

Ulrike Zeuch

Literatur und Wahrheit – Fluchtgeschichten¹

«Kulturelle Entfaltung ist Bewegung ohne Geländer.»²

Literaturwissenschaft im Ringen um die Wahrheit der Literatur

Seit sich die deutsche Literaturwissenschaft zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Wissenschaft etabliert hat, fallen die Antworten auf die Frage, ob Literatur wahr ist beziehungsweise ob Literatur überhaupt etwas mit Wahrheit zu tun hat, und wenn ja, welcher, kontrovers, ja kontradiktorisch aus.³

¹ Ich danke Erik Altorfer, Mirjam Schmitz, Tibor de Viragh und Isabelle Wegmüller für die kritische Lektüre.

² Ilija Trojanow: *Nach der Flucht*, Frankfurt a.M. 2017, 74.

³ Vgl. Burghard Damerau: *Die Wahrheit der Literatur. Glanz und Elend der Konzepte*, Würzburg 2003, bes. 461–474; Damerau resümiert am Schluss seiner Ausführungen: «[...] bei allem möglichen Respekt vor dem Essentiellen und Ewigen – die Überzeugung, dass etwas immer so bleiben wird, mag zwar beruhigend sein, ist aber gewiss weniger reizvoll als die Frage: Was wohl noch alles kommen wird?» (476) Vgl. auch Mark William Roche: *Die Moral der Kunst. Über Literatur und Ethik*, Deutsch von Andreas Wirthensohn, München 2002, bes. zum «Wahrheitsmoment der Literatur», 20–25, und zur «Literatur und Literaturwissenschaft im Kontext von Technik und Ethik», ebd., 190–201; Achim Geisenhanslüke: *Die Wahrheit der Literatur*, Paderborn 2015, das Verhältnis der Philosophie (Liebe zur Wahrheit) und Literatur für die Moderne zusammenfassend: «Die Literatur ist weder Lichtung noch Entzug der Wahrheit, sondern beides zugleich: Gegenstand der philosophischen Reflexion, die die

Nicht nur zu Beginn der sich etablierenden Wissenschaft ist die Nähe der in der Literatur dargestellten Wirklichkeit zur als objektiv angenommenen Wirklichkeit im Sinne von Authentizität *das* Kriterium der Wahrheit. Als objektive Wirklichkeit galten – so naiv das in Zeiten des Konstruktivismus, des Strukturalismus und des Poststrukturalismus als Prämissen der Hermeneutik als Methode klingen mag – der Autor und seine Biographie, die sogenannte Gegebenheit oder Faktizität gesellschaftlicher Umstände ebenso wie an sich abstrakte Ideologeme wie die Nation, der nationale Geist oder – so in der Literaturwissenschaft der NS-Zeit – die arische Rasse⁴ oder – so in der Literaturwissenschaft des Sozialismus – die klassenlose Gesellschaft.⁵ Einen Spezialfall stellt die Holocaustliteratur nach 1945 dar: Kontrovers wurde diskutiert, ob nur der befugt sei, über den Holocaust zu schreiben, gar fiktional zu schreiben, der ihn selbst erlebt hat, der als Augenzeuge dabei gewesen ist und insofern für die Wahrheit des Erzählten bürgt.⁶ Hoch aktuell ist in dieser Beziehung die Debatte um den Blog von Marie Sophie Hingst.⁷

Im Zuge der 68-Bewegung und danach wurde Literatur vorzugsweise als Darstellung der und Kommentar zur ökonomischen

Wahrheit über die Literatur aussagen möchte, und ein in der Philosophie unbewusst wirkendes Begehren nach der eigenen Wahrheit, auf die diese über den Umweg der Literatur trifft.» (227–228) «Die Literatur ist nicht nur ein Gegenstand, sondern zugleich eine kritische Prüfung des Wahrheitsanspruches, den die Philosophie an die Adresse der Literatur richtet – zwar nicht der Wahrheit überhaupt, aber wer vermag heute noch zu sagen, ob es diese ausserhalb der strengen Gesetze der Logik wirklich gibt?» (229)

⁴ Vgl. Holger Dainat, Lutz Danneberg (Hg.): Literaturwissenschaft und Nationalsozialismus, Tübingen 2003.

⁵ Vgl. Rainer Rosenberg: Zur Geschichte der Literaturwissenschaft in der DDR, in: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge, 1/2 (1991) 247–256.

⁶ Vgl. Sem Dresden: Holocaust und Literatur, aus dem Niederländischen übers. von Gregor Seferens, Frankfurt a.M. 1997.

⁷ <http://www.turi2.de/aktuell/bloggerin-erfindet-holocaust-opfer-tauscht-zeit-online-und-deutschlandfunk/>
<https://www.spiegel.de/plus/marie-sophie-hingst-die-historikerin-die-22-holocaust-opfer-erfunden-hat/>

Ausbeutung, zu autoritären Strukturen, gesellschaftlichen und politischen Repressionen und als kritische Auseinandersetzung mit dem westlichen Kapitalismus und der NS-Vergangenheit gelesen; mit der kulturwissenschaftlichen Wende galt Literatur als Diskurs, in dem Fragen von Gender, Leiblichkeit, psychischer Identität, Macht und Ohnmacht verhandelt wurden; zudem rückten Aspekte der Intermedialität und Performativität ins Blickfeld.⁸

Authentizität und (kritische) Repräsentation der gesellschaftlichen Verhältnisse als Kriterium der Wahrheit blieben jedoch nicht unhinterfragt. Dagegen machte man die subjektive Wahrheit des Autors, seine Sicht auf die Welt, seine Konstruktion von Sinn stark. Aber auch dies blieb nicht unwidersprochen. Falsch sei die Annahme, es gebe so etwas wie eine Intention, eine Botschaft oder «Wahrheit» des Autors. Falsch sei die Annahme, Literatur transportiere Sinn. Betont wurden stattdessen die Nicht-Intentionalität, die Paradoxie, der Widerspruch. Die Bedeutung der Autorperspektive als Garantin subjektiver Wahrheit wurde zugunsten der Rezeption durch den Leser und durch multiple Lesarten des Lesers auf ein und denselben literarischen Text relativiert, damit zugleich die Verantwortung valider Interpretation an den Rezipienten delegiert. Zur Relativierung trugen auch die Werkimmanenz unter Ausschluss der Autorperspektive und extraliterarischer Kontexte sowie die Selbstreferentialität der Literatur als «Wahrheit» bei.

Einerseits wurde mit der Annahme der Selbstreferentialität der Literatur der Autor als textexterne Referenz abgeschafft – Roland Barthes argumentierte in seinem Essay *La mort de l'auteur* (1968) für die Mehrdeutigkeit und Offenheit des Textes und für die Auflösung des Subjekts in dem von ihm geschaffenen Textgewebe.⁹ Andererseits ist der Autor heute durch die Digitalisierung bedroht – er muss sich zwischen Kollektivierung und Automatisierung behaupten, da die Grenzen zwischen Professionalität und Laientum, autonomem

⁸ Vgl. Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2002.

⁹ Vgl. Serge Zenkine: *Cinq lectures de Roland Barthes*, Paris 2017.

und heteronomem Literaturverständnis verschwimmen, da individuelle Autorschaft sich zu kollektiver verschiebt und Autorschaft selbst als unfest und prekär gilt.¹⁰ Schliesslich wurde auch der Leser in seiner Reliabilität dekonstruiert; seit Derrida und Lyotard wurde selbst die Möglichkeit, dass sich der Leser zumindest eine von vielen Bedeutungsdimensionen des Textes verstehend erschliessen könne, negiert und die Frage nach der Wahrheit im Sinne der Erkennbarkeit gänzlich suspendiert.¹¹

Aber gegen eben genau dies: den Tod des Autors, die Annihilierung des Textes als bedeutungstragendes Medium sowie die Dekonstruktion des Lesers entstand seit den 1990er Jahren eine Gegenbewegung, der sogenannte *Ethical Turn* oder *Return to Ethics* oder *Return of the Repressed*, und mit dieser Gegenbewegung kam das zurück, was zuvor negiert worden war: die Annahme eines Weltbezugs, «der menschliches Handeln als Praxis» jenseits präskriptiver moralischer Normen ermöglichen und der ästhetisch, im Medium der Literatur beispielsweise, (wieder) darstellbar sein solle¹² – «Ethik» hier verstanden als «systematische Reflexion moralischer Handhabungen», die von «postmodernen Theoretikern diskreditiert worden» sei.¹³ Was zurückkam, war der Autor.¹⁴ Das Subjekt als ethische Instanz, so heisst es weiter, nehme «wieder eine Haltung im Diskurs ein, allerdings stets im Bewusstsein dessen, dass diese Haltung und sein eigenes Subjektsein sprachlich

¹⁰ Vgl. die Tagung in St. Gallen <https://lit-error.ch/programm/> zum Thema Literature Error: Restart or Cancel? Autorenschaft in den Künsten. Konzepte, Praktiken, Medien, hg. von Corina Caduff u.a., in: Zürcher Jahrbuch der Künste (2008).

¹¹ Vgl. Peter V. Zima: Die Dekonstruktion. Einführung und Kritik, Tübingen 2016.

¹² Edgar Platen: Perspektiven literarischer Ethik. Erinnern und Erfinden in der Literatur der Bundesrepublik, Tübingen, Basel 2001, 30.

