



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Titel of the Doctoral Thesis

**„Der Schriftsteller-Philosoph im Exil.
Zum Stil von Günther Anders' Schriften
anhand von ausgewählten tagebuchartigen Aufzeichnungen“**

Verfasst von / submitted by
Javorka Finci-Pocrnja

Angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktorin der Philosophie (Dr. Phil.)

Wien, 2015 / Vienna 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears
on the student record sheet:

A 092 332

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student
record sheet:

Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Michael Rohrwasser

*In Erinnerung an Professor Dr. **Wendelin Schmidt-Dengler**,
der mir die Tür zu Günther Anders' Werk geöffnet hat.*

Danksagung:

Für die kollegiale Hilfe und das erste Lektorat meiner Dissertation bedanke ich mich ganz herzlich bei Dr. Marina Correa und Dr. Bernhard Kreuz, die mich stets ermutigt haben, weiter zu schreiben.

Für das Schlusslektorat und die professionelle sprachliche Beratung danke ich mit Respekt und Verneigung der Lektorin und Dichterin Mag.-a Cornelia Marks.

Ganz besonders bedanke ich mich bei dem liebsten Mann und den besten Kindern auf der Welt, die mich in meinem späten Ehrgeiz und in den langen Jahren des hartnäckigen Ausharrens an meiner *Idée fixe* restlos unterstützt haben.

Und, *last but not least*, bin ich Professor Dr. Michael Rohrwasser, der die Betreuung meiner Arbeit übernommen und mich liebevoll und mit viel Geduld durch all die Phasen des Zweifels und Verzweifels begleitet hat, zu einem besonders großen und ewigen Dank verpflichtet.

Inhalt

Vorwort

Zur Zielsetzung und Gliederung der Arbeit

Seite 1

1. Günther Anders – ein Bewunderter, ein Umstrittener, ein Missverstandener

Zur Rezeption von Werken Günther Anders'

Seite 9

2. „Ein Leben – ein Jahrhundert“

Zum Leben und Werk von Günther Anders

Seite 24

3. „Exil – Boden der Dichtung“

Seite 63

3.1 Anders' Exilerfahrung (63) 3.2 Zur Typologie der Exilliteratur (68)

3.3 Anders' Exildeutung anhand der Tagebuchaufzeichnung *Post festum* (81)

4. „Warnbilder“

Anders' Auffassung vom Tagebuchschreiben

Seite 108

5. „Ich habe hinter meinem Rücken geschrieben ...“

Seite 115

5.1 Anders als Schriftsteller (115) 5.2 Anders' mythisches Land *Molussien* (144)

5.3 Textbeispiele aus *Leichenwäscher der Geschichte* und *Vertigo temporis* (156)

5.4 Anders' Parabel *Die beweinte Zukunft* – Textanalyse (168)

6. „Kurslos schaukelt mein Schiff ...“

Anders' Allegorie *Der Überfall* – Textanalyse

Seite 249

7. Zusammenfassung

Seite 277

Siglen

Seite 307

Literatur- und Quellenverzeichnis

Seite 308

Kurzfassung

Seite 315

Abstract

Seite 317

Vorwort

Die vorliegende Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, das Werk Günther Anders', das in der Rezeption hauptsächlich als philosophisches bzw. als kultur- und gesellschafts-kritisches betrachtet und erörtert wird, vom literaturwissenschaftlichen Standpunkt her zu interpretieren. Abgesehen von einigen wichtigen Analysen von Wendelin Schmidt-Dengler, Michael Rohrwasser oder Bernhard Fetz¹ hat sich die Germanistik kaum ernsthaft mit den literarischen Texten aus dem Opus dieses Autors befasst oder den literarischen Stil seiner philosophischen Schriften näher angesehen. Allerdings wird die außerordentliche Sprachqualität dieser Texte von fast allen Rezipienten erkannt und als hoch relevant für die Gesamteinschätzung von Anders' Œuvre apostrophiert. So vergisst auch der Philosoph und Anders-Kenner Konrad Paul Liessmann nicht, immer wieder auf Anders' sprachliche Brillanz aufmerksam zu machen.² Eine genaue Bestimmung der Stilmerkmale von Anders' Schreiben im Detail wurde jedoch nur selten versucht. Dabei liegt es auf der Hand, „daß es die Sprachqualität dieser Texte ist, die sie als philosophische so attraktiv macht,“³ und dass es daher auch der Mühe wert ist, dieses wichtige Werk, bzw. im Falle dieser Arbeit mindestens einen kleinen Teil davon, einer Stiluntersuchung aus germanistischer Sicht zu unterziehen.

Das **erste Kapitel** der Arbeit befasst sich einleitend mit der Rezeption von Anders' Werk im Allgemeinen. Dazu werden, kurz zusammengefasst, die diesbezüglichen Befunde einiger Theoretiker herangezogen, wie die Anders-Bücher von Gabriele Althaus, Konrad Paul Liessmann, Margret Lohmann, Elke Schubert oder Christian Dries, aber auch andere wichtige Quellen aus der Sekundärliteratur. In diesem Kapitel wird zum Ausdruck gebracht, dass Anders' Werk, obwohl gern gelesen, nicht immer hohe Akzeptanz erfuhr, insbesondere nicht in der akademischen Welt. Damit steht auch die Tatsache im Zusammenhang, dass die Anders-Forschung, obwohl in

¹ Damit sind vor allem die Texte *Mariechen* und *Hoch die Metapher, hoch unsere Verdrängungen* von Wendelin Schmidt-Dengler gemeint sowie *Der musische Philosoph des Atomzeitalters* und „*Dann war ich anders, eben ein Ketzer*“ von Michael Rohrwasser oder auch *Attacke von zwei Seiten* von Bernhard Fetz. Genauere Angaben sind im Verzeichnis der Sekundärliteratur zu finden.

² Konrad Paul Liessmann, Vorwort zu *Günther Anders*, S. 11-12.

³ Wendelin Schmidt-Dengler, „*Hoch die Metapher, hoch unsere Verdrängungen*“ in: *Günther Anders kontrovers*, S. 144.

letzter Zeit fortgeschritten, als immer noch unzureichend eingeschätzt wird. Und dies gilt ganz besonders, wie bereits erwähnt, für den Bereich der Germanistik. Außerdem werden in diesem Kapitel die Schwierigkeiten beim Versuch des Klassifizierens von Anders' Werken hervorgehoben. Auch Anders' eigene Aussagen zu seiner schwer klassifizierbaren Position in Wissenschaft und Kunst sowie seine Einstellung dazu werden hierbei in Betracht gezogen.

Das **zweite Kapitel** ist dem Leben und dem Werk von Günther Anders gewidmet. Ohne die Kenntnisse von Anders' Biographie ist sein Werk nur lückenhaft zu verstehen. Daher scheint es für das bessere Verständnis dieser Arbeit notwendig zu sein, eine kurze Übersicht über die wichtigsten Ereignisse in Anders' Leben heranzuführen. Denn dieses Leben zeichnet ebenso die Konturen des zwanzigsten Jahrhunderts, dessen lebender Zeuge und Kommentator er war. Diese biographische Übersicht geht von der Kindheit und vom Elternhaus aus, und beschreibt auch kurz sein jüdisches Erbe sowie seine Einstellung zum Judentum, in dem er glaubt, die Basis seiner Exil-Erfahrung gefunden zu haben. Tatsächlich sind jüdische Themen und die jüdische Symbolik in Anders' Schriften nicht ohne Belang, und sie stehen zweifellos mit seinem großen Thema Exil und Vertreibung im Zusammenhang. Des Weiteren werden Anders' Studienjahre bei Edmund Husserl und Martin Heidegger in Freiburg erwähnt, seine Begegnung mit Hannah Arendt und seine ersten anthropologischen Arbeiten. Einige Absätze widmen sich auch den möglichen Gründen für seine Namensänderung, weil diese von manchen Autoren unter anderem als programmatisch angesehen wird. Anschließend wird ein kurzer Überblick gegeben, von seinen Exiljahren in Paris angefangen, über das Exil in Amerika, bis hin zu seiner Rückkehr nach Europa 1950. Darauf folgt eine chronologische Liste der Veröffentlichungen von Anders' Büchern, die als Einführung in eine kurze Darstellung der wichtigsten Thesen aus Anders' breitgefächertem Werk dienen soll. Selbstverständlich beschränkt sich die Darstellung vor allem auf die Ideen und Reflexionen von Anders, die eine zentrale Bedeutung in seinem Œuvre einnehmen, und die in den in dieser Arbeit analysierten Texten deutlich zu erkennen sind. Es ist zu verstehen, dass dieser Überblick von Anders' zentralen Thesen zwangsläufig nur telegraphisch angeführt werden kann, da dies sonst das Thema der Arbeit sprengen würde. Abschließend wird in diesem Kapitel kurz Anders' Lebensbilanz erwähnt und beschrieben, vor allem in seinen eigenen Worten.

Im **dritten Kapitel** folgt das eigentliche Thema dieser Arbeit, und das ist, wie anfangs angeführt, das Ziel, die wesentlichen Stilmerkmale von Anders' Schriften anhand einiger seiner tagebuchartigen Aufzeichnungen zu bestimmen. Im Wesentlichen konzentriert sich diese Arbeit bei der Textauswahl auf drei Texte aus seinem Buch *Tagebücher und Gedichte*, und zwar *Post festum*, *Die beweinte Zukunft* und *Der Überfall*. Als eine der ersten und auffälligsten Charakteristika von Anders' Schreiben wird immer wieder seine Beschäftigung mit dem großen Thema Exil genannt. Seine Exilerfahrung nennt auch Anders selbst entscheidend, sowohl für die meisten seiner philosophischen Einsichten und Thesen, als auch für seine schriftstellerischen Neigungen. Vor allem deshalb, weil er sich der Leidensgemeinschaft der Exilierten ewig zugehörig fühlte. In der Rezeption gilt Anders vielmehr als Exilautor *par excellence*, weil die Exilerfahrung für sein Schaffen als weitgehend bestimmend angesehen wird, und weil sie seinen Schreibstil wesentlich kennzeichnet. In Anders' Worten ist das Exil für die Exilanten „der Boden der Dichtung“⁴ schlechthin gewesen und „die gute Zeit [ihrer] Exilmisere“ ihre „Lehrmeisterin“⁵. Das dritte Kapitel besteht aus zwei Teilen. Im ersten Teil wird Anders' Wahrnehmung des Exils im Allgemeinen dargestellt. Es wird außerdem anhand einiger theoretischer Begriffe zur Typologie der Exilliteratur festgestellt, ob bzw. wie sich die gültige Theorie der Exilliteratur auf Anders' Werk anwenden lässt, oder ob und wie er diesem Bereich zuzuordnen ist.

Günther Anders setzt sich direkt mit der Problematik der Exilsituation in vielen seiner Schriften auseinander. Es gibt auch eine ganze Reihe von Gedichten, die den Titel *Emigration* tragen. Dem Thema Exil widmet Anders in seinen Büchern oft kurze Exkurse innerhalb eines größeren Zusammenhangs und nimmt auch häufig Bezug darauf in seinen Interviews. Am meisten jedoch befasst er sich mit der Exilproblematik in seinen tagebuchartigen Aufzeichnungen, und manche von ihnen konzentrieren sich ausschließlich auf dieses Thema. Das trifft vor allem auf seinen im Jahr 1962 entstandenen Essay *Post festum* zu, der in der Sammlung *Tagebücher und Gedichte* zu finden ist. Unter allen Schriften von Anders gibt es keine andere, die seine Auffassung und seine Emotion im Hinblick auf das Phänomen des Exils besser und prägnanter

⁴ Vgl. Henri Paucker, *Günther Anders*, In: *Deutsche Exilliteratur seit 1933*, Band I, Bern u. München 1976, S. 224.

