Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 51 (1971-1972)
Heft: 3

Rubrik: Literatur

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 24.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

GERDA ZELTNER

Stilübungen gegen den Tod

Der erste französische Roman im Kontext von Becketts Oeuvre

Im vergangenen Jahr erschien «Mercier et Camier», der erste direkt auf französisch geschriebene Roman Becketts, auf den man lange gewartet hatte. Bis anhin war er nur aus der Sekundärliteratur bekannt, indem der Autor dem kanadischen Dozenten Hugh Kenner das Manuskript für seine Beckett-Studie überlassen hatte. Es ist die Geschichte zweier unzertrennlicher clochards, nahe Vorfahren von Gogo und Didi, die aber nicht auf Godot warten, sondern auf eine «Reise» gehen, man weiss nicht wozu noch wohin, sie wissen es auch nicht, und dieses Fehlen wird dadurch wettgemacht, dass man sie mit einer Umständlichkeit plant, als hinge das Schicksal des Planeten davon ab.

Ihre Fahrhabe lassen sie an verschiedenen Orten zurück, fahren dann in eine nahe Ortschaft, übernachten und beschliessen, zurückzukehren, damit sie – Paradigma eines Leerlaufes – ihre verstreuten Sachen wieder einsammeln können. Demnach besitzen sie einiges. Es ist ein Regenschirm, ein Fahrrad, ein Regenmantel, ein Rucksack. Viel ist von Becketts Fetischismus gehandelt worden, welcher den heutigen Weltzustand spiegle, in welchem nur Dinge noch ein Leben haben, der Mensch jedoch ein blosses Objekt der Manipulation und – vor allem – des Todes wurde. Dieser, laut Marx über den Markt in die heutige Gesellschaft gekommene Fetischismus, findet sein Spiegelbild etwa in dem verzweifelt zärtlichen Kult Winnies mit den Gegenständen ihrer Handtasche («Oh les beaux jours») oder im Umgang Gogos mit dem Schuh, Didis mit dem Hut. «Mercier et Camier» jedoch parodiert einen Fetischismus, der auch schon seine Negation in sich trägt: der Kult gilt hier jeweils dem Verlust.

Wenn Camier sein Fahrrad wiederfindet – und erst dann ist von ihm näher die Rede – ist es in einem Zustand, der an den Torso von «L'innommable» erinnert. Es fehlen Räder, Sattel, Gepäckträger, Lampe und Glocke; nur die Pumpe sitzt noch in dem mit einer Kette angebundenen Gestell, und gleichsam als letzte Reverenz an sein Rad dreht sie Camier um 180 Grad, befestigt sie wieder und geht davon.

Der Regenschirm, sodann, durchläuft, wie die Helden selbst, viele Stufen der Degradation, bis einer ihn bei einem Reparaturversuch ganz kaputt macht. Das geschah im Zimmer Hélènes, wo sie zuweilen Unterschlupf suchen. «En voulant aider Hélène, j'ai eu un mouvement malencontreux.»

Das pathetischste Schicksal ist dem Regenmantel zugedacht, und um es zu ermessen, muss man wissen, dass es durch das ganze Buch regnet. Hugh Kenner schliesst daraus, dass der Ort der Handlung immer noch das Dublin der englisch geschriebenen Werke ist. Jedoch gibt der Regen mehr als Lokalkolorit. Indem er den Blick verschleiert, die Wege neblig und undeutlich macht, hilft er, den Raum zu bauen, der unablässig davon handelt, dass die menschlichen Verhältnisse nicht zu überblicken, die Gegebenheiten nicht zu bewältigen sind. Er konstituiert die Gegenwelt des bourgeois, der an Planen, Beherrschen und Besitzen glaubt; und dessen Besitzerstolz in der lausigen Fahrhabe der beiden unablässig verhöhnt wird.

Der Regen ist auch das Element der Sintflut. Wenn uns die späteren Figuren alle so berühren, als wären sie ans Land gespülte Überreste einer versunkenen Welt, dann ist der Regen, der ständig über das Gesicht von Mercier und Camier tropft, mitschuldig daran: er trägt viel bei zum Steigen des Pegelstandes. Trotzdem beschliesst man, aus Gründen des Feingefühls, den Mantel fortzuwerfen: «Celui qui le porte est gêné, au physique comme au moral, au même titre que celui qui ne le porte pas.» Im Augenblick der Trennung folgt eine Schilderung des Mantels, die einer Kostümbeschreibung Balzacs in keinem Detail nachsteht.

Realistisches Beschreiben wird demnach mit einem Fetischismus à rebours gekoppelt, und beides begegnet uns hier zum ersten und letzten Mal. Wahrscheinlich hat beides eine Abwehrfunktion. Wenn man als Anderssprachiger einen ersten französischen «Roman» schreibt, wird man sich darin auch gegen die Hochform des Romans abstemmen müssen, die bis heute in den französischen Köpfen spukt. Diese Hochform heisst Balzac. Auch *sein* Roman spiegelt einen Fetischismus. Die Kostüme und Interieurs erscheinen wie Ausscheidungen der Personen selbst und dienen, um deren Charakter zu zeigen sowie deren Besitzverhältnisse zu melden. Um ein für allemal mit Balzac aufzuräumen, schildert man in dessen Stil beispielsweise ein Kleidungsstück, das nun gerade keine individuellen Züge trägt, indem es, möglicherweise gestohlen, im Gepäck jedes clochard zu finden wäre. Und man schildert es zudem nicht als Besitztum, sondern als ein Objekt der Entäusserung, ein Objekt, das, wenn man es fortwirft, seinen hohen Augenblick erfährt.

Die beiden empfinden das Bedürfnis, aus der Trennung ein grosses Zeremonial zu machen. Dies besteht dann schliesslich darin, dass zahlreiche Möglichkeiten erwogen und jede auch wieder verworfen wird, bis sie sich

davonmachen und die alte Klamotte liegen bleibt, wie sie lag: ein Spiel um Nichts, in dem sich einzig hypothetische Worte ereignen, die eine liturgische Prosa eigenen Stils ergeben. Kenner sagt: «Das Tempo der Prosa ist hier (in «Mercier et Camier») gleichmässig und unbeugsam, es passt sich nicht dem Tempo der Ereignisse an.» Das ist zwar schön, aber falsch. Denn, wo fänden sich die Ereignisse, denen diese Sprache sich anpassen könnte? Wenn es so schwer hält, einen «Inhalt» anzugeben, so doch wohl deshalb, weil das wesentliche Sich-Ereignen diese Sprache mit ihrem monomanen Rhythmus selber ist. Wer es anders auffasst und sich naiv beispielsweise einer Landschaftsbeschreibung überlässt, wird bald aufgestört werden: «fin du passage descriptif»: Eine Sprachübung also, ein anderer Jux an die Adresse Balzacs & Co.

Natürlich wird die Absage an den hohen Roman auch durch das Un-Bedeutende formuliert. Denn diese liebenswerten Figuren, die mit rührendem Ernst und Pedanterie eine Reise ins nächste Dorf planen, als handelte es sich um die Quintessenz menschlichen Daseins, sind auch die höhnische Häresie gegen das Bedeutende, um das sich alles traditionelle Erzählen heute noch unaufhaltsam bemüht und damit einer Poetik der Lüge Vorschub leistet.

*

Ein grosser Reiz dieses frühen Buches liegt darin, dass Beckett ganz offensichtlich eine Sprache einübt. Und zwar eine Fremdsprache. Was Mercier und Camier miteinander reden, sind zwar nicht Dialoge, die Beckett auf der Strasse gehört hat, sondern das Gegenteil. Diese Landstreicher sprechen nämlich so wie jemand, der sich gründlich mit französischer Literatur befasst hat; nicht mit irgendeiner, sondern der höchsten, der des grand siècle. Die Moralisten raisonnieren mit, nur mit umgekehrtem Vorzeichen, wenn es beispielsweise heisst «Qu'au moins faible le plus faible s'en remette», oder auch ohne Vorzeichen, wenn Mercier sagt «Il se peut que ça nous fasse plaisir d'enfiler le chemin du halage et de le suivre, *jusqu'à ce qu'ennui s'ensuive*». Woher sollte des weiteren jenes preziöse «malencontreux» stammen oder Wendungen wie «quelque humble que soit sa condition», «A quelque chose malheur est bon»? gewiss nicht aus der Kinderstube eines clochard.

Viel mehr jedoch als in Wörtern und Wendungen, ist Klassisches im Tonfall hereingenommen. Am meisten erinnert er an jene behutsame und genaue Sprache, in der La Fontaines Tiermasken raisonnieren und einander zu beschmeicheln oder zu überzeugen versuchen. Wenn Sprache eine so unrealistische eigenständige Funktion hat, wird schliesslich aus dem Privileg des Sprechens selber ein Zeremonial:

«Pardon, dit Camier, tu disais?
Non, non, dit Mercier, à toi.
Mais non, dit Camier, c'était sans intérêt.
Ça ne fait rien, dit Mercier, vas-y.
Je t'assure, dit Camier.
Je t'en prie, dit Mercier.
Après toi, dit Camier.
Je t'ai interrompu, dit Mercier.
...»