¹³ Jutta Zimmermann: Einleitung: Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft, in: Jutta Zimmermann, Britta Salheiser (Hg.): Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft, Berlin 2006, 9–23, hier 13.

¹⁴ Fotis Jannidis u.a. (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen 1999.

konstituiert und damit Teil des Diskurses ist.»¹⁵ Mithin, so liesse sich sagen, ist der Autor wieder auferstanden, fristet aber – zumindest in der Literaturtheorie – ein Dasein mit lediglich bedingter Teilhabe am Diskurs¹⁶ oder ist zurückgekehrt, mutiert zur «Autorfunktion» in kritischer Revision eines «hermeneutischen Intentionalismus».¹⁷

Die Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft lässt sich lesen als ein Ringen um die Wahrheit der Literatur in einem permanenten Prozess von *trial and error*, als ein Ringen um die Wahrheit ihrer selbst, das heisst der Literaturwissenschaft. Sie ist es, die den Text «richtig», im Sinne des Autors, im Sinne der Bedeutung, die der Autor dem Text eingeschrieben hat, oder gar besser als der Autor selbst auslegen zu können meint. Oder sie ist genau das Gegenteil, diejenige Instanz nämlich, die eben diese Möglichkeit verneint. In beiden Fällen wird gerungen um die jeweils als wahr angesehene Methode des wissenschaftlichen Umgangs mit literarischen Texten.

Die als paradigmatisch verstandenen Methodenwechsel¹⁸ zeigen in jedem Fall das Eine: dass die Frage nach dem Verhältnis der Literatur zur Wahrheit und nach der Erkenntnis, die der Leser, die Leserin für sich gewinnen kann, komplizierter und komplexer sind, als es die Theorie einen glauben lassen will. Das Knäuel der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen lässt sich zwar entwirren,

¹⁵ Stephanie Waldow: Einleitung, in: St. Waldow (Hg.): Ethik im Gespräch. Autorinnen und Autoren über das Verhältnis von Literatur und Ethik heute, Bielefeld 2011, 7–19, hier 9.

¹⁶ Giaco Schiesser: Autorschaft nach dem Tod des Autors. Barthes und Foucault revisited, <https://blog.zhdk.ch/giacoschiesser/files/2010/12/Autorschaft.pdf>

¹⁷ Carlos Spoerhase: Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik, Berlin, New York 2007, 38–56 u. 57–142.

¹⁸ Etwa der Wechsel vom Autor, der Wahrheit verbürgen soll, zur Struktur, zum Diskurs oder Modell, vom Sinn zum Nicht-Sinn, vom lebensgeschichtlichen, biographischen Bezug zur systematischen Textanalyse, vom *Close Reading* zu Kontexten unterschiedlichster Art, von der Hermeneutik zur Dekonstruktion.

aber es lässt keine Einheitlichkeit etablieren. Ja, selbst über Formen der Realismen in der Literatur der Gegenwart wird wieder geforscht ...¹⁹

Flucht als Narrativ

So verlasse ich an dieser Stelle die Theorie, da *in abstracto* innerhalb dieses Trial-and-Error-Feldes konkurrenzierender Methoden eine Entscheidung, welches die wahre sei, zu treffen unmöglich ist, und wende mich stattdessen den literarischen Texten selbst zu, und zwar weder mit dem Anspruch, die eine, einzig richtige und das Deutungspotential voll ausschöpfende Lesart zu präsentieren, noch mit nur einer Methode dabei auskommen zu können.

Ich werde im Folgenden fünf Fluchtgeschichten vorstellen. Das Thema Flucht habe ich gewählt, da Flucht als Erfahrung gegenwärtig global omnipräsent ist und wohl niemand deren Faktizität bezweifeln wird. «Die Zahl der Menschen, die vor Krieg, Konflikten und Verfolgung fliehen, war noch nie so hoch wie heute. Ende 2017 waren 68,5 Millionen Menschen weltweit auf der Flucht.»²⁰ Gleichwohl erlebt jeder seine Flucht als persönlich betroffenes Individuum und insofern unvergleichbar, abhängig von der Ausgangslage vor der Flucht, den Umständen während der Flucht, der Lebenssituation nach der Flucht, dem Alter, dem Geschlecht, dem familiären Setting, dem Zufall.²¹ Das Thema Flucht habe ich ferner deswegen gewählt, da sich das Subjekt auf der Flucht als besonders vulnerabel zeigt und seine Wahrheit besonders evident wird.

¹⁹ Vgl. Soeren R. Fauth, Rolf Parr (Hg.): Neue Realismen in der Gegenwartsliteratur, Paderborn 2016.

²⁰ <https://www.uno-fluechtlingshilfe.de/fluechtlinge/zahlen-fakten/>

²¹ Vgl. die Lyrik von Autoren auf der Flucht aus Syrien, Tunesien u.a. durch Libyen über das Mittelmeer nach Lampedusa/Italien, https://www.deutschlandfunkkultur.de/dazwischen-das-meer-flucht-und-fluechtende-in-der-literatur.976.de.html?dram:article_id=324766

Fluchtgeschichten als autobiographisch geprägtes Narrativ erzählen von den Anlässen zur Flucht vor Krieg, Zerstörung, Diskriminierung, Mutilation, Armut, Folter, Zwangsverheiratung, Verfolgung, Inhaftierung, kurz: Unfreiheit jedweder Art.²² Fluchtgeschichten als autobiographisches Narrativ erzählen von den Erfahrungen, Gefahren, Ängsten auf der Flucht, den Demütigungen, der Ausbeutung, aber auch von den Hoffnungen bei der Ankunft im Land, in dem man Asyl sucht, von der Sprachlosigkeit im fremden Land, dem Sprechenlernen, Sprachenlernen, dem Lernen des Alphabets.²³ Dabei ist keineswegs klar, wann die Flucht beginnt, wann sie endet. *Fluchtgeschichten* erzählen schliesslich auch davon, was jeder oder jede Einzelne mitnimmt als innere Geschichte, als offene Fragen, Zweifel, als schlechtes Gewissen denen gegenüber, die er oder sie zurückgelassen hat oder zurücklassen musste, und sie erzählen von Gesten der Solidarität, Loyalität, Menschlichkeit, Mitmenschlichkeit.²⁴

Doch Fluchtgeschichten als autobiographisch geprägtes Narrativ zeugen nicht nur von Viktimisierung, sondern ebenso von Selbstermächtigung durch die Gestaltung der eigenen Geschichte, durch die Entscheidung, was (welcher Teil der Geschichte) wie (in welchem Ton) erzählt wird. Die Autorinnen und Autoren dieser Geschichten sind nicht einfach nur überwältigt von den Lebensereignissen, sie distanzieren sich beim Schreiben und nehmen ihr eigenes Leben durch das Schreiben als gestaltbar wahr. Und manchmal kann das trotz aller Schwere des Erzählten witzig sein. Sasa Stanisic verwendet im Zusammenhang mit Selbstermächtigung den Begriff Autofiktion. Damit meint er seine gestalterische künstlerische Leistung bezüglich seiner Erinnerungen.²⁵

²² Exemplarisch zur sogenannten «Republikflucht» 1961–1989 aus der DDR in die BRD vgl. Bodo Müller: *Faszination Flucht. Die spektakulärsten Fluchtgeschichten*, Berlin 2000.

²³ Dazu Hermann Cölfen, Franz Januschek: *Flucht_Punkt_Sprache*, Duisburg 2016.

²⁴ Vgl. Josef Haslinger, Franziska Sperr (Hg.): *Zuflucht in Deutschland. Texte verfolgter Autoren*, Frankfurt a.M. 2017.

²⁵ Vgl. Sascha Stanisic: *Herkunft*, München 2019.

Neben diesen Fluchtgeschichten als autobiographisch geprägtem Narrativ gibt es im europäischen beziehungsweise monotheistischen (jüdischen, christlichen, muslimischen) Kontext wirkungsgeschichtlich äusserst produktive prototypische Erzählungen als intertextuelle Referenz: die Vertreibung und Flucht Adam und Evas aus dem Paradies,²⁶ den Exodus des Volkes Israel aus Ägypten ins Gelobte Land,²⁷ Homers *Odyssee*, Vergils *Aeneis*, die Hidschra Mohammeds von Mekka nach Medina – Erzählungen, die zunächst oral tradiert, immer wieder neu erzählt worden sind.²⁸

Flucht dient aber auch als Metapher für psychische, religiös-spirituelle oder metaphysische Zustände und Prozesse. Die fünf Geschichten, die ich vorstellen werde, handeln in übertragenem Sinn von Flucht. Worin deren Wahrheit bestehen könnte, ist weniger

²⁶ *Maria im Elend* – übersetzt aus dem Lateinischen *Maria in exilio* – ist der Name einiger katholischer Wallfahrtskirchen zur Erinnerung an die Sorgen der Mutter Gottes auf der Flucht nach Ägypten und zur Erinnerung daran, dass Maria und mit ihr alle Christen in der Welt fern ihrer eigentlichen Heimat, die im Himmel, im Jenseits, in der ewigen Seligkeit, bei Gott ist, sind. Demnach sind die Christen seit dem Sündenfall auf der Flucht; vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Wallfahrtskirche_Maria_Elend

²⁷ Christoph Berner: Die Exoduserzählung. Das literarische Werden einer Ursprungslegende Israels, Tübingen 2010.