⁵ TG, S. 93.

ausdrückt als diese Aufzeichnung. Daher wird dieser Essay im zweiten Teil des dritten Kapitels ausführlich analysiert.

Das **vierte Kapitel** ist dem Tagebuchschreiber Anders bzw. seiner Auffassung vom Tagebuchschreiben gewidmet, vor allem deshalb, weil das Thema dieser Arbeit, nämlich die Bestimmung der charakteristischen Stilmerkmale seiner Schriften, auf der Analyse von Texten aus seinen Tagebüchern, versammelt im Buch *Tagebücher und Gedichte*, beruht. Aber auch deshalb, weil Anders die Form des Tagebuchs in vielen seiner philosophischen wie auch anderen Werken benutzt. Dabei weisen einige der veröffentlichten Bücher von Anders, wie das eben genannte, eine reine Tagebuchform auf, während in den anderen die Tagebuchnotizen verstreut vorzufinden sind, wie z.B. im ersten Teil seines Hauptwerks *Die Antiquiertheit des Menschen*. Daher gilt die Verwendung der Tagebuchform als eines der wichtigen Merkmale seines Stils. In seinem Verständnis vom Tagebuchschreiben wendet sich Anders aber deutlich gegen jegliche Tagebuchtypologie, und er will auf keinen Fall, dass seine Tagebücher als eine Art Konfession oder authentische Berichte missverstanden werden. Vielmehr sollen sie, wie Anders betont, als Aufzeichnungen, „die obwohl von ihm, nicht von ihm handeln“, gelesen werden. Denn es gehört zu Anders' *Procedere*, dass er die erfundenen oder nachinterpretierten Dialoge und Geschichten, die er in den Tagebüchern schildert, bewusst als wahr hinstellt, um die darin dargestellten Ideen glaubhafter zu machen.

Das **fünfte Kapitel** befasst sich mit dem Schriftstellerischen im Anders' Werk und besteht aus vier Teilen. Dieses Kapitel stellt den eigentlichen Kern der Arbeit dar, denn hier wird der literarische Stil des Schreibens von Günther Anders näher analysiert. Hierfür wird die Paradoxie seines beabsichtigten Verzichtes auf das Schriftstellerische mit gleichzeitiger bewusster Verwendung literarischer Formen erläutert bzw. seine Absicht, didaktisch zu schreiben oder, wie er sagt, mittels verschiedenster literarischer Genres zu „unterrichten“.⁶ So wird von dieser Warte aus sein Verständnis vom richtigen Stil des Schreibens mit einbezogen. Teil eins stellt erstens eine Grenzziehung zwischen dem Philosophischen und dem Literarischen in seinen Schriften dar, er beleuchtet zweitens Anders' Verständnis von der literarischen Produktion bzw. seine ästhetischen Theorien, drittens die Bedeutung der Sprache für Anders und viertens die allgemeinen Merkmale von Anders' Stil schlechthin. Zur Frage der Unterscheidung zwischen dem

⁶ Vgl. Elke Schubert (Hg.), *Günther Anders antwortet*, Berlin 1987, S. 29.

Philosophischen und Literarischen sind sich die Rezipienten einig, dass es sich bei Anders um eine wechselseitige Erhellung handelt. An eine Grenzziehung in dem Sinne scheint Anders selbst nicht zu denken, sondern er betont vielmehr immer wieder diese Doppelrolle bzw. er attackiert bewusst von beiden Seiten, wie er das ausdrückt. Von einer einheitlichen ästhetischen Theorie ist bei Anders ebenfalls kaum zu reden. Diesbezügliche aufschlussreiche Reflexionen sind aber sehr wohl, verstreut an verschiedenen Stellen seiner zahlreichen Werke, zu finden. Anders war vor allem mit der Sinnhaftigkeit sowie der passenden Form der Kunst bzw. Literatur in Bezug auf sein eigenes Schaffen beschäftigt. Besonders große Bedeutung hat Anders der Gestaltung und der Nuancierung seiner Sprache zugeschrieben. Sie schien ihm nicht nur für die Bestimmung seines literarischen Stils entscheidend, sondern er hat sie ebenso als ein wesentliches Element des Denkens angesehen. Dazu kommt, dass er nur auf Deutsch schreiben wollte, weil er glaubte, dass er ausschließlich in der Muttersprache seinen eigenen Stil entwickeln konnte und, insbesondere in der Emigration, die Sprache als sein einziges Zuhause empfand. Andererseits war Anders stets bemüht, auch seiner philosophischen Verpflichtung treu zu bleiben und hier eine Sprache zu finden, mit der er Massen erreichen könnte, ohne zum Massenstil zu greifen. Zur Erläuterung von Anders' Ansichten in Bezug auf die Erschaffung einer für ihn passenden Sprache werden hier auch Teile der Typoskripte aus dem Nachlass zitiert. Zum eigentlichen Stil von Anders' Schreiben werden am Schluss des ersten Teils des fünften Kapitels die wichtigsten Stilmerkmale erwähnt und dokumentiert. Vor allem wird hier seine hoch stilisierte poetisch-literarische Sprache mit ihrer Rhythmik und Metaphorik detailliert besprochen. Dazu werden ebenfalls Texte aus dem Nachlass zitiert, in denen Anders seine Suche nach dem passenden Schreibstil theoretisch zu beschreiben versucht. In diesen Typoskripten aus dem Nachlass sind auch seine Reflexionen über das philosophische Schreiben enthalten sowie die Unterscheidung bzw. gegenseitige Behinderung von Prosa, Dichtung und Musik in seinem literarischen Schaffen. Es wird in diesem Teil auch zu zeigen sein, dass die allgemein geltenden Mittel der Literatur schlechthin – wie die metaphorische Ausdrucksweise, das Dramatisch-Dialogische oder das Erzählerische – nicht nur Platz, sondern Vorrang in Anders' Schriften haben, sowohl in seinen philosophischen Büchern als auch in seinen Erzählwerken oder philosophisch-literarischen Reflexionen sowie den Tagebüchern.

Im zweiten Teil des fünften Kapitels ist von einem ganz besonderen Motiv bzw. Leitmotiv in Anders' Werken die Rede, und zwar von seinem erfundenen mythischen Land Molussien. Die molussischen Geschichten, Gedichte oder Gestalten tauchen sowohl in belletristischen als auch in philosophischen Texten von Anders als wichtige Quellen oder sogar als ultimative Beweise für seine Thesen immer wieder auf, ohne dass die Existenz dieses Landes je näher erklärt oder in Frage gestellt wird. Mit den molussischen Geschichten untermalt Anders seine Thesen metaphorisch-allegorisch. Der zweite Teil des fünften Kapitels über Molussien soll dieses Procedere von Anders, das er in seinem Werk durchaus konsequent anwendet, näher erklären und vor allem darauf aufmerksam machen, dass dieses Verfahren auch ein literarisches ist. Sein Roman *Die molussische Katakombe* wird in diesem Kapitel ebenfalls kurz besprochen.

Der dritte Teil des fünften Kapitels betrachtet – als kleiner Exkurs bzw. als Einführung in die große Textanalyse des vierten Teils – zwei Textproben aus den Tagebüchern, und zwar die Aufzeichnungen *Leichenwäscher der Geschichte* und *Vertigo temporis*. Diese kleinen Textanalysen mit ihren Hinweisen auf die in den Texten verwendeten Stilmittel sollen die Feststellungen der folgenden ausführlichen Untersuchungen der Tagebuchaufzeichnungen *Die beweinte Zukunft* sowie *Der Überfall* vorwegnehmend unterstützen. Das heißt, bereits bei dieser kurzen Analyse wird etwa die häufige Verwendung von Inversionen, musikalischer Symbolik, molussischer Metaphorik oder reichhaltigen Vergleichen, poetischen Bildern und Allegorien unterstrichen, da sie schon in diesen kurzen Texten von Anders nicht zu übersehen sind. Andererseits weisen diese Textbeispiele erneut ausdrucksstark auf sein großes Thema Exil und dessen Wahrnehmung hin.

Im vierten Teil des fünften Kapitels folgt eine umfangreiche Textanalyse der als Tagebuchaufzeichnung getarnten Parabel *Die beweinte Zukunft*. Obwohl auch andere Tagebucheintragungen von Anders wie philosophische Erzählungen anmuten, weist kaum eine andere, wie zu zeigen sein wird, eine dermaßen klare literarische Struktur auf. Gleichzeitig sind in ihr aber Anders' Ideen bzw. in diesem Fall auch seine ‚fixen Ideen‘ sowie seine Botschaften deutlich zu erkennen. In dieser Erzählung wechseln sich reale und irrealer Szenen, poetische Bilder und philosophische Reflexionen ab, und zusammen bilden sie doch eine geschlossene Form. Ein roter Faden durchzieht die Geschichte vom Anfang bis zum Ende. Dabei wird die Entwicklung des literarischen

Geschehens mit ihren Episoden und Wendungen durchaus konsequent von entsprechenden philosophischen Kommentaren begleitet. Die Geschichte, die von den Ereignissen während eines tatsächlichen oder fiktiven Krankenhausaufenthalts berichtet, wird unter anderem szenisch, d.h. fast wie ein Bühnenstück oder ein Filmabschnitt dargestellt, oft auch äußerst humorvoll. Sie soll Erkenntnisse vermitteln, aber diese Erkenntnisse – darauf will die Textanalyse hinweisen – sind ohne die ästhetischen Mittel für Anders nicht zu erreichen. Die poetisch-dramatisch-literarischen Darstellungen und die philosophischen Überlegungen in *Der beweinten Zukunft* sollen auf zwei verschiedenen, aber verbundenen Ebenen demselben Zweck dienen, nämlich der Erkenntnisgewinnung. Die Grundidee, um die es in dieser Erzählung geht, ist die Angst um die Welt bzw. die Warnung vor der möglichen Zerstörung der Welt durch die Bombe, die tickt. In *Der beweinten Zukunft* wird für die Bewahrung der Welt gepredigt, und zwar sowohl von dem Hauptprotagonisten der Geschichte als auch von Anders selbst, der diese Angstmachung als Aufruf zur Handlung verstanden haben will.

Das **sechste Kapitel** soll einen seltenen Blick auf Anders als nostalgischen Literat ermöglichen, und zwar anhand der Analyse seiner in den Tagebüchern veröffentlichten Allegorie *Der Überfall*. In dieser Aufzeichnung gibt Anders wie kaum sonst irgendwo seine tiefe persönliche Betroffenheit unverhüllt preis. Hier gelingt ihm eine Darstellung der puren Nostalgie und Resignation, die als solche ebenfalls als ein wichtiges Merkmal der Exil-Schriftstellerei bekannt ist. Außerdem ist diese Aufzeichnung einer der seltenen Texte von Anders, in dem es ihm nicht um den metaphorischen Ausdruck seiner philosophischen Ideen oder seine didaktischen Absichten geht, sondern um das reine literarische Bekenntnis. Für die Untersuchung von Anders' Schreibstil stellt die Tagebuchaufzeichnung *Der Überfall*, in der er in einem Atemzug die Geschichte von dem schrecklichen Überfall seiner Vorgänger auf sein in die Zukunft strebendes Schiff erzählt, tatsächlich ein markantes Exemplar dar. Daher ist es nicht ohne Belang, die darin verwendeten Stilmittel ebenfalls näher zu untersuchen.