Im Zirkus könnte man diese Parodie auf Höflinge des Sonnenkönigs mit entsprechend umständlichen Gesten zwischen der Trapeznummer und der Elefantennummer bringen, und man mag sich daran erinnern, dass die ersten Spieler für «Godot» aus dem Zirkus geholt wurden.

*

Diese lustige formelle Pedanterie ist aber zugleich auch eine Schutz-Massnahme, deren Bedeutung erst im Blick auf «Watt», Becketts letztes englisches Buch, durchsichtig wird. Watt ist ein Einzelgänger im Dienst eines Herrn, den er kaum zu Gesicht bekommt. Nur in der Mitte des Buchs öffnet sich eine überaus seltsame Parenthese. Plötzlich ist Watt nicht mehr im Hause Knott allein mit seinen paar lächerlichen Verrichtungen beschäftigt; er taucht in einem Pavillon auf, umgeben von einem weiten, düsteren, unübersichtlichen Park: Bäume, Wasser, Dornen, Unkraut, Ratten – wohl eine Reminiszenz aus irischen Wildnissen. Er grenzt, mit Hecken und Stacheldrähten umzäunt, an einen anderen «Park». Wie nach dem Gesetz der surrealen Verdoppelung, die, beispielsweise in «Molloy», die Figur Morans auftauchen lässt, haust hier in einem gleichen Pavillon und in gleicher Einsamkeit eine andere Gestalt. An der Grenze, in einer Lücke, die der Sturm oder ein wildes Tier in die Dornenhecken gerissen hat, begegnen sie sich zuweilen; es ist eine kurze, spärliche, wortarme Freundschaft. Dies ergab keinen Dialog, schon allein deshalb nicht, weil fast alles, was Watt sprach, vom Tosen des Windes übertönt und verschlungen wurde.

Überaus merkwürdig ist nun auch, dass nur hier in der ersten Person berichtet wird, indem jener andere, dem Watt begegnet, Sam ist, der Erzähler, der bisher abwesend war und es bald wieder sein wird. Die Stelle ist demnach auch ein Monolog; ein Monolog, mit welchem die Weltoberfläche verlassen wird und der Blick in die Tiefe geht, in die innere Weglosigkeit der Urängste beschwörenden Wildnis.

So ist das Einüben von Konversation vermutlich auch eine Vorkehrung gegen den inneren Monolog und die mit «Watt» gemachte Erfahrung, dass man mit ihm im Wuchern seltsamer Träume und böser Vegetationen verschlungen werden kann. Mercier sagt dazu selber höchst realistisch: «Certes, il fallait de la force pour rester avec Camier, comme il en fallait pour rester avec Mercier, mais moins qu'il n'en fallait pour *la bataille du soliloque.*»

Dass der innere Monolog, trotz Dujardin und Schnitzler, in der angelsächsischen Moderne mit Joyce und Virginia Woolf am tiefsten verwurzelt ist, wird niemand bestreiten wollen. Wer also diesem unabsehbaren «stream of consciousness» entrinnen muss, wird gut daran tun, sich vom Angelsächsischen zu entfernen. Der Übergriff auf die Sprache mit der klarsten Syntax, die Beckett zudem an der Quelle dieser Durchsichtigkeit erfasst, nach dem Auftreten Malherbes, ist die weitere Massnahme. Die Fremdsprache ist etwas, dem man gegenübersteht, indem sie nicht von Anfang an ein integrierter Bestandteil des eigenen Lebens bedeutet. Ihre Wörter sind Fremdkörper, mit denen sich der Dichter aus jenem mystischen irischen Raum seiner Kindheit herausspielt, indem sie ihm das Distanznehmen erlauben.

In diesen Kontext gehört auch das kürzere Prosastück «Premier amour», das Beckett im Jahr 1945 unmittelbar vor «Mercier» auf französisch schrieb. Das Buch enthält den Bericht einer Begegnung mit einer Frau, der alle Vorstellungen oder Hoffnungen, die der Mensch und mit ihm eine gewisse Literatur an die erste Liebe knüpft, mit pechschwarzem Hohn überschüttet. Das schmierige Idyll endet damit, dass der Icherzähler die Frau verlässt, im Augenblick, da das Kind zur Welt kommt. Was ihn vertreibt, ist das Geschrei der Gebärenden: furchtbare Urlaute des Menschendaseins, in deren Lärmkulisse man ungehört seine sieben Sachen packen, über alle Möbel straucheln und das Weite suchen kann.

Jedoch: wie die Fliegen in Sartres Atridendrama verfolgen die Schreie ihn überall hin. Jahrelang, lebenslang. «Pendant des années j'ai cru qu'ils allaient s'arrêter. Maintenant je ne le crois plus.» Freilich ist der Vergleich mit den Erinnyen insofern falsch, als diese Verfolgung wenig mit Schuld und Gewissen zu tun hat. Was dieses «Ich» verfolgt, ist seine eigene Wut, sein Urhass gegen die «Liebe». Deren Folgen scheussliche Anfangslaute für ein Ohr bedeuten, das unablässig auf der Suche nach der Stille und dem Schweigen ist; und scheussliches Wachsen von Zellen und Organen für ein Auge, das nur vom Decrescendo, der Reduktion, dem Zerfall ins Nichts hypnotisiert wird.

Gegen diese gemeine Beleidigung des Nichts hat Beckett mit «Premier amour» einen der bösesten Texte geschrieben; gegen sie wird noch auf seinem letzten Band der alte Krapp pesten; und die Obszönitäten in allen

Beckett-Werken doppeln nach. Und das ist viel weniger ein Bürgerschreck als die gequälten Ausfälle eines vom Tode verfolgten Bewusstseins gegen die unabsehbare Produktion von Leben und Schreien.

Der Schrei, der hier den Fliehenden lebenslang verfolgt, ist auch der Beleg für die ständigen auf den Menschen gezielten Überfälle aus einem chaotischen, irrationalen Bereich. Und diese Überfälle können nur so weit ferngehalten werden, als ein Versuch zu sprachlicher oder auch gebärdenhafter Ordnung ihnen entgegenwirkt. Keiner Sprache wird dies eher gelingen als der der französischen Klassik, die durch ihre genaue Artikulation sozusagen am Gegenpol der Schreie steht.

*

Und trotzdem zeigt es sich, dass das eigentliche Geschehen von «Mercier et Camier» weder Reisen noch Reden, sondern das unaufhaltsame Anwachsen einer Dunkelheit von undurchschaubarem Ursprung ist.

So verliert sich, was als Reise begonnen wurde, in immer diffuseren Zufallswegen. Schliesslich bleibt nur noch die Alternative, «zwischen den Ruinen und der Erschöpfung zu wählen». Und diese Erschöpfung nimmt existenzielle Dimensionen an, wenn Mercier sagt: «La fatigue est une chose étrange... une progression mixte jusqu'à la folie, et dont on ignore tout des causes. Sans parler de la nuit qui tombe et qui peut nous entraîner parmi les fondrières».

Es wird niemand daran zweifeln, dass der sukzessive Verlust der Gegenstände ebenfalls den kleinen Atem-Raum verringert, den sie mit ihrem pedantisch und logisch formulierten Reden offen zu halten versuchen. Denn auch Gegenstände sind raumbildend. Zugleich liegt in ihnen ein Stück Vergangenheit, ein Zeichen von dem, was gestern war. Ihre Amputation kann demnach auch zum Signet dafür werden, dass Erinnerung verlorenging, dass das Gedächtnis oder das Bewusstsein sich verringert. «Ignorer» und «oublier» werden zu immer häufiger gebrauchten Wörtern.

Ob dem Vergessen bleibt ihnen auch allmählich die Sprache aus, oder es wächst ihre Unfähigkeit, aus der Sprache eine Bedeutung herauszulesen. «Camier essayait de trouver un sens à la phrase qu'il venait d'entendre. Mais ils n'arrivaient pas, Mercier à concevoir leur bonheur, Camier à mener son exégèse à bien, car ils étaient fatiguées... le vent les faisait chanceler et... il pleuvait dans leurs têtes des coups insatiables.» So hat auch der Regen, der ständige Mitspieler, der die Sicht zu vernebeln droht, an Heftigkeit zugenommen, bis es nun schliesslich auch «in ihren Köpfen» regnet. Die Regengüsse sind «unersättlich», wird gesagt, sie fressen das Bewusstsein

auf, indem sie in jeder Minute die Zeichen und Anhaltspunkte, das die vorangegangene Minute dem Bewusstsein einprägte, fortspülen. Und indem dieses bewusstseinsraubende Wirken ins Innere drang, ist der kleine Freiheitsraum, den die klare Sprache entwarf, endgültig verloren.

So wird am Ende das klassische Ordnungsbild, das im Sprachgebrauch der beiden Landstreicher gespeichert liegt, trostlos verhöhnt. Um so trostloser als niemand besser weiss als Beckett, welch ungeheurem Potential an Leidenschaften jenes Bild zu seiner Zeit abgerungen wurde.

*

Schliesslich verlieren sie sich so tief in der Ruinenlandschaft, bis sie allseitig von Mauern umgeben und «wie begraben» sind. Und hier, in Nacht – wo alle Katzen grau – und Grab – wo alle Menschen gleich sind – geschieht es dann: «Toute question de priorité, si lumineuse jusqu'à présent, cesse ici complètement de l'être.» Die Unterscheidungen sind endgültig gefallen, die Wildnis von «Watt» hat sich trotz aller Vorkehrungen eingeschlichen.