²⁸ Zu epischen bzw. romanhaften Fluchtgeschichten von Vergils *Aeneis* über Anna Seghers *Transit* bis zu Ahmadou Kouromas *Allah muss nicht gerecht sein* (*Allah n'est pas obligé*) vgl. Manfred Leber, Sikander Singh (Hg.): Erkundungen zwischen Krieg und Frieden, Saarbrücken 2017; Christel Balthes-Löhr u.a. (Hg.): Auswanderung und Identität. Erfahrungen von Exil, Flucht und Migration in der deutschsprachigen Literatur, Bielefeld 2019; zu Problemen der Identitäts- und Ortlosigkeit, zu Erzählstrategien und Diskursen (Migranten als neue Sinnstifter, «der» Schlepper als unbekanntes Wesen, «der» Flüchtling als Grenzgestalter) in der Literatur der Gegenwart vgl. Thomas Hardtke u.a. (Hg.): Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Göttingen 2017; zur Flucht, zu Fluchtwegen, zum Asyl in Dramen von Aischylos über Shakespeare, Bertolt Brecht bis ins 21. Jahrhundert vgl. Bettine Menke, Juliane Vogel: Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden, Berlin 2018.

evident und weniger eindeutig. Und doch haben alle fünf Geschichten, wie ich zu zeigen versuchen werde, ihre je eigene Wahrheit. Alle fünf Fluchtgeschichten haben einen Bezug zum Autor; ohne diesen Bezug überstrapazieren zu wollen, ist nicht zu leugnen, dass er besteht. Mit diesen Geschichten, die, exemplarisch ausgewählt, aus dem 19., 20. und 21. Jahrhundert stammen, werden weitere Bedeutungsdimensionen der Flucht als Metapher im Medium der Fiktion sichtbar.

Was dabei deutlich werden wird – dies meine These –, ist, dass das Auf-der-Flucht-Sein eine existentielle Erfahrung des Menschen als eines Fremden, einer Fremden in der Welt, in *dieser* Welt ist, die nicht zwingend konkret, physisch wie psychisch, zu tun hat mit Flucht und Emigration aus einem Land, das man als Heimat ansieht oder angesehen hat, und Immigration in ein Land, das fremd ist, fremd scheint und fremd wirkt, sondern vielmehr mit dem Mangel des Menschen an Obdach konkret *und* im übertragenen Sinne ganz generell, wie dies Georg Lukács in seiner *Theorie des Romans* als Signum der bürgerlichen Welt bereits 1916 diagnostiziert hat, und mit dem Ringen des Menschen um das Gefühl des Behaupt-, Aufgehoben-, Geborgen- und Angekommen-Seins.

1. Leonce und Lena. Oder: Die Flucht ins Paradies

Georg Büchner verfasst das sogenannte Lustspiel *Leonce und Lena* 1836 nach seiner Flucht aus dem Grossherzogtum Hessen nach Strassburg; im Grossherzogtum Hessen wurde er steckbrieflich gesucht, da er im *Hessischen Landboten*, einer Flugschrift, unter der Parole «Friede den Hütten! Krieg den Palästen!» die hessische Landbevölkerung zum Aufstand gegen die Unterdrückung aufgerufen hatte.²⁹

²⁹ Georg Büchner – Friedrich Ludwig Weidig: Der hessische Landbote, Gegenüberstellung der Fassungen vom Juli und November 1834, in: G. Büchner: Werke und Briefe nach der historisch-kritischen Ausgabe von Werner R. Lehmann, München 1980, 209–233, hier 210.

Zwei junge Menschen sind auf der Flucht, sie, Prinzessin des Königreichs Pipi, getrieben in eine Zwangsheirat, der sie zu entkommen sucht, er, der junge Mann, weil er den Berufs- und Heiratswünschen seines Vaters, des Königs Peter im fiktiven Königreich Popo, nicht entsprechen will. Seine Flucht als Prinz ist, wenn nicht ein revolutionärer Akt, so doch ein Akt passiven Widerstands. Aber schon vor der Flucht hatte er sich komplett verweigert, findet er als demonstrativer Müssiggänger und Nichtsnutz doch alles, was der Vater tut, lächerlich, eitel und leer: das Prunken und Protzen und Prahlen, das Repräsentieren-Wollen, das Sich-Hofieren-Lassen. Lächerlich ist, was der Vater tut, da er das, was er repräsentieren will, nicht ausfüllt.

Leonce und Lena treffen sich per Zufall oder *de gratia auctoris* auf ihrer Flucht nach Italien, der junge Mann, Leonce, in der Annahme, Italien sei ein Land, in dem das süsse Nichtstun Lebenswirklichkeit sei; er küsst die Todessehnsüchtige, worauf diese vor ihm flieht; er will sich selbst in den Tod stürzen, wovor ihn sein Freund Valerio bewahrt. Unbesehen will er nun die Namenlose heiraten, die ihm seelenverwandter zu sein scheint als die vom Vater für ihn vorgesehene Frau.

Doch das, was auf den ersten Blick wie die Flucht ins Paradies wirkt, erweist sich auf den zweiten als die bittere Realität, der beide zu entfliehen versucht hatten. Inkognito und maskiert vor den Vater tretend, um sich gegen den väterlichen Willen mit einer Frau zu vermählen, findet Leonce in der zufällig Gefundenen die vom Vater bestimmte.

Die «Wahrheit» dieser Fluchtgeschichte – von Büchner als Komödie ausgegeben, aber eigentlich eine Satire – ist nicht minder bitter. Die vom Autor konstruierte Geschichte, die zur Wirklichkeit keine nachweisbare Ähnlichkeit aufweist, offenbart eben dies: Der Wille des Menschen mag frei und selbstbestimmt scheinen. Aber es gibt etwas Mächtigeres als diesen Willen, etwas Unausweichliches, gegenüber dem der Mensch zur Marionette wird: die Geschichte, mag diese nun vom Zufall oder von einer wie auch immer garteten – gewiss, so Büchner, aber nicht göttlichen – Vorsehung bestimmt

sein. Dies ist die Antwort, die Büchner auf die Verheissungen der Aufklärung und der Französischen Revolution, dass alle Menschen gleich und frei und selbstbestimmt seien, gibt: Man mag noch so weit fliehen, und wenn nur, wie im Fall von Leonce und Lena, nach Italien. Dem Räderwerk der Geschichte entkommt niemand.

Dieses Räderwerk bringt einen nicht nach vorn, sondern dreht sich im Kreis, ohne Aussicht auf Fortschritt, Besserung, Optimierung des Menschen, der Gesellschaft oder des politischen Systems. Valerio erlässt ein Dekret,

[...] dass Jeder der sich rühmt sein Brot im Schweiß seines Angesichts zu essen, für verrückt und der menschlichen Gesellschaft gefährlich erklärt wird und dann legen wir uns in den Schatten und bitten Gott um Makkaroni, Melonen und Feigen, um musikalische Kehlen, klassische Leiber und eine kommode Religion!³⁰

An die Stelle der Monarchie des Königs tritt die Diktatur des Nichtstuns. Valerio dekretiert: Wir tun einfach so, als seien wir im Paradies. Wer die Virtualität des neuen Systems kritisiert, wird inkriminiert und aus der Gesellschaft entfernt. Und doch gibt es einen Hoffnungsschimmer in dem Ganzen: Valerio verbietet nämlich nur das schweisstreibende Arbeiten und beschliesst das Stück mit einer deklarierten Utopie: «[...] bitten Gott um [...]». So ist Leonces und Lenas Flucht doch nicht vergebens gewesen. Nur wer den Mut hat, die Welt in ihrer Zerfallenheit zu zeigen, ist imstande, eine wahrhafte Vorstellung von ihr zu geben.

Was in *Leonce und Lena* als Wahrheit zutage tritt ist: Die Flucht vor der Wirklichkeit führt zurück in die Wirklichkeit; diese wird aber als verwandelt erlebt beziehungsweise kann als solche erlebt werden. *De facto* ändert sich nichts. Bei aller Sinnlosigkeit der Geschichte gibt es doch einen verborgenen Sinn; dieser ist allerdings nur dem Einzelnen als Liebe, Glaube und – parodistisch mit Valerios Schlussworten – als Hoffnung erfahrbar. Eine überindividuell

³⁰ Georg Büchner: *Leonce und Lena*. Ein Lustspiel, in: G. Büchner: *Werke und Briefe*, 91–118, hier 118.

und kollektiv erfahrbare Wirklichkeit darzustellen ist nicht mehr möglich.³¹

2. Kien. Oder: Die Flucht in den Kopf

Die «Wahrheit» der Flucht als Option in Büchners Lustspiel besteht darin, dass Leonce und Lena durch sie schicksalhaft zusammengeführt werden. Irgendeine übergeordnete Instanz muss es geben, die die Dinge so arrangiert; diese sind nicht zufällig so, wie sie sind. Nur: Warum sie so sind, lässt sich nicht (mehr) entschlüsseln. Wenn aber der Zufall als Erklärung für die schlimmen Umstände und hirnlosen parasitären Adligen und Beamten wegfällt, stellt sich erneut die Theodizee-Frage, die Frage nach Gottes Gerechtigkeit.