Bei diesen Textanalysen werden als Unterstützung auch Erläuterungen hinzugefügt, die Anders in seinen weiteren veröffentlichten Werken liefert. Besondere Beachtung wird aber genauso seinen noch nicht veröffentlichten Texten gewidmet, die im Günther Anders' Nachlass im Österreichischen Literaturarchiv zu finden sind.

Auf diesem Wege will ich herausfinden, inwiefern man den Schriftsteller vom Philosophen Anders trennen kann. Außerdem ist es mein Ziel, einmal fernab der in der Sekundärliteratur überwiegenden Darstellungen von Anders als Technikphilosophen und didaktischem Schriftsteller, ein Bild von dem Humanisten und dem nostalgischen poetisch-künstlerischen Literat Anders zu präsentieren, das bis jetzt nicht ausreichend oder zumindest nicht im Detail angesehen wurde.

Die Textauswahl konzentriert sich dabei bewusst auf die Texte von Anders, die nicht als sogenannte ‚rein-literarische‘ einzustufen sind bzw. auf diejenigen, die er wenigstens nicht als solche ausweisen will. Ihre genaue Analyse soll zeigen, dass Anders' Schreibstil in der Tat ein dichterisch-literarischer ist, auch wenn er als Schriftsteller wider Willen demaskiert werden muss.

Einen Anspruch auf Vollständigkeit kann es in dieser Arbeit selbstverständlich nicht geben. Das Anliegen, dass hiermit mögliche neue Wege in der Anders-Forschung aufgezeigt werden, erweist sich indes als durchaus berechtigt.

1. Günther Anders – ein Bewunderter, ein Umstrittener, ein Missverständener

Zur Rezeption und Klassifikation von Günther Anders' Werken

Günther Anders ist sicherlich alles andere als ein unumstrittener Autor. Durch die langen Jahre seines fruchtbaren Schaffens haben sich die anerkennenden und die kritischen Stimmen beinahe die Waage gehalten. Für manche Rezipienten gilt er als einer der wichtigen, wenn nicht der wichtigsten Denker des 20. Jahrhunderts. So etwa nennt ihn die Frankfurter Allgemeine Zeitung schon in den siebziger Jahren den „bedeutendsten philosophischen Schriftsteller unserer Epoche“.¹ Der große Kenner und Forscher von Anders' Werk Konrad Paul Liessmann stellt die hohe Bedeutung des Philosophen, Denkers und Schriftstellers nie in Frage. Mehrmals betont er in seinen zahlreichen Schriften zu Günther Anders, dass dieser „zu den wichtigen Denkern des 20. Jahrhunderts gezählt werden“² bzw. „als einer der bedeutendsten Philosophen der modernen technischen Zivilisation gelten“³ kann.

Viele Autoren der mittlerweile beträchtlichen Zahl sekundärliterarischer Werke zu Günther Anders beklagen zwar immer noch das Fehlen einer ernsthaften wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Anders' Werk. In den Kritiken und im Feuilleton mangelt es aber kaum an hohen Auszeichnungen und Superlativen, wann immer sein Name erwähnt wird. Er wird als der „philosophische Kronzeuge einer Epoche“⁴, ein „Denker von genuiner Sprach- und Geisteskraft“⁵, als eine „philosophische Ikone“⁶ tituliert. Er wird sogar als Modephilosoph missbraucht, „indem man die von ihm gelieferten Stichworte begierig aufgreift“⁷. Sein „scharfer Intellekt“⁸,

¹ Manfred Bissinger führt am Anfang seiner Darstellung über Anders an, dass ihn die Frankfurter Allgemeine Zeitung schon in den siebziger Jahren den „bedeutendsten philosophischen Schriftsteller unserer Epoche“ nannte. In: Manfred Bissinger (Hrsg), *Günther Anders. Gewalt ja oder nein. Eine notwendige Diskussion*. Droemersch Verlagsgesellschaft Th. Knaur Nachf., München 1987, S. 13.

² Konrad Paul Liessmann, *Günther Anders*, München 2002, S. 9.

³ Ebd., S. 12.

Ähnlich der Historiker und Anders-Biograph Raimund Bahr, der als Leiter des Günther Anders Forums Symposien und Tagungen zu Anders veranstaltete: „Günther Anders zählt für mich zu den wichtigsten Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts, [...]“. Raimund Bahr, *Vortrag auf dem Internationalen Anders-Symposium am 27. und 28. Juni 2002 in Wien*, veröffentlicht in: *Die Furche*, 27. Juni 2002.

⁴ Liessmann, *Einleitung zu Günther Anders kontrovers*, München 1992, S. 7.

⁵ Manfred Papst, *Denken nach Auschwitz und Hiroshima*, NZZ am Sonntag, 30. Juni 2002.

⁶ Margret Lohmann: *Philosophieren in der Endzeit. Zur Gegenwartsanalyse von Günther Anders*. München, 1996, S. 16-17.

⁷ Ebd., S. 11.

seine „stilistische Brillanz“⁹, seine „unbeugsame Haltung“¹⁰, sein „bohrender Scharfsinn“¹¹ und „die fahle Folgerichtigkeit“¹² werden in der Fachliteratur immer wieder geehrt. Auch in den gelegentlichen Fällen der Ablehnung oder der Irritation durch seine provozierenden Thesen ist man meistens bemüht, so Gabriele Althaus, die Kritikversuche „vordergründig nach wie vor ehrenerweisend“¹³ zu formulieren und diese durch eine unumgängliche Anerkennung von Anders' Schaffen abzusichern. Wenn etwa H.M. Enzensberger in seinem kritischen Anders-Aufsatz Anders' Hauptwerk als „Philosophie des Ärgers“ titulierte, dann betont auch er, dass dies „im guten wie im schlechten Sinn“¹⁴ zu verstehen sei, wie er abschließend schreibt.¹⁵

Diesen vordergründig Ehre erweisenden Umgang mit Anders stellt Stefan Broniowski in seinem Versuch einer radikalen Kritik des Andersschen philosophischen Werkes ironisierend dar, indem er die Sekundärliteratur zu Anders dem „Genre des Hagiographischen“ zuschreiben will.¹⁶ „Anders-gläubige Kommentatoren“ strickten fleißig an der Legende vom „kompromisslosen Außenseiter“ und „unbequemen Denker“, meint Broniowski. Während er dagegen wagen möchte, „die Kanonisation des Sankt Anders“ kritisch zu beleuchten. Für Broniowski ist Anders kein nennenswerter Philosoph, weil er weder ein philosophisches System entwickelt hat, noch seine Methoden wissenschaftlich relevant sind.¹⁷ Allerdings gesteht auch er Anders eine gewisse philosophische Kompetenz zu, mindestens in der frühen Phase, als er sagt, dass

⁸ Konrad Paul Liessmann, *Günther Anders*, München 2002, S. 13.

⁹ Ebd., S. 12.

¹⁰ Ebd., S. 13.

¹¹ Hans Magnus Enzensberger, *Philosophie des Ärgers*, Frankfurter Hefte 13, 1958, H.1, S. 63: „Keine Besprechung kann hier die eigene Lektüre ersparen; sie kann den bohrenden Scharfsinn, die fahle Folgerichtigkeit, mit der Anders seine Thesen entwickelt, nicht einmal andeuten.“

¹² Ebd.

¹³ Gabriele Althaus, *Leben zwischen Sein und Nichts. Drei Studien zu Günther Anders*. Berlin 1989, S. 7.

¹⁴ Enzensberger, S. 64. Und vorher auf der S. 63: „Wenn die Methode und das gedankliche Klima der Abhandlungen hier kritisch sondiert werden, wenn sich dabei starke Einschränkungen und Abstriche ergeben, so geschieht es nicht in der Absicht, den Versuch durch ein paar Zeilen zu ‚erledigen‘. Im Widerspruch kommen vielmehr die Sache und ihre Bedeutung noch einmal zum Vorschein.“

¹⁵ Denn „selbst dort, wo Kulturkritik sich kompromittiert, ist sie nicht überflüssig. So viel wird von ihr verlangt, daß sie nie die Hände in den Schoß legen darf; wie viel weniger dürfen es ihre Leser.“ Ebd., S. 64.

¹⁶ Stefan Broniowski, *Der überschätzte Unbekannte. Günther Anders: Ein Philosoph oder doch nur ein Prophet?*, In: Dirk Röpcke (Hrsg.), *Geheimagent der Masseneremiten*, St. Wolfgang 2002, S. 129: „Anders-gläubige Kommentatoren ... stricken fleißig an der Legende vom ‚kompromisslosen Außenseiter‘ und ‚unbequemen Denker‘.“

¹⁷ Ebd., S. 143: „Zum Philosophieren gehört eine philosophische Methode. Bei Anders aber findet sich keine solche, also ist er kein Philosoph.“

seine 1948 veröffentlichte Heidegger-Kritik zu den treffendsten Kritiken an Heidegger überhaupt gehört.¹⁸

Der Anders-Experte Liessmann äußerte sich zu den späten und enthusiastischen Auftreten der längst fälligen Anerkennung in seinem 1993 erschienen Buch „Günther Anders zur Einführung“ etwas resignierend, indem er doch noch einen seriösen, gebührenden Umgang mit Anders' Werk vermisste.

Die lange Phase einer nahezu jahrzehntelangen Ignoranz scheint zwar von einer viel zu späten der Anerkennung abgelöst zu werden, allein, man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass auch diese zögernde Kenntnisnahme eher dem Bedürfnis entspricht, einem wichtigen Denker des 20. Jahrhunderts seine Referenz zu erweisen, als dem Willen zur Auseinandersetzung.¹⁹

In den achtziger Jahren bedauert Gabriele Althaus schon, dass man „seit Jahren viel *von* Günther Anders, aber wenig *über* ihn“ lesen konnte.²⁰ Anders war nicht nur ein viel gelesener, sondern auch ein viel zitierter Autor, aber einen wirklichen „Willen zur Auseinandersetzung“ mit seinem vielschichtigen und schwer einzuordnenden Werk konnte man nicht erkennen. Nur etwas differenzierter sieht den Stand der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Anders Margret Lohmann Ende der neunziger Jahre. Sie kann zwar feststellen, dass die Phase des langen Ausharrens von Anders' Schriften, als sie sich nur „den versprengten Kennern und noch versprengteren Kennerinnen“ zu erschließen schienen, vorüber sei, vermisst aber gleichfalls nach wie vor „eine tragfähige Basis der Aufarbeitung“, die es ermöglichen würde, seine Thesen „direkt in den Kontexten heutiger [...] Debatten aufzugreifen“²¹. Damit schließt sie sich eigentlich fast nahtlos den früheren Überlegungen von Gabriele Althaus an, die ausdrücklich hervorheben will, dass „eine Auseinandersetzung mit [Anders'] provozierenden Thesen [...] im philosophischen und sozialwissenschaftlichen Diskurs der Gegenwart [...] nicht stattgefunden“ hat.²² Auch Elke Schubert führt am Anfang ihrer 1992 erschienenen Anders-Monographie die bestehende Ansicht an, dass „Anders' Genie in keinem Verhältnis zu seiner Reputation“ steht, und dass sein

¹⁸ Danach hätte er Philosophie und jede als solche ausgewiesene philosophische Methode verabschiedet, meint Broniowski: „Man könnte sagen: Aus Günther Stern hätte ein passabler Philosoph werden können, Günther Anders ist bloß ein philosophischer Schriftsteller geworden.“ Ebd., S. 135.

