epos in die Nähe einer ›natürlichen Gattung‹ gerückt, die dem natürlichen Empfinden der Menschen entgegenkomme. »In gewisser Weise hungern und dürsten die Leute nach dem Epischen. Ich habe das Gefühl, das Epos ist eines der Dinge, die die Menschen brauchen.« (Borges 2002, 43) Die Notwendigkeit des Epos entspringt einem natürlichen Bedürfnis – Hunger und Durst nicht unähnlich – dem der Roman nicht mehr entsprechen kann, da sich seine Erzählungen durch Künstlichkeit auszeichnen.¹²⁸ In Borges' literarhistorischer Konzeption nimmt damit das Epos die Stelle eines ursprünglich einheitlichen Erzählens ein, welchem aufgrund seiner natürlichen Beschaffenheit eine auratische Dimension zugesprochen werden kann, die es ermöglicht, dem Epos eine größere Autorität als dem modernen Roman zuzusprechen.

Doch noch in einem anderen Zusammenhang kann man die auratische Dimension der Literatur festmachen. Bei Borges ist nicht nur der Roman ein »Buchphänomen«, sondern die Gesamtheit der Literatur erscheint als ›Bibliothekspänomen‹. Dabei konstruiert er eine andere Traditionslinie als Benjamin. In *Borges, mündlich* erklärt er, dass man konventionellerweise davon ausgeht, dass das Buch einen Ersatz für das gesprochene Wort darstellt. Diese Annahme könne jedoch nicht erklären, wie sich der ›Bücherkult‹ der westlichen Zivilisation ausbilden konnte.¹²⁹ Dagegen nimmt Borges an, dass die Wertschätzung, die dem Buch als kulturellem Gegenstand entgegengebracht wird, eine Folge der Übernahme des Begriffs eines Heiligen Buchs ist. Als Beispiele eines solchen Heiligen Buchs führt Borges den Koran und, vor allem, die Thora an.¹³⁰

¹²⁸ »Gegen Ende des 18. oder zu Beginn des 19. Jahrhunderts [...] begann man Geschichten zu erfinden. [...] Manchmal sind diese Plots sehr einfallsreich. Wenn man sie zusammenfassend erzählt, sind sie einfallsreicher als die Plots der Epen. Aber irgendwie haben wir das Gefühl, daß ihnen etwas Künstliches anhaftet – oder besser etwas Triviales.« (Borges 2002, 40–41)

¹²⁹ Der Begriff des Bücherkults lässt assoziieren, dass es sich beim Buch selbst um einen auratischen Gegenstand handelt.

¹³⁰ In Bezug auf die Thora ist der Begriff eines Heiligen Buchs unscharf bzw. nicht wörtlich zu nehmen, da die Thora eine Schriftrolle ist. Zwar lässt sich deren ›Inhalt‹ in ein Buch

Die grundlegende Idee, die hinter der Annahme eines Heiligen Buchs steht, ist, laut Borges, dass der Heilige Geist sich dazu herabgelassen hat, ein Buch zu schreiben, dessen Kennzeichen ist, dass nichts, was in dem Buch enthalten ist, zufällig sein könne. Zwar könne man versuchen, ein solches Buch auszulegen, doch wäre dies eine unendliche Anstrengung. Dabei macht Borges keineswegs den Fehler, den Begriff des Heiligen Buchs einfach auf literarische Texte zu übertragen.¹³¹ Dennoch lassen sich in der Moderne poetologische Positionen finden, die auf die Vorstellung von der Heiligkeit eines Textes rekurrieren. Die ›Heiligkeit‹ eines literarischen Textes ließe sich in diesen Fällen dadurch kennzeichnen, dass keine Änderungen daran vorgenommen werden dürften, dass man ›Respekt‹ vor der Intention des Autors haben müsse etc.¹³²

Dass dem Buch als materieller Gegenstand ein hoher kultureller Wert – worin dieser auch bestehen mag – zugesprochen wird, ist eine spekulative These von Borges. Auf diese Weise erscheint jedes Buch als säkularisierte Form der Idee eines Heiligen Buchs und hätte damit Anteil an einer auratischen Dimension. Die absichtliche Zerstörung von Büchern gilt immer noch als ein Zeichen von Barbarei.

Sieht man von dieser wie gesagt spekulativen These ab, haben die Konzeptionen von Borges und Benjamin in Bezug auf einen Verfall des Erzählens eine Gemeinsamkeit, die die Frage nach der Aura von Literatur noch einmal von einer anderen Seite aus beleuchten kann.

transponieren, doch ist ihr ursprünglicher und gegenwärtiger materieller Träger eine Rolle. Präziser müsste man daher von einem Heiligen Text sprechen.

¹³¹ Borges unterscheidet in seinem Vortrag *Die Kabbala* dahingehend zwischen einem Heiligen Buch und einem klassischen. »Wenn auch der Kult dieser Bücher bis zu einem vielleicht überzogenen Extrem betrieben wurde, so ist doch der Begriff ein anderer. [...] Die Ilias war ein herausragendes Buch; man hielt sie für den Gipfel der Dichtkunst, glaubte jedoch keineswegs, daß jedes einzelne Wort, jeder Hexameter unbedingt bewundernswert seien. Das entspräche einem anderen Begriff.« (Borges 2006, 171)

¹³² Paradigmatisch für eine solche Position ist die Konzeption Flauberts, der den Autor ja nicht nur als denjenigen begreift, der hinter seinem Werk verschwinden müsse, um auf diese Weise wie Gott unsichtbar und allwissend die Fäden der Erzählung in der Hand zu haben. Der Autor behält nach Flaubert die absolute Autorität über den Text. Ein weiteres Beispiel wäre Mallarmé, dem es darum ging, den Zufall aus seinem Werk auszuschließen.

IV.4.5 Reproduzierbarkeit der Literatur

Benjamin und Borges gleichen sich darin, die Epoche des Romans als eine Verfallsperiode in der Geschichte des Erzählens zu begreifen, wobei ersterer den Verfall der Aura in politischer Hinsicht begrüßt. Der Buchdruck als technische Reproduktion von Texten stellt den entscheidenden medialen Einschnitt dar, der die Entstehung der modernen Literatur begünstigt.¹³³ Er ermöglicht ihre massenweise Verbreitung und legitimiert die Rede vom Massenmedium Literatur. Eine weitere Gemeinsamkeit von Benjamin und Borges kann man darin entdecken, dass Dichtung bzw. Literatur per se an Schrift gebunden ist. Wollte man Benjamins Sichtweise der zwei Zeitalter auf die Literatur übertragen, könnte man die Herausbildung der Schrift medienhistorisch als den Beginn des Zeitalters der manuellen Reproduktion setzen. Der Ausdruck ›manuelle Reproduktion‹ erweist sich in dieser Hinsicht als präzise und besonders angemessen. Bis zur Erfindung des Buchdrucks war es gängige Praxis, Texte von Hand abzuschreiben respektive abschreiben zu lassen. Das Wort Manuskript, also ›das von Hand Geschriebene‹, weist noch auf diesen Ursprung hin.

Anders als Borges jedoch konstruiert Benjamin einen normativen Maßstab, das mündliche, kollektive Erzählen, von dem sich gleichwohl Spuren bis in die Moderne gehalten haben sollen. Diese Form des Erzählens ist gebunden an die Anwesenheit des Erzählers, wodurch dessen Autorität verbürgt ist, wohingegen die schriftlich abgefasste Dichtung/Literatur von der Abwesenheit des Erzählers bzw. Autors bestimmt ist. Jedoch, und hier wird es interessant, gibt es zwei Arten von Schrift: die Hand-Schrift eines Autors und das Schriftbild als Erzeugnis des Druckvorgangs.¹³⁴ Während das Schriftbild des Buchdrucks eine gewisse Einheitlichkeit und Geschlossenheit gewährleistete, zeichnete sich die Handschrift durch etwas anderes aus. Glaubt man nicht immer noch, dass sich in der Hand-Schrift ein Teil der

¹³³ Vgl. dazu die Einschätzung Richard Fabers über die medialen Voraussetzungen der Erzählung und des Romans: »Einen so komplexen und vieldeutigen Zusammenhang, wie ihn der Roman und die Romanwelt selbst bilden, zu zäsurieren, setzt Schriftlichkeit voraus und die Ausbreitung des Romans die Erfindung der Buchdruckerkunst – während die Erzählung im Gegensatz dazu gerade so tun muß, als wenn es sie immer noch nicht gäbe; die Erzählung zielt auf den Hörer.« (Faber 1985, 116–117)

¹³⁴ Natürlich ist es heute technisch möglich, die Hand-Schrift eines Autors schlicht reproduzieren zu lassen. Doch kommt einer solchen technischen Reproduktion dieselbe Autorität zu wie dem Original?

Persönlichkeit des Autors zeigt, so als könne die durch die Schrift bezeugte Abwesenheit des Autors kompensiert werden? Kommt handgeschriebenen Manuskripten nicht immer noch ein anderer Status zu als beispielsweise einer Taschenbuchausgabe? Kurz, geht von ihnen nicht genau das aus, was Benjamin am Kunstwerk als Aura bestimmt hatte?

Diese Annahme kann gestützt werden durch Benjamins eigene schriftstellerische Praxis. Thomas Küpper und Timo Skrandies haben zu Recht festgehalten, dass es zum Selbstverständnis des Schriftstellers Benjamin gehöre, »daß er dem mit eigener Hand Geschriebenen, dem Manuskript, spezifischen Wert beimißt« (Küpper/Skrandies 2006, 20). An verschiedenen Stellen in seinem Buch *Einbahnstraße* kommt Benjamin zudem auf seine eigene schriftstellerische Produktionsweise zu sprechen. Dabei ist stets vom Schreiben mit der Hand die Rede. So führt die vierte These des Aphorismus *Ankleben verboten!* aus, dass man »beliebiges Handwerkszeug« vermeiden solle. »Pedantisches Beharren bei gewissen Papieren, Federn, Tinten ist von Nutzen.« Über den »Sinn der Reinschrift« heißt es in der zwölften These, dass »in ihrer Fixierung die Aufmerksamkeit nur mehr der Kalligraphie« gelte (GS IV, 106f.). Im Aphorismus *Galanteriewaren* vergleicht Benjamin die Tätigkeiten des Rauchens und des handschriftlichen Schreibens: »Wenn der Zigarettenrauch in der Spitze und die Tinte im Füllhalter gleich leichten Zug hätten, dann wäre ich im Arkadien meiner Schriftstellerei« (GS IV, 112). Im Aphorismus *Poliklinik* wird der Akt des Schreibens als chirurgische Tätigkeit imaginiert. Der Schriftsteller sitzt im Café, und vor ihm auf dem Tisch liegt der zu formulierende Gedanke. »Dann packt er sein Besteck allmählich aus: Füllfederhalter, Bleistift und Pfeife.« Und weiter: »In den behutsamen Lineamenten der Handschrift wird zugeschnitten, der Operateur verlagert im Innern Akzente, brennt die Wucherungen der Worte heraus und schiebt als silberne Rippe ein Fremdwort ein.« (GS IV, 131) Der sinnlichen Qualität der Handschrift und des mit der Hand Geschriebenen kommt mindestens auf produktionsästhetischer Ebene eine besondere Bedeutung zu. Auch dem auf diese Weise produzierten Manuskript kommt, so könnte man als These formulieren, eine Qualität zu, die dem Druckerzeugnis abgeht.¹³⁵

¹³⁵ In ähnlicher Weise unterscheidet Benjamin in einem Brief an Gerschom Scholem vom 25. Januar 1930 zwischen den journalistischen »Brotarbeiten«, die er diktiert und den eigentlichen, für ihn wichtigen Arbeiten, die er mit der Hand schreibt. »Ich bin nicht

Damit aber fehlt der Literatur seit der Erfindung des Buchdrucks, seit der massenweisen Verbreitung von literarischen Texten eine solche auratische Dimension. Man könnte sogar so weit gehen, die These aufzustellen, dass sich die moderne Literatur nur unter der Bedingung der Verkümmern der Aura überhaupt etablieren konnte. Dagegen stehen die zahlreichen Versuche von Autoren und Schriftstellern ihren Texten genau diese Ebene von Individualität, von ›Persönlichkeit‹, zurückzugeben, indem sie der Gestaltung des Schriftbilds größere Aufmerksamkeit widmen. Dieser Tendenz entspricht eine Reflexion Benjamins in dem Aphorismus *Vereidigter Bücherrevisor*:

Aber es ist ganz außer Zweifel, daß die Entwicklung der Schrift nicht ins Unabsehbare an die Machtansprüche eines chaotischen Betriebes in Wissenschaft und Wirtschaft gebunden bleibt, vielmehr der Augenblick kommt, da Quantität in Qualität umschlägt und die Schrift, die immer tiefer in das graphische Bereich ihrer neuen exzentrischen Bildlichkeit vorstößt, mit einem Male ihrer adäquaten Sachgehalte habhaft wird. An dieser Bilderschrift werden Poeten, die dann wie in Urzeiten vorerst und vor allem Schriftkundige sein werden, nur mitarbeiten können, wenn sie sich die Gebiete erschließen, in denen (ohne viel Aufhebens von sich zu machen) deren Konstruktion sich vollzieht: die des statistischen und technischen Diagramms. (GS IV, 104)

IV.5 Von Benjamin zu Kluge

Alexander Kluge hat stets darauf hingewiesen, welch hohen Stellenwert Walter Benjamin für ihn hat. Noch in seiner Frankfurter Poetikvorlesung 2012 hat Kluge wiederholt auf Benjamin und dessen Projekt des *Passagen*-Werks hingewiesen. Bereits der Titel der Vorlesung, *Theorie der Erzählung*,

unzufrieden, daß mir im Organisatorischen, Technischen schon jetzt eine bestimmte Scheidung gelungen ist, indem ich fast nichts mehr von dem, was ich als Brotarbeit, sei es in Zeitschriften, sei es im Rundfunk, ansehen muß, mehr niederschreibe, sondern derartige Dinge einfach diktieren. Du begreifst, daß mir dies Verfahren sogar eine gewisse moralische Entlastung gibt, indem die Hand damit den edleren Körperteilen allmählich zurückgewonnen wird.« (GB 3, 507) Vgl. auch Benjamins Einschätzung in einem anderen Brief an Scholem vom 28. Februar 1932: »Mein einziger Trost bei dieser Tätigkeit nach zehnfacher Richtung ist, daß ich es immer mehr lerne, Feder und Hand mir für die paar wichtigen Gegenstände zu reservieren und das laufende Zeug für Rundfunk und Zeitung in die Maschine quatsche.« (GB 4, 77)

verbindet die beiden Schriftsteller über den Begriff des Erzählens als elementare menschliche Tätigkeit miteinander.¹³⁶ Zusätzlich teilen Benjamin und Kluge die Vorstellung von der Funktion des Erzählens, die darin besteht, Erfahrung mitteilbar zu machen und so weiterzugeben. In diesem Sinne stellt das Erzählen die grundlegende Weise dar, mit der Wirklichkeit umzugehen. Beide teilen darüber hinaus die Skepsis gegenüber traditionellen Formen des literarischen Erzählens sowie den damit verbundenen Vorstellungen davon, was die Aufgabe des Autors in diesem Zusammenhang sei. In dem Moment, in dem ein Autor sich entschließt, fremdes Material in seinen Text aufzunehmen, verändert sich seine Praxis dahingehend, dass er vom Erfinder von Geschichten zum Sammler von Wirklichkeitseindrücken wird.¹³⁷ Wenn aber nicht mehr die Imagination des Schriftstellers die entscheidende Instanz ist, die Konsistenz und Kohärenz einer Erzählung sicherzustellen, sondern die vom Erzähler beobachteten, wirklichen Zusammenhänge das Interesse und folgerichtig die Struktur der Texte bestimmen, ist die Autonomie des literarischen Werks aufgehoben. Kluges Texte öffnen sich der Wirklichkeit, sind jedoch auch nicht bloßes Abbild von ihr. Interesse und angemessene Darstellung bedingen sich mithin gegenseitig.

Die von Benjamin beschriebene Veränderung der Gattung des Romans durch Alfred Döblins Montage-Technik wird von Kluge aufgegriffen und radikalisiert. Wie im nächsten Teil zu zeigen sein wird, nutzt Kluge das Darstellungsverfahren der Montage nicht nur, um literaturexternes Material in seine Texte hinein zu montieren. Er nutzt die Montage auch immer als De-Montage eigener Texte, um auf diese Weise neue Zusammenhänge zu konstruieren. Damit aber wird die Geschlossenheit des Einzelwerks

¹³⁶ Die Frankfurter Poetikvorlesungen hat Kluge am 05.06., 12.06., 19.06. und 26.06.2012 gehalten. Anders als der Titel suggeriert, sollte man nicht davon ausgehen, eine kohärente, in sich abgeschlossene und definitorisch präzise Theorie präsentiert zu bekommen. Vielmehr enthalten die Vorlesungen so etwas wie die Summe seiner zu verschiedenen Anlässen bereits geäußerten poetologischen Reflexionen zu Form und Aufgabe seiner literarischen Praxis. Die Schwierigkeit von Kluges ›Theorie‹ besteht darin, dass sie entgegen den Anforderungen einer wissenschaftlichen Theorie semantisch ambig bleibt. Keiner seiner Begriffe lässt sich ohne Verlust in eine wissenschaftlich-objektive Sprache übersetzen. Zudem werden für bestimmte Sachverhalte mehrere Begriffe bzw. Bilder verwendet, die ihn eher umkreisen als eindeutig festlegen. Da sie noch nicht veröffentlicht worden sind, beziehe ich mich auf eigene Notizen, die ich während der Vorlesungen angefertigt habe.

¹³⁷ In der ersten Frankfurter Poetikvorlesung, *Das Rumoren der verschluckten Welt. Die Lebensläufe und das Wirkliche*, führt Kluge aus, dass das Beobachten und Sammeln für einen Erzähler wichtigere Tätigkeiten seien als das Erfinden.

aufgehoben und hinsichtlich seiner autonomen Funktionsweise eingeschränkt. Es wird zu zeigen sein, dass im Falle der *Schlachtbeschreibung* durchaus äußere Gründe für die jeweiligen Neu-Arrangements des Text-Materials ausschlaggebend gewesen sind. Anstatt seine Texte in Neuauflagen unverändert zu veröffentlichen, kombiniert Kluge seine Texte neu, kürzt sie oder reichert sie mit neuem Material an. Kluges literarische Produktionspraxis stellt in dieser Hinsicht einen bemerkenswerten Testfall für die Frage nach der Reproduzierbarkeit von Literatur dar.

V. Stalingrad kennt kein Ende – Alexander Kluges *Schlachtbeschreibung*

Als Schriftsteller hat Alexander Kluge ein beeindruckend umfangreiches Werk vorgelegt. Zusammengenommen liegen mit der zweibändigen *Chronik der Gefühle* (2000), ihrem Nachfolger *Die Lücke, die der Teufel läßt* (2003), dem Band *Tür an Tür mit einem anderen Leben: 350 neue Geschichten* (2006) sowie dem Band *Das fünfte Buch: 499 Geschichten* (2012) etwa viereinhalb Tausend Seiten Text vor. Dabei nimmt *Chronik der Gefühle* eine Sonderstellung ein, versammelt sie neben neuen Arbeiten doch hauptsächlich Texte, die bereits lange vorher separat veröffentlicht worden waren.¹³⁸ Daneben hat Kluge immer wieder Kompilationen bzw. Neu-Arrangements bereits publizierter Texte veröffentlicht, die um einen Themenschwerpunkt organisiert sind.¹³⁹ Eine übelwollende Kritik könnte in einer solchen Publikationspraxis eine spezifische Form der Effizienz entdecken, die entweder als eine spezifische Form von ›Recycling‹ oder, weniger schmeichelhaft, als ökonomisches Kalkül ausgelegt werden könnte.¹⁴⁰ Zusätzlich ist Kluge gemeinsam mit dem Soziologen Oskar Negt als Verfasser von gesellschaftstheoretischen Büchern in Erscheinung getreten.¹⁴¹ Dazu kommen Bücher mit Interviews und weiteren Stellungnahmen zu politischen

¹³⁸ *Chronik der Gefühle* enthält folgende Einzelpublikationen Kluges: *Lebensläufe* (1962), *Schlachtbeschreibung* (1964, 1968, 1973), *Massensterben in Venedig* (1973) sowie *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang* (1975).

¹³⁹ Gemeint sind *Geschichte(n) vom Kino* (2007), *Das Labyrinth der zärtlichen Kraft: 166 Liebesgeschichten* (2009) sowie *Das Bohren harter Breiter: 133 politische Geschichten* (2011). Dass den Themen Kino, Liebe und Politik einzelne Bücher gewidmet sind, mag etwas über ihren Stellenwert aussagen, den Kluge ihnen beimisst.

¹⁴⁰ Neben den literarischen Texten sind vor allem auch die zahlreichen Filme und TV-Produktionen zu nennen. Die Fernsehsendungen bilden häufig Teile für die jüngst vermehrt auftretenden DVD-Produktionen, die jeweils einem Thema gewidmet sind, etwa *Nachrichten aus der ideologischen Antike/Eisensteins Kapital* (2008), *Früchte des Vertrauens* (2009) oder *Wer sich traut, reißt die Kälte vom Pferd* (2010).

¹⁴¹ *Öffentlichkeit und Erfahrung* (1972), *Maßverhältnisse des Politischen* (1992) sowie *Geschichte und Eigensinn* (1993).

Inhalten sowie bestimmten Aspekten seiner literarischen und filmischen Arbeiten.¹⁴²

Auf welche Weise soll oder kann man sich einem Werk von diesen Ausmaßen nähern, das allein durch die Vielzahl an (auch medial) verschiedenen Produktionen den interessierten Leser und Zuschauer zunächst zu überwältigen und einzuschüchtern vermag? Die Schwierigkeit wird noch erhöht durch die Tatsache, dass es nicht abgeschlossen ist, dass es im Gegenteil sogar immer weiter anwächst. Für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung ist allerdings nicht nur die umfangreiche Dimension seines Werks ein Problem. Es stellt sich auch das Problem der Klassifikation, denn es ist nicht möglich, Alexander Kluge auf nur einen Bereich – Literatur, Film, Fernsehen oder Gesellschaftstheorie – zu beschränken, da seine Arbeiten keinen Gattungszuschreibungen gehorchen und sogar die Grenze zwischen politischer Theorie und literarisch-künstlerischer Praxis unterlaufen. Und drittens: Angesichts der zahlreichen Verzweigungen und Überschneidungen nicht nur zwischen den einzelnen, im engeren Sinn literarischen Büchern, sondern auch zwischen den literarischen Büchern und den Filmen, Fernsehproduktionen und theoretischen Arbeiten, ergibt sich notwendig die Aufgabe der Selektion. Der Anspruch auf Vollständigkeit kann zu diesem Zeitpunkt und aus den genannten Gründen somit nicht erhoben werden.

Es empfiehlt sich daher, die illusorische Möglichkeit einer Gesamtschau zugunsten der Fokussierung auf einen ›einzelnen Text‹ aufzugeben. Zu diesem Zweck liegt der Schwerpunkt meiner Ausführungen auf Kluges *Schlachtbeschreibung*, seiner Auseinandersetzung mit der Schlacht um die an der Wolga gelegene Rüstungsmetropole Stalingrad während des Zweiten Weltkriegs. Vorteilhaft an dieser Schwerpunktsetzung ist nicht nur die zweifellos bessere ›Handhabbarkeit‹; Kluges Text stellt innerhalb der deutschen Gegenwartsliteratur insofern ein Unikum dar, als dass hier ein Schriftsteller vier verschiedene Textfassungen produziert, die sämtlich als autorisierte Buchausgaben veröffentlicht worden sind. Damit eignet sich *Schlachtbeschreibung* angesichts des übergeordneten Themas der Arbeit in

¹⁴² Seine literarische und filmische Arbeit betreffend bspw. *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode* (1975), *Interviewbände: Ich bin ein Landvermesser. Gespräche mit Heiner Müller. Neue Folge* (1996), *Vom Nutzen ungelöster Probleme* (2003, mit dem Soziologen Dirk Baecker), *Soll und Haben. Fernsehgespräche* (2010, mit dem Literaturwissenschaftler Joseph Vogl).

besonderer Weise, um den Zusammenhang zwischen Geschichtskonzeption und Textmodell nachzuweisen, weil die mehrfache literarische Bearbeitung eines historischen Ereignisses die Frage nach den Gründen für dieses Vorgehen aufwirft. Die Beantwortung dieser Frage ermöglicht darüber hinaus, verschiedene Aspekte seines Werks in den Blick zu nehmen. Davon ausgehend können die an *Schlachtbeschreibung* gemachten Beobachtungen bzw. die daraus abgeleiteten Aussagen Aufschluss über die Arbeitsweise Kluges geben und damit für die Entwicklung des Gesamtwerks geltend gemacht werden. Als einer der Texte Kluges, der von wissenschaftlicher Seite häufig kommentiert wurde, bietet die Auseinandersetzung mit *Schlachtbeschreibung* darüber hinaus zusätzlich die Möglichkeit, gewisse Forschungsdesiderate zu beheben bzw. Fehleinschätzungen zu korrigieren. Bevor jedoch eine inhaltliche und formale Analyse von *Schlachtbeschreibung* begonnen wird, sollte man sich klarmachen, was es heißt, über *Schlachtbeschreibung* zu sprechen und (wissenschaftliche) Aussagen darüber zu treffen.

V.1 Schlachtbeschreibung(en)

Angesichts der vier unterschiedlichen Textfassungen von Alexander Kluges *Schlachtbeschreibung* befindet man sich zunächst in der Situation, quasi-editionsphilologische Überlegungen anstellen zu müssen, ohne mit einem eigentlich editorischen Projekt konfrontiert zu sein. Dabei ist die Ausgangslage erfreulich klar und eindeutig: Von *Schlachtbeschreibung* sind vier unterschiedliche Textfassungen ›überliefert‹; jede einzelne ist entweder als eigenständiges Buch oder als Teil eines Buches von dem Schriftsteller Alexander Kluge publiziert worden. Welche dieser Textfassungen aber macht man sinnvollerweise zur Grundlage, um Aussagen über *Schlachtbeschreibung* zu treffen? Ist es ausreichend sich auf eine Textfassung – etwa die jüngste – zu beziehen? Welchen Vorteil bietet es im Gegenteil, sich auf sämtliche Textfassungen als Text von *Schlachtbeschreibung* zu beziehen?

Die meisten literaturwissenschaftlichen Arbeiten, die sich mit *Schlachtbeschreibung* auseinandersetzen, haben darauf hingewiesen, dass es

mehrere Fassungen gibt.¹⁴³ Doch haben nur wenige es unternommen, diese überhaupt zu vergleichen oder nach einem Grund für diese Publikationspraxis zu fragen.¹⁴⁴ Dabei ist diese Frage alles andere als nebensächlich, denn ihre Beantwortung führt in das Zentrum der Produktionsweise von Alexander Kluge und erlaubt es, bestimmte Einsichten von literaturwissenschaftlicher Seite hinsichtlich der Methode Kluges (Montage-Technik) zu differenzieren und deren Bedeutung für sein schriftstellerisches Projekt im Umgang mit historischen Ereignissen neu zu perspektivieren.¹⁴⁵ Darüber hinaus kann der weit verbreiteten Deutung von *Schlachtbeschreibung* als historischer Roman vor diesem Hintergrund nicht zugestimmt werden, verfehlt diese Sichtweise doch die spezifische Art der Auseinandersetzung Kluges mit ›der Geschichte‹, wie sie in seiner Publikationspraxis zum Ausdruck kommt.¹⁴⁶

Zunächst jedoch soll es darum gehen, eine Antwort auf die quasi-editionsphilologische Frage nach dem Text von *Schlachtbeschreibung* zu geben. Nach *Lebensläufe* (1962) erscheint 1964 mit *Schlachtbeschreibung* die zweite literarische Publikation Kluges. 1968 folgt eine gekürzte Fassung, die allerdings inhaltlich weitgehend mit der ersten Fassung übereinstimmt.

¹⁴³ Arbeiten, die vor dem Jahr 2000 entstanden sind, erwähnen natürlich nur die ersten drei Textfassungen. Allerdings fragen auch diese Arbeiten niemals nach dem Grund für diese außergewöhnliche Publikationspraxis. Als ein weiteres Beispiel könnte Kluges *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945* dienen. Dieser Text ist zuerst in dem Band *Neue Hefte* (1977) erschienen; dieser ist dann 2000 in *Chronik der Gefühle* aufgenommen worden. Darüber hinaus wurde *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945* im Jahr 2008 erneut einzeln publiziert, und zwar um 17 weitere Geschichten zum Luftkrieg erweitert, die zum Teil anderen Büchern (etwa *Tür an Tür mit einem anderen Leben*) entnommen wurden, und zum Teil Originalbeiträge sind.

¹⁴⁴ Es ist das Verdienst der Arbeit von Stefanie Carp (1987), einen Vergleich zwischen der Textfassung von 1964 und der von 1978 angestellt zu haben. Unabhängig davon, ob man sich dem Urteil Carps (v.a. 134) anschließen möchte, bleibt dennoch die Frage bestehen, worin der poetologische Grund für diese Form der Mehrfachveröffentlichung besteht. In dieser Hinsicht besonders enttäuschend ist die Arbeit von Ulrike Bosse (1989), die, soweit ich sehe, den Umstand der Mehrfachveröffentlichung völlig außer Acht lässt und ohne weitere Begründung die erste Textfassung zur Grundlage ihrer Argumentation macht.

¹⁴⁵ Dass die Montage die schriftstellerische Methode Kluges ist, kann als Konsens der Forschung gelten, auch wenn ihre Implikationen nicht vollständig beschrieben und für Kluges Zugang zur ›Geschichte‹ fruchtbar gemacht worden sind. Vgl. dazu: Bechtold 1983, Lewandowski 1983, Heißenbüttel 1985, Vogt 1989, Schulte 2000, Vogt 2000.

¹⁴⁶ Zu *Schlachtbeschreibung* als historischer Roman vgl. Geppert 1976, Wagener 1977, Visch 1983, Lämmert 1985, Müller-Michaels 1988, Renner 1993, Aust 1994, Kumpfmüller 1995, Geppert 2009.

1978 erscheint die dritte Fassung von *Schlachtbeschreibung*, die im Vergleich zur ersten und zweiten Fassung erhebliche Veränderungen aufweist. Nicht nur wurden zusätzliche Abschnitte eingefügt, auch strukturell wurden zahlreiche Änderungen vorgenommen. Im Jahr 2000 wird dann die (vorläufig?) letzte Fassung von *Schlachtbeschreibung* publiziert. Sie bildet einen Teil von *Chronik der Gefühle* und ist weitgehend identisch mit der dritten Fassung. Welche Textfassung legt man aber der Untersuchung bzw. Interpretation zugrunde? Natürlich kann man den Standpunkt vertreten, dass die jeweils letzte Textfassung behandelt werden sollte. Doch lässt sich für einen solchen Standpunkt keine ausreichende Begründung angeben. Zugleich implizierte diese Sichtweise, dass es sich bei den älteren Textfassungen bloß um Vorstufen handelte, die der letzten Textfassung vorausgegangen wären. Damit würde die letzte Textfassung zugleich den Status des definitiven Textes erhalten, wobei eine solche Annahme erst durch den Vergleich mit den früheren Textfassungen gestützt werden könnte. Dasselbe methodische Problem stellt sich, wenn man, wie es etwa Ulrike Bosse in ihrer Arbeit aus dem Jahr 1989 getan hat, ohne weitere Begründung schlicht die erste Fassung zur Grundlage ihrer Analyse macht. Selbst wenn nicht pragmatische Gründe, sondern ein Werturteil den Ausschlag für eine solche Wahl gegeben hat, bleibt das Problem bestehen, dass ein Urteil erst aus dem Vergleich mit den folgenden Fassungen ergehen kann. Dann stellt sich aber mit noch größerem Nachdruck die Frage, warum man diesen Vergleich aus der Arbeit herausgelassen hat.

Infolgedessen schlage ich folgende terminologische Differenzierung zwischen dem ›Text‹ von *Schlachtbeschreibung* und der jeweils einzelnen Textfassung vor. Dabei meint ›Text‹ die Gesamtheit aller Textfassungen. Nur vor diesem Hintergrund lassen sich Aussagen treffen, die entweder repräsentativ für das gesamte schriftstellerische Projekt Kluges sind oder ausschließlich in Bezug auf die jeweilige Textfassung Geltung beanspruchen dürfen. Damit ist es zusätzlich möglich, die einzelne Textfassung in ihrer jeweiligen Eigenlogik als literarischen Text sowie als werkgenetisches Dokument zu begreifen, deren Veränderungen Rückschlüsse auf die Entwicklung des Werks von Kluge ziehen lassen. In diesem Sinne stellt *Schlachtbeschreibung* als ›Text‹ das hervorragende Objekt dar, an dem sich eine solche Entwicklung ablesen lässt, insofern ihre Ambiguität als literarischer Text und als werkgenetisches Dokument beachtet wird. Die

Veränderungen, die die einzelnen Textfassungen unterscheiden, können demnach repräsentative Geltung für das Gesamtwerk beanspruchen.

V.1.1 Vergleich von Schlachtbeschreibung(en) I

Eine Strukturbeschreibung kann Hinweise darauf geben, inwiefern sich die Auseinandersetzung Kluges mit der Schlacht von Stalingrad verändert hat bzw. welche Änderungen als besonders weitreichend einzuschätzen sind. Dabei werden die peritextuellen Elemente (Vorworte, Motti etc.) zunächst einmal nicht berücksichtigt, da sie eine separate Beschreibung verdienen, die eingehend zeigen wird, aus welchen Gründen es verfehlt und irreführend ist, von *Schlachtbeschreibung* als historischen Roman zu sprechen. Zudem hilft eine solche Beschreibung das bestehende Forschungsdesiderat abzubauen.

Die 1964 im Freiburger Walter-Verlag veröffentlichte erste Fassung von *Schlachtbeschreibung* enthält neun Teile:¹⁴⁷ »Rechenschaftsbericht« (9–31), »Pressemäßige Behandlung« (33–50), »Richtlinien für den Winterkrieg« (51–69), »Militärgeistliche Behandlung« (71–85), »Wie wurde das Desaster praktisch angefaßt?« (85–122), »Wunden« (123–140), »Tagesläufe« (141–247), »Rekapitulation« (249–298), »Personenliste« (299–303). Der Teil »Rekapitulation« wird im Gegensatz zu den vorangegangenen Kapiteln noch einmal in Unterabschnitte eingeteilt. Er enthält die folgenden, zusätzlich mit römischen Nummern gekennzeichneten Unterabschnitte: »I Wen schützen die Soldaten?«, »II Geschichtlicher Abriß«, »III Genealogie«, »IV v. R.s Armee«, »V Hätten die Generäle bis Weihnachten anders geführt als Hi.?«, »VI Was wußte Hi.?«, »VII Was taten die Russen?«, »VIII Wiederaufstellung«. Zudem enthält die erste Textfassung drei Anhänge: Anhang 1: Spiele, Anhang 2: Sprache der höheren Führung, Anhang 3: Formenwelt.

Die zweite Textfassung von *Schlachtbeschreibung* erscheint in einer von Kluge autorisierten Ausgabe 1968 im Fischer-Verlag. Sie ist weitgehend mit der ersten Fassung identisch. Die Teile »Rechenschaftsbericht« (11–25), »Pressemäßige Behandlung« (27–40), »Richtlinien für den Winterkrieg« (41–54), »Militärgeistliche Behandlung« (55–65), »Wie wurde das Desaster

¹⁴⁷ Ich benutze das Wort ›Teil‹ bewusst, um nicht von Kapiteln sprechen zu müssen. Damit ist ein erster Hinweis darauf gegeben, dass ich *Schlachtbeschreibung* nicht als Roman begreife. Sofern dieser einzelne, vom Layout her deutlich zu unterscheidende Erzählpassagen enthält, werden diese der Konvention gemäß als Kapitel bezeichnet.

praktisch angefaßt?« (67–95), »Wunden« (97–110), »Tagesläufe« (111–190) sind ungekürzt in die zweite Fassung übernommen worden. Der einzige offensichtliche Unterschied besteht darin, dass einzelne Namen von Personen und/oder Orten, im Gegensatz zur ersten Fassung, ausgeschrieben werden. Erst der letzte Teil der zweiten Fassung, »Formenwelt, handelnde Personen« (191–235) ist neu. Er amalgamiert einzelne Textabschnitte und -elemente aus den letzten Teilen der ersten Fassung. Im Folgenden gebe ich eine Übersicht über die hauptsächlichen Differenzen:

Die mit römisch I überschriebene Sequenz des Teils »Formenwelt, handelnde Personen« (193–210) ist eine gekürzte Fassung des Abschnitts »Anhang 3: Formenwelt« der ersten Textfassung (340–372). Dabei fehlt in der zweiten Textfassung der Unterabschnitt »Witze« (Kluge, Erste Textfassung, 352–353). Desweiteren fehlt in der zweiten Textfassung der Abschnitt »Hi. und die Formenwelt« (Kluge, Erste Textfassung, 355–357). In die zweite Textfassung wurden folgende Abschnitte aus der ersten Textfassung eingefügt (Kluge, Zweite Textfassung, 207–209): Von »Der Generaloberst von Seeckt suchte [...]« bis »[...] Angefangen von Befehlen in der Ich-Form.« aus dem »Anhang 2 Sprache der höheren Führung« (Kluge, Erste Textfassung, 321); dann von »GFM Kluge sagte gern [...]« bis »[...] Man sah, daß von Manstein nicht auf der Kriegsakademie gelernt hatte.« wiederum aus dem »Anhang 2: Sprache der höheren Führung«. Dann folgt in der zweiten Textfassung (208–209) erneut ein Teil aus Anhang 2 der ersten Textfassung (324). Die letzten Absätze des mit römisch I überschriebenen Teils »Formenwelt, handelnde Personen« sind dem »Anhang 3: Formenwelt« entnommen, allerdings wiederum in gekürzter Form: Von »Vorbild Schlieffen: Mehr sein als scheinen. [...]« bis »[...] oft sind die Beteiligten so müde, daß sie gar nicht hinsehen.« (Kluge, Zweite Textfassung, 209–210) ist eine Mischung aus verschiedenen Textpassagen der ersten Textfassung (370–372).

Die mit römisch II überschriebene Sequenz des Teils »Formenwelt, handelnde Personen« (210–220) ist eine gekürzte Version der Abschnitte IV und V des Teils »Rekapitulation« der ersten Textfassung (256–278). In die zweite Textfassung wurden folgende Absätze aus der ersten Textfassung nicht aufgenommen: »Organisatorischer Aufbau der Armee [...], immer noch 6mal das Gelände von St. Legen ließ« (259–260), » Die Russen nennen ihn heute noch v. P. in Analogie zu den Generälen [...] Die sieggewohnte 6. Armee erwies sich rasch auch zur Niederlage bereit.« (260–261). Weiter wurden nicht aufgenommen: »Hätten die Generäle bis Weihnachten anders geführt als Hi.? [...] Charkow 1942.« (262–263), der Abschnitt »Vorsichtig« (264), »Hätte Hi. geduldet, daß P. selbständig handelte? [...], Aufnahme

unter die zähen und harten Führernaturen« (266), der Abschnitt »P.s Gehilfe« (270–271) sowie die Abschnitte »Fall Sp.« (272–273), »Alternativen zu P. und v. Ma.« (273–274), »Feldmarschalls Kei.s Rat« und »Generaloberst Jo. Stellte eine Erwägung an« (beide 276). Kleinere Änderungen gegenüber der ersten Textfassung umfassen darüber hinaus das Auslassen oder Hinzufügen einzelner Sätze.¹⁴⁸

Die mit römisch III überschriebene Sequenz des Teils »Formenwelt, handelnde Personen« (220–229) entspricht dem mit römisch VI überschriebenen Abschnitt der ersten Textfassung (278–290). Nur der Absatz »Vorbereitungen Hi.s« (Kluge, Erste Textfassung, 285–286) wurde nicht in die zweite Textfassung aufgenommen.

Die mit römisch IV überschriebene Sequenz des Teils »Formenwelt, handelnde Personen« (229–234) wurde vollständig aus der ersten Textfassung in die zweite Textfassung übernommen. Dort handelt es sich um die mit römisch VII überschriebene Sequenz aus dem Teil »Rekapitulation«.

Den letzten Abschnitt der zweiten Textfassung von *Schlachtbeschreibung* bilden zwei Absätze, die mit römisch V überschrieben sind (234–235). Dabei wurden die Absätze »Rekonstruktion einer Schlacht« und »Verhedderung« aus der ersten Textfassung übernommen (336–337). In der zweiten Textfassung wurde allerdings ihre Abfolge geändert, so dass der Absatz »Verhedderung« vor dem Absatz »Rekonstruktion einer Schlacht« steht.

Wie gezeigt, bestehen die hauptsächlichlichen Änderungen zwischen der ersten und zweiten Textfassung von *Schlachtbeschreibung* in einer Kürzung der ersten Textfassung bzw. einer Komprimierung der zweiten Textfassung, sofern ausgewählte Sequenzen und Abschnitte in sie eingegangen sind. Noch bevor man sich einer inhaltlichen Analyse widmet, kann man bereits über mögliche Gründe spekulieren, die Alexander Kluge zu den Änderungen veranlasst haben mögen. Der Verlagswechsel sowie die Tatsache, dass es sich bei der zweiten Textfassung um eine Taschenbuchausgabe handelt, könnten den Schluss nahe legen, dass es sich schlicht um Auflagen des Verlags gehandelt haben könnte. Der Umstand hingegen, dass zahlreiche Namen und Orte nicht mehr nur abgekürzt genannt werden, sondern vollständig ausgeschrieben, könnte auf den Versuch deuten, *Schlacht-*

¹⁴⁸ Um ein Beispiel zu geben: In der zweiten Textfassung (S. 215) fehlt in dem »Paulus« überschriebenen Abschnitt gegenüber der ersten Textfassung der letzte Satz »P. wäre ein ausgezeichneter Oberlandesgerichtspräsident geworden.« (S. 267)

beschreibung zugänglicher zu gestalten. War die Entscheidung, die Namen abzukürzen, laut dem Vorwort der ersten Textfassung noch darin begründet, dass sie durch »häufige Nennung« abgestumpft seien, kann die Öffnung der Abkürzungen als Reaktion auf die Möglichkeit, diese Namen seien nicht mehr Teil des öffentlichen Diskurses und damit vom Vergessen bedroht, gelesen werden. Zugleich konnte man mehr als 20 Jahre nach dem Krieg damit rechnen, dass sich eine neue Generation von Lesern der *Schlachtbeschreibung* zuwendet, für die Stalingrad kein zeitgeschichtlich bedeutungsvolles oder eben selbst erfahrenes Ereignis darstellte.

Darüber hinaus offenbart der Vergleich der beiden Textfassungen ein wichtiges Moment der Produktionsweise Kluges, nämlich die Wichtigkeit der Montage als schriftstellerische Methode sowie, damit verknüpft, die hohe Flexibilität oder Elastizität seiner Texte. Lässt man die Frage nach möglichen unterschiedlichen inhaltlichen Gewichtungen der jeweiligen Textfassung erst mal ausgeklammert (die ja auch nur durch einen Vergleich zu beantworten wäre), könnte man fragen, ob es nicht egal ist, welche der beiden Ausgaben man liest.¹⁴⁹ Ist es für einen Leser, der von beiden Textfassungen weiß, notwendig beide zu lesen? Ist die erste Textfassung nicht wirklich nur ausführlicher, da sie mehr Textmaterial bietet? Oder bedingen die Textänderungen eine andere inhaltliche Aussage? Erstaunlich ist, dass die zweite Textfassung im gleichen Maße »lesbar« ist; wüsste man nichts von den Änderungen, man käme nicht auf die Idee, es mit einer veränderten Textfassung zu tun zu haben. Ich werde auf diese Fragen zurückkommen.

V.1.2 Vergleich von *Schlachtbeschreibung(en)* 2

Die dritte Textfassung von *Schlachtbeschreibung* erscheint 1978 im Goldmann-Verlag.¹⁵⁰ Sie setzt sich aus 17 Teilen zusammen: »Nachricht«

¹⁴⁹ Diese Frage, soviel sei an dieser Stelle vorausgeschickt, erhält angesichts der dritten und vierten Textfassung eine ungemein größere Brisanz, da Werturteile häufig zugunsten der ersten Textfassung gefällt werden.

¹⁵⁰ Diese Ausgabe ist nur sehr schwer erhältlich. Ich habe mich daher aus pragmatischen Gründen dafür entschieden, die Ausgabe von 1983, die im Suhrkamp-Verlag erschienen ist, für die Zitation heranzuziehen. Um Aussagen über strukturelle und inhaltliche Differenzen und Gemeinsamkeiten zu treffen, eignen sich beide Ausgaben, da die Ausgabe von 1983 eine identische Neuauflage der Ausgabe von 1978 ist. Legt man die dritte Textfassung hingegen

(7–9), »Richtlinien für den Winterkrieg« (11–25), »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird...« (26–29), »Die Praktiker« (31–60), »Die Ärzte« (61–72), »Die Unglückstage« (73–166), »Rekapitulation« (167–201), »Planspiele« (202–212), »Militärgeistliche Entwürfe« (213–223), »Sprache der höheren Führung« (224–244), »Formenwelt« (245–261), »Verhedderung« (262–296), »Stalingrad als Nachricht« (297–299), »Die Wünsche...sind um 1200 etwas sehr Einfaches« (300–320), »Nachrichtensperre 1943« (321–331), »Pressemäßige Behandlung« (332–346), »Rechenschaftsbericht« (347–365). Bereits ein oberflächlicher Blick auf diese Aufzählung zeigt die großen Unterschiede zur ersten und zweiten Textfassung von *Schlachtbeschreibung*. Nicht nur wurden einzelne Teile verändert, eine ganze Reihe von Textteilen ist neu dazugekommen, wie etwa »Stalingrad als Nachricht« oder »Nachrichtensperre 1943«. Die Veränderungen gegenüber der ersten und zweiten Textfassung sind vielfältiger Art: Manchmal wurden Teile der ersten Fassung verwendet oder zur Grundlage gemacht, manchmal aber auch Teile der zweiten Fassung. Es ist wichtig, diesen Punkt zu betonen, denn in der Perspektive der dritten Fassung erscheint die erste Fassung nicht als ursprünglicher Text, der die zweite Fassung in irgendeiner Weise untergeordnet wäre. Richtiger ist es, die Veränderungen zwischen erster und zweiter Fassung als eigenständige Formentscheidungen (und nicht bloß als Variante eines Ursprungstextes) zu begreifen, die beide als Ausgangspunkt für die erneute Beschäftigung mit Stalingrad gelten können. Damit nimmt die Beschäftigung mit dem eigenen Werk einen anderen, vielleicht genauso wichtigen Rang ein wie die Auseinandersetzung mit dem historischen Ereignis. Um dieses Verhältnis von Werk-Material, wie es die beiden ersten Textfassungen darstellen, und die Struktur der dritten Textfassung besser einschätzen und für ein kommendes werkgenetisches Argument nutzen zu können, werden im Folgenden die Differenzen und Gemeinsamkeiten zur dritten Fassung beschrieben. Dabei können die neuen Textteile an dieser Stelle zunächst unberücksichtigt bleiben.

Der Teil »Richtlinien für den Winterkrieg« der dritten Textfassung (11–25), der aus der zweiten Textfassung übernommen worden ist, weist demnach dieselben Unterschiede zur ersten Textfassung auf. Ein weitaus bedeu-

einer werkgenetischen Analyse zugrunde, muss man natürlich darauf achten, dass sie ursprünglich 1978 erschienen und daher im Kontext weiterer Publikationen aus diesem Zeitraum zu sehen ist.

tenderer Unterschied sowohl zur ersten als auch zur zweiten Textfassung besteht darin, dass auf Seite 23 der dritten Textfassung eine Abbildung eingefügt worden ist. In der Montage von Bildmaterial besteht offensichtlich der grundlegende Unterschied zwischen der dritten und den beiden vorangegangenen Textfassungen.

Die Teile »Die Praktiker« (31–60), »Die Ärzte« (61–72) sowie »Die Unglückstage« (73–166) sind unverändert in die dritte Textfassung übernommen worden mit dem einzigen offensichtlichen Unterschied zur ersten und zweiten Textfassung, dass sie anders betitelt worden sind: »Die Praktiker« hieß »Wie wurde das Desaster ursprünglich angefaßt?«, »Die Ärzte« trug den Titel »Wunden« und der Teil »Tagesläufe« wurde in »Die Unglückstage« umbenannt. Darüber hinaus verdient der Umstand festgehalten zu werden, dass die Sequenz dieser drei Teile in allen Fassungen gleich geblieben ist.¹⁵¹

Der Teil »Rekapitulation« (167–201) der dritten Textfassung benötigt als Vergleichspunkt die erste Textfassung, da die zweite keinen eigenständigen Teil mit diesem Titel kennt. Dabei folgt die dritte Textfassung zunächst der ersten hinsichtlich des Wortlauts und der Abfolge der Abschnitte römisch I–III.; nach dem Abschnitt römisch III sind in der dritten Textfassung im Gegensatz zu den vorangegangenen Fassungen zwei Abbildungen eingefügt worden. Der Abschnitt IV, der »v. Reichenaus Armee« thematisiert, steht in der dritten Textfassung wieder an derselben Stelle wie in der ersten Textfassung, sein Wortlaut hingegen folgt sowohl der ersten wie auch der zweiten Textfassung. Im Gegensatz zur ersten Textfassung (darin aber identisch mit der zweiten) wird der Abschnitt V der ersten Fassung aufgelöst und teilweise in den »neuen« Teil IV der dritten Textfassung aufgenommen. Zugleich enthält der Abschnitt einen Unterabschnitt, der den »organisatorischen Aufbau der Armee« betrifft und in der zweiten Textfassung ausgelassen worden war (vgl. Kluge, Erste Textfassung, 259–260; Kluge, Dritte Textfassung, 175–176). Der Abschnitt V der dritten Textfassung wurde in der ersten Textfassung als Abschnitt VI geführt, zudem wurde die einleitende Frage »Was wußte Hi.?«, die auch in der zweiten Textfassung gestellt wird, weggelassen. Weitere Änderungen gegenüber den vorangegangenen Fassungen betreffen Auslassungen in der inhaltlich zusammengehörigen Sequenz, die mit »Hi.« bzw. »Hitler« überschrieben ist (Kluge, Erste Textfassung, 280–290; Kluge, Zweite Textfassung 222–229; Kluge, Dritte Textfassung, 188–194). So fehlen in der dritten Textfassung die beiden einleitenden Unterabschnitte (Kluge, Erste Textfassung 280; Kluge, Zweite Textfassung 222) sowie zwei weitere Unterabschnitte (Kluge, Erste Textfassung, 281 u. 282; Kluge, Zweite Textfassung, 223 u. 223–224). Der

¹⁵¹ Auch die vierte Textfassung behält die Abfolge dieser drei Teile bei.