Für den Sinologen Kien in Elias Canettis *Die Blendung* von 1935 hingegen gibt es kein Entrinnen aus dem Leben, und es bleibt nur eine Lösung: das Autodafé, die Selbstdestruktion als hilflose Antwort eines Intellektuellen auf einen irrationalen Machtwillen, verkörpert in der Haushälterin Therese, der seine Welt wohl geordneter Rationalität, seine Bibliothek, seinen Wissenskosmos existentiell bedroht.

Was sie sagte, war unverständlich und übte despotische Gewalt über ihn aus. Es liess sich nicht auswendig lernen und wer sah voraus, was jetzt kam? Er war gefesselt und wusste nicht, womit.³²

Elias Canetti schrieb *Die Blendung* 1931/32 in Wien. Zu diesem Zeitpunkt war er bereits einmal aus politischen und rassistischen Gründen auf der Flucht gewesen: 1916 flieht mit seiner Mutter und seinen Geschwistern wegen des österreichischen Kriegspatriotismus in die neutrale Schweiz; 1938 flieht er wegen des sogenannten

³¹ Vgl. Jörg Jochen Berns: Zeremoniellkritik und Prinzensatire. Traditionen der politischen Ästhetik. Traditionen der ästhetischen Ästhetik des Lustspiels *Leonce und Lena*, in: Barbara Neymeyr (Hg.): Georg Büchner. Neue Wege der Forschung, Darmstadt 2013, 69–87.

³² Elias Canetti: *Die Blendung*, Frankfurt a.M. 1985, 158.

Anschlusses Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland mit seiner Frau Veza nach London. Wesentliche Anregungen zu seinem Roman hat Canetti aber bei seinem Aufenthalt in Berlin im Sommer 1928 erhalten, als er während der Semesterferien als Übersetzer für Wieland Herzfeldes Malik-Verlag arbeitete.

[...] was mich nach meiner Rückkehr aus Berlin am meisten beschäftigte, [...] waren die extremen und besessenen Menschen, die ich da kennengelernt hatte. Eines Tages kam mir der Gedanke, daß die Welt nicht mehr so darzustellen war, wie in früheren Romanen, sozusagen vom Standpunkt des Schriftstellers aus. Die Welt war zerfallen, und nur wenn man den Mut hatte, sie in ihrer Zerfallenheit zu zeigen, war es noch möglich, eine wahrhafte Vorstellung von ihr zu geben. Das bedeutete aber nicht, daß man sich an ein chaotisches Buch zu machen hatte, in dem nichts mehr zu verstehen war. Im Gegenteil: man musste mit strengster Konsequenz extreme Individuen erfinden, so wie die, aus denen die Welt ja auch bestand, und diese auf die Spitze getriebenen Individuen in ihrer Geschiedenheit nebeneinanderstellen.³³

Explizit spricht Canetti davon, dass es ihm darum gehe, die Welt so darzustellen, wie sie sei (beziehungsweise wie er sie wahrnimmt): zerfallen, extrem, besessen, und dass diese Darstellung, wenn sie gelinge, eine «wahrhafte Vorstellung» sei.

Extrem ist Kien ist seiner Blindheit, trotz oder gerade wegen seiner Intellektualität keine andere Logik als die seiner lebensfernen Rationalität zuzulassen. Kritisiert wird in *Die Blendung* ein irrationaler Eskapismus.

Büchners Leonce ekelt es vor der Welt, wie sie ist, und doch rafft er sich zur Flucht auf. Das ist schon viel, und dem verdankt er es, auf Lena zu stossen und die Liebe kennenzulernen. Leonce weiss, wovor er flieht, hat aber kein Konzept, wie das Land aussehen soll, in das er flieht, ausser dass es sich durch die Negation des Tuns auszeichnen soll, in der naiven Annahme, dass dieses Nichtstun süß sei. Kien in Canettis *Die Blendung* ist in der von ihm geordneten Welt der Wissenschaft der Sinologie sein eigener Herr; ausserhalb

³³ Manfred Durzak: «Die Welt ist nicht mehr so darzustellen wie in früheren Romanen». Gespräch mit Elias Canetti, in: M. Durzak: Gespräche über den Roman, Frankfurt a.M. 1976, 90–91.

dieser Welt der Bücher, die er und mit ihnen sich selbst für existentiell bedroht sieht, versteht er nichts und wird nicht verstanden: Die Sprache der Macht und die Sprache der Hinterlist sind ihm fremd.

Indem Kien verkennt, dass es noch eine andere Welt und eine andere Ordnung als die von ihm als Wissenschaftler konstruierte geben könnte, weist auch seine zunächst souverän scheinende Haltung einen blinden Fleck auf, der sich langsam ausbreitet und schliesslich, da Kien sich in seiner Welt nicht mehr zu schützen weiss, alle Wohlgeordnetheit in komplettes Dunkel hüllt.³⁴ Kien reagiert auf Thereses Aggression mit der ganzen Palette möglicher Reaktionen: mit defensivem Rückzug, Schweigen, Sich-Erniedrigen, Erstarren, Sich-tot-Stellen, Angst, mit Dissoziation: «Er möchte aus seiner Haut fahren und ihr die zum Prügeln zurücklassen».³⁵ Er leugnet die Gewalt, indem er sie im Setting eines chinesischen Märchens imaginativ überschreibt:

Ein blutgieriger Tiger verkleidete sich auf der Jagd nach Menschen in Haut und Gewand eines jungen Mädchens. Weinend stellte es sich an eine Strasse und war so schön, dass ein Gelehrter des Weges daherkam. Sie belog ihn schlau und er nahm sie aus Mitleid zu sich ins Haus, als eine seiner vielen Frauen. Er war sehr mutig und schlief am liebsten bei ihr.³⁶

Therese ist für Kien ein blutgieriges Tier. Dieses Tier hat sich verkleidet und ihn, Kien, den Gelehrten, getäuscht, der nur auf der Suche nach einem schönen Mädchen des Weges kam. An dieser Überschreibung stimmt nichts, und doch sagt sie Wahres über Kien aus: Kien sieht sich als Opfer der Frau. Dabei hat Kien Sinn weder für sinnliche, körperliche Schönheit noch für Sex. Die imaginative Überschreibung endet selbsttherapeutisch mit einer Umkehrung: Die Frau opfert sich für ihn, den Mann.³⁷ Aber die heilende Wirkung

³⁴ Vgl. Walter Hinck: Weltblinder Büchermensch. Der Roman als Marionettenspiel. Elias Canetti: «Die Blendung» (1935), in: W. Hinck: Romanchronik des 20. Jahrhunderts. Eine bewegte Zeit im Spiegel der Literatur, Köln 2006, 93–99.

³⁵ E Canetti: Die Blendung, 165.

³⁶ Ebd., 164.

³⁷ Ebd., 165.

bleibt aus. Schliesslich reagiert Kien mit Gewaltphantasien, zugelassen zunächst nur im Traum; er träumt davon, ihren blauen Rock «in ganz kleine Stücke»³⁸ zu zerschneiden, schliesslich, da sie ihn aus seiner Wohnung wirft, auch mit faktischer Gewalt: «Er schlägt zurück».³⁹

Auch Kien weiss, wovor er flieht, vor dem blauen Rock von Therese als Metapher für eine irrationale Macht, gegen die er keine Handhabe zu haben meint,⁴⁰ aber er hat weder eine Vorstellung, wie die Welt aussieht, in die er vor ihr flieht, noch ein Konzept, wie eine alternative Welt neben seiner Bibliothekswelt aussehen könnte. Hinausgeworfen aus seiner Wohnung, rekonstruiert er sofort seine Bibliothek virtuell und trägt «die gesamte Bibliothek im Kopf».⁴¹ Und nicht nur das: Im Rückblick interpretiert er sein Scheitern als Intellektueller in eine wohlkalkulierte, kluge Strategie im Kampf auf Leben und Tod um, aus dem er als Sieger hervorgegangen sei.⁴²

Mit äusserster Unerbittlichkeit führt Canetti einen Intellektuellen vor, der durch Mangel an Selbstreflexion, durch Blindheit und Selbsttäuschung in eine seelische Engführung gerät, aus der er nur noch einen (logischen) Ausweg zu finden meint: durch Flucht in die Selbstverbrennung, den Doppelsebstmord, zusammen mit seinen Büchern. Wie dieser letzte Akt der Selbstverbrennung aber zu lesen ist, bleibt verstörend offen, als Rettung der Bücher vor falschen Händen, als Akt der Rache am vermeintlichen Feind – analog zu den im Dritten Reich im Mai 1933 vollzogenen Bücherverbrennungen –, als Strafe an den Büchern für die in ihnen von anderen Sinologen niedergeschriebenen Unwahrheiten und Leichtgläubigkeiten – Häresie gegenüber der Wissenschaft, wie Kien als Garant der Orthodoxie sie versteht?

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd., 176.

⁴⁰ Marta Wimmer: Poetik des Hasses in der österreichischen Literatur. Studien zu ausgewählten Texten, Frankfurt a.M. 2014, 225–236 sieht den Kampf auf Leben und Tod zwischen Kien und Therese als Ausdruck anthropologisch fundierten Geschlechterhasses.

⁴¹ E. Canetti: Die Blendung, 184.

⁴² Vgl. ebd.