¹⁹ Liessmann, S. 11.

²⁰ Althaus, S. 11. Diese Ansicht wiederholt sie laut Christian Dries 2002 in einem Aufsatz wörtlich.

²¹ Lohmann, S. 17.

²² Althaus, S. 7.

„breitgefächerte[s] philosophische[s] Werk [...] nicht die Beachtung gefunden [hat], die es verdient“.²³

Diese Situation sieht Christian Dries 2014 wesentlich verändert²⁴, obwohl auch er feststellen muss, „dass es lange Zeit im Grunde gar keine ‚Anders-Forschung‘[...] gegeben hat – wenn Forschung bedeutet, dass sich über Jahrzehnte hinweg ein *dauerhafter, institutionalisierter, international vernetzter* wissenschaftlicher Arbeits- und Diskussionszusammenhang mit *regelmäßigen* Tagungen und Publikationen zum Thema herausbildet“.²⁵ Dennoch bestreitet Dries die Angaben der „Pionierin der Anders-Forschung“ Althaus über die mangelnde Sekundärliteratur zu Anders, die, wie er meint, „damals schon nicht mehr zutreffend waren“, und listet die erschienenen Publikationen zu Anders’ Werk genau auf.²⁶ Außerdem gäbe es laut Dries mittlerweile auch eine immer größere Zahl an Anders-Übersetzungen sowie eine internationale Nachwuchsforschung, „die das Feld neu aufrollt“.²⁷ Allerdings fehle es „den aktuellen akademischen Bemühungen um Anders“, beklagt auch Dries, nach wie vor „an fester (sprich dauerhafter) institutioneller Verankerung“.²⁸

Den Grund für das Fehlen eines seriösen und kontinuierlichen wissenschaftlichen Diskurses zu Anders’ Werk sehen die Autoren keinesfalls in der abnehmenden Bedeutung oder der geringen Aktualität seiner Thesen. Vielmehr stellen sie nach wie vor die hohe Diskrepanz zwischen der Relevanz seines Werkes und seiner wissenschaftlichen Aufarbeitung fest. Im Jahr 2002, zum hundertsten Jahrestag von Anders’ Geburt und zehn Jahre nach seinem Tod, musste Liessmann das gleiche

²³ Elke Schubert, *Günther Anders mit Selbstzeugnissen und Dokumenten*. Hamburg 1992, S. 7.

²⁴ Christian Dries, *Im Pilgerschritt auf guten Wegen? Erwägungen zum gegenwärtigen Stand der Anders-Forschung*. Vortrag an der vom Österreichischen Literaturarchiv veranstalteten Tagung *Schreiben für übermorgen, Forschungen zu Werk und Nachlass von Günther Anders* am 28.11.2014 in Wien. (Zur Verfügung gestellt von Christian Dries.)

²⁵ Dazu Dries: „Nur eine Handvoll Kenner und Liebhaber, [...], sorgten vor und nach Günther Anders’ Tod 1992 für einen schmalen Grundstrom an unterschiedlichsten Publikationen, [...] Daneben sind viele der ersten, parallel zu diesem Grundstrom entstandenen Forschungsbeiträge, z.B. die Dissertationen von Helmut Hildebrandt, Werner Reimann, Eckhard Wittulski oder Margret Lohmann, bis heute sozusagen unbeantwortet geblieben.“ S. 2.

²⁶ Ebd.: „Zwischen dem Erscheinen von Gabriele Althaus’ Anders-Monographie 1989 und ihrem Aufsatz aus dem Jahr 2002 sind [...] insgesamt 19 Monographien oder Sammelbände zu Anders erschienen (bis heute noch einmal 22, also insgesamt über 40), dazu sechs Themenhefte, Dutzende Diplom- oder Magisterarbeiten sowie über 30 Aufsätze. Allein im Jahr 2013 erschienen bereits mindestens 13 wissenschaftliche Aufsätze (Stand Oktober 2014).“ S. 3.

²⁷ Ebd., S. 2-3.

²⁸ Ebd.: „Kurzum: Der Zusammenhang ist da, und er hat sich zweifellos vergrößert, vor allem auch internationalisiert, allein, es fehlt an akademischen Dauerstellen, an [...] Günther Anders-Forschungszentren, Anders-Kollegs und Anders-Workshops.“ S. 4.

Desinteresse der Fachwelt für einen Philosophen beklagen, der sich selbst gern „als Vertreter von Kampfthesen“ gesehen hätte, „der es mindestens verdienen würde, attackiert zu werden. Doch gleichzeitig blieb für ihn die Aktualität von Anders' Philosophie ungebrochen.²⁹ Auch andere Autoren nahmen sich das Jubiläum zum Anlass, um Anders' Aktualität erneut zu beschwören. So beispielweise Manfred Papst:

Günther Anders [...] war der streitbarste Philosoph der Totalitarismen und technologischen Revolutionen seiner Zeit. An seinem hundertsten Geburtstag ist er aktueller denn je.³⁰

So wie Liessmann anführt, dass Anders' Philosophie den Hegelschen Anspruch erfüllt hat, ihre Zeit in Gedanken zu fassen,³¹ so schätzen auch die meisten der Verehrer seines Werkes, dass es Anders wie niemandem sonst gelungen ist, die Phänomene seiner Zeit, „die Implikationen der modernen technischen Zivilisation“³² zu reflektieren. Für Margret Lohmann ist allein die Tatsache, dass sich Anders' Philosophie zur rechten Zeit des Problems annimmt, also nicht vor der Geschichte versagt, Grund genug, sich ihr mit Nachdruck zu widmen.³³ Auch Gabriele Althaus sieht Anders' Einzelposition in philosophischer Beschäftigung mit den brennendsten Fragen seiner Zeit als einen der entscheidenden Beweise für seine Bedeutung.

[...] kein zeitgenössischer Philosoph außer ihm [hat] sich Hiroshima als Datum und zentrale Erfahrung auch nur in ähnlicher Weise vorgeben lassen. [...] Allein das macht seine Philosophie zu einer von Rang.³⁴

Hans Magnus Enzensberger gesteht Anders genauso die Vorreiterrolle auf seinem Gebiet zu, als er dessen Hauptwerk in seiner Rezension bespricht. Er betont, dass die Gegenstände seiner Abhandlungen – die Welt der Geräte, des Fernsehens, der

²⁹ Vgl. Liessmann, S. 7: „Hundert Jahre nach seiner Geburt, zehn Jahre nach seinem Tod ist es still geworden um Günther Anders. Der scharfsinnige Philosoph, streitbare Publizist und unbeugsame Moralist, [...] scheint seine Zeit gehabt zu haben und nur noch bei jenen Interesse zu erregen, die sich an einer Geschichte des politischen Denkens im 20. Jahrhundert oder an den Frühformen der Technik- und Medienphilosophie abarbeiten.“

³⁰ Manfred Papst, *Denken nach Auschwitz und Hiroshima*, NZZ am Sonntag, 30. Juni 2002, NZZ online, S. 1. Auch Liessmann, S. 12: „In Summe kann Günther Anders wohl als einer der bedeutendsten Philosophen der modernen technischen Zivilisation gelten [...]“

³¹ Liessmann, *Günther Anders kontrovers*, S. 7.

³² Papst, S. 1.

³³ Lohmann, S. 9.

³⁴ Althaus, S. 13.

Bombe – fraglos „echte philosophische Probleme“ darstellen. Zugleich kritisiert er die Lage der aktuellen deutschen Philosophie, die sich diesen Themen verweigert.³⁵

Daß der Autor sich gegen die Unterstellung zur Wehr setzen muß, er treibe bloße Tagesphilosophie, er werfe sich an journalistische Spezialitäten weg, läßt vernichtende Rückschlüsse auf die Lage der aktuellen deutschen Philosophie zu.³⁶

Die Ursache für das Fehlen eines relevanten wissenschaftlichen Diskurses zu Anders' Werk sehen manche Rezipienten gewissermaßen in Anders' Philosophie selbst. Nach Liessmann waren Anders' Beobachtungen möglicherweise gerade deswegen „inakzeptabel“, weil sie „den Nerv eines Zeitalters trafen“, weil sie unerbittliche, „scharfe, rücksichtslose [...] Eingriffe in das gesamt-gesellschaftliche Gefüge“³⁷ darstellten. Auch Lohmann befürchtet, dass die Begegnung mit Anders' Befunden als „intellektuell wie emotional strapazierend“ empfunden werden kann, weil sie eben auf der Verarbeitung des Jahrhundertshocks beruhen. Andererseits meint sie auch, dass sich Anders selbst „ins Abseits“ befördert, indem er sich auf kein Spezialgebiet festlegen will und „sich zwischen unterschiedlichen Bereichen“ bewegt, indem er ein „Grenzgänger“ bleibt. Rudolf Burgers Position, der Anders' Werk nicht durch „einen ruinösen Umgang“ zu einem „Kulturgut“ wie jedes andere abgleiten sehen möchte³⁸, kommentiert Lohmann mit der Ansicht, dass manche „Popularisierungstendenzen“ von Anders' zentralen Thesen nicht dazu führen sollten, dass sich die „an den Universitäten institutionalisierte und dominierende Philosophie [...] der Betrachtung seiner Philosopheme verweigert“.³⁹

Und trotzdem gibt es an den Universitäten, wie Christian Dries feststellen muss, bis heute keine Professuren, die Anders-Forschung als Schwerpunkt hätten.⁴⁰ Den Grund dafür sucht Dries mit Liessmann einmal mehr bei Anders selbst. Man dürfe nicht vergessen, „dass die entscheidende Intention dieses Philosophen im Versuch lag,

³⁵ Hans Magnus Enzensberger, *Philosophie des Ärgers*. In: Frankfurter Hefte 13 (1958), H.1, S. 62: „Die offizielle Philosophie hat vor dem Thema, das hier ergriffen wird, bislang versagt, soweit sie es nicht überhaupt mit Stillschweigen übergangen hat: Heideggers dürftige Auslassungen angesichts eines Kraftwerks, Jaspers' wohlmeinende Predigt angesichts der Atombombe. Die Welt der Geräte, des Radios und der Television, der Bombe, um nur die Hauptgegenstände der vier Abhandlungen zu nennen, die Anders in seinem Essayband vereinigt, wirft fraglos echte philosophische Probleme auf.“

³⁶ Enzensberger, S. 62.

³⁷ Liessmann, S. 8.

³⁸ Rudolf Burger, *Die Philosophie des Aufschubs*, in: *Günther Anders kontrovers*, S. 252-266.

³⁹ Lohmann, S. 16.