Unterabschnitt »Tagesablauf Hi.« bzw. »Tagesablauf Hitlers« (Kluge, Erste Textfassung, 286–287; Kluge, Zweite Textfassung, 226) wurde nur teilweise in die dritte Textfassung übernommen; ausgelassen wurde der erste Absatz und der zweite Absatz wurde mit der Überschrift »Hitlers Quartier *Wolfsschanze*« versehen (Kluge, Dritte Textfassung, 191). Der folgende Abschnitt VI wurde unverändert in die dritte Textfassung übernommen, während der den Teil »Rekapitulation« in der ersten Textfassung beschließende Abschnitt VIII »Wiederaufstellung« wie in der zweiten nicht aufgenommen worden ist.

In der dritten Textfassung folgt der Teil »Planspiele« (202–212), der in der ersten Textfassung den »Anhang 1: Spiele« gebildet hat.¹⁵²

Der Teil »Militärgeistliche Entwürfe« (213–223) ist nahezu unverändert aus der ersten resp. zweiten Textfassung übernommen worden, wobei der Titel – »Militärgeistliche Behandlung« – geändert wurde. Die zweite und die dritte Textfassung sind allerdings dahingehend von der ersten verschieden, als dass einzelne Worte, die in der ersten Textfassung in Kapitälchen gesetzt sind, nun kursiviert worden sind. Interessanter erscheint allerdings die Umstellung innerhalb der dritten Textfassung. In der ersten und zweiten Textfassung ging der Teil »Militärgeistliche Behandlung« der dreiteiligen Sequenz »Wie wurde das Desaster praktisch angefaßt?«, »Wunden« und »Tagesläufe« voran. In der dritten Textfassung hingegen folgt dieser Teil, noch getrennt durch den Teil »Planspiele«, der entsprechenden Sequenz. Dadurch könnte ein anderer Zusammenhang der Teile nahegelegt werden, was jede Interpretation berücksichtigen sollte.

Der Teil »Sprache der höheren Führung« (224–244) ist weitgehend identisch mit »Anhang 2: Sprache der höheren Führung« der ersten Textfassung. Beide Fassungen sind einschließlich des Abschnittes »Rekonstruktion einer Schlacht« identisch (Kluge, Erste Textfassung, 319–337; Kluge, Dritte Textfassung, 224–238). Den letzten Absatz der ersten Textfassung »Verhederung« lässt die dritte Textfassung an dieser Stelle aus. Stattdessen fährt die dritte Textfassung mit einer Folge von Abschnitten aus »Anhang 3: Formenwelt« der ersten Textfassung fort (vgl. Kluge, Dritte Textfassung, 239–244; Kluge, Erste Textfassung, 366–372).

¹⁵² Ohne zu weit vorgreifen zu wollen: Man könnte an dieser »Beförderung« vom Anhang des Textes zu einem eigenständigen Teil des Textes möglicherweise eine Bedeutungsverschiebung feststellen, die diesem Teil ein neues Gewicht zuerkennt. Ob es sich so verhält, muss die Interpretation des »Textes« von *Schlachtbeschreibung* zeigen, wobei die Tatsache, dass mit den beiden anderen Anhängen der ersten Textfassung ähnlich verfahren wird, einen Hinweis darauf gibt, dass es sich wirklich so verhält. Allerdings, und das gilt es zu beachten, zunächst einmal in struktureller Hinsicht.

Der Teil »Formenwelt« der dritten Textfassung (245–261) kann somit keine unveränderte Übernahme von »Anhang 3: Formenwelt« der ersten Textfassung darstellen. Die dritte Textfassung endet mit dem Absatz, der mit »Fauxpas« einsetzt (Kluge, Dritte Textfassung, 261), wonach in der ersten Textfassung die Teile folgen, die in der dritten Textfassung in den Teil »Sprache der höheren Führung« aufgenommen worden sind. Des Weiteren wurden die Unterabschnitte »Witze« (Kluge, Erste Textfassung, 352–353) und »Hi. und die Formenwelt« (Kluge, Erste Textfassung, 355–357) in der dritten Textfassung ausgelassen.

Interessant ist nun der Teil »Verhedderung« (262–296), da es sich um einen völlig neuen Teil innerhalb der Gesamtstruktur der dritten Textfassung handelt, dessen Genese sich allerdings bis in die erste Textfassung zurückverfolgen lässt. Dort beschließt der Absatz »Verhedderung« den »Anhang 2: Sprache der höheren Führung« (Kluge, Erste Textfassung, 337). In der zweiten Textfassung steht der im Wortlaut unveränderte Absatz an weit prominenterer Stelle, nämlich am Ende des Buches (Kluge, Zweite Textfassung, 234). Die dritte Textfassung wiederum übernimmt den Absatz in erweiterter Form und mit einer neuen Überschrift – »Ad unum omnes« – und macht ihn zu einem Abschnitt des Teils »Verhedderung« (Kluge, Dritte Textfassung, 291–292). »Verhedderung« besteht aus folgenden weiteren Abschnitten: »Die Heimat haben wir schon in Stalingrad verloren« (262–280), »Die Polarfestung, der neue Schlieffen« (280–284), »Bertrams Proportionsgefühl« (284–289), »Die Heimat liegt da, wo meine Produktionsstätte ist, wo meine Heimat liegt« (289–291), »Ad unum omnes« (291–292), »Der Bau von Begriffs-Hütten« (292–296).

Die abschließenden Teile »Pressemäßige Behandlung« und »Rechenschaftsbericht« sind unverändert aufgenommen. Im Unterschied zur ersten und zweiten Textfassung stehen sie allerdings nicht mehr am Anfang des jeweiligen Buchs, sondern an dessen Ende.

Die vierte Fassung von *Schlachtbeschreibung* erscheint im Jahr 2000 als Teil der zweibändigen *Chronik der Gefühle*, und zwar als fünftes Kapitel des erstens Bandes »Basisgeschichten« (509–793).¹⁵³ Sie ist weitgehend identisch mit der dritten Textfassung, wobei Änderungen an der Typographie vorgenommen worden sind.¹⁵⁴ Größere Änderungen betreffen den Teil »Verhedderung«, der noch einmal erweitert wurde und aus folgenden

¹⁵³ Ich zitiere aus der Taschenbuchausgabe von 2004, die seitenidentisch mit der Erstausgabe ist.

¹⁵⁴ Die typographischen Änderungen betreffen vor allem die Überschriften der jeweiligen Teile sowie von einzelnen Abschnitten, die, im Gegensatz zu allen vorangegangenen Fassungen, sämtlich fett gedruckt sind.

Abschnitten besteht: »Engel der Vergeltung« (709–711), »Eine nachträgliche Mitteilung von Valentin Falin« (712), »Ehebruch und seine Folgen« (713–714), »Ein Nachmittag mit Hitler« (714–715), »Der Friseur des Führers« (715–717), »Arsch-Zeit« (717–719), »Trau keinem Ruhm, den die Frauen verkünden...« (719–720), »Brennstoff der Freiheit« (720–722), »Die Heimat liegt da, wo meine Produktionsstätte ist, wo meine Arbeit liegt« (722–724), »Ad unum omnes« (724), »Das Rolandlied« (725–727), »Die Polarfestung, der neueste Schlieffen« (728–733), »Der Bau von Begriffshütten« (734–737). In der vierten Textfassung wurden die Teile »Die Heimat haben wir schon in Stalingrad verloren« und »Bertrams Proportionsgefühl« ausgelassen. Letzterer findet sich nun im achten Kapitel des zweiten Bandes, »Unheimlichkeit der Zeit«, von *Chronik der Gefühle* (18–22), während »Die Heimat haben wir schon in Stalingrad verloren« nun im elften Kapitel des zweiten Bandes, »Lernprozesse mit tödlichem Ausgang«, wiederzufinden ist (842–854). Allerdings wurde diese Sequenz gegenüber der dritten Textfassung von *Schlachtbeschreibung* noch einmal überarbeitet. Zugleich weist der Text auf seinen Zusammenhang mit *Schlachtbeschreibung* hin, findet sich auf Seite 843 doch der Verweis »Schlachtenbeschreibung (sic!), I / 509ff. ←«.

Der strukturelle Vergleich zwischen den einzelnen Fassungen belegt noch einmal die Notwendigkeit, einer inhaltlichen Analyse oder gar einer Gattungsdefinition von *Schlachtbeschreibung* die Frage voranzustellen, was es überhaupt heißen kann, über »den Text« von *Schlachtbeschreibung* Aussagen zu treffen. Zugleich erlaubt dieser Vergleich bereits, die Montage als bevorzugte Methode des Schriftstellers Kluge adäquater einschätzen zu können.¹⁵⁵ Erst der mühsame Nachvollzug des Austauschs von Textelementen zeigt, dass man die Montage als künstlerisches Verfahren bei Kluge nicht bloß als metaphorische Übertragung aus dem Bereich industrieller Fertigung verstehen kann, sondern wortwörtlich verstehen muss, nämlich als Austausch und Re-Kombination vorhandener Textteile. Das wiederum lenkt den Blick auf eine häufig übersehene Komponente des Montage-Verfahrens: Wo etwas, und sei es ein Text, montiert wurde, besteht die Möglichkeit, diesen Text auch wieder zu demontieren und die auf diese Weise freigesetzten Teile wieder in anderen Zusammenhängen neu zu montieren.

¹⁵⁵ Dass Montageverfahren ein konstitutiver Teil von Alexander Kluges Arbeitsweise sind, haben mit unterschiedlichem Akzent bereits Bechtold 1983, Lewandowski 1983, Heißenbüttel 1985 sowie Vogt 1989 und 2000 herausgestellt.

Stefanie Carp hat in ihrer Arbeit *Kriegsgeschichten. Zum Werk Alexander Kluges* von der »Textmaschine des Romans« gesprochen, die einen sprachlichen Bezug auf die »Kriegsmaschine in Stalingrad« herstelle (Carp 1987, 113; kursiv i. Orig.). Was bei Carp allerdings nur metaphorische Beschreibung des Romantextes bleibt, kann hinsichtlich der Ergebnisse des Vergleichs erst angemessen begriffen werden. Die unterschiedlichen Textfassungen ›des Textes‹ *Schlachtbeschreibung* sind jeweils einzelne Textmaschinen (sind sie doch konstruiert aus Einzelteilen), deren Umbau und Re-Konstruktion möglicherweise Aufschluss geben können über a) ein sich wandelndes Bild des historischen Ereignisses Stalingrad, b) eine Veränderung des poetologischen Selbstverständnisses und c) eine erhöhte Aufmerksamkeit gegenüber den medialen Bedingungen literarisch-filmischer Arbeit. Sofern sich demnach eine dieser Variablen ändert, kann der ›Text‹ von *Schlachtbeschreibung* dieser Änderung angepasst werden, indem er neu konstruiert wird. Eine jeweils neue Maschine für ein neues Bedürfnis oder einen neuen Anlass.¹⁵⁶

Als werkgenetische Dokumente zeugen die Textfassungen von *Schlachtbeschreibung* von der Entwicklung der spezifischen Produktionsweise Kluges. Dass Kluge mit *Geschichte(n) vom Kino* oder *Das Labyrinth der zärtlichen Kraft* Einzelpublikationen vorlegen konnte, die einem Themenkomplex gewidmet sind, sich dabei aber aus bereits vorher in anderen Zusammenhängen publizierten Erzählungen zusammensetzen, verdankt sich der an *Schlachtbeschreibung* entwickelten und erprobten Arbeitsweise, deren wichtigstes Instrument die Montage ist. Dieses Vorgehen macht auf einen medientheoretischen Aspekt aufmerksam, der das Buch als materiellen Träger literarischer Texte betrifft. Geht man der Konvention gemäß davon aus, dass ein literarischer Text in einem Buch aufgehoben ist, lässt sich angesichts der Flexibilität der Texte Kluges vorstellen, sie lägen in einem einzigen Archiv als Sammlung vor. Die Gesamtheit aller von Kluge geschriebenen Texte stelle in dieser Form den ›Text‹ des Werks vor. Einem Leser käme nun die Freiheit zu, beliebig viele dieser Texte zu lesen und miteinander zu koppeln, d.h. in einen als sinnvoll erachteten Zusammenhang zu bringen. Damit wäre natürlich das Modell einer linearen Lektüre verabschiedet, wie auch der Autor Kluge zwar

¹⁵⁶ Schließlich ist es nicht ausgeschlossen, dass Kluge im Jahr 2013, also dem siebenzigjährigen Jubiläum von Stalingrad, wiederum eine veränderte Textfassung publiziert.

juristischer Urheber dieser Texte wäre, aber eben nicht mehr Autor im traditionellen Sinn, der dem Leser einen vorgefertigten Text anbietet, dessen Sinn oder Intention es zu entschlüsseln gelte. Und dennoch veröffentlicht der Autor Alexander Kluge in schöner Regelmäßigkeit Bücher, die zwar Arrangements bestehenden Textmaterials darstellen, aber eben doch in dieser Form vom Autor gewollt sind. Der minimal geordnete Werk->Text< erfährt in der Veröffentlichung einzelner Textelemente als Buch eine dauerhaftere, aber eben keine endgültige Form, da Teile des einen Buchs genauso im Zusammenhang eines anderen Buches stehen können.¹⁵⁷ Es ist diese Produktionspraxis, die sich insbesondere an *Schlachtbeschreibung* studieren lässt, da Kluge sie, so eine These der Arbeit, vor allem auch im Zusammenhang mit diesem ›Einzel<-Text entwickelt und erprobt hat.

Auf diese Weise erweisen sich die Texte Kluges nicht nur als bedeutungsoffen, was angesichts eines literarischen Textes festzustellen trivial wäre. Sie sind, wenn man so will, zugleich zusammenhangsoffen und ihre einmalige Stellung innerhalb eines Zusammenhangs – in einem Buch etwa – bedeutet keine endgültige Festlegung auf diesen. Eindeutig stellt sich eine Produktionsweise wie die Kluges damit jeglichen Autonomievorstellungen von Literatur entgegen, die in der Geschlossenheit eines literarischen Werks ein erstrebenswertes Verdienst entdecken wollen. Es überrascht daher umso mehr, dass *Schlachtbeschreibung* innerhalb der literaturwissenschaftlichen Forschung immer wieder als Roman resp. als historischer Roman verstanden worden ist.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Dieser Umstand lässt sich systemtheoretisch umformulieren: Der Werk->Text< als Speicher aller Texte stellt demgemäß das Medium bereit, das nicht-gekoppelt vorliegt. Die Publikation als Buch stellt demgegenüber die jeweils realisierte Medium/Form-Differenz dar, wobei der so entstandene Text als mediale Bedingung das Buch als materiellen Träger benötigt. Gleichzeitig muss beachtet werden, dass die strenge Kopplung der Textelemente als Buch-Text nicht als endgültig angesehen werden darf. Die einmal realisierte Medium/Form-Differenz als Buch-Text kann ja wiederum als Medium für weitere Medium/Form-Differenzen dienen.

¹⁵⁸ Dabei lässt sich ein deutlicher Unterschied zwischen literaturwissenschaftlichen Arbeiten ausmachen, die entweder eine literarhistorische und/oder gattungsdefinitiorische Bestimmung des historischen Romans vorlegen wollen oder *Schlachtbeschreibung* im Kontext der Stalingrad-Literatur wahrnehmen oder sich ausschließlich mit dem Autor Kluge und seinem Werk beschäftigen. Letztere zeichnen sich dadurch aus, dass sie *Schlachtbeschreibung* nicht in den Kategorien des historischen Romans denken.

V.2 Warum Schlachtbeschreibung kein historischer Roman ist

Alexander Kluges Texte entziehen sich einer vorschnellen Kategorisierung. Jan Philipp Reemtsma hat daher in seiner Laudatio anlässlich der Verleihung des Büchner-Preises an Kluge im Jahr 2003 den Vorschlag gemacht, von der »Gattung Kluge« zu sprechen (Reemtsma 2004, 127). Das mag auf den ersten Blick einleuchten, bleibt aber wissenschaftlich unbefriedigend. Zugleich suggeriert die Rede von einer eigenständigen ›Gattung Kluge‹ eine Neuartigkeit und Einzigartigkeit, die sich literaturwissenschaftlichen Begriffen grundsätzlich (und erfolgreich) widersetzen würde. In diesem Sinne stellten seine Texte eine kontinuierliche Provokation für die Literaturwissenschaft dar, die in ihrem Bemühen sie zu begreifen und so auf einen Begriff zu bringen, von den Texten an der Nase herumgeführt wird. Die Behauptung solcher Neuartigkeit ist aber nur möglich im Hinblick auf eine literarische Tradition. Stellt man Kluges Projekt in die literarische Tradition, wird schnell deutlich, wo es Anleihen bei dieser macht und sich Vorläufer entdecken lassen. Eine weitere Schwierigkeit ergibt sich aus der, gelinde gesagt, unkonventionellen Verwendung von Gattungsbegriffen durch Kluge selbst.¹⁵⁹

Gelöst wird diese Problematik auch nicht durch einen Blick auf die paratextuelle Gestaltung der jeweiligen Textfassung, der zeigt, dass drei der vier Textfassungen von *Schlachtbeschreibung* ohne einen peritextuellen Hinweis auf die Gattungszugehörigkeit auskommen. Dass der dritten Textfassung – hier ist die Ausgabe im Suhrkamp-Verlag gemeint – als einziger der Peritext ›Roman‹ hinzugefügt worden ist, kann ohne große Spekulation auf Verlagsinteressen zurückgeführt werden, zieht man die

¹⁵⁹ In einem langen Gespräch mit Christian Schulte und Rainer Stollmann, das 2001 unter dem Titel *Verdeckte Ermittlung* veröffentlicht worden ist, reklamiert Kluge den Roman als Form für seine Texte und stellt sich zugleich in eine literarische Tradition: »Von einem Mittelpunkt meines Interesses erzähle ich nach allen Horizonten hin, und das tut mein Nachbar auch. So kommt ein Thekengespräch zustande, in Mülheim an der Ruhr genauso wie in Halberstadt oder Oschersleben. Und dieses Gespräch, das verfasst sich ineinander, ist aber immer vom Interesse her zentriert, springend, aber nur scheinbar springend, weil das Interesse gleich bleibt. Indem er so von einem Mittelpunkt her erzählt, würde sich der Roman an / der oralen Tradition und nicht bloß am Geschriebenen orientieren. Insofern sind die kurzen Geschichten von Ovid alle, jede für sich, ein Roman, und zusammen sind es die METAMORPHOSEN. [...] So wie die Möglichkeitsform genauso wichtig ist wie die Wirklichkeitsform, haben Sie die Textform des Romans, egal, welche Gestalt er annimmt.« (Kluge/Schulte/Stollmann 2001, 51–52)

verkaufsfördernde Wirkung solcher Peritexte in Betracht. Kommt Peritexten unter anderem die Funktion zu, dem Leser Orientierung zu bieten und auf diese Weise eine bestimmte Erwartungshaltung zu evozieren, könnte man in dem Versuch, *Schlachtbeschreibung* als Roman zu kennzeichnen, eine Irreführung sehen.¹⁶⁰

Eine elegantere Lösung, *Schlachtbeschreibung* einzuordnen, findet sich in einem Aufsatz von Hans Wagener zu Stalingrad-Romanen. Dass *Schlachtbeschreibung* aufgrund seines Themas zwangsläufig vor dem Hintergrund anderer literarischer Texte zur Schlacht von Stalingrad gesehen werden muss, kann nicht bestritten werden,¹⁶¹ doch ist Wagener deutlich vorsichtiger hinsichtlich der Gattungszuschreibung. Kluges Text, so Wagener, »unterscheidet sich von allen anderen hier besprochenen Büchern schon dadurch, daß es sich um keinen Roman im herkömmlichen Sinne [...] handelt, sondern um ein Werk von Romanumfang« (Wagener 1977, 156). Vielleicht ist es trivial darauf hinzuweisen, aber die (v.a. frühe) Rezeption von *Schlachtbeschreibung* als Roman könnte durchaus auf die einfache Tatsache zurückgeführt werden, dass die Länge des Textes, seine Seitenzahl, der eines konventionellen Romans entspricht. Auch schließt die Gattungsbezeichnung Roman zwar die Möglichkeit der Kombination unterschiedlicher Genres, Sprechweisen, Perspektiven, ja sogar die Integration von Fremdmaterialien ausdrücklich ein, aber mit dem gewichtigen Unterschied, dass der Romantext am Ende des Buches sein Ende gefunden hat, in diesem Sinne also abgeschlossen ist. Eine Rekombination von Einzelelementen des Textes sowie ein Hinzufügen oder ein Ausschließen von neuen bzw. alten Textelementen ist in einem Roman nicht vorgesehen. Der Versuch, *Schlachtbeschreibung* als Roman zu klassifizieren, trägt der Flexibilität und

¹⁶⁰ Es bedarf nicht allzu großer Vorstellungskraft, dass ein Leser, der einen Roman über Stalingrad erwartet und dann *Schlachtbeschreibung* liest, enttäuscht sein könnte, und zwar nicht, weil der Text ihm nicht gefiel, sondern weil der Peritext etwas angekündigt hat, was der »eigentliche« Text nicht einlöst. Systemtheoretisch formuliert findet sich das Argument bei Baecker 2004, 51–50: »Denn nachdem es die Paratexte, die den Text platzieren und empfehlen, dem Leser ermöglicht haben, die Unwahrscheinlichkeitsschwelle zu nehmen, die ihn von der Lektüre des Textes trennt, ist der Text auf sich allein gestellt. Die Paratexte bleiben auch bei der Lektüre verfügbar [...]. Aber das entlastet den Text nicht von der Aufgabe, die Motive zu liefern, die mit denen, die zur Aufnahme der Lektüre führten, zumindest nicht im Widerspruch stehen, oder wenn, dann auf ihrerseits informative Art und Weise.«

¹⁶¹ Vgl. dazu Kumpfmüller 1995, zu *Schlachtbeschreibung*, 249ff.

der sie bedingenden Offenheit der Texte nicht ausreichend Rechnung. Das mag auf den ersten Blick paradox erscheinen, handelt es sich bei der Gattung ›Roman‹ doch um die augenscheinlich flexibelste literarische Gattung, der »traditionell die Fähigkeit zugesprochen wird, neue und schwer erfassbare Ausformungen literarischer Texte zu bezeichnen« (Bunia 2007, 20). Was Bunia hier durchaus kritisch anmerkt, läuft darauf hinaus, dem Gebrauch von Gattungszuschreibungen die für wissenschaftliche Kommunikation notwendige Distinktionsschärfe wiederzugeben. *Schlachtbeschreibung* als Roman zu begreifen, heißt den Begriff ›Roman‹ in nur schwer zu rechtfertigender Weise zu erweitern.

Dass *Schlachtbeschreibung* als historischer Roman rezipiert worden ist, erscheint aufgrund seiner Thematik wenig überraschend. Doch was ein historischer Roman überhaupt sein soll, ist innerhalb der Forschung umstritten. Dabei ist es nicht nur schwierig zu bestimmen, was verbindlich ›Roman‹ genannt werden könnte; mindestens genauso schwierig ist die Bestimmung dessen, was als ›historisch‹ verstanden werden kann und soll. Einigkeit besteht nur darin, dass die Gattung ›historischer Roman‹ in einem besonderen Maße zur Zielscheibe von Kritik geworden ist. In beinahe jeder Arbeit zum historischen Roman findet sich, bevor der Versuch unternommen wird, Merkmale festzulegen oder eine Definition der Gattung vorzuschlagen, der Hinweis auf die konventionelle Kritik, von der der historische Roman seit seiner Grundlegung betroffen ist. Dabei zielt diese Kritik auf einen doppelten Mangel: Da der historische Roman für die Darstellung einer spezifischen historischen Wirklichkeit auf außerliterarisches Material angewiesen ist und zwangsläufig darauf zurückgreifen muss, gilt er vor dem Hintergrund autonomieästhetischer Vorstellungen als mangelhaft. Der Anteil schöpferischer Imagination, die Leistung des Dichters also, sei gering, orientiere er sich doch für seine Darstellung an bloß gefundenem Material. Gehorcht somit bereits der Produktionsprozess externen Faktoren, erfüllt er auf rezeptionstheoretischer Ebene vor allem das Unterhaltungsbedürfnis der Leser. Sein ästhetischer Mangel manifestiert sich in seiner angeblichen Trivialität.¹⁶² Diese Kritik, die vor allem eine Kritik durch die

¹⁶² Vgl. dazu Aust 1994; 1: »Vom Beginn seiner Geschichte an führt die Poetik des historischen Romans einen Rechtfertigungskampf gegen den Vorwurf, daß er als ›Zwittergattung‹ im Grunde schlechte Ästhetik sei und mit seiner Überbrückung von Roman und Historie, Erzählung und Drama sowie Wissenschaft und Spannung nur für die Unterhaltungsindustrie taugte.« und Müller-Michaels 1988, 11: »Der historische Roman sei

autonomieästhetischen Postulate des 19. Jahrhunderts ist, hat nicht verhindern können, dass sich der historische Roman als beliebte und weit verbreitete Gattung der (Unterhaltungs-)Literatur etablieren konnte. Dafür war nicht zuletzt ausschlaggebend, dass sich die Autoren historischer Romane, im Gegensatz zu den Geschichtsschreibern, nicht nur gewisse Freiheiten gegenüber ihrem Material erlauben konnten. Eberhard Lämmert führt aus, dass es vor allem die Darstellungen der von der »offiziellen« Geschichtsschreibung ausgeschlossenen Lebensbereiche gewesen sind, die dem historischen Roman seine große Attraktivität beschert haben.¹⁶³ Dementsprechend richtet sich die Kritik im 20. Jahrhundert auch weniger auf die Materialgebundenheit und damit Referenzialisierbarkeit des historischen Romans, sondern auf die als unzulässig empfundene Homogenisierung der historischen Wirklichkeit zugunsten einer Einheitlichkeit des historischen Verlaufs, die mit illusionsstiftenden Mitteln herzustellen versucht würde. Angesichts der Komplexität geschichtlicher Abläufe sowie der mannigfaltigen Möglichkeiten zu begründen, warum ein bestimmtes Ereignis eingetreten oder eben nicht eingetreten ist, versagten die Darstellungsmittel des konventionellen historischen Romans. Harro Müller-Michaels hat diese Kritik wie folgt zusammengefasst: »Sie reicht von der Abkanzlung überholter subjektzentrierter Schreibverfahren bis zu dem Vorwurf, historische Romane enthielten als sinnstiftenden Gesamtzusammenhang

eine Zwittergattung von trauriger Gestalt. Die ganze Gattung bleibe hinter dem ästhetischen Autonomie-Potential zurück, weil sie ästhetikexternes – referentialisierbares – Material benutzen muß und auf ästhetikexterne – praktische, politische – Effekte bei den Lesern schiele. Der historische Roman vermenge auf unselige Weise wissenschaftlichen und literarischen Diskurs, sei ein didaktisch angelegtes, auf Unterhaltungseffekte kalkulierendes Verdoppelungsunternehmen zum Transport von Erkenntnissen, die im wissenschaftlichen Diskurs besser und valider vermittelt werden könnten.«

¹⁶³ »Die Literatur macht jeweils mit Vorzug das zu ihrem Thema, was von den Wissenschaften ihrer Zeit als unexakte Materie ausgegrenzt und damit unbearbeitet bleibt. [...] Daraus ergibt sich zwangsläufig, daß die institutionalisierten Lebensbereiche, nach denen nicht zuletzt auch die Wissenschaften ihre Disziplinen entfalten, in wissenschaftlichen Darstellungen den Vorrang erhalten, und oft genug gebrauchen wir für das von diesen Institutionen und ihren Disziplinen nicht Erfasste die etwas vage und eher ratlose Sammelbezeichnung: das allgemein Menschliche. Gerade dies ist aber der Bereich, den die Literatur vor allem anderen zu ihrer Domäne machen kann, und weil sich in diesem »allgemein Menschlichen« gerade diejenigen Lebensbewandnisse bergen, die von der Gesellschaftsordnung einer Zeit nicht versöhnt oder doch erträglich geregelt sind, erhält die Literatur, die sie behandelt, immer wieder notwendig ihren zeitkritischen und utopischen Charakter.« (Lämmert 1985, 242)

materiale Anthropologie oder gar substantiale Geschichtsphilosophie.« (Müller-Michaels 1988, 11) An die Stelle illusionsstiftender und subjektzentrierter Schreibverfahren mussten infolgedessen Schreibweisen treten, die darauf hinwiesen, dass es sich bei ihnen um Konstruktionen handelte, die sich nicht damit zufrieden gaben, mit Hilfe des historischen Materials eine interessante Geschichte zu erzählen, sondern sich reflexiv zu dem prekären Status des verwendeten Materials verhielten, indem sie offenlegten, dass es die ›eine‹ historische Wirklichkeit nicht geben könne. Als besonders einflussreich hat sich in dieser Richtung Hans Vilmar Gepperts Studie über den ›anderen‹ historischen Roman (1976) erwiesen.¹⁶⁴ Der ›andere‹ historische Roman zeichnet sich gegenüber seinen Vorläufern dadurch aus, dass er den ›Hiatus von Fiktion und Historie‹ nicht verdeckt, sondern offen zur Schau stellt und damit sein Schreibverfahren reflexiv in die eigene Darstellung einbezieht.¹⁶⁵

Neben solchen fiktionstheoretischen Überlegungen zum Verhältnis von Fakt und Fiktion innerhalb des historischen Romans muss ein weiteres Problemfeld der Gattung erwähnt werden, das bereits die Gattungsbezeichnung nahelegt. Den historischen Roman kennzeichnet, gerade weil er historische Begebenheiten gestaltet, ein spezielles Verhältnis zur geschichtlichen Zeit. Damit ist nicht nur gemeint, dass der literarische Text Signale enthält, die das Geschehen in einer für den Leser erkennbaren Weise in einer geschichtlichen Vergangenheit verankert.¹⁶⁶ Es genügt allerdings

¹⁶⁴ Hugo Aust bezeichnet in seiner Einführung in den historischen Roman Gepperts Buch als »Wende in der Gattungsforschung« (Aust 1994, 45).

¹⁶⁵ Gepperts Theorie beruht auf einem fiktionslogischen Argument, das er Roman Ingarden entlehnt, nach dem Fiktion und Historie (also die Erzählung historischer Ereignisse) kategorial verschieden seien. (Geppert 1976, 34–37) Folgt man Geppert darin, erhält man ein gut funktionierendes Instrument der Differenzierung zwischen dem ›historischen‹ historischen Roman und seinen ›modernerer‹ Varianten, die es im Kern gleichzeitig ermöglicht, einen Kanon guter, d.h. nicht trivialer, historischer Romane aufzustellen. Doch seien schon hier, mit Blick auf Hayden Whites Forschungen, Zweifel an der Möglichkeit zwischen Fiktion und Historie trennscharf zu unterscheiden angemeldet. Im Zusammenhang mit Kluges *Schlachtbeschreibung* kommen wir auf Gepperts Ansatz nochmal zurück. Für eine rezeptionsästhetische Kritik an Geppert vgl. darüber hinaus Visch 1983, 26–49.

¹⁶⁶ »Für gewöhnlich senden historische Romane Geschichtssignale aus; das sind Daten, Namen (von Personen, Stätten, Ereignissen, Epochen), kultur- und sittengeschichtliche Einzelheiten, amtliche Dokumente. Sie alle drücken zeitliche Differenz und Distanz aus, selbst wenn sie nicht in die Vergangenheit, sondern in die Fiktion ›versetzen.« (Aust 1994, 22)

nicht, dass der Leser das Romangeschehen als zeitlich verschieden von seiner Gegenwart anerkennt. Denn das gälte genauso für einen Science-Fiction-Roman, der in der Zukunft angesiedelt wäre. Harro Müller-Michaels hat folgenden »Minimalkonsens« formuliert, der, wie er bekennt, auch nicht unumstritten ist:

»Historische Romane sind dadurch bestimmt, daß sie nicht ohne personale, zeitliche und räumliche Referenz auskommen, d.h. es werden historische verbürgte Figuren, in Geschichte bzw. Geschichten verstrickt, im Rahmen eines ästhetisch strukturierten fiktionalen Textes präsentiert, der die Anforderung an räumliche und zeitliche *historische* Lokalisierung zumindest partiell erfüllt.« (Müller-Michaels 1988, 11–12)

Auf diese Weise sei der historische Roman »abgrenzbar zum *Zeitroman*, der im Schreibaugenblick des Autors spielt, zum Zukunftsroman und zu allen Romansorten, die den Referentialisierbarkeitsangeboten nicht nachkommen«, so Müller-Michaels weiter. Allerdings sei auch diese »definitivische Gegenstandbestimmung« nicht »trennscharf« (Müller-Michaels 1988, 12). Problematisch an dieser Objektbestimmung ist in erster Linie die Beschreibung des zeitlichen Verhältnisses, in dem sowohl der Text als auch der Autor zu den dargestellten Begebenheiten stehen. Zudem erscheint die Gattungsbezeichnung »Zeitroman« unglücklich gewählt, wenn damit Romane charakterisiert werden sollen, die »im Schreibaugenblick des Autors« spielen, und zwar weil es strenggenommen unmöglich ist, dass ein Romantext im Schreibaugenblick, also im Moment seiner Abfassung spielt. Selbst Romane, die in selbstreferenziellem Gestus den Schreibprozess ihrer Entstehung thematisieren (wobei es fraglich ist, ob Müller-Michaels solche Romane meint), sind ja als Text immer nur nachträglich als ein solcher Roman erkennbar. Ihr Thema, also der Prozess des Schreibens, und der Text, der als Ergebnis am Ende dieses Prozesses steht, sind immer notwendig durch eine zeitliche Differenz getrennt. Selbst wenn Müller-Michaels Romane gemeint haben mag, die die Gegenwart des Autors thematisieren, ist seine Charakterisierung trotzdem problematisch. Denn die in einem Roman dargestellte Welt, mag sie auch noch so sehr dem »Schreibaugenblick« entsprechen, ist dennoch immer zeitlich verschieden von der Situation, in der der Roman gelesen wird. Man könnte sogar so weit gehen, die in einem Roman dargestellte Welt, sofern sie nicht in der Zukunft angesiedelt ist, als

historisch anzusehen, da sie durch keinen sprachlichen Akt als Gegenwart präsent sein kann. Auch Gegenwart ist demnach nur ein Text-Effekt.

Man könnte das Ganze als bloße Haarspalterei abtun, wenn nicht die Bestimmung des zeitlichen Verhältnisses eine so wichtige Dimension bei dem Versuch einnähme, das Historische am historischen Roman zu bestimmen. Wendet man sich bspw. Theodor Plieviers Roman *Stalingrad* zu, werden die Probleme offensichtlich. Sein Roman ist in einer ersten Fassung bereits 1943/44 in der Zeitschrift *Internationale Literatur* erschienen, also im gleichen Jahr, in dem die Schlacht um Stalingrad stattgefunden hat. Das Thema des Romans ist somit Teil der unmittelbaren Vergangenheit, ja sogar Gegenwart des Autors. Diese zeitliche Nähe entspricht allerdings nicht unbedingt dem zeitlichen Abstand, den ein Leser zu dem Text haben kann. Als ein bedeutendes Ereignis des Zweiten Weltkriegs ist Stalingrad mittlerweile ein Teil deutscher Geschichte, die Unmittelbarkeit des Ereignisses ist damit nicht mehr gegeben. Entscheidet also der zeitliche Abstand, den ein Leser gegenüber einem Text einnimmt, über die Gattungszuschreibung ›historischer Roman‹? Oder anders, kann ein Roman, der ein Geschehen gestaltet, das ihm unmittelbar vorausgeht und dessen Wirkungen in die Gegenwart der Abfassung hineinreichen, ›historisch‹ werden? Gerade bei Romanen, die sich auf ein Ereignis beziehen, das womöglich zukünftig als historisch bedeutsam anerkannt werden wird, stellen sich die Probleme hinsichtlich der Verschränkung unterschiedlicher Zeitebenen besonders offensichtlich, vor allem wenn man daraus eine Gattungszuschreibung ableiten möchte. Selbst eine spätere Buchausgabe des Romans *Stalingrad* (1945 im Aufbau-Verlag in Berlin) ist zeitlich nicht so weit entfernt, dass die Kennzeichnung ›historischer Roman‹ zutreffen würde, während er zahlreiche formale Eigenschaften aufweist, die einen historischen Roman kennzeichnen (sollen). Ein Leser des Jahres 1983 etwa aber mag aufgrund des Themas und des zeitlichen Abstandes, das ihn von dem Ereignis Stalingrad trennt, in Plieviers Roman sehr wohl einen historischen Roman erkennen, und zwar bloß weil die Differenz zur Gegenwart als ausreichend groß eingeschätzt wird.

Es ist das Verdienst einer Studie von Hermann J. Sottong, auf die spezifische Kopplung unterschiedlicher Zeitebenen hingewiesen zu haben, gerade auch im Hinblick auf die Besonderheiten deutscher Geschichte. Als notwendige Bedingungen für eine Zuordnung zur Gattung ›historischer Roman‹ nennt er zweierlei: »[...] die dargestellten Ereignisse eines

historischen Romans müssen trivialerweise in der Vergangenheit situiert sein, und der zeitgenössische Leser muß den dargestellten Zeitraum als historischen, als von seiner eigenen unterschiedenen Phase oder Epoche erleben können« (Sottong 1992, 15). Dabei sei die Einschätzung, wie groß der Abstand zwischen dem Dargestellten und der Gegenwart des Lesers sein müsse, um historisch genannt zu werden, von dem jeweiligen Denksystem abhängig. Dann kommt Sottong auf die besondere Situation in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg zu sprechen:

[...] in den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts mag beispielsweise für eine Mehrheit der Bevölkerung die Zeit des Nationalsozialismus und des Krieges schon zur Vergangenheit, zur ›Geschichte‹ geworden sein (aus welchen Gründen auch immer). Andere Kulturen empfanden dagegen vielleicht einen wesentlich längeren Zeitraum als Kontinuum ohne historisch relevanten Einschnitt. (Sottong 1992, 15)

Wenn man Sottongs mentalitätsgeschichtlicher Einschätzung folgt, wäre es möglich gewesen, Plievierts *Stalingrad*-Roman bereits 1945 als historischen Roman zu lesen. Mit der zunehmenden Kritik der 68er-Generation an dieser ›Schlussstrich‹-Mentalität und der darauf einsetzenden Aufarbeitung der Vergangenheit, der es nicht zuletzt darum ging, Kontinuitäten zwischen dem Nationalsozialismus und der bundesrepublikanischen Gegenwart nachzuzeichnen, hätte sich aber die Gattungszugehörigkeit des *Stalingrad*-Romans geändert. Als literarische Darstellung eines vergangenen Zeitabschnitts liefert ein Text eine perspektivisch gebrochene Schilderung des entsprechenden Ereignisses, die wiederum historisch bedingt ist. Die Darstellung eines historischen Ereignisses gehorcht außertextuellen Vorstellungen darüber, was als Vergangenheit wahrgenommen und wie diese vermittelt wird.

Doch sind die folgenden Überlegungen hinsichtlich der komplexen Verschränkung unterschiedlicher Zeitebenen notwendig, da in den unterschiedlichen Fassungen von *Schlachtbeschreibung* nicht nur innerhalb des jeweiligen Textes mit unterschiedlichen Zeitebenen operiert wird. Die Veröffentlichung findet ja auch immer zu einem bestimmten Zeitpunkt statt und reagiert (möglicherweise) auf bestimmte gesellschaftliche Entwicklungen wie auch auf eine poetologische Neuausrichtung innerhalb von

Kluges Gesamtwerk. Der ›Text‹ von *Schlachtbeschreibung* unterliegt demnach unterschiedlichen zeitlichen Bestimmungen: die verschiedenen Zeitebenen innerhalb der jeweiligen Textfassung; der zeitliche Abstand des Autors zum behandelten Ereignis (in diesem Fall Stalingrad); der zeitliche Abstand des Autors zu den vorangegangenen Textfassungen; der zeitliche Abstand eines potentiellen Lesers zur jeweiligen Fassung von *Schlachtbeschreibung* und zum historischen Ereignis, das er einerseits über den literarischen Text vermittelt bekommt und andererseits über weitere, auch nicht-literarische Quellen erschlossen hat oder erschließen könnte.

V.3 Vorworte und Nachbemerkungen in Schlachtbeschreibung

Bisher wurden alle Aussagen weitgehend vor dem Hintergrund einer vergleichenden Strukturanalyse getroffen. Dabei sind allerdings wesentliche Elemente der Gestaltung der jeweiligen Textfassung unberücksichtigt geblieben. Gemeint sind die paratextuellen Elemente, die dem ›eigentlichen‹ literarischen Text der jeweiligen Fassung vor- oder nachgestellt sind. Dieses Vorgehen ist gerechtfertigt, da die Änderungen, die die Vor- und Nachbemerkungen betreffen, die Rezeption des literarischen Texts und damit die inhaltliche Analyse betreffen. Dabei ist die Situation erfreulich eindeutig, handelt es sich doch bei den Vor- und Nachbemerkungen nicht um Äußerungen eines fiktiven Herausgebers, die als Teil der Gesamtfiktion eine weitere Ebene des literarischen Textes ausmachen, oder um eine nachträglich hinzugefügte Anmerkung oder Einleitung eines realen Herausgebers, die es in ihrer Stichhaltigkeit zu bewerten gilt. Sie sind sämtlich auktoriale Vor- und Nachbemerkungen mit pragmatischer Funktion, die darin besteht, dem Leser von *Schlachtbeschreibung*, Anhaltspunkte zu geben, in welcher Weise der folgende oder der vorangegangene Text zu verstehen ist. Zugleich sind die Änderungen hinsichtlich der Vor- und Nachbemerkungen deutlichstes Indiz für die Wandlungen des ›Textes‹ von *Schlachtbeschreibung*. Jede Textfassung weist eine andere Paratextgestaltung auf, so dass man davon sprechen kann, die unterschiedlichen Paratexte legten »von einer mehr empirischen Geschichtlichkeit Rechenschaft ab« (Derrida 1995, 25). Es sind die Paratexte, die als Schwelle zwischen der jeweiligen Textfassung und der historischen Wirklichkeit, in der sie erschienen sind, vermitteln können und

den Text auf diese Weise zur Realität hin öffnen.¹⁶⁷ Neben ihrer pragmatischen Funktion kommt ihnen also auch eine selbstreflexive Funktion zu, deren vollen Umfang man aber erst ermessen kann, wenn man die einzelnen Fassungen miteinander vergleicht.

Das Vorwort der ersten Textfassung lautet:

Das Buch beschreibt den organisatorischen Aufbau eines Unglücks. Es geht um das bekannte Unglück von St. Die Ursachen liegen 30 Tage oder 300 Jahre zurück. Die durch häufige Nennung abgestumpften Namen sind teilweise abgekürzt oder geändert.

Alexander Kluge (Kluge, Erste Textfassung, 7)

Welche Informationen erhält der Leser? Als erstes, dass das Buch keine Erzählung ist, sondern, wie ja auch der Titel im Grunde bereits klarstellt, eine Beschreibung. Wer also einen geschlossenen Erzählzusammenhang, wie etwa bei einem Roman wie dem von Plievier, erwartet, bekommt an dieser Stelle den ersten Hinweis darauf, dass es sich darum wohl nicht handeln wird. Beschrieben wird in dem folgenden Text der organisatorische Aufbau eines Unglücks. Was soll an dieser Stelle ›Unglück‹ bedeuten? Hans Wagener hat darauf hingewiesen, dass das Wort Unglück eine Wertneutralität nahelege, die Fragen nach der Schuld zunächst ausklammern würde, also keine vorschnelle Interpretation eines Ereignisses liefere.¹⁶⁸ Dagegen hat Ulrike Bosse in ihrer Arbeit darauf hingewiesen, dass auch der Begriff Unglück das Ereignis sehr wohl interpretiere, er somit zwar wertneutral bezeichnet werde, aber eben nicht völlig neutral. In diesem Sinn vergleicht sie den Begriff Unglück mit den Begriffen Katastrophe und Tragödie, die ja beide zum gängigen Arsenal gehörten, das Ereignis Stalingrad zu kennzeichnen.

›Unglück‹ – der Begriff interpretiert das Geschehen: Während ›Katastrophe‹ nur die anonyme Menge der Toten bezeichnet, trifft das Unglück den einzelnen Menschen; während die Tragödie den Helden fordert, erleidet das Unglück jedermann. ›Katastrophe‹ wie ›Tragödie‹ bezeichnen

¹⁶⁷ Die Metapher der Schwelle geht natürlich auf Gerard Genettes Untersuchung *Paratexte* (2001) zurück, deren Originaltitel *Seuils* (1987) lautet. So wertvoll die Klassifikationen Genettes auch sind, wird ihnen hier nicht sklavisch gefolgt, da sie zu starr sind. Sie werden demnach selbst eher pragmatisch verwendet, d.h. hinsichtlich ihrer Brauchbarkeit als analytische Instrumente.

¹⁶⁸ Vgl. Wagener 1977, 157.

Unabwendbares: naturnotwendig, vom Schicksal bestimmt; das Unglück scheint demgegenüber vermeidbar und von Menschen verursacht. Nur ein ›Unglück‹ läßt sich daher auf ›organisatorischen Aufbau‹ zurückführen. (Bosse 1989, 63)

Bosses Interpretation des Begriffs ›Unglück‹ an dieser Stelle ist fragwürdig. Dabei ist es zunächst egal, ob man den Begriff nun auf die individuelle Ebene des einzelnen Menschen beschränken möchte oder ob Unglück nicht sehr wohl in gleichem Maße auf einer kollektiven Ebene verstanden werden kann. Problematischer ist, dass Bosse zwischen organisatorischem Aufbau und Unglück eine grundsätzliche kausale Beziehung herstellt. Angemessener erscheint demgegenüber die Annahme, dass der Ereignis-Begriff ›Unglück‹ zunächst einmal eine Unerklärbarkeit postuliert, die das Resultat der Zufälligkeit eines Unglücks ist. Denn es geht an dieser Stelle nicht in erster Linie um den rekonstruierbaren Zusammenhang zwischen dem Ereignis und seinen Voraussetzungen, sondern um die Entgegensetzung zweier zeitlicher Dimensionen. Die im Ereignis-Begriff ›Unglück‹ implizite Zufälligkeit steht dem organisatorischen Aufbau, der, wie das Vorwort ausführt, lange Zeiträume (30 Tage oder 300 Jahre) umfasst, entgegen. Die Möglichkeit, eine kausale Begründung zwischen Unglück und organisatorischem Aufbau herzustellen, soll eben nicht an einen zeitlich abgeschlossenen Zusammenhang delegiert werden. Es geht vielmehr um die Kontrastierung von unterschiedlichen Zeitdimensionen, wie sie in der idealtypischen Trennung von Struktur (organisatorischer Aufbau) und Ereignis (Unglück) zum Ausdruck kommt. Die titelgebende *Schlachtbeschreibung* versucht ja genau diese Trennung zu unterlaufen, weshalb ein bloß inhaltlich begründeter Zusammenhang, wie ihn Bosse vorstellt, nicht ausreicht. Bosse hingegen weist zu Recht darauf hin, dass der unbestimmte Artikel ›ein‹ Unglück, den Versuch darstellt, der folgenden Darstellung eine repräsentative, modellhafte Qualität zu geben, die über das spezifische Ereignis Stalingrad hinausweist.¹⁶⁹ Modellhaft allerdings nicht in dem Sinn, dass die historische Erklärung auf andere Ereignisse angewendet werden können muss. Modellhaftigkeit meint im Fall von Kluges *Schlachtbeschreibung* eher ein spezifisches Verständnis geschichtlicher Abläufe, wie es sich in diesem Text-Modell ausdrückt, und dessen Funktion darin besteht, der Komplexität solcher Abläufe gerecht zu werden.

¹⁶⁹ Vgl. Bosse 1989, 64.

Doch zurück zum Vorwort: Erst der folgende Satz macht deutlich, dass es im Text um »das bekannte Unglück von St.« geht, wobei »deutlich« eingeschränkt werden muss. Für einen Leser des Jahres 1964 mag die Abkürzung »St.« ausreichend gewesen sein, dahinter Stalingrad zu erkennen. Für einen Leser der Gegenwart ist das hingegen nicht gegeben. Den Grund für diese Abkürzung erläutert das Vorwort damit, dass die historischen Namen durch häufige Nennung abgestumpft seien. Durch diese Anonymisierung erhält die Hypothese von der Modellhaftigkeit zusätzliche Unterstützung. Zugleich werden die Namen jedoch nicht nur abgekürzt, was eine Identifikation erschwert, sondern auch »teilweise geändert«. Damit aber ist ein Hinweis darauf gegeben, dass sich der dokumentarische Wert von Kluges Text in Grenzen hält und man nicht unbedingt davon ausgehen kann, eine sachangemessene Analyse und Erklärung der Schlacht von Stalingrad zu erhalten.¹⁷⁰ Dieses Verhältnis von Dokumentation und Fiktion wird in der zweiten und dritten Textfassung innerhalb der Nachbemerkung weiter problematisiert.