Die Wissenschaft müsste ihre Inquisitionstribunale besitzen, denen sie ihre Ketzer überliefert. Man brauche dabei nicht gleich an den Feuertod zu denken.⁴³

Dies äussert Kien kurz vor seinem Selbstmord seinem Bruder Georg gegenüber. Oder als Handlung eines Irren? In einem letzten Akt besteigt Kien die Bücherleiter wie einen Scheiterhaufen und lacht, «wie er in seinem ganzen Leben nie gelacht hat».⁴⁴

Mit *Die Blendung* hält Canetti dem intellektuellen, dem einer weltfremden Rationalität blind verpflichteten Leser Mitte der 1930er Jahre den Spiegel vor. In diesem zeigt er ihm die «wahre» äussere Wirklichkeit, die der Leser üblicherweise verdrängt und ohne ein Buch wie *Die Blendung* weiterhin verdrängen würde; in diesem Spiegel zeigt er aber auch die ebenfalls verdrängte innere Wirklichkeit. Mit Kiens Flucht in den Kopf und zuletzt in den Doppelselbstmord entlarvt er den Mann als Feigling, der sich bis zuletzt der Wirklichkeit entzieht.⁴⁵

3. Aeins und Azwei. Oder: Die Flucht ins Unberechenbare

Robert Musil lässt in der letzten Geschichte aus dem *Nachlass zu Lebzeiten* von 1936, *Die Amsel*,⁴⁶ Azwei vor seinem Schul- und Jugendfreund Aeins einen «Sack mit Erinnerungen»⁴⁷ ausschütten. Die drei Episoden, die Azwei dann erzählt, haben eines miteinander gemeinsam: Etwas, das sich dem rationalen Kalkül entzieht, widerfährt Azwei, oder er empfindet dieses Etwas als eben ein solches

⁴³ Ebd., 497.

⁴⁴ Ebd., 507. Vgl. Rainer Goldau: Pathopsychologie in der Belletristik: Am Beispiel «Die Blendung» von Elias Canetti, Aachen 1996.

⁴⁵ Vgl. Marilyn Lovett: Fire in the Library. Paranoia and Schizophrenia as Models of Linguistic Crisis in Elias Canetti's *Die Blendung*, Diss. Indiana University 1981; W. Hinck: Weltblinder Büchermensch.

⁴⁶ Zur *Amsel* vgl. Elmar Locher: Die Amsel, in: Birgit Nübel, Norbert Christian Wolf (Hg.): Robert-Musil-Handbuch, Berlin 2016, 334–340.

⁴⁷ Robert Musil: Die Amsel, in: R. Musil: Frühe Prosa und aus dem Nachlass zu Lebzeiten, Hamburg 1930, 366–380, hier 367.

Unregelmässiges, Unberechenbares, als einen plötzlichen Einbruch des Aussergewöhnlichen in die Normalität. Die erste Episode schildert das Initiationserlebnis, sozusagen *es*, das *geschieht*, passiert, da Azwei sich nachts wie üblich gerade neben seine Frau ins Bett legen will und er, in einem Zustand zwischen Wachen und Schlafen, etwas wahrnimmt, das zunächst nur als noch nichts Bestimmtes, «etwas Näherkommendes»⁴⁸ beschrieben wird; dann wird gesagt, es seien Töne; diese Töne, an sich «schwer zu beschreiben»,⁴⁹ werden verglichen mit springenden Delphinen, «Leuchtkugeln beim Feuerwerk»⁵⁰ und Silbersternen.

Entscheidend ist nicht die Wahrnehmung an sich, sondern dass sich Azwei in einem «zauberhaften Zustand»,⁵¹ in einem Zustand erhöhter Wachheit befindet, da die Grenzen zwischen Ich und Raum, Körper und Umgebung verschmelzen. Azwei interpretiert diesen Zustand als Einbruch von etwas Übernatürlichem ins Normale, Wirkliche, Gewöhnliche, Voraussehbare: als den Ruf eines Himmelvogels, den Gesang einer Nachtigall, wobei es auch da nicht wichtig ist, ob es tatsächlich eine Nachtigall ist oder «nur» eine gewöhnliche Amsel.

Entscheidend ist nicht, *wodurch* dieser Zustand ausgelöst ist, sondern *was* er auslöst, die Flucht Azweis aus dem Gewohnten. Ohne weiteres Nachdenken, ernüchtert zurückgekehrt aus seinem Zustand, schaut Azwei seine Frau an, die neben ihm liegt, und konstatiert für sich, dass das Gefühl, das er einmal für sie empfunden hat, verschwunden ist. Wie eine «ausgebrannte Hülse der Liebe»⁵² liegt sie da, fremd. «Lebt wohl, Geliebte, Haus, Stadt ...!»,⁵³ flüstert er, und geht heimlich fort. Was ihn treibt auf seiner Flucht, ist die Suche nach einer zweiten, anderen, imaginären Wirklichkeit, nach einem Zustand jenseits des rational Kalkulierbaren.

⁴⁸ Ebd., 369.

⁴⁹ Ebd., 370.

⁵⁰ Ebd., 369.

⁵¹ Ebd., 370.

⁵² Ebd., 371.

⁵³ Ebd., 370.

Die zweite Episode knüpft an ein Erlebnis von Robert Musil selbst an. Bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs meldet sich Musil als Reserve-Offizier der kaiserlichen und königlichen österreichischen Armee freiwillig. Er kommt am Ortler zum Einsatz, 1915 wird er nach Rovereto, dann ins Sukanatal versetzt, wo er bei einem Flugzeugangriff von einem Fliegerpfeil (Schrapnell) fast getötet wird. Von diesem Stellungskrieg am Isonzo erzählt Azwei. In einem Zustand äusserster Klarheit und zugleich in einer Art rauschhafter Ekstase hört er,⁵⁴ genau wie bei der Nachtigall, zuerst ein leises Klingen, das er erst nachher einem Fliegerpfeil zuordnet, von dem er annimmt, dass er ihn treffen werde. Er ist der einzige von den Kameraden, der das Klingen hört, und statt dass er Angst vor dem drohenden Tod empfindet, fühlt er in sich einen «Lebensstrahl», fühlt sich erweckt zu neuem Leben, als würde ein Gott in ihn einfahren, fühlt sich auserwählt im Kreis von «Jüngern [...], die eine Botschaft erwarten».⁵⁵

Die dritte Episode erzählt von Azweis Mutter. Ihr Tod löst in Azwei einen Zustand aus, der speziell ist: Körperlich schwebend zwischen Himmel und Erde, haltlos von Kopf bis Fuss, ohne Boden unter den Füßen, seelisch halb wach, halb schlafend, oder beides zugleich, nämlich mit offenen Augen schlafend, begegnet er seiner Mutter in Gestalt einer Amsel, die er fortan mit Amselfutter und Würmern füttert.

Azweis Flucht ins Unberechenbare hat keinen nachweisbaren Sinn, und doch soll sie, wie Aeins von ihm erfährt, einen Gewinn haben: «[...] es ist, wie wenn du flüstern hörst oder bloss rauschen, ohne das unterscheiden zu können».⁵⁶ Das Flüstern und Rauschen steht als Metapher für eine neue, mystische, das Hier und Jetzt transzendierende Erlebnisdimension jenseits rationaler Erklärbarkeit und sprachlicher Repräsentierbarkeit.

⁵⁴ Vgl. Harald Gschwandtner: Ekstatisches Erleben. Neomystische Konstellationen bei Robert Musil, München 2013, bes. 141–144: *Die Amsel* im Schnittpunkt der Diskurse.

⁵⁵ R. Musil: *Die Amsel*, 375.

⁵⁶ Ebd., 380.

Azweis «Flucht» in *Die Amsel* ist keine Wegbewegung, sondern eine Hinbewegung. Azwei wird nicht durch äussere Not getrieben, «Geliebte, Haus, Stadt» zu verlassen; wenn überhaupt, ist er getrieben durch innere Not; unerträglich geworden ist ihm die Leere und Sinnlosigkeit der Normalität. Azwei verlässt das Gewohnte und bricht, wie bei einem Initiationserlebnis innerlich gewandelt, auf. Was er dabei gewinnt, ist Offenheit für andere Dimension des Erlebens; somit ist die Flucht ins Unberechenbare nicht vergeblich.

4. Franza. Oder die Flucht in den Tod

Ob diese Frau in den Tod flüchtet, indem sie einfach ins Wasser geht,⁵⁷ oder ob sie sich in einem Selbstversuch⁵⁸ der Gewalt der Vergewaltigung aussetzt,⁵⁹ der für sie tödlich endet, ob sie von ihrem Mann in den Tod getrieben, «zugrunde gerichtet»,⁶⁰ zu einem pathologischen Fall⁶¹ gemacht wird, ob sie den Tod oder, wie es heisst, die «Krankheit des Damals»,⁶² bereits lange vor ihrem faktischen Ende in sich trägt, bleibt im 1971 erschienenen Roman Ingeborg Bachmanns, *Der Fall Franza*, Teil des unvollendeten Romanzyklus *Todesarten*, offen.⁶³ Mit der «Krankheit des Damals» jedenfalls, an der diese seelisch Beschädigte leidet, ist das Menschenverachtende des Faschismus des Dritten Reiches, der Genozid an den Juden, die

⁵⁷ Ingeborg Bachmann: *Der Fall Franza*. Requiem für Fanny Goldmann, München 1981, 62.