⁴⁰ Konrad Paul Liessmann und der Direktor des Literaturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek Bernhard Fetz stellten hierfür eine Ausnahme dar, so Dries. S. 2.

jenseits der akademischen Bezirke als Philosoph und Autor wirksam zu werden und mit seinem Denken wenn nicht schon einen Beitrag zur Verbesserung, so doch einen zur Erhaltung der Welt zu leisten.“⁴¹ Also schließt Dries dazu letztendlich: „Womöglich ist Günther Anders gar kein Denker, der an die Universitäten gehört.“⁴²

Die Authentizität und die Unklassifizierbarkeit des Andersschen Denkens preist schon Gabriele Althaus an. Seine Philosophie sei „jenseits akademischer Normen“, sie sei an den „Starkstrom der Gegenwart“ angeschlossen.⁴³ Genau so wenig wie sie politisch zuzuordnen sei, lasse sie sich wissenschaftlich durch herkömmliche Vergleichsmethoden überprüfen.

Auch Margret Lohmann bewundert die Souveränität, mit der sich Anders „über starre Ordnungen von Fächern, Themenbereichen, Gattungen und Stilen hinweg setzt“. Detailliert führt sie die Liste seiner Unzugehörigkeiten zu verschiedenen „eingeschworenen Zirkeln oder Schulen“ an: Um für einen Heideggerianer gehalten zu werden, war Anders zu „politisch“ und zu „anthropologisch“, für einen Brechtianer zu „existentialistisch“, für die etablierten Vertreter der Frankfurter Schule hat sich seine didaktische Schreibweise wiederum doch zu sehr an Brecht angelehnt. Für die Neomarxisten war sein „Pessimismus“ schwer zu akzeptieren, „während sich heutige Vertreter postmoderner Auffassungen vom Ende des Subjekts trotz der willkommenen These von der „Antiquiertheit des Menschen“ mit seinem obsoleten „Humanismus“ herumplagen“.⁴⁴

Anders selbst war sich seiner Position zwischen den Stühlen nicht nur bewusst, er hat sie oft und gerne betont, programmatisch beschrieben und sozusagen als sein Credo definiert. Befragt über seine philosophischen Kontakte im amerikanischen Exil antwortet Anders:

Ich gehörte nirgendwohin. Ich war nicht mehr Heideggerianer, schon seit vielen Jahren nicht mehr, gehörte nicht zum Kreis von Adorno und Horkheimer, war niemals Mitglied des Frankfurter Instituts und gehörte nicht zur Partei. Eigentlich wurde ich nicht ernstgenommen: von Brecht nicht, weil ich nicht marxistisch genug philosophierte; von den Akademikern nicht, weil ich mich nicht darauf einließ, als Gelehrter über die Philosophie anderer zu philosophieren – die verstanden mich nicht,

⁴¹ Konrad Paul Liessmann: *Günther Anders (1902-1992)*, in: Helmut Reinalter/Andreas Oberprantacher (Hg.): *Außenseiter der Philosophie*. Königshausen & Neumann 2012, S. 347-366, hier S. 364. Zitiert nach Dries, S. 4.

⁴² Dries, S. 4.

⁴³ Althaus, S. 13.

⁴⁴ Lohmann, S. 14.

wenn ich erklärte, ein Astronom beschäftige sich nicht primär mit den astronomischen Theorien anderer Leute, sondern mit den Gestirnen [...]»⁴⁵

Auch Liessmann, wie erwähnt, erkennt Anders, obwohl er seine Nähe zu „verschiedenen philosophischen Schulen und Strömungen“ konstatiert, Eigenständigkeit und „Exterritorialität“ zu. Diese habe er sich eben dadurch erwerben können, dass er „in hohem Maße einem Begriff der Philosophie“ verpflichtet war, „der ganz bewusst unakademisch sein wollte“.⁴⁶

Die misslungenen Bemühungen der Theoretiker, ihn und sein Werk „in irgendeine Gruppe oder Denkschule“ einzuordnen und zu definieren, betrachtete Anders achselzuckend und mit Humor: „Ich habe Besseres zu tun, als meiner Position einen Namen zu geben“.⁴⁷ Auch die negative Betitelung seiner Person und seiner Thesen begleitete er mit seinen geistreichen und nicht selten spöttischen Kommentaren. Nach Michael Rohrwasser wies er solche Bezeichnungen zurück, indem er sich auf sie einließ. Er sei „selbstverständlich nihilistisch“, ein „ontologisch Konservativer“, „Moralist“, „Deserteur“, ein „Barbarei-Philosoph“, ein „Saboteur des Fortschritts“, der stur auf einem humanen Begriff des Menschen insistiere, oder kurz „Nörgler“ und „Panikmacher“. Indem er aber die ihm zugeschriebenen Begriffe wie „Konservativer“ oder „Maschinenstürmer“ aufnimmt und sie betont, „wie Orden“ trägt, sprengt er, so Rohrwasser, ihre Denkmuster auf und verweist auf „sein wahres Wesen“.⁴⁸

Wenn Anders also die negative Qualifizierung seiner Philosophie von anderen übernimmt und sogar als Titel benutzt, wie das bei seiner späten Sammlung „Ketzereien“ der Fall ist, dann kehrt er, in seiner gewohnten Manier des Invertierens, die negativ besetzte Bedeutung des Namens um. Er verweist zunächst auf seinen wahren Gehalt und denunziert gleich danach die Namensgeber als die Träger des negativen Sinns. „Ketzerei“ bedeute nach dem Griechischen „Wahl, also *Selbständigkeit*“, bezeichnete außerdem „Glaubensabweichungen“ [...], „die [...] mit den drastischsten Mitteln unterdrückt oder gehandelt worden sind“, schreibt Anders im Vorwort zu diesem Buch. Wobei der diskriminierende Ausdruck „Ketzer“ eigentlich, „das Gegenwort gegen die Wörter ‚Konformismus‘, ‚Orthodoxie‘ und ‚Orthopraxie‘“

⁴⁵ Elke Schubert (Hrsg.), *Günther Anders antwortet. Interviews & Erklärungen*, Berlin, 1987, S. 102.

⁴⁶ Liessmann, S. 9.

⁴⁷ K, S. 10.

⁴⁸ Michael Rohrwasser, „Dann war ich anders, eben ein Ketzer“. In: *Austriaca*. Décembre 1992 – Numéro 35. Université de Rouen – Centre d’Etudes et de Recherches Austrichiennes. S. 125.

sei. Und indem Anders sich als jemanden sieht, der seine Beobachtungen „unabhängig von allen orthodoxen [...] Schablonen konzipiert [...]“, so bezeichnet er sich selbst gerne als Ketzer. Die „Repräsentanten der offiziellen orthodoxen Herrschaft oder Majorität“ diskriminierten durch diesen Terminus „die „Sektierer“ und markierten sie als für die Scheiterhaufen reif“. Doch eigentlich ließe sich der „Spieß auch umdrehen“, schreibt Anders.

Und das tue ich hier. Wenn ich das klassische Schimpfwort adoptiere und mich selbst als „Ketzer“ vorstelle, so auch deshalb, weil, wer [...] sich selbst als „Ketzer“ präsentiert, dadurch die Rechtgläubigen ins Unrecht setzt, nämlich nun diese in Ketzer umfunktioniert. Denn *Orthodoxie ist stets Ketzerei gegen die Wahrhaftigkeit; und um so ketzerischer, für je wahrer sie ihr Glaubenssystem hält.*⁴⁹

Hier ist nicht schwer zu erraten, dass für Anders manche in ihrer Rigidität erstarrten Strukturen der akademischen Welt genau solche „Repräsentanten der offiziellen orthodoxen Herrschaft“ darstellten, mit denen er sich nicht identifizieren konnte. In mehreren Interviews wiederholt er variierend, dass er „an selbständiges Philosophieren gewohnt war“ und „unter Allergie gegen Stereotype philosophischer Schulausdrücke litt“.⁵⁰ Er konnte auch nicht einsehen, wie jemand, der, wie Adorno, für sich beansprucht, ein Avantgardist in der Philosophie zu sein, sich gleichzeitig institutionalisieren konnte und „von denjenigen ehren lassen, denen man durch das, was man schreibt, die Achtung versagt“.⁵¹ Mit seiner metaphorischen und bildreichen Sprache brachte Anders diese seine Ansichten öfters zum Ausdruck. Die Phänomene seiner Zeit in einer Fachsprache zu reflektieren, „die nur akademische Kollegen lesen und verstehen würden“, schien für ihn „unsinnig, [...] wenn nicht sogar unmoralisch“ zu sein. „So unsinnig, wie wenn ein Bäcker seine Brötchen nur für Bäcker büke.“⁵²

Als einer, der unorthodox denkt, der die „neuen Phänomene“, wie es in den Ketzereien heißt, „stets aus nächster Nähe anvisiert“, als einer, der für diese Phänomene

⁴⁹ K, S. 5-6.

⁵⁰ GAa, S. 41.

⁵¹ Liessmann, S. 141.

⁵² GAa, S. 28.

Ein Kritiker wie Jan Philipp Reemtsma sieht in dieser Selbstdarstellung von Anders einen schlichten Denkfehler. Anders versuche aus einer biographischen Not eine intellektuelle Tugend zu machen, meint Reemtsma. „Ihn treibt die Sehnsucht nach dem Milieu, das ihn nicht haben will.“ Daher versuche er, „die Probleme aus einer Fach- in eine allgemeine Sprache zu übersetzen“, und dies als Tugend darzustellen. Aber, „der Irrtum besteht darin, zu meinen, es gebe philosophische Probleme außerhalb des Milieus Philosophie.“ Jan Philipp Reemtsma: *Hamanns Einwand. Die Erfindung der Philosophie als akademischer Lebensform.* In: *Ganz anders?* S. 25-47.

„Neologismen“ einführt „und durch diese „frischen Wörter“ die Leser [...] aufs Glatteis der Wahrheit“ führt⁵³, ist Anders in der Tat ein „Ketzer par excellence“⁵⁴. Und das dürfte die Bezeichnung sein, die, für manche Autoren und wohl auch für Anders selbst, mindestens einigermaßen geeignet ist, um die Konturen seines philosophisch-literarischen Werkes abzuzeichnen⁵⁵. Diese außerordentliche Rolle und Aufgabe, vor die er sich gestellt sieht, nämlich nicht nur sich selbst auf dem „Glatteis der Wahrheit“ zu bewegen, sondern auch die anderen dazu zu verführen, diese Rolle wird ihm in der Rezeption nicht abgesprochen.

Doch jede Auseinandersetzung mit dem Werk und der Person Günther Anders, und diese soll, wie vorhin erwähnt, immer noch unzureichend sein, stößt auf eine vielschichtige Problematik, vor allem die des Klassifizierens. Als Denker, Künstler oder Philosoph, als Lehrer, Musiker oder Moralist, wie Anders von sich selbst und von anderen bezeichnet wird, lässt er sich beruflich, wissenschaftlich und in jeglicher anderer Hinsicht nur schwer in irgendwelche Kategorien einordnen. Anders selbst kommentiert dieses Sich-nicht-festlegen-können, sein Verzichten auf ein Spezialgebiet und sein ständiges Hin- und Her zwischen unterschiedlichen Bereichen mit Resignation und auch als etwas von außen Bestimmtes.