Die Erzählung fährt plötzlich in der Präsensform weiter, nicht ohne den Leser darauf aufmerksam zu machen («Curieux ce soudain temps présent»). Natürlich ist dies nur scheinbar erstaunlich. Indem die Präsensform auch die Differenz zwischen zwei Dingen, der Zeit des Sich-Ereignens und der Zeit des Schreibens, fallen lässt, erschafft die Grammatik das Ununterschiedene mit.

Indem die Unterschiede verwischt sind, gibt es auch kein klares Ende. «Ce serait le moment de finir. Après tout c'est fini. Mais il y a encore le jour, tous les jours, et toute la vie la vie, on les connaît trop bien, les longs glissements posthumes.» ... Für dieses posthume Dahinschliddern ist nötig, dass Camier und Mercier in ihrem Ruinengrab voneinander wegrücken. Auch wenn Sichtrennen oder Sichtreffen – falls es je eine hatte – jetzt von keiner Bedeutung mehr ist, muss doch etwas sich ändern, damit in irgendeiner Weise die Dialogübung weitergehen und im Bericht die Vergangenheitsform sich wieder einstellen kann.

Nach dem Abschied von Mercier und Camier ist es, als hätte die Müdigkeit sich auch auf den Autor übertragen; und um nicht doch noch den Abgründen des Monologs zu verfallen, holt er sich Hilfe bei einer anderen Gestalt. Aus der vernebelten und verwucherten Ruinenlandschaft wie aus tiefer Erinnerung aufgestiegen, tritt nun jener – englische – Watt auf. Und führt die beiden noch einmal zusammen. Aber sie sind nun nur noch ferne Bekannte, die ein paar flüchtige gemeinsame Eindrücke und Erinnerungen tauschen, worauf ohne weitere Ursache jeder wieder seines Wegs geht. Und

doch ist dieses spärliche posthume Zusammentreffen, bei dem immer noch der Regen fällt und ein paar Tränen, wahrscheinlich das Wehmütigste, das Beckett je geschrieben hat. Man mag sogar vermuten, dass er wegen der Direktheit dieser menschlichen Wehmut sich so lange weigerte, den Text zu veröffentlichen.

*

Vielleicht ist «Mercier et Camier» überhaupt das wehmütigste Beckettbuch. Das Buch, das am schmerzlichsten die Vergeblichkeit eines unermüdlichen Bemühens belegt. Nie zuvor noch hernach wurden derart alle Massnahmen getroffen, um ein menschliches Miteinander nicht verkommen zu lassen.

Jedoch: jede Massnahme gegen das Nichts denunziert auch das Nichts. Man höre auf den Sprachton, diesen klaren Ton der Klassik, der die irische Wildnis bannen will: indem sich darin Belangloses an Belangloses reiht, wie sollten die Wortkadenzen da nicht auch seltsam verfremdet tönen; wie sollte die groteske Divergenz nicht erst recht betonen, wie belanglos es ist?

Man kann das auch allgemeiner ausdrücken. Alles was rhetorischen Gesetzen gehorcht, weist auf eine Welt hin, in der es überpersönliche Verbindlichkeiten – philosophischer, humanistischer, religiöser Natur – gibt. Rhetorik ist eine durch ein Sinnsystem strukturierte Sprache. Wird sie herbeibemüht, um das hoffnungslos Vereinzelte und Vereinsamte zu artikulieren, dann lässt sie das Fehlen jener Verbindlichkeiten um so schärfer in die Augen springen. Anfänglich eine Widerstandsveranstaltung gegen die menschlichen Abgründe, beleuchtet sie in der Differenz diese Abgründe um so mehr.

In diesem Horizont zeigt sich auch das Clownhafte, das Beckett erstmals so durchgehend gestaltet, als eine Arabeske der Verzweiflung. Die lustige Pedanterie, beispielsweise, hat immer einen verdächtigen Beigeschmack: es ist, als dürfte nicht das geringste Detail übergangen werden, damit keine Lücke bleibe, wo etwas Feindliches hereinschlüpfen könnte. Auch Merciers und Camiers umständliche Entäusserungsrituale sind nicht anders: sie wenden sich an unbekannte irrationale Mächte, um das möglicherweise in ihnen lauernde Unheil abzuwenden.

Rituale sind indessen Verrichtungen, die sich auf eine Ordnung, einen Code beziehen. Wo sie das nicht tun, werden sie zum Massstab der Verlorenheit.

Der Clown ist auch das Wesen, das alles pedantisch genau beim Wort nimmt. Dafür liessen sich aus dem Buch zahllose lustige Beispiele anführen.

«*Assez, dit Camier. Tu te tiens comme un S majuscule. On te donnerait quatre-vingt-dix ans.*

Ce serait un beau cadeau, dit Mercier.»

«*Où est votre lieu d'aisance, au fait? dit-il. Aisance! ajouta-t-il. On appelle ça aisance.*»

Sich so an die Wörter halten, die Sprache derart beim Wort nehmen, muss man das nicht erst, wenn etwas verlorengegangen ist? wenn eine einst selbstverständliche Übereinkunft fragwürdig wurde? In «*Textes pour rien*» findet sich ein Satz, der nicht sogleich durch einen Gegensatz aufgehoben wird; ein Satz also, an den man sich versuchsweise halten kann: «Mais cette pitié, cette pitié quand même qui est dans l'air, quoiqu'il n'y ait pas d'air ici, qui puisse porter de la pitié, mais c'est une expression, ...» Man erinnert eine Redewendung und macht sich einen Jux daraus, diese blosszustellen, indem man sie wörtlich nimmt. Genau besehen ist dies eine symbolische Redeweise, die noch nie den Anspruch auf Wörtlichkeit erhoben hatte. Bis anhin wusste vielmehr jeder, dass hier bildlich gesprochen wurde: Etwas, das innen ist, im menschlichen Bewusstsein, wird ins Äussere verlegt, damit es sichtbar und sagbar werde. Was Beckett mit seinem Satz verhöhnt und negiert, ist somit nichts weniger als diese Möglichkeit, etwas Inneres in Bildern der Aussenwelt auszudrücken.

Hier müsste man weit ausholen und daran erinnern, wie sozusagen alle Dichtung der Neuzeit gerade auf dieser Verbindung zwischen dem inneren Menschen und der Aussenwelt beruht. Wenn Goethe sagt «Über allen Gipfeln ist Ruh», dann kommt seine und unsere Todesbangnis in einem einfachen Naturbild zu sich selbst. Von Baudelaire wurde dies zum dichterischen Programm erhoben und mit «Correspondances» überschrieben.

Was aber Beckett mit seinem Satz vom Erbarmen sagt, ist die Tatsache, dass heute die Verbindung zwischen dem Inneren des Bewusstseins und der Aussenwelt abgebrochen ist und damit auch die symbolische Ausdrucks- oder Leseweise unmöglich wurde. «Honni soit qui symboles y voit», lautet der letzte Satz von «Watt». Und wenn dieses Wort natürlich den Leser nun gerade einlädt, nach Symbolen zu suchen, fordert er doch auf, diese am Ende wieder zu verwerfen. Die eigentliche Situation von Becketts Menschen – die natürlich nicht nur «seine» Menschen sind – soll nicht mit einer Lüge verdeckt werden. Es dürfen keine Verbindungen vorgetäuscht werden, wo doch mit allem die Verlassenheit anzuklagen ist und die Kluft zwischen dem Menschen und seiner Umwelt. «Wir leben in einer beinahe rasend gewordenen Welt, die uns von allen Seiten anfällt», sagt Michel Butor. Wir brauchen nur auf die Strasse zu gehen und haben ein Muster davon. Das technische Zeitalter hat unseren Lebensraum ins Gesichtlose, Feindliche und Aggressive entfremdet. Wollte man Becketts Ausspruch in vielleicht unerlaubter Weise zuspitzen, könnte man sagen, es gebe in unseren Städten wirklich keine Luft mehr, die ein Erbarmen zu tragen vermöchte, da sie ja

mit Abgasen schon übervoll ist. Das soll nicht heissen, Beckett treibe Zeitkritik; was aber bei ihm im Horizont des Ewigen erscheint, ist dennoch die Situation des heutigen Menschen.

Feststeht, der Satz vom Erbarmen ist ein clownesker Satz. Um derweise in die Luft zu gucken, das in ihr liegende Erbarmen zu suchen und es natürlich nicht zu finden, braucht es den Clown. Auch Becketts Clown ist eine – spielhafte – Chiffre für das Nichts.

In diesen paradoxen Strukturen liegt endlich auch der Grund, weshalb Merciers und Camiers rührende und heldenhafte Veranstaltungen gegen das Verkommen im Unartikulierten auf die Dauer nicht tragen können. Es sind Scheinprozeduren, welche die Ruinenwüste zwar hinauszögern, die Bedrohung jedoch nur um so deutlicher werden lassen.