⁵⁸ Ebd., 89.

⁵⁹ Ebd., 134.

⁶⁰ Ebd., 41.

⁶¹ Ebd., 75.

⁶² Ebd., 40.

⁶³ Zum *Fall Franza* vgl. Anette u. Peter Horn: Unseres Herzens vergessene Sprache. Zum «Todesarten»-Projekt von Ingeborg Bachmann, Oberhausen 2018, bes. 63–100; zum weiblichen Schreiben vgl. Nicole Masanek: Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur, Würzburg 2005, 77–114.

Verbrechen an der Menschlichkeit durch die NS-Medizin (Euthanasie, Experimente an Häftlingen, Selektion usw.) gemeint, das diese Frau in der Nachkriegszeit unter anderen Vorzeichen im Verborgenen fortwirken sieht.

Ingeborg Bachmanns Vater war Mitglied der NSDAP. Mit 18, direkt nach dem Krieg, verliebt sich Ingeborg Bachmann in den Besatzungssoldaten Jack Hamesh, einen österreichischen Juden, dem 1938 die Flucht nach England gelungen war. Ein Jahr nach Kriegsende wandert Jack Hamesh nach Palästina aus. Bachmann beginnt ihr Studium der Philosophie in Wien; dort lernt sie den jüdischen Dichter Paul Celan kennen, der wie Jack Hamesh seine Eltern im KZ verloren hat. Ob man an die Zeit vor 1933 einfach anknüpfen dürfe, diese Frage beantwortet sie in ihrem ersten Gedichtband *Die gestundete Zeit*, der 1953 erscheint, mit Nein. Und doch, trotz dieser Klarheit, leidet sie unter der Schuld der Vätergeneration, der Schuld ihres Vaters.

Erzählt wird in *Der Fall Franza* die Geschichte einer Frau, die in mehrfacher Hinsicht auf der Flucht ist: vor ihrem Mann Leopold Jordan, seines Zeichens Psychotherapeut, vor ihrem Vater, an dessen Statt sie Jordan geheiratet hat;⁶⁴ über Jordan sagt ihr Bruder Martin, er sei ein «Schwein»; sie selbst empfindet es im Rückblick als «Schande»,⁶⁵ dass sie mit einem solchen Schwein verheiratet war und zusammengelebt hat. Dabei zeigt der Umstand, dass sie in diesem Kontext von «Schande» spricht, wie sehr die NS-Ideologie der Diskriminierung und begrifflichen Pervertierung («Rassenschande») selbst bei jemandem wie ihr, die sich als Opfer versteht, internalisiert ist und bei aller kritischen Distanz auch sprachlich fortwirkt.

Sie, Franza, habe gewusst, dass Leopold Jordan vor ihr bereits zwei Frauen in den Tod getrieben habe,⁶⁶ und doch habe sie gedacht, sie sei stärker, gesund, wie sie gewesen sei, und wesentlich jünger als er.⁶⁷ Zwar ist das Motiv der Frau, die meint, anders als

⁶⁴ Ebd., 28.

⁶⁵ Ebd., 68.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd., 71.

ihre Vorgängerinnen einen Mann «zähmen» oder «liebesfähig» machen zu können, älter als das NS-Ideologem der Volksgesundheit; und doch wird hier die körperliche Tüchtigkeit als verinnerlichtes Prinzip sichtbar, bei dem die physische Stärke als Garant gilt für das Überleben im Kampf auf Leben und Tod und als Legitimation, sogenanntes lebensunwertes Leben geistig und körperlich Behinderter zu eliminieren. Franza wird – wie Kien in *Die Blendung* – als naiv dargestellt. Im Unterschied zu Kien aber macht Franza sich nicht vor, die Wirklichkeit distanziert betrachten zu können. Sie ist in sie verstrickt.

Einerseits nämlich hält sie sich für stärker als die beiden Frauen vor ihr, andererseits sieht sie eine grosse Gemeinsamkeit. Sie sei – nicht anders als die beiden vor ihr – bestimmt gewesen von der Sehnsucht, «auf geheimnisvolle Weise und zu geheimnisvollen Zwecken getötet zu werden»,⁶⁸ blind für die ersten Zeichen männlicher Arroganz und Aggression, seines Betrugs.⁶⁹ Durch den intertextuellen Bezug zum frauenmordenden Blaubart⁷⁰ ist der Ausgang der Aggression klar.

Franza flieht nicht nur vor ihrem Vater, meinem «Mörder»,⁷¹ der längst tot ist, und vor dem Damals des Dritten Reichs und vor Jordan, dem «Gesellen» ihres Vaters,⁷² wie sie ihn nennt, der sie, pathologisiert und von Tabletten abhängig gemacht,⁷³ in die Psychiatrie bringt, sondern auch vor denen, die wie der SS-Hauptsturmführer Dr. Kurt Körner⁷⁴ unbesehen die Nazizeit überstanden haben und auch in der Nachkriegszeit weiterhin in Amt und Würden sind – Körner als angesehener Arzt, in Kairo praktizierend.⁷⁵ Sie flieht vor allen weiteren Jordans, Männern desselben Typs, die sie als Frau als Versuchsobjekt, als zu erforschenden interessanten Fall psychischer

⁶⁸ Ebd., 68.

⁶⁹ Ebd., 69.

⁷⁰ Ebd., 68, 77 u.a.

⁷¹ Ebd., 144.

⁷² Ebd., 80.

⁷³ Ebd., 74.

⁷⁴ Ebd., 125.

⁷⁵ Ebd., 124–125.

Devianz explorieren, analysieren, ihre Äusserungen zerlegen, bis nichts von dem Eigentlichen übrigbleibt, etwa einer für Franza wichtigen und wertvollen Episode ihres Lebens wie den englischen Küssen.⁷⁶

Martin bezeichnet dieses Verhalten als faschistisch.⁷⁷ Franza wird als Grund für die sukzessive Liquidation ihrer Person Frauenhass angeben,⁷⁸ wobei die Frau beziehungsweise die Tochter⁷⁹ für das Opfer steht, das, von Angst – dem massivsten «Angriff auf das Leben» schlechthin⁸⁰ – terrorisiert, paralysiert, gedemütigt, «pulvriert», vergewaltigt,⁸¹ ermordet wird.

Woran Bachmann Franza leiden lässt, ist das zum Trauma der Angst verdichtete Wissen um das nüchterne, methodische Kalkül, mit dem die Nazis die Vergasung der Juden geplant und durchgeführt haben, das sie in der Nachkriegszeit fortgesetzt sieht in den «Folterwerkzeugen der Intelligenz»,⁸² mit dem Unterschied, dass diese keine blutige Spur hinterliessen und nun sie als Frau das Opfer sei, dem erst die Gedanken, dann die Gefühle, dann der Instinkt und schliesslich der Selbsterhaltungstrieb⁸³ genommen werde, dass sie als Frau namenlos gemacht werde, so als existierte man nicht (mehr),⁸⁴ und das, obwohl ihr Mann es eigentlich besser hätte wissen müssen, hatte er doch ein Buch über Versuche an weiblichen Häftlingen im Dritten Reich und deren Spätschäden geschrieben.⁸⁵

Die Grenzen jedenfalls zwischen den Orten, der Gaskammer des KZs und dem Haus, in dem Franza mit Jordan wohnt, verschwimmen ihr «Heut nacht hab ich geträumt, ich bin in einer Gaskammer,

⁷⁶ Ebd., 52.

⁷⁷ Ebd., 71.

⁷⁸ Ebd., 72 u. 78.

⁷⁹ Ebd., 80.

⁸⁰ Ebd., 74.

⁸¹ Ebd., 135.

⁸² Ebd., 72.

⁸³ Ebd., 78.

⁸⁴ Ebd., 78–79.

⁸⁵ Ebd., 123.

ganz allein, alle Türen sind verschlossen, kein Fenster, und Jordan befestigt die Schläuche und lässt das Gas einströmen und ...», um diesen Traum gleich wieder zurückzunehmen: «[...] wie kann ich sowas träumen [...]». ⁸⁶ Als Grund für die Gleichsetzung Mann gleich Nazis gleich Jordan nennt Franza «Spätschaden». Opfer sind die Juden, die Frauen, die entrechtete Frau am Bahnhof in Kairo, «mit Stricken gefesselt», ⁸⁷ die Töchter, die Ureinwohner Australiens, die Schwarzen. ⁸⁸

Bei Franza auf der Flucht gibt es nur noch zwei Parteien, in die die Menschheit geteilt ist: Opfer und Täter. ⁸⁹ Nur Martin, ihr Bruder, nimmt in ihrem Gefühlsleben als einziger Mann eine mit-tigere Position ein. Dabei ist auch sie nicht nur Opfer: Das noch ungeborene gemeinsame Kind, ⁹⁰ das Franza auf Drängen Jordans abtreibt, will sie vor dem «Verbrennungsofen» retten, «auffressen» oder den abgetriebenen Fötus in einem «Einsiedeglas» ⁹¹ mitnehmen und ihrem Mann zur Rache vorsetzen. Aus Frauenhass wird Männerhass; die Flucht vor Gewalt endet in *Der Fall Franza* in der Vergewaltigung, orgiastischer Rausch endet im «andre(n) Zustand», ⁹² im Tod. ⁹³

Was ist hier die von der Literatur vermittelte wahre Wirklichkeit? Franza weiss genau, was die Wahrheit ist, nämlich das Gegenteil von der bürgerlichen Fassade. Hinter dieser oder dank dieser kann weiterbestehen, was die Nazis bloss öffentlich gemacht haben, aber schon vorher existierte. In *Der Fall Franza* lässt sich dem Flucht-Motiv absolut nichts Positives abgewinnen. Wer vor der Gewalt flieht, erliegt ihr, wer flieht vor ihr nicht, auch. Aber

⁸⁶ Ebd., 75.