Die zweite Textfassung weist im Vergleich zu der Fassung von 1964 ein völlig anderes Vorwort auf. Es verzichtet auf die offensichtlich pragmatische Funktion des ersten Vorworts. Vielmehr wirkt es wie eine Vorwegnahme bestimmter Teile des eigentlichen literarischen Textes. Es beginnt mit verschiedenen Aussagen von Beteiligten.

Wir wollen nicht vergessen, daß Stalingrad ein Fanal war«; »und nicht zuletzt Schlimmeres verhütete.

Im Kessel war von uns ein Kreisleiter sowie der Tennismeister Adam Baworowski.

Die Mittel, Stalingrad zu vermeiden, bestanden nicht.

Es heißt:

Wer auf dünnem Eis Schlittschuh läuft, wird nur dann nicht einbrechen, wenn er so schnell wie möglich weiterläuft.« Aber auch: »Armeen können ein leichtes Schwindelgefühl...

Ein Unglück wie dieses hat den Vorteil, daß es unmöglich mit zwei Augen zu

¹⁷⁰ Zwar wurde *Schlachtbeschreibung* von anerkannten Historikern auf Grund seiner Materialfülle als durchaus ernstzunehmender Beitrag begriffen (vgl. Koselleck 2010c, 92). Dass Kluge seinen Text aber bereits im Vorwort in einen Zustand versetzt, der der bloßen Dokumentation eine Absage erteilt, übersehen solche Deutungen leider.

sehen ist. So sah keiner von uns alles, wenn es auch dem einen oder anderen gelang, Rückschlüsse anzustellen.« (Kluge, Zweite Textfassung, 7)

Ob diese Aussagen wirklich in dieser Form geäußert worden sind oder nur den Anschein von Authentizität erwecken sollen, kann nicht eindeutig ausgemacht werden. Vielleicht ist das aber auch nicht die entscheidende Frage. In ihrer Zusammenstellung soll der Leser zunächst einen ersten Eindruck von der Heterogenität der Reaktionen auf Stalingrad bekommen. Sie reichen von persönlichen Erinnerungen (»Im Kessel«), zu nachträglichen Einschätzungen der Schlacht von Stalingrad (»Fanal«, Stalingrad war nicht vermeidbar) und bis zu abstrakteren Überlegungen zur Wahrnehmbarkeit des »Unglücks«. In Kurzform präsentiert das Vorwort das ästhetische Problem, mit dem der folgende Text konfrontiert ist und das seine Gestaltung bedingt. Da es unmöglich sei, dieses Unglück »mit zwei Augen« zu sehen, ist es nur folgerichtig, dass der nachfolgende Text in verschiedene Perspektiven und Zeitebenen aufgesplittert ist. Auch »die zwei Augen« des Lesers sollen und können das Unglück von Stalingrad in seiner Gesamtheit nicht überschauen. Wie wichtig diese Formulierung ist, wird daran erkennbar, dass sie in der Nachbemerkung wieder aufgegriffen wird. Auf diese Weise ergibt sich ein Rahmen, in den der Text eingepasst ist.

Der zweite Teil des Vorworts wirft wiederum ein anderes Problem auf, nämlich die Frage der Schuld bzw. die Abwehr jeglicher Anerkennung von Verantwortung für die Geschehnisse in Stalingrad.

Was heißt überhaupt wir. Wir SA-Leute waren es nicht, wir Stabsoffiziere haben vorausgesagt, daß Bedenken gegen den Vormarsch in dieser Form bestanden, wir Intendanturräte hatten Zweifel, ob die Eisenbahnkapazität in Südrußland den steigenden Anforderungen entsprechen würde; Vorräte hatten wir hier nicht. Wir, die unmittelbare Umgebung Hitlers – und Hitler selbst – standen mißtrauisch, nicht dem einzelnen Soldaten, wohl aber der oberen Führung gegenüber, die nicht jene Hingabe zeigte, die uns 1933 den Sieg schenkte. Wir, die Philologen und Denker Deutschlands, habe nimmer (sic!) betont, daß die Bildung im Sinken war. Wir von der Industrie hatten kein Interesse am bloßen Raum bei Stalingrad. Wir, die strategischen Fachleute, haben die großen Fragenkreise durchdacht und dann aber vieles der unteren Truppenführung überlassen müssen, von der wir erwarteten, daß sie Stalingrad in durchschlagendem Einsatz einfach einnehmen bzw. halten sollte. (Kluge, Zweite Textfassung, 7)

Inhaltlich ließe sich der zweite Absatz des Vorwortes in der saloppen Bemerkung ›Und nachher will es wieder keiner gewesen sein!‹ zusammenfassen. Dabei geht die Abwehr, Verantwortung zu übernehmen, immer auch damit einher, andere zu den eigentlich Verantwortlichen zu erklären. Wichtig ist aber daran zu erinnern, dass die zweite Textfassung im Jahr 1968 veröffentlicht wurde. Berücksichtigt man diesen Zusammenhang, so scheint das Vorwort vielmehr auf einen Argumentationsmechanismus abzuheben, der die gesamte Auseinandersetzung mit den Geschehnissen des Zweiten Weltkriegs bis zu den 68ern ausgezeichnet hatte. Die Ablehnung jeder Verantwortung, die der erste Satz des Vorwortes »Was heißt überhaupt wir« suggeriert, wird bei Kluge stellvertretend am Beispiel Stalingrads gezeigt, wobei Kluges Text ja nicht auf eine einfache Schuldzuweisung hinausläuft. Zudem nennt das Vorwort der zweiten Textfassung die Dinge wieder beim Namen. Die Abkürzungen der ersten Textfassung wurden aufgelöst und man könnte die These aufstellen, dass die häufige Nennung der Namen, die ja die Abkürzung nötig gemacht hatte, in ihr Gegenteil umzuschlagen drohe. Dem Verschweigen tritt der Text somit durch explizite Nennung entgegen.

Eine weitere Änderung gegenüber der ersten Textfassung besteht in der Hinzufügung der Nachbemerkung, die zunächst die Einrichtungen und Sammlungen aufzählt, auf die sich der Text stützt. »Insofern können die im Buch beschriebenen Szenen dokumentarisch belegt werden«, beschreibt knapp den Status des Textes hinsichtlich seiner sachangemessenen Qualität (Kluge 1968, 237). Im Folgenden wird diese Sachangemessenheit allerdings wieder eingeschränkt bzw. anders akzentuiert. Denn um die bloße Dokumentation geht es Kluge nicht.

Das Buch wird dadurch nicht dokumentarischer. Wer in Stalingrad etwas sah, Aktenvermerke schrieb, Nachrichten durchgab, Quellen schuf, stützte sich auf das, was zwei Augen sehen können. Ein Unglück, das eine Maschinerie von 300.000 Menschen betrifft, ist nicht so zu erfassen (abgesehen von der Trübung der Wahrnehmungskräfte durch das Unglück selbst).

Das Buch, wie jede Fiktion (auch die aus dokumentarischem Material bestehende), enthält ein Gitter, an das sich die Phantasie des Lesers anklammern kann, wenn sie sich in Richtung Stalingrad bewegt. (Kluge, Zweite Textfassung, 237)

Damit erweitert und vertieft Kluge die im Vorwort der ersten Textfassung angedeutete Problematik in Bezug auf das Verhältnis von Fiktion und

Dokumentation. Da Kluge sein Buch eindeutig als Fiktion begreift, stellt sich notwendigerweise die Frage, welchen Status das dokumentarische Material einnimmt. Umgekehrt stellt sich die Frage, was für einen Begriff von Fiktion Kluge seiner Argumentation zugrunde legt. Mit diesem poetologischen Problem ist ein ästhetisches verknüpft: Auf welche Weise lässt sich ein Ereignis, »das eine Maschinerie von 300.000 Menschen betrifft« überhaupt wahrnehmen? Dafür reicht es augenscheinlich nicht aus, die Dokumente – die Aktenvermerke, die durchgegebenen Nachrichten, die Quellen – zu konsultieren, die immer defizitär seien, da sie sich nur auf »zwei Augen« stützen könnten. Kluge weist damit auf ein Problem hin, dessen erkenntnistheoretische Dimension der Historiker Reinhart Koselleck für die Geschichtswissenschaft erörtert hat. Koselleck geht erstens davon aus, dass eine gemeinsame Wirklichkeit grundsätzlich von allen Beteiligten unterschiedlich erfahren werde. »Die Wahrnehmungsgeschichte ist immer pluralistisch gebrochen«, so Koselleck. Das führe zwangsläufig dazu, dass die in einem historischen Dokument enthaltene Information niemals mit dem zur Deckung komme, was als geschichtliche Wirklichkeit angenommen wird. Im Gegensatz zu allen anderen Autoren, die sich literarisch mit Stalingrad auseinandergesetzt haben, hat Kluge erkannt, dass eine literarische Repräsentation niemals das einholen kann, was in Stalingrad geschehen ist, egal in welchem Maß diese mit Material gestützt sein mag. Damit verzichtet Kluge gleichermaßen auf jeden Authentizitätseffekt. In diesem Sinne kann man auch die Metapher des »Gitters« verstehen, mit der Kluge sein Buch charakterisiert und »an das sich die Phantasie des Lesers anklammern kann«: Als Gitter bietet es dem Leser Halt, doch er kann nicht durch es hindurch auf die Wirklichkeit des Ereignisses Stalingrad zugreifen – wohl aber »hindurchsehen« und verschiedene Ausschnitte erkennen.

Zu den weiteren paratextuellen Gestaltungselementen der Bücher Alexander Kluges gehört stets ein Inhaltsverzeichnis. Auffällig ist nun, dass die Inhaltsverzeichnisse immer darauf verzichten, das Vorwort und die Nachbemerkung aufzuführen. Das legt nahe, das Vorwort und die Nachbemerkung nicht als Teil des Inhalts der jeweiligen Textfassung zu begreifen. Sie sind zwar Teil des Buches, aber nicht Teil des jeweiligen Textes. Sie stehen vielmehr in einer komplexen Relation zu der jeweils aktualisierten Fassung aus dem Gesamt-»Text« von *Schlachtbeschreibung*. Sie binden die entsprechende Textfassung an den gesellschaftlichen Kontext zurück, in dem sie veröffentlicht worden ist. Dabei fehlt in der dritten sowie

in der vierten Textfassung das Vorwort, während die Nachbemerkung in beiden enthalten ist.¹⁷¹ An seine Stelle ist ein eigenständiger Textteil getreten, der auch im Inhaltsverzeichnis aufgeführt wird. Dieser Textteil, der mit »Nachricht« überschrieben ist (Kluge, Dritte Textfassung, 7–9), zitiert nicht nur aus dem ersten und zweiten Vorwort, wodurch wiederum zwischen den Fassungen eine Kontinuität hergestellt wird.¹⁷² Indem dieser Textteil wie das erste Vorwort mit Alexander Kluge unterschrieben ist, kommt ihm im Vergleich zu den vorangegangenen Fassungen ein ähnlicher Status und eine ähnliche Funktion zu wie den anderen Vorworten. Zugleich ist er durch seine Aufnahme ins Inhaltsverzeichnis als Teil des folgenden Textes gekennzeichnet und steht damit in direkterem Kontakt zu ihm.

Interessant ist nun, dass Kluge in diesem ›Vorwort‹, den Leser auffordert, das Buch »gegen den Strich« zu lesen, »in einem ganz *unpraktischen, inaktuellen*, von der BRD-Gegenwart abgewendeten, *zähen* Interesse« (Kluge, Dritte Textfassung, 7; kursiv i. Orig.). Ließen sich die beiden ersten Fassungen plausibel auf die gesellschaftliche Situation zurückbeziehen, unterbindet der Autor Kluge eine solche Absicht nun. Das Interesse des Lesers solle »so antirealistisch wie die Wünsche und die Gewißheit« sein, »daß Realitäten, die Stalingrad hervorbringen, böse Fiktionen sind« (Kluge, Dritte Textfassung, ebd.). Hierin verbirgt sich ein erster Hinweis auf die geänderte poetologische Position von Kluge, die ein spezifisches Verständnis von Realismus andeutet und die zahlreichen, stellenweise tiefgreifenden Änderungen gegenüber der ersten und zweiten Textfassung bedingen. Seine Poetik, die nicht nur dieser Textfassung von *Schlachtbeschreibung*, sondern auch allen anschließenden Texten zugrunde liegt, findet sich in *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode* (1975) ausgearbeitet. Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine im strengen Sinne dichtungstheoretische Schrift. Vielmehr werden grundsätz-

¹⁷¹ Dabei stellt die vierte Textfassung einen Sonderfall dar, muss man bei ihr doch nicht nur diejenigen paratextuellen Elemente berücksichtigen, die ihr als Textfassung zugeordnet sind, sondern darüber hinaus auch jene Paratexte, die ihr als einem Teil der *Chronik der Gefühle* voranstehen.

¹⁷² Aus dem ersten Vorwort wird die Formulierung vom ›organisatorischen Aufbau eines Unglücks‹ zitiert, aus dem zweiten die, hier gekürzte anonyme Aussage »Ein Unglück wie Stalingrad hat den Vorteil, daß es unmöglich mit zwei Augen zu sehen ist. So sah keiner von uns alles...« (Kluge, Dritte Textfassung, 8 u. 7).

liche ästhetisch-politische Aspekte erörtert, die sich gleichermaßen auf Kluges filmische wie literarische Arbeiten anwenden lassen.

Da zentrale Gedanken dieser Schrift bei der Analyse der dritten und vierten Textfassung noch eine Rolle spielen werden, genügt an dieser Stelle der Hinweis, dass Kluges Verständnis von Realismus vor allem die Vorstellung entwickelt, eine bloße Abbildung der Realität, sofern eine solche überhaupt möglich scheint, reiche nicht aus. Man müsse zusätzlich die unartikulierten Wünsche und Phantasien des Individuums, die sich häufig antagonistisch zur Realität verhielten und daher antirealistisch seien, als genauso wichtigen Teil der Realität begreifen und in die Darstellung mit einbeziehen. Allerdings sind diese Wünsche und Phantasien nicht als momenthaft gegeben zu verstehen, sondern im Gegenteil historisch geworden. Das ist einer der Grundgedanken von Kluges historischer Anthropologie, die er im gemeinsam mit dem Soziologen Oskar Negt geschriebenen Werk *Geschichte und Eigensinn* (urspr. 1981) als Grundlage einer weitgreifenden Geschichts- und Gesellschaftstheorie weiter ausgearbeitet hat. Dabei verfährt der Textteil »Nachricht« nicht argumentativ, um diese Punkte zu (er-)klären. Es ist am Leser diese Zusammenhänge zu erkennen, indem er die gegenseitige Kommentierung der einzelnen Abschnitte nachvollzieht und dadurch quasi vorbereitet wird auf die Lektüre des restlichen Textes.

Der Teil »Nachricht« etwa beginnt mit der Aussage »»Ein Junge weint nicht««, die eine »Nachricht über den *Wirklichkeitssinn*« sei (Kluge, Dritte Textfassung, 7, kursiv i. Orig.). Darauf folgt eine Anekdote über einen Oberst Gallus, der beim Anblick von 70 eigenen Panzern, die er nicht erwartet hatte, anfängt zu weinen. Dieselbe Erzählung berichtet auch noch von dem Rittmeister v. G., der bei der Rückkehr von drei Soldaten, die vormalig einer ihm unterstellten Aufklärungsabteilung angehört hatten, ebenfalls zu weinen anfängt. Es sind solche Situationen, in denen der Wirklichkeitssinn, der ein spezifisches Verhalten vorschreibt, aussetzt und zu Verhaltensweisen führt, die im Grunde unerklärlich sind. In einer darauf folgenden Anekdote wird die Frage gestellt »Was ist das für eine Vernunft [...], die die Leute davon abhält, in einer solchen Situation [gemeint ist die Situation nach dem Durchbruch der Russen, K.F.] einfach auseinanderzulaufen?« Natürlich ließe sich diese Frage mit dem Hinweis darauf beantworten, dass es schlicht vernünftig gewesen sei, nicht einfach zu fliehen, da die Überlebenschancen, umzingelt von einer feindlichen Armee und dem russischen Winter

ausgeliefert, gleich null gewesen seien. Der Kommentar, den Kluge aber anfügt, geht in eine andere Richtung:

Es geht um den Kern der Wünsche: in Gesellschaft zu bleiben. [...] Die 6. Armee war nie eine *Maschine*, das *Instrument*, das die Stäbe zu führen meinten. Vielmehr sind es Arbeitskraft, Hoffnungen, Vertrauen, der unabweisbare Wille, in der Nähe des Realitätssinns zu bleiben – einmal durch die Mangel von 800 Jahren Vorgeschichte gedreht –, vor allem: in Gesellschaft zu verharren, der die 300.000 Mann auf die Märsche in die Steppen Südrußlands führt [...]. Dies ist *organisatorischer Aufbau eines Unglücks*. Es baut sich quasi fabrikmäßig, in den Formen der Staatsanstalt auf; die menschlichen Reaktionen darauf bleiben privat. Sie addieren sich nicht fabrikmäßig. (Kluge, Dritte Textfassung, 8; kursiv i. Orig.)

Kluge gibt sich demnach nicht mit der ›vernünftigen‹ Antwort zufrieden. Ihm geht es im Gegenteil darum, die komplexe Relation zwischen dem, was Menschen wollen, und dem, was ihnen in der Realität als Hindernis oder Widerstand begegnet, darstellbar zu machen. Dabei zeigen sich die Menschen in doppelter Weise geprägt: Einmal durch die Formen der Staatsanstalt, die ihnen einen Wirklichkeitssinn vermittelt, zum andern durch ihre jeweils unterschiedlichen Wünsche und Hoffnungen, die nicht nur dem Wirklichkeitssinn entgegenstehen können, sondern auch der sie umgebenden Wirklichkeit. Dass alle diese Faktoren zudem historischen Wandlungen unterliegen bzw. das Ergebnis historischer Prozesse sind, zeichnet den spezifischen Zugriff Kluges auf ›die Geschichte‹ als Thema aus, zumal sich die zeitliche Perspektive gegenüber der ersten und zweiten Textfassung noch einmal erheblich erweitert hat. Geht die erste Textfassung von 300 Jahren Vorgeschichte aus, die der Schlacht von Stalingrad als Bedingung vorausgehen, nennt die dritte Textfassung einen Zeitraum von 800 Jahren Vorgeschichte.

Die paratextuelle Gestaltung der vierten Textfassung ist noch einmal komplexer, da diese Version von *Schlachtbeschreibung* keine Einzelveröffentlichung ist, sondern im Kontext der *Chronik der Gefühle* einen Teil derselben ausmacht. Demnach müssen sowohl die Elemente berücksichtigt werden, die, räumlich verstanden, der Textfassung angehören, als auch die Elemente, die der *Chronik der Gefühle* als Gesamttext beigefügt sind. Das Vorwort zu *Chronik der Gefühle* gilt ja für alle dort versammelten Texte, was dort als Leseanleitung formuliert wird, gilt demnach auch für die vierte

Textfassung von *Schlachtbeschreibung*. Kluge führt im Vorwort aus, dass die *Chronik der Gefühle* seine sämtlichen Erzählungen enthält und eine »Einheit« bildet (Kluge, 2004, 7). Damit ist mehr gemeint, als die mediale Eigenschaft des Buches, als Gefäß für die Erzählungen zu fungieren. Vielmehr wird eine thematische Einheitlichkeit unterstellt, die dem Leser die Möglichkeit eröffnet, Zusammenhänge zwischen den einzelnen Teilen herzustellen, d.h. die *Schlachtbeschreibung* im Kontext der anderen Texte von Kluge zu lesen.¹⁷³ Eine solche Lektüre bleibt aber fakultativ, wie Kluge selbst vorschlägt. »Niemand wird so viele Seiten auf einen Schlag lesen. Es genügt, wenn er, wie bei einem Kalender oder eben einer CHRONIK, nachprüft, was ihn betrifft.« (Kluge 2004, 7). Die Funktion »eines so umfangreichen Buches« sei, dem Leser Orientierung zu ermöglichen, aber nicht in dem chronologischen Sinn einer bloßen zeitlichen Abfolge von Ereignissen. Diese »subjektive Orientierung« sei, so Kluge, die »zugrundeliegende Strömung, die sich durch den Zeitablauf allein nicht ändert und die wahre Chronik bildet« (Kluge 2004, ebd.). Somit steht die ›wahre‹ Chronik, die dem subjektiven Bedürfnis des Lesers entspricht, der ›chronologischen‹ Chronik gegenüber, die einen vergleichsweise starren Ablauf ›der Geschichte‹ postuliert, dessen erleidendes Objekt der Mensch ist. Diese geschichtsphilosophische Prämisse beansprucht auch für *Schlachtbeschreibung* Geltung und lenkt dementsprechend die Lektüre und das Verständnis des Textes.

Zu den Paratexten der vierten Textfassung gehört eine Lektüreeanleitung, die dem Inhaltsverzeichnis vorangestellt ist. Diese Anleitung stammt aus dem »Nachricht« überschriebenen ersten Teil der dritten Textfassung. Allerdings wurde sie anlässlich dieser Neuveröffentlichung in einem wichtigen Punkt verändert, wodurch die Annahme, dass die Paratexte zwischen dem Text und der Wirklichkeit eine Vermittlungsfunktion einnehmen, gestützt wird. Die Anleitung lautet:

¹⁷³ Diese Möglichkeit steht bzw. stand natürlich auch dem Leser der Einzelpublikation von *Schlachtbeschreibung* offen. Wahrscheinlicher ist jedoch die Annahme, dass ein Leser nicht mit allen anderen Erzählungen Kluges vertraut ist, müsste er zu diesem Zweck doch alle anderen Bücher von Kluge auch erworben haben. Das wiederum kann man professionellen Lesern unterstellen, sofern sie sich mit dem Gesamtwerk auseinandersetzen, aber eben nicht einem empirischen ›Alltagsleser‹.

Den folgenden Text muß der Leser gegen den Strich lesen, in einem ganz unpraktischen, INAKTUELLEN, von der Gegenwart der Berliner Republik abgewendeten ZÄHEN Interesse, so ANTIREALISTISCH wie die Wünsche und die Gewißheit, daß Realitäten, die Stalingrad hervorbringen, böse Fiktionen sind. Daß ich auf Stalingrad beharre, hat den Protestgrund, daß Erinnerungslosigkeit unreal ist. (Kluge, Vierte Textfassung, 511; Hervorhebungen i. Orig.)

Zwar wird der Leser auch in diesem Fall aufgefordert, sein Interesse von der Gegenwart abzuwenden. Gleichzeitig erkennt der Text die veränderte historische Wirklichkeit an. Es ist nicht mehr die Gegenwart der BRD, von der sich der Leser abwenden soll, sondern die Gegenwart des wiedervereinigten Deutschlands, die ›Berliner Republik‹. Die an dieser Stelle nur angedeutete Reflexion auf eine gewandelte historische Situation wird ausführlicher in den Nachweisen zu Band 1 der *Chronik der Gefühle* fortgesetzt, wo Kluge auf Unterschiede zur ersten Textfassung zu sprechen kommt.

In der Erstausgabe von *Schlachtbeschreibung* waren sämtliche historischen Namen abgekürzt [...]. Dies war ein Versuch, zu einer Enthierarchisierung der Tatsachen zu gelangen. Stalingrad habe ich 1964 noch als Ereignis der nahen Zeitgeschichte empfunden. Durch Propaganda aufgeladene Namen wirkten in dokumentarischem Sinne unproportional im Verhältnis zu Namen von unbekanntem Orten oder Menschen. (Kluge, Vierte Textfassung, 988; kursiv i. Orig.)

Die Darstellung in der Ausgabe von 1964 war demnach daran orientiert, dass Stalingrad als »Ereignis der nahen Zeitgeschichte« bekannt gewesen ist. Auf dieses Wissen oder diese Erfahrung kann eine Veröffentlichung im Jahr 2000 nicht mehr zählen. »Wegen des zeitlichen Abstands habe ich inzwischen eine Reihe der Abkürzungen wieder geöffnet« (Kluge, Vierte Textfassung, ebd.). Hiermit legt Kluge die ›empirische Historizität‹ seines Textes offen, die im Folgenden soweit geht, eine Annahme der ersten Textfassung als Irrtum zu korrigieren. War im Vorwort der ersten Textfassung davon die Rede, dass die historische Perspektive, in der das Ereignis Stalingrad verstanden werden müsse, 30 Tage oder 300 Jahre umfasse, heißt es nun:

Dies ist irrtümlich, da die wirksamen Faktoren, die auf der Gefühlsebene das Unternehmen Barbarossa möglich machten und seinen Zusammenbruch

herbeiführten (also nicht nur auf Stalingrad bezogen), mehr als 800 Jahre zurückliegen. (Kluge, Vierte Textfassung, 988–989)

Was zunächst als These von einem geänderten geschichtsphilosophischen Fundament Kluges anhand der dritten Textfassung formuliert worden ist, erhält auf diese Weise zusätzliche Unterstützung. Für eine werkgenetische Betrachtung erweisen sich die verschiedenen Textfassungen von *Schlachtbeschreibung* somit von grundlegender Bedeutung. Die Analyse der Vorworte und Nachbemerkungen von *Schlachtbeschreibung* zeigt eindeutig, dass sich eine Entwicklung vollzogen hat, wobei sich Änderungen zwischen den Textfassungen nicht nur auf die jeweilige historische Wirklichkeit beziehen lassen, in denen sie entstanden und veröffentlicht worden sind. Zugleich lässt sich an ihnen der Zusammenhang zwischen einer spezifischen Geschichtskonzeption und dem jeweiligen literarischen Text ablesen, wobei eine Änderung der Geschichtskonzeption eine Änderung des Textes bedingt.

V.4 Schlachtbeschreibung – Erste und zweite Textfassung

Der strukturelle Vergleich zwischen den verschiedenen Textfassungen von *Schlachtbeschreibung* hat gezeigt, dass das Darstellungsverfahren der offenen Montage die grundlegende Voraussetzung für die Arbeitsweise von Alexander Kluge darstellt. Damit ist natürlich noch keine inhaltliche Aussage getroffen; noch ist unklar, aus welchem Grund sich Kluge für diese Vorgehensweise entschieden hat und welche Auswirkungen sie hat, und zwar sowohl für den ›Text‹ von *Schlachtbeschreibung* als auch für sein Verständnis von ›Geschichte‹. Es ist daher umso erstaunlicher, wenn *Schlachtbeschreibung* schlicht auf eine einzelne These reduziert werden soll, wie es etwa Reinhart Koselleck getan hat. Der Historiker Koselleck würdigt Kluges *Schlachtbeschreibung* im Hinblick auf literarische Darstellungen von Stalingrad und zählt sie zu »den respektablen historischen Leistungen«,

[...] denn unerachtet der Schnitt- und Montagetechnik, deren sich Kluge bedient, hat er genügend Quellen herangezogen, um seine These überprüfbar zu machen, daß nämlich die Katastrophe in einem sozialgeschichtlich aufweisbaren Hierarchiegefälle von gewissenloser Starre ihren Ursprung habe. Als Bedingungsanalyse der Stalingrad-Katastrophe ist die These von Kluge sicher ernsthaft diskutabel. (Koselleck 2010c, 92)

Drei Dinge sind nun von Interesse: Koselleck geht davon aus, dass dem Text Kluges eine These zugrunde liegt, die zeige, dass die Niederlage der Wehrmacht in Stalingrad in einem ›sozialgeschichtlich aufweisbaren Hierarchiegefälle von gewissenloser Starre ihren Ursprung habe‹. Diese These sei, so Koselleck weiter, ›ernsthaft diskutabel‹, vor allem weil Kluge ›genügend Quellen herangezogen‹ habe. Wie Koselleck davon ausgehen kann, dass der Autor Kluge genügend Quellen benutzt habe, ist ein wenig verwunderlich, da der ersten Fassung der Hinweis auf die entsprechenden Archive noch fehlt.¹⁷⁴ Wie gezeigt, findet sich dieser Hinweis erst in der zweiten Textfassung von *Schlachtbeschreibung*. Vielleicht liest das professionelle Auge des Historikers, das über ein größeres Vorwissen verfügen mag, diese Quellen schlicht mit, vielleicht hatte er auch Kenntnis von der zweiten Fassung. Es bleibt festzuhalten, dass Koselleck *Schlachtbeschreibung* als analytischen Text versteht, dessen Aussage durchaus auch von Historikern diskutiert werden kann.

Möglich wird eine solche Lektüre erst, wenn man, wie Koselleck in einem Nebensatz anmerkt, den Text ›unerachtet der Schnitt- und Montagetechnik‹ begreift. Die Aussage des Textes, seine ›These‹, wird von der Art und Weise der Darstellung abgelöst, als handle es sich bei der Montage bloß um eine akzidentelle Beigabe, die die Aussage des Textes unberührt ließe. Für den Historiker Koselleck ist die materiale Grundlage entscheidend, nicht der Modus der Verarbeitung dieses Materials.¹⁷⁵

Eine solche Lektüre ist sicherlich nicht falsch, doch sie verkürzt den Text in unzulässiger Weise, vor allem wenn das zur Folge hat, die Darstellungsebene völlig zu vernachlässigen oder als unwesentlich abzutun. Dennoch liefert Kosellecks Einschätzung einen wichtigen Diskussionspunkt.

¹⁷⁴ Als Historiker verfügt Koselleck natürlich über ein anderes Vorwissen als ein ›Durchschnittsleser‹.

¹⁷⁵ Der Grund für die Betonung der Wichtigkeit der Quellenarbeit besteht in Kosellecks Bemühen um eine fundierte erkenntnistheoretische Methode der historischen Arbeit. Für ihn besitzen die Quellen ein ›Vetorecht‹, dem der Historiker – aber auch der Schriftsteller, der ein historisches Geschehen gestalten will – gehorchen muss. »Der Historiker bleibt einer Kontrollinstanz von zwingender Rationalität unterworfen. Es ist eine Kontrollinstanz negativer Art, die sich aus der historischen Methode ergibt. Sie läßt nämlich keine Aussagen zu, die nicht durch die Düse der Quellenlektüre gepreßt wurden, und Quellen haben eine Widerständigkeit eigener Art. Nie zeigt eine Quelle, was gesagt werden soll, immer aber zeigt sie, was nicht gesagt werden darf. Die Quellen besitzen ein Vetorecht.« (Koselleck 2010c, 92) Im weiteren Verlauf seines Vortrags macht Koselleck, am Beispiel eines Dramas von Dieter Forte, dieses Vetorecht auch für die Schriftsteller verbindlich.

Dass Koselleck die ›sozialgeschichtliche‹ Dimension von *Schlachtbeschreibung* betont, ermöglicht es, den grundlegenden Unterschied zwischen Kluges Text und anderen literarischen Stalingrad-Texten genauer zu fassen. Dabei muss man allerdings noch einmal den Umweg über die Geschichtswissenschaft gehen.

Reinhart Koselleck hat in dem Aufsatz *Darstellung, Ereignis und Struktur* auf die theoretische Schwierigkeit hingewiesen, dass sich Ereignis und Struktur als Ebenen »zeitlicher Erstreckung nicht gänzlich aufeinander beziehen« lassen (Koselleck 1989, 144). Um diese These weiter zu verdeutlichen, geht Koselleck nun davon aus, dass »Ereignisse« nur erzählt, ›Strukturen‹ nur beschrieben werden können« (Koselleck 1989, ebd.). Natürlich lasse sich diese idealtypische Unterscheidung in der Darstellungspraxis nicht vollkommen einhalten, doch als heuristisches Instrument möge sie verdeutlichen, inwiefern sich jede Darstellung eines historischen Geschehens der verschiedenen zeitlichen Ebenen bewusst sein müsse. Akzeptiert man diese These, dann ergibt sich für *Schlachtbeschreibung* folgende Überlegung, die den Fortgang der weiteren Analyse bestimmt: Im Gegensatz zu sämtlichen anderen literarischen Verarbeitungen von Stalingrad – v.a. von deutscher Seite bei Plievier aber auch auf russischer Seite etwa bei Viktor Nekrassow – beschränkt sich Kluges *Schlachtbeschreibung* nicht darauf, die Schlacht von Stalingrad als historisches Ereignis zu erzählen. Allerdings erschöpft sich *Schlachtbeschreibung* auch nicht in der ›sozialgeschichtlichen‹ oder strukturellen Beschreibung der Schlacht von Stalingrad. Vielmehr, so meine Hypothese, unterläuft der Text die Alternative zwischen Ereignis- und Strukturgeschichte, was ihm allerdings nur aufgrund seines Darstellungsverfahrens, nur dank der offenen Montage, gelingen kann. Die Innovation Kluges gegenüber anderen Stalingrad-Darstellungen besteht darin, dass er das historische Geschehen in seine unterschiedlichen zeitlichen Ebenen aufsplittert und diese unveröhnt, d.h. ohne eine übergeordnete Erzählinstanz gegeneinander stellt. Dass es im Text um beide zeitlichen Ebenen geht, deutet bereits der Titel an: Das historische Ereignis – die Schlacht – sowie seine retrospektive Repräsentation als Text – die Beschreibung des Ereignisses, nicht seine Erzählung – werden in einem Wort zusammengefasst. Die Kennzeichnung des Textes als Roman verdeckt, sofern sie mehr sein will als eine Verlegenheitslösung, exakt dieses Anliegen und suggeriert das Primat konventioneller Narration, die zwar auch vorhanden, aber kein

strukturbildendes Charakteristikum ist. Der Text entledigt sich aufgrund seiner Gestaltung zusätzlich der üblichen Strukturmerkmale und Rezeptionseffekte, die die ›konventionellen‹ Romane, die Stalingrad behandeln, ansonsten kennzeichnen: die Fokalisierung des Geschehens durch einzelne hervorgehobene Figuren, detaillierte Beschreibungen von Kampfhandlungen und dem Leben an der Front, Schilderungen von Angst, moralischen Zweifeln etc., sowie der dadurch bewirkten Identifikation des Lesers, der Vergegenwärtigung der Geschehnisse und der moralischen Bewertung durch den Leser.

Zunächst sollte man jedoch noch eine weitere Frage stellen, nämlich: Was bedeutet es, von Stalingrad als Ereignis zu sprechen? Diese Frage muss vorangestellt werden, um die literarischen Verarbeitungen bewerten und hinsichtlich ihrer Wirkung einschätzen zu können. Zugleich ist dieser Exkurs notwendig, um die Vorentscheidungen deutlich zu machen, die jedem Begreifen von Stalingrad als Ereignis vorangehen. Denn der Begriff des Ereignisses ist nicht neutral und seine Anwendung auf ein historisches Geschehen impliziert stets Vorannahmen, die ästhetisch genannt werden können, und zwar in einem doppelten Sinne. Ästhetisch heißt demnach nicht nur eine irgendwie kunstgemäße oder künstlerische Herangehensweise (wodurch die Arbeit des Historikers und des Schriftstellers zusammenrücken, ohne jedoch identisch zu sein), sondern meint immer auch viel ursprünglicher eine wahrnehmungstheoretische Dimension. Die Bezeichnung ›Ereignis‹ für ein bestimmtes historisches Geschehen bedeutet immer die Konstruktion eines bestimmten historischen Geschehens als Ereignis. Radikal zugespitzt könnte man formulieren: Das Ereignis existiert nicht ›an sich‹.

Bevor jedoch diesem Faden gefolgt wird, soll zunächst anhand einiger Daten eine kurze Chronologie dieser Schlacht versucht werden. Dass im Rahmen dieser Arbeit eine solche, auf bloßen Datumsangaben basierende Darstellung weder eine auch nur annähernde Vollständigkeit anstreben kann, noch eine ausreichende Erklärung des Geschehens liefern möchte, versteht sich von selbst. Dass sie dennoch den folgenden Überlegungen vorangestellt wird, hat zwei Gründe. Erstens: Nach knapp 70 Jahren kann nicht mehr davon ausgegangen werden, dass mit dem Wort ›Stalingrad‹ mehr assoziiert wird, als die vage Vorstellung von einer Schlacht während des Zweiten Weltkriegs. Die Nennung weniger, notwendig selektiver Daten kann diesen Mangel zwar nicht aufheben, trägt ihm aber immerhin Rechnung. Zweitens:

Die chronologische Auflistung versucht nicht mehr als eine Vorstellung von dem zeitlichen Ausmaß dieser Schlacht zu vermitteln, um im Anschluss daran die Rede sowohl des wissenschaftlichen als auch des literarischen Diskurses über Stalingrad zu problematisieren. Vorläufig sei darauf hingewiesen, dass der Rede von Stalingrad als einem ›Ereignis‹ bereits eine spezifische Deutung des Schlachtgeschehens vorangeht. Damit soll die Notwendigkeit solcher Begriffe nicht bestritten werden. Allerdings scheint es angebracht, die jeweiligen Implikationen offenzulegen, die mit ihrer Verwendung einhergehen.

V.4.1 Eine kurze ›Chronik‹¹⁷⁶

In den Sommermonaten des Jahres 1941 beginnt unter dem Tarnnamen ›Barbarossa‹ der Russlandfeldzug der deutschen Armee. Am 26. September 1941 wird der Befehl zum Beginn der ›Operation Taifun‹ erteilt, die den Angriff auf Moskau bezeichnet. Im Dezember desselben Jahres werden die Angriffe auf Moskau eingestellt. Am 19. Dezember 1941 übernimmt Hitler, als Folge der Niederlage vor Moskau, das Amt des Oberbefehlshabers von Generalfeldmarschall von Brauchitsch. Im Juli 1942 befiehlt Hitler in der Weisung Nr. 45 die Einnahme Stalingrads durch die 6. Armee. Am 23. August 1942 stoßen Einheiten der 6. Armee nördlich von Stalingrad an das Ufer der Wolga vor. Es ist zugleich der erste Tag massiver Luftangriffe auf das Stadtgebiet von Stalingrad. Ende August beginnt der Häuserkampf in Stalingrad. In seiner Rede im Berliner Sportpalast anlässlich der Eröffnung des Winterhilfswerks am 30. September 1942 spricht Hitler davon, dass die Wehrmacht ›Stalingrad berennen und es auch nehmen werde‹. Am 6. Oktober 1942 befiehlt Hitler die ›völlige Inbesitznahme‹ Stalingrads, am 8. November verkündet er in einer Rede im Münchener Löwenbräukeller, man habe die Stadt Stalins erobert.

Am 19. November 1942 beginnt unter dem Namen ›Uranus‹ die sowjetische Gegenoffensive, die deutsch-rumänische Frontlinie wird durchbrochen. Am 22. November meldet das deutsche Oberkommando:

¹⁷⁶ Für ein vollständigeres Bild sei auf die Sammelbände von Förster 1993 und Wette/Überschär 1993 sowie die kompakte Darstellung von Ulrich 2005 verwiesen, die auch hier zugrunde gelegt wurden.

›Armee eingeschlossen‹. Am selben Tag antwortet Hitler: »Die 6. Armee ist vorübergehend von russischen Kräften eingeschlossen. Ich kenne die 6. Armee und ihren Oberbefehlshaber und weiß, daß sie sich in dieser schweren Lage tapfer halten wird. Die 6. Armee muß wissen, daß ich alles tue, um ihr zu helfen und sie zu entsetzen. Ich werde ihr rechtzeitig meine Befehle geben.«¹⁷⁷

Die Eroberung von Kalač und Sloveckij durch die Rote Armee am 23. November 1942 markiert die vollständige Einschließung der 6. Armee und ihrer Verbündeten im Kessel von Stalingrad. Im Dezember 1942 werden auf deutscher Seite verschiedene Pläne zum Entsatz der 6. Armee ent- und wieder verworfen bzw. erfolglos durchgeführt. Am 8. Januar 1943 fordert die Rote Armee die Kapitulation der 6. Armee, General Paulus lehnt jedoch ab. Am 30. Januar 1943 wird General Paulus von Hitler zum Feldmarschall befördert in der Hoffnung, Paulus werde dem Durchhaltebefehl so lange wie möglich Folge leisten und dann Selbstmord begehen. Am selben Tag hält Göring die Rede »Appell an die Wehrmacht«, die auch im Kessel von Stalingrad gesendet wird. Am 2. Februar 1943 erfolgt die endgültige Kapitulation der 6. Armee. Die überlebenden Soldaten und Offiziere gehen in Kriegsgefangenschaft. 1955 kehren die letzten deutschen Kriegsgefangenen aus Russland heim.

V.4.2 Ereignis-Begriffe

Die Schwierigkeit den Begriff des Ereignisses zu denken, besteht darin, dass man verschiedene semantische Ebenen des Begriffs trennen muss. Da wäre zunächst die alltägliche Rede vom Ereignis, womit wohl in erster Linie Geschehnisse gemeint sind, die für den Einzelnen als besonders, als ›bedeutsam‹ erfahren werden – Geburt, Hochzeit oder Tod. Jedoch steckt darin bereits ein wesentliches Element, nämlich die Heraushebung eines Geschehens aus einem zeitlichen Verlauf. Für ein Individuum kann die Geburt oder der Tod eines Menschen einen Einschnitt in der eigenen Biographie bedeuten und, vor allem angesichts des Todes, als Überraschung erfahren werden. Es ist dieses Moment der Plötzlichkeit, das den Begriff des Ereignisses hinsichtlich seines zeitlichen Werts bestimmt und zum

¹⁷⁷ Zitiert nach Ueberschär 1993, 24.

Anknüpfungspunkt für sowohl philosophisch-erkenntnistheoretische als auch geschichtstheoretische Reflexionen macht.¹⁷⁸

Folgt man allerdings der philosophischen Tradition, die im Ereignis gerade die Aspekte der radikalen Zäsur, der unkalkulierbaren Unterbrechung betont, stellt sich nicht nur die Frage, wie man ein solches Ereignis beschreiben kann, sondern gleichzeitig, inwiefern solche Beschreibungen überhaupt wissenschaftlich operationalisierbar gemacht werden sollen oder können. So hat etwa Gilles Deleuze in seiner *Logik des Sinns* versucht, das Ereignis zu denken:

Die Neutralität, die Unerschütterlichkeit des Ereignisses, seine Gleichgültigkeit gegenüber den Bestimmungen des Inneren und des Äußeren, des Individuellen und des Kollektiven, des Besonderen und des Allgemeinen usw. sind sogar eine Konstante, ohne die das Ereignis über keine ewige Wahrheit verfügte und sich von seinen zeitlichen Verwirklichungen nicht unterschiede. Wenn die Schlacht kein Ereignisbeispiel unter anderen ist, sondern das Ereignis in seiner Essenz, dann zweifellos deshalb, weil sie auf vielfältige Weise gleichzeitig abläuft und jeder Teilnehmer sie auf einer unterschiedlichen Verwirklichungsebene in ihrer wandelbaren Gegenwart erfassen kann [...]. (Deleuze 1993, 132)

Was Deleuze an dieser Stelle ausführt, ließe sich in der oben bereits angedeuteten radikalen Zuspitzung zusammenfassen, wonach das Ereignis nicht existiert. Nach Deleuze entzieht es sich jedem Zuordnungsversuch, weil sich die ›unterschiedlichen Verwirklichungsebenen‹ des Ereignisses niemals miteinander vermitteln lassen. In diesem Zusammenhang ist nicht nur interessant, dass Deleuze in der ›Schlacht‹ nicht nur die ›Essenz‹ eines Ereignisses ausmacht, weil sie von jedem ›Teilnehmer‹ individuell erfahren wird. Es ist darüber hinaus wichtig, dass Deleuze im Folgenden auf die Schlachtendarstellungen bei Stendhal, Hugo und Tolstoi zu sprechen kommt, in denen durch den Wechsel zwischen auktorialer und personaler Perspektive eine Annäherung an die unterschiedlichen zeitlichen

¹⁷⁸ Ich folge hierin Nikolaus Müller-Scholl, der in der Einleitung zu einem Sammelband, der unterschiedliche Zugangsweisen zum Ereignis versammelt, den Begriff hinsichtlich seiner alltäglichen und philosophischen Qualitäten versucht einzugrenzen. Nach Müller-Scholl ist Ereignis »ein fundamentaler Begriff der alltäglichen wie der philosophischen Rede über die Zeit, ihre Erfahrung und die Geschichte solcher Erfahrungen. Von ›Ereignis‹ und ›Ereignissen‹ ist überall dort die Rede, wo über das Einmalige; Neue, noch nicht Dagewesene gesprochen werden soll [...].« (Müller-Scholl 2003, 9)

Erstreckungen der Schlacht versucht wird. Man könnte diese Art und Weise der literarischen Repräsentation schlicht als klassisch, im Sinne von mustergültig bzw. stilbildend, bezeichnen, und noch Darstellungen wie die von Plievier greifen darauf zurück. Die literarische Repräsentation einer Schlacht, so könnte man nach Deleuze sagen, wendet im wahrsten Sinne des Wortes Kunstgriffe an, um ihr Ziel zu erreichen. Die Attribute, mit denen Deleuze die Schlacht als Ereignis versteht – also Neutralität und Unerschütterlichkeit, zeitlich nicht einzuordnen – legen den Schluss nahe, in der Schlacht ein prinzipiell anästhetisches Phänomen zu sehen; das Erfassen, das Wahrnehmen der Schlacht als Ereignis ist bereits ein zweiter Schritt, ein Versuch dem, was man nicht wahrnehmen kann, eine Einheitlichkeit zuzuschreiben.

Wie aber lässt sich eine solche Einheitlichkeit herstellen, ist doch insbesondere die Geschichtswissenschaft darauf angewiesen, aus der Fülle vergangener Geschehnisse auszuwählen, um Aussagen über die Vergangenheit als ›Geschichte‹ zu treffen? Vorläufig kann man festhalten, dass mit dem Begriff des Ereignisses eine spezifische Kategorie der Zeiterfahrung gemeint ist, die versucht, die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen zu fassen und zu vermitteln. Damit ein Historiker von einem Ereignis als historischem Ereignis sprechen kann, gibt es nach Alexander Demandt vier Kriterien, die erfüllt sein müssen, um sinnvoll davon sprechen zu können.¹⁷⁹ Demnach müsse ein historisches Ereignis über einen bestimmbaren Anfang sowie über ein bestimmbares Ende verfügen. So könne sichergestellt werden, dass sich die Vor- und Nachgeschichte des Ereignisses erzählen ließe. Zugleich zeichne sich ein historisches Ereignis dadurch aus, dass es über einen Höhepunkt verfügt, der quasi die Mitte des zeitlichen Verlaufs markiert. »So wie das ›Ereignis‹ einen kurzen Zeitraum in einer längeren Entwicklung auszeichnet, so gibt es einen Höhepunkt innerhalb der Ereigniszeit selbst. Jedes Ereignis hat somit seine Vorgeschichte, seinen Beginn, seine volle Entfaltung und auch sein Ende« (Demandt 2003, 64). Ein weiteres Merkmal sei seine Kurzzeitigkeit.¹⁸⁰ Es ist dieses Merkmal, wodurch man den Begriff des Ereignisses dem Begriff der Struktur gegenüberstellen kann. Dessen zeittheoretisches Kriterium sei im

¹⁷⁹ Ich beziehe mich auf Demandts Aufsatz *Was ist ein historisches Ereignis?* (2003, 63–76).

¹⁸⁰ Lapidar heißt es bei Demandt: »Mitunter wird die Kurzzeitigkeit im Ereignis-Begriff mißachtet.« (Demandt 2003, 65)

Gegenteil seine Langfristigkeit.¹⁸¹ Dass insbesondere diese zeittheoretischen Bestimmungen problematisch sind, wird im Folgenden zu zeigen sein. Vorher jedoch seien noch die beiden verbleibenden Kriterien genannt: Nach Demandt handelt es sich dabei um die Benennbarkeit des Ereignisses und um seinen Gleichnis-Charakter. Ersteres sei Ergebnis von Interpretationen, die häufig in Abhängigkeit von Interessen und Konventionen stünden (Demandt 2003, 67). Der Gleichnis-Charakter eines Ereignisses sei demgegenüber darin begründet, dass dem historischen Ereignis über seine Faktengebundenheit hinaus eine weiterreichende Bedeutung zukomme, die die Wirksamkeit bzw. seine Folgen in die Gegenwart hinein verlängern würden. Es ist die Nachgeschichte des Ereignisses, die, auf diese Weise verstanden, nicht nur in zeitlicher Hinsicht für das historische Ereignis konstitutiv ist, sondern auch ›inhaltlich‹ bedeutsam wird (Demandt 2003, 71–72).

Versucht man nun die abstrakten Kriterien, die Demandt aufstellt, auf ein konkretes historisches Beispiel zu beziehen, wird schnell deutlich, dass sie in gewisser Weise arbiträr sind. Damit soll allerdings auf keinen Fall der Begriff des Ereignisses diskreditiert oder gar suspendiert werden, handelt es sich dabei doch um eine grundlegende Kategorie der Erfahrbarkeit zeitlicher Abläufe. Ohne seinen analytischen Wert schmälern zu wollen, muss dennoch deutlich gezeigt werden, dass bereits in der Rede von einem historischen Geschehen als Ereignis eine theoretische Vorentscheidung steckt, die nicht in dem damit bezeichneten Gegenstand selbst enthalten ist. Kein wie auch immer geartetes zeitliches Geschehen ist aus sich heraus ein Ereignis. Zugleich fällt auf, in welchem hohem Maße Demandts Begriff des ›historischen Ereignisses‹ aristotelisch gefärbt ist. Insbesondere seine zeittheoretischen Bestimmungen lassen sich auf die aristotelische Poetik zurückführen, zielen sie doch auf nichts anderes als die Einheitlichkeit des historischen Ereignisses, um so dessen Erzählbarkeit zu gewährleisten.