Es ist nicht meine Schuld, dass ich undefinierbar geworden bin. Wenn die Geschichte mich aus allen Grenzen herausgejagt hat, bin ich eben undefinierbar, lebe ich eben ohne bestimmte *fines*, ohne bestimmte Grenzen [...]⁵⁶

Aus demselben Grunde scheint eine vollständige bibliographische Erfassung von Anders' Schriften auch kaum möglich zu sein. In diesem Sinne stellt Jan Strümpel im Jahr 1992 fest, dass diese, obwohl manche Bibliographien einen anderen Eindruck erwecken mögen, nur als vorläufig zu betrachten ist. Einen Grund dafür sieht Strümpel ebenfalls in der Natur des Anderschen Opus, das sich schwer bibliographisch systematisieren lässt.

⁵³ K, S. 16.

⁵⁴ Vgl. Rohrwasser: „Wenn die Ketzerei Grenzen aufhebt, Bereiche vermischt, dann ist Anders Ketzer par excellence.“ Ebd., S. 129.

⁵⁵ Ebd., S. 126.

⁵⁶ GAa, S. 109.

Eine systematische Erfassung des philosophischen, literarischen, politischen, journalistischen, musik-, kunst- und kulturkritischen Werks von Günther Anders ist [...] nur begrenzt möglich, weil es sich in seiner Vielfalt gegen den verwaltenden Zugriff wissenschaftlicher Disziplinen sträubt.⁵⁷

Der letzte Versuch einer systematischen Bibliographie zu Anders bzw. einer systematischen Erfassung von Primär-, Sekundär- sowie Tertiärliteratur zu seinem Werk ist seit 2014 auf der Homepage von Günther Anders' Forum zu finden.⁵⁸ Da sind die Ergebnisse einer langjährigen Recherche von Heinz Scheffelmeier präsentiert, die er zum ersten Mal 1994 veröffentlichte und sie auf Anfrage von Gerhard Oberschlick 2011-2012 erneut aufnahm, vervollständigte und ergänzte.⁵⁹ Ein interessanter Hinweis von Scheffelmeier, in seiner Einleitung zu Anders-Bibliographie, bezieht sich auf die unterschiedliche Beurteilung von Anders' Schaffen in der Sekundärliteratur, wenn er zu seiner Überraschung herausfindet, dass Anders' „Eingang in die lexikalischen Werke [...] keineswegs selbstverständlich ist“. Und dies kommentiert er, indem er feststellt, dass „die Anerkennung des literarischen Philosophen und philosophierenden Schriftstellers“ zwar zunimmt, aber gleichzeitig fragt: „wie ‚deuten‘ wir aus der Sekundärliteratur in all' ihrer Widersprüchlichkeit seine ‚Bedeutung‘?“⁶⁰ Am Ende seiner detaillierten Arbeit muss Scheffelmeier schließlich doch noch daran erinnern, dass „eine Bibliographie immer nur Stückwerk bleiben“ kann.⁶¹

An diesem Tatbestand scheint sich bis heute wenig verändert zu haben. Dazu kommt, dass Anders' Werk noch keinesfalls vollständig veröffentlicht wurde.⁶² Davon berichtete auch Liessmann, indem er sich auf Anders' mündliche Mitteilungen berief. Daraus schließt Liessmann, dass sich unser Bild von Günther Anders' Werk „durch die allmähliche Publikation der Texte aus dem Nachlass noch verändern“ wird.⁶³

⁵⁷ Jan Strümpel, *Bibliographie Günther Anders*, in: *Text+Kritik* 115, S. 89.

⁵⁸ Siehe: http://www.forvm.at/texte/ga_bibliographie.html.

⁵⁹ Seine Anders-Bibliographie stützte er vor allem auf den aus 1992 stammenden Bibliographien von Jan Strümpel sowie Eckhart Wittulski, die er auch ehrenweisend kommentiert und als sein Leitfadent und Vorbild nennt. Siehe: http://www.forvm.at/texte/ga_bibliographie.html.

⁶⁰ Siehe: http://www.forvm.at/texte/ga_bibliographie.html.

⁶¹ Der „Jäger und Sammler“ scheiterte spätestens bei der „z.T. ungeheuer weitreichenden Sekundärliteratur“, schreibt Scheffelmeier. So etwa bliebe die Anders-Rezeption in den Ländern wie Frankreich, Skandinavien, Spanien, Italien oder Japan, „wo er zweifellos einen bestimmten Bekanntheitsgrad erreichte“, weiterhin unerforscht. Siehe: http://www.forvm.at/texte/ga_bibliographie.html.

⁶² Lohmann, S. 14.

⁶³ Vgl. Liessmann, S. 26: „Die Edition der Arbeiten über Heidegger etwa zeigt, dass die frühe Philosophie von Anders lange unterschätzt worden war.“

Anders' Opus, das uns heute vorliegt – und damit sind sowohl seine im Beck-Verlag veröffentlichten Bücher, als auch die in seinem Nachlass im Österreichischen Literaturarchiv befindlichen Schriften gemeint – umfasst in der Tat eine erstaunliche Vielfalt an philosophischen, literarischen und literaturtheoretischen Werken sowie journalistischen und aktuell politischen Texten. Es handelt sich um eine immense Produktion, die sich über einen Zeitraum von über sechzig Jahren erstreckt.⁶⁴ Neben den zahlreichen philosophischen Essays, von denen die wichtigsten in seinem Hauptwerk *Die Antiquiertheit des Menschen* gesammelt sind, sind uns von seinem lebenslangen Schaffen auch Erzählungen, Gedichte, Fabeln, ein Roman, Tagebücher, verschiedene kurze Aufzeichnungen wie *Philosophische Stenogramme* oder *Ketzereien*, kunsttheoretische Abhandlungen und Rezensionen, Übersetzungen und viele andere Texte überliefert worden, die eben, wie schon erwähnt, gattungsmäßig schwer definierbar sind. An dieser Stelle wollen wir uns kurz an die bereits erwähnte mangelnde wissenschaftliche Aufarbeitung von Anders' Werken zurückerinnern, und mit Christian Dries feststellen, dass besonders die als literarisch zu bezeichnenden Schriften von Anders ein ganz großes „Rezeptionsghetto“ darstellen: „Die Aphorismen und Ketzereien, die sprachmächtigen Detailstudien seiner Hauptwerke, die eindrücklichen Formulierungen der Tagebücher [...]“⁶⁵

Anders selbst berichtet oft darüber, nicht ohne eine gewisse selbstironisierende Distanz, wie er sich „[...] in den diversesten Gebieten herumgetrieben“ bzw. wie er auf Grund seiner vielen Begabungen „der Versuchung, auf allen Gebieten herumzudilettieren, lange Zeit nicht ausreichend Widerstand geleistet“ hatte. Dabei verhehlt er nicht, dass er das „freilich stets mit der Hoffnung auf systematische Zusammenfassung“ tat, womit er nicht nur die innere Kohärenz seines Werkes meint, sondern die tatsächlich beabsichtigte Verfassung einer „systematischen philosophischen Anthropologie“ bzw. einer Kunstphilosophie, deren Fragmente auf Englisch vorhanden sind.⁶⁶ Doch mit Hitlers Erscheinung, wie er präziser Weise ausdrückt, „nicht nur am Horizont, sondern ominös innerhalb unseres Horizontes“, musste er eine Sokratische Wendung vollziehen und zum „Moralphilosophen“ werden. Denn die Zeit wurde ihm

⁶⁴ Vgl. Strümpel, S. 89.

⁶⁵ Dries, S. 7.

⁶⁶ Vgl. GAa, S. 27.

zu ernst „für Spiele, selbst für ernste Spiele“, wie er formuliert, so widmete er sich mit voller Kraft und vorerst fast ausschließlich dem didaktischen Schreiben, das verschiedenste literarische Formen annahm. Damit seine Texte über die Moral und die in ihnen enthaltene „Botschaft auch ankommt“ und nicht nur von akademischen Kollegen gelesen und verstanden werden könne.⁶⁷

An die Stelle der Breite der philosophischen Thematik ist dann freilich die Breite der literarischen Genres getreten – womit ich meine, dass ich nun nicht mehr, jedenfalls kaum mehr, philosophisch-diskursive Prosa schrieb, sondern mich je nach Anlass der verschiedensten literarischen Genres bediente: der Fabel, der Swiftiade, der Dichtung.⁶⁸

Mit dieser Wendung ging dann, nach Anders' Darstellung, auch der Verzicht auf die vorhin erhoffte „systematische Zusammenfassung“ seines Werkes Hand in Hand. In der Einleitung zum ersten Teil der „Antiquiertheit des Menschen“ beschreibt er sich als einen Philosophen, der sich „Systematik nicht leisten kann“. Dadurch bekennt er sich schon zu einem für ihn charakteristischen Stil, der sich vielleicht als einziges systembildendes Element in diesem schwer zu systematisierenden Werk herausstellen wird. Das ist „ein ungewohnter Stil der Darstellung“, der sich aus einem Philosophieren ergibt, das „charakteristische Stücke unserer heutigen Welt zum Gegenstand“ haben will, weil sie selbst, nämlich ihr „opake[r] und beunruhigende[r] Charakter“, zum Philosophieren provoziert. So bzw. unakademisch und „okkasionell“ zu philosophieren, ist für Anders eine Notwendigkeit, das Gebot der Stunde, auch wenn seine „Gelegenheitsphilosophie“ wohl „auf den ersten Blick wie ein Unding aussehen muß, wie eine hybride *Kreuzung von Metaphysik und Journalismus*“.⁶⁹ Genauso wie er sich gezwungen sieht, sich „der literarischen Genres zu bedienen“, um gewisse Inhalte, und diese waren „zwischen 1931 und 1945 ausschließlich der Nationalsozialismus und der Krieg“⁷⁰, unmittelbarer und überzeugender zu überbringen.

Die Rechtfertigung zum Philosophieren ist Anders' Ansicht nach nicht nur in der Auseinandersetzung mit dem Allgemeinen gegeben. Die Philosophie darf und muss sich sogar dem Einzelnen, dem Singularen, zuwenden. In diesem Sinne will er, zumal dies die Phänomene der Zeit verlangen, als „Gelegenheitsphilosoph“ sein Publikum zu

⁶⁷ GAa, S. 27-28.

⁶⁸ Ebd., S. 28.

⁶⁹ AM I, S. 8.

⁷⁰ GAa, S. 28.

einem ständigen „*Perspektive-Wechsel*“ einladen. Und zwar von der „Erörterung aktuellster Erscheinungen (also der „*Gelegenheiten*“)“ bis zu den metaphysischen Erörterungen „*philosophischer*“ Grundprobleme, „die mit den Gelegenheitsthemen unmittelbar nichts zu tun zu haben scheinen“. ⁷¹ Und um deutlich zu vergegenwärtigen, warum sich die Philosophie als eine wichtige Geistestätigkeit, die zu Erkenntnissen führen will, dem Okkasionellen nicht versperren dürfe, sondern sich vielmehr mit dem Einzelnen befassen müsse, ohne dadurch Gefahr zu laufen, auf das „Ganze“ zu verzichten, verwendet er ein Bild, eine kleine Allegorie.