Sie tun es nicht umsonst. Der Wert der Sprachübung bleibt. Denn der stilisierte Dialog der beiden clochards steht am Eingang zu Becketts ganzem dramatischen Schaffen. Hier wird erstmals der präzise, lakonische und doppeldeutige Wortwechsel versucht, der über die Rampe zu tragen vermag. Und wer wollte leugnen, dass die Hinwendung zur Bühne mit ihrem Anspruch auf Sichtbarkeit und Struktur nicht auch eine Vorkehrung gegen das Verdämmern im Kontur- und Namenlosen sein könnte?

Bibliographie

Mercier et Camier	Geschrieben 1946, erstmals veröffentlicht: éditions de Minuit Paris 1970.
Premier amour	Geschrieben 1945, erstmals erschienen: éditions de Minuit Paris 1970.
Watt	Geschrieben 1942–1944, erschienen: englisch 1953, französisch 1968, deutsch 1970.
En attendant Godot	Geschrieben 1948, erschienen 1952.
Happy days	Erschienen 1961.
Oh les beaux jours	Übersetzung des Autors, erschienen 1963.

Hugh Kenner: Samuel Beckett. A critical study. London 1962, deutsch: Hanser, München 1965.

ELSBETH PULVER

Kein Trank aus Lethes Fluten

Zu zwei deutschen Neuerscheinungen

Es war für einmal vorbei. Es ist noch immer nicht vorbei. Jean Améry[1]

Zu den auffallendsten Eigenschaften der neuesten deutschen Literatur gehört die unablässige, bohrende, grüblerische Beschäftigung mit den Ereignissen aus der Zeit des Nationalsozialismus. Es ist, als ob dem Vergangenen verwehrt wäre, zur Vergangenheit im eigentlichen Sinne zu werden, zurückzusinken in den Raum der Geschichte, sich zu verharmlosen zum Gegenstand objektiver Betrachtung: es bleibt ein Felsbrocken im Raume der Gegenwart, den man überklettern oder umschleichen kann; wegzuwälzen ist er nicht.

Dieser Sachverhalt versteht sich nicht einfach von selbst. Denn ein Vierteljahrhundert ist vergangen seit dem Ende des Weltkriegs, die Spanne eines erwachsenen Lebens fast seit der nationalsozialistischen Machtergreifung; das Gesicht der Welt hat sich seither gründlich verändert, und nur für die terribles simplificateurs sind die Probleme, die sich unserer Zeit stellen, nicht völlig neu gelagert. Bereits hat man die Nachkriegszeit – und auch ihre Literatur – in verschiedene Abschnitte unterteilt, sie gewissermassen historisch rubriziert. Und wer wollte leugnen, dass für die Zwanzigjährigen die jüngste Vergangenheit tatsächlich historischer Stoff geworden ist: mühsam und mit Erstaunen, ja Schrecken zu memorieren?

Anders aber liegen die Dinge für jene, die die Dreissig bereits wesentlich überschritten haben (nicht zufällig ist der Schnitt, welcher die Generationen trennt, hier besonders scharf): selbst wo sie die Zeit zwischen 1930 und 1945 nur mit kindlichen Augen gesehen haben, bleibt ihnen das verklärende Licht der Kindheitserinnerung, das Geschenk des Vergessens, versagt.

Und dieser Verlust ist nichts Geringes. Goethe, der wie kaum ein anderer um die Bedingungen der seelischen Gesundheit und des produktiven Weiterlebens wusste, lässt nicht zufällig seine Helden immer wieder der Gnade des Schlafes und damit des Vergessens teilhaftig werden: Egmont sinkt

kurz vor seinem Tode in erquickenden Schlummer, Orest, am Ende seiner Kräfte, tut im Traume den erlösenden Trank aus Lethes Fluten, und Faust erwacht nach der Hinrichtung Gretchens aus tiefem Schlafe zu neuen Lebensmöglichkeiten.

Solche wunderbaren Errettungen vor den Erinnyen bleiben dem Heutigen versagt. Dass es für jene Grenzerfahrungen der Existenz, wie sie die Judenverfolgung des Dritten Reichs Millionen von Menschen aufzwangen, keinen Trank des Vergessens gebe, keine Zauberformel des «Es ist schon so lange her», hat Jean Améry in «Jenseits von Schuld und Sühne», diesem unvergesslichen Versuch, die Erfahrung von Auschwitz in ihrer Grundsubstanz zu erkennen, nicht nur behauptet, sondern überzeugend dargelegt. Der Abschnitt über die Folter endet mit dem lapidaren Satz, den man als Formel brauchen kann für die fortdauernde Gegenwärtigkeit jener Zeit: «Es war für einmal vorbei. Es ist noch immer nicht vorbei.»

Diese Erfahrung gilt aber nicht nur für die Opfer des nationalsozialistischen Regimes. Von Hans Magnus Enzensberger stammt das verantwortungsbewusste, in seiner Konsequenz entsetzliche Wort, Auschwitz sei Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Deutschen. «Du darfst es nie vergessen», prägt in einem der frühen Romane Bölls ein Mann seinem kleinen Neffen ein, als er ihm den Ort zeigt, wo der Vater des Jungen von den Nazis geschlagen und der Jude Absalom Billig zu Tode gefoltert wurde[2]. Genau besehen, grenzt diese Mahnung ans Unerhörte: das Kind, obgleich ungewöhnlich sensibel, wird nicht etwa von den Greueln der Vergangenheit ferngehalten, sondern das Wissen um vergangenes Unrecht wird ihm zur kaum noch verstandenen, kaum zu ertragenden Pflicht gemacht. Von Generation zu Generation wird so Vergangenheit als Gegenwart erhalten, und zwar auch bei jenen, die, weder Opfer noch Henker, nur durch ihre Zeitgenossenschaft der Verantwortung teilhaftig wurden, dass unter ihren halbgeschlossenen Augen sich die Hölle auf Erden einrichten konnte.

Erfahrung lehrt, dass die gewissensbelastete Beschäftigung mit der Vergangenheit (die «unablässige Betrachtung des Geschehenen», die Orest in den Wahnsinn treibt) das Weiterleben zu hemmen, ja zu ersticken droht, sie ist, psychologisch gesehen, ein geradezu pathologisches Phänomen. Erstaunlicherweise hat sich aber dies Nichtvergessenkönnen im literarischen Bereich als ausserordentlich fruchtbar erwiesen. Die stärksten Bücher der Nachkriegszeit, so scheint es, nehmen ihre Kraft aus der Vergangenheit. Das gilt für die Werke von Böll wie für jene von Grass, es gilt für das eigenartige Werk «Tynset» von Wolfgang Hildesheimer und auch für die literarischen Sensationen der letzten zwei Jahre, den «Efraim» von Andersch und die «Deutschstunde» von Siegfried Lenz. Und wenn man aus der literarischen Produktion dieses Winters die zwei Bücher hervorheben soll,

denen zwar nicht der grösste äussere Erfolg beschieden war, die aber, wenn nicht alle Zeichen trügen, nicht nur den Tag, sondern die Zukunft erreichen dürften, so sind es wiederum Werke, in denen Vergangenheit Gegenwart wird. Es sind dies «*Jakob der Lügner*» von *Jurek Becker*[3] und die «*Jahrestage*» von *Uwe Johnson*[4].

Hoffnung aus Worten

«Jakob der Lügner» ist der erste Roman eines Autors, der bis jetzt, laut Verlagsinformation, nur Fernsehfilme und Kabarettistisches schrieb. Auf einen literarischen Erstling lässt freilich nichts schliessen, alles dagegen auf das Werk eines gereiften und gar nicht voreiligen Könnens, auf eine stilistische Sicherheit, die sich selber unsichtbar zu machen weiss, als wäre die Geschichte beiläufig erzählt, versuchsweise, so wie sich einer etwas von der Seele redet, was sich doch nicht von der Seele reden lässt, holzschnittartig, mit Zacken und rauhen Stellen.

Aber das Werk gehört zu den gewiss nicht allzu häufigen Büchern, die man nicht unter ästhetischen Lobreden begraben sollte, weil sie nicht Bestandteil einer blossen Kunstwelt werden dürfen: der Leser muss sie als Wirklichkeit akzeptieren. Die Welt dieses Buches ist so in sich abgeschlossen und zugleich so vollständig von aussen bestimmt, wie dies nur im Wahn des Irrsinns möglich zu sein scheint. Es ist das Ghetto einer kleinen ostdeutschen Stadt während des Weltkriegs: eine Welt ohne Nachrichten, ohne Bäume, bedroht durch die Schläge der deutschen Soldaten und mehr noch durch die Transporte, durch welche täglich eine halbe Strasse geräumt wird und von denen man nur weiss, dass sie in noch Schlimmeres führen. Wenn der Pole Borowski in der «Steinernen Welt», diesem Werk einer zugleich verzweifelten und disziplinierten Todesstarre, die Hölle der Konzentrationslager dargestellt hat[5], so Becker gewissermassen die Vorhölle des Ghettos.

Undenkbar, dass diese allem Menschenmass entzogenen Lebensbereiche von einem Aussenstehenden auf eine ernstzunehmende Weise bewältigt werden könnten: das Noli me tangere eines mit unseren Begriffen nicht mehr zu erfassenden Unrechts und Leidens umgibt sie. Von dem in Ostdeutschland lebenden Jurek Becker nun weiss der westliche Leser nur, dass er den grössten Teil seiner Kindheit im Ghetto und KZ zugebracht hat. Die Legitimität der Erfahrung kann ihm also nicht abgestritten werden, so wenig wie die eines ungewöhnlichen schriftstellerischen Ernstes.