Ich komme noch einmal auf die kurze ›Chronik‹ der Schlacht von Stalingrad zurück, die mit dem Beginn des Russlandfeldzuges im Sommer 1941 einsetzt. Die Schlacht von Stalingrad ist ohne Zweifel ein Teil dieses Feldzuges, steht also sowohl in einem zeitlichen als auch in einem

¹⁸¹ Vgl. dazu Koselleck 1989, 147: »Während für erzählbare Ereignisse das Vorher und das Nachher schlechthin konstitutiv sind, ist die Randschärfe chronologischer Bestimmungen offenbar weniger erheblich, um Zustände oder Langfristigkeit beschreiben zu können.«

inhaltlichen Zusammenhang damit, auch wenn die Schlacht um Stalingrad erst ein Jahr später beginnt. Im Juli 1942 ergeht Hitlers Weisung Nr. 45, die die Einnahme von Stalingrad vorsieht, am 23. August stoßen deutsche Einheiten an die Wolga vor und massive Luftangriffe auf Stalingrad setzen ein. Mit welchem Datum aber setzt nun die Schlacht von Stalingrad ein? Mit dem in der Weisung Nr. 45 enthaltenen Befehl oder mit den eigentlichen Kampfhandlungen in Stalingrad? Für beide Sichtweisen ließen sich gute Gründe anführen; festzuhalten bleibt, dass je nach Sichtweise zeitlich eine Differenz von gut einem Monat bleibt. Damit aber würde das ›Ereignis‹ der Schlacht um Stalingrad entweder fünf oder sechs Monate umfassen, und je nachdem, welchen ›bestimmbaren Anfang‹ man wählte, käme eine andere inhaltliche Erklärung für das Ereignis Stalingrad heraus, da sich eine andere Vorgeschichte erzählen ließe. Auch hinsichtlich des Endes liegen die Dinge nicht so einfach, wie die Chronologie suggerieren mag. Dass die 6. Armee in Stalingrad nicht würde gewinnen können, lässt sich retrospektiv bereits für den Oktober 1942 feststellen. Das militärische Ende der Schlacht, die Niederlage oder zumindest ›der Anfang vom Ende‹, läge demnach wenigstens drei Monate vor dem offiziellen Ende, der endgültigen Kapitulation am 2. Februar 1943. Dass die Kapitulation bereits am 31. Januar eingesetzt und sich nur langsam bei den über die Stadt verteilten und voneinander abgeschnittenen Truppenteilen herumgesprochen hatte, verschiebt das Ende wiederum. Oder markiert Görings »Appell an die Wehrmacht« vielleicht das offizielle Ende? Stellt diese Rede doch das Eingeständnis der politischen Führung dar, dass man die Schlacht um die Rüstungsmetropole an der Wolga verloren hatte? Dann aber müsste man das ›bestimmbare Ende‹ auf den 30. Januar datieren. Auch hier hat die zeitliche Festlegung auf ein ›bestimmbares Ende‹ zur Folge, dass zugleich spezifische inhaltliche Entscheidungen getroffen werden. Dazu gehört auch, dass man die direkte Auswirkung der Schlacht um Stalingrad, die Kriegsgefangenschaft der überlebenden deutschen Soldaten, aus dem ›Ereignis Stalingrad‹ ausschließt. Sicherlich hat diese Begrenzung Vorteile, müsste man doch andernfalls das ›Ereignis Stalingrad‹ bis zum Jahr 1955 ausdehnen. Angesichts der Bedeutung, die Stalingrad nicht zuletzt für die identitätspolitischen Bemühungen in den Anfängen der Bundesrepublik zukam, kann man jedoch die Frage stellen, ob das ›Ereignis Stalingrad‹ nicht vielleicht erst mit der Heimkehr der letzten Kriegsgefangenen beendet war. Damit wird allerdings ein weiteres Kriterium, das für die Einheitlichkeit

eines historischen Ereignisses sorgen soll, fragwürdig, nämlich seine unterstellte Kurzfristigkeit. Sicherlich kann man davon sprechen, dass die Schlacht um Stalingrad von kurzer Dauer war. Aber es stellt sich die Frage, in Bezug auf was diese Kurzzeitigkeit Geltung beanspruchen kann? In Bezug auf die Dauer des Zweiten Weltkriegs? Natürlich. In Bezug auf andere Schlachten des Zweiten Weltkriegs? Natürlich nicht, da es zahlreiche kürzere Schlachten gegeben hat. Demandt hätte hier nur von einer relativen Kurzzeitigkeit sprechen sollen.

Die Konstitution eines historischen Ereignisses mithilfe eines ›bestimmbaren Anfangs‹ und eines ›bestimmbaren Endes‹ ist demnach nicht nur eine schwierige zeitliche Begrenzung, sondern impliziert gleichzeitig immer auch eine inhaltliche Fest- und Schwerpunktlegung, die auf das jeweilige Darstellungsinteresse verweist. Darüber hinaus suggeriert die Rede von einem Anfang und einem Ende eines historischen Ereignisses eine Einheitlichkeit des entsprechenden Gegenstandes. Nimmt man etwa den 23. August 1942 als Beginn des Ereignisses Stalingrad und den 2. Februar als sein Ende, begrenzt man das ›Ereignis Stalingrad‹ auf die reine Kampfhandlung. Die Niederlage vor Moskau oder die Übernahme des Amts des Oberbefehlshabers durch Hitler sowie die damit verbundene Entmachtung zahlreicher militärischer ›professionals‹ werden dann zur Vorgeschichte des militärischen Geschehens und sind vielleicht imstande die politischen und militärischen Fehlplanungen zu klären, die zur Niederlage geführt haben. Allerdings geraten auf diese Weise die Faktoren aus dem Blick, die den bis heute unerklärlichen, irrationalen Kern ausmachen und erklären könnten, weshalb die mit dem Namen Stalingrad verbundene Schlacht als einzige Schlacht des Zweiten Weltkriegs im kollektiven Gedächtnis einen solchen Stellenwert einnehmen konnte. Damit stellt sich die Frage, auf welche Weise das Wissen über und die Erfahrung von Stalingrad bewahrt, überliefert und vermittelt wurde resp. wird. In diesem Zusammenhang ist es äußerst schwierig von Wissen zu reden, da es zu den Eigentümlichkeiten der Auseinandersetzung mit Stalingrad gehört, dass gesichertes Wissen, d.h. Aussagen, die intersubjektive und wissenschaftlich abgesicherte Geltung beanspruchen dürfen, lange Zeit nicht zur Verfügung gestanden hat. Vielmehr war die Beschäftigung von Halbwahrheiten, Verzerrungen und Vereinfachungen gekennzeichnet, woran vor allem die Literatur nicht unschuldig gewesen ist. Die Literatur war, in Form von Romanen und Memoiren, das erste Massenmedium, das ein spezifisches Bild von

Stalingrad verbreitete.¹⁸² Dass dieses Bild nur einen geringen Grad an Komplexität erreicht und sich darin erschöpft hat, den einfachen Soldaten als Opfer einer gewissenlosen militärischen Führung – namentlich Hitlers – zu begreifen, mag angesichts der traumatischen Auswirkungen, die das historische Ereignis Stalingrad auf individueller und kollektiver Ebene gehabt hat, einleuchtend sein. Befriedigend ist es darum noch nicht. Vielleicht muss man dem Historiker Norbert Frei zustimmen, wenn er schreibt, dass Stalingrad »Geschichte erst werden kann, wenn Erinnerung, die auf persönlicher Erfahrung beruht, nicht mehr gegenwärtig ist« (Frei 2009b, 120).¹⁸³ Das Problem der persönlichen Erfahrung ist ja nicht nur, dass mit der Perspektive des Augenzeugen eine nur begrenzte Sicht auf das entsprechende Ereignis möglich wird. Dazu gesellt sich die Wahrnehmungs-trübung durch das Ereignis selbst, zu dessen Geschichte das gehört, was als »Mythos Stalingrad« bekannt geworden ist. Da diese Mythisierung noch während der Schlacht einsetzte, sie mithin sowohl Teil des Ereignisses als auch Teil von dessen Nachgeschichte ist, wird es zusätzlich erschwert, einen neutralen Blick auf Stalingrad zu richten.

V.4.3 *Zum Zusammenhang zwischen Ereignis und Mythos*

Datiert man das Ende der Schlacht um Stalingrad mit der Schlusskapitulation auf den 2. Februar 1943, dann stellt Görings »Appell« einen Teil des Ereigniszusammenhangs dar, der mit dem Namen Stalingrad bezeichnet wird. Es wäre demnach zu kurz gegriffen, würde man in der Mythisierung bloß die täuschende und lügenhafte Deutung der Geschehnisse erkennen, die der Historiker durch seine Forschungsarbeit entkräften könne.¹⁸⁴ Die Schwierigkeit über das Ereignis Stalingrad angemessen

¹⁸² Massenmedium ist durchaus präzise, wenn literarische Texte einen Verbreitungsgrad erreichen, der sie mit den Produkten von Fernsehen und Zeitung vergleichbar macht, wie etwa Theodor Plieviers Roman *Stalingrad* (1945) oder Heinz G. Konsaliks *Der Arzt von Stalingrad* (1956). Letzterer hat im Jahr 2009 seine 21. Auflage erreicht.

¹⁸³ In dieser Äußerung Freis steckt eine Provokation, die nicht nur spezifische Forschungsansätze wie die oral history betrifft, sondern vor allem auch die in Fernsehsendungen beliebte Figur des Augenzeugen kritisiert.

¹⁸⁴ Dass der Sammelband von Wolfram Wette und Gerd R. Ueberschär zu Stalingrad (urspr. 1992, 2003) den Untertitel *Mythos und Wirklichkeit einer Schlacht* trägt, überrascht daher kaum.

sprechen, es beschreiben und erklären zu können, liegt darin begründet, dass der nationalsozialistische Mythos ein konstitutiver Teil des Ereignisses selbst ist, dessen Wirkung eine von Vorurteilen und Verzerrungen freie wissenschaftliche Auseinandersetzung jahrzehntelang behindert hat. Dass gerade die literarischen Texte – auch solche, die sich explizit als Gegenentwurf verstanden haben – die Wirkung des nationalsozialistischen Mythos befördert haben, gehört zu den entscheidenden Paradoxien, die Stalingrad betreffen.¹⁸⁵

Das mag damit zusammenhängen, dass der Begriff des Mythos in Bezug auf Stalingrad innerhalb der Geschichtswissenschaft häufig zu einseitig auf die nationalsozialistische Mythisierung bezogen wurde, dessen einzige Funktion darin gesehen wurde, die Niederlage ideologisch zu instrumentalisieren.¹⁸⁶ In diesem Sinne erschöpfte sich der Mythos als lügenhafte Rede, der die Wissenschaft den vernünftigen Logos entgegenhalten müsste. Ausgeblendet wird auf diese Weise die Entlastungsfunktion gegenüber einer Wirklichkeit, die als zu belastend, zu grausam empfunden wird und die der mythischen Rede immer auch zukommt. Gerade diese Funktion kommt auch schon Görings »Appell« zu.

Dabei ist die Bezugnahme auf mythische oder antike Vorbilder in Görings »Appell« alles andere als konsistent und hinsichtlich seiner anvisierten Wirkung widersprüchlich. Die Bezugnahme auf den »Kampf der Nibelungen« etwa, der als Vergleichspunkt zur Schlacht von Stalingrad

¹⁸⁵ Vgl. dazu insgesamt das Buch von Kumpfmüller 1995. Dass der Literatur eine beträchtliche Wirkung hinsichtlich der Wahrnehmung von Stalingrad zugestanden wurde, zeigt die Tatsache, dass sowohl der Sammelband von Wette/Ueberschär als auch der Sammelband von Jürgen Förster einen Aufsatz zu literarischen Texten über Stalingrad enthält.

¹⁸⁶ Vgl. Kumpfmüller 1995, 15: »Für die bisherige Diskussion des Stalingrad-Mythos in Literatur- und Geschichtswissenschaft sind in diesem Zusammenhang vor allem zwei Defizite kennzeichnend, die zum einen mit dem jeweiligen Begriff des Mythos und zum anderen mit der unterschiedlichen Bewertung literarischer, autobiographischer und historiographischer Texte zu tun haben. So neigen Literaturwissenschaftler wie Historiker immer wieder dazu, den Mythos Stalingrad entweder überhaupt nur mit der nationalsozialistischen Propagandaversion von 1942/43 oder aber mit verschiedenen »zählbaren« Legenden (insbesondere in der alten Bundesrepublik) zu identifizieren; die (versuchte) Mythologisierung der Schlacht durch die NS-Propaganda wird vor allem unter dem Aspekt ihrer ideologischen Instrumentalisierung gelesen und der Mythos als eine neue, falsche Wirklichkeit verstanden, durch die eine angenommene objektive Wahrheit über Schlacht und Niederlage ersetzt und verzerrt wird.«

gewählt wurde, dient zunächst der Betonung der Heldenhaftigkeit der deutschen Soldaten.

Aus all diesen gigantischen Kämpfen ragt nun gleich einem gewaltigen Monument der Kampf um Stalingrad heraus. Es wird der größte Heroenkampf in unsere Geschichte bleiben. [...] Wir kennen ein gewaltiges Heldenlied von einem Kampf ohnegleichen, es heißt ›Der Kampf der Nibelungen‹. Auch sie standen in einer Halle voll Feuer und Brand, löschten den Durst mit dem eigenen Blut, aber sie kämpften bis zum Letzten. (Göring 1973, 95)

Der Kampf bis zum Letzten, wie er von Göring in seiner Rede heraufbeschworen wird, mag ein extremes Beispiel soldatischen Heldentums darstellen, welches von der NS-Führung allerdings gleichsam erwartet worden ist. Problematisch bleibt die Identifikation des Kampfes der Nibelungen mit Stalingrad dennoch, da die heroische Haltung der Nibelungen ja gerade nicht mit einem Sieg endet, sondern mit ihrer völligen Vernichtung.¹⁸⁷ Diese sicherlich unerwünschte Assoziation in Bezug auf den Ausgang des Krieges für die Deutschen hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass der propagandistische Zugriff auf den zweiten Teil des literarischen Texts der Nibelungen beschränkt ist. Einen anderen antiken, intertextuellen Bezug stellt die Schlacht bei den Thermopylen dar, bei der 300 Spartaner, angeführt von Leonidas, der übermächtigen Perserarmee von Xerxes Widerstand geleistet hatten. Dieses Beispiel fungiert innerhalb der Rede sowohl als Korrektiv gegen die mögliche unerwünschte Assoziation durch den Nibelungenkampf als auch zur Verdeutlichung des eigentlichen Zieles des »Appells«.¹⁸⁸ Zwar bezeichnet Göring den Kampf der Spartaner als »aussichtslosen Kampf«, jedoch »aussichtslos nicht in seiner Bedeutung« (Göring 1973, 96). Die Bedeutung dieses Kampfes liege, so Göring, in der Bereitschaft sein Leben zu opfern, »damit die Rasse weiter siegen und

¹⁸⁷ Vgl. die Ausführungen bei Kumpfmüller: »Fast scheint es sogar, als sei es gerade die strikte Eingrenzung auf den Aspekt des heroischen Ortes und der erwünschten Tugend, der mit aller Macht einen ganz anderen Aspekt des Vergleichs heraufbeschwört, der alles andere als heroisch und erwünscht ist: Der völlige Untergang der Nibelungen erscheint als unheilvolles Vorspiel eines völligen Untergangs der Deutschen.« (Kumpfmüller 1995, 59)

¹⁸⁸ Vgl. wiederum Kumpfmüller 1995, 60. Darüber hinaus komme das Beispiel der Spartaner »den Zielen seiner [Görings, K.L.F.] Ansprache auch darum entgegen, weil sie den Auftakt zu einer Serie großer griechischer Siege über die Perser darstellt, während bei den Nibelungen nur endgültige Vernichtung ist, totale Auslöschung, nicht Krieg.« (ebd.)

leben« könne (Göring 1973, 97). Dieses »Beispiel höchsten Soldatentums« gelte jedoch nicht nur für die Soldaten, sondern sei »verpflichtend für das ganze Volk« (Göring 1973, 96).

Michael Kumpfmüller hat, angelehnt an Roland Barthes' Definition des Mythos als sekundäres semiologisches System, die Identifikation von Stalingrad mit dem Kampf der Nibelungen und der Schlacht bei den Thermopylen hinsichtlich der gemeinsamen Aussage vom Heldenopfer überzeugend dargestellt.¹⁸⁹ Problematisch bleibt allerdings seine Bewertung dieses mythischen Sprechens. Bevor Kumpfmüller Görings »Appell« semiologisch analysiert, kommt er nämlich zu dem Schluss, dass dessen Rede »einen neuen historisch-mythischen Raum erschließen« wolle: »Was vorher militärische Verfügungsgewalt gewesen ist, soll nunmehr eine Art mythologische Verfügungsgewalt sein, deren Macht nicht in Quadratkilometern, sondern in Jahrtausenden gemessen wird.« (Kumpfmüller 1995, 48) Sieht man einmal von der notwendig irreführenden Teilformulierung ›historischer Raum‹ zur Kennzeichnung einer zeitlichen Sequenz ab, muss die Zusammenführung ›historisch-mythisch‹ Widerspruch erregen, da inhaltlich deutlich unterschieden werden muss. Die Einbindung in den historischen Kontext und die dadurch mögliche Erklärbarkeit der Niederlage bei Stalingrad, etwa mit dem Hinweis auf politisch-militärische Fehlplanungen, soll ja gerade durch die Mythisierung verhindert werden. Der Analyse der historischen Tatsachen steht die überzeitliche, also dezidiert nicht-historische, mythisierende Sprechweise gegenüber. Diese begriffliche Sorglosigkeit erstaunt umso mehr angesichts der Tatsache, dass Kumpfmüllers semiologische Betrachtung allen drei Texten denselben Status zubilligt, ideologisch betrachtet hingegen, seien die beiden mythischen Texte dem nationalsozialistischen Text überlegen. In ihnen, so Kumpfmüller weiter, seien »die gesellschaftlichen Kosten des Prinzips Heldenopfer bereits so entrückt, daß sie beinahe für tragbar gelten dürfen« (Kumpfmüller 1995, 58). Damit aber hat Kumpfmüller den Sinn von Görings mythischen Vergleichen eigentlich klar benannt. Der Vergleich Stalingrads mit den Nibelungen und den Thermopylen läuft ja nicht auf eine Feststellung von Differenzen hinaus, sondern soll eine Identifikation bewirken, die nicht nur auf semiologischer, sondern gerade auch auf ideologischer Ebene besteht.

¹⁸⁹ Kumpfmüller 1995, 58. Vgl. Barthes 2003, 91. Zu Barthes' Mythos-Begriff s. Ette 1998, 123f.

Das historische Ereignis Stalingrad muss, um wirksam zu sein, ein mythisches Ereignis werden, so dass die deutsche Bevölkerung die Notwendigkeit des Heldenopfers akzeptieren könnte. Die Mythisierung des historischen Ereignisses Stalingrad strebt den Entzug ›der Geschichte‹, der historischen Komplexität, aus dem Ereignis an und konstituiert das Ereignis als Mythos, dem eine überzeitliche, ahistorische, eigentliche Wahrheit innewohne, die über das Ereignis hinausweise.¹⁹⁰ Erst auf diese Weise ist die langfristige Wirkung des nationalsozialistischen Mythos zu erklären, die sich ja nicht zuletzt auch dort zeigt, wo versucht wird, diesem eine andere Deutung entgegenzusetzen.

Dass sich in Bezug auf Stalingrad eine mythisierende Sprechweise durchgehalten hat, belegen nicht nur die literarischen Texte, sondern auch populärwissenschaftliche Deutungen. So spricht etwa Antony Beevor im Vorwort seines Buchs *Stalingrad* davon, dass eine »rein militärische Studie über einen derartigen Titanenkampf« [...] »dessen Realität ›am Boden‹« nicht vermitteln könne (Beevor 2010, 11). Hitler und Stalin erscheinen als ›Titanen‹, deren Hybris Millionen Menschen in den Tod geschickt hat. Das Erleben der einfachen Soldaten wird von Beevor in den Mittelpunkt seiner Darstellung gerückt, wodurch er die Ansicht befestigt, dass Hitler und Stalin die allein Verantwortlichen für die Katastrophe in Stalingrad gewesen sind. In einer Dokumentation für das ZDF, die unter Leitung von Guido Knopp produziert worden ist, findet sich wiederholt die Annahme, dass die Schlacht um Stalingrad vor allem eine Prestigefrage gewesen sei.¹⁹¹ Der deutsche Diktator will die Stadt, weil sie den Namen seines Feindes trägt, um jeden Preis einnehmen und halten, während es Stalin darum gegangen sei, dies um jeden Preis zu verhindern. Das Problem solcher Darstellungen ist offensichtlich: Sie tendieren dazu, die Schlacht um Stalingrad zu isolieren, sie nicht als Teil des Zweiten Weltkriegs zu sehen, sondern sie auf den Kampf zwischen zwei Menschen zu verkürzen. Fragen danach, was eine deutsche Armee im Südwesten Russlands überhaupt zu suchen hat, aus welchem Antrieb die deutsche Bevölkerung, das deutsche Militär überhaupt diese Energien mobilisiert hat, um einen Krieg zu führen, den man, so die

¹⁹⁰ »Der Mythos entzieht dem Objekt, von dem er spricht, jede Geschichte. Die Geschichte verflüchtigt sich aus ihm.« (Barthes 2003, 141)

¹⁹¹ Dabei handelt es sich um eine dreiteilige Dokumentation, die für das Fernsehen produziert worden ist und als DVD der Special Edition von Joseph Vilsmaiers Film *Stalingrad* beiliegt.

Meinung der Allgemeinheit, nachträglich gar nicht hatte führen wollen, werden nicht gestellt. Sie können auch gar nicht gestellt werden, da die Wahrnehmung des historischen Ereignisses Stalingrad von Erklärungsmustern überlagert wird, die mythisierende Funktionen erfüllen und infolgedessen der simplen Dichotomie von Gut und Böse gehorchen.

Der Ereignis-Begriff ist für die Geschichtswissenschaft notwendig, um historische Geschehnisse erkenntnistheoretisch fruchtbar zu machen. Dabei ist deutlich geworden, dass es das Ereignis an sich nicht gibt, sondern vielmehr vom Historiker (oder Schriftsteller) erst durch die sprachliche Konstruktion zu einem solchen wird. Dabei fließen, ob bewusst oder nicht, inhaltliche Vorentscheidungen in diese Konstruktion ein, die aus dem Geschehen erst einen Gegenstand der Geschichtswissenschaft machen, der es erlaubt, Vergangenes als Geschichte erfahrbar, vermittelbar und bewahrenswert zu machen. Wenn man, wie Demandt es getan hat, versucht, dem Ereignis-Begriff zeitliche Kriterien zuzuordnen, nähert man sich unweigerlich der aristotelischen Definition der Dramenhandlung, wodurch historiographische und literarische Texte zueinander rücken und hinsichtlich ihrer narrativen Konstruktion vergleichbar werden.

Das Ereignis der Schlacht von Stalingrad wiederum erweist sich hinsichtlich seiner Konstruktion als Sonderfall, wird es doch überlappt von der zusätzlichen Dimension mythisierender Rede. Diese ist nicht bloß ein Teil des Ereignisses, sondern hat die Wahrnehmung des Ereignisses in entscheidender Weise geprägt. Damit nehmen die literarischen Texte, die sich an einer Darstellung des Geschehens in Stalingrad versuchen, einen herausragenden Platz ein, wenn man sich der ›Wirklichkeit‹ dieser Schlacht nähern möchte. Für die Geschichtswissenschaft sollten demnach die literarischen Texte hinsichtlich ihrer Doppelperscheinung als Fiktion *und* als Dokument ernstgenommen werden. Erkennt man die literarischen Texte als ›Arbeit am Mythos‹ im Sinne Blumenbergs an, wird auch die Gegenüberstellung von Wahrheit und lügenhafter Rede hinfällig, erfüllt die mythisierende Rede doch auch zusätzliche Funktionen der Entlastung und Verarbeitung. Dabei zeichnet sich die Arbeit von Michael Kumpfmüller, die er auch »als Analyse einer kollektiven Erinnerungsarbeit« (Kumpfmüller 1995, 21) verstanden wissen will, trotz kritischer Punkte, durch den Versuch

aus, historiographische und literarische Texte miteinander in Beziehung zu setzen.¹⁹²

V.5 Die erste Schlachtbeschreibung

Bereits die erste Textfassung von Kluges *Schlachtbeschreibung* verweigert sich einer einheitlichen Darstellung von Stalingrad, wie sie konventionelle Romane, etwa *Stalingrad* von Theodor Plievier, kennzeichnet. In diesem Zusammenhang hat Harro Müller-Michaels Kluges Text mit einer Formulierung von Theodor Fontane als einen »Vielheitsroman« charakterisiert (Müller-Michaels 1988, 99). Der Text der ersten Fassung versammelt unterschiedliche Formen der Darstellung: chronologische Abfolgen (»Rechenschaftsbericht«, »Pressemäßige Behandlung«, »Tagesläufe«), Interviewpassagen (»Wie wurde das Desaster praktisch angefaßt?«, »Wunden«), (Groß-)Zitate, die gar nicht oder nur wenig bearbeitet wurden (»Richtlinien für den Winterkrieg«, »Militärgeistliche Behandlung«, »Anhang 1: Spiele«) sowie »analytische« Abschnitte (»Rekapitulation«, »Anhang 2: Sprache der höheren Führung«, »Anhang 3: Formenwelt«). Dieser Heterogenität der Darstellungsformen entspricht auf anderer Ebene die Heterogenität von »Zeitschichten« (Koselleck), die der Text allerdings nicht vermittelt und in eine fortlaufende Erzählung eingliedert, sondern gegeneinander stellt und auf diese Weise die unterschiedlichen Zeiten ausstellt.¹⁹³

Das Vorwort spricht davon, dass die »Ursachen« für Stalingrad »30 Tage oder 300 Jahre« zurückliegen (Kluge, Erste Textfassung, 7). Nähme man die angeführten »30 Tage« als zeitlichen Rahmen der Darstellung ernst, man wäre zurückgeworfen auf die Forderung der Einheitlichkeit des Ereignisses. 30 Tage ließen sich erzählen, während der alternative zeitliche Rahmen von »300 Jahren« sich einer kohärenten Erzählung entziehen würde. Wie bereits

¹⁹² Ein Vergleich zwischen deutschen und russischen Texten zu Stalingrad steht allerdings noch aus und wäre hinsichtlich der Bedeutung, die der Schlacht um Stalingrad in Bezug auf die Ausbildung einer nationalen Identität in beiden Ländern zugekommen ist, sehr wünschenswert.

¹⁹³ Konventionelle – v.a. historische – Romane folgen der »natürlichen« Chronologie des erzählten Ereignisses, was nicht ausschließt, dass sie innerhalb der erzählten Zeit vor- und zurückgreifen. Die grundlegende Linearität bleibt davon allerdings unberührt.

der Titel *Schlachtbeschreibung* suggeriert, unterläuft der Text die idealtypische Differenz von Ereignis- und Strukturgeschichte, wie sie für die historiographische Praxis zumindest theoretisch bestimmend ist. Gestützt wird dies dadurch, dass Kluge in seinem Vorwort vom »Unglück« von Stalingrad spricht. Kluge vermeidet es, worauf bereits Ulrike Bosse hingewiesen hat, die Worte ›Tragödie‹ oder ›Katastrophe‹ zu verwenden (Bosse 1989, 63), doch er tut dies aus einem anderen Grund, als sie meint. Nach Bosse interpretiere der Begriff des Unglücks das Geschehen, während »›Katastrophe‹ nur die anonyme Menge der Toten bezeichnet, trifft das Unglück den einzelnen Menschen; während die Tragödie den Helden fordert, erleidet das Unglück jedermann. ›Katastrophe‹ wie ›Tragödie‹ bezeichnen Unabwendbares: naturnotwendig, vom Schicksal bestimmt; das Unglück scheint demgegenüber vermeidbar und von Menschen verursacht. Nur ein ›Unglück‹ läßt sich daher auf ›organisatorischen Aufbau‹ zurückführen.« (Bosse 1989, ebd.)

Inwiefern die Begriffe der ›Katastrophe‹ und der ›Tragödie‹ das Geschehen in Stalingrad im Gegensatz zum Begriff des ›Unglücks‹ nicht interpretieren würden, will nicht einleuchten. Im Gegenteil sind sowohl ›Katastrophe‹ als auch ›Tragödie‹ in interpretatorischer Hinsicht in viel höherem Maße semantisiert als das vergleichsweise neutrale ›Unglück‹. Dabei stehen die Begriffe ›Tragödie‹ und ›Katastrophe‹ in einem engen Zusammenhang, kann letzterer doch sowohl den Höhe- als auch den Endpunkt einer Tragödie bezeichnen. Wenn es auch richtig ist, dass die Tragödie ›den Helden fordert‹, so vernachlässigt Bosse ein zentrales semantisches Element, nämlich die Frage nach dem Schuldzusammenhang.¹⁹⁴ Was der Held als unabwendbar oder als vom Schicksal bestimmt erfährt, hat einen zeitlich vorgängigen Grund: die Schuld, die der Held auf sich geladen hat. Die Katastrophe, die der Held der Tragödie erleidet, meint demnach die ›gerechte‹ Strafe für ein begangenes Vergehen. Was als katastrophal, als ›unabwendbar‹ im Sinne Bosses, erfahren wird, ist in Bezug auf Stalingrad eine retrospektive Projektion. Stalingrad als Tragödie zu verstehen, bedeutet zwangsläufig die Frage nach einer Schuld zu stellen und damit eben auch nach der Vermeidbarkeit des

¹⁹⁴ Darauf hat bereits Hans Wagener aufmerksam gemacht: »Der Begriff ›Unglück‹ schließt in seiner Wertneutralität das Element der Schuld bewußt aus.« (Wagener 1977, 157)

Schuldig-Werdens respektive des Sich-Schuldig-Machens.¹⁹⁵ Es sind jedoch genau diese Assoziationen, die Kluge vermeiden will und die Bosse übersieht bzw. in ihr Gegenteil verkehrt.

Damit bricht auch die weitere Argumentation von Bosse zusammen. Denn dass ein ›Unglück‹ vermeidbar ist, mag sprichwörtlich Sinn machen, wonach jeder Mensch seines Glückes Schmied sein könne. Auf ein historisches Ereignis angewendet ist die Formulierung im Gegensatz dazu zu verstehen. Begriffshistoriographisch gesprochen stellt das ›Glück‹ eine Form des Zufalls dar. In Kluges Verwendung des Begriffs ›Unglück‹ ist der Wiederhall einer Tradition der historiographischen Praxis zu hören, bei der man »den Zufall, oder das Glück im Gewande der Fortuna, zur Deutung der Historien« herangezogen hatte (Koselleck 1989b, 159). Der berühmte Satz »Das Buch beschreibt den organisatorischen Aufbau eines Unglücks« aus dem Vorwort ist nicht in dem Sinne zu verstehen, dass das Unglück eine logisch-kausale Folge des organisatorischen Aufbaus gewesen sei. Vielmehr vollzieht sich an dieser Stelle auf syntaktischer Ebene, was auf der gesamten strukturellen Ebene des Textes wirksam ist: das Nebeneinander- und Gegeneinanderstellen widerstrebender und widersprechender Elemente. Der organisatorische Aufbau, die Planung, die ein Gelingen des Angriffs auf Stalingrad gewährleisten und erwartbar machen sollte, wurde vom Unglück, vom nicht zu erwartenden, plötzlich auftretenden Zufall durchkreuzt. Die Pointe des Satzes besteht darin, zwei Dimensionen miteinander zu verbinden und dadurch die Suggestion aufzubauen, dass zwischen beiden ein Zusammenhang besteht. Folgte man Bosse in ihrer Annahme, dass ein Unglück vermeidbar sei, müsste der Text das einlösen, d.h. eine retrospektive Antwort darauf geben, inwiefern Stalingrad hätte vermieden werden können.

Man könnte den Satz von Kluge auch in anderer Terminologie wiedergeben. Danach beschrieb das Buch die strukturellen Voraussetzungen eines Ereignisses, allerdings mit dem gewichtigen Unterschied, dass sich diese beiden Ebenen, die sowohl zeitliche als auch inhaltliche Komponenten aufweisen, niemals vollständig zur Deckung bringen lassen. In dem dadurch geöffneten (und durch nichts zu schließenden) ›Zwischen-

¹⁹⁵ Dabei bleibt ein weiteres Problem ungelöst, nämlich ob der Begriff von Schuld, den die Verwendung von Tragödie mit sich bringt, einfach unhistorisch auf ein Ereignis wie Stalingrad angewendet werden kann.

raum« zwischen Struktur und Ereignis, zwischen ›organisatorischem Aufbau« und ›Unglück«, liegt der irrationale Kern von Stalingrad, der als Generator der weiteren Textbildung fungiert.

Die einzelnen Teile der ersten Textfassung stehen somit in unterschiedlichem zeitlichen Zusammenhang mit dem historischen Ereignis Stalingrad. Dabei ist nicht immer deutlich zu unterscheiden, ob sich ein Textteil zeitlich synchron auf Geschehnisse der Schlacht bezieht oder ob er der Schlacht zeitlich vorausgeht bzw. ihr nachfolgt. So können die Teile »Richtlinien für den Winterkrieg« (Kluge, Erste Textfassung, 51–69), »Anhang 1: Spiele« (bis auf die letzten zwei Abschnitte; Kluge, Erste Textfassung, 305–318) und »Militärgeistliche Behandlung« (Kluge, Erste Textfassung, 71–84) zur Vorgeschichte des Ereignisses gezählt werden. Die Teile »Rechenschaftsbericht« (Kluge, Erste Textfassung, 9–31) und »Pressemäßige Behandlung« (Kluge, Erste Textfassung, 33–50) sind ereignistheoretisch als gleichzeitig zu dem Geschehen in Stalingrad zu verstehen. Die Teile »Wie wurde das Desaster praktisch angefaßt?« (Kluge, Erste Textfassung, 85–122) und »Wunden« (Kluge, Erste Textfassung, 123–140) wiederum haben die konkrete Nachgeschichte der Schlacht zum Thema. Dagegen sind die Teile »Tagesläufe« (Kluge, Erste Textfassung, 141–247), »Rekapitulation« (Kluge, Erste Textfassung, 249–298) und »Anhang 2: Sprache der höheren Führung« sowie »Anhang 3: Formenwelt« (Kluge, Erste Textfassung, 319–337 bzw. 339–372) zwar einerseits dem Ereignis auch zeitlich nachgeordnet, wird in ihnen doch eine Rekonstruktion der Gründe des Schlachtgeschehens versucht. Andererseits öffnet dieser ›Erklärungsversuch« einen zeitlichen Rahmen, der die Vorgeschichte des Ereignisses, wie sie in den vorangegangenen Textteilen dargestellt wird, deutlich erweitert und um die langfristig-strukturelle Dimension, die im Vorwort genannten ›300 Jahre«, ergänzt.

Damit könnte man für die ersten sechs Teile des Buchs – von »Rechenschaftsbericht« bis einschließlich »Wunden« – folgenden zeitlichen Aufbau festhalten: zunächst zeitlich synchron mit den Geschehnissen in Stalingrad, dann deren Vorgeschichte und schließlich die Nachgeschichte. Das historische Ereignis Stalingrad wird demnach nicht nach den Erfordernissen historiographischer Praxis anhand der Kriterien von Anfang, Höhepunkt, Ende ›nacherzählt«. Das ist insofern sinnvoll, als dass der Leser zunächst mit dem Geschehen in Stalingrad bekannt gemacht wird, woraufhin er die Möglichkeit hat, das ›objektive« Geschehen, wie es im »Rechen-

schaftsbericht« aufgeführt wird, mit den folgenden Teilen in Beziehung zu setzen und es vergleichend zu prüfen. Dabei sollte natürlich klar sein, dass die dort chronologisch aufgeführten Berichte nicht in dem Sinne ›objektiv‹ sind, da sie erstens den offiziellen, also durch militärische Erwägungen reglementierten Blick auf das Schlachtgeschehen, dokumentieren und zweitens einer erneuten Auswahl durch den Autor Kluge unterliegen.¹⁹⁶ Diese doppelte Brechung der Perspektive enthüllt bereits den fiktionalen Charakter der Darstellung, zumindest für den Leser, der bereits mit Vorwissen an den Text herangeht.¹⁹⁷ Zudem gilt es zu bedenken, dass der »Rechenschaftsbericht« in Kluges Text erst mit dem 10. November 1942 einsetzt. Der Bericht schweigt somit über den deutschen Angriff auf Stalingrad, wodurch bereits ein inhaltlicher Schwerpunkt auf die Einschließung der 6. Armee – ›das Unglück‹ – gesetzt wird.

Der letzte Eintrag des »Rechenschaftsberichts« vom 3. Februar 1943 notiert zu Beginn lapidar das Ende des Kampfes in Stalingrad und spricht gegen Ende von dem »Vorbild«, das die Offiziere, Unteroffiziere und Mannschaften im Kampf boten und das »bis in die fernsten Zeiten, aller unwahren bol. Propaganda zum Trotz« fortwirken werde (Kluge, Erste Textfassung, 30–31). Mit dem Stichwort ›Propaganda‹ wird eine Verbindung zum folgenden Teil »Pressemäßige Berichterstattung« hergestellt. Auch hier folgt der Text chronologisch den Geschehnissen, er setzt allerdings erst mit dem 23. November 1942 ein, dem Tag der Schließung des Kessels von Stalingrad, und geht über das Ende der Kämpfe am 3. Februar hinaus. Dieser Teil endet mit dem 11. Februar 1943 und den Vorbereitungen einer »Broschüre« über den Kampf in Stalingrad. Danach wird Stalingrad in

¹⁹⁶ »Kluges Schlachtbeschreibung setzt ein mit dem ›offiziellen‹ Blick auf Stalingrad. Der Autor versucht nicht, durch eingeschobene Kommentare das ›wahre‹ Geschehen hinter den dünnen Informationen des Wehrmachtberichts aufzudecken oder durch spannende Schilderungen einzelner Episoden den Leser zu fesseln. Ausgangsbasis für die Annäherung an ›Stalingrad‹ ist die Dokumentation – nicht der konkreten historischen Situation in Stalingrad selbst, aber dessen, was in Deutschland aufgrund des Wehrmachtberichts für die Realität an der Ostfront gehalten werden mußte.« (Bosse 1989, 69)

¹⁹⁷ Das bedeutet, dass ein Leser, der nicht oder in nur geringem Maße mit Stalingrad vertraut ist, den Informationen des »Rechenschaftsberichts« zunächst vertrauen muss, wodurch er den ›offiziellen‹ Blick auf die Schlacht annimmt. Damit könnte allerdings im Folgenden ein umso größerer Erkenntnisprozess in Gang gesetzt werden, der einen kritischen Blick qua Lektüre erst mal einüben muss.

der Presse nicht weiter erwähnt (Kluge, Erste Textfassung, 49–50). Ulrike Bosse beschreibt den Aufbau dieses Teils wie folgt:

Die ›Vertraulichen Informationen‹ selbst zitiert Kluge unter ihrer fortlaufenden Nummer, er behält die Separierung in ›Tagesparole des Reichspressechefs‹ und ›Informatorisch wird mitgeteilt‹ sowie eine graphische Gliederung bei und betont auch damit den dokumentarischen Charakter der Texte. (Bosse 1989, 70)

Damit wird dem ›offiziellen‹ Blick des »Rechenschaftsberichts« ein zweiter ›offizieller‹ Blick auf die Geschehnisse in Stalingrad an die Seite gestellt, der die Berichte von der Front in spezifischer Weise verdoppelt. Wenn Ulrike Bosse schreibt, die »Propaganda Goebbels' erweist sich als unfähig, ein Ereignis wie Stalingrad sprachlich zu bewältigen« (Bosse 1989, 72), dann leuchtet das zunächst ein.¹⁹⁸ Ob die Kategorie der ›Bewältigung‹ zur Charakterisierung propagandistischer Sprachhandlungen angemessen ist, darf bezweifelt werden, sofern sie nicht weiter differenziert wird. ›Bewältigend‹ würde sie in dem Moment wirken, in dem es ihr gelingt, die ›realen‹ Verhältnisse in einer Weise darzustellen, die eine offene und öffentliche Kritik zu verhindern imstande wäre. In diesem Sinne müsste man der Propaganda Goebbels zumindest einen Teilerfolg einräumen.¹⁹⁹ Meint

¹⁹⁸ Es ist allerdings auch banal, da es einer propagandistischen Behandlung nicht um die richtige, sachgemäße oder angemessene sprachliche Verarbeitung geht, zielt sie doch auf die Manipulation der Leser (oder Zuhörer) ab. Zugleich stellt sich die Frage, ob eine sprachliche Bewältigung – literarisch, historiographisch, propagandistisch – überhaupt erreicht werden kann bzw. was Maßstab für das Gelingen sein könnte.

¹⁹⁹ Bosse benennt eindeutig den Sinn von Goebbels' Propaganda: »Individuelle Reaktionen werden geleugnet, ja sie sollen ausgelöscht werden zugunsten eines überindividuellen geschichtlichen Sinns; aktueller Schmerz soll nichtig erscheinen angesichts überzeitlicher Bedeutung. Geschichte wird hier nicht gesehen als Summe menschlicher Handlungen in der Gegenwart und im zeitlichen Nacheinander eines historischen Prozesses, sondern als abstraktes Ideal, dem sich die Realität annähern muß. Was nicht zu ihm paßt, wird uminterpretiert oder eliminiert.« (Bosse 1989, 73) Die Tatsache, dass Stalingrad eben nicht zu einem Aufstand geführt hat, kann als Beleg dafür genommen werden, dass sie funktioniert hat. Darüber hinaus hat sich eine bestimmte Semantik der Propaganda bis in die Nachkriegszeit halten können, wonach sich die Soldaten der 6. Armee als Opfer begreifen konnten, und zwar im Kampf gegen den Bolschewismus. Mit Blick auf die Propaganda stellt Norbert Frei fest »Nach Kriegsende artikulierte sich die Kritik an der nationalsozialistischen Propaganda und am ›Führer‹ natürlich auch öffentlich, der Gedanke des ›Opfergangs‹ hingegen wurde nur modifiziert, aber keineswegs aufgegeben. Im Zeichen eines im Westen bald wieder hochaktuellen Antikommunismus, der nun freilich auch im Gewand des

sprachliche ›Bewältigung‹ in diesem Fall nicht die Funktion propagandistischer Sprachhandlungen, sondern eine Form der Assimilation hinsichtlich der Repräsentation der Geschehnisse, dann liegt Bosse sicherlich richtig. Allerdings wäre eine solche Erkenntnis nur von geringem Wert, denn um eine angemessene Darstellung geht es der Propaganda nicht, sondern um die avisierte Wirkung. Nur unter dieser Voraussetzung ließe sich die Aussage rechtfertigen, dass Goebbels' Propaganda keine sprachliche ›Bewältigung‹ gelingen könne.²⁰⁰

Entscheidend ist jedoch ein anderer Punkt, nämlich die bereits angesprochene Verdoppelung des ›offiziellen‹ Blicks, der sich in einer spezifischen Sprachverwendung niederschlägt. Erst die Lektüre der »Pressemäßigen Behandlung« macht nämlich darauf aufmerksam, inwiefern die Sprache der Berichte bereits Regelungen folgt, deren Ziel die Verschleierung oder Euphemisierung ist. So zitieren die einzelnen Einträge der »Pressemäßigen Behandlung« immer wieder aus dem vorangegangenen »Rechenschaftsbericht«. Denn es verhält sich gerade nicht so, dass die Presse ausschließlich falsche Informationen zur Lage in Stalingrad verbreitet. Vielmehr sind die Front und die heimische Berichterstattung über sprachliche Formeln miteinander verbunden. Der Bericht vom 25. Dezember spricht in gleicher Weise von »heldenhaft kämpfenden Truppen« (Kluge, Erste Textfassung, 21) wie die »Pressemäßige Behandlung« in ihrem Eintrag vom 18. Januar 1943 unter der »Tagesparole des Reichspressechefs«: »Die Schwere der Kämpfe an allen Abschnitten der Ostfront sowie der heldenmütige Kampf unserer Truppen im Raume von St. stehen im Vordergrund der Blätter« (Kluge, Erste Textfassung, 40; kursiv i.Orig.).²⁰¹ In besonderer Weise offensichtlich wird dieser Umstand anlässlich des Endes der Kämpfe in Stalingrad. Sowohl der Bericht als auch die Darstellung in der Presse – beide vom 3. Februar 1943 – folgen denselben sprachlichen

demokratischen Antitotalitarismus auftrat, erledigte sich nicht allein die Frage nach der Legitimität und Sinnhaftigkeit des nationalsozialistischen Krieges [...]; vielmehr erschien Stalingrad nun geradezu wie ein vorweggenommener Blutzoll, den die unerledigte Gefahr des ›Bolschewismus‹ gefordert hatte.« (Frei 2009, 116)

²⁰⁰ Grundsätzlich sollte von der Vokabel ›Bewältigung‹, sofern man sie auf Ereignisse des Zweiten Weltkriegs anwenden will, Abstand genommen werden, da sie dazu einlädt, einen Schlussstrich unter die Geschichte setzen zu wollen. Ich behalte sie an dieser Stelle bei, da sie ein Zitat aus der Arbeit Bosses ist.

²⁰¹ Die Kursivierung im Text könnte mit gleichem Recht sowohl als Hervorhebung der Bedeutsamkeit wie auch als Hinweis auf den Zitatcharakter verstanden werden.

Regelungen. Dabei geht es jedoch nicht um wortwörtliche Übernahme. Interessanter ist, was die Texte *nicht* sagen. Beide vermeiden das Wort Niederlage und wollen keinen Eindruck von Trauer erwecken; beide kennzeichnet die Wahrnehmung von Stalingrad in »männlicher, harter und nationalsozialistischer Sprache« (Kluge, Erste Textfassung, 47). Die entsprechenden Vokabeln lauten: ›Held‹, ›heroisch‹, ›heldenhaft‹, ›Opfer‹, ›Opferwillen‹, ›stolz‹, ›treu‹, ›Pflicht‹. Beiden gemein ist zudem das Bestreben aus den Soldaten, die in Stalingrad gekämpft haben, Vorbilder für kommende Generationen zu machen. »Sie starben, damit Deutschland lebe. Ihr Vorbild wird sich auswirken bis in die fernsten Zeiten«, heißt es im letzten Eintrag des »Rechenschaftsberichts« (Kluge, Erste Textfassung, 31), der seine propagandistische Ergänzung in den »Erläuterungen zur Tagesparole« findet: »Der heldenhafte Kampf von St. wird jedoch alle Zeiten überdauern [...] und St. zum Mythos« machen, »der allen kommenden Generationen unseres Volkes Kraft geben und Verpflichtung sein wird« (Kluge, Erste Textfassung, 47).

Es ist kein Zufall, dass der Text von *Schlachtbeschreibung* mit dem ›offiziellen‹ Blick auf Stalingrad einsetzt. Nicht nur erhält der Leser, der vielleicht nichts über Stalingrad weiß, Informationen über den Ablauf der Schlacht. Wichtiger erscheint, dass der Leser mit den Sprachregelungen vertraut gemacht wird, die eine spezifische Wahrnehmung der Schlacht erst ermöglichen. Dabei enthüllt die »Pressemäßige Behandlung« die Mechanik, die hinter diesen Sprachregelungen wirksam ist und es dem Leser daraufhin ermöglicht, die Informationen des »Rechenschaftsberichts« zu prüfen. Was dort scheinbar ›objektiv‹ vermittelt wird, verstärkt durch die chronologische Reihung der Einzelberichte, wird für den Leser nach der Lektüre des zweiten Teils fragwürdig, erkennt er doch, sofern er aufmerksam ist, die gleichen sprachlichen Mittel. Damit aber bewirkt der Text, dass der Leser sich von der ›Realität‹ des Schlachtgeschehens entfernt, da die ihm vermittelte Wirklichkeit sich als sprachgesteuerte Verzerrung offenbart.