⁸⁷ Ebd., 126.

⁸⁸ Ebd., 81.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd., 38.

⁹¹ Ebd., 87.

⁹² Ebd., 112.

⁹³ Vgl. Sabine Grimkowski: Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns «Der Fall Franza» und «Malina», Würzburg 1992 (Diss. Hamburg).

Flucht bringt wenigstens an den Tag, dass Unrecht herrscht, jedenfalls machen sich die Opfer nicht vor, dass es noch gut ist oder werden könnte.⁹⁴

5. Der falsche Inder. Oder: Die Flucht ins Erzählen

Abbas Kider, 1973 in Bagdad geboren, aus dem Irak geflohen, seit 2000 in Deutschland, demontiert in *Der falsche Inder* von 2005 das autobiographische Fluchtnarrativ,⁹⁵ von dem eingangs die Rede war, so als sei es möglich, eine kohärente Geschichte mit einem seiner Identität gewissen Ich zu erzählen.⁹⁶ Die Möglichkeit, die Entwürfe von Identität, das heisst die Fluchtgeschichten als die seinen anzuerkennen, erschliesst sich in *Der falsche Inder* nur über Umwege.⁹⁷ Der Ich-Erzähler findet im ICE von Berlin nach München ein Manuskript, das seine Geschichte(n) erzählt, was ihn zunächst empört, dann aber erleichtert. Denn er selbst wäre, wie er sich eingesteht, nicht dazu imstande gewesen. *Der falsche Inder* ist einerseits ein Roman, verfasst als Biographie in immer neuen Anläufen, andererseits eine Sammlung von Kurzgeschichten und zugleich ein Märchen: Dass der Ich-Erzähler des Manuskripts noch lebt, kommt ihm selbst wie ein Märchen, wie ein Wunder vor.⁹⁸

⁹⁴ Zu Ingeborg Bachmanns «Glücklichen Augen» von 1972 vgl. Nena Welskop: *Der Blinde. Konstruktionen eines Motivs in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*, Würzburg 2014 (Diss. Berlin 2013), 287–314.

⁹⁵ Abbas Khider: *Der falsche Inder*, München 2013.

⁹⁶ Vgl. Thomas Hardtke u.a. (Hg.): *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Göttingen 2017, hier bes. Sarah Steidl: *Der Flüchtling als Grenzgestalter? Zur Dialektik des Grenzverletzers in Abbas Khiders Debütroman *Der falsche Inder**, 305–320.

⁹⁷ Zu Abbas Khider vgl. Th. Hardtke u.a.: *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene*, bes. 39–52 u. 97–124.

⁹⁸ Moritz Schramm: *Ironischer Realismus. Selbstdifferenz und Wirklichkeitsnähe bei Abbas Khider*, in: S. R. Fauth, Rolf Parr: *Neue Realismen in der Gegenwartsliteratur*, 71–84.

Im zweiten Kapitel, «Schreiben und Verlieren», erklärt der Ich-Erzähler, warum er wie besessen vom Schreiben sei. Es sei sein «Innenleben»,⁹⁹ das ihn unaufhörlich dazu zwingt, zunächst in der Annahme, dass er dadurch seine Gefühle in Worte fassen, dann, dass er mit seinem «Schreiben die Welt verändern», schliesslich, dass er sich durch sein Schreiben «selbst besser verstehen» könne.¹⁰⁰ Aber weder das eine noch das andere treffe zu, noch gelinge ihm, «seine eigene Geschichte tatsächlich aufzuschreiben, mit den unzähligen Menschen, Städten, Kriegen, Aufständen, Toten, Frauen und Katastrophen in meinem Leben».¹⁰¹

Geschickt wird hier mit der Erwartung des Lesers gespielt, und es werden die üblichen Gründe für autobiographisches Schreiben angeführt, um sie sofort zu demontieren. «Ich kann viele Dinge schnell vergessen».¹⁰² Dieses löchrige Gedächtnis negiert den Anspruch beziehungsweise die Erwartung, «über wahre Begebenheiten schreiben» zu wollen.¹⁰³ Vor allem fehlten seinen Geschichten, was «Geschichten zu Geschichten macht: Raum, Zeit und Handlung».¹⁰⁴

Die Löchrigkeit des Gedächtnisses und die Tendenz, noch die traumatischsten Erfahrungen in verschönerte Bilder zu fassen, begründet der Ich-Erzähler mit der Autozensur, die – neben der Entwicklung einer Geheimsprache – seine Überlebensstrategie unter der Herrschaft von Saddam Hussein ist. Indem der Ich-Erzähler vorausschickt, dass er sich nicht genau erinnern könne und die Tendenz habe zu beschönigen, unterläuft er die Erwartung, dass das, was er dann tatsächlich erzählt, wahr sein müsse. Zwar hat er «die Namen von Präsidenten, ihre Grausamkeiten, ihre Schlächtereien, aber auch unbekannte Widerstandsaktionen»¹⁰⁵ notiert, aber er kann den Code seiner Geheimschrift nicht mehr entziffern. Zudem

⁹⁹ A. Khider: Der falsche Inder, 25.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd., 26.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Ebd., 27.

sei vieles, mit Bleistift Notiertes, auf der Flucht unleserlich geworden.

Auf die Demontage der Erwartungen an eine wahre Geschichte folgen zwei anschaulich erzählte Episoden: Als er eines Tages nach Hause kommt, liegen seine Manuskripte und Bücher in einem See von Fäkalien vor dem Haus. Der Vater des Ich-Erzählers hat, zum «Saddamisten» geworden, «alles, was ich bisher geschrieben hatte», vernichten wollen.¹⁰⁶ Der Ich-Erzähler hat, wie Khider ihn sagen lässt, gegen Saddam protestiert und Flugblätter verteilt und wurde dafür zu eineinhalb Jahre verurteilt. Im Gefängnis schreibt er in Ermangelung von Papier und Stift mit kleinen Steinen an die Wand; als er krank wird, darf er für eine befristete Zeit ins Militärkrankenhaus, besorgt sich dort Papier und schreibt.

Eine ganze Woche lang blieb ich in diesem Krankenhaus und schrieb ununterbrochen. Womöglich das Beste, was ich je im Leben geschrieben habe. In solchen Situationen von grosser Verwirrung und Trauer schreibt man immer etwas Besonderes.¹⁰⁷

Nach seiner Entlassung schmuggelt das Geschriebene aus dem Gefängnis. Zu Hause übergibt er seiner Mutter seine Kleidung; auf die Frage, was sie damit gemacht habe, antwortet sie: «Die waren voller Läuse und haben gestunken wie die Pest. Ich habe alle verbrannt».¹⁰⁸ Was der Leser zu lesen bekommt, ist weder das Beste noch etwas Besonderes; jenes ist verloren, unwiederbringlich, dieses nachträglich rekonstruiert. Die Geschichte, die erzählt wird, ist wahr weder im Sinne dessen, dass die Fakten (Namen, Daten, Chronologie, Topographie) stimmen, noch, was authentische, unmittelbare Gefühle und Gedanken im Sinne eines Gedächtnisprotokolls betrifft. Dafür tritt eine ganz andere Wahrheit zutage: die der posttraumatischen Psychose, die als Anlass der Flucht aus dem Irak genannt wird. Aber auch die Flucht beendet nicht die Angst existentieller Bedrohung.

¹⁰⁶ Ebd., 28.

¹⁰⁷ Ebd., 30.

¹⁰⁸ Ebd., 31.

Der Ich-Erzähler will seine «Geschichte endlich zu Ende schreiben»,¹⁰⁹ aber es gelingt ihm nicht. Jedes der acht Kapitel beginnt in Bagdad und endet in Deutschland. Jede der Geschichten erzählt mit einem anderen Fokus eine neue Geschichte. Es gibt keine gültige Version, keine «tausendundzweite Nacht».¹¹⁰ Dennoch legen die Geschichten Zeugnis ab: Es sind Erinnerungen,¹¹¹ Hommagen im Gedenken derer, die in irakischen Gefängnissen starben, im Krieg gefallen sind, vermisst werden, wahnsinnig geworden sind.¹¹²

Die einzelnen Geschichten sind Puzzleteile, die ein Bild ergeben, aber kein vollständiges. Es bedürfte weiterer tausend Geschichten, und trotzdem wäre die Geschichte nicht zu Ende, schon gar nicht zu Ende erzählt oder geschrieben. Denn es gibt neue und immer wieder neue Fluchten. Und auch die Flucht des Ich-Erzählers ist, da er das Manuskript im Epilog in den leeren Umschlag (zurück)legt, nicht zu Ende. Sie wird ihn auch danach weiter betreffen, begleiten, bestimmen. Eine Flucht legt man nicht so einfach ab. Was bleibt, ist ein Gefühl, das der Ich-Erzähler so beschreibt: «mutterseelenallein zu sein»,¹¹³ die Orientierung verloren zu haben. «Seit einigen Jahren schon erlebe ich ab und zu diesen Wahnsinn. Manchmal habe ich Angst, dass ich eines Tages aus solch einer Wüste in meinem Kopf nicht mehr zurückkehre».¹¹⁴

Das Manuskript erzählt die Geschichte eines Ichs, das sich eingesteht, eben dies nicht zu können beziehungsweise nicht gekonnt zu haben. Zwar schreibt es immer wieder, aber das Geschriebene ist teilweise nicht mehr entzifferbar oder wird zerstört. Die eigene Geschichte kann nie lückenlos erzählt werden. Was aber auch nie

¹⁰⁹ Ebd., 151.