Man hätte erwarten können, dass Becker die Geschichte aus dem Blickwinkel des Kindes erzählt, das er war (ein Motiv von einer grauenhaften Originalität). Kinder spielen bei ihm tatsächlich eine Rolle, vor allem ist

da ein Mädchen, Lina, von der es heisst, erst sie «mache die Geschichte ganz»: aber sie ist mehr eine Idealgestalt als das Ebenbild des Autors. Der Mann hingegen, dem die Geschichte in den Mund gelegt wird, dürfte beim Verlassen des Ghettos fast das heutige Alter des Autors haben. Diese Koinzidenz beruht kaum auf einem Zufall. Tatsächlich schaut Becker auf das Ghetto mit den Augen des Mannes, der er jetzt ist: er zieht es in seine erwachsene Verantwortung hinein – und es wird auch dem Leser je länger je mehr zur Gegenwart. Dass der ganze Roman konsequent und einheitlich im Präsens erzählt wird, erscheint vielleicht zuerst ganz harmlos als eine nicht ungewöhnliche Form des Erzählens. Nach längerem Lesen wirkt dieses Präsens fast unheimlich: denn die agierenden Personen sind ja – wir wissen es, und es wird uns auch nicht verschwiegen – längst tot: und dennoch sind sie da, immer noch da, immer wieder da. Immer wieder steckt der Fürsprecher Schmidt, von seinen Leidensgenossen wegen seiner früheren Karriere ironischerweise Assimilinski Schmidt genannt, sein Eisernes Kreuz an, immer wieder weiss der Posten, der es entdeckt, nicht, wie er sich verhalten soll; Lina will Geschichten hören und lacht über Jakobs Scherze, die Liebenden lieben sich, nur durch eine Wand vom Bettnachbar des jungen Mannes getrennt; immer wieder wird Professor Kirschbaum zum herzkranken Sturmbannführer geholt, immer wieder steht der geheimnisvolle, mit deportierten Juden gefüllte Wagen auf der Station, und Herrschel Stamm stirbt, weil er den Verdammten das Losungswort der Hoffnung zuflüstert. Die Toten sind nicht tot, sie sind präsent mit einer unzerstörbaren und unheimlichen Lebenskraft, der Leser ist unablässig ihrer unheimlichen Gegenwart ausgesetzt.

Man könnte sagen, dass Becker für die Welt des jüdischen Ghettos geleistet hat, was Solschenizyn für die russischen Lager: sie gültig dargestellt, ein für allemal. Allerdings ist sein Realismus weniger streng, er ist als Autor weniger zurückhaltend als Solschenizyn: er bringt das Unmögliche zustande, dass die todberührte Welt des Ghettos nicht grau und kalt dargestellt wird, sondern mit Wärme und Farbe, fast bunt.

Auffallend ist, wie sehr Becker auf jede Schwarz-Weiss-Malerei verzichtet: die Bewohner des Ghettos sind weder Helden noch engelhafte Opfer, sie werden durch die gemeinsame Not nicht einfach gut. Beim Kistenschleppen am Bahnhof etwa helfen nicht etwa die Starken den Schwachen, vielmehr halten die Starken zusammen, und die Schwachen müssen sehen, wie sie die Lasten bewältigen. Überlegen und abschliessend kommentiert der Autor:

«Kommt mir nicht und redet von Kameradschaft und ähnlichem Zeug, wer so redet, versteht nichts von hier, aber auch gar nichts. Ich selbst gehöre nicht zu den Riesen, ich habe sie verwünscht und gehasst wie die Pest, wenn ich mit einem Burschen wie mir

schleppen musste. Aber wenn ich einer von ihnen gewesen wäre, hätte ich es genau so gemacht, ganz genau so und nicht anders.»

Umgekehrt werden auch die Deutschen nicht einfach als Bestien dargestellt, sie sind eher dumm und unwissend, ja sie erhalten vereinzelt sogar menschliche Züge, wobei die Menschlichkeit allerdings nur darin besteht, dass sie gelegentlich einen laufen lassen, der nichts getan hat, oder nachträglich die ausgeteilten Schläge bereuen.

Schier unglaublich ist die Fähigkeit Beckers, Menschen als Individuen darzustellen und ihnen in jedem Augenblick volle, unverwechselbare Präsenz zu geben. Unvergesslich, wie Prof. Kirschbaum im Augenblick, da er abgeholt wird, die Haltung seiner Schwester bewundert und es ihr darin gleichzutun sucht, den «beiden deutschen Kreaturen kein Schauspiel des Zusammenbruchs zu bieten». («Auf Wiedersehen, Eliza. Auf Wiedersehn. So sieht ein Abschied aus.») Unvergesslich das Kind Lina, das inmitten des Ghettos, manches durchschauend, doch noch in einer kindlichen Traumwelt lebt und die Deportation als Reise ins Unbekannte geniesst.

Nur ein Betroffener darf wagen, was Becker recht eigentlich zu seinem Stil gemacht hat: das Entsetzliche erzählen, als ob es das Selbstverständliche wäre, ohne Pathos, ganz natürlich, nicht mit der Kälte des Grauens, die Borowskis «Steinerne Welt» bestimmte, sondern freundlich, so dass der Leser immer wieder für Augenblicke das harmlos Erzählte für harmlos hält und erst um den Bruchteil einer Sekunde später merkt, was er eigentlich gelesen hat. (Linas Eltern, so heisst es, «sind weggefahren, in den Güterzug gestiegen und weggefahren und haben das einzige Kind alleine zurückgelassen», und die Strafexekution jüdischer Elektriker wird beiläufig und sachlich erzählt: «Auf dem Platz vor dem Revier werden sie erschossen, wer will, kann zusehen ...»)

Mit Heiterkeit, ja mit Humor wird die Geschichte erzählt, so dass der Leser seitenlang nicht aus dem Lachen herauskäme, könnte er nur den Hintergrund wegdenken. Der freilich ist nicht wegzudenken, dort am wenigsten, wo der Humor am stärksten ist, und doch kommt man nie auch nur in die Nähe des Schwarzen Humors.

Auf das Leben unter der Drohung der Vernichtung und auf den möglichen Widerstand dagegen ist die Fabel des Buches angelegt. Ein komödienhafter Einfall – der doch geradewegs in die Tragödie führt:

Zum Lügner wird Jakob, der ehemalige Wirt, durch einen Zufall, in dem sich Elend und Glück mischen. Durch die Bosheit eines deutschen Wachtpostens wird er eines Abends ins deutsche Hauptquartier geschickt (von wo bisher kein Jude lebend zurückkam) – und durch den Anstand des Kommandierenden, der zufällig keine Bestie, sondern ein Mensch ist, wird er wenig später wieder nach Hause gelassen. Die wenigen Minuten im Revier

haben sein Leben aber grundlegend verändert: zufällig und unbemerkt hat er Nachrichten gehört, vernommen, dass die Russen bereits vor Bezanika, also vergleichsweise in der Nähe, kämpfen: ein ungeheures Ereignis für einen, der, seit Jahren von Nachrichten entfernt, sein Ghetto auf unabsehbare Zeiten und endlose Weiten von Deutschen umgeben glaubte.

Jakob muss die Nachricht weitergeben – so will es die Lage, und so will es auch seine Natur, die ihn seit jeher unter Bekannten zum Trostspender werden liess – gleichzeitig aber muss er verschweigen, woher er sein Wissen hat, denn jedermann würde ihn sonst, seiner wunderbaren Errettung wegen, für einen Spitzel halten. So erfindet er, in höchster Not, ein verborgenes Radio, das er besitze und von dem er die Nachricht habe – und wird, ohne es zu wollen und ohne die Anlagen dazu zu haben, zum Helden: denn nicht nur ist der Besitz eines Radios den Juden bei Todesstrafe verboten (der blosse Verdacht hätte Jakob vernichtet), sondern es braucht vor allem einen wahren Heldenmut, Hoffnung zu spenden in einer hoffnungslosen Lage, zu der einen, authentischen Nachricht dauernd weitere zu erfinden, während die Tatsachen, vor allem die fortgesetzten Deportationen, jede Hoffnung Lügen strafen.

Das Motiv ist unvergleichlich. Es ist, zunächst, eine nie versiegende Quelle der Komik, vor allem das Drängen der nach Nachrichten lechzenden Juden, das Ausweichen und die schliesslichen Erfindungen Jakobs (der aus dem Nichts heraus Geschichte schreibt, Schlachten schlagen und Kapitulationen unterzeichnen lässt); aber es reicht bis ins Metaphysische. Dass ein Leben ohne Hoffnung und ohne mögliche Zukunft nicht zu ertragen ist, diese Wahrheit wird hier an ihrem Gegenteil dargestellt; denn unter dem leisen Schein einer kaum bewiesenen, nie durch Fakten bestätigten Hoffnung blüht das Ghetto auf: an Überleben wird gedacht, Pläne werden geschmiedet, alte Schulden in Gedanken wieder eingetrieben, neue Küchen der Zukunft blau gekachelt, erste Ehestreite vorweggenommen, Berufe gewechselt, Geschäfte ausgebaut – die Selbstmorde hören mit einem Schlag auf.