Die »Richtlinien für den Winterkrieg« bilden den folgenden Teil. Sie sind einer Dienstvorschrift entnommen und erläutern etwa den »Einfluß des Winters auf Gelände, Witterung und Tageszeiten« (Kluge, Erste Textfassung, 53), die notwendigen »Vorbereitungen auf den Winterkrieg« bzw. die »Kampfweise im Winter« (Kluge, Erste Textfassung, 55 u. 56). Es ist erstaunlich, wie detailliert die Vorschriften ausgefallen sind, wie genau die Vorstellungen von den Anforderungen der Kriegführung unter den

Bedingungen des russischen Winters gewesen sind, mit denen sich die Armee konfrontiert gesehen hat. Dass diese Planungen in der Realität keinen Effekt hatten, verleiht diesem Dokument eine makabre Qualität. Bereits der zweite Eintrag der »Pressemäßigen Behandlung« enthält die informatorische Mitteilung, dass über »die neuen Winteruniformen für unsere Soldaten an der Ostfront nicht zu berichten« sei (Kluge, Erste Textfassung, 35; kursiv i. Orig.). Dem Leser stellt sich die Frage, warum nicht über die neuen Winteruniformen berichtet werden soll. Wenn die Planung alle Erfordernisse einkalkuliert hat, wirkt es seltsam, dass über neue Winteruniformen der Mantel des Schweigens gehüllt werden soll. Ein mit ›Stalingrad‹ vertrauter Leser wird natürlich sofort die Differenz zwischen der Dienstvorschrift und der Realität erkennen. Der im Sommer 1942 begonnene Angriff auf Stalingrad sowie die zügigen Erfolge der Armee bei ihren Vorstößen auf Stalingrad ließen den (Fehl-)Schluss zu, man werde keinen Kampf im Winter führen müssen. Als sich die Lage veränderte und die deutsche Armee durch die massiven Gegenangriffe der Roten Armee in die Position rückte, die eroberten Teile Stalingrads verteidigen zu müssen, brach bereits der Winter an. Die vorher geäußerten Bedenken, dass die Nachschubwege zu lang seien, dass Nahrungsmittel, Munition und Benzin ausblieben, dass man über zu wenig oder keine angemessene Winterkleidung verfügte, erwiesen sich ab Mitte Oktober 1942 als richtig. Planungsanspruch und reale Kampfsituation klafften weit auseinander.²⁰² Im Teil »Tagesläufe« wird darauf weiter eingegangen; erst dort vermag ein Leser die Angemessenheit, die »Richtlinien« in dieser Länge zu zitieren, einzuschätzen.²⁰³

Die »Militärgeistliche Behandlung« steht in inhaltlichem Zusammenhang mit der »Pressemäßigen Behandlung«. Beide zeigen spezifische Formen propagandistischer Sprachhandlungen. Während es letzterer, wie gezeigt, darum geht, die Realität der – sich anbahnenden – Niederlage zu verschleiern, stellen die Predigten die Korruption religiöser Sprache aus,

²⁰² Ein kundiger Leser wird bereits beim Lesen des »Rechenschaftsberichts« folgende Formulierung zu deuten wissen und in Bezug zu den »Richtlinien im Winterkrieg« setzen. Im bereits zitierten Eintrag vom 3. Februar 1943 heißt es: »Ihrem Fahneneid getreu bis zum letzten Atemzug, ist die 6. Armee [...] der Übermacht des Feindes und der Ungunst der Verhältnisse erlegen. [...] Vom Feind völlig eingeschlossen, hielt sie in weiteren Wochen schwersten Ringens und härtester Entbehrenungen starke Kräfte des Gegners gebunden.« (Kluge, Erste Textfassung, 30)

²⁰³ Vgl. Bosse 1989, 74.

deren Zweck es ist, Opferbereitschaft einzuklagen und sich Gottes Willen zu beugen, die Kriegsanstrengung auf sich zu nehmen. Die Predigten sind ein Beispiel dafür, dass eine rein militärische Aufrüstung nicht ausreicht, um erfolgreich einen Krieg zu führen. Vielmehr muss die Kriegsbeurteilung so in das Wertesystem der Zuhörer eingefügt werden, dass die Notwendigkeit nicht nur jeden Zweifel beseitigt, sondern darüber hinaus das Gefühl erzeugt wird, man sei der Last der Verantwortung für das eigene Handeln durch die Umstände enthoben.²⁰⁴ Dementsprechend heißt es in der ersten Predigt, die Abrahams Prüfung durch Gott auslegt: »Hier gilt es, von Abraham zu lernen. Wo immer die schmerzliche Kunde vom Kriegsschauplatz kommt: der, den du lieb hast, ist gefallen, da will vor allem festgehalten werden: Jetzt ruft mich mein Gott, jetzt soll ich mein Abrahamopfer bringen« (Kluge, Erste Textfassung, 74). Dabei ist es interessant, dass sich in keiner der Predigten ein konkreter Hinweis auf die Schlacht von Stalingrad finden lässt. Dadurch erhalten sie die Qualität eines Exempels, etwas, das sie über die konkrete Situation in Stalingrad hinaushebt. Auch ihre zeitliche Einordnung ist deswegen schwierig. Jedoch kann man hier an die Formulierung von Ulrike Bosse anschließen, wonach sie einen Teil der »geistig-moralischen Aufrüstung« bilden und somit dem Krieg zeitlich vorangehen (Bosse 1989, 77).

In den darauf folgenden Teilen »Wie wurde das Desaster praktisch aufgefaßt?« und »Wunden« kommen die Handelnden zu Wort. In Interviews bzw. Interviewausschnitten werden Offiziere, Soldaten, Offiziere des Stabes sowie, in »Wunden«, Ärzte nach ihren Erinnerungen befragt. Dabei wechseln sich Interviews, die sowohl die Fragen als auch die Antworten beinhalten, mit Ausschnitten aus Interviews ab, die ausschließlich die Antwort des Befragten wiedergeben. Auffällig ist, dass der Text die Befragten jeweils nur mit ihrem Rang aufführt, die Nennung von Namen, die einen persönlichen Bezug ermöglichen könnten, wird zugunsten einer Depersonalisierung der Handelnden vermieden. Damit könnte ein Hinweis

²⁰⁴ Vgl. Bosse 1989, 77f. In der ersten Predigt findet sich folgende Passage über die Notwendigkeit, Opfer bringen zu müssen ohne dafür Verantwortung zu übernehmen: »Wo aber für den Krieg das Tor aufgestoßen wird, da wird auch die Bahn für den Tod gebrochen. ES MUSS so sein. Und in dieser Notwendigkeit liegt trotz aller blutigen Härte etwas Erleichterndes.« (Kluge, Erste Textfassung, 73; Hervorhebung i. Orig.) Das ›Erleichternde‹ der äußeren Notwendigkeit, des ›ES MUSS‹, bedeutet in einer doppelten Bewegung, Bereitschaft einzufordern und die Verantwortung zu dispensieren.

gegeben sein, dass die entsprechenden Interviews nicht nach der »Methode der ›oral history‹« gestaltet worden sind, wie Ulrike Bosse meint (Bosse 1989, 77). Der Versuch, eine Geschichte ›von unten‹ zu schreiben, wie sie vielen ›oral histories‹ zugrunde liegt, um auf diese Weise ein detaillierteres, ›lebensnahes‹ Bild eines historischen Ereignisses zu erlangen, das sich nicht mit den Erkenntnissen der Historiker deckt bzw. diese ergänzt und ›mit Leben füllt‹, steht hier nicht im Vordergrund. Wenn Bosse im Folgenden anmerkt, dass der Eindruck, den die Interviews vermitteln, »wie der des Romans insgesamt aufgesplittert« bleibe, dann hat sie den Sinn der Interviews klar benannt (Bosse 1989, 78). Nicht um Ergänzung oder Vervollständigung eines Bildes geht es, sondern im Gegenteil um die erkenntnistheoretische und -praktische Unmöglichkeit, durch Befragung derjenigen, die dabei gewesen sind, an ein solches Gesamtbild zu gelangen.

Das hat erstens mit der zeitlichen Distanz zu tun. So berichtet bereits der erste befragte Offizier von seinen Erlebnissen aus einem Abstand von 20 Jahren. Zweitens: Im Fall eines anderen Gesprächs sieht sich der Herausgeber der Interviews, der, anders als Bosse meint, nicht mit dem Interviewer und/oder dem Autor Kluge identisch sein muss, gezwungen, in einer Fußnote die Äußerung des Befragten zu korrigieren. Mag es sich dabei auch um ein Detail handeln, es deutet dennoch daraufhin, dass man jeder Äußerung gegenüber skeptisch hinsichtlich ihres Realgehaltes sein muss.²⁰⁵ Drittens darf nicht übersehen werden, dass die titelgebende Frage mit dem Wort »Desaster« eine Interpretation der Geschehnisse liefert, wodurch das hauptsächliche Gewicht auf die Zeit nach der russischen Gegenoffensive und die daran anschließende Kesselbildung gelegt wird. Die zu beschreibende Schlacht wird demnach wiederum um die Dimension des deutschen Angriffs verkürzt.

Die in den ersten sechs Teilen der ersten Textfassung enthaltenen Dokumente zum Schlachtgeschehen in Stalingrad gehören verschiedenen zeitlichen Ebenen an. Dabei erfüllen sie allerdings nicht die Funktion, die für eine erzählerische Rekonstruktion des Ereignisses nötig wäre, vielmehr kommt in der scheinbar unbearbeiteten Form als Dokumente dem Leser die

²⁰⁵ Das entsprechende Detail richtet sich auf die Frage, an welchem Zeitpunkt die Wolga zugefroren war. Während der Befragte Dezember angibt, führt die Fußnote den 8. Januar an. Das scheint nebensächlich, aber die Möglichkeit, die Wolga nicht mehr mit Booten überqueren zu können, könnte durchaus strategische Entscheidungen beeinflusst haben.

Aufgabe zu, sich aufgrund der Informationen, die die einzelnen Textteile liefern, ein Bild von Stalingrad zu machen. Deutlich wird zudem, wie stark die Dokumente bestimmten Sprachregelungen unterworfen sind, in die der Leser bei seiner Lektüre ›eingeebt‹ wird und denen gegenüber er zwangsläufig misstrauisch werden wird. Das geschieht allerdings nicht dadurch, dass der ›Herausgeber‹ die Dokumente kommentieren würde. Vielmehr kommentieren sich die einzelnen Textteile gegenseitig, indem sie unterschiedliche Bilder des Geschehens entwerfen, von denen keines mit der ›Wirklichkeit‹ des Ereignisses übereinstimmt und schlussendlich sogar die Frage aufwerfen, ob man überhaupt sinnvoll von der ›einen‹ Wirklichkeit des Ereignisses sprechen kann.

Das berührt die interessante Frage, wer es eigentlich ist, der im Text von *Schlachtbeschreibung* spricht. Dabei ist es hilfreich, sich zunächst der von Ulrike Bosse vorgeschlagenen Differenzierung zwischen einem ›Herausgeber‹ und einem Erzähler anzuschließen. Mit Blick auf die ersten sechs Textteile spricht Bosse wiederholt von einem Herausgeber²⁰⁶, während der darauf folgende Teil »Tagesläufe« Kluges Version der Schlacht darstelle.²⁰⁷ Problematisch an Bosses Einschätzung ist nicht nur, dass sie sowohl den ›Herausgeber‹ als auch den ›Erzähler‹ mit Alexander Kluge identifiziert. Es ist sicherlich nicht falsch, wenn man davon ausgeht, dass Alexander Kluge der Urheber des Text-Arrangements *Schlachtbeschreibung* ist, tritt er doch im Vorwort als Autor in Erscheinung. Es gibt auf der weiteren Textoberfläche jedoch keinen Hinweis darauf, dass Kluge als ›Herausgeber‹ oder als ›Erzähler‹ anwesend ist. Die Dichotomie ›Herausgeber‹/›Erzähler‹, die Bosse eröffnet, wiederum installiert die Entgegensetzung zwischen ›Wirklichkeit‹ und ›Fiktion‹ der Schlacht und verkennt auf diese Weise die spezifische Qualität, die den Dokumenten zukommt. Davon zu sprechen, dass Kluge in »Tagesläufe« ›seine‹ Geschichte des Ereignisses erzählt, ist problematisch, weil es suggeriert, die vorangegangenen Dokumente seien ›objektiv‹ bzw. ›objektiver‹ als ›seine‹ Geschichte.

In ihrer Arbeit zu *Schlachtbeschreibung* bemerkt Stefanie Carp dementsprechend, dass Kluge in seinem Text Dokumente ›inszeniere‹, um

²⁰⁶ Vgl. Bosse 1989, 71, 77, 82.

²⁰⁷ »In ›Tagesläufe‹ schließlich [...], schreibt Kluge ›seine‹ Geschichte der Schlacht; auch sie stützt sich auf die Quellen, beschränkt sich aber im Unterschied zu den vorhergehenden Teilen nicht auf die Zitation einzelner Dokumente, sondern arbeitet Material unterschiedlichen Charakters auf und ist geprägt von der Sprache des Autors.« (Bosse 1989, 62–63)

deren »Anspruch auf Authentizität« infrage zu stellen.²⁰⁸ Zu diesen Inszenierungsstrategien gehört der Wechsel zwischen den Ebenen einer ›Herausgeberinstanz‹ und einer ›Erzählinstanz‹, wobei gerade auch der erste Teil, »Rechenschaftsbericht«, eine Erzählung im Gewand einer ›offiziellen‹ Chronologie der Geschehnisse bietet. Gleiches gilt für die Teile »Wie wurde das Desaster praktisch angefaßt?« und »Wunden«, in denen Beteiligte ihre Erinnerungen erzählen. Es zeigt sich, dass die von Bosse eröffnete Dichotomie zwischen ›Herausgeber‹ und ›Erzähler‹, zwischen ›Dokument‹ und ›Erzählung‹ bereits die Dokumente selbst durchzieht und nicht zugunsten einer der beiden Seiten entschieden werden kann. Denn, soviel sollte deutlich geworden sein, die Dokumente vermitteln zwar dem Leser Informationen, doch betreffen diese immer nur einen spezifischen Ausschnitt oder eine spezifische Perspektive und nicht die ›Wirklichkeit‹ der Schlacht als Ganzes. *Schlachtbeschreibung* im Sinne eines historiographischen Textes zu rezipieren, führt demnach zu nichts.²⁰⁹

Noch einmal radikalisiert findet sich dieses Verhältnis zwischen dokumentiertem Ereignis und narrativ-fingiertem Ereignis in »Tagesläufe«, dem umfangreichsten Textteil von *Schlachtbeschreibung*. Vorangestellt sind diesem Teil zwei Motti, die die weitere Lektüre steuern, indem sie Perspektiven für eine Deutung der folgenden ›Erzählung‹ anbieten. Dabei stammt das erste Motto aus von Clausewitz' theoretischem Hauptwerk *Vom Kriege*; das zweite ist ein Zitat aus einer Ansprache Goebbels, die er »im Hotel Kaiserhof vor Kommandeuren der Ersatztruppenteile und Schulen um Berlin«, wie die Unterschrift erläutert, gehalten hat (Kluge, Erste Textfassung, 143).²¹⁰ Nach Goebbels ist Stalingrad einem »Gemälde« vergleichbar, das man jedoch »aus der Nähe nicht ansehen kann, sondern von dem man abtreten muß, um es voll würdigen zu können«. Dies sei allerdings erst aus »zeitlichem Abstand« möglich, wodurch Stalingrad »als ganz großes Ruhmesblatt in der Geschichte unserer Armee erkannt« werden könne. Der von Goebbels vollzogene Vergleich von Stalingrad mit einem

²⁰⁸ Carp 1987, 109.

²⁰⁹ Vgl. dazu den Aufsatz von Visch 1983, 26–49.

²¹⁰ Das Clausewitz-Zitat lautet: »Die meisten Angriffe führen nur bis zu einem Punkt, wo die Kräfte noch eben hinreichen, sich in der Verteidigung zu halten und den Frieden abzuwarten. Jenseits dieses Punktes liegt der Umschwung, der Rückschlag; die Gewalt eines solchen Rückschlages ist gewöhnlich viel größer als die Kraft des Stoßes war. Dies nennen wir den Kulminationspunkt des Angriffes.« (Kluge, Erste Textfassung, 143)

Gemälde, das man aus der Distanz betrachten müsse, um es in Gänze erkennen zu können, verweist in doppelter Hinsicht auf eine ästhetische Problematik. Es ist nicht nur die Metaphorik künstlerischer Produktion, die als ästhetisch verstanden werden kann, wodurch sich die Frage nach der Möglichkeit künstlerisch-literarischer Bearbeitung stellt. In einem fundamentalen Sinne ist damit eine wahrnehmungstheoretische Dimension gemeint, die die Wahrnehmbarkeit der Schlacht als sinnliches Erleben thematisiert. Beide Motti deuten mithin auf unterschiedliche Umgangsweisen mit dem historischen Geschehen ›Stalingrad‹ hin. Während das Clausewitz-Zitat einen (kriegs-)theoretischen Hintergrund samt der Möglichkeit der Erklärbarkeit eröffnet, verweist das Goebbels-Zitat auf eine doppelte ästhetische Herausforderung, die sich angesichts von Stalingrad stellt.²¹¹ Durch den Bezug auf den preußischen Kriegstheoretiker von Clausewitz wird zudem der zeitliche Rahmen erweitert, der zur Erklärung herangezogen werden kann und einen Zusammenhang zwischen der Armee des Dritten Reichs und ihren preußischen Vorläufern herstellt, denen sich umfassender der nächste Textteil, »Rekapitulation«, widmet.²¹²

Dabei ist die erzählte Zeit der »Tagesläufe« mit der des »Rechenschaftsberichts« nahezu identisch. Das Ereignis wird hinsichtlich seiner chronologischen Abfolge quasi verdoppelt.²¹³ Der Unterschied liegt darin, was und wie erzählt wird. Während der »Rechenschaftsbericht« synchron zum Geschehen den ›offiziellen‹ Blick wiedergibt, zerfällt die Darstellung der »Tagesläufe« in verschiedene Perspektiven, die ›aus zeitlichem Abstand‹ das Geschehen beschreiben: einen auktorialen Berichterstatter, Berichte einzelner Schlachtteilnehmer, Zitate von Briefen, ›offiziell-inoffiziellen‹ Äußerungen von Generälen, Meldungen von der Front, Nachrichten etc. Bereits diese Perspektivenvielfalt deutet daraufhin, dass aus Stalingrad, anders als von Goebbels gewollt, kein Gemälde werden kann. Eine geordnete Darstellung der Schlacht erscheint nicht möglich, was innerhalb

²¹¹ In der Perspektive seiner später ausgearbeiteten Poetik – *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* – ließen sich die beiden Motti den zwei konstitutiven Elementen seiner Realismus-Konzeption zuordnen, nämlich Sinnlichkeit und Analyse. Vgl. dazu das Kapitel ›Zur Produktionsweise Alexander Kluges‹.

²¹² Vgl. auch Bosse 1989, 83.

²¹³ Um ganz genau zu sein: Die »Tagesläufe« und der »Rechenschaftsbericht« setzen mit demselben Tag, dem 10. November 1942, ein, dagegen enden erstere bereits mit dem 2. Februar 1943 (vgl. Kluge, Erste Textfassung, 11 u. 143).

des Textes »Tagesläufe« immer wieder als grundlegendes Wahrnehmungsproblem thematisiert wird; der Eintrag »Donnerstag, 12. November 1942« macht diesen Sachverhalt deutlich.

Wie sah die Armee?

Wenn der Unteroffizier A etwas sah, sagte er es einem Offizier. Wenn der Offizier A etwas sah und es seinen Vorgesetzten B, C und D sagte, so erfuhr es praktisch höchstens der Kommandierende General. Damit etwas von der Armee wahrgenommen wurde, war ein Auftrag erforderlich. Beauftragte die Armee das Korps, das Korps die Division, die Division das Regiment, das Regiment das Bataillon und sahen die Beauftragten A, B, C, D, E etwas, so gelangte die Nachricht in die Karten und Tabellen der Stäbe bis hinauf zur Heeresgruppe. Von den überanstrengten Truppen vor St. kamen Nachrichten, die auftragsgemäß nicht nach oben weiterzuleiten waren; die Organe der Armee waren auf Abwehr von Nachrichten eingerichtet; sie konnten nicht in wenigen Tagen empfindlich werden. (Kluge, Erste Textfassung, 144)

Der Unmöglichkeit, etwas wahrzunehmen, entspricht die Blindheit des militärischen Betriebs. Selbst wenn jemand etwas wahrnehmen konnte, musste das nicht zwangsläufig heißen, dass es sich auf den Karten und in den Tabellen der Armee wiederfinden würde.²¹⁴ Um das Funktionieren der Militärorganisation zu sichern, so suggeriert diese Textstelle, müssen spezifische, nicht in Auftrag gegebene Nachrichten, die schlecht für die Truppenmoral waren oder ein Misslingen der Angriffsbemühungen andeuteten, »abgewehrt« werden. Dem korrespondiert der Eintrag vom 17. November 1942: »Einig waren sich die Generäle darin, daß jetzt die Augen zu verschließen und alle Kräfte an den Erfolg zu setzen waren« (Kluge, Erste Textfassung, 146). Dass der Gegenangriff der Roten Armee nicht verhindert

²¹⁴ Nicht zuletzt weist diese Textstelle auf die medialen Bedingungen der Wahrnehmung hin, denn was ein einzelner Soldat gesehen hat, findet sich nicht zwangsläufig in den Dokumenten wieder, die ja dann wieder für den Historiker wichtig werden. Auf diese erkenntnistheoretische Schwierigkeit hat Koselleck aufmerksam gemacht: »Geschichtliche Wirklichkeit kommt nie zur Deckung mit dem, was sprachlich in ihr und über sie artikuliert werden kann. [...] Geschichte geht nie in Sprache auf. Wir befinden uns in einer unaufhebbaren Spannung, die es verhindert, daß irgendeine Sprachhandlung jemals geschichtliche Wirklichkeit einholen kann. Und das gilt sowohl für den Vollzug der Geschichte wie auch für die Erinnerung, die vergangene Geschichte schriftlich fixiert. [...] Geschichtliche Wirklichkeit selber konstituiert sich aber erst zwischen, vor oder nach den sprachlichen Artikulationen, die auf sie zielen. Sprache und politisch-sozialer Sachverhalt kommen jeweils auf andere Weise zur Deckung, als die Sprechenden selber wahrnehmen können.« (Koselleck 2010c, 88)

werden konnte, so könnte man schlussfolgern, liegt darin begründet, dass die Führungsspitze der Armee schlicht die Augen vor der Gefahr verschlossen hielt. An der Front hingegen herrschte am »18. November 1942« »miserable Sicht«, wie der entsprechende Eintrag vermerkt. Auf die Frage, ob »P. und seine Mitarbeiter eine Gefahr« sahen, wird berichtet, wenn Paulus durch sein Fernglas sah, »konnte er die Donsenke ahnen« (Kluge, Erste Textfassung, 146). Auch das technische Hilfsmittel vermag mangelnde Sichtbarkeit nicht auszugleichen. Zu einer richtigen Beurteilung der Lage gelangt hingegen der Generaloberst v. Wei. bereits am 19. November, dem Tag des russischen Durchbruchs (Kluge, Erste Textfassung, 147). Doch erst am »Sonnabend, 21. November 1942«, also zwei Tage nachdem die russische Armee die gemeinsamen deutschen und rumänischen Linien durchbrochen hatte, heißt es: »Jetzt sah die Armeeführung die Gefahr« (Kluge, Erste Textfassung, 150). Wovon der Text immer auch erzählt ist, dass die Schlacht verschiedene zeitliche Ebenen aufweist, die mit den unterschiedlichen hierarchischen Ebenen des Armeeaufbaus häufig zusammenfallen.²¹⁵

Der ständige Wechsel zwischen den verschiedenen Darstellungsstandpunkten, zwischen Eindrücken und Berichten von der Front und den – ausbleibenden oder verspäteten – Reaktionen der Armeeführung, ist immer auch ein Wechsel zwischen dem Konkreten und dem Abstrakten. Damit nähert sich Kluges Darstellung in völlig anderer Weise der Schlacht als herausragendes Beispiel eines Ereignisses als etwa die klassischen Schlachtdarstellungen bei Tolstoi oder Wassili Grossmann. Anstatt die unterschiedlichen Perspektiven zugunsten einer konsequent durchgehaltenen auktorialen Erzählung dieser unterzuordnen und sie in die Diegese zu integrieren, folgt Kluge der einfachen Chronologie des Ereignisses und löst dieses in den einzelnen Einträgen in unzählige Einzelereignisse auf.

²¹⁵ Nachdem General Paulus in einem Brief vom 26. November an Generalfeldmarschall von Manstein über die Lage in Stalingrad berichtet hatte, verzeichnen die Einträge vom 27. und 28. November die Reaktionen des OKH und von Mansteins. Am 27. November heißt es: »Das OKH beantwortete mit Fernschreiben von diesem Tage die Meldung der alten Heeresgruppe B über ihre Auffassung der Lage vom 24. November« (Kluge, Erste Textfassung, 163). Von Manstein legte am 28. November »dem OKH eine erneute Beurteilung der Lage vor; auf sie erfolgte Antwort am 3. Dezember« (Kluge, Erste Textfassung, 164). Nicht nur, dass das OKH in beiden Fällen eine deutlich verzögerte Reaktion zeigt, als es darauf ankam schnell Entscheidungen zu treffen. Im ersten Fall bezieht sich die Antwort sogar auf eine bereits veraltete Einschätzung der Lage.

Die Blindheit und die für Störungen anfällige Kommunikationsstruktur sind ein Ergebnis der militärischen Organisation selbst. Nicht nur sind zahlreiche Verbände an der Schlacht von Stalingrad beteiligt, die Führung vor Ort untersteht zusätzlich dem Oberbefehl des Führers. Als es darum geht, einen möglichen Entsatz der 6. Armee aus dem Kessel voranzubringen, wird die Befehlsstruktur zu einem manifesten Problem. Der Eintrag »Montag, 14. Dezember 1942« verzeichnet in Bezug auf die Bemühungen des Entsatzvorstoßes:

Am 12. hätte der viertvorletzte Befehlshaber lieber die Richtung über Kru. eingeschlagen; sie war näher und panzergerechter. Der fünftvorletzte Befehlshaber war am 13. anderer Auffassung als der unmittelbare Ausführer der Befehle [Hü.]. Dieser wurde zeitweise durch den drittvorletzten Befehlshaber [Ho.] unterstützt; zeitweilig bestanden ernsthafte Meinungsverschiedenheiten zwischen dem Drittvorletzten und Viertvorletzten. Der Zweitvorletzte mischte sich in Einzelheiten nicht ein; er wollte nur, daß Ergebnisse kamen. Der vorletzte Befehlshaber [Zei.] fragte täglich zweimal nach Erfolgen. Begierig wartete der letzte [Hi.] auf einen durchschlagenden Erfolg. (Kluge, Erste Textfassung, 176)

Die Stelle hat durchaus einen komischen Effekt, wird an ihr doch der chaotische Zustand deutlich, den hierarchische Ordnungen eigentlich verhindern sollten.²¹⁶ Hier erscheint das Chaos aber eher als Folge des »organisatorischen Aufbaus«, dem sich niemand entziehen kann. Zugleich werden auf diese Weise natürlich schnelle Handlungen unmöglich gemacht. Der Vermittlungsweg, den eine Anweisung oder ein Befehl durchlaufen muss, produziert selbst zahlreiche Blockaden, die ein der Situation angemessenes Handeln schlussendlich verhindern.

Woher aber kommt diese Selbstblockade? Dient eine auf Vorschriften beruhende Organisation nicht gerade dem effizienten, reibungslosen Ablauf? An der Figur von General Paulus lässt sich das Verhalten des Einzelnen und sein Verhältnis zur Gesamtorganisation am besten ablesen. Dabei ist es allerdings nicht so, dass das Text-Arrangement die historische Persönlichkeit des Generals Paulus entschuldigen würde.²¹⁷ Vielmehr wird innerhalb des

²¹⁶ Die Komik entsteht an dieser Stelle natürlich durch die sprachliche Umsetzung der Befehlskette, wobei die einzelnen Positionen eben nicht mit dem jeweiligen militärischen Rang, sondern mit »fünftvorletzter«, »viertvorletzter« Befehlshaber bezeichnet werden.

²¹⁷ Das nimmt zumindest Hans Wagener an, der zwar einerseits betont, dass Kluge »das Element der Schuld bewußt« ausklammere, andererseits aber anmerkt, dass eine Neuheit von

Textes an einer historischen Persönlichkeit illustriert, auf welche Weise die organisatorische Ebene und die individuelle Ebene ineinandergreifen, was letztlich zu dieser spezifischen Form der Blockade und damit zur Lähmung einer ganzen Armee führt.

In dem bereits erwähnten Brief an den Generalfeldmarschall von Manstein vom 26. November 1942 erstattet Paulus Bericht über die Lage im Kessel von Stalingrad. Interessant dabei ist, dass er an zwei Stellen dieses Briefes darauf hinweist, keine Antwort, oder konkreter, keine Befehle zum weiteren Vorgehen bekommen zu haben.²¹⁸ In Bezug auf diesen Hinweis können zwei andere Textstellen als Kommentar verstanden werden. Der Abschnitt »Tageslauf P.s.« führt aus, dass Paulus »auf Ereignisse von außen« wartet, »zumindes erwartet er Orientierungen« (Kluge, Erste Textfassung, 164). Diese abwartende Haltung, die Paulus nach Kriegsende immer wieder zum Vorwurf gemacht wurde, ist allerdings keine charakterliche Schwäche. Wäre sie das, müsste man die Schuldfrage stellen, denn dann wäre es diese Haltung gewesen, die zur Vernichtung der 6. Armee geführt hat. Doch der Text bietet eine andere Antwort an und zwar in dem Eintrag zum 25. November 1942. Dort heißt es:

General P. wollte den Befehlen, die von außerhalb des Kessels kamen, folgen. Hätte er anders gehandelt, hätte er sich selbst mißbilligt. »Zum System erhoben führt ein Handeln gegen die Pläne der Gesamtführung zu einer Anarchie in der Führung.« (Kluge, Erste Textfassung, 159)

Das Festhalten an der militärischen Ordnung und dessen nachteilige Folgen hat Hans Wagener treffend zusammengefasst, wenn er schreibt, dass die »[g]ehorsame Befehlsausführung zum Schutz der bestehenden Ordnung [...] die Offiziere genauso wie den einfachen Soldaten« charakterisiere. Auf diese Weise erscheine »das ›Unglück von Stalingrad‹ tatsächlich mit der Exaktheit

Kluges Text darin bestünde, Paulus zu entschuldigen (Wagener 1977, 157). Vielleicht ist diese Inkohärenz der Zeit geschuldet, in der Wagener seinen Aufsatz geschrieben hat. Wo von Schuld keine Rede sein soll, kann auch niemand entschuldigt werden.

²¹⁸ »Von den vorgesetzten Stellen hatte ich seit 36 Stunden keine Befehle oder Nachrichten bekommen« sowie »In dieser schwierigen Lage sandte ich an den Fü. einen Funkspruch mit der Bitte, mir Handlungsfreiheit für einen solchen letzten Entschluß zu geben, wenn er nötig wird. [...] Ich habe auf diesen Funkspruch keine unmittelbare Antwort erhalten...« (Kluge, Erste Textfassung, 161 u. 162).

einer gut funktionierenden Maschine logisch aufgebaut.« (Wagener 1977, 157)

Bemerkenswert ist nun, dass der Text diese spezifische Form des Gehorsams nicht nur in der preußischen Militärtradition verankert sieht, deren Darstellung, wie erwähnt, in den Teilen »Rekapitulation« und »Anhang 3: Formenwelt« folgt. Worauf der Text der »Tagesläufe« vielmehr hinweist, ist, dass die Verankerung in der Tradition vor allem sprachlich zum Ausdruck kommt. So schreibt Paulus am Ende seines Briefes an von Manstein, dieser möge die »Formlosigkeit des Papiers« und die »Handschrift« bitte entschuldigen (Kluge, Erste Textfassung, 163). An späterer Stelle im Text fragt sich der Generalleutnant Pfe., der den Auftrag hat, außerhalb des Kessels neue Kampfgruppen zusammenzustellen, wie er den Generalfeldmarschall von Manstein anzureden habe. »Erlaube mir gehorsamst usw. In dieser Form konnte er den Besitzstand der Armee nicht wieder herstellen.« (Kluge, Erste Textfassung, 173) Auf der gleichen Seite wird noch von einem Gespräch berichtet, an dem auch der Generalfeldmarschall teilnimmt, obwohl er kein Interesse daran hat.

Zunächst sprachen die Ranghöheren, anfangend mit General P., später Ranggeringere, zuletzt fakultativ wieder die Ranghöchsten. Der GFM v. Ma. hätte diese Verbindung, die ihn in wichtigen Stunden mit zum Teil sentimentalen Gesprächen aufhielt, gern beseitigt; eine Maßnahme in dieser Richtung wagte er aber nicht zu treffen. (Kluge, Erste Textfassung, 173–174)

Sämtliche Offiziere und Generäle der Armee sind demnach in einem Korsett aus Sprachkonventionen gefangen, das es ihnen nicht erlaubt, auf eigene Initiative zu handeln. Nicht zufällig ist dem Text der »Anhang 2: Sprache der höheren Führung« angefügt, der einen Überblick über die Sprachformeln bietet, denen sich die höhere Führung für ihre Kommunikation bedienen soll. Hier zeigt sich die Wirksamkeit der durch die militärische Tradition Preußens begründeten Strukturen, denen sich die Generäle in ihrem Handeln verpflichtet fühlen, auf der sprachlichen Ebene.

Doch nicht nur die »höhere Führung« ist außerstande, selbständig tätig zu werden. Die Organisationsform »Armee«, die sich ja erst mit der Niederlage in Stalingrad auflöst, zu verlassen, gelang jedoch nur wenigen. Das lag allerdings nicht daran, dass niemand den Mut aufgebracht hätte überzulaufen. Der Text legt vielmehr ironischerweise nahe, dass es dazu eines Befehls bedurft hätte. Wenn auch die Moral sukzessive abnehmen

mochte, eine Änderung der Situation auf eigene Verantwortung schien gleichsam unmöglich.²¹⁹

Es war zu diesem Zeitpunkt [gemeint ist der 3. Januar 1943; K.F.] im Kessel jedoch schwer, den bestehenden Organisationszustand zu ändern. Ein Überlaufen in Gruppen hätte Verabredung erfordert; unter den ins Vertrauen Gezogenen konnte aber ein Verräter sein. Ein Einzelüberlaufen war nicht weniger gefährlich [...]. Insofern kam eine Überführung der bereits Verlorenen in St. in eine andere Organisationsform eigentlich nur in Frage, wenn die Offiziere eine solche Überführung oder Kapitulation befahlen. (Kluge, Erste Textfassung, 199–200)

Erst die Kapitulation bedeutet den »Übergang von 100.000 in einen neuen Organisationszustand« (Kluge, Erste Textfassung, 245). Erst die Kriegsgefangenschaft entbindet die Soldaten von der Befehlsstruktur, die sie an einer Änderung ihrer Situation gehindert hatte.

Es ist die »Verpflichtung zum Nichtdenken« (Kluge, Erste Textfassung, 255), die aus dem Bezug auf die preußische Militärtradition entsteht und als Begründung für die Handlungsunfähigkeit sowohl der Offiziere und Generäle als auch der Soldaten dient. Die »Rekapitulation« und die drei Anhänge nehmen sich wie zusätzliche Kommentare zu der Darstellung in »Tagesläufe« aus. Sie vertiefen das Verständnis der entsprechenden Denk- und Sprechweise, die sich aus der »Geschichte« ergibt und deren Wirkung man am »Unglück« Stalingrad erkennen kann. Als Anhänge ist ihre Lektüre aber, so scheint es zumindest, keineswegs notwendig. Sie bieten zusätzliches Material, das die These von »einem sozialgeschichtlich aufweisbaren Hierarchiegefälle von gewissenloser Starre«, wie es der Historiker Reinhart Koselleck in Bezug auf *Schlachtbeschreibung* formuliert hat, stützt. Erschöpft sich Kluges Text demnach darin, dieser These Plausibilität zu verschaffen?

²¹⁹ Diese Form internalisierter Denkweise kommt noch an einer weiteren Stelle zum Ausdruck. »Oberst v. Boe, angesprochen auf den Geburtstag Friedrichs II., sagte im Stab: »Bei einer Revue in Schlesien wunderte sich König Friedrich der Große, daß die braven, gehetzten Truppen nach fremdem Willen immer weitermarschierten und nicht besser ihre Anführer erschlugen!«« (Kluge, Erste Textfassung, 211) Es bleibt demnach ein irrationaler Kern, der es sogar Friedrich dem Großen unmöglich macht, das Verhalten von Soldaten zu erklären, die eigene Unversehrtheit, womöglich wider besseren Wissens, für einen »fremden Willen« zu opfern. Die Pointe der Textstelle besteht natürlich darin, dass mit Friedrich dem Großen die zentrale, ikonische Figur preußischer Militärtradition eine solche Frage aufwirft.

So einleuchtend Kosellecks Interpretation auch ist, sie unterschlägt die spezifische Literarizität des Textes, deren wichtigstes Instrument die offene Montage ist. Diese ist es, die es ermöglicht, die ereignisgeschichtliche Ebene und die strukturgeschichtliche Ebene in einer Weise miteinander in Beziehung zu setzen, die das historische Geschehen in seiner Vielfalt wahrzunehmen erlaubt. Durch die Kontrastierung der verschiedenen ›Zeitschichten‹ (Koselleck), die ein Ereignis konstituieren, vermag die Darstellung zudem über andere Bearbeitungen von Stalingrad hinauszugehen. Geht man davon aus, dass Stalingrad bis zum Erscheinen der ersten Textfassung von *Schlachtbeschreibung* vor allem in Form von Romanen und Memoiren dargestellt worden ist, kann man ermessen, welchen qualitativen Sprung Kluges Text ausgemacht hat. Entgegen den damals gängigen Deutungen vom Opfergang der Armee und der eindeutigen Schuldzuweisung, eröffnet sein Text eine Perspektive, die sich nicht nur diesen Deutungen verschließt. Die Darstellung ermöglicht es zudem, Stalingrad neu zu sehen. Indem Kluge sich keines literarischen Mittels bedient, das typisch für die literarische Bearbeitung von Stalingrad war – Fokalisierung des Geschehens über bestimmte Figuren, Einfühlung, Illusionsbildung, durch den Erzähler betriebene Moralisierung etc. –, verfremdet er das Geschehen und eröffnet somit der Wahrnehmung einen neuen Zugang.²²⁰ Die von Kluge gewählte Montage-Technik setzt seinen Text von der anderen Stalingrad-Literatur ab und ermöglicht nicht nur eine spezifische Form von Ideologiekritik, die gleichzeitig immer auch Sprachkritik ist. Sie versetzt vor allem den Leser in eine Position größerer Freiheit, da die offenen Zwischenräume von ihm gefüllt werden müssen. Darüber hinaus eröffnet das Verfahren der offenen Montage die Möglichkeit, den Text umzuarbeiten, Teile herauszunehmen oder neue Teile hinzuzufügen.

²²⁰ »Das Ziel der Kunst ist, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, ein Empfinden, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist. Dabei benutzt die Kunst zwei Kunstgriffe: die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern. Denn in der Kunst ist der Wahrnehmungsprozess ein Ziel in sich und muß verlängert werden. Die Kunst ist ein Mittel, das Werden eines Dings zu erleben, das schon Gewordene ist für die Kunst unwichtig.« (Šklovskij 1966, 14)

V.6 Die zweite Schlachtbeschreibung

1968 erschien bei Fischer die zweite Textfassung von *Schlachtbeschreibung*. Die Veränderungen im Gegensatz zur ersten Fassung betreffen das Vorwort, den Teil »Rekapitulation«, das Auslassen der drei Anhänge sowie die Hinzufügung der Nachbemerkung. Erst in dieser Fassung finden sich also die vielfach zitierten Formulierungen, wonach das im Buch Beschriebene zwar »dokumentarisch belegt werden« könne, das Buch selbst dadurch aber nicht »dokumentarischer« würde; sowie dass wer »in Stalingrad etwas sah«, sich auf das stütze, »was zwei Augen sehen können«, jedoch ein »Unglück, das eine Maschinerie von 300.000 Menschen betrifft«, »nicht so zu erfassen« sei (Kluge, Zweite Textfassung, 237).

Die Nachbemerkung leistet auf diese Weise zweierlei: Erstens macht sie deutlich, dass es sich bei *Schlachtbeschreibung* um einen literarischen Text handelt, es wird somit eine spezifische Rezeptionshaltung gefordert. Das Buch sei »Fiktion« und stelle ein »Gitter« bereit, »an das sich die Phantasie des Lesers anklammern kann, wenn sie sich in Richtung Stalingrad bewegt« (Kluge, Zweite Textfassung, ebd.). Versteht man die in dem Buch versammelten Dokumente nicht als Belege für, sondern als Spuren einer dahinter angenommenen Wirklichkeit, bilden sie das Gitter, das es ermöglicht, einen Blick auf die Geschehnisse zu werfen, aber eben nicht zulässt, auf diese zuzugreifen. Die Darstellung zielt demnach nicht darauf ab, dem Leser *die* Wahrheit über Stalingrad zu präsentieren.²²¹ Zweitens formuliert die Nachbemerkung die bereits durch die erste Textfassung bekannte Wahrnehmungsproblematik noch einmal neu. Der Gegensatz zwischen den zwei Augen und den 300.000 Menschen, wie er an dieser Stelle aufgestellt wird, nimmt eine Formulierung des neuen Vorworts auf. »Ein Unglück wie dieses hat den Vorteil, daß es unmöglich mit zwei Augen zu sehen ist. So sah keiner von uns alles, wenn es auch dem einen oder anderen gelang, Rückschlüsse anzustellen.« (Kluge, Zweite Textfassung, 7) Indem der Autor Kluge in der Nachbemerkung die anonym bleibende Äußerung aus dem Vorwort wiederaufgreift, thematisiert er nicht nur die

²²¹ Reinhart Koselleck hat auf den Abstand hingewiesen, der zwischen einer geschichtlichen Wirklichkeit und den Dokumenten liegt, die sich auf diese beziehen. Was der Historiker als erkenntnistheoretische Einsicht für die Arbeit des Geschichtsschreibers bestimmt, wird für den Schriftsteller Kluge zu einer poetologischen Einsicht, die seinen Text vor interpretatorischen Zumutungen bewahren soll.

Unmöglichkeit einer adäquaten Wahrnehmung, sondern weist ihr den Status einer poetologischen Prämisse zu, die als Rahmung des Textes diesen wiederum bestimmt.

Dadurch, dass das Vorwort der zweiten Textfassung die zeitliche Dimension weglässt, drängt sich die Frage auf, ob sich die ›Aussage‹ des Textes ändert. Anders gefragt: Wenn der Leser der ersten Textfassung durch das Vorwort auf die spezifisch zeitliche Dimension – 30 Tage oder 300 Jahre reichen die Gründe für das Unglück zurück – aufmerksam gemacht wurde, spielte die Frage nach den Gründen für die zweite Textfassung keine oder nur noch eine untergeordnete Rolle? Die Tatsache, dass der Textteil »Rekapitulation« und die drei Anhänge aus der ersten Textfassung weggelassen wurden, könnte den Schluss zulassen, dass sich das ›Erkenntnisinteresse‹ wirklich verlagert hat. Dabei gilt es natürlich zu berücksichtigen, dass einzelne Abschnitte aus »Rekapitulation« und »Anhang 2: Sprache der höheren Führung« in den neuen, die zweite Fassung abschließenden Textteil »Formenwelt, handelnde Personen« übernommen worden sind. Um genau zu sein, »Formenwelt, handelnde Personen« stellt eine Mischung aus »Rekapitulation« und den Anhängen 2 und 3 dar. Allerdings nimmt er mit etwa vierzig Seiten nur einen Bruchteil des gesamten Umfangs der zweiten Textfassung ein. Begreift man »Rekapitulation« und die 3 Anhänge als zusätzliches Material, die die strukturgeschichtliche Annahme des Textes stützen und damit Anteil haben an der ›analytischen‹ Funktion, dann kann man davon ausgehen, dass eine Änderung dieser Teile den Text hinsichtlich seiner analytischen Qualität verkürzt bzw. einschränkt. Wenn Stefanie Carp in Bezug auf die ersten Fassungen zu dem Schluss kommt, dass es darum gehe, »den unbedingten Gehorsam eines Friedrich Paulus ins Verhältnis zu den Formen der preußischen Gehorsamstradition« zu setzen, so mag das für die erste Fassung zutreffen, für die zweite hingegen weniger (Carp 1987, 134). Zwar wird die ›These‹ nicht zurückgenommen, aber die breite Schilderung, verteilt auf vier verschiedene Textteile, wird in der zweiten Textfassung aufgegeben. Somit bleibt die Darstellung einerseits sowohl der ereignisgeschichtlichen Ebene als auch der strukturgeschichtlichen Ebene verpflichtet, andererseits wird letztere signifikant verkürzt und ihr dadurch das erdrückende Gewicht genommen.

Das wiederum überrascht angesichts des Zeitpunkts der Veröffentlichung der zweiten Textfassung. Versuchte man sich an einer Rekonstruktion des Diskurses, der mit der Jahreszahl 1968 bezeichnet wird, müsste man unweigerlich als ein wesentliches Element die Kritik der 68er-Generation an den Kriegsteilnehmern nennen. Das Beharren darauf, dass die ›Geschichte‹ des Zweiten Weltkriegs keineswegs aufgearbeitet worden sei, dass vielmehr besorgniserregende Kontinuitäten zwischen dem Dritten Reich und der Gegenwart der Bundesrepublik bestünden, war der Motor eines »politische[n] Generationenkonflikts«, der in »Achtundsechzig münden sollte« (Frei 2009a, 50). Entsprach aber nicht das in der ersten Textfassung von *Schlachtbeschreibung* entworfene Geschichtsbild viel eher der Annahme einer untergründigen Wirksamkeit historischer Strukturen, die sich in einem Ereignis wie Stalingrad entladen hatten? Ging es der ersten Textfassung von *Schlachtbeschreibung* nicht gerade darum, auf solche Formen der Kontinuität hinzuweisen? Und hatte die zweite Textfassung nicht gerade diesen Punkt entscheidend abgeschwächt?²²² Möglicherweise zeichnet sich mit den Änderungen, die an der zweiten Textfassung vorgenommen wurden, ein anderes Verständnis der ›Geschichte‹ ab, was dazu führt, dass sich der Text verwandelt. Der Umstand, dass ein einmal veröffentlichter Text über ein historisches Ereignis umgeschrieben wird, könnte zumindest darauf hindeuten, dass die Beschäftigung mit ›Geschichte‹ niemals abgeschlossen ist, auch wenn sie einmal schriftlich fixiert worden ist. ›Geschichte‹, und das lässt sich bereits an dieser Stelle festhalten, kann umgeschrieben werden.

V.7 Zur Produktionsweise Alexander Kluges

In Abschnitt 389 von David Shields Manifest *Reality Hunger* wird folgendes Argument zur Differenzierung zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten entwickelt: Ein Leser von Biographien und Autobiographien, von historiographischen und journalistischen Texten befände sich stets in einem Zustand einer »epistemological insecurity« (Shields 2010, 132). Niemals könne er sicher sein, dass das, wovon der jeweilige spricht, der Wahrheit

²²² Diese Sichtweise könnte dadurch gestützt werden, dass in der zweiten Textfassung die Namen der Beteiligten nicht mehr nur abgekürzt gedruckt wurden. Spielte plötzlich die subjektive Seite der Geschichte wieder eine größere Rolle?

entspreche. Dagegen könne ein Leser eines fiktionalen Textes sicher sein, dass das, wovon der Text spricht, in dem Sinne wahr ist, als dass es der Imagination des Autors entspricht.

»We must always take the novelist's and the playwright's and the poet's word, just as we're almost always free to doubt the biographer's or autobiographer's or the historian's or the journalist's.« (Shields 2010, 132) Folglich sei der Leser von fiktionalen Texten von der Bürde befreit, darüber nachzudenken, ob die Narration eines Romans, die Handlung einer Person in einem Drama oder die Textgestalt eines Gedichts nicht auch anders sein könne. Eine Alternative zum jeweils vorliegenden Text gibt es nicht. Dementsprechend heißt es in Bezug auf Fiktionen apodiktisch: »This is the way it is« (Shields 2010, 132, kursiv i. Orig). Ausschließlich für den Leser nicht-fiktionaler Texte bleibe die Frage offen, was ›wirklich‹ geschehen sei oder wie die Menschen ›wirklich‹ gehandelt hätten.

So plausibel das Argument zunächst klingt, so wenig hält es einer weiteren Prüfung stand. Was den angeblich unbezweifelbaren Status von Informationen angeht, die ein Leser einem fiktionalen Text entnehmen kann, braucht bloß an die in der Literatur unzähligen Erzählungen und Romane mit sogenannten ›unreliable narrators‹ erinnert zu werden. Zugleich mag sich der einzelne Text zwar als alternativlos präsentieren, doch ist er das nur als Ergebnis einer Selektion aus Alternativen. Dass der Text so aussieht, wie er aussieht, ist kontingent; weil er das ist, lässt er sich natürlich bezweifeln. Das ist die Grundlage jeder literaturkritischen Bemühung. Als Leser steht es mir auch angesichts eines fiktionalen Textes frei, diesen hinsichtlich seiner angemessenen Behandlung eines Stoffes, seiner Wahrscheinlichkeit, seiner stilistischen Kohärenz etc. zu kritisieren, d.h. zu beurteilen und zu bewerten. ›This is the way it is‹, könnte man dem Argument entgegenhalten. Ob ein solches Verhalten dann in der empirischen Lektüre eingelöst wird, ist dabei eine andere, spekulative Frage.

Die erkenntnistheoretische Unsicherheit eines Lesers von nicht-fiktionalen Texten, die Shields' feststellt, erscheint zunächst gerechtfertigt. Aber es darf bezweifelt werden, dass es viele Leser gibt, die einen solchen Grad an Aufgeklärtheit erreichen, um einen historiographischen Text

hinsichtlich seines Anspruchs anzuzweifeln.²²³ Es scheint vielmehr, als sei es eine optimistische Unterstellung, die dieser Abschnitt zur Stützung seines Arguments voraussetzt. Zusätzlich erscheint das Wort ›insecurity‹ an dieser Stelle unangebracht, da ein Leser, der die Kontingenz dessen, was in einem nicht-fiktionalen Text dargestellt wird, anerkennt, sich darüber zwangsläufig bewusst ist, dass die Informationen, die er aus dem Text bezieht, keinen Anspruch auf ›Wahrheit‹ erheben dürfen. Ein solcher Leser wäre demnach nicht unsicher, sondern im besten aufklärerischen Sinne kritisch-distanziert gegenüber dem Text.

Einen angemessenen Gegenstand zur Erläuterung einer solchen Form von ›epistemological insecurity‹ bieten demnach weder rein fiktionale noch rein nicht-fiktionale Texte, sondern Mischformen, in denen fiktionale und nicht-fiktionale Elemente nebeneinander stehen und sich dabei in ihrem jeweiligen Status als Fiktion und Nicht-Fiktion nicht nur ergänzen und stützen, sondern durch Kontrastierung unterschiedlichen, dokumentarischen Materials und fiktionaler Elemente in Frage stellen und so Unsicherheit produzieren. In literaturgeschichtlicher Perspektive hat das Dokumentartheater – Peter Weiss, Heinar Kipphardt, Rolf Hochhuth – der 1960er und frühen 1970er Jahre wohl am ausgiebigsten die Faszinationskraft historischer Dokumente genutzt. Doch richteten sich die Bestrebungen der entsprechenden Dramatiker nicht auf die bloße Wiedergabe des dokumentarischen Materials, sondern auf eine künstlerische Umwandlung des Materials im Sinne parteilicher Stellungnahme.²²⁴ Eine solche Umwandlung kann nur gelingen, wenn der Dramatiker aus dem vorhandenen Material auswählt, es neu arrangiert und es durch die so entstandene Konfrontation aus unterschiedlichen Wirklichkeitsfragmenten in einen Konflikt einbindet, der den Zuschauern als Frage vorgeführt wird. »Das dokumentarische Theater legt Fakten zur Begutachtung vor«, notiert Peter Weiss (Weiss 2001, 297). Seine Faktengebundenheit, seine Referenz auf Wirkliches führt indes nicht dazu, simpel auf ›die Wirklichkeit‹ bezogen werden zu können. Vielmehr versetzt die spezifische Medialität des Theaters, seine Spiel-Form,

²²³ Als einen weiteren Faktor könnte man so etwas wie Wissenschaftsgläubigkeit anführen, also eine Form unreflektierter Anerkennung wissenschaftlicher Autorität, unabhängig davon wie begründet oder eben unbegründet diese ist.