¹¹⁰ Ebd., 131.

¹¹¹ Ebd., 9.

¹¹² Ebd., 135. Zur Bedeutung Abbas Khiders als literarischer Stimme, die Menschenrechtsverletzungen im Medium der Literatur anklagt, vgl. Immacolata Amodio: Literarische Stimmen – Voci Letterarie: Kaha Mohamed Aden und Abbas Khider, in: I. Amodio u.a. (Hg.): Migration, Demokratie, Menschenrechte, Stuttgart 2016, 11–18.

¹¹³ A. Khider: Der falsche Inder, 155.

¹¹⁴ Ebd., 7.

aufhört, ist das Schreiben – womöglich ein Versuch, gegen die Wüste im Kopf anzuschreiben, gegen die Verflüchtigung der eigenen Geschichte. Und doch ist diese Verflüchtigung unvermeidlich, werden doch die vom Ich-Erzähler geschriebenen Texte immer nur eine retrospektive Rekonstruktion dessen sein, was er bei seiner letzten Flucht in den Trümmern der Vergangenheit hinter sich gelassen hat und was von der nächsten Flucht überschattet wird. Die Ereignisse überschlagen sich, und obwohl das Manuskript bleibt, stellt sich die Frage, was und ob es wirklich etwas erzählt.

Im Unterschied zu Franza gehört der Ich-Erzähler einer «offiziell» verfolgten Gruppe von Systemkritikern und Dissidenten an. Insofern braucht er, anders als Franza, nichts zu enthüllen. Und trotzdem oder vielleicht gerade deswegen interessiert ihn die kollektive oder faktische Wahrheit nur am Rand. Denn dass immer (wieder) Unrecht herrscht, ist für ihn eine selbstverständliche Realität, die zu ändern er nicht die selbstbetrügerische Hoffnung hatte. Dass er gegen Saddam gekämpft hat, widerlegt diese These nicht. Man kann das Böse bekämpfen, ohne zu glauben, es je aus der Welt zu schaffen. Die Aufklärung, in deren Tradition Franza steht, ist dieser Illusion erlegen und hat sich *nolens volens* den Mächtigen angedient, vielleicht in der Hoffnung, das System von innen revolutionieren zu können. Auch das Motiv der Flucht wird in Khiders *Der falsche Inder* anders als bei Bachmanns *Der Fall Franza* interpretiert. Es gibt ein Entrinnen vor der Gewalt: eben durch Flucht.

Conclusio

In den Texten, die ich vorgestellt habe, ist Flucht einerseits eine reale Erfahrung des Autors: geflohen aus Hessen-Darmstadt, wie Georg Büchner, dem Irak, wie Abbas Khider, aus Österreich nach dem sogenannten Anschluss ans Dritte Reich, wie Elias Canetti. Andererseits ist Flucht eine Metapher für innerpsychische Prozesse, wie bei Ingeborg Bachmanns *Franza*, eine Metapher für metaphysische Zustände, in denen Transzendenz in der Immanenz erfahrbar sein

soll, wie bei Robert Musils Azwei, oder als Metapher für Eskapismus, wie bei Elias Canettis Kien.

Bei aller Unterschiedlichkeit haben die fünf Geschichten auch etwas miteinander gemein. Sie sind fiktiv. Es wird erzählt – immerhin. Das ist nicht selbstverständlich. Denn die meisten Fluchtgeschichten bleiben ungesagt und die Fluchterfahrungen unausgesprochen. Keine der Geschichten endet mit einem wirklichen Happy End. Aber es enden auch nicht alle tragisch, in Agonie, innerem wie äusserem Stillstand, Wahnsinn oder Selbstmord. Zumindest in der Imagination gibt es das gelobte Land des *dolce far niente*, es gibt den anderen Zustand jenseits der Leere des Ewig-Gleichen; man muss bloss offen sein, und schon kann sich das Ich und mit ihm das Hier und Jetzt als die äusseren Bedingungen durch die veränderte Wahrnehmung verwandeln.

Erzählt werden in diesen fünf Geschichten Grenzerfahrungen auf der Flucht oder im Rückblick auf die Flucht; sie werden erzählt unter dem Signum der Retraumatisierung oder unter dem Signum der um heilende Distanz bemühten Reflexion. Wer flieht, nimmt das Trauma der Flucht oder ihren Grund mit. «[...] die Flucht wirkt fort, ein Leben lang. Unabhängig von den jeweiligen individuellen Prägungen, von Schuld, Bewusstsein, Absicht, Sehnsucht.»¹¹⁵ Franza wie Kien manövrieren, ja imaginieren sich in eine Lage ohne Ausweg beziehungsweise mit nur einem Ausweg: in den Tod, in den Selbstmord. Protokolliert wird der Prozess, beschrieben werden die Stationen des Untergangs.

Die Geschichten werben um Verständnis und Aufmerksamkeit, um vorurteilsfreie – was nicht heisst: unkritische – Offenheit für derartige Zustände und Prozesse. Wer sich auf diese Texte einlässt, die rational nicht ohne Weiteres nachvollziehbar sind, hat einen Erkenntnisgewinn: Was der Leser gewinnt, ist die Einsicht in Zeugnisse der Selbsterforschung, die, angelegt als Experimente im Labor der Literatur unter bestimmten, vom Autor gesetzten Konditionen, im Kleid der Fiktion gerade wegen ihrer Subjektivität, ihrer

¹¹⁵ I. Trojanow: Nach der Flucht, 9.

gewählten und gewollten Einseitigkeit, Fixiertheit, ja Besessenheit Essentielles über den Menschen in seelischen Ausnahmesituationen *und* über den Autor selbst aussagen, und zwar über den Autor nicht im biographischen Sinne, sondern über ihn als wachen, kritischen, an den politischen, sozialen und /oder anderen Missständen seiner Zeit leidenden Zeugen, einen Zeugen, den diese Missstände aus welchen Gründen auch immer, persönlich oder einfach als Mensch, betreffen oder der sich von diesen betreffen lässt.

Ob die Texte «wahr» in dem Sinne sind, dass das Ich, das sich erzählend exploriert oder über das erzählt wird, ob das Erzählte am Massstab der «Normalität» gemessen *wahrscheinlich* ist, spielt keine Rolle. Literatur kann und darf, ja soll übertreiben, zuspitzen. Auch Unwahrscheinliches und schier Unmögliches haben hier Platz. Was der Leser gewinnt, ist die Einsicht in die Komplexität und Vielfalt dessen, was Flucht sein und meinen kann. Literatur macht das Verstehen nicht einfacher, aber sie schärft den Blick für die Differenz, und sie ist ein wirksames Mittel gegen falsche Verallgemeinerungen. Diese fünf Geschichten zeigen, dass es nicht um die *eine* Wahrheit geht, und zwar weder in Bezug auf die Gründe der Flucht noch auf die Fluchtorte. Was sie jedoch leisten können, ist, «schlafende Fragen» zu wecken – ohne gültige Antworten.¹¹⁶

Das Auf-der-Flucht-Sein ist eine existentielle Erfahrung des Menschen als eines Fremden, als einer Fremden in der Welt, genauer: in *dieser* Welt, die nicht zwingend konkret, physisch wie psychisch, mit Flucht und Emigration aus einem Land, das man als Heimat ansieht oder angesehen hat, und Immigration in ein Land, das fremd ist oder fremd scheint und fremd wirkt, zu tun hat, sondern mit dem Mangel des Menschen an Obdach, des Menschen konkret *und* ganz generell. Das immer wieder bewusst zu machen und für den Leser nachvollziehbar zu erzählen, ist eine der vielen möglichen Wahrheiten, die Literatur offenbar macht. Beim Erzählen der eigenen Geschichte gibt es nichts Falsches oder Unsinniges. Man tut niemandem etwas zuleide, wenn man seine Gedanken und

¹¹⁶ Ebd., 54: «Flüchtende wecken schlafende Fragen.»

Gefühle in eine Geschichte fasst. Solange das, was man schreibt, der eigenen Wahrheit entspricht, ist es das wahre Leben, über das man schreibt, auch wenn manchmal nur für sich selbst.

conexus 2 (2019) 114–144

© 2019 Ulrike Zeuch. Dieser Beitrag darf im Rahmen der Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 – Creative Commons: Namensnennung/nicht kommerziell/keine Bearbeitungen – weiterverbreitet werden.



<https://doi.org/10.24445/conexus.2019.02.009>

Prof. Dr. Ulrike Zeuch, Universität Zürich, Deutsches Seminar, Schönberggasse 9, 8001 Zürich
ulrike.zeuch@uzh.ch