Auf den Vorwurf, er bringe durch sein Reden das Ghetto in Gefahr, antwortet Jakob unwillig (unwillig, weil er selber daran zweifelt, dass er recht habe, mit Reden eine Hoffnung zu wecken, die doch tagtäglich durch die Fakten widerlegt werde):

«Bleiben Sie mir doch vom Leibe mit Ihrem «trotzdem»! Genügt es Ihnen nicht, dass wir so gut wie nichts zu fressen haben, dass jeder fünfte von uns im Winter erfriert, dass jeden Tag eine halbe Strasse zum Transport geht? Das alles reicht noch nicht aus? Und wenn ich versuche, die allerletzte Möglichkeit zu nutzen, die sie davon abhält, sich gleich hinzulegen und zu krepieren, mit Worten, verstehen Sie, mit Worten versuche ich das! Weil ich nämlich nicht anderes habe! Da kommen Sie mir und sagen, es ist verboten.»

Das Buch enthält wohl die stärkste Apologie der Hoffnung, die es geben kann – freilich auch die erschütterndste! Denn der Leser wird nie in der Illusion gelassen, Hoffnung sei auch gleich Rettung. Die Russen sind zwar in der Nähe, das ist historische Wahrheit, und Jakob hat nicht gelogen; aber das Ghetto wird geräumt, kurz bevor sie kommen: auch das ist historische Wahrheit. Dass die Russen ins Ghetto einmarschieren und die Juden befreien, diese Variante der Geschichte ist nur Erfindung und Wunschtraum des Autors. Keinen Zweifel lässt Becker offen über seine Ansicht, dass Hoffnung allein nicht genüge, dass, auch in verzweifelter Lage, Widerstand nötig wäre. Dieser Widerstand wird im Ghetto aber nur in Bubenträumen geleistet, und sein Ausbleiben ist, wenngleich nur kurz erwähnt, ein wichtiges und ernstes Thema des Buches.

«Und der Widerstand, wird man fragen, wo bleibt der Widerstand? Sammeln sich die Helden vielleicht in der Schuhfabrik oder auf dem Güterbahnhof, wenigstens einige? Oder gibt es in dieser elenden Stadt nur Hände, die genau das tun, was Hardtloff und seine Posten von ihnen verlangen?

Ich sage, mit Ehrfurcht habe ich inzwischen von Warschau und Buchenwalde gelesen, eine andere Welt, doch vergleichbar. Ich habe viel über Heldentum gelesen, wahrscheinlich zuviel, der sinnlose Neid hat mich gepackt, aber das braucht mir keiner zu glauben. Jedenfalls haben wir bis zur letzten Sekunde stillegehalten, und ich kann nichts mehr daran ändern. Wir haben es nicht getan, ich habe mich nicht von der Stelle gerührt, ich habe die Verordnungen auswendig gelernt und nur von Zeit zu Zeit den armen Jakob gefragt, was an Neuigkeiten eingegangen wäre.»

Erst heute, aus grosser zeitlicher Distanz, ist es wohl möglich, die Forderung nach Widerstand zu erheben, nach Widerstand in einer Situation, deren Ausweglosigkeit und Absurdität alle Vorstellungen übertrifft. Die Frage nach dem Widerstand aber ist zugleich die Frage nach der Umkehrung des Geschehenen, nach einer anderen als der dargestellten Welt. Was sich ereignet hat, lässt sich in Gedanken umstülpen ins Wünschbare und Richtige: Geschichte wäre dann bestimmt und gestaltet durch die Menschen, die sie zu erleiden gezwungen sind, Widerstand wäre möglich, Hoffnung nicht umsonst. Bei aller Exaktheit des Details ist Beckers Buch nicht nur eine Darstellung des Ghettos, sondern eine Art Parabel für die Existenz des Menschen in einer Extremsituation: eingespannt zwischen Verzweiflung und Hoffnung (die schon Heldenmut erfordert), aufgerufen zu Widerstand, der ihn vielleicht der Freiheit, vielleicht aber dem Tode näher brächte, aber ohne die Kraft, diesem unhörbaren Ruf zu folgen.

Aber das Geschehene lässt sich nicht umstülpen: der letzte Satz des Buches, die Deportation beschreibend, dieses unerbittliche: «wir fahren, wohin wir fahren», hat denn auch etwas von der Gewalt der Nemesis, welche die Menschen zermalmt.

Bescheid zu lernen. Wenigstens mit Kenntnis zu leben

Das Werk von Uwe Johnson, den ersten Band des grossangelegten Romans «Jahrestage», neben das schmale Buch Beckers zu stellen, scheint zunächst so gut wie ausgeschlossen, wenigstens nur über Umwege möglich: hier Gradlinigkeit des Erzählens, dort verwirrende Vielschichtigkeit, hier strengste Einfachheit, zu der sich der Autor zwingt, dort unverhüllte Kompliziertheit. Verschieden ist auch die biographische Umgebung der beiden Werke. Obgleich nur wenig älter als Becker, ist Johnson keineswegs mehr ein Autor von Erstlingswerken, sondern seit langem nicht nur Gegenstand der kritischen Auseinandersetzung, sondern auch der wissenschaftlichen Untersuchung und Rubrizierung[6]. Als Fünfundzwanzigjähriger hat er seinen ersten Roman geschrieben (auch dieser beileibe nicht das Werk eines Anfängers), der von der Kritik auch gleich so ernst genommen wurde, wie dies nur selten mit einem Buch eines so jungen Mannes geschieht[7]. (Vielleicht erkennen wir erst heute die erstlingshaften Züge daran, da Johnson mit seinem neuesten Werk dokumentiert, wie weit sein Weg ihn führen kann!)

Vergleichbar an den beiden Werken von Becker und Johnson ist, abgesehen von der literarischen Qualität, nur das Thema der Vergangenheitsbewältigung. Allerdings: Johnson würde sich, und mit Recht, vor einer solchen Festlegung gewiss rasch distanzieren. Dass es in seinen Werken – und am meisten in seinem jüngsten – um die Vergangenheit geht, auch um sie geht, das würde er zwar gewiss nicht leugnen. Aber wenn er von seinen schriftstellerischen Zielen redet, braucht er andere Begriffe: er versuche, so sagt er, mit seinen Geschichten und Figuren näher an das tatsächliche Leben heranzukommen. Das tönt unpolitisch, tönt sehr privat, muss aber, auch auf die Gefahr eines Umweges hin, ganz ernst genommen werden.

Halten wir zunächst fest, dass Johnson in seinem neuen Buch die Figuren aus seinem ersten Roman, den «Mutmassungen über Jakob» wieder aufgreift: er verfolgt das Leben der Gesine Cresspahl, der weiblichen Hauptfigur aus den Mutmassungen, weiter in die Gegenwart hinein und die Geschichte ihrer Familie gleichzeitig in die Vergangenheit zurück. Wir erinnern uns: Gesine hat früh, aus nie ganz geklärten Gründen, die DDR verlassen und ist auch nicht für Jakob Abs, den einzigen Mann, den sie liebt, dorthin zurückgekehrt. Nach Jakobs Tod, so vernehmen wir nun, ist sie mit ihrem Kind Marie nach Amerika gezogen. Diesem Kinde erzählt sie, immer wieder unterbrochen durch Ereignisse der Gegenwart, die Geschichte, wie der Grossvater die Grossmutter nahm, eine Geschichte, die aller idyllischen Szenerie zum Trotz alles andere als eine Idylle ist, eine Liebes- und Ehegeschichte, die zugleich das Aufkommen der Nazis in der kleinen Stadt Jerichow enthält.

Johnson hat einmal darauf hingewiesen, dass er seine Bücher immer mit den Charakteren anfange und nachher die Geschichte entwickle. Seine Figuren vergleicht er mit Freunden, die man gern habe und immer besser kennenlerne. Zu fragen wäre, ob dies persönliche Verhältnis des Autors zu seinen Figuren sich auch auf den Leser übertrage. Das dürfte zum mindesten für die «Jahrestage» zutreffen, während seinerzeit die fast manirierte Kompliziertheit der Mutmassungen ein Gefühl freundschaftlicher Nähe nicht leicht aufkommen liess. Dem wäre allerdings noch beizufügen, dass Johnsons Figuren sich nicht leicht aufschliessen (wie übrigens auch ihr Autor in Interviews immer wieder zurückweicht, allzu gezielte, fixierende Fragen zurechtbiegt ...); sie tragen sich selber nicht auf der Zunge, nur allmählich lernt man sie kennen, portionenweise gewissermassen. Mit ihnen sind keine Freundschaften rascher Vertraulichkeit und früher Konfidenzen zu schliessen, die Beziehung bleibt distanziert, aber dauerhaft. Dass ihr Autor nicht mit ihnen fertig ist, wenn ein Buch abgeschlossen ist, beruht nicht auf Zufall: die Besonderheit seiner Menschendarstellung dürfte gerade darin liegen, dass mit seinen Menschen zu keinem Ende zu kommen ist, es gibt für sie kein ein für allemal gültiges Porträt, sondern nur unaufhörliche Annäherung und Differenzierung. Dem muss sich der Leser anpassen, falls er nicht fehlgehen will. Wer sich nach den «Mutmassungen» von Gesine und ihrem Vater bereits ein festes Bild gemacht hatte, wird nun wohl oder übel einige Retouchen anbringen müssen. Wer ist denn, beispielsweise, Gesine Cresspahl?