²²⁴ Bei Peter Weiss heißt es dementsprechend in seinen Notizen zum dokumentarischen Theater von 1968 kategorisch: »Das dokumentarische Theater ist parteilich.« (Weiss 2001, 298)

das Material in einen Zustand, wodurch es beides zugleich ist: Referentialisierbar auf eine konkrete Wirklichkeit und typisch für abstrakte Zusammenhänge, die das jeweilige Faktum transzendieren. Es ist diese gleichzeitige Wirksamkeit der Differenz von Dokumentation und Fiktion im künstlerisch bearbeiteten Material, die den Zuschauer herausfordern soll aktiv zu werden.

In diesem Sinne ist auch die Nachbemerkung zur zweiten Textfassung von *Schlachtbeschreibung* zu verstehen, wonach der Text nicht dokumentarisch sei, nur weil er sich auf dokumentarisches Material stütze. Zugleich wird ein weiteres Problem aufgeworfen: Wenn Manfred Brauneck in seinem Kommentar zu Peter Weiss' Reflexionen anmerkt, dass im Dokumentartheater »die Realismusproblematik in ihrer wohl pointiertesten Form« erscheine, so ist das sicherlich nicht falsch, es berücksichtigt aber schriftstellerische Projekte wie das von Alexander Kluge oder etwa Uwe Johnson nicht. Richtiger wäre es wohl, davon auszugehen, dass in den 1960er und 1970er Jahren zunehmend künstlerische Formen erprobt wurden, die sich intensiv auf dokumentarisches Material stützten, um, so könnte man vorsichtig formulieren, den Fiktionscharakter der Realität aufzuzeigen. Damit verbunden war natürlich eine Kritik an traditionellen Literatur- und Kunstprogrammen und infolgedessen eine Erweiterung dieser Programme. Dabei gilt es zu differenzieren, was mit ›Realismus‹ jeweils gemeint ist. Handelt es sich um eine literatur- respektive kunstgeschichtliche Epochenbezeichnung, der vor allem eine heuristische Funktion zukommt? Handelt es sich um ein bestimmtes Programm, das zur Stützung ihrer jeweiligen Fiktion den Bezug zur ›Wirklichkeit‹ sucht und sich unabhängig von der Epoche bis heute gehalten hat? Oder handelt es sich bei ›Realismus‹ um einen spezifischen Texteffekt, der die Authentizität des Dargestellten sicherstellen soll, aber eben nicht darauf begrenzt werden kann, ›Wirklichkeit‹ darzustellen?

Ausgehend von diesen Fragen soll der Fokus hier auf der ›Realismusproblematik‹ liegen, wie sie in der Nachbemerkung der zweiten Textfassung von *Schlachtbeschreibung* explizit artikuliert worden ist und zudem, wie sie innerhalb der Werkgenese Kluges zu verorten und zu diskutieren ist. In seiner einzigen längeren ästhetischen Stellungnahme, *Gelegheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode* (1975), entwickelt Kluge ein spezifisches Konzept von Realismus, das sowohl Ergebnis seiner bis zu diesem Zeitpunkt vorliegenden Veröffentlichungen als auch

›poetologische‹ Richtlinie für alle folgenden Produktionen ist, egal ob es sich um ein Buch, einen Film oder eine Fernsehproduktion handelt.²²⁵ Damit ist der Begriff ›poetologisch‹ an dieser Stelle nicht völlig zutreffend, denn strenggenommen handelt es sich bei *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* um einen filmästhetischen Text. Jedoch wird man der Einschätzung Harro Müller-Michaels zustimmen können, dass die darin skizzierte Ästhetik zwar hauptsächlich auf den Film zielt, sie aber »zugleich inter- und transmedial angelegt« ist.²²⁶ Dass Kluges filmästhetische Position gleichsam Geltung für seine Texte (und auch für seine späteren Fernsehproduktionen) beanspruchen kann, macht, neben dem eigentlichen Inhalt, vor allem die Gestaltung des Texts selbst deutlich.²²⁷

V.7.1 Kluges Poetik

Wie zahlreiche andere Veröffentlichungen von Kluge stellt auch *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* eine Materialsammlung dar, die sich aus heterogenen Texten und Textformen zusammensetzt. Man begegnet demnach auch hier der Differenz von Text und Buch, die seiner Publikationspraxis eigen ist und die man insbesondere bei neueren Veröffentlichungen wie *Geschichten vom Kino* und *Das Labyrinth der zärtlichen Kraft* beobachten kann. Der ›Text‹ wird einzig durch das Buch zusammengehalten; eine Aufnahme bestimmter Textteile in andere Kontexte ist durchaus möglich. Neben Treatments, Drehbuchentwürfen und abgeschlossenen Drehbüchern enthält der ›Text‹ unter der Überschrift »Kommentare zum antagonistischen Realismusbegriff« (Kluge 1975, 187–251), Kluges einzige längere und zusammenhängende Darstellung zu seinen ästhetischen Prinzipien. Was Kluge an einer Stelle seiner Argumentation erwähnt, gilt performativ für den gesamten ›Text‹: »**Das alles hat den Charakter einer Baustelle**« (Kluge 1975, 220; fett i. Orig.).²²⁸ In dem Bild

²²⁵ Kluge hat sich, abgesehen von *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, wiederholt anlässlich von Preisverleihungen in Reden und Interviews zu seinem Werk geäußert. Wo diese Äußerungen einen wichtigen Punkt berühren, werden sie in die Diskussion einbezogen.

²²⁶ Vgl. Müller-Michaels 2008, 118.

²²⁷ Dieser Punkt wird von Müller-Michaels ausgespart.

²²⁸ Es sei an dieser Stelle an die Beschreibung von Benjamins *Passagen*-Werk als Baustelle erinnert, wobei die Metapher hier eher den work-in-progress-Charakter von Kluges Werk insgesamt umfasst.

der Baustelle sind die Nicht-Abgeschlossenheit, die Offenheit und der Projektcharakter seines poetologischen resp. filmästhetischen Entwurfs auf einen Begriff gebracht. Auch hier erweist sich Kluges Arbeit als ›work in progress‹. Zugleich überbrückt die Zusammenstellung von Drehbüchern und filmästhetischen Überlegungen die Kluft zwischen theoretischer und praktischer Arbeit. Darin ähnelt der ›Text‹ dem ›theoretischen‹ Hauptwerk Kluges, *Geschichte und Eigensinn*, das er gemeinsam mit Oskar Negt geschrieben hat und welches in verwandter Weise die Grenzen zwischen wissenschaftlicher und literarischer Schreibweise aufhebt. Eine weitere Gemeinsamkeit, die zunächst einmal zwischen *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* und *Geschichte und Eigensinn* besteht und später auch für die im engeren Sinne literarischen Texte bedeutsam wird, ist die unkonventionelle Seitengestaltung sowie der Einsatz verschiedener Arten von Typographie. Zwar ist *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* dahingehend noch recht zurückhaltend, es werden jedoch bestimmte Passagen durch Fettdruck hervorgehoben, wodurch eine unterschiedliche inhaltliche Gewichtung suggeriert wird.²²⁹ Natürlich erschöpft sich die Funktion einer solchen Seiten- und Schriftgestaltung nicht darin, eine spezifische inhaltliche Gewichtung nahezu legen. Mindestens genauso wichtig ist die damit verbundene Herausforderung des eigenen Lektüreverhaltens. Geht man davon aus, dass die fettgedruckten Abschnitte und Sätze ein ›höheres‹ inhaltliches Gewicht besitzen, könnte es ja ausreichen, ausschließlich diese zu lesen. Auf diese Weise würde der Text den Leser nur zu den ›wichtigen‹ Punkten führen, die Lektüre würde sich, so verstanden, beschleunigen. Man könnte aber auch genau gegensätzlich argumentieren. Liest man den Text ›normal‹, dann bildeten die fett gedruckten Abschnitte so etwas wie Haltestellen, die besondere Aufmerksamkeit verlangen, was dazu führen könnte, die entsprechenden Sätze wiederholt zu lesen. Auf diese Weise käme es bei der Lektüre zu einer Entschleunigung; der Text fordert den Leser zu einer

²²⁹ *Geschichte und Eigensinn* (ich beziehe mich auf die Suhrkamp-Ausgabe von 1993) geht in dieser Hinsicht deutlich weiter. Neben dem Gestaltungsmittel des Fettdrucks werden zusätzlich Abschnitte mit Rahmen versehen, wiederum andere Abschnitte werden schwarz unterlegt, so dass die Schrift quasi als Negativ in weiß erscheint etc. Darüber hinaus enthält *Geschichte und Eigensinn* eine beträchtliche Menge an heterogenem Bildmaterial, das den Text kommentiert, unterbricht etc. Auch in *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* findet sich Bildmaterial in den Text hineingeschnitten, allerdings nur an zwei Stellen (vgl. Kluge 1975, 198 und auf der Doppelseite 210/211).

langsamen, aufmerksamen Lektüre geradezu heraus. Die Gestaltung besitzt demnach eine weitere performative Dimension.²³⁰ Das Aufbrechen eines homogenen Textbildes entspricht der Aufsplitterung in verschiedene Textformen.

V.7.2 Realismus-Begriffe

Kluges Poetik stellt den Leser vor einige Schwierigkeiten. Zunächst gilt es, den zeit- und ideengeschichtlichen Hintergrund zu berücksichtigen. In der Nachfolge der mit der Jahreszahl 1968 verbundenen Politisierung intellektueller und akademischer Milieus wurde immer auch über die Möglichkeit einer gesellschaftskritischen Funktion von Kunst und Literatur gestritten. Nicht selten verlangte man von einer so verstandenen Kunst und Literatur eine eindeutige politische Parteinahme.²³¹ Dabei wurden theoretische Positionen vom Anfang des 20. Jahrhunderts reaktualisiert, namentlich die von Walter Benjamin und von Bertolt Brecht. Kluges Poetik liest sich in diesem Sinne wie eine Weiterentwicklung der entsprechenden Positionen, unter Aufnahme grundlegender Gedanken Adornos, der zwar nicht namentlich genannt wird, aber als Bezugsquelle nicht ausgeschlossen werden darf.²³² Da der Begriff des Realismus bzw. das Konzept einer »realistischen Methode« im Mittelpunkt von Kluges Poetik steht, zitieren

²³⁰ Diese Performativität des Textes lässt sich weitaus anschaulicher in *Geschichte und Eigensinn* wiederfinden, wo es einen »einheitlichen Text« gar nicht mehr gibt. Zwar ist das Buch auch in herkömmlicher Weise in thematisch geordnete Kapitel und Zusätze unterteilt, doch ist jedes einzelne Kapitel wiederum in hohem Maße künstlerisch gestaltet.

²³¹ Eine prominente akademische Stellung nimmt in diesem Sinne Theodor W. Adornos *Ästhetische Theorie* ein, die allerdings von einer Politisierung der Kunst nichts wissen will, vielmehr gerade in ihrer doppelten Erscheinung als autonom und als gesellschaftlich Gegebenes, ihr Widerstandspotential entdeckt. Indem sich die Literatur der Sprache bedient, diese allerdings ihrer bloß kommunikativen Funktion entkleidet, vermag sie eine Widerständigkeit auszubilden, die sich kritisch auswirken kann (vgl. dazu etwa auch seinen Essay *Engagement* in Adorno 1981, 409–430, bes. 429).

²³² Biographisch lässt sich ein solcher Zusammenhang problemlos begründen, da Kluge in Frankfurt/M. bei Adorno studiert hat, worauf er zu Beginn seiner Frankfurter Poetikvorlesung nachdrücklich hingewiesen hat. Zusätzlich ist der Grad an Komplexität, den Kluges Diskussion um einen angemessenen Realismus-Begriff erreicht, deutlich von Adorno geprägt. Sie treffen sich vor allem darin, dass eine einseitige Parteinahme (gerade auch politisch) eine Reduktion bedeutet.

seine filmästhetischen Ausführungen auch die Realismus-Debatte zwischen Brecht und Lukács, wobei Kluge sich auf die Seite Brechts stellt.²³³

Dabei geht Kluge von dem Befund aus, dass die Repräsentation von Wirklichkeit, wie sie »in unseren Bildungseinrichtungen« gelehrt werde, immer anhand der deduktiven Methode erfolge. Der Aufstellung von Regeln und Gesetzen folge die Anwendung dieser Regeln auf die konkrete Wirklichkeit, wodurch diese allerdings durch die vorangegangene Abstraktion zerstört werde. »Dem Anschein nach entwickelt der Film dazu ein Gegenprogramm«, schreibt Kluge, da der Film sich ja aus »scheinbar konkrete[n] Abbildungen« der Wirklichkeit zusammensetze (Kluge 1975, 201). Die scheinbare Konkretheit des Films wird jedoch durch die Entscheidung für ein spezifisches Genre der Wirklichkeitsrepräsentation – Dokumentar- oder Spielfilm – immer schon unterlaufen. **»Die intensivste Beobachtung oder die wahrscheinlichste Handlung setzen den, die wirklichen Zusammenhänge ausgrenzenden, Schematismus dieser Genres bereits voraus.«** (Kluge 1975, 202, fett i. Orig.) Dabei können die Ansätze zu den Genres des Dokumentar- und Spielfilms bis in die Frühphase der Filmgeschichte, bis zu Lumière und Méliès, zurückverfolgt werden. Ersterer habe »einfache Vorgänge« beobachtet – etwa Arbeiter, die eine Fabrik verlassen –, während letzterer »präparierte Atelier-Wirklichkeit« fotografiert habe. Aus diesen »Urzellen« hätten sich die Genres des Dokumentar- und Spielfilms entwickelt, wobei sich gegenwärtige Fernseh- und Kinofilme dagegen durch die Mischung beider Genres auszeichneten. Dadurch würden sich allerdings auch ihre Funktionen umkehren: »Dokumentation wird fiktiv, Fiktion hat dokumentarischen Ausdruck« (Kluge 1975, 202). Doch hat Kluge mit seiner Einschätzung keine Verfallsdiagnose gestellt. Das wäre angesichts seiner Nachbemerkung zur zweiten Textfassung von *Schlachtbeschreibung* schlicht unverständlich. Doch geht es Kluge um mehr als um eine Umkehrung der jeweiligen Funktion. Das, was er »realistische Methode« bezeichnet, versucht im Gegensatz dazu weiterzugehen, indem diese beiden Funktionen in anderer Weise miteinander vermittelt werden als bisher. Zunächst gilt es festzuhalten, dass weder das Genre des Dokumentarfilms noch das Genre

²³³ Zitieren ist an dieser Stelle wörtlich gemeint. In einer Fußnote spricht Kluge von dem »fälschen Standpunkt« gegenüber Brecht, den die »Literaturzeitschrift Linkskurve, unter Wortführung von Georg Lukács« eingenommen habe (Kluge 1975, 197).

des Spielfilms in der Lage sind, ›realistisch‹ zu sein. Vielmehr geht es darum, eine andere Vermittlung zwischen Dokumentation und Fiktion zu erreichen, die als einzige ›realistisch‹ genannt werden kann. Dabei bleibt das »Grundprinzip« stets gleich: »Es werden enge Realitätsausschnitte, Momentaufnahmen, gebildet und miteinander zu einem Zusammenhang montiert« (Kluge 1975, 202). Realismus meint also bei Kluge zweierlei: erstens den Bezug auf die Wirklichkeit, der allein jedoch nicht ausreicht, da eben nur ein Ausschnitt dieser Realität abgebildet werde; zweitens die Montage zu einem neuen Zusammenhang, die allerdings nicht im Sinne vorgefundener Genrekonventionen funktionieren darf.²³⁴ Darin stimmt seine Filmästhetik mit seinen literarischen Texten überein. *Schlachtbeschreibung* nutzt Realitätsmaterial (Dokumente) und fiktive Passagen und konstruiert einen neuen Zusammenhang zwischen ihnen, der nicht dem Muster eines historischen Romans folgt.

Natürlich setzt die Bemühung um eine neuartige Form, um eine neue Konstellation von Dokumentation und Fiktion, die Kritik an den konventionellen Erscheinungsweisen der Genres voraus. Es gilt, das »Grundinteresse« des jeweiligen Genres zu bestimmen.

Ein Dokumentarfilm wird mit drei ›Kameras‹ gefilmt: der Kamera im technischen Sinn (1), dem Kopf des Filmmachers (2), dem Gattungskopf des Dokumentarfilm-Genres, fundiert aus der Zuschauererwartung, die sich auf Dokumentarfilm richtet (3). Man kann deshalb nicht einfach sagen, daß der Dokumentarfilm Tatsachen abbildet. (Kluge 1975, 202)

Zwar fotografiert die Kamera als technisches Instrument einzelne Tatsachen, doch müssen diese Tatsachen, so Kluge, wieder in einen neuen Zusammenhang montiert werden. Dabei können jedoch die drei ›Kameras‹ unterschiedlichen Interessen folgen, die sich gegenseitig zu widerlegen oder auszuschließen drohen. Die Gefahr dabei sei, dass auf diese Weise wesentliche Elemente der Wirklichkeit ausgegrenzt würden (vgl. Kluge

²³⁴ Nach Müller-Michaels sind in diesem Sinn Kluges Ausführungen »an moderat konstruktivistische Überlegungen anschlussfähig« (Müller-Michaels 2008, 118). Inwiefern das wirklich so ist, wird aus Müller-Michaels weiterer Argumentation nicht deutlich. Wenn mit ›konstruktivistisch‹ Positionen wie die von Luhmann gemeint sind, dann stellt sich die Frage, ob es sich nicht nur um eine Projektion des Interpreten handelt. Natürlich liegt Kluges Ästhetik ein Element der Konstruktion zugrunde, doch gilt es dieses wörtlich zu nehmen, nämlich als Ergebnis des filmisch-literarischen Verfahrens der Montage.

1975, 202). So könne auch die kritische Dokumentation niemals wirklich kritisch sein, richte sich ihr kritisches Interesse doch immer nur auf einen Zusammenhang, der durch das Interesse selbst vorherbestimmt sei und damit ausgrenzend wirke (Vgl. Kluge 1975, 203). Da sie aber nicht das Ganze der Wirklichkeit repräsentiere resp. aufgrund ihres Anspruchs repräsentieren könne, vermöge die Dokumentation gerade auch in ihr Gegenteil umzuschlagen. Anstatt den Widerstandswillen des Zuschauers gegen die dargestellten Tatsachen zu aktivieren, könne auch bloß der »Wirklichkeitsdruck« dokumentiert werden: »die Übermacht des unveränderten Realgeschehens. Gerade die Reduktion auf Sachlichkeit und Tatsachen hat die negative Wirkung, daß schlechte Realität ihre Dauerexistenz beweist« (Kluge 1975, 204). Insbesondere diese »Dauerexistenz« könne vom Zuschauer dann nur noch registriert werden. »An diese widersprüchliche Haltung produziert das Genre eine Gewöhnung, unabhängig davon, ob der Dokumentarist das will.« (Kluge 1975, 204) Die Gewöhnung an das Genre und die dem Genre inhärente Tendenz, mögliche Tatsachen oder Wirklichkeitszusammenhänge auszugrenzen, sind die größten Gefahren, die der »naive Umgang mit Dokumentation« bereiten kann. Solche Dokumentarfilme seien »deshalb eine einzigartige Gelegenheit, Märchen zu erzählen.« Nur weil ein Dokumentarfilm scheinbar unvermittelt auf die Realität zugreift, indem er scheinbar konkrete Abbilder liefert, ist er noch lange nicht »realistisch«. »Von sich aus ist insofern Dokumentarfilm nicht realistischer als Spielfilm.« (Kluge 1975, 203)²³⁵

In diesem Kontext zitiert Kluge eine berühmte Äußerung Bertolt Brechts, die vor ihm bereits von Walter Benjamin in seinem Aufsatz *Der Autor als Produzent* zitiert worden ist. Nach Brecht sage eine einfache »Wiedergabe der Realität« nichts über die Realität aus:

Eine einfache Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale

²³⁵ Was bei Kluge nicht als Kategorie auftaucht, aber als Problem sichtbar wird, ist natürlich auch die Frage der Manipulation des Zuschauers durch den Dokumentaristen. Ein rezentes Beispiel für eine solche Manipulation des Zuschauers, bei der die Dokumentation einer bestimmten Realität an die Stelle der Wirklichkeit getreten ist, sind die Filme *Bowling for Columbine* und *Fahrenheit 9/11* des amerikanischen Filmemachers Michael Moore. Sieht man diese Filme und nimmt sie in ihrer dokumentarischen Naivität ernst, müsste man wirklich zu der Überzeugung gelangen, die Vereinigten Staaten seien ausschließlich bevölkert von obsessiven, patriotischen und idiotischen Waffenliebhabern.

gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist tatsächlich ›etwas aufzubauen‹, etwas ›Künstliches‹, ›Gestelltes‹. (Brecht 1967, 161ff.)

Um die ›Verdinglichung der menschlichen Beziehungen‹, die sich im Begriff der ›Funktionalen‹ zusammengefasst finden und ein Resultat historischer Entwicklungen sind, angemessen darzustellen, genüge es demnach nicht, die Wirklichkeit einfach als bloße Abbildung wiederzugeben. Die Komplexität wirklicher Verhältnisse übersteige die Möglichkeit ihrer ›naiven‹ dokumentarischen Abbildung.²³⁶ Die Forderung Brechts nach etwas ›Künstlichem‹, ›Gestelltem‹, betont, dass ein auf diese Weise verstandener Realismus eine Konstruktionsarbeit sein muss und Kluges literarischen und filmischen Montageverfahren sind die konkreten Produkte dieser Arbeit.

Welchen Anteil hat aber der Spielfilm als Genre, d.h. als eigenständige und autonome Form, an der von Kluge konzipierten angemessenen, realistischen Repräsentation von Wirklichkeit? Im Unterschied zum dokumentarischen Genre und ihrem ›unmittelbaren‹ Zugriff auf die Realität könnte man davon ausgehen, dass das Spielfilm-Genre aufgrund seiner fiktionalen Qualität einen wie auch immer ›vermittelten‹ Zugriff auf die Realität hat. Während der Dokumentarfilmer, indem er konkrete Tatsachen filmt, die für sich selbst sprechen (sollen), auf der ›objektiven‹ Seite steht, könnte man den Regisseur eines Spielfilms, da er fiktionale Geschichten erzählt, die zwar in der Wirklichkeit angesiedelt sein mögen, aber erfunden sind, auf der ›subjektiven‹ Seite ansiedeln. Die ›subjektive‹ Abbildung im Spielfilm ist demnach eine Vermittlung zwischen dem Anliegen des Regisseurs und den Bildern, die er produziert.

Jedoch hat Kluges Kritik am Dokumentarfilm sich nicht zuletzt daran entzündet, dass die Dokumentation nur den Anschein von Objektivität besitzt. Man könnte sogar so weit gehen zu behaupten, dass es Kluges Ästhetik darum zu tun ist, Binäroptionen wie subjektiv/objektiv außer Kraft zu setzen bzw. darauf aufmerksam zu machen, dass sie als selektive

²³⁶ Im zweiten Band von *Geschichte und Eigensinn* wird dieses Brecht-Zitat erneut angeführt. Ausgehend vom Begriff der ›Funktionalen‹ werden dort noch weitere Begriffe aufgeführt, die die geschichtlichen Verhältnisse in der Spannung von Abstraktion und Konkretion repräsentieren sollen: Horizontale, Vertikale, Funktionale, Irrationale, Imaginäre, Revolutionäre (Negt/Kluge 1993, 510).

Mechanismen bereits an der Reduktion von Wirklichkeit mitarbeiten. So ist es nur konsequent, dass der entscheidende Begriff zum »Grundinteresse des Spielfilms« der des Wunsches ist. Wünsche sind die ›subjektive‹ Reaktion auf die Tatsächlichkeit der Verhältnisse, als solche stehen sie den Tatsachen zwar entgegen, sie sind jedoch – das ist die Pointe der Klugeschen Argumentation – nicht weniger real. Stellen Tatsachen verwirklichte, reale Verhältnisse dar, so sind die Wünsche als noch zu realisierende Bedürfnisse in Bezug auf die Tatsachen zu verstehen. In diesem Sinne sind die Wünsche des Individuums zwar der Wirklichkeit, den Tatsachen, entgegengesetzt, als Wünsche sind sie aber gleichzeitig ein Teil dieser Wirklichkeit. Sie sind, und das ist entscheidend, anti-realistisch und nicht unrealistisch. Kluges antagonistischer Realismus-Begriff bezieht also seine Spannung aus der Zusammenführung aus anti-realistischen und realistischen Elementen. Realismus und Anti-Realismus müssen immer als gemeinsam wirkende Kräfte innerhalb seiner Konzeption von Realismus gedacht werden.

Wenn der Wunsch »gewissermaßen die Form« ist, »in der Tatsachen aufgenommen werden« (Kluge 1975, 204), dann macht der einzelne Mensch häufig die Erfahrung, dass nicht er der Held seiner Handlung ist, sondern, dass er vielfältigen Fremdbestimmungen unterliegt. Das Individuum ist immer schon, um wiederum Brecht zu zitieren, ›in die Funktionale gerutscht‹. In dieser Erfahrung macht Kluge dementsprechend das Verlangen nach Erzählungen aus.

Gerade diese Erfahrung macht aber das Bedürfnis nach permanenter Nacherzählung von Spielhandlung nur dringender. Die Wünsche beharren auf dieser Spannung, auf dem roten Faden der Erzählung, der die Realzusammenhänge menschlich sortiert und die erdrückende Mehrheit des Erzählbaren dabei ausgrenzt. (Kluge 1975, 205)²³⁷

Wie der Dokumentarfilm grenzt also auch der Spielfilm die ›Mehrheit des Erzählbaren‹ aus. Damit aber wird genauso nur eine realistische Illusion

²³⁷ Die Kopplung von Erfahrung und Erzählung ist auch einer der Hauptpunkte von Walter Benjamins ›Erzähltheorie‹, wie er sie in seinem Aufsatz zu Nikolai Lesskow entwickelt hat. Während Benjamin allerdings das Fehlen von erzählbarer Erfahrung diagnostiziert, geht Kluge davon aus, dass die narrativen Schematismen des Films über die wirkliche Erfahrung bzw. Erfahrbarkeit von Wirklichkeit legen. »In dieser Umformung alles Realen in spannende Handlung liegt der im Zuschauer vorproduzierte Schematismus aller Spielfilmgenres« (Kluge 1975, 205).

geschaffen, deren Effekt die Verzerrung und Reduktion der wirklichen Totalität der Realität bedeutet.²³⁸ Kluges realistische Methode zielt hingegen darauf, dem jeweiligen »Direkt-Zugriff« eine analytische Methode der Darstellung von Wirklichkeit entgegenzusetzen.

Radikale Fiktion und radikal authentische Beobachtung: das ist das *Rohmaterial*. Montage, Verarbeitung in Zusammenhänge, die Übersetzung in Zuschauerinteressen, die Umformung der Produktionsweise des Mediums, dies sind weitere Anwendungen der analytisch-sinnlichen Methode. (Kluge 1975, 208; kursiv i. Orig.)

Filmemachen ist demnach »Konstruktionsarbeit«, vergleichbar dem Bau von Eisenbahnen oder Brücken (Kluge 1975, ebd.). Auch an dieser Stelle zeigt sich der Einfluss Brechts. Die Tätigkeit des Filmemachers dient immer auch dazu, die konventionellen Produktionsparameter der Herstellung von Filmen zu verändern.²³⁹ Zugleich ist es bemerkenswert, dass Kluge sich bei seiner Filmarbeit für die »Übersetzung in Zuschauerinteressen« stark macht, seine Vorstellung vom Kino zumindest auf programmatischer Ebene jenem Elitären entsagt, das als Vorwurf gegenüber seinen Filmen durchaus formuliert werden könnte. Elitär, weil seine Filme sich jeglicher Genrezuschreibung entziehen und im Grunde eine eigene Gattung entwickeln, für die kommerzielle Überlegungen keine oder zumindest nur eine untergeordnete Rolle spielen.

Es ist der emanzipatorische Impetus seiner Film- und Literaturästhetik, der als Hintergrund immer mitgedacht werden muss und seinem Realismus-Konzept eine kritische Dimension verleiht. Unter Kritik darf allerdings nicht die Neigung verstanden werden, Urteile fällen zu wollen. Indem man die Produktionsweise des Kinos verändert, ermöglicht man den Zuschauern ein neuartiges Sehen zu erlernen. Dem Zuschauer soll ermöglicht werden, die

²³⁸ »Das sog. Filmische, gleich ob im Dokumentarfilm oder im Spielfilm, beginnt ›mit dem realen und Konkreten, der wirklichen Voraussetzung‹. Dies ist der handwerkliche Direktzugriff: die Momentaufnahme des Dokumentarfilms; die sogenannte typische, dramaturgisch und psychologisch *motiviert* Szene im Spielfilm oder deren Umkehrung: das Überraschende, Atypische, Besondere, das seine Plausibilität aber in der gleichen realistischen Illusion sucht.« (Kluge 1975, 207; kursiv i. Orig.)

²³⁹ Den Produktionsapparat nicht bloß zu beliefern, sondern ihn gleichzeitig zu verändern, ist das Anliegen von Brechts Radiotheorie gewesen. Man geht wohl nicht zu weit, in Kluges Fernseharbeiten einen ähnlichen Versuch zu erkennen, den Produktionsapparat durch Belieferung zu verändern.

Zusammenhänge der Wirklichkeit wahrzunehmen und an ihnen ein eigenes kritisches Vermögen, ein Unterscheidungsvermögen, zu entwickeln.²⁴⁰ Anstelle eines »mittleren«, »ideologischen« oder eines »Durchschnittsrealismus«, der Gewöhnungen an die durch ihn repräsentierte Wirklichkeit produziert, gilt es mit Hilfe der »realistischen« oder »sinnlich-analytischen« Methode, Gegenbilder zu entwerfen. Doch muss der Zuschauer auch dazu bereit sein, sich auf diese Form von Realismus einzulassen.

So wie sich ideologischer Realismus, Logik, Bedeutungs-dramaturgie, offizieller Bewußtseinsapparat miteinander verbinden, so kann die Gegenbewegung dazu nur in der Allianz eines radikal analytischen Verfahrens mit denjenigen Eigenschaften in der Wahrnehmung des Zuschauers entwickelt werden, die gegenüber dem Erziehungsbewußtsein eine unterdrückte Klasse bilden. (Kluge 1975, 209; fett i.Orig.)

Es geht demnach darum, gegenüber dem »offiziellen« bzw. »domestizierten Bewußtsein« das »subdominante Bewußtsein« des Zuschauers zu aktivieren. In der Perspektive des später geschriebenen *Geschichte und Eigensinn* lässt sich diese Entgegensetzung als Gegensatz der Kategorien der Funktionalen, die die »Koordinate der Fremdbestimmung« markiert, und der »Irrationalen«, die die »Summe der **direkten** Antworten, Balancen, Ausweichbewegungen des **Antirealismus der Motive**« bildet, umformulieren (Negt/Kluge 1993, 510; fett i. Orig.). Das heißt jedoch nicht, dass der von Kluge angestrebte Realismus nur eine der beiden Kategorien zur – filmischen bzw. literarischen – Anschauung bringen möchte. Vielmehr richtet sich die Bemühung darauf, beide Teile in die Darstellung mit einzubeziehen. Das hat damit zu tun, dass nicht nur die Wirklichkeit als Objekt der Darstellung von widerstreitenden Kräften durchzogen ist, sondern dass auch die Reaktionen des Individuums auf diese Kräfte nicht als einheitlich gedacht werden können.

Antagonistisch ist also nicht nur die Realität als Gegenstand, sondern auch jede menschliche Verarbeitungsweise dieser Realität, gleich, ob sie innerhalb der Realzusammenhänge sich abarbeitet, oder ob sie sich über die Sache stellt. Das, was das Realistische daran ist, der Antirealismus

²⁴⁰ Darin knüpft ein solches Verständnis von Kritik an den kantischen Begriff von Kritik an. Das Neu-Sehen-Lernen meint ja auch die Bedingungen der eigenen Wahrnehmung zu erkennen und zu prüfen.

des Motivs (Protests, Widerstands), produziert das Unrealistische daran.
(Kluge 1975, 217; fett i. Orig.)

Kluge illustriert dieses Verhältnis an dem Beispiel einer Liebesszene, die nur dann ›realistisch‹, in dem von Kluge intendierten Sinne, sein könne, »wenn z.B. die künftige Abtreibung gleich in sie eingeschnitten wird. Aber auch die Geschichte aller früheren Abtreibungen« (Kluge 1975, 215). Aus dem »Konflikt zwischen Zärtlichkeit und den unzärtlichen Folgen« entspringe der eigentliche »Real-Gehalt« einer solchen Szene.

Harro Müller-Michaels hat darauf aufmerksam gemacht, dass die konstitutiven Bestandteile von Kluges filmästhetischer Konzeption im selben Maße für seine literarischen Texte gelten.

Kluges materialistische Ästhetik ist in eine weitgespannte sozioökonomische Theorie der Arbeitskraft eingebaut, die durch historische Anthropologie abgesichert wird. Deshalb ist es nicht erstaunlich, dass seine Ästhetikkonzeption – zunächst am Film entwickelt – in ihren Grundzügen, trotz der von ihm auch festgestellten medialen Differenzen auch auf Literatur zutrifft. Polyperspektivität, Vielstimmigkeit, Montage, Text-Bild-Verknüpfungen, Mischung von Dokumentation und Fiktion, Narrationen, Asymmetrien zwischen Lebenslauf und Geschichtsverlauf, Verbindung von komischen [...] traurigen und tragischen Momenten, Leerstellenproduktion, der Adressat als Mitproduzent lassen sich gut auf Literatur beziehen. [...] Insofern ist Kluge weit von einer wie auch immer zu formulierenden Mediendogmatik entfernt [...] (Müller-Michaels 2008, 126).

Zu ergänzen wäre, dass Kluges Ästhetik ihr Fundament in einer sozioökonomischen Theorie sowie in einer historischen Anthropologie findet, doch blendet Müller-Michaels den politischen Gehalt von Kluges Ästhetik weitgehend aus.²⁴¹ Bereits die Entscheidung, die eigene filmische Arbeit in Begriffen des philosophischen Materialismus zu reflektieren, positioniert den Filmemacher Kluge scheinbar eindeutig auf einer politischen Seite. Zugleich stellt sich Kluge damit in eine Tradition ästhetischer Reflexion – namentlich Brechts und Benjamins –, die immer

²⁴¹ Das liegt nicht zuletzt daran, dass Müller-Michaels nicht darauf aufmerksam macht, dass *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* zwar Elemente einer historischen Anthropologie enthält, deren Ausformulierung jedoch erst später, d.h. in *Geschichte und Eigensinn*, erfolgt. Die werkgenetische Dimension, den Charakter des ›work in progress‹ berücksichtigt Müller-Michaels nicht.

auch danach gefragt hat, welche politische Funktion künstlerischer Tätigkeit zukommen könne. Dabei geht es jedoch nicht um eine Instrumentalisierung von Kunst, Literatur oder Film in dem Sinne, dass ein Kunstwerk oder ein Text die richtige politische Tendenz aufweisen solle.²⁴² Dass es aber einen Zusammenhang zwischen Politik und Kunst, Politik und Literatur, Politik und Film gibt, der für Kluges Ästhetik von Bedeutung ist, kann nach den bisherigen Ausführungen nur schwer bestritten werden. Kluge kommt in diesem Kontext erneut auf Stalingrad zu sprechen, weswegen die Bedeutung dieses historischen Ereignisses innerhalb seines Werks nicht hoch genug eingeschätzt werden kann.

V.7.3 Das Versäumnis der ›Linken‹

In dem Abschnitt »Moralische Prinzipien, Subtraktismus« erörtert Kluge die traditionelle Erscheinungsform von Politik. Ausgehend von der Sitzordnung in der französischen Nationalversammlung werden zunächst die Begriffe links und rechts bestimmt. Während die links sitzenden Jakobiner für das Ideal der Tugend einstehen und gewillt sind, dieses gewaltsam durchzusetzen, sitzen rechts die Girondisten, die als »geübte Redner und Pragmatiker« (Kluge 1975, 199) so etwas wie den gegenwärtigen Typus des Polit-Profis vorwegnehmen. In der Mitte der Nationalversammlung hingegen sitzt ›der Sumpf‹. Dies sei, so Kluge, das Modell repräsentativer Politik, die allerdings nicht mit dem identisch sei, was sie repräsentiere. Vielmehr handele es sich bei diesen politischen Gruppierungen um »abstrakte Harmonisierungen« der realen, widersprüchlichen gesellschaftlichen Kräfte aus denen sie sich zusammensetzten. »Werden wirkliche Menschen oder ganze Klassen auf dieser Zerschneide-(Subtraktions-)Maschine verarbeitet, so werden konkrete menschliche Häuse, aber auch die Interessen und Erfahrungen zerschnitten« lautet dementsprechend das düstere Fazit Kluges

²⁴² Kluge schließt sich auch nicht der dialektischen Überzeugung Benjamins an, wonach »die Tendenz einer Dichtung politisch nur stimmen kann, wenn sie auch literarisch stimmt. Das heißt, daß die politisch richtige Tendenz eine literarische Tendenz einschließt. Und, um das gleich hinzuzufügen: diese literarische Tendenz, die implicit oder explicit in jeder richtigen politischen Tendenz enthalten ist – die und nichts anderes macht die Qualität des Werks.« (GS II/2, 684–685)

(Kluge 1975, 199).²⁴³ Da auch jede revolutionäre und/oder emanzipatorische Bewegung sich dieses »gefährliche[n] Abstraktionsverfahren[s]« bedient, sei es nicht verwunderlich, dass keiner dieser Bewegungen erfolgreich gewesen ist. Demgegenüber behauptet Kluge, dass diese Form von Politik »für die meisten politischen Interessen gar keine Ausdrucksform ist, weil die wichtigsten menschlichen, aber auch kapitalistischen Interessen sich »unpolitisch«, privat äußern« würden. In dieser Perspektive erscheint konventionelle Politik zwar als notwendig, um bestimmte Ordnungen aufrecht zu erhalten, zugleich sei diese Form der Ausübung von Politik »tödlich für die erdrückende Mehrheit menschlicher Bedürfnisse«, insbesondere für das »Bedürfnis nach Erfahrung« (Kluge 1975, 200). Eine in dieser Weise verstandene Politik sei »Ordnung durch Weglassen« (Kluge 1975, ebd.). Dieses entscheidende Moment bleibe jedoch im Zusammenhang emanzipatorischer Praxis unerkannt und so greife man zwangsläufig immer wieder auf politische Formen zurück, die dem Bedürfnis nach Erfahrung, die die Anerkennung des »Antirealismus der Motive« missachten. Darin äußert sich eine deutliche Kritik an linken Politikkonzepten, sofern sie von einer emanzipatorischen Bemühung getragen werden. Indem eine linke Politik diese Bedürfnisse nicht ernst nehme, überlasse sie sie zwangsläufig einer rechten.

Interessant ist nun, dass die Anerkennung solcher Bedürfnisse von Kluge auf der Seite der Rechten ausgemacht wird. In einer langen Fußnote, die sich auf den Abschnitt »Moralische Prinzipien, Subtraktivismus« bezieht, werden der politischen Rechten und Linken spezifische Zugangsweisen zu den Bedürfnissen, Interessen, »Energien« der gesellschaftlichen Mehrheit zugeordnet. Dabei sei »der Eindruck möglich, daß die politische Rechte ein Monopol auf Romane, Vorstellungen, Mythen der Menschen hat und sich auch proletarische Energien der Mehrheit tatsächlich aneignet«, während die Linke »dagegen ein Monopol auf Prinzipien, Programme, Ideen entwickelt, die die Mehrheit nicht ergreifen« (Kluge 1975, 200).²⁴⁴ Die Rechte könne

²⁴³ Man begegnet auch an dieser Stelle dem Gegensatz von Abstraktion und Konkretion wie er bereits in der Diskussion um die sinnlich-analytische Methode und das sogenannte Filmische expliziert wurde. Auch hier geht es Kluge nicht um eine Bevorzugung der einen Möglichkeit zu Ungunsten der anderen, sondern um eine Aufhebung beider Teile in einem neuen Dritten.

²⁴⁴ Man muss sich einmal klar machen, wie vernichtend Kluges Kritik an der Linken in diesem Fall ausfällt und in welcher zeitgeschichtlichen Situation er diese äußert. Sieben Jahre

dementsprechend ›proletarische Energien‹ kanalisieren, indem sie auf Erzählformen vertraue, in denen sich der Antirealismus der Motive der Mehrheit wiederfinden, einen Ausdruck finden kann. Den »gefährlichen Maschinen der abstrakten Politisierung«, wie sie sich in den Programmen und Ideen der Linken äußern, vertraue die Mehrheit »instinktiv« nicht. Dabei sei der ›Instinkt‹ der Mehrheit allerdings nichts Natürliches, sondern vielmehr eine historisch gelernte Form auf die Wirklichkeit zu reagieren. Dass Kluge den Roman und den Mythos als Erzählformen der Rechten ausmacht, sollte zusätzlich Beachtung finden, wenn man versucht, sich mit den Texten Kluges auseinanderzusetzen. Das heißt zwar nicht zwangsläufig, dass man einen Text wie *Schlachtbeschreibung* in keinem Fall als Roman verstehen könnte. Doch müsste man vorher klären, was mit Roman gemeint ist bzw. zu verstehen versuchen, was Kluge meint, wenn er in Bezug auf eigene Texte von ihnen als einem ›Roman‹ spricht. Als konventionalisierte Erzählform, wie sie sich insbesondere im historischen Roman ausgebildet hat, verfehlte man die spezifische Qualität der literarischen Bemühungen Kluges. Im Roman und im Mythos erkennt er ›unpolitische‹ Äußerungsformen, die zwar die Phantasie der Mehrheit bündeln können, zugleich jedoch jeden Wunsch nach Emanzipation unterdrücken. Auf diese Weise »können die Menschen so zwar Kräfte konzentrieren, die sie bis nach Stalingrad marschieren lassen, aber sie können in dieser Produktionsform weder ihre Ziele noch ihre eigene Produktionsform entwickeln« (Kluge 1975, 200). Das hänge wiederum damit zusammen, so Kluge, dass die Rechte »gar nichts Politisches« wolle, sondern »als ›Walter der Naturwüchsigkeit der Verhältnisse« erscheine und sich als »Mythos« maskiere (Kluge 1975, ebd.). Es ist dieser Gegensatz zwischen Sinnlichkeit (rechts) und Analyse (links), den Kluge in seinen filmischen und literarischen sowie in seinen Fernseharbeiten aufheben will. Nicht zufällig nennt Kluge seine ›realistische Methode‹ auch ›sinnlich-analytische Methode‹; genauso ist es kein Zufall, dass seine Realismus-Konzeption die

nach den Studentenrevolten, zeitgleich zum Terror durch die RAF, wird der Linken vorgeworfen, sich ausschließlich in Abstraktionen zu verlieren und den konkreten Menschen zu vernachlässigen. Dabei geht Kluges historische Analyse bis zur Französischen Revolution zurück und entdeckt in den jakobinischen Tugendwächtern die Vorläufer der heutigen Linken. Leicht lässt sich in dieser Perspektive eine historische Ahnenreihe konstruieren, die von Robespierre über Lenin zu Stalin und Pol Pot sowie zum damals aktuellen Terror der RAF reicht.

Tatsachen und Verhältnisse sowie die Wünsche und Bedürfnisse, die sich darauf richten, zusammendenkt und in der Darstellung zusammenbringen möchte. Zwischen der ›Objektivität‹ der Wirklichkeit und der ›Subjektivität‹ der Reaktionen des einzelnen Menschen auf diese Wirklichkeit besteht kein ontologischer Unterschied. Beide sind in derselben Weise real und müssen daher in der ›realistischen‹ Darstellung notwendig zusammenkommen, und zwar ohne dass die Spannung zwischen beiden zugunsten der einen Seite im Produkt – Film, Text, Fernsehsendung – aufgelöst wird.²⁴⁵

Versucht man das Ausgeführte hinsichtlich des Verfahrens der Montage, wie es in Kluges Texten und Filmen angewendet wird, zu konkretisieren, muss man beachten, dass ausschließlich offene Montageformen infrage kommen können. Wie an der ersten und zweiten Textfassung von *Schlachtbeschreibung* deutlich geworden sein dürfte, besteht sowohl zwischen den einzelnen Textteilen als auch in jedem Textteil selbst diese Spannung zwischen dokumentarischen und fiktionalen Elementen. Die einzelnen Textteile sollen sich eben nicht unter ein konventionelles Formgesetz, wie es der historische Roman durchaus ausgebildet hat, fügen und ein Ganzes bilden. Die durch die Montage zusammengefügte Teile sollen ›als‹ Teile sichtbar bleiben, nicht im Sinne einer dialektischen Bewegung ein neues Ganzes auf höherer Stufe bilden (etwa den Roman). Ihr jeweiliger Eigenwert soll in der Konfrontation mit den anderen erhalten bleiben. Zwar bildet auch der Montage-Text ein neues Drittes, doch bleiben die einzelnen Teile sichtbar, sie werden kein integriertes Element des Romantextes und verschwinden dahinter.

Auf diese Weise bewirkt das Verfahren der offenen Montage einen Effekt der Verfremdung, vor allem vor dem Hintergrund anderer literarischer Umsetzungen der Schlacht um Stalingrad. Nicht nur wird das historische Ereignis in eine polyperspektivische Darstellung aufgelöst, die als Herausforderung an den Leser zu verstehen ist, sich selbst ein Bild zu machen. Literaturintern ermöglicht Kluges Verfahren auch die Prüfung anderer literarischer Darstellungen. Da das historische Ereignis Stalingrad über keine Wirklichkeit verfügt bzw. nur über eine Wirklichkeit verfügt, die erzählend vermittelt worden ist, signalisiert Kluges Text durch seine

²⁴⁵ »Ausdrucksmittel ist die Differenz, die grundlegende Disharmonie zwischen Einzelprodukt und Realität, nicht die leicht herstellbare Harmonie des individuellen Materials mit sich selbst.« (Kluge 1975, 219; fett i. Orig.)

Offenheit die Unabgeschlossenheit der Beschäftigung mit Stalingrad. Wie bereits im Kapitel über die Montage sowie in dem Kapitel über die unterschiedlichen Textfassungen von *Schlachtbeschreibung* deutlich geworden ist, ermöglicht das Verfahren der offenen Montage den ›Umbau‹ des Textes. Diese Möglichkeit zum ›Umbau‹ des Textes ist jedoch kein Mangel, sondern konstitutiver Bestandteil der Poetik Kluges. Auch an dieser Stelle gilt für die Literatur eine Grundannahme, die Kluge anlässlich des Films getroffen hat: **»Authentische Formgesetze würden also, streng genommen, für jeden Film neu entwickelt werden müssen«** (Kluge 1975, 219; fett i. Orig.).

V.7.4 Die Möglichkeitsform in der Geschichte

Wie verhalten sich jedoch Elemente, deren Fiktionalitätsgrad denjenigen übersteigt, den Kluge in den ersten beiden Textfassungen etabliert hatte? Was ist von Erzählungen wie »Die Polarfestung, der neueste Schlieffen« (dritte und vierte Textfassung), »Ehebruch und seine Folgen«, »Ein Nachmittag mit Hitler« oder »Arsch-Zeit« (sämtlich vierte Textfassung) zu halten? Man wird davon ausgehen können, dass Reinhart Kosellecks Einschätzung, wonach *Schlachtbeschreibung* trotz des Montageverfahrens eine diskutabile These zu Entstehung und Ausgang der Schlacht von Stalingrad präsentiere, angesichts der Änderungen in der dritten und vierten Textfassung zumindest vorsichtiger ausgefallen wäre. Zwar soll es an dieser Stelle nicht um eine Interpretation der entsprechenden Stellen gehen, doch mögen die Beispiele Anlass dazu geben, ein weiteres, zunehmend wichtiges Element der Poetik Kluges zu beleuchten, das in dieser Form nicht in *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* enthalten ist. Dabei geht es um etwas, was man die ›Möglichkeitsform‹ in der Geschichte nennen könnte.

Retrospektiv präsentiert sich die Geschichte immer als abgeschlossenes Geschehen und die Reflexion, ob die Geschichte nicht auch in anderer Weise hätte verlaufen können, mag ästhetisches Potential bergen, für den wissenschaftlichen Historiographen verbietet sich die Frage nach einem alternativen Geschichtsverlauf. Das Gedankenexperiment als Methode

historischer Erkenntnis existiert (bislang) nicht.²⁴⁶ Wenn man die Beschäftigung mit Geschichte nicht darauf beschränken möchte, erzählenswerte, spannende Handlungen aus ihr zu gewinnen, müssen andere Imperative wirksam sein. Die Annahme von Möglichkeitsformen in der Geschichte setzt ja – optimistisch gedacht – voraus, dass Alternativen zur Verfügung stehen respektive hätten stehen können.²⁴⁷ Damit wird zugleich ausgeschlossen, dass es sich bei den angeführten Beispielen aus der dritten und vierten Textfassung von *Schlachtbeschreibung* um bloße Irritationselemente handelt. Vielmehr öffnet sich der Text auf etwas Anderes hin, indem er ein zumindest partiell für den Einzelnen zu erfüllendes utopisches Potential in den Text einführt.