Soviel aber ist gewiß: wer das Singulare als Gegenstand des Philosophierens einfach abweist, weil es nur kontingent und empirisch ist, der sabotiert sein eigenes Philosophieren; und gleicht jenem Schildbürger, der, ehe er sein Haus bezog, dessen Tür von außen zumauerte, weil diese, wie er sterbend an den Pfosten schrieb, „etwas Zweideutiges“ sei, ein „Loch im Gehäuse, ein Ding, halb außen und halb innen“; und der vor der Schwelle erfroren aufgefunden wurde. ⁷²

Mit diesem Beispiel wird hier schon vorwegnehmend auf das eigentliche Thema dieser Arbeit hingewiesen, die sich mit einigen wesentlichen Merkmalen von Anders' Stil befassen will. Das Bildhafte und Melodische seiner Sprache gehört nämlich zu den wichtigsten und auch auffallendsten Stilcharakteristika von Anders' Schriften. ⁷³ Was Anders selbst den „ungewohnten Stil der Darstellung“ nennt und anstrebt, mutet zuletzt beim Lesen seiner Texte als höchst eindrucksvolle und hinreißende Literatur an. Es ist nämlich deutlich, und es liegt geradezu auf der Hand, „daß es die Sprachqualität dieser Texte ist, die sie als philosophische so attraktiv macht; [...]“ ⁷⁴, so wie das Schmidt-Dengler – wie schon im Vorwort erwähnt – in seiner literaturwissenschaftlichen Analyse von Anders' „Lieben gestern“ treffend formuliert.

Dadurch ist auch die überwiegende Begeisterung über Anders' Werk zu erklären, die meistens als ein Überraschungseffekt nach der Lektüre seiner als philosophisch angenommenen Werke eintritt. So hebt gleichfalls Manfred Papst, als einer von vielen, hervor, dass Anders unter anderem ein „hinreißender Schriftsteller“ sei, den man „allein schon seiner Sprache wegen unbedingt lesen müsse“. ⁷⁵

⁷¹ AM I, S. 8.

⁷² Ebd., S. 12.

⁷³ Papst, S. 2.

⁷⁴ Schmidt-Dengler, „*Hoch die Metapher! Hoch unsere Verdrängungen!*“ in: *Günther Anders kontrovers*, S. 144.

⁷⁵ Papst, S. 2.

Bei dem niederländischen Autor Paul van Dijk wiederum kommt diese Verzückerung mit Anders' Œvre auf eine äußerst ekstatische Weise zum Ausdruck. Gleich in der Einführung in sein Anders-Buch *Anthropology in the Age of Technology* beschert er Anders mit einer emotionsgeladenen Widmung:

Books are like people. Most encounters are superficial, and before long we hardly remember them. [...] Occasionally, however, you meet a person or read a book, and the feeling takes hold: 'I will never be the same again. This encounter has made me different.' Something like this took hold of me when reading *Die Antiquiertheit des Menschen* by the German-Jewish man of letters, thinker and activist, moralist and philosopher, Günther Anders.⁷⁶

Die Begegnung mit einem Buch von Anders ist aber, wie sich zeigen wird, unausweichlich eine Begegnung mit dem Autor und Menschen Anders. Wenn also die Lektüre von Anders' Büchern einen Leser dermaßen beeindruckt, dass er danach glaubt, nicht mehr derselbe zu sein, dann wäre dadurch für Anders' Werk sowie für Anders als Autor schlechthin der höchste Grad der Anerkennung erreicht, den er selbst zu bewirken hoffte. Allerdings geschieht dies wohl eher durch die Mittel, die er für die Überbringung seiner Thesen benutzt, als durch die Kraft der Thesen allein; ein Tatbestand, der dem Grundgedanken der vorliegenden Arbeit schon im Vorfeld zu Gute kommt.

⁷⁶ Paul van Dijk, *Anthropology in the Age of Technology. The Philosophical Contribution of Günther Anders*. Amsterdam – Atlanta, GA 2000, 1998 van Dijk, S. 1.

2. „Ein Leben – ein Jahrhundert“¹

Zum Leben und Werk von Günther Anders

In der Sekundärliteratur über Günther Anders widmen die Autoren fast ausnahmslos große Beachtung seiner Biographie.² Die wichtigsten Stationen in Anders' Leben werden da mehr oder weniger ausführlich aufgezählt und kommentiert, und manche Artikel im Feuilleton beschränken sich beinahe ausschließlich darauf. Beim flüchtigen Lesen dieser Quellen mag manchmal der Eindruck entstehen, dass die allbekanntesten biographischen Daten über Anders sozusagen wortidentisch wiederholt werden.

Eine detailliertere, auf dem biographischen Hintergrund aufgebaute Monographie über Anders stellte die 1992 bei Rowohlt erschienene Günther-Anders-Monographie mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten von Elke Schubert dar.³ Sie ist aber mittlerweile nicht mehr lieferbar und außerdem, so Christian Dries, längst veraltet.⁴ Allerdings konnte sie nach Margret Lohmann damals schon „eine künftig zu schreibende Biographie dieses beinahe unser Jahrhundert spiegelnden Lebens [...] nicht ersetzen“.⁵

Auch andere, ähnlich anmutende, biographische Skizzen über Günther Anders werden in der neueren Anders-Forschung als unvollständig angesehen. Also scheint es an einer umfassenden Biographie von Günther Anders nach wie vor zu mangeln. Konrad Paul Liessmann äußerte sich 2002 positiv zu dem Versuch des österreichischen Historikers Raimund Bahr, eine neue, ausführliche Anders-Biographie zu verfassen. Sein Vorhaben bezeichnete er als erfolgsversprechende Arbeit, die sich als fruchtbar erweisen könnte.⁶ Mit dem 2010 erschienenen Buch von Bahr *Günther Anders. Leben und Denken im Wort*⁷ zeigt sich aber Cristian Dries 2014 keinesfalls zufrieden.⁸ So

¹ Liessmann, *Günther Anders*, S. 14.

² Vgl. Jan Strümpel, *Vita Günther Anders*. In: *Text + Kritik*, Nr. 115, München, 1992, S. 86-88, Liessmann, *Ein Leben – ein Jahrhundert*, in: *Günther Anders*, S. 14-29, Lexika u.a.

³ *Günther Anders mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Elke Schubert*, Reinbek bei Hamburg, 1992.

⁴ Dries, S. 5.

⁵ Lohmann, S. 13.

⁶ Als Leiter des Günther Anders-Forums und Organisator von Anders-Symposien setzte sich Bahr seit Jahren mit Anders' Leben und Werk auseinander. Vgl. Liessmann, S. 194, Anmerkung 2.

⁷ Raimund Bahr, *Günther Anders. Leben und Denken im Wort*. St. Wolfgang, 2010.

bleibt für Dries „das Desiderat einer umfänglichen, gleichermaßen historisch wie philosophisch fundierten Günther Anders-Biographie“ auch weiterhin „nahezu unverzichtbar“. Zugleich kündigt Dries seinerseits eine Monographie über Günther Anders als einen *Denker der Gegenwart* an, die er auf der Grundlage seines 2009 erschienenen Einführungsbandes schreiben will.⁹

Die Beschäftigung mit Anders' Biographie ist ohne jeden Zweifel mehr als berechtigt, denn – da sind sich die Anders-Forscher einig – ohne deren Kenntnis wäre auch das Werk Anders' wenig bzw. nur lückenhaft verständlich.¹⁰ Oder umgekehrt: Anders' persönliche Lebenserfahrung stellt eine der wesentlichen Voraussetzungen für sein Lebenswerk dar. Liessmann formuliert dies folgendermaßen:

„Die Konturen des Lebens von Günther Anders wenn auch nur flüchtig nachzuzeichnen - [...] - bedeutet [...], jene Impulse zu vermerken, ohne die seine Philosophie nicht denkbar gewesen wäre.“¹¹

An einer anderen Stelle konstatiert Liessmann, dass das Gleiche folglich für sein literarisches und kunsttheoretisches Werk gelte, dass nämlich auch dieses von seinem Leben und Engagement nicht zu trennen sei.¹² Außerdem versäumen viele Autoren nicht, zu bemerken, dass Anders' Leben – mit seinen tragischen Erfahrungen der Weltkatastrophen, seinen Begegnungen mit großen Geistern der Zeit, mit seinen Beobachtungen der „rasanten technologischen Entwicklung“ – geradezu die Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts widerspiegelt.¹³

Die bestehenden Quellen, auf die man sich bei der Zusammenfassung der für diese Arbeit notwendigen biographischen Daten berufen wird, sind neben der erwähnten Sekundärliteratur, Dokumente aus dem Nachlass Günther Anders', sowie einige Zeugnisse der Zeitgenossen. Die vielleicht relevanteste Auskunft darüber – aus der Sicht dieser Dissertation ohne weiteres die aufschlussreichste – gibt aber Anders selbst, und zwar nicht nur in vielen seiner autobiographischen Aufzeichnungen und Interviews, sondern in seinem gesamten Werk schlechthin.

⁸ Bahrs Anders-Biographie sieht er vielmehr als einen „in mehrfacher Hinsicht missglückte[n] Versuch“. Dries, S. 5, Anmerkung 10.

⁹ Der Verfasser arbeitet auf der Grundlage seines 2009 bei Fink in der Reihe UTB Profile erschienenen Einführungsbandes an einer Monographie mit diesem Titel.

¹⁰ „Um die Arbeit von Günther Anders richtig gewichten zu können, muß man um sein Leben wissen.“ Manfred Bissinger, *Günther Anders. Gewalt ja oder nein.*, München, 1987, S. 15.

¹¹ Liessmann, S. 14.

¹² Ebd., S. 163.

¹³ Schubert, *Günther Anders mit Selbstzeugnissen und Dokumenten*, S. 8.

Die Kindheit und das Elternhaus

Günther Anders wurde am 12. Juli 1902 geboren – gerade noch rechtzeitig, um Zeuge eines „vielseitige[n] und mit verschiedenen Schrecken gefüllte[n]“¹⁴ Jahrhunderts zu sein – „mit dem guten jüdischen Namen *Stern*“, wie er betont.¹⁵ Das Haus Stern im damaligen deutschen Breslau war ein großbürgerliches, sorgsam gepflegtes Haus der Gelehrten, in dem das Kind Günther neben seinen beiden Schwestern wohl behütet und in seinen künstlerischen Neigungen gefördert war.¹⁶

Die Eheleute William und Clara Stern pflegten eine harmonische Beziehung und arbeiteten auch wissenschaftlich eng zusammen. Ihr gemeinsames Buch „Die Psychologie der frühen Kindheit“ wird immer noch als Standardwerk angesehen und viel zitiert.¹⁷ Als Basis für die in diesem Buch dargelegten theoretisch-wissenschaftlichen Erkenntnisse dienten die bekannten, penibel geführten Tagebücher und Aufzeichnungen über das Verhalten der kleinen Sterns in ihrer frühen Kindheit.

Anders' Kindheitserinnerungen sind oft auffallend nostalgisch oder resignativ, besonders dann, wenn die Welt, die Anders später zu erleben und philosophisch zu reflektieren hatte, der Welt und den Idealen des Elternhauses gegenüber gestellt wird.