«Ich stelle mir vor», sagt Johnson, «unter ihren Augen die winzigen Kerben waren heller als die gebräunte Gesichtshaut. Ihre fast schwarzen Haare, rundum kurz geschnitten, sind bleicher geworden. Sie sah verschlafen aus, sie hat seit langem mit Niemandem gross gesprochen ...»

Das sind nur Anfänge des Erkennens, Anfänge des Gestaltens, ein Sich-Vortasten des Schriftstellers, nichts Überstürztes, kein vorschnelles Wissen, noch hat sich die Figur nicht aus der Vorstellung des Schriftstellers gelöst, noch ist Gesine sein Geschöpf. Aber aus diesen unsicheren und die Unsicherheit zugebenden Anfängen wächst sie, bis sie ein völlig unabhängiges Leben gewinnt, sich vom Schriftsteller löst, als Partner mit ihm spricht: während Johnson in New York vor einer jüdischen Vereinigung eine Rede hält und dabei den Ton nicht trifft (ein Meisterstück eines ironisierenden Selbstporträts!), sitzt Gesine unter den Zuhörern, lächelt über ihren Autor, korrigiert ihn. Da ist nichts mehr von der überlegenen Gottvater-Allüre des allwissenden Schriftstellers, das Geschöpf ist dem Schöpfer über den Kopf gewachsen, weiss manchmal sogar mehr als er – und ist von gleicher Lebendigkeit wie er selbst!

«Wer erzählt hier eigentlich, Gesine», setzt sich der Schriftsteller gegen sein lebenskräftiges Geschöpf zur Wehr. Und sie antwortet, überlegen, schalkhaft: «Wir beide. Das hörst du doch, Johnson.»

Nicht dass Gesine eine besonders scharf umrissene Figur wäre (sowohl ihr Vater wie ihre Tochter sind, äusserlich gesehen, profilierter: darauf hat schon Hans Mayer hingewiesen). Aber Gesines Lebendigkeit ist eigener Art. Sie wird zwar kaum sichtbar, nur gelegentlich gespiegelt von anderen Figuren (Marie sagt: «Meine Mutter hat die schönsten Beine auf dem ganzen Fünferbus, oberhalb der 72. Strasse»), vor allem aber spiegelt sie selber die Welt, sie wird weniger beschrieben, als dass sie beschreibt. Sie lebt ihre Möglichkeit des In-der-Welt-Seins, und die ist freilich weniger als jede andere dazu geschaffen, ihr feste Form zu verleihen. In allem, was sie tut, indem sie erzählt und liest und redet, redet mit den Lebendigen und den Toten, ist ein unruhiges, ein nicht zu beruhigendes Fragen: danach, wie die Dinge eigentlich aussehen und auch, wie man sich darin verhalten solle, als Bürger, als Mitlebender, als Zeitgenosse, um nicht durch blosse Anwesenheit und Zugehörigkeit mitschuldig zu werden an der Schuld des Landes, das man bewohnt.

Indem wir so lange bei Gesine verweilen (dieser vielleicht faszinierendsten weiblichen Figur in der gegenwärtigen Literatur!) weichen wir nicht etwa dem Thema der Vergangenheitsbewältigung aus: Gesine ist gewissermassen die Verkörperung dieses Themas; sie ist getrieben und gefangen von der Vergangenheit, ein Mensch, der nicht vergessen kann, zwar auf eine sehr tüchtige Weise weiterlebt und doch nicht einfach weitergehen kann.

Das fängt im Privaten an (sie will nicht wieder heiraten, nachdem sie den Vater ihres Kindes verloren hat, und erklärt ihrem Kind: «Wenn ich mich auf einen Menschen einlasse, könnte sein Tod mich schmerzen. Ich will diesen Schmerz nicht noch einmal»), und es entscheidet sich im Politischen, das allerdings bei Gesine immer nahe beim Menschlichen ist.

«Wo ich her bin, das gibt es nicht mehr», sagt sie, ein Mensch, der den Umkreis der Herkunft verloren hat und doch nicht einfach im Augenblick und in der Zukunft leben kann. Und sie weiss auch, warum sie das «Wo ich her bin» verloren hat. Dass ihr Vater in Deutschland lebte zur Zeit der Judenverfolgung, dass er darum wusste, dieser Gedanke lässt sie nicht los. Sie hat die DDR verlassen, als diese Anstalten machte, Stalins Ärzteprozess vom Januar 1953 zu übernehmen, und fühlt sich doch als Deutsche und also mitschuldig an allem Geschehenen, wo immer sie geht.

«Du has kein Woulgefalln inne der Welt», sagt in den «Mutmassungen» ihr Vater zu ihr, in seinem schweren Plattdeutsch, verstehend und hilflos zugleich. Mehr und mehr lernt der Leser verstehen, warum Gesine sich so schwer tut in der Welt. Obgleich, wie Gesine voll Spott und Widerspruch

der New York Times entnimmt, Experimente amerikanischer Lernpsychologen zu beweisen scheinen, dass schockartige Erfahrungen Vergessen erzeugen, das heisst Gelerntes auslöschen, blieb bei ihr die Erinnerung an die ursprünglich völlig unverstandenen Anzeichen der Judenverfolgung bestehen, ungeachtet des Schockes, den sie erlebte, als bei Kriegsende die Tatsachen enthüllt wurden.

«Das Schockmittel war eine Fotografie, die die Briten im Konzentrationslager Belsen Bergen gemacht hatten und abdruckten in der Zeitung, die sie nach dem Krieg in Lübeck laufen liessen. Die Wirkung hat bis heute nicht aufgehört.»

Für Gesine ist die Vergangenheit nicht einfach ein Arsenal pittoresker und rührender Geschichten: was sie ihrer Tochter Marie erzählt (und was, für sich allein genommen, wirkt wie das Werk eines überlegenen allwissenden Erzählers, rund und fest) wird immer wieder durchbrochen und untergründig in Frage gestellt durch die Gespräche, die Gesine rückwärtsgewandt mit ihren Vorfahren führt. Sie fragt ihren Vater, warum er nicht, gegen seine bessere politische Einsicht, in England geblieben sei und sich und sein Kind auf diese Weise aus der Schuld des Landes herausgehalten habe. Der Vater antwortet ausweichend (denn er ist sich der Schuld bewusst, die er seiner Frau zuliebe auf sich genommen hat), aber er fragt auch zurück, befragt seine Tochter, warum sie bleibe, wo sie sei, obgleich auch das Land, das sie jetzt bewohnt, durch den Vietnam-Krieg Schuld auf sich lade, warum sie, als Gegnerin dieses Krieges, nicht öffentlich dagegen protestiere. Die Gespräche zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart nehmen oft geradezu den Charakter eines Verhörs an: es wird Gericht gehalten über die Vergangenheit aus der Sicht derer, die ihre Last nicht loswerden, aber es wird auch Gericht gehalten über die Gegenwart aus der Sicht jener, die den Tod hinter sich haben.

«Warum warst du nicht an der Demonstration in Washington?» fragen die Toten ihre Tochter.

Und sie antwortet, antwortet ausweichend wie ihr Vater und freilich auch wieder richtig in einer differenzierten Aufzählung von Überlegungen:

«Dass eine Ablehnung der nordamerikanischen Expansion in Asien umgedreht würde in eine Befürwortung der russischen Expansion.»

«Dass ich nur tu was ich im Gedächtnis ertrage.»

«Mit wem hätte ich gehen sollen? Mit den Blumenkindern? Mit der Hochschule für Musik und Kunst von New York?»

Auch wenn Gesine am Schluss des Gesprächs alles wieder in Frage stellt, die entscheidende Antwort verweigert, für Tage in Schweigen versinkt und so auch den Leser im Ungewissen lässt, enthüllt dies Gespräch einen anderen Aspekt ihres mangelnden «Woulgefallns inne der Welt»:

Gesine kann sich nicht von der Vergangenheit lösen – und sie kann sich umgekehrt auch nicht mit der Gegenwart identifizieren, sie durchschaut beides. In einer Zeit, in welcher die Menschen amöbenhaft zu Gruppen zusammenschiessen, sich rasch und für immer festlegen, bleibt sie skeptisch, abwägend, für sich: und ist doch in jedem Augenblick beteiligt; sie engagiert sich nicht und ist doch stets betroffen. Aus der Erfahrung der Vergangenheit trägt sie die Gebrochenheit des Lebensglaubens mit sich und das Wissen, dass zu rasches Mitmachen so gut wie Abseitsstehen mit Schuldgefühlen abgegolten wird.

Ihr Ausweg ist gewissermassen das Zeitungslesen: es lässt sie teilhaben an der Welt und Distanz wahren zugleich. Sie liest die «New York Times», liest sie regelmässig, ausführlich, ja fast süchtig, «nach europäischer Manier», die Ellenbogen aufgestützt.