In einem Gespräch mit Stephan Schlak erläutert Kluge sein Verhältnis zu den historischen Fakten und der durch sie rekonstruierten historischen Wirklichkeit.

Das ist der historische Konjunktiv, die Möglichkeitsform, die in der Realität steckt. Wenn Sie davon ausgehen, dass ich da etwas erfinde, ist das ein Irrtum, weil ich ja nur der Geschichte zuhöre. So wie den Erzählungen meines Vaters über die Marne-Schlacht. Ich höre da genau zu und merke plötzlich, dass meine politischen Wünsche durchaus nichts Unrealistisches haben gegen sogenannte Wahrscheinlichkeiten und Fakten. Dass man gegen die Normativität des Faktischen angehen kann. (Kluge/Schlak 2011, 9)

Indem Kluge also ›erfundene‹ Geschichten in seine Texte einbaut, widerspricht er der Macht des Faktischen, seiner normativen Geltung. Dass diese Geschichten nicht erfunden seien, hängt mit Kluges Verständnis von Realismus und Realität zusammen. Zwar mögen sich die Geschichten nicht

²⁴⁶ Ich erinnere an die in der Einleitung der vorliegenden Arbeit vorgestellten Beispiele von Nicholson Baker und Christopher Priest. Zu Begriff und Methode des Gedankenexperiments in der Naturwissenschaft und -philosophie vgl. Kühne 2005.

²⁴⁷ So erlitt etwa Georg Büchner während seiner Beschäftigung mit den Geschehnissen der Französischen Revolution eine tiefgreifende Krise, da ihm die Geschichte als unveränderlich und der Erkenntnis für das Individuum unzugänglich erschien. In einem Brief an seine Verlobte Wilhelmine Jaeglé vom Januar 1834 schreibt Büchner: »Schon seit einigen Tagen nehme ich jeden Augenblick die Feder in die Hand, aber es war mir unmöglich, nur ein Wort zu schreiben. Ich studierte die Geschichte der Revolution. Ich fühlte mich wie zernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte. [...] Der Einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich.« (Büchner 2002, 377)

in dieser Weise ereignet haben, d.h. sie können keinen Anspruch auf Referentialisierbarkeit erheben. Als nicht-realisierte Möglichkeiten aber waren sie in der Geschichte, in der konkreten historischen Situation gleichwohl real. Die historische Tatsache, die über eine Referenz zur historischen Wirklichkeit verfügt, und die Möglichkeit, die zumindest eine nicht-realisierte Referenz zur historischen Wirklichkeit behauptet, stehen auf derselben ontologischen Stufe. Aktualität und Potentialität der Wirklichkeit erweisen sich in diesem Sinne als »Aggregatzustände des Realen« (Negt/Kluge 1993, 510), über die der Schriftsteller, der Erzähler Kluge, gleichermaßen verfügt. »Ich bin ein großer Freund von solchen Gedankenspielen«, bekennt Kluge.

V.7.5 Die Frankfurter Poetik-Vorlesung

Die 2012 gehaltene Frankfurter Poetik-Vorlesung bestätigt die Kontinuität der poetologischen Prämissen Kluges. Sie trägt den Titel *Theorie des Erzählens*, wobei man jedoch nicht davon ausgehen sollte, eine kohärente, in sich abgeschlossene und definitorisch präzise Theorie präsentiert zu bekommen. Vielmehr enthalten die Vorlesungen so etwas wie die Summe seiner zu verschiedenen Anlässen bereits geäußerten poetologischen Reflexionen zu Form und Aufgabe seiner literarischen Praxis, deren Fundament die Tätigkeit des Erzählens bildet.

Er weist in diesem Kontext nachdrücklich auf seine Herkunft hin und betont die theoretische Grundhaltung, die er der Kritischen Theorie verdankt, und das daraus resultierende politisch-praktische Interesse, das seiner Arbeit als – literarischer und filmischer – Erzähler zugrunde liegt.²⁴⁸ Den Ausgangspunkt seiner poetologischen Bestimmung markieren hier die Begriffe ›das Erzählen‹, ›die objektive Wirklichkeit‹ und ›der subjektive Antirealismus des Gefühls‹. In der Konstellation dieser drei Begriffe bewegt

²⁴⁸ Kluge zitiert an dieser Stelle den Titel eines Aufsatzes von Kant, *Was heißt: sich im Denken orientieren?*, und benennt damit die Funktion, die dem Erzählen als Tätigkeit seiner Meinung zukommen müsse, nämlich den Menschen Orientierung zu bieten.

sich die Poetik Kluges seit den *Lebensläufen* (1962), auch wenn ihre erste zusammenhängende Darstellung erst ein Jahrzehnt später erfolgt.²⁴⁹

Die Komplexität seines antagonistischen Realismus-Begriffs wird von Kluge in der Poetik-Vorlesung noch um die zeitliche Dimension erweitert. Dabei schließt er an das oben angeführte Interview an, demzufolge nicht nur die zeitlichen Bestimmungen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft berücksichtigt werden müssten, sondern genauso der historische Konjunktiv – die Möglichkeitsform in der Geschichte – und der Optativ, die Fähigkeit der Menschen, Wünsche zu formulieren. Eine Erzählung müsse dieser »Grammatik der Zeiten« entsprechen. Mit Blick auf *Schlachtbeschreibung* bzw. die verschiedenen Fassungen des Textes wird deutlich, dass Kluge dieser Grammatik immer stärkere Beachtung schenkt und versucht, sie umzusetzen. Um diese Mischung unterschiedlicher Zeitformen adäquat darstellen zu können, hat Kluge stets auf literarische und filmische Mischformen gesetzt. Die Montage aus fiktionalen und dokumentarischen Textelementen oder aus dokumentarischem Filmmaterial und Spielfilmmaterial ist immer auch die Montage unterschiedlicher Zeitebenen. Sie ist das Merkmal seines gesamten Werks.

Die literarische Gestaltung einer historischen Wirklichkeit oder von historischen Geschehnissen kann dahingehend als realistische Schreibweise verstanden werden, als dass sie dem Leser als überzeugend, als glaubhaft und/oder als authentisch vorgestellt wird. Realismus in dieser Weise verstanden, bedeutet, dass der Text einen realistischen Effekt erzeugen soll, der die Anforderungen an Wahrscheinlichkeit bzw. Authentizität erfüllt. Beides sind Rezeptionseffekte, die dem Erzähler oder Dramatiker gelingen müssen, damit die von ihm geschilderte Welt sowie die Handlungen der Figuren in dieser Welt vom Leser als glaubhaft erfahren werden können. Dass sich insbesondere Autoren von historischen Romanen oder historischen Dramen zu diesem Zweck ausgiebig auf verschiedenes, nicht-literarisches Material stützen, überrascht daher nicht. Auch Alexander Kluge stützt sich auf solches Material, sogar in einem Maße, dass ein Historiker wie Reinhart Koselleck der ersten Textfassung von *Schlachtbeschreibung* bescheinigt, sie präsentiere eine plausible und diskussionswürdige These zu der Schlacht von

²⁴⁹ Es überrascht daher nicht, dass das letzte Buch von Kluge, *Das fünfte Buch*, mit dem Untertitel *Neue Lebensläufe* den Bogen schlägt zu den Anfängen Kluges als literarischer Autor.

Stalingrad. Die Einführung der Möglichkeitsform in der Geschichte – der historische Konjunktiv – allerdings erweitert den Zugang zur historischen Wirklichkeit. Das ›Es-könnte-so-gewesen-sein‹ des konventionellen historischen Romans wird aufgebrochen, um eine Dimension der Potentialität in den Text einzuführen, die weder der historischen ›Wahrheit‹, den überlieferten Fakten entsprechen und gehorchen muss, noch mit den Kategorien der Wahrscheinlichkeit oder der Authentizität angemessen erfasst werden kann.²⁵⁰ Durch die Einführung von Möglichkeitsformen in die dritte und vierte Textfassung muss demnach etwas anderes erreicht werden als Authentizität. Bereits die Nachbemerkung der zweiten Textfassung von *Schlachtbeschreibung* erteilt ja dem Bedürfnis des Lesers nach Überprüfbarkeit, nach Absicherung in der Wirklichkeit, eine deutliche Absage.

Allerdings können diese Möglichkeitsformen nur sinnvoll in den Text eingefügt werden, weil sich die Realismus-Konzeption Kluges nicht darauf beschränkt, Referentialität zu einer textexternen Wirklichkeit aufzubauen oder einen realistischen Effekt zu bewirken. Realismus umfasst nach Kluge immer mehr als nur das, was überliefert worden oder in der Realität anzutreffen ist. Die Gegenbewegungen der Menschen gegen die realen Verhältnisse und Tatsachen sind für ihn genauso real, auch wenn sie sich als Wunsch oder als »Eigensinn« gegen diese Wirklichkeit richten. »Es muss immer beides zusammen geben, Realismus und Antirealismus« betont Kluge noch in einem Interview in der Zeitschrift *Spex* aus dem Jahr 2010.²⁵¹ Die Offenheit und begriffliche Flexibilität einer solchen ›Theorie‹-Konzeption kann natürlich nicht dem Vorwurf der Beliebigkeit oder des Relativismus entgehen, insofern man ›Theorie‹ als geschlossenen, argumentativen Zusammenhang begreift, in den man zwar neue Elemente einfügen kann, jedoch nur wenn sich diese Elemente als kompatibel mit der ›Theorie‹

²⁵⁰ Es sei denn, man folgt dem Wortgebrauch Kluges, dessen Authentizitätsbegriff sich gemäß seiner eigenwilligen Realismus-Konzeption signifikant sowohl vom alltäglichen als auch ästhetik-geschichtlichen Verständnis unterscheidet. Müller-Michaels fasst Kluges Authentizitätsbegriff wie folgt zusammen: »Authentizität ist also ein äquivok eingesetzter, normativ aufgeladener Klammerbegriff, der referentielle, werk- und adressatenbezogene Momente in einem Zauberwort (Adorno) zusammenschließt. Zugleich ist Authentizität ein ästhetiktheoretischer Kampfbegriff, der es Kluge ermöglicht, nun seinerseits eine Reihe von massiven Ausgrenzungen vorzunehmen, indem er unauthentische Filme negativ markiert.« (Müller-Michaels 2008, 122)

²⁵¹ Kluge 2010, 42.

erweisen oder wenn man bereit ist, die ›Theorie‹ den veränderten Tatsachen anzupassen.²⁵² Genauso wenig lässt sich sinnvoll die Frage nach der Falsifizierbarkeit oder Verifizierbarkeit stellen, und zwar nicht nur, weil es sich dabei um eine vorrangig ästhetische Konzeption handelt. Die Schreibweise von Kluge, auch in Gemeinschaft mit Oskar Negt, verweigert sich einer solchen Kategorisierung. Zwar beinhalten die Texte von Kluge immer auch theoretische Elemente – Reflexionen sozioökonomischer Art etwa –, doch wäre die Kennzeichnung als ›Theorie‹ eine der ›gefährlichen Abstraktionsmaschinen‹, von denen es sich zu emanzipieren gilt. Man kann daher nur Müller-Michaels zustimmen, wenn er schreibt, dass Kluge »keine Position jenseits der Geschichte reklamiert, weder einen Archimedischen Punkt postuliert, noch behauptet, den Ariadnefaden im Labyrinth der Geschichte gefunden zu haben« (Müller-Michaels 2008, 122). Als ›work in progress‹, als historisches Projekt sind der Schreibweise Kluges, gerade weil sie der üblichen differentiellen Kategorien von Theorie und Praxis, von ästhetischer Reflexion und filmisch-literarischer Produktion entsagt, Weiterentwicklungen, auch solche, die sich als Fehler herausstellen können, immer bereits eingeschrieben. Die Korrektur des eigenen Ansatzes ist der Schreibweise Kluges inhärent.²⁵³ Das Verfahren der offenen Montage ist diesem Projekt einzig angemessen, erlaubt es doch den Um- und Neubau ganzer Texte, die Anpassung an veränderte gesellschaftliche Verhältnisse, an ästhetische Weiterentwicklungen. Damit soll nicht gesagt sein, dass die Neufassung bereits bestehender Texte nicht auf Kritik stoßen kann. Wie in

²⁵² Vgl. dazu etwa Max Horkheimers Definition des traditionellen Begriffs von Theorie: »Theorie gilt in der gebräuchlichen Forschung als ein Inbegriff von Sätzen über ein Sachgebiet, die so miteinander verbunden sind, daß aus einigen von ihnen die übrigen abgeleitet werden können. Je geringer die Zahl der höchsten Prinzipien im Verhältnis zu den Konsequenzen, desto vollkommener ist die Theorie. Ihre reale Gültigkeit besteht darin, daß die abgeleiteten Sätze mit tatsächlichen Ereignissen übereinstimmen. Zeigen sich dagegen Widersprüche zwischen Erfahrung und Theorie, so wird man diese oder jene revidieren müssen. Entweder hat man schlecht beobachtet oder mit den theoretischen Prinzipien ist etwas nicht in Ordnung. Im Hinblick auf die Tatsachen bleibt die Theorie daher stets Hypothese.« (Horkheimer 1988, 162)

²⁵³ So auch Müller-Michaels: Es erweise sich »als günstig, die Historizität des Projekts zu bedenken, es zu prozessualisieren und so mit einer gewissen pragmatischen Robustheit, einer eingeschriebenen Veränderungsfähigkeit auszustatten [...]. Dann wird darauf gesetzt, dass im Rahmen einer komplexen, vieldimensionalen, offenen Theorie ein größerer Beziehungsreichtum an Richtigem und Falschem produziert werden könnte, der Orientierungen ermöglichen würde.« (Müller-Michaels 2008, 123)

der Analyse zur dritten und vierten Textfassung von *Schlachtbeschreibung* deutlich wird, kann eine Weiterentwicklung auch als Fehlentwicklung aufgefasst werden.

V.8 Die dritte Schlachtbeschreibung

Bereits der Blick in das Inhaltsverzeichnis der dritten Textfassung belegt die grundlegenden Änderungen, die im Vergleich mit der ersten und zweiten Textfassung vorgenommen worden sind. So sind bspw. die Teile »Rechenschaftsbericht« und »Pressemäßige Behandlung« an das Ende des Text-Arrangements gerückt. Zudem sind zahlreiche neue Teile eingefügt worden. Anstelle des Vorworts findet sich nun ein einleitender Textteil, der die Überschrift »Nachricht« trägt und programmatisch den neuen poetologischen Standort Kluges bezeichnet (Kluge, Dritte Textfassung, 7–9). Die Forderung an den Leser lautet dementsprechend, dass das Buch aus einem »zählen Interesse, so antirealistisch wie die Wünsche und die Gewißheit, daß Realitäten, die Stalingrad hervorbringen, böse Fiktionen sind« zu lesen sei (Kluge, Dritte Textfassung, 7; kursiv i. Orig.). Dieses »Beharren« wiederum »hat den Protestgrund, daß Erinnerungslosigkeit unreal ist« (Kluge, Dritte Textfassung, ebd.). Damit unterstellt Kluge den folgenden Text seiner in *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* formulierten Realismus-Konzeption. Es geht demnach im Folgenden darum, den Zusammenstoß von unterschiedlichen Realitätsformen darzustellen: Realität, antirealistische Reaktion und Irrealität stehen in einem Spannungsverhältnis, das in einem Text-Arrangement gespiegelt wird, das sich im Vergleich mit der ersten und zweiten Textfassung zahlreicher neuer Mittel bedient.²⁵⁴ Indem Kluge die Wünsche des Einzelnen als wesentliches Element in den Text mit einbeziehen möchte, oszilliert die Darstellung in der dritten Textfassung zwischen den starren, geschichtlich gewordenen Formen und den Reaktionen des Individuums auf diese Formen. Das »Unglück« von Stalingrad »baut sich quasi fabrikmäßig, in den Formen der Staatsanstalt auf; die menschlichen

²⁵⁴ In diesem Zusammenhang wurde vor allem auf die Montage von Bildmaterial hingewiesen, die seit *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang* zu einem Kennzeichen der literarischen Praxis Kluges geworden ist (vgl. Lewandowski 1983, 233–244, hier 235). Zum Komplex der Intermedialität siehe auch die Arbeit von Sombroek 2005.

Reaktionen darauf bleiben privat. Sie addieren sich nicht fabrikmäßig.« (Kluge, Dritte Textfassung, 8)

Das hat auch zur Folge, dass der Text die alleinige Fokussierung auf Stalingrad und seine historische Begründung aufgibt und sich Zukunftsformen zuwendet, deren ›unrealistische‹ Qualität ihnen einen utopischen Charakter verleiht.²⁵⁵ Wie im vorherigen Kapitel gezeigt, hat Kluge diese poetologische Position bis heute beibehalten. Allerdings hat dieser Fokuswechsel auch Kritik auf sich gezogen; so schimpft Rainald Goetz in seinem zuerst 1986 erschienenen Buch *Hirn*:

Schlachtbeschreibung (nicht Schlachtenbeschreibung) heißt also das 1964 erschienene Stalingrad-Buch von Kluge, das man dem heutigen Kluge und den ganzen Friedensärschen gleichermaßen heftig ans Herz legen möchte, weil sie alle, bloß weil wir uns zufällig gerade dem Jahrtausend-Ende nähern, nur noch von der Zukunft reden, von etwas also was es gar nicht gibt, anstatt die Geschichte zu studieren. Die gibt es nämlich. Aber für die interessiert sich kein Schwanz. (Goetz 2003, 44; kursiv i. Orig.)

Goetz' Annahme jedoch, dass sich der Autor Kluge für die Geschichte nicht interessiere, dürfte schwerlich Zustimmung finden. Im Gegenteil wird der geschichtliche Rahmen, um die Schlacht von Stalingrad zu ›erklären‹, sogar noch erweitert. »Die Ursachen liegen 72 Tage oder 800 Jahre zurück««, heißt es an einer Stelle der dritten Textfassung (Kluge, Dritte Textfassung, 29). Die Kontrastierung verschiedener ›Zeitschichten‹ wird auch in der dritten Textfassung beibehalten, wobei zu der im engeren Sinne ereignis- und strukturgeschichtlichen Dimension der Darstellung eine evolutionäre Dimension hinzukommt, die sich aus dem anthropologischen Fundament von Kluges theoretischem Hauptwerk *Geschichte und Eigensinn* herleitet.²⁵⁶

Die Konjunktion ›und‹ im Titel zieht die beiden Bereiche zusammen, die sowohl für die Konzeption von Geschichte als auch für die spezifische Darstellung von Geschichte wesentlich sind. Dabei markiert der Begriff

²⁵⁵ Vgl. dazu etwa die Science-Fiction-Geschichte »Die Heimat haben wir schon in Stalingrad verloren« (Kluge 1983, 262–280) aus dem Teil »Verhedderung«.

²⁵⁶ *Geschichte und Eigensinn*, gemeinsam mit dem Soziologen Oskar Negt geschrieben, ist zuerst 1981 bei Zweitausendeins erschienen und steht damit in einem engen zeitlichen Zusammenhang mit der dritten Textfassung von *Schlachtbeschreibung*. Eine dreibändige Neuauflage folgte 1993 im Suhrkamp-Verlag. Zu *Geschichte und Eigensinn* vgl. die Ausführungen bei Renner 1993, 485–488; Stollmann 1998, 109–121; Müller-Michaels 2008, 122–126.

›Geschichte‹ zunächst einmal die Seite der objektiv gegebenen Verhältnisse, wie sie sich in ihrer historisch gewordenen Form dem Menschen präsentieren. Dieser Objektivität antwortet der ›Eigensinn‹, die subjektive Reaktion auf die Verhältnisse, die wiederum zweigeteilt erscheint.²⁵⁷ Demnach gehört es zum Sozialisationsprozess jedes Individuums, sich in bestimmter Weise an diese objektiven Verhältnisse anzupassen und sein Arbeitsvermögen den Anforderungen gemäß einzurichten. Dahinter verbirgt sich zunächst die bekannte marxistische Entfremdungstheorie. Das zweite Element des Eigensinns jedoch stellt die quasi ›natürliche Natur‹ dar, die sich spontan äußert und gegen die objektiven Verhältnisse gerichtet sein kann. Die Äußerungsformen dieses Eigensinns sind Wünsche, Protest, Widerstand und werden innerhalb der Realismus-Konzeption Kluges auf der Seite des Antirealismus des Gefühls verortet.

Bereits der einleitende Teil »Nachricht« entfaltet dieses theoretische Programm. Auf die Frage, welche ›Vernunft‹ die Soldaten daran gehindert hätte, in der Situation des Kessels einfach ›auseinanderzulaufen‹, wird mit Hinweis auf den »Kern der Wünsche: in Gesellschaft zu bleiben« geantwortet (Kluge, Dritte Textfassung, 8). Damit verschiebt sich, wie angedeutet, der Fokus des Textes. Nicht mehr die überpersönlichen, historischen Strukturen interessieren in erster Linie, sondern die subjektiven Reaktionsweisen einzelner Menschen gegenüber der Macht des Faktischen. Zwar behält der Text sämtliche Elemente der ersten Textfassung bei, doch unterscheidet sich ihre Anordnung in der dritten Textfassung deutlich davon. War es möglich, in der ersten Textfassung grob zwei Teile – ›Dokumentation‹ und Analyse – zu unterscheiden, entzieht sich der Text der dritten Fassung einem solchen Versuch. Die Textteile, die sich auf das Geschehen in Stalingrad beziehen lassen – »Richtlinien für den Winterkrieg«, »Die Praktiker«, »Die Ärzte«, »Pressemäßige Behandlung«, »Rechenschaftsbericht«, »Militärgeistliche Entwürfe« – stehen nun nicht mehr gemeinsam am Anfang des Buches, sondern sind über den ›Buchraum‹ verteilt und mischen sich mit den ›analytischen‹ Teilen, die in der ersten Textfassung am

²⁵⁷ Rainer Stollmann weist darauf hin, dass der Begriff ›Eigensinn‹ der Hegelschen Dialektik von Herr und Knecht entlehnt ist, wo er ›Freiheit in der Knechtschaft‹ bedeutet, dort aber »aus der dialektischen Bewegung zum Allgemeinen als unbrauchbar herausfällt« (Stollmann 1998, 110).

Ende standen.²⁵⁸ Darauf folgen die eigentlich neuen Textteile – »Verhedderung«, »Stalingrad als Nachricht«, »Die Wünsche...sind um 1200 etwas sehr Einfaches«, »Nachrichtensperre 1943« –, die etwa ein Drittel des Ganzen ausmachen.

Welchen Sinn hat diese Hinzufügung neuer Textteile? Zunächst einmal darf dieses Vorgehen als implizite Kritik an Vorstellungen von der Geschlossenheit eines Kunstwerks verstanden werden. Das Darstellungsverfahren der offenen Montage ermöglicht ja nicht nur, dem Leser Material an die Hand zu geben, aufgrund dessen er sich aufgefordert sieht, eigene Schlüsse zu ziehen. Zugleich wird auf diese Weise implizite Kritik an geschlossenen Geschichtskonzeptionen geübt, wie sie von bestimmten Text-Modellen wie dem historischen Roman, ob bewusst oder nicht, propagiert werden. Zusätzlich wird der Bezugsrahmen, in dem der Text von *Schlachtbeschreibung* steht, erweitert. Er bildet nicht mehr ein eigenständiges Werk, sondern wird durch die Hinzufügung der neuen Teile zu einem Element des übergreifenden Werkzusammenhangs; anschließbar sowohl an andere literarische Texte Kluges als auch an die theoretischen Reflexionen von *Geschichte und Eigensinn* und seine filmischen Arbeiten.²⁵⁹

Wichtiger erscheint indes, dass durch die neuen Textteile eine weitere Stufe von Fiktionalität etabliert wird. Zwar möchte Kluge sein gesamtes Buch als Fiktion verstanden wissen, indem er den Fiktionscharakter der Dokumente betont. Doch insbesondere eine Erzählung wie »Die Heimat haben wir schon in Stalingrad verloren« (Kluge, Dritte Textfassung, 262–280) geht darüber hinaus. Wie im Kapitel zu seiner Poetik ausgeführt, liegt das Interesse des Erzählers Kluge zunehmend auf den Möglichkeitsformen, die sich in der Geschichte offenbaren. Die Erzählung, die im Übrigen innerhalb der *Chronik der Gefühle* wieder in *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang* zu finden ist, berichtet von den vier Stalingrad-Veteranen Zwicki, Boltzmann, von Ungern-Sternberg und Dorfmann, die, anstatt den Weg in

²⁵⁸ Besonders auffällig ist in diesem Zusammenhang die »Aufwertung« der Anhänge der ersten Fassung, die als gleichwertig in den Text aufgenommen worden sind sowie die bereits angedeutete Verschiebung des »offiziellen Blicks« ans Ende des Textes.

²⁵⁹ So taucht die Figur der Geschichtslehrerin Gabi Teichert nicht nur in dem Abschnitt »Der Bau von Begriffs-Hütten« (Kluge, Dritte Textfassung, 292–296) auf, sondern spielt auch in dem Film *Deutschland im Herbst* eine Rolle. Die Analyse des Krieges als »angewendetes Arbeitsvermögen« in *Geschichte und Eigensinn* Bd. 3 verdankt zahlreiche Einsichten der literarischen Vorarbeit, die Kluge in der Neufassung von *Schlachtbeschreibung* geleistet hat (Kluge/Negt 1993, 799–863).

die Kriegsgefangenschaft anzutreten, nach China flüchten, wo sie zunächst als Verhörspezialisten der Kuomintang tätig sind.²⁶⁰ Ab dem Herbst des Jahres 1949 werden sie zu Mitarbeitern des amerikanischen Geheimdienstes, wo sie ein »steiler Aufstieg« erwartet (Kluge, Dritte Textfassung, 272). Zu ihren Aufgaben gehört die Analyse von Informationen, die auf den Ausbruch eines möglichen neuen Kriegs hindeuten. Als dieser im Januar 1981 ausbricht, besteht für die Geheimdienstler nur die Möglichkeit, sich mit einem Raumschiff auf den Jupitermond Mimas abzusetzen. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte die drohende »Endkatastrophe«, auf deren Erkennung ihr Interesse gerichtet gewesen ist, »ihre Persönlichkeit zusammengehalten« (Kluge, Dritte Textfassung, 277). Dieser »Sinnzusammenhang« aber war auf dem Jupitermond »hinfällig« geworden. »Sie waren hier in den sargähnlichen Abteilen der Geheimbasis Mimas in Sicherheit« (Kluge, Dritte Textfassung, ebd.), wodurch die vier Freunde allerdings krank geworden sind.²⁶¹ Erst als Mimas durch »zum Teil stark beschädigte Kriegsschiffe« (Kluge, Dritte Textfassung, 279) von der Erde angegriffen wird, erholen sich die Freunde. Sie sind nun wieder »hellwach und vom Gegner zu festen Persönlichkeiten zusammengeschlossen« (Kluge, Dritte Textfassung, 280).

Dabei ist es nicht allein das literarische Motiv einer Reise zum Mond, das den fiktionalen Charakter der Erzählung anzeigt. Der Text wird begleitet von zahlreichen Fußnoten, in denen die vier Hauptfiguren ihren gemeinsamen Lebenslauf immer wieder retrospektiv kommentieren, und zwar im Jahre 2103. Die bei Beginn des Russlandfeldzuges 1941 19 Jahre alten Soldaten wären demnach bei der Abfassung ihrer Geschichte 181 Jahre alt. Diese »in ihrer satirischen Zuspitzung geradezu hanebüchene Geschichte« (Siebers 2000, 165) stellt jedoch nicht nur ihren fiktionalen Charakter

²⁶⁰ Die Erwägung nach Osten zu flüchten, taucht bereits in der ersten Textfassung auf. In der Antwort des zuletzt aufgeführten Offiziers in »Wie wurde das Desaster praktisch angefaßt?« berichtet er: »Es gab bei uns im Stabe mehr oder weniger organisierte Gruppen, die für den Fall des Zusammenbruchs, keineswegs vorher, sondern für den Fall des Zusammenbruchs, spekulierten, wie man weitermachen könnte. Da gab es welche, die sagten: ›Am wenigsten paßt der Russe im Osten auf.‹ Die wollten also im tiefen Winter nach Osten bis irgendwo in Richtung China.« (Kluge, Erste Textfassung, 122)

²⁶¹ In einer Fußnote der Erzählung berichten Zwicki und Dorfmann über die Gründe ihrer Krankheit: »Es war die jahrelange starre Konzentration auf die Überlebenschance dieses Ich, das jetzt vom Bunker in Idaho glücklich zum Mond verfrachtet war. Aber auf vielfältige Weise war dieses Ich doch verhaßt mit Gegenständen und Verhältnissen auf der Erde. Wieder eine Operation? Abschneiden, was den Bewegungen der Zeit nicht folgt? Das wäre jetzt zuviel gewesen.« Dorfmann: Wir hätten das nicht ausgehalten. So lagen wir also krank da.«

explizit aus, sondern illustriert die veränderte poetologische Position Kluges eindrücklich. »Für Kluges antirealistisches Realismusprojekt ist die Modalitätskategorie konstitutiv«, bemerkt Müller-Michaels treffend. Dabei ist die Kategorie der Modalität jedoch nicht nur für sein ästhetisches Projekt konstitutiv, sondern, allgemeiner gefasst, für seine Konzeption von Geschichte, die sich wiederum in spezifischer Text-Gestalt niederschlägt.²⁶² Anders als in der ersten und zweiten Fassung ermöglicht das Verfahren der offenen Montage nicht nur, einen Text zu produzieren, der sich den konventionellen Gestaltungsmustern historischer Geschehnisse entzieht, sondern auch, diesen Text zudem auf die Möglichkeitsform der Geschichte zu öffnen. Damit ist klar geworden, dass es sich bei der dritten Textfassung nicht bloß um eine Überarbeitung eines ursprünglichen Textes handelt, sondern um eine Revision unter den Vorzeichen eines veränderten Geschichtsverständnisses. Konzipiert die erste Fassung durch ihre Textgestaltung ein Bild von Geschichte, das mit den Stichworten Offenheit und fehlende Kausalität zusammengefasst werden kann, so fügt die dritte Fassung dieser Geschichtskonzeption zusätzlich die Möglichkeitsform hinzu.²⁶³ Aber auch dies ist nur möglich, da der Text durchgängig nach dem Prinzip der offenen Montage gestaltet worden ist, die allein es ermöglicht, Änderungen zuzulassen.

Dass solche Möglichkeitsformen, wie im Fall der Erzählung »Die Heimat haben wir schon in Stalingrad verloren«, einem Grad von Unwahrscheinlichkeit unterliegen, der sie eindeutig als fiktionales Konstrukt ausweist, mag man der Konzeption Kluges als Schwäche auslegen. Wenn man aber wie Kluge diese Möglichkeitsformen der Normativität des Faktischen entgegenhalten will, ließe sich einwenden, dass gerade darin ihre Stärke besteht. Der den Menschen niederdrückenden Last der Geschichte, wie sie sich in den objektiv-realen Verhältnissen manifestiert, muss demnach eine Übertreibung entgegengesetzt werden. Diese Freiheit kommt dem literarischen Erzähler zweifellos zu. Blickt man auf das Ende der Erzählung

²⁶² Vgl. dazu auch Siebers 2000, 165: »Optionen zu den historischen Ereignisketten zu benennen und die Modalität geschichtlicher Prozesse aufzuzeigen ist ein unabdingbarer Grundzug von Kluges Position.«

²⁶³ Damit ist natürlich nicht gesagt, dass sich anhand der ersten Fassung keine Kausalitäten rekonstruieren ließen, doch sind diese erst das Ergebnis spezifischer Lektüreentscheidungen durch den Leser, die, wie jede Form der Interpretation, unterschiedliche Plausibilität aufweisen können.

der vier Stalingrad-Veteranen, steht dort die optimistische Einschätzung, dass die »menschliche Substanz« nicht untergehe, sondern im Gegenteil »eingedickt« werde (Kluge, Dritte Textfassung, 280). Es ist dieser Optimismus, der nicht nur die dritte Textfassung auszeichnet; er bildet die Grundlage für alle weiteren Produktionen Kluges, für die Hypothese nämlich, dass es einen Ausweg aus der Geschichte geben kann.²⁶⁴

V.9 Die vierte Schlachtbeschreibung

Abschließend wird noch ein Blick auf die vierte Textfassung von *Schlachtbeschreibung* geworfen, die als ein Kapitel des ersten Teils der *Chronik der Gefühle*, den »Basisgeschichten«, veröffentlicht worden ist (Kluge, Vierte Textfassung, 509–793). Da keinerlei grundlegende Veränderungen im Vergleich zur dritten Textfassung vorgenommen worden sind, liegt der Fokus der folgenden Ausführungen auf den medialen Aspekten, die durch die Neuveröffentlichung in *Chronik der Gefühle* deutlich werden.

Im Vorwort zum ersten Band erklärt Kluge, »die beiden Bände enthalten meine sämtlichen Erzählungen und sind eine Einheit« (Kluge 2004, 7). Diese Einheit kann aber nur mittels des materiellen Trägers Buch sichergestellt werden. Die sonst an verschiedenen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten veröffentlichten Texte bilden nicht so sehr eine Einheit, weil sie inhaltlich zusammengehören würden – außer man bestimmte das Interesse Kluges an (deutscher) Geschichte als verbindendes Merkmal aller Texte –, sondern weil sie innerhalb einer Buch-Konstruktion zusammengebracht werden. Die auf diese Weise erreichte räumliche Annäherung der Texte ermöglicht es dem Leser, Verbindungen zwischen den einzelnen Erzählungen herzustellen, was ihm vorher zwar auch möglich gewesen wäre, jetzt aber Teil einer vom Autor intendierten Konzeption ist. Dabei ist sich Kluge darüber im Klaren, dass kein Leser »so viele Seiten auf einen Schlag lesen« werde. Es genüge, »wenn er, wie bei einem Kalender oder eben einer CHRONIK, nachprüft, was ihn betrifft« (Kluge 2004, 7; Hervorhebung i. Orig.). Es ist die »subjektive Orientierung« des Lesers, die

²⁶⁴ In diesem Kontext sei noch angemerkt, dass die dritte Fassung von *Schlachtbeschreibung* in dieser Hinsicht ein ausgezeichnetes werkgenetisches Dokument darstellt, weil sich gerade im Vergleich zu der ersten und zweiten Fassung der qualitative Sprung innerhalb von Kluges Werk ermessen lässt.

»die zugrundeliegende Strömung«, die sich »durch Zeitablauf allein nicht ändert« und so »die wahre Chronik« bilde und somit den Zugang zu dem Buch bestimme.²⁶⁵ Damit erfüllt sich, was Stefanie Carp bereits über die dritte Textfassung von *Schlachtbeschreibung* geäußert hat: Die *Chronik der Gefühle* »stellt aus der Kombination seiner Textsorten ein konstruktives Gebilde her, das konstruktivisch benutzt werden will. Es hat viele Ein- und Ausgänge und ist nicht von der ersten bis zur letzten Seite linear zu lesen« (Carp 1987, 113).

Die Möglichkeit, ein Buch nicht an seinem »eigentlichen« Anfang zu beginnen; eine Lektüre, die nicht darauf zielt, einen Text von »der ersten bis zur letzten Seite linear zu lesen«, sondern nach dem jeweiligen subjektiven Interesse zu »durchstöbern«; ein Text, dessen Oberfläche durch unterschiedliche typographische Mittel (Fettdruck, Kursivierungen, Kapitälchen) aufgelockert wird und Wechsel von Sprache und Bildern: All das sind Kennzeichen, die spezifisch für das Modell des Hypertextes sind.²⁶⁶ Entsprechend gibt es Stellen in *Chronik der Gefühle*, wo der Text selbst Verknüpfungspunkte zu anderen Erzählungen anbietet und damit quasi einen »link« setzt, der aus dem Text heraus auf einen anderen Text verweist.²⁶⁷ Doch sollte man vorsichtig sein, darin eine Form von »Mimikry« von hypertextuellen Strukturen zu erkennen. Viel eher scheinen solche Verweise auf bestimmte literarische Vorläufer hinzudeuten, wie etwa die *Encyclopédie*

²⁶⁵ Der nachfolgende Erzählband *Die Lücke, die der Teufel läßt* bildet den ausdrücklichen Gegenpol zur *Chronik der Gefühle*. Demnach setzt der Band »die SUCHE NACH ORIENTIERUNG fort, aber mit einem neuen Erzählinteresse: Die »Geisterwelt« der »objektiven Tatsachen« tritt stärker in den Vordergrund« (Kluge 2005, 7; Hervorhebung i. Orig.).

²⁶⁶ Vgl. Stanitzek 1999, 2. Die Herausgeber eines Interviews mit Alexander Kluge, Christian Schulte und Rainer Stollmann, erkennen in der Textorganisation der *Chronik der Gefühle* sogar einen Bezug auf Goethes Wilhelm Meister, der auch aus unterschiedlichen Elementen »montiert« sei. Damit bringe Kluges Text-Arrangement »das »Rhizom« einer literarischen Tradition ans Licht« (Kluge/Schulte/Stollmann 2001, 10–11). Die Schwächen einer solchen Perspektive liegen auf der Hand: Wer in Bezug auf Goethes Text den Begriff der Montage anwendet, läßt es an historischem Bewusstsein vermissen, und ob man mit dem Begriff des Rhizoms mehr leisten kann als eine Beschreibung eines komplexen Textes, darf bezweifelt werden.

²⁶⁷ So gibt es im Text des Kapitels *Schlachtbeschreibung* einen Verweispfeil auf die Erzählung »Hänschen Albertis verstreute Sinne«, die im zweiten Band enthalten ist (Kluge, Vierte Textfassung, 750 u. Kluge 2004, 194–196 [Bd. 2]) sowie im zweiten Band im Kapitel »Lernprozesse mit tödlichem Ausgang« einen Verweispfeil auf den gesamten Text von »Schlachtenbeschreibung« (sic!) (Kluge 2004, 843 [Bd. 2] u. 509ff. [Bd. 1]).

von Diderot und D’Alembert oder die Romane Jean Pauls.²⁶⁸ In dieser Hinsicht könnte man v.a. Kluges *Chronik der Gefühle* als Versuch verstehen, eine Enzyklopädie der (deutschen) Geschichte des 20. Jahrhunderts im Kontext der universellen Geschichte anzulegen. Im Vorwort schreibt Kluge über den Inhalt der beiden Bände:

Was haben wir von 1945 über die Spiegel-Krise 1962, den Aufbruch von 1968, den Herbst 1977, den Beinahe-Dritten-Weltkrieg von 1981 bis 1984, über Techno, die Wiedervereinigung, Silvester 2000 nicht alles an Scheinveränderungen und realen Metamorphosen erlebt (und das Gefühl, das länger empfindet, fügt Ereignisse von bis zu 6000 Jahren hinzu)! Und zugleich verändert sich das menschliche Lebewesen so wenig. Die Bibliothek von Alexandria brennt für mich noch heute. Das ist es, was ich erzählenswert finde. (Kluge 2004, 7)

Damit gewinnt eine Äußerung Kluges über das Passagenwerk Walter Benjamins den Wert einer Selbstbeschreibung. Denn so wie das Passagenwerk ein »Inventarverzeichnis« darstelle (Kluge/Schulte/Stollmann 2001, 53), so lässt sich auch in der *Chronik der Gefühle* ein Inventarverzeichnis erkennen, das allerdings nicht nur die geschichtliche Ereignisse bündelt, sondern auch das bisherige Werk Kluges, in dessen Kontext die Beschäftigung mit Stalingrad einen herausragenden Platz einnimmt. Dass dieses Inventarverzeichnis in Buchform vorliegt, ist allerdings nicht nur auf eine Vorliebe für das Medium »Buch« zurückzuführen, sondern stellt einen Zusammenhang zur literarischen Tradition her, für die das Buch der bevorzugte materielle Träger gewesen ist.²⁶⁹ Möglich wird ein solches Inventar, weil die Produktionsweise Kluges durch das Verfahren der offenen Montage bestimmt wird, die es erlaubt, die Texte nicht nur räumlich in den materiellen Kontext eines Buchs zu setzen, sondern zugleich eine Lektürewise ermöglicht, die assoziativ Sinnzusammenhänge herstellt.

²⁶⁸ Zur Geschichte und Poetik enzyklopädischer Schreibweisen vgl. die grundlegende Arbeit von Kilcher 2003.

²⁶⁹ Neuere Produktionen Kluges sind durchaus bestrebt, den engen Raum des Buches zu überschreiten. Nicht nur ist dem Buch *Das Labyrinth der zärtlichen Kraft* eine DVD beigelegt, die DVD *Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx – Eisenstein – Das Kapital*. enthält als Beigabe drei PDF-Dateien, die Texte aus den Büchern Kluges enthalten.

V.10 Schlachtbeschreibung als Paradigma

Die grundlegende Beobachtung der vorliegenden Arbeit ist, dass *Schlachtbeschreibung* sowohl innerhalb der deutschen literarischen Tradition als auch innerhalb des Werks von Alexander Kluge eine Sonderstellung zukommt. Offensichtlich stellt *Schlachtbeschreibung* vor dem Hintergrund anderer literarischer Texte, die die Schlacht um Stalingrad thematisieren, eine bemerkenswerte Innovation dar. In diesem Abschnitt soll es darum gehen, *Schlachtbeschreibung* in den Kontext seiner anderen Arbeiten zu stellen.

Bevor Kluge mit der Veröffentlichung der *Chronik der Gefühle* eine Sammlung seiner bis zu diesem Zeitpunkt entstandenen Arbeiten vorlegte, waren die Bücher *Lebensläufe* und *Schlachtbeschreibung* seine mit Abstand bekanntesten. Dabei bestehen deutliche Unterschiede zwischen beiden Texten, die Ulrike Bosse herausgestellt hat.

Die **Lebensläufe** erwiesen sich als Modell-Biographien, die die Reaktionen der Menschen auf historische Ereignisse, ihre Prägungen durch und ihre Ohnmacht gegenüber der Umwelt zeigten. In der **Schlachtbeschreibung** nun nimmt Kluge sich vor, den organisatorischen Aufbau **eines** Unglücks zu beschreiben, also das **Modell** eines historischen Ereignisses, das, abstrahiert vom konkreten Geschehen, auch auf andere Fälle anwendbar sein muß. (Bosse 1989, 64; fett i. Orig.)

Der Individualität der *Lebensläufe* wird mit *Schlachtbeschreibung* die Repräsentation eines historischen Ereignisses entgegengestellt. Ob man Bosse darin zustimmen mag, dass das an Stalingrad erprobte Modell »auch auf andere Fälle anwendbar sein muss«, soll an dieser Stelle nicht weiter diskutiert werden. Wichtig bleibt der Gedanke der Modellhaftigkeit, die *Schlachtbeschreibung* zweifellos zukommt, jedoch nicht darin besteht, andere historische Ereignisse angemessen zu erklären. *Schlachtbeschreibung* erweist sich darin als exemplarisch, da sich an den Änderungen, die die einzelnen Textfassungen deutlich kennzeichnen, die Entwicklung des Schriftstellers Alexander Kluge ablesen lässt. Es scheint so, als handle es sich bei *Schlachtbeschreibung* um ein bevorzugtes Experimentierfeld Kluges. Dabei scheint dieser Text der erste zu sein, in dem Kluge die von ihm bevorzugte Darstellungspraxis der offenen literarischen Montage konsequent umsetzt.

Kluges ›Lebensläufe‹ sind im Gegensatz zu seinen späteren Büchern und vor allem verglichen mit seinen Filmen und Fernsehbeiträgen noch relativ traditionell gestaltet, deuten aber schon die weiteren montageartigen Verfahrensweisen des Autors an. Wir finden zwar noch keine Kombination unterschiedlicher Zeichensorten (z.B. sprachliche und visuelle), aber durchaus schon eine Montage unterschiedlicher sprachlicher Textsorten vor. (Vogt 2000, 147)

Mit dem Montageverfahren, wie es bereits die erste Textfassung der *Schlachtbeschreibung* realisiert, findet der Autor Alexander Kluge seine charakteristische Arbeitsweise.²⁷⁰ Doch erst mit der von Vogt angesprochenen Kombination unterschiedlicher Zeichensorten, die Bild und Text miteinander in Beziehung setzt, erhalten die Texte ihre spezifische und bis heute durchgehaltene Form.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die »Integration von visuellen Zeichenelementen« (Lewandowski 1983, 235) zum ersten Mal nicht in *Schlachtbeschreibung* erfolgt, sondern in *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang* aus dem Jahr 1973. Dieser entscheidende Entwicklungsschritt in der Arbeitsweise Kluges findet seinen Niederschlag in der Veröffentlichung der dritten Textfassung von *Schlachtbeschreibung*, die, im Gegensatz zu den ersten beiden Textfassungen, zum ersten Mal Bildmaterial enthält.²⁷¹ Es ist bemerkenswert, dass Kluge seinen bekanntesten Text durch die Einfügung von Bildern auf radikale Weise ändert.²⁷² Zugleich rücken

²⁷⁰ Lewandowski hat bereits 1983 darauf hingewiesen, dass es bei Kluge »um eine strukturelle Beziehung der Produktions- und Rezeptionsbedingungen beider Medien, um, verkürzt gesagt, eine Literarisierung des Films und eine Filmisierung der Literatur« gehe und die offene Montage als Methode sowohl die Texte als auch die Filme bestimme. »Die filmische Methode Kluges weist als gerade in ihrer Montagestruktur starke Ähnlichkeiten mit seiner literarischen Methode auf. Auch hier soll der Rezipient durch das Spektrum vieler Einzelaspekte einen vielfältigen Eindruck einer Person, eines Sachverhalts, eines Ablaufs bekommen, auch hier soll ihn die innere Spannung zwischen Dokumentation und Fiktion zu eigener, klärender Aktivität anregen.« (Lewandowski 1983, 233 u. 238)

²⁷¹ Noch vor der dritten Textfassung erscheint im Jahr 1977 mit *Neue Geschichten* das zweite Buch, in das Kluge Bildmaterial integriert hat.

²⁷² Innerhalb der Forschung wurde die Multimedialität der ›neuen‹ Texte Kluges gerade auch als politische Geste gewertet. »Multimedialität ist vor allem eine Absage an den Alleinvertretungsanspruch sprachlicher Aneignungsweisen und Sinnsetzungen [...]. Das ist eminent politisch. Insbesondere deshalb, weil semiotische Systeme wie das ikonische oder das musikalisch-auditive, im Gegensatz zum Sprachsystem, einen viel geringeren Standard sozialer Verbindlichkeiten besitzen. Sie scheinen in viel stärkerem Maße als verbale Systeme

durch die Integration von Bildern in den literarischen Text, die Texte näher an die Filme und die Fernseharbeiten heran. Vor allem letztere zeichnen sich durch den massiven Gebrauch von Schrift aus, die neben den Bildern und den Tönen – Musik, Stimmen etc. – eine weitere semiotische Ebene markiert. Kluge konfrontiert auf diese Weise, so Christian Schulte, »seine Leser und Zuschauer mit einer stetig wachsenden Versuchsanordnung, die sich konsequent am geschichtlichen Katastrophenzusammenhang und dessen medialen Darstellungsformen abarbeitet« (Schulte 2000, 45).

Im Fall von *Schlachtbeschreibung* hat die Neugestaltung der dritten Textfassung zudem den Effekt, den Text mit anderen Arbeiten Kluges in einen thematischen Zusammenhang zu setzen. Stefanie Carp hat die zahlreichen Verbindungen skizziert:

Der neugefaßte Text der ›Schlachtbeschreibung‹ überschneidet sich mit Theoremen und Geschichten aus der in dem Buch ›Geschichte und Eigensinn‹ niedergeschriebenen Geschichtstheorie und mit Themen und Bildern aus dem Film ›Deutschland im Herbst‹ und dem Film ›Die Patriotin‹, der über ein totes Knie ebenfalls von Stalingrad ausgeht. Kluge zitiert Stalingrad-Erzählungen aus den ›Neuen Geschichten‹. Die Überschneidungen und wechselseitigen Zitationen der gleichen Theoreme, Bedeutungen und Zeichen [...], verknüpfen die genannten Texte zu einer großen Konstruktion, die sich mit unterschiedlichen Seitenwegen, Variationen der Grundelemente und je eigenen Geschichten anreichert und zu allen Seiten auswuchert. (Carp 1987, 134)

Die von Carp skizzierte große Konstruktion, in der die einzelnen Texte miteinander verknüpft sind, findet ihre Umsetzung dann folgerichtig in dem Großprojekt der *Chronik der Gefühle*. Der konzeptionellen Kombinierbarkeit der unterschiedlichen Texte Kluges entspricht die Versammlung aller Texte in einem Buch und es ist nur angemessen, dass auch *Schlachtbeschreibung*, natürlich in überarbeiteter Form, darin aufgenommen wurde. Die *Chronik der Gefühle* stellt somit sowohl einen Endpunkt als auch einen Neuanfang dar, indem die Form dieses Buchs zum Muster der folgenden Bände wird, die sich, ähnlich wie die *Chronik*, als Sammlung zahlreicher Kurzerzählungen präsentieren.

offene, un abgeschlossene Systeme zu sein, viel weniger sozial ausgearbeitet.« (Bechtold 1983, 213)

Vor dem Hintergrund des Gesamtwerks sollte man nicht länger davon ausgehen, dass *Schlachtbeschreibung* das alleinige Hauptwerk darstellt. Richtig ist, dass *Schlachtbeschreibung* bis zur Veröffentlichung der *Chronik der Gefühle* der wohl bekannteste Einzeltext Kluges gewesen ist. Zugleich können an diesem Text bzw. den Textfassungen alle Innovationen – etwa die Integration visueller Zeichenelemente, die Kopplung mit Texten aus anderen Einzelveröffentlichungen –, die das Gesamtwerk Kluges bis heute auszeichnen, abgelesen werden. In diesem Sinne macht es Sinn von *Schlachtbeschreibung* als seinem Hauptwerk zu sprechen, da ihm angesichts des Gesamtwerks eine paradigmatische Qualität zukommt. Die wiederholte und daran erprobte (Re-)Kombination von Textteilen, die an den unterschiedlichen Fassungen von *Schlachtbeschreibung* abgelesen werden können, bildet seine grundlegende Arbeitsweise. Sie ermöglicht ja nicht nur die *Chronik der Gefühle* – als Sammlung aller Einzelpublikationen – sondern genauso die thematischen Einzelveröffentlichungen zum Kino, zur Liebe und zur Politik.²⁷³

Im Verhältnis zu den ›großen‹ Büchern Kluges – *Chronik der Gefühle*; *Die Lücke, die der Teufel läßt*; *Tür an Tür mit einem anderen Leben*; *Das fünfte Buch. Neue Lebensläufe* – erscheint *Schlachtbeschreibung* eben nur noch als ein Element im übergreifenden Kontext des Gesamtwerks. Wie bereits erläutert, ist der Text mittlerweile zu einem Bestandteil eines umfassenderen Zusammenhangs geworden. Allerdings sind diese größeren Kontexte erst möglich geworden vor dem Hintergrund der Entwicklung seines Geschichtsbildes, wie es an den Änderungen von *Schlachtbeschreibung* ablesbar wird. Hierin erweist sich das Text-Modell der *Schlachtbeschreibung* als exemplarisch. Eine vergleichbare Entwicklung lässt sich an einem weiteren Text Kluges ablesen, nämlich an *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945*, wobei Kluge hier genau den umgekehrten Weg gegangen ist. Zuerst erschienen als Teil der Neuen Geschichten, liegt der Text mittlerweile in erweiterter Form als Einzelpublikation vor. *Der Luftangriff auf Halberstadt* ist darüber hinaus der einzige als

²⁷³ Gemeint sind natürlich die Bücher *Geschichten vom Kino*, *Das Labyrinth der zärtlichen Kraft* und *Das Bohren harter Bretter*, die sämtlich thematische Zusammenstellungen aus den ›großen‹ Büchern sind.