Dem Vater William Stern, „der den Begriff der Menschenwürde dem Sohne unausrottbar eingepflanzt hat“¹⁸, gilt auch Anders' unbegrenzte Achtung. Immer wieder wird Anders in den späteren Interviews auf das Bild des Vaters verweisen, und auch das Geleitwort zu William Sterns Buch trägt diesen Titel.¹⁹ Dem großen Humanisten, der später, nach Anders' Worten „von den Verächtern der Humanität über Nacht entehrt und verjagt worden war“, dem also auch „der Gram der besseren Einsicht in die schlechtere Welt nicht erspart geblieben“ war²⁰, widmet er sein Hauptwerk *Die*

¹⁴ Anders im Gespräch mit Liessmann, in: Liessmann, *Günther Anders zur Einführung*, S. 151.

¹⁵ Anders, *Mein Judentum*. In: *Mein Judentum*. Hrsg. von Hans Jürgen Schultz. Stuttgart, 1978, S. 60.

¹⁶ Schubert, S. 15.

¹⁷ Ebd., S. 12.

¹⁸ Anders, AM I, S. V.

¹⁹ Die schönsten Zeugnisse über Anders' Erinnerungen an seinen Vater und seine Mutter sind in seinen Breslauer Tagebüchern zu finden. Sie sind jedoch, weitaus mehr als biographische Skizzen, dem Komplex von Anders' hervorragendsten literarisch-philosophischen Analysen zuzuordnen. Siehe Anders, *Breslau 1966*, in: BiH, S. 50-178.

²⁰ Im Nachlass Günther Anders im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek sind Teile der Korrespondenz zwischen William Stern und dem Verleger Dr. Meyer von der Verlagsbuchhandlung Quelle und Meyer zu finden, die beweisen, dass William Stern diese traurige Einsicht tatsächlich nicht erspart blieb. Siehe ÖLA 237/B1426. Vgl. auch Schubert, S. 20.

Antiquiertheit des Menschen. Im Schlusswort dieser Widmung bezeichnet Anders sein Werk als die „traurigen Seiten über die Verwüstung des Menschen“, die erst durch „die faktische Behandlung des Menschen durch den Menschen“ entstanden ist. Eine Einsicht, die seinem Vater lange Zeit, nicht nur durch „seine persönliche Güte“, sondern auch durch den „Optimismus der Zeit“ verwehrt blieb.²¹ verwehren

In dem erwähnten Geleitwort zu William Sterns Buch nimmt Anders nicht nur emotional Stellung zu seinen Eltern, sondern er reflektiert auch sozialphilosophisch die unterschiedlichen Erfahrungs- und Erlebniswelten der Generationen. Seine Befremdung bei der Begegnung mit dem Kind, das er einmal war, „dessen Äußerungen einen wie die eigener Enkelkinder anmuten“²², bezeichnet Anders als „Schwindel des Zeit- und Altersbewusstseins“. Das bezieht sich noch mehr auf die Wiederbegegnung mit den „geliebten Gestalten der Eltern“, nicht nur weil sie damals jünger waren als Anders in dem Augenblick, als er diesen Artikel schrieb, sondern vielmehr deshalb, weil die ganze Generation der Väter und Großväter „als die unvergleichlich jüngere“ empfunden wird, und zwar – paradoxerweise – nicht weil sie weniger fortschrittlich war, sondern weil sie – durch Mangel an Erfahrung – des Vertrauens an den Fortschritt noch nicht beraubt war. „Die unsäglichen Desillusionierungen, aus denen unser Leben bestand“, sagt Anders, „geben uns Jüngeren das Gefühl, die Älteren zu sein; [...]“²³ Ein Gefühl des Zeitschwindels, das er noch viel genauer in seiner Tagebuchaufzeichnung „Vertigo temporis“ in Bezug auf seine Exilerfahrung schildern wird.

²¹ AM I, S. V.

²² Anders, *Geleitwort zur siebenten Auflage*, in: William Stern, *Psychologie der frühen Kindheit*. Heidelberg, 1967, S. XIII.

²³ Ebd.

Das jüdische Erbe

Seine Eltern beschreibt Anders als typisch assimilierte Juden des Deutschen Kaiserreichs, sogar als naiv patriotische Deutsche, die zu Beginn des Jahrhunderts in keiner Distanz zu den nichtjüdischen Mitbürgern zu leben meinten²⁴. Anders berichtet, wie sein Vater immer wieder betonte, „dass er sich ungleich mehr deutsch als jüdisch fühle“.²⁵ Anders beschreibt diese Periode als eine Zeit der Ahnungslosigkeit, in welche die klugen Väter nach ein paar Jahrzehnten ohne Verfolgung mit grenzenloser Naivität gefallen waren.²⁶ „Das Kommen des Nationalsozialismus hat er nicht nur nicht geahnt, sondern positiv verdrängt.“²⁷ Später bezeichnet Anders auch sich als einen der Letzten, „die Deutschland als ihre Heimat, *die* Heimat, die deutsche Sprache als *die* Sprache, die deutsche Musik als *die* Musik angesehen haben“ und sagt: „Nach uns kommt keiner mehr, der sich als deutscher Jude bezeichnen und fühlen oder gar in die deutsche Geschichte eingehen wird“.²⁸ Die außerordentliche Rolle der Juden für die Bewahrung des deutschen Kulturgutes wird zwar bestehen bleiben, aber außerhalb Deutschlands, schreibt der vom Exil gezeichnete Anders: „Wir werden das Erbe in der Fremde hegen und verwalten“.²⁹

Trotz seiner Distanzierung vom Ostjudentum, ist William Stern niemals in die Versuchung geraten, sein Judentum – auch wenn es nach Anders unklar bleibt, worin dieses bestanden haben mag – aufzugeben. „Das wäre ihm als ein unwürdiger Preis für mögliche Ehrenstellen vorgekommen.“ Diese Einstellung zum Jüdischsein teilt Anders durchaus. So heißt es bei ihm zum Beispiel: „[...] niemals schäme ich mich tiefer, als wenn ich einem Juden begegne, der sich schämt, Jude zu sein“.³⁰ Oder auch in den „Ketzereien“ in einer Nebenbemerkung: „(obwohl ich mich schämen würde, mich meines Judenseins zu schämen)“.³¹

²⁴ Schubert, S. 15-16.

²⁵ Anders, *Mein Judentum*, S. 65.

²⁶ Schubert, S. 15.

²⁷ GAa, S. 21.

²⁸ Anders, *Mein Judentum*, S. 66.

²⁹ Ebd., S. 66.

³⁰ Ebd., S. 63.

³¹ K, S. 200.

Im Unterschied zu seinem Vater bleibt Günther Stern die Bewusstwerdung darüber, dass er Jude, also anders ist – „und zwar qua definitionem der anderen“³² – nicht lange erspart. Schon als Achtjähriger wurde er von seinen Schulkameraden mit klassischen antisemitischen Vorurteilen abgestempelt. Anders schreibt dazu: „[...] da spürte ich zum ersten Male, dass irgend etwas mit mir nicht ganz in Ordnung war. Und dieses hieß: ein Jude sein.“³³ Doch die Vorstellungen seiner sonst idyllischen, ungetrübten Kindheit werden erst später durch weitaus ernsthaftere Erfahrungen ins Wanken geraten. Als er als Fünfzehnjähriger in einem paramilitärischen Schülerverband nach Frankreich geschickt wurde, wo er zum ersten Mal einem offenen, bedrohlichen Antisemitismus ausgesetzt war.³⁴ Später schreibt Anders, dass er bei dieser Begebenheit „zum ersten Male das jüdische Schicksal der Verfolgung erfahren“ habe und dass diese Erfahrung dermaßen „avantgardistisch“ war, dass ihn „später die Untaten der Nazis nicht mehr allzu sehr überraschen konnten“.³⁵

Obwohl sich Anders also keinesfalls vom Judentum distanzieren bzw. es nicht leugnen wollte, war seine Einstellung dazu, wie seinen Schriften und Handlungen zu entnehmen ist, alles andere als eindeutig oder widerspruchsfrei. Anders bekennt sich einerseits restlos zu seinem Jüdischsein, und zwar auch als Leidender bzw. er betrachtet seine Leiderfahrungen in einem unmittelbaren Zusammenhang mit seiner jüdischen Herkunft.³⁶ Andererseits vertritt er, weit entfernt vom orthodoxen Judentum,³⁷ einen fast militant atheistischen Standpunkt immer wieder, und das tut er mit Leidenschaft, denn zu Leidenschaft fühlt er sich auch als Ungläubiger durchaus fähig.³⁸ Oder wie Michael Rohrwasser erklärt: „er wiederholt als streitbarer Atheist wohl ein Dutzendmal, daß

³² Schubert, S. 16.

³³ Anders, *Mein Judentum*, S. 62.

³⁴ „Tatsächlich wurde ich jede Nacht gequält, nein: gefoltert, vieles, was 16 Jahre später Hunderttausenden angetan wurde, wurde damals schon mir angetan. Ich war ein ‚Avantgardist des Leidens‘.“ Vgl. Schubert, S. 17-18.

³⁵ Anders, *Mein Judentum*, S. 62.

³⁶ In *Mein Judentum* heißt es: „Dieser Vandalismus [Grabschändung, J.F.-P.] beweist, dass wir Juden selbst dann noch, wenn wir schon längst tot sind, von gewissen Zeitgenossen [...] als Dorn im Auge empfunden werden.“

³⁷ In der Fortsetzung der zitierten Stelle aus *Ketzereien*, wo Anders von einem Wiener Rabbi berichtet, den er gelegentlich im TV sehen konnte, heißt es: „[...] und (obwohl ich mich schämen würde, mich meines Judeseins zu schämen) durch ihn immer wieder in die Versuchung geführt worden war, mich dessen doch zu schämen – was ich ihm nicht verzeihen konnte, [...]“, K, S. 200.

³⁸ Dazu in *Mein Judentum*, S. 63: „[...] die Leidenschaft gibt nicht acht, ob sie sich in der Seele eines Gläubigen einnistet oder in der eines Ungläubigen [...]“

einem Gott, der Auschwitz und Hiroshima zugelassen habe, nur die Entschuldigung seiner Nichtexistenz bliebe.“³⁹

Genauso wie sein Vater, von dem er nur von einer „Verwässerung des Judentums“ zeugende Erinnerungsstücke erben konnte, gesteht auch Anders, dass es ihm nicht möglich sei, zu definieren, worin sein Jude-Sein bestehe, und dass dieses vielmehr für ihn selbst schwer verständlich sei.⁴⁰

Diese Einstellung zum Judentum teilt Anders durchaus mit Freud und Kafka, die das ähnlich zum Ausdruck bringen.⁴¹ In Freuds Nähe rückt er auch, wenn er die wichtigste Voraussetzung für die Radikalität seiner philosophischen Einsichten – nämlich die Vorurteilslosigkeit⁴² – auf sein Judentum zurückführt.⁴³ Nachdem „die Mauern der jüdischen Orthodoxie durchbrochen“ wurden, schreibt Anders, haben es Juden wie Marx, Einstein, Freud, Husserl oder Schönberg – weil „bindungslos“ und „frei von Vorurteilen“ aufgewachsen – „leicht gehabt, zu unerwarteten Horizonten und neuen Wahrheiten vorzustoßen“.⁴⁴ Ähnliches gilt nach Anders auch für den relativ hohen Anteil von Juden unter den Revolutionären. Nachdem sie sich aus