Dem Autor gibt diese Leidenschaft seiner Figur die unvergleichliche Gelegenheit, das Nachrichtenarsenal einer Weltzeitung zu benützen, um seinem Roman, dessen Handlung doch nie vom Angelhaken der kleinen Stadt Jerichow loskommt, die Weite der Welt zu geben. Durch die «New York Times» gelingt das Kunststück, eine Weltstadt zur Umgebung einer im Grunde nachdenklichen intimen und introvertierten Geschichte zu machen, und dieser Szenerie den ferneren Hintergrund, die zweite Kulisse gewissermassen, des Weltgeschehens zu geben. Aus der «New York Times» werden übernommen und vom Autor bewusst, aber nicht aufdringlich neben- und gegeneinandergestellt Mitteilungen folgender Art: Lehrerstreik und Umstellung der U-Bahn in New York, der Transport der Leiche Che Quevaras, die Ankunft der Swetlana in New York und ihre kindliche Auslegung der Geschichte Stalins, Wohnungswechsel des griechischen Königs, ein Aufruf russischer Schriftsteller, Wechsel der Jahreszeiten in New York, Machenschaften der Maffia, tschechische Intellektuelle, die Ermordung eines gutbürgerlichen Mädchens in einer Rauschgifthöhle. Und dann, immer wieder: der Vietnam-Krieg, die Kriegsopfer auf beiden Seiten – und, ebenfalls immer wieder: der knappe Bericht über die Kriegsverbrecherprozesse in Deutschland. Vergangenheit und Gegenwart werden kommentarlos nebeneinandergestellt, der Leser braucht ja keinen Kommentar, da dieser im Gespräch zwischen Gesine und ihren Vorfahren enthalten ist.

Der Beizug einer Zeitung als Nachrichtenarsenal ist keineswegs neu in der Literatur; ungewöhnlich aber ist die Weise, wie Johnson sie einbaut: nicht einfach in Form einer Collage oder eines riesenhaften Puzzles (obgleich es äusserlich so aussehen mag): die New York Times ist mit Gesine eng verbunden, ist für sie gewissermassen eine Person, eine Verwandte: sie nennt sie eine Tante, freilich eine Tante, wie sie nie eine besessen und wie man sie nur besserwissend und überlegen-höflich anhören kann:

«Gesine stellt sich Alter vor, eine hagere Figur, harte Falten im Gesicht, bittere Mundschwünge, allerdings dunkle und elegante Kleidung, Beharren auf hochgesteckten Frisuren, eine verkratzte Stimme, Lächeln nur in den Augenwinkeln. Nie Jähzorn. In ihrer Haltung, wie sie die Beine hält, kokettiert sie mit ihrem Alter, es ist der Beweis für ihre Erfahrungen. Sie ist in der Welt gewesen, sie hat dem Leben ins schmallippige Antlitz geblickt, ihr kann man nichts vormachen. Sie erwartet Respekt so deutlich, fast lädt sie zu seiner Verweigerung ein. Sie ist ein wenig hartnäckig, fast aufdringlich, wenn sie sich von Jüngeren ausgeschlossen fühlt. Sie gönnt den jungen Leuten ihren Spass, solange sie es ist, die den Spass zumisst. Sie kann kochen, sie kann backen. Die Tante ist ledig geblieben, es deutet ihre Ansprüche an. Sie gibt Ratschläge in Ehefragen, sie kann sich vorstellen, wie es in der Ehe ist. Sie ist modern. Wir haben es hier mit einer Person zu tun, mit der man die Pferde stehlen gehen kann an allen Tagen, da die Gesetzgebung den Diebstahl der Pferde vorschreibt.»

Das Porträt dieser Tante, unvergesslich wie es in seiner karikaturistischen Schärfe ist, bleibt unterschwellig vorhanden während des ganzen Buches und rückt alle durch die New York Times vermittelten Nachrichten ins rechte Licht (falls es ein solches «rechtes Licht» gibt), verhindert, dass der Leser ihre Mitteilungen einfach als Tatsachen nimmt (Tatsachen ohne Filter gibt es bei Johnson nicht), zwingt ihn, die einmalige Perspektive einer gewissermassen abstrakten Person einzubeziehen, Wahrheitsgehalt und Bedeutung fortlaufend zu modifizieren.

Auch Marie, das Kind von Gesine, liest gelegentlich in der «New York Times» – aber anders als ihre Mutter. Für sie ist diese Lektüre nur ein Teil ihrer restlosen, ungeteilten Teilhabe am Leben der Grossstadt, am Leben der Gegenwart schlechthin. Ein halbes Jahr lang hat das Kind sich gegen die Verpflanzung nach New York gesträubt, jetzt ist sie hier zu Hause, will hier bleiben. Wie Cresspahl seinerzeit durch die Frau nach Deutschland zurückgeholt wurde, so wird Gesine durch ihr Kind in Amerika gehalten und dadurch mit der Schuld des Landes beladen.

Die zehnjährige Marie ist New Yorkerin: lebenstüchtig, aktiv, frühreif und selbständig, ihrer Mutter an Lebensklugheit weit überlegen: sie ertappt die Kassierin bei zuviel getippten 21 cts., widersteht den Verlockungen der Selbstbedienungsläden, befährt angstlos die U-Bahn, um die Veränderungen bei einer Gesamtumstellung zu erforschen, holt einen deutschen Freund ihrer Mutter bei der Maffia heraus und protestiert lebhaft und offen gegen den Vietnamkrieg und den Präsidenten. Von der Vergangenheit will sie zwar hören, aber nur, um sicher zu sein, dass sie anders ist als ihre Familie, sie will mit niemandem verwandt sein als mit ihrer Mutter («die andern darf ich mir aussuchen»). Freundlich und wohlwollend toleriert sie die Bindung der Mutter an die Vergangenheit, ihre Allergie in der Negerfrage (in der Gesine eine Parallele zum Antisemitismus erlebt), aber sie selbst glaubt sich gegen die Vergangenheit gefeit, glaubt alles neu beginnen, frei der Zukunft entgegengehen zu können.

Wie bei Becker lohnt es sich, den letzten Satz des Buches zu bedenken, der Marie betrifft und lautet: «Und nie wird sie wissen, dass sie zurücklächelt wie (ihr Vater) Jakob.»

Das eigenartige Verhältnis Maries zur Vergangenheit wird in diesem Satz noch einmal angetönt: ihren Vater hat sie nie gekannt, nie wird sie wissen, dass sie ihm gleicht. Sie kennt keine Bindung an ihn, wie sie keine an ihre Vorfahren kennt. Und doch, ohne ihr Wissen, gegen ihren Wunsch, lächelt sie sein Lächeln, so wie sie, ohne ihr Wissen und sicher gegen ihren Willen, eine alte Familientradition weiterführt und damit den Unwillen ihrer Lehrerin auf sich zieht: sie identifiziert sich mit denen, die im geschichtlichen Prozess unterliegen (so wie der alte Cresspahl und mehr noch seine Tochter sich mit den Juden identifizierten).

Der Schluss, so bestimmt er wirkt, lässt doch manches offen, lässt vieles mehr offen als das Werk Beckers (das ja eine abgeschossene, eine nicht mehr zu ändernde Geschichte erzählt.) So wird man am Ende auf den folgenden Band dieses grossangelegten Buches verwiesen: der Autor sorgt dafür, dass der Leser so wenig wie er selber mit seinen Figuren fertig wird. Offen bleibt manches, aber der Leser empfindet weniger Spannung, was die Handlung angeht, als eine unruhige und zugleich fast liebevolle Neugier auf die künftige Entwicklung der Figuren: denn diese sind zwar gewiss charakterisiert, aber nicht festgelegt, sie können sich ändern und entwickeln, und vor allem können sie, wie wirkliche Menschen (und vor allem wie Menschen einer zurückhaltenden, verschlossenen Art), mehr und Unerwartetes von sich verraten. Diese Neugier (die eine besondere Art der Verbundenheit mit den porträtierten Figuren ist) richtet sich so gut in die Vergangenheit wie in die Zukunft; beiderorts wird gleichviel offen gelassen; ja vielleicht ist das Wichtigste in Johnsons Buch die Einsicht, um die der Leser nicht herumkommt, die er sich mehr und mehr zu eigen macht: dass die Gegenwart nur aus der Vergangenheit, die Vergangenheit umgekehrt nur aus der Gegenwart verstanden werden kann.

[1] Jean Améry, Jenseits von Schuld und Sühne, Bewältigungsversuche eines Überwältigten, Szczesny-Verlag, München 1966. – [2] Heinrich Böll, Haus ohne Hüter, Kiepenheuer und Witsch, Köln/Berlin 1954. – [3] Jurek Becker, Jakob der Lügner, Sammlung Luchterhand 1, Neuwied und Berlin 1970. – [4] Uwe Johnson, Jahrestage I, Aus dem Leben der Gesine Cresspahl, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970. – [5] Tadeus Borowski, Die steinerne Welt, Piper Verlag, München 1963. – [6] Siehe: Wilhelm Johannes Schwarz, Der Erzähler Uwe Johnson, Francke-Verlag, Bern und München 1970. – [7] Uwe Johnson, Mutmassungen über Jakob, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1959.