Einzelpublikation vorliegende Text, der ein singuläres historisches Ereignis zum Thema hat.²⁷⁴ Durch die Herauslösung aus einem ursprünglich anderen Kontext und die Erweiterung des Textes mit anderen Texten aus den ›großen‹ Büchern ähnelt der literarische Umgang mit dem historischen Ereignis des Luftangriffs auf Kluges Heimatstadt seiner Darstellung von Stalingrad. Es scheint, als lege Kluge ein besonderes Gewicht auf diese beiden Ereignisse. Das kollektive und das individuelle Trauma erfordern eine wiederholte Beschäftigung.

V.11 Eine letzte Frage

Alexander Kluge steht innerhalb der deutschen Gegenwartsliteratur, vielleicht sogar innerhalb der deutschen Literaturgeschichte, einzigartig da. Diese Behauptung impliziert allem Anschein nach ein Werturteil. Einzigartig ist der Autor Kluge aber nicht allein wegen der Qualität seiner Texte. Die Annahme verdankt sich dem Umstand, dass kein anderer Autor sich einerseits in so verschiedenen Medienkontexten bewegt und andererseits der damit verbundenen Produktionsweise, die es ihm erlaubt, auf spezifische Komplexe immer wieder zurückzukommen und filmische und literarische Verarbeitungen zu generieren. Kluge hat damit eine Form der Fortsetzungsliteratur etabliert, die wirklich innovativ und vor allem angesichts der Mehrfachveröffentlichung von *Schlachtbeschreibung* einzigartig genannt werden kann. Angesichts dieser Produktionsweise drängt sich die Frage auf, ob Gründe angegeben werden können, die diese spezifische Form von Fortsetzungsliteratur als angemessene literarische Bearbeitung von historischen Begebenheiten bestimmen.

Vor der Beantwortung dieser Frage sei auf einen anderen Text Kluges zurückgekommen, wobei in diesem Fall hauptsächlich die Veröffentlichungsgeschichte von Interesse ist. Es handelt sich um den Text *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945*. Dieser Text ist zum ersten Mal

²⁷⁴ Um Missverständnissen vorzubeugen, sei eine Präzisierung angebracht: Kluge thematisiert immer geschichtliche Ereignisse und Vorgänge, doch liegen allein zu Stalingrad und zum Luftangriff auf Halberstadt Einzelveröffentlichungen vor. Das Buch *Dezember*, das einzelne Episoden des Russlandfeldzuges darstellt, weicht davon ab, da es eine Gemeinschaftsarbeit mit dem Maler Gerhard Richter darstellt und daher gerade auch unter dem Aspekt der Kooperation etwas kategorial anderes ist.

1977 in dem Buch *Neue Geschichten* veröffentlicht worden und wurde, entsprechend der Wiederveröffentlichung sämtlicher Erzählungen, in der *Chronik der Gefühle*, im Jahr 2000 in einen neuen Zusammenhang gestellt. Im Jahr 2008 wiederum erscheint *Der Luftangriff auf Halberstadt* als Einzelveröffentlichung bei Suhrkamp. Textgrundlage bildet in diesem Fall der zweite Band der *Chronik der Gefühle*. Diese Einzelveröffentlichung beinhaltet zudem »17 weitere Geschichten zum Luftkrieg« (Kluge 2008, 91–128), die zum größten Teil anderen Büchern Kluges entnommen sind.²⁷⁵ Darüber hinaus enthält das Buch einen Auszug aus W. G. Sebalds *Campo Santo* (2003), in dem Kluges Darstellung des Luftangriffs mit Texten von Wolfgang Koeppen und Hans Erich Nossack in Beziehung gesetzt wird.²⁷⁶ Wie im Falle von *Schlachtbeschreibung* handelt es sich demnach um einen mehrfach veröffentlichten Text, der allerdings nicht in seiner »ursprünglichen« Form neu erscheint, sondern sowohl um weitere Erzählungen als auch, durch den Text Sebalds, um eine theoretische Dimension erweitert wurde, die die Lektüre von Kluges Text begleitet und dessen Darstellung literaturhistorisch einordnet. Zugleich wird durch den Text Sebalds an die Debatte erinnert, die dessen *Luftkrieg und Literatur* mit der Feststellung, dass die deutsche Literatur vor der Realität des Luftangriffs kapituliert hätte, ausgelöst hatte.

Interessant ist *Der Luftangriff auf Halberstadt* jedoch nicht nur wegen seiner mit *Schlachtbeschreibung* vergleichbaren Publikationsgeschichte. Der Historiker Norbert Frei nennt Stalingrad ein »traumatisches Ereignis« (Frei 2009b, 120). Definiert man ein traumatisches Ereignis durch seine »Intensität«, die es dem Subjekt unmöglich macht, »adäquat darauf zu antworten« sowie die darauf folgende »Erschütterung und die dauerhaften pathogenen Wirkungen«, wird man dasselbe über die Luftangriffe auf

²⁷⁵ Die anderen Geschichten stammen aus den Büchern *Chronik der Gefühle*, *Die Lücke, die der Teufel läßt*, *Tür an Tür mit einem anderen Leben* sowie *Geschichten vom Kino*. Nur drei Geschichten – »Das Blitzen im Auge des Gegners«, »Der totale Zahnschmerz« und »Nachricht vom Sternenkrieg« – sind Originalbeiträge, die zuvor nicht veröffentlicht worden sind. Siehe dazu auch das Verzeichnis der Quellennachweise (Kluge 2008, 142).

²⁷⁶ Die Quellennachweise bemerken zu Sebalds Text, dass es sich bei dem Auszug nicht nur um einen Teil eines Aufsatzes handelt, der vorher bereits in *Orbis litterarum* veröffentlicht worden war, sondern dass er in veränderter Form auch in Sebalds Vorlesungen über *Luftkrieg und Literatur* enthalten ist.

deutsche Städte während des Zweiten Weltkriegs sagen können.²⁷⁷ Darüber hinaus handelt es sich bei *Der Luftangriff auf Halberstadt* vielleicht um den persönlichsten Text Kluges, da er diesen Angriff als Dreizehnjähriger miterlebt hat. Sieht man von dieser biographischen Komponente ab und setzt so etwas wie ein traumatisiertes Kollektivsubjekt voraus, dem auch der Autor Kluge angehört, dann nimmt die Mehrfachbearbeitung und -veröffentlichung die Gestalt eines Verarbeitungsversuchs an.²⁷⁸ Das wiederholte Aufgreifen spezifischer Ereigniskomplexe in unterschiedlichen Medienkontexten zeugt ja nicht nur von einem Interesse an deutscher Geschichte, sondern offenbart einen obsessiven Zug.²⁷⁹ Es handelt sich dabei nicht nur um eine »Erinnerungs-Arbeit« (Großklaus 2000, 190), da die Wirkungen von solch einschneidenden Ereignissen nicht vergessen werden können. Was Kluges Texte im Gegenteil leisten, ist, dass sie zunehmend versuchen, Auswege aus der Geschichte aufzuzeigen. Mit dem Begriff »Möglichkeitsform der Geschichte« macht Kluge darauf aufmerksam, dass Geschichte sich nicht einfach in einer festgelegten Form vollzieht, sondern vielmehr kontingent ist, und damit dem menschlichen Handeln unterliegen kann. Dass Kluge *Schlachtbeschreibung* drei Mal umgearbeitet hat, kann einerseits als deutliches Zeichen eines »geschichtlichen Wiederholungszwangs« gelesen werden.²⁸⁰ Andererseits verändert sich mit den unterschiedlichen Fassungen die Gewichtung der historischen Strukturen zugunsten der Eingriffs- oder Fluchtmöglichkeiten des Menschen. In diesem

²⁷⁷ Die Definition stammt von Laplanche und Pontalis (Laplanche/Pontalis 1973, 513–518, hier 513). In diesem Zusammenhang sei auch an den Erfolg der Bücher *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940–1945* (2002) und *Brandstätten. Der Anblick des Bombenkriegs* (2003) des Historikers Jörg Friedrich erinnert. Ersteres erschien bereits 2003 in 13. Auflage.

²⁷⁸ Kluge merkt im Nachwort zur vierten Textfassung an, er habe Stalingrad »1964 noch als Ereignis der nahen Zeitgeschichte empfunden« (Kluge, Vierte Textfassung, 988). Vgl. auch die Einschätzung Schultes: »Drastischer noch hat [...] das Thema *Krieg* und, allgemeiner, *Deutsche Geschichte* die Autor-/Zeugenschaft Kluges geradezu imprägniert. Denn der Luftangriff auf Halberstadt, den Kluge als Dreizehnjähriger erlebte, bildet das Gravitationszentrum seiner beharrlich-zähen Arbeit an der deutschen Geschichte.« (Schulte 2000, 51; kursiv i. Orig.)

²⁷⁹ Stalingrad kommt an verschiedenen Stellen seines Werks immer wieder vor, neben *Schlachtbeschreibung* besonders prominent in den Filmen *Deutschland im Herbst* und *Die Patriotin*. Was den Luftkrieg angeht, sei auf eine seiner Fernsehsendungen hingewiesen, in der er den Historiker Jörg Friedrich interviewt.

²⁸⁰ Vgl. Carp 1987, 134.

Sinne ist der Leser seiner Texte aufgefordert, tätig zu werden. Die Zwischenräume, die sich durch das Verfahren der offenen Montage bilden, gilt es zu nutzen.

V.12 Fazit

Am Anfang der Arbeit stand die Beobachtung von Grenzverletzungen. Am Beispiel von Gustave Flauberts *Salammô* und Nicholson Bakers *Human Smoke* wurde gezeigt, dass ›Übertritte‹ der Literatur auf das Gebiet der Geschichtswissenschaft scharfe Reaktionen hervorrufen können, deren hauptsächliche Kritik darauf abzielt, einen unverantwortlichen Umgang mit historischem Material zu bemängeln. Zugleich weist diese Beobachtung auf eine tiefer liegende Problematik hin.²⁸¹ Wie können historische Ereignisse, langfristige Strukturveränderungen oder plötzliche, revolutionäre Ausbrüche angemessen dargestellt werden?

Dabei gilt es natürlich zu beachten, dass geschichtswissenschaftliche und literarische Texte anderen Imperativen hinsichtlich ihrer jeweiligen Darstellungsintention gehorchen. Während die Geschichtswissenschaft durch ihre Darstellung ein einzelnes Ereignis oder eine Ereignisfolge erklären möchte, geht es den meisten literarischen Texten darum, die Vergangenheit anschaulich zu machen, um den Leser sowohl zu unterhalten als auch ihm die Möglichkeit zu bieten, sich in die entsprechende Epoche einzufühlen. Im Grunde verfolgt der zeitgenössische, populäre historische Roman keine anderen rezeptionsästhetischen Ziele als derjenige in der Mitte des 19. Jahrhunderts.²⁸² Es wäre darum nicht völlig zutreffend von einem

²⁸¹ Die folgende Darstellung verallgemeinert natürlich in hohem Maße die unzweifelhaft viel komplexere Sachlage. Es ist dennoch legitim, so vorzugehen, um die Andersartigkeit des Umgangs mit ›Geschichte‹, wie sie insbesondere in Texten des 20. und 21. Jahrhunderts vorkommt, deutlicher hervortreten zu lassen.

²⁸² Es scheint so, als würde ich an dieser Stelle die literaturinterne Kritik am historischen Roman hinsichtlich seiner Trivialität erneuern wollen und auf diese Weise die zahlreichen ›gelungenen‹ Beispiele, den Kanon des historischen Romans, nicht berücksichtigen bzw. sie zugleich der Trivialität bezichtigen wollen. Man muss sich jedoch darüber im Klaren sein, dass an dieser Stelle eine generelle Aussage getroffen wird, die auf das gesamte Feld des historischen Romans zutreffen soll und nicht bloß auf den Gipfel. Verschiebt man ein wenig den Fokus, so wird man festhalten können, dass ›der‹ historische Roman viel stärker von seinen populären Beispielen geprägt wird als von seinen literaturwissenschaftlich festgeschriebenen, kanonischen Ausnahmen.

Kompetenzstreit zwischen Literatur und Geschichtswissenschaft zu sprechen, zumindest wenn man die Darstellungsintention des jeweiligen Zugangs zur ›Geschichte‹ berücksichtigt. Wissenschaftliche Erkenntnis hier, Unterhaltung dort; oder systemtheoretisch formuliert, Wahrheit hier, das Interessante dort.

Wenn die Situation jedoch so eindeutig ist, warum werden dennoch ›Grenzübertretungen‹ beklagt? In der Einleitung habe ich den Vorschlag gemacht, zunächst einmal von den Texten wegzugehen und sich der einen Gemeinsamkeit zu widmen, die Literatur und Geschichtswissenschaft in diesem Grenzkonflikt haben. Ihre Gemeinsamkeit besteht in dem Gegenstand ›die Geschichte‹. Damit soll nicht gesagt sein, dass es eine ›Geschichte‹ der Geschichtswissenschaft und eine ›Geschichte‹ der Literatur gibt, sondern vielmehr dass ›die Geschichte‹ ein Gegenstand ist, der disziplinäre Grenzen überschreitet. Offensichtlich liegt dieser Gegenstand nicht einfach vor. Er ist vielmehr das Ergebnis kontinuierlicher Konstruktionsarbeit, an der sowohl die Literatur als auch die Geschichtswissenschaft einen entscheidenden Anteil haben.²⁸³ Indem sie Darstellungen historischer Ereignisse liefern, formen sie die Vorstellung davon, was ›die Geschichte‹ ist; indem beide auswählen, welche Ereignisse zu Gegenständen ihrer Arbeit werden, prägen sie die Erinnerung an das, was als wichtige historische Begebenheit gilt. Weil ›die Geschichte‹ von beiden geschrieben wird, können sie überhaupt in dem vorgestellten Sinn Bezug aufeinander nehmen und sich (gegenseitig) kritisieren und korrigieren.²⁸⁴

Noch eine weitere Beobachtung stand am Beginn dieser Arbeit: Während sich historische Romane früh als populäre literarische Gattung etabliert haben und sich weiterhin großer Beliebtheit erfreuen, kommen seit der Mitte des 20. Jahrhunderts zunehmend neue Formen des künstlerischen

²⁸³ Eigentlich ist es überflüssig, darauf hinzuweisen, dass natürlich auch noch andere Systeme an der Bildung dessen, was gesellschaftlich als ›Geschichte‹ gilt, Anteil haben. Zu nennen ist natürlich das politische System sowie, etwas diffus, die ›Öffentlichkeit‹.

²⁸⁴ Hier liegt die Chance für eine interdisziplinäre Forschungsarbeit begründet, die mentalitätsgeschichtliche, ästhetische, erkenntnistheoretische und politische Aspekte miteinander verbinden könnte. In Bezug auf Stalingrad etwa liefern die erwähnten Arbeiten von Ulrike Bosse und Michael Kumpfmüller erste Anregungen zu einem solchen interdisziplinären Ansatz. Man wünscht sich, Literatur- und Geschichtswissenschaftler nähmen sich folgende Worte von Reinhart Koselleck zu Herzen: »Denn die Grenzziehung, die uns vorgegeben bleibt, ist nicht die zwischen Fiktion und Faktizität, sondern die zwischen Geschichte und sprachlichen Zeugnissen.« (Koselleck 2010c, 95)

und literarischen Umgangs mit geschichtlichen Ereignissen auf. Verbindendes Merkmal dieses neuartigen Umgangs mit ›Geschichte‹, der sich im Einzelnen natürlich erheblich voneinander unterscheiden kann, ist die Betonung und offene Zurschaustellung des Materials. Dass sich literarische Texte, sofern sie ein historisches Ereignis thematisieren, auf Quellen stützen, ist eine bekannte Tatsache. Wie beschrieben, betrieb Flaubert exzessive Studien, was aber, und hier ist die Differenz zu Texten des 20. Jahrhunderts begründet, im Text selbst nicht erkennbar ist. Das Quellenstudium ist zwar als latente und vorgängige Textur vorhanden, der konkrete Text aber schweigt dazu.

Seit den 1960er Jahren jedoch werden Quellen ausgiebig präsentiert; häufig bilden sie sogar, in mehr oder weniger bearbeiteter Form, den ›eigentlichen‹ literarischen Text. Autoren wie Peter Weiss und Heinar Kipphardt, Alexander Kluge und Heiner Müller, Walter Kempowski und Nicholson Baker ist gemeinsam, dass sie literaturfremdes Material nutzen und die Texte deutliche Zeichen ihrer Materialgebundenheit aufweisen. Auf sie alle – vielleicht mit Ausnahme von Nicholson Baker – trifft Walter Benjamins Formulierung vom ›Autor als Produzent‹ zu. Viele ihrer Texte erscheinen in einem viel höherem Maß ›gebaut‹ bzw. konstruiert als nach traditioneller Vorstellung ›aus einem Guss‹ geschrieben. Ihnen allen ist eine materiale Ästhetik gemeinsam, deren konkrete Umsetzung erhebliche Zweifel an einem bestimmten, modernen Literaturbegriff impliziert und artikuliert.

Der moderne Begriff von Literatur hat insbesondere in der deutschen Diskussion Kritik erfahren. Man braucht dafür nicht erst Adornos berühmtes Diktum über die Unmöglichkeit, nach Auschwitz noch Gedichte schreiben zu können zu bemühen. Wie dargelegt, hat bereits Walter Benjamins Erzähltheorie ihren Ausgangspunkt von der Diagnose der Erfahrungsarmut genommen, die nicht zuletzt durch das Erlebnis der Materialschlachten des Ersten Weltkriegs bedingt worden ist. Was die Menschen an Erfahrung mitbrachten, konnte nicht mehr angemessen erzählt werden. Die konventionellen Formen des (literarischen) Erzählens konnten die neuartigen Erfahrungen nicht länger darstellen. Entzieht sich jedoch die Erfahrung der Erzählbarkeit, kann keine gemeinsame Erinnerung geschaffen werden. Die Erfahrungen bleiben losgelöst von der Geschichte. Diesem Verfall des Erzählens stellt Benjamin am Beispiel Alfred Döblins eine neue Form des Erzählens entgegen, die sich vor allem dadurch auszeichnet, dass sie

literaturfremdes Material in den literarischen Text montiert, und zwar auf eine Weise, die die ›fremde‹ Qualität des Materials nicht verschleiert.

Eine solche Diagnose hat jedoch nicht nur Auswirkungen auf die Konzeption von Literatur.²⁸⁵ Wenn die These zutrifft, dass sich historiographische Texte literarischer Darstellungsstrategien bedienen, dann führt das Festhalten an veralteten oder verbrauchten literarischen Formen auf Seiten der Geschichtswissenschaft zu einer wissenschaftlichen und politischen Rückständigkeit, wie sie im Kern von Walter Benjamins Kritik am Historismus formuliert ist.²⁸⁶ Der verachteten ›Geschichte der Sieger‹ wollte Benjamin eine progressive Geschichtsschreibung entgegensetzen, die die gebündelten historischen Erfahrungen einer revolutionären Sprengung des konservativen, historistischen Geschichtsbildes nutzbar macht. Dieser Kritik müsse, so Benjamin, eine veränderte Darstellungsweise Rechnung tragen, die an die Stelle der Geschlossenheit des Textes eine konzeptionelle, textuelle Offenheit setzen solle. Als Mittel, um eine solche Offenheit zu erreichen, hat Benjamin die Form der offenen Montage von Textmaterial erwogen. Döblins Erneuerung des Erzählens hängt, so Benjamin, mit der Verwendung von literaturfremdem Material zusammen und es ist die offene Montage als neuartige Form des Erzählens, die es ermöglicht, Benjamin und Kluge in eine Beziehung miteinander zu setzen.

Die offene Montage kennzeichnet die literarischen und filmischen Arbeiten genauso wie die Fernsehproduktionen Alexander Kluges. Doch sie bildet keinen Gegensatz zum Erzählen als literarischer Tätigkeit.²⁸⁷ Gerhard Bechtold hat präzise die Merkmale des Erzählens bei Kluge benannt:

Erzählen also nicht mehr als ordnendes Begreifen der Welt, als Ordnung schaffendes Überschaubarmachen, als ästhetisches Arrangement von Realitäten, das einfühlende Harmonisierung ermöglicht, Lebens-Sinn stiftet, Erzählen bei Kluge vielmehr als distanzierendes und distanzierendes Vorführen, Reihen, Sammeln von disparaten Realitätspartikeln, Handlungsentscheidungen, Ereignissen, Abläufen. [...] Nicht erzählen also, sondern montieren,

²⁸⁵ In diesem Sinne habe ich versucht den Begriff der Aura, den Benjamin neu in die ästhetische Diskussion eingeführt hat, für eine literaturwissenschaftliche Fragestellung fruchtbar zu machen.

²⁸⁶ In diesem Zusammenhang sei noch einmal an Hayden Whites Feststellung aus seinem Aufsatz *Die Last der Geschichte* erinnert, die genau diesen Vorwurf gegenüber der Geschichtswissenschaft artikuliert.

²⁸⁷ Kluges Frankfurter Poetikvorlesung ist in dieser Hinsicht bemerkenswert eindeutig.

nicht erzählend glätten, sondern montierend stapeln: Prosa als Klettergerüst der Phantasie. (Bechtold 1983, 234)

Damit stellt sich unweigerlich die Frage, ob Gattungszuschreibungen wie ›historischer Roman‹ für die Texte von Kluge weiterhin Geltung beanspruchen können. Mögen die einzelnen Texte auch Erzähler-Instanzen aufweisen, in der Gesamtheit ihres Zusammenhangs gibt es keine Instanz, die eine Ordnung schafft, zudem eine einmal realisierte Ordnung auch wieder aufgehoben werden kann zugunsten einer anderen, angemesseneren Ordnung. Denn die Montage ermöglicht ja nicht nur Textarrangements unterschiedlicher sprachlicher Zeichenebenen und visuellen Zeichen. Sie ermöglicht zudem den Um- und Neubau, die De- und Re-Montage bestehender Textarrangements. Diese Praxis des Neumontierens impliziert eine Absage an die Vorstellung, nach der ein einmal realisierter Text für immer Bestand hat. Wenn aber der Text umgeschrieben werden kann, weil ihm die Möglichkeit des Umbaus eingeschrieben ist, dann hat das Konsequenzen für die Konzeption von Geschichte. Die Offenheit eines solchen Text-Modells bedingt zwangsläufig die Offenheit der Geschichtskonzeption, die sich in dem Text ausdrückt. Wenn Kluge in einem Interview festhält, »Montage ist eine Theorie des Zusammenhangs« (Kluge/Eder 2011, 218), dann meint dies immer auch, dass ab dem Moment, in dem sich der Zusammenhang, in dem der Text oder der Film steht, ändert, ein neuer Zusammenhang gebildet werden kann. Das erklärt die Tatsache einer viermaligen Veröffentlichung eines Textes in verschiedenen Fassungen. Die Geschichte ist niemals abgeschlossen, sie kann immer wieder neu textuell realisiert werden.

Jedoch wäre es vor dem Hintergrund des Gesagten verfehlt, in Alexander Kluges literarischen und filmischen Arbeiten eine Umsetzung von Benjamins theoretischen Überlegungen zu sehen. Es führt keine direkte Linie von Kluge zu Benjamin. Richtiger wäre es, davon zu sprechen, bestimmte Aspekte bei Walter Benjamin durch eine an Kluge geschulte Perspektive anders sehen zu lernen. Genauso wie es umgekehrt darum ging, spezifische Eigenheiten der Produktionsweise Kluges mit Begriffen und Konzepten Benjamins zu konfrontieren und zu erproben. Insbesondere letzteres scheint mir hinsichtlich der Produktionspraxis Kluges wichtig zu sein, entzieht sich seine Tätigkeit doch zunehmend den gängigen Kriterien wissenschaftlicher Begrifflichkeit. Kluges Arbeiten sind ein Beispiel für eine

neue Konzeption von Literatur, und zwar nicht nur hinsichtlich ihrer Darstellung historischer Ereignisse. Die massive Verwendung von Fremdmaterial für die eigene literarische Praxis, die nicht auf historische Dokumente beschränkt ist, sondern genauso die Bezugnahme auf andere literarische Texte umfasst, hat nicht nur bei Kluge, sondern auch bei anderen Autoren einen solchen Grad erreicht, dass schwerlich von Intertextualität gesprochen werden kann. Denn was hier wegfällt, ist die Unterscheidung zwischen Fiktion und Faktualität. Vielleicht ist es an der Zeit Autoren wie Kluge, aber auch Rolf Dieter Brinkmann, Walter Kempowski und Heiner Müller im Licht angemessenerer Textkonzepte zu lesen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Frankfurt a.M. 1991. [zitiert als GS unter Angabe der Band- und Seitenzahl]
- Benjamin, Walter: Gesammelte Briefe. Frankfurt a.M. 1995ff. [zitiert als GB unter Angabe der Band- und Seitenzahl]
- Kluge, Alexander: Schlachtbeschreibung. Olten/Freiburg i. Br. 1964. [zitiert als Erste Textfassung unter Angabe der Seitenzahl]
- Kluge, Alexander: Schlachtbeschreibung. Frankfurt a.M. 1968. [zitiert als Zweite Textfassung unter Angabe der Seitenzahl]
- Kluge, Alexander: Schlachtbeschreibung. Frankfurt a.M. 1983. [zitiert als Dritte Textfassung unter Angabe der Seitenzahl]
- Kluge, Alexander: Schlachtbeschreibung. In: ders.: Chronik der Gefühle. Bd. 1: Basisgeschichten. Frankfurt a.M. 2004, 509–793. [zitiert als Vierte Textfassung unter Angabe der Seitenzahl]
- Kluge, Alexander: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode. Frankfurt a.M. 1975. [Kluge 1975]
- Kluge, Alexander: Verdeckte Ermittlung. Ein Gespräch mit Christian Schulte und Rainer Stollmann. Berlin 2001. [Kluge/Schulte/Stollmann 2001]
- Kluge, Alexander: Chronik der Gefühle. Bd. 1: Basisgeschichten, Bd. 2: Lebensläufe. Frankfurt a.M. 2004. [Kluge 2004]
- Kluge, Alexander: Die Lücke, die der Teufel läßt. Frankfurt a.M. 2005. [Kluge 2005]
- Kluge, Alexander/Gerhard Eder: Reibungsverluste. Gespräch mit Klaus Eder (1980). In: ders.: In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film und Politik. Hg. v. Christian Schulte. Berlin 2011, 216–231. [Kluge/Eder 2011]
- Kluge, Alexander/Schlak, Stephan: ›sowie wir den blick scharf stellen, finden wir einen ausweg‹. Ein Gespräch mit Alexander Kluge. In: Das Magazin der Kulturstiftung des Bundes. Herbst/Winter 2011, 9–10. [Kluge/Schlak 2011]
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander: Geschichte und Eigensinn. Frankfurt a.M. 1993. [Negt/Kluge 1993]

Weitere Literatur

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt a.M. 1973. [Adorno 1973]
- Ders.: Engagement. In: ders.: Noten zur Literatur. Frankfurt a.M. 1981, 409–430. [Adorno 1981]
- Applebaum, Anne: Rezension zu *Human Smoke*, zuerst *The New Republic* 28.05.2008, jetzt: <http://www.anneapplebaum.com/2008/05/28/the-blog-of-war/> (zuletzt abgerufen April 2013).
- Aristoteles: *Poetik*. Stuttgart 1994. [Aristoteles 1994]
- Aust, Hugo: *Der historische Roman*. Stuttgart/Weimar 1994. [Aust 1994]
- Ders.: Dichter-Kommentar. Am Beispiel der Fußnoten- und Anmerkungspraxis im historischen Roman. In: *Kommentierungsverfahren und Kommentarformen. Hamburger Kolloquium der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition 4. bis 7. März 1992, autor- und problembezogene Referate*. Hg. v. Gunter Martens Tübingen 1993, 93–98. [Aust 1993]
- Baecker, Dirk: Hilfe, ich bin ein Text! In: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Hg. v. Klaus Kreimeier/Georg Stanitzek. Berlin 2004, 43–52. [Baecker 2004]
- Baker, Nicholson: *Human Smoke. The Beginnings of World War II, the End of Civilisation*. New York 2008. [Baker 2008]
- Baron, Ulrich: Stalingrad als Thema der deutschsprachigen Literatur. In: *Stalingrad. Mythos und Wirklichkeit einer Schlacht*. Hg. v. Wolfram Wette und Gerd R. Ueberschär. Frankfurt a.M. ⁴2003 (1992), 226–232. [Baron 2003]
- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a.M. 2003. [Barthes 2003]
- Ders.: Literatur oder Geschichte In: ders.: *Am Nullpunkt der Literatur – Literatur oder Geschichte – Kritik und Wahrheit*. Frankfurt a.M. 2006, 73–93. [Barthes 2006]
- Baßler, Moritz/Brecht, Christoph/Niefanger, Dirk/Wunberg, Gotthart: *Historismus und literarische Moderne. Mit einem Beitrag von Friedrich Dethlefs*. Tübingen 1996. [Baßler et.al. 1996]
- Bechtold, Gerhard: Die Sinne entspannen. Zur Multimedialität in Alexander Kluges Texten. In: *Alexander Kluge*. Hg. v. Thomas Böhm-Christl. Frankfurt a.M. 1983, 212–232. [Bechtold 1983]
- Binczek, Natalie: Medium/Form – Robert Walser. In: *Systemtheoretische Literaturwissenschaft. Begriffe – Methoden – Anwendungen*. Hg. v. Niels Werber. Berlin 2010, 271–283. [Binczek 2010]
- Bolle, Willi: Geschichte. In: *Benjamins Begriffe*. Hg. v. Michael Opitz/Erdmut Wizisla. Frankfurt a.M. 2000, 399–442. [Bolle 2000]

- Borges, Jorge Luis: Kafka y sus precursores. In: ders.: Obras completas 1952–1972. Barcelona 1989, 88–90. [Borges 1989]
- Ders.: Das Handwerk des Dichters. München 2002. [Borges 2002]
- Bosse, Ulrike: Alexander Kluge – Formen literarischer Darstellung von Geschichte. Frankfurt a.M. u.a. 1989. [Bosse 1989]
- Brecht, Bertolt: Dialoge aus dem Messingkauf. Frankfurt a.M. 1964. [Brecht 1964]
- Bröcker, Michael: Sprache. In: Benjamins Begriffe. Hg. v. Michael Opitz/Erndt Wizisla. Bd. 2. Frankfurt a.M. 2000, 740–773. [Bröcker 2000]
- Büchner, Georg: Sämtliche Werke. Bd. 2: Schriften, Briefe, Dokumente. Hg. v. Henri Poschmann. Frankfurt a.M. 2002. [Büchner 2002]
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt a.M. 1974. [Bürger 1974]
- Bunia, Remigius: Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien. Berlin 2007. [Bunia 2007]
- Carp, Stefanie: Kriegsgeschichten. Zum Werk Alexander Kluges. München 1987. [Carp 1987]
- Deleuze, Gilles: Logik des Sinns. Frankfurt a.M. 1993. [Deleuze 1993]
- Demandt, Alexander: Was ist ein historisches Ereignis? In: Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien. Hg. v. Nikolaus Müller-Schöll. Bielefeld 2003, 63–76. [Demandt 2003]
- Derrida, Jacques: Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen. Berlin 2003. [Derrida 2003]
- Döblin, Alfred: Der historische Roman und wir. In: ders.: Aufsätze zur Literatur. Olten/Freiburg i.Br. 1963, 163–186. [Döblin 1963]
- Droysen, Johann Gustav: Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte. Hg. v. Rudolf Hübner. Darmstadt 1974. [Droysen 1974]
- Eisenstein, Sergej M.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Frankfurt a.M. 2006. [Eisenstein 2006]
- Ette, Ottmar: Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie. Frankfurt a.M. 1998. [Ette 1998]
- Ewers, Hans-Heino: Erzählkunst und Kinderliteratur. Walter Benjamins Theorie des Erzählens. In: Walter Benjamin und die Kinderliteratur. Aspekte der Kinderkultur in den zwanziger Jahren. Mit dem Katalog der Kinderbuchsammlung. Hg. v. Klaus Doderer. Weinheim/München 1988, 196–211. [Ewers 1988]
- Faber, Richard: ›Der Erzähler‹ Johann Peter Hebel. Versuch einer Rekonstruktion In: Walter Benjamin. Profane Erleuchtung und rettende Kritik. Hg. v. Norbert Bolz/Richard Faber. Würzburg 1985, 102–163. [Faber 1985]

- Flaubert, Gustave: Correspondance. Bd. III. janvier 1859 – décembre 1868. Hg. v. Jean Bruneau. Paris 1991. [Flaubert 1991]
- Flusser, Vilém: Wittgensteins Architektur. In: ders.: Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Design. Göttingen 1997, 83–84. [Flusser 1997]
- Frei, Norbert: Deutsche Lernprozesse. NS-Vergangenheit und Generationenfolge seit 1945. In: ders.: 1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewußtsein der Deutschen. München 2009, 38–55. [Frei 2009a]
- Frei, Norbert: Mythos Stalingrad. Die ›Kriegswende‹ in der Wahrnehmung der Deutschen. In: ders.: 1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewußtsein der Deutschen. München 2009, 112–120. [Frei 2009b]
- Fohrmann, Jürgen: Über das Schreiben von Literaturgeschichte. In: Geist, Geld und Wissenschaft. Arbeits- und Darstellungsformen von Literaturwissenschaft. Hg. v. Peter J. Brenner. Frankfurt a.M. 1993, 175–202. [Fohrmann 1993]
- Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: ders.: Schriften zur Literatur. Frankfurt a.M. 2003, 234–270. [Foucault 2003]
- Fulda, Daniel: Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760–1860. Berlin 1996. [Fulda 1996]
- Furet, François/Ozouf, Mona (Hg.): Kritisches Wörterbuch der Französischen Revolution. 2 Bde. Frankfurt a.M. 1996. [Furet/Ozouf 1996]
- Genette, Gérard: Fiktion und Diktion. München 1992. [Genette 1992]
- Ders.: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a.M. 2001. [Genette 2001]
- Goetz, Rainald: Hirn. Schrift. Frankfurt a.M. 2003. [Goetz 2003]
- Göring, Hermann: Appell des Reichsmarschalls Göring an die deutsche Wehrmacht anlässlich des 10. Jahrestages der Machtergreifung. In: Ursachen und Folgen. Vom deutschen Zusammenbruch 1918-1945 bis zur staatlichen Neuordnung Deutschlands in der Gegenwart. Eine Urkunden- und Dokumentensammlung zur Zeitgeschichte. Bd. 18 Das Dritte Reich. Berlin 1973, S. 92-99. [Göring 1973]
- Großklaus, Götz: Katastrophe und Fortschritt. Alexander Kluge: Suche nach dem verlorenen Zusammenhang deutscher Geschichte. In: Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien. Hg. v. Christian Schulte. Osnabrück 2000, 175–202. [Großklaus 2000]
- Hamacher, Werner: Über einige Unterschiede zwischen der Geschichte literarischer und der Geschichte phänomenaler Ereignisse. In: Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichtsschreibung. Zwei Königskinder? Zum Verhältnis von Literatur und Literaturwissenschaft. Hg. v. Wilhelm Vosskamp/Eberhard Lämmert. Tübingen 1986, 5–15. [Hamacher 1986]

- Heißenbüttel, Helmut: Der Text ist die Wahrheit. Zur Methode des Schriftstellers Alexander Kluge. In: Text+Kritik. Heft 85/86. Januar 1985, 2–8. [Heißenbüttel 1985]
- Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart 2007. [Hickethier 2007]
- Horkheimer, Max: Traditionelle und Kritische Theorie. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 4: Schriften 1936–1941. Frankfurt a.M. 1988, 162–216. [Horkheimer 1988]
- Honold, Alexander: Erzählen. In: Benjamins Begriffe. Hg. v. Michael Opitz/Erdmut Wizisla. Frankfurt a.M. 2000, 363–398. [Honold 2000]
- Jakobson, Roman: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971. Frankfurt a.M. 1979. [Jakobson 1979]
- Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: ders.: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a.M. 1970, 144–207. [Jauß 1970]
- Jurt, Joseph: Literatur und Archäologie: Die ‘Salammbô’-Debatte. In: Literatur und Wissenschaft. Begegnung und Integration. Festschrift für Rudolf Baehr. Hg. v. Brigitte Winklehner. Tübingen 1987, 101–117. [Jurt 1987]
- Kilcher, Andreas: mathesis und poiesis. Die Enzyklopädie der Literatur 1600 bis 2000. München 2003. [Kilcher 2003]
- Klotz, Volker: Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst. In: Sprache im technischen Zeitalter. H. 60 (1976), 259–277. [Klotz 1976]
- Koselleck, Reinhart: Darstellung, Ereignis und Struktur. In: ders.: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt a.M. 1989, 144–157. [Koselleck 1989a]
- Ders.: Der Zufall als Motivationsrest der Geschichtsschreibung. In: ders.: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt a.M. 1989, 158–175. [Koselleck 1989b]
- Ders.: Zeitschichten. Studien zur Historik. Frankfurt a.M. 2003. [Koselleck 2003]
- Ders.: Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. In: ders.: Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. Aufsätze und Vorträge aus vier Jahrzehnten. Frankfurt a.M. 2010, 9–31. [Koselleck 2010a]
- Ders.: Wozu noch Historie? In: ders.: Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. Aufsätze und Vorträge aus vier Jahrzehnten. Frankfurt a.M. 2010, 32–51. [Koselleck 2010b]
- Ders.: Fiktion und geschichtliche Wirklichkeit. In: ders.: Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. Aufsätze und Vorträge aus vier Jahrzehnten. Frankfurt a.M. 2010, 80–95. [Koselleck 2010c]

- Kühne, Ulrich: Die Methode des Gedankenexperiments. Frankfurt a.M. 2005. [Kühne 2005]
- Kumpfmüller, Michael: Die Schlacht von Stalingrad. Metamorphosen eines deutschen Mythos. München 1995. [Kumpfmüller 1995]
- Lämmert Eberhard: Geschichten von der Geschichte. Geschichtsschreibung und Geschichtsdarstellung im Roman. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. Bd. 17 (1985), 228–254. [Lämmert 1985]
- Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand: Das Vokabular der Psychoanalyse. Frankfurt a.M. 1973. [Laplanche/Pontalis 1973]
- Lewandowski, Rainer: Literatur und Film bei Alexander Kluge. In: Alexander Kluge. Hg. v. Thomas Böhm-Christl. Frankfurt a.M. 1983, 233–244. [Lewandowski 1983]
- Lindner, Burkhardt: ›Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹ In: Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2006, 229–251. [Lindner 2006]
- Ders.: I Das Passagen-Werk lesen. Was ist das Passagen-Werk? Zitatfundstück und Konstruktion des memorialen Schauplatzes. In: Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen. Hg. v. Bernd Witte. Würzburg 2008, 63–72. [Lindner 2008]
- Luhmann, Niklas: Das Medium der Kunst. In: ders.: Schriften zu Kunst und Literatur. Hg. v. Niels Werber. Frankfurt a.M. 2008, 123–138. [Luhmann 2008]
- Makropoulos, Michael: Modernität und Kontingenz. München 1997. [Makropoulos 1997]
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München ⁴2003. [Martinez/Scheffel 2003]
- Möbius, Hanno: Montage und Collage. München 2000. [Möbius 2000]
- Müller, Harro: Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert. Frankfurt a.M. 1988. [Müller 1988]
- Müller-Michaels, Harro: Die authentische Methode. Alexander Kluges antirealistisches Realismusprojekt. In: Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur. Beiträge zu Literatur, Kunst, Fotografie, Film und zum Alltagsleben. Hg. v. Susanne Knaller. Wien u.a. 2008, 117–138. [Müller-Michaels 2008]
- Müller-Schöll, Nikolaus: Vorwort. In: Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien. Hg. v. Nikolaus Müller-Schöll. Bielefeld 2003, 9–17. [Müller-Schöll 2003]
- Paech, Joachim: Literatur und Film. Stuttgart 1988. [Paech 1988]

- Plumpe, Gerhard/Werber, Niels: Literatur ist codierbar. Aspekte einer systemtheoretischen Literaturwissenschaft. In: Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven. Hg. v. Siegfried J. Schmidt. Opladen 1993, 9–43. [Plumpe/Werber 1993]
- Potthast, Barbara: Die Ganzheit der Geschichte. Historische Romane im 19. Jahrhundert. Göttingen 2007. [Potthast 2007]
- Priest, Christopher: The Separation. London 2004. [Priest 2004]
- Ranke, Leopold von: Idee der Universalgeschichte. In: ders.: Aus Werk und Nachlass. Hg. v. Walther Peter Fuchs/Theodor Schieder. Bd. 4. München/Wien 1975. [Ranke 1975]
- Raulet, Gérard: Benjamins Historismus-Kritik. In: Walter Benjamin zum 100. Geburtstag 1892–1940. Hg. v. Uwe Steiner. Bern u.a. 1992, 103–122. [Raulet 1992]
- Reemtsma, Jan Philipp: Unvertrautheit und Urvertrauen – Die »Gattung Kluge«. Laudatio auf Alexander Kluge. In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 2003. Darmstadt 2004, 169–176. [Reemtsma 2003]
- Renner, Rolf Günter: Hirn und Herz. Stalingrad als Gegenstand ideologischer und literarischer Diskurse. In: Stalingrad. Ereignis – Wirkung – Symbol. München 1993, 472–492. [Renner 1993]
- Rüsen, Jörn: Konfigurationen des Historismus. Studien zur deutschen Wissenschaftskultur. Frankfurt a.M. 1993. [Rüsen 1993]
- Schlott, Michael: Mythen, Mutationen und Lexeme – ‚Historismus‘ als Kategorie der Geschichts- und Literaturwissenschaft. In: Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaft 3 (1999), Tübingen, 158–204. [Schlott 1999]
- Schöttker, Detlev: Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins. Frankfurt a.M. 1999. [Schöttker 1999]
- Schulte, Christian: Konstruktionen des Zusammenhangs. Motiv, Zeugenschaft und Wiedererkennung bei Alexander Kluge. In: Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien. Hg. v. Christian Schulte. Osnabrück 2000, 45–67. [Schulte 2000]
- Seibt, Gustav: Menschen mögen Krieg (Rezension zu Menschenrauch). In: Süddeutsche Zeitung, 03.03.2009.
<http://www.sueddeutsche.de/kultur/nicholson-baker-menschenrauch-menschen-moegen-krieg-1.491781> (zuletzt abgerufen April 2013)
- Seitter, Walter: Poetik lesen 1. Berlin 2010. [Seitter 2010]
- Shields, David: Reality Hunger. A Manifesto. New York 2010. [Shields 2010]

- Siebers, Winfried: Was zwei Augen nicht sehen können. Wahrnehmungsweisen, Möglichkeitssinn und dokumentarisches Schreiben in Alexander Kluges Schlachtbeschreibung. In: Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien. Hg. v. Christian Schulte. Osnabrück 2000, 155–173. [Siebers 2000]
- Simonis, Linda: Moderne Geschichtskonzepte im Spannungsfeld von Kontinuität und Diskontinuität. In: Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin/New York 2002, 123–145. [Simonis 2002]
- Šklovskij, Viktor: Theorie der Prosa. Frankfurt a.M. 1966. [Šklovskij 1966]
- Sombroek, Andreas: Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge. Bielefeld 2005. [Sombroek 2005]
- Sottong, Hermann J.: Transformation und Reaktion. Historisches Erzählen von der Goethezeit zum Realismus. München 1992. [Sottong 1992]
- Stanitzek, Georg: Systemtheorie? Anwenden? In: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Hg. v. Helmut Brackert/Jörn Stückrath. Hamburg 1997, 650–663. [Stanitzek 1997]
- Ders.: Autorität im Hypertext: »Der Kommentar ist die Grundform der Texte« (Alexander Kluge). In: Verstärker. Ein Internetjahrbuch für Kulturwissenschaft. Jg. 5, 1999, 2–56. [Stanitzek 1999]
- Ders.: Massenmedium Kluge. In: Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien. Hg. v. Christian Schulte. Osnabrück 2000, 241–251. [Stanitzek 2000]
- Ders.: Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung. In: Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Hg. v. Klaus Kreimeier/Georg Stanitzek. Berlin 2004, 3–19. [Stanitzek 2004]
- Stierle, Karlheinz: Erfahrung und narrative Form. Bemerkungen zu ihrem Zusammenhang in Fiktion und Historiographie. In: Theorie und Erzählung in der Geschichte. Hg. v. Jürgen Kocka/Thomas Nipperdey. München 1979, 85–118. [Stierle 1979]
- Stollmann, Rainer: Alexander Kluge zur Einführung. Hamburg 1998. [Stollmann 1998]
- Tiedemann, Rolf: Einleitung des Herausgebers. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften V/1. Das Passagen-Werk. Frankfurt a.M. 1991, 9–41 [Tiedemann 1991]
- Ulrich, Bernd: Stalingrad. München 2005. [Ulrich 2005]
- Visch, Marijke: Zur Funktion von Dokumenten im historischen Roman. Eine exemplarische Untersuchung anhand von Alexander Kluges

- Schlachtbeschreibung. In: Alexander Kluge. Hg. v. Thomas Böhm-Christl. Frankfurt a.M. 1983, 26–49. [Visch 1983]
- Vogt, Ludgera: Die montierte Realität: Text und Bild in Alexander Kluges Schlachtbeschreibung. In: kultuRReVolution. Nr. 21, Juli 1989, 80–83. [Vogt 1989]
- Wagener, Hans: Der Fall ›Stalingrad‹: Zufall, Schuld oder geschichtliche Logik. Zur Interpretation einiger deutscher Kriegsromane. In: Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung. Hg. v. Adam J. Bisanz/Raymond Trousson. Bd. II, Stuttgart 1977, 149–158. [Wagener 1977]
- Wegner, Bernd: Der Mythos ›Stalingrad‹ (19. November–2. Februar 1943). In: Schlachtenmythen. Ereignis – Erzählung – Erinnerung. Hg. v. Gerd Krumreich/Susanne Brandt. Köln 2003, 183–197. [Wegner 2003]
- Weidemann, Volker: War Churchill schuld? Rezension zu Menschenrauch. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 02.03.2009. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/nicholson-baker-menschenrauch-war-churchill-schuld-1770454.html> (zuletzt abgerufen April 2013)
- Weiss, Peter: Notizen zum dokumentarischen Theater. In: Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek bei Hamburg ⁹2001, 293–300. [Weiss 2001]
- Wette, Wolfram: Das Massensterben als ›Heldenepos‹. Stalingrad in der NS-Propaganda. In: Stalingrad. Mythos und Wirklichkeit einer Schlacht. Hg. v. Wolfram Wette/Gerd R. Ueberschär. Frankfurt/M. ⁴2003, 43–60. [Wette 2003]
- White, Hayden: Die Last der Geschichte. In: ders.: Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses. Stuttgart 1986, 36–63. [White 1986]
- Ders.: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Frankfurt a.M. 2008. [White 2008]
- Wohlfarth, Irving: Krise der Erzählung, Krise der Erzähltheorie. Überlegungen zu LUKACS, BENJAMIN und JAUSS. In: Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert. Hg v. Rolf Klopfer/Gisela Janetzke-Dillner. Stuttgart u.a. 1981, 269–288. [Wohlfahrt 1981]
- Ders.: Warum wurde die Passagenarbeit bisher kaum gelesen? Konjunktur über eine Konjunktur. In: Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen. Hg. v. Bernd Witte. Würzburg 2008, 26–62. [Wohlfahrt 2008]
- Zweig, Stefan: Dickens. In: ders.: Drei Meister. Balzac – Dickens – Dostojewski. Frankfurt a.M. 1982, 49–82. [Zweig 1982]

Žmegač, Viktor: Montage/Collage. In: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Hg. v. Dieter Borchmeyer/Viktor Žmegač. Tübingen 1994, 286–291. [Žmegač 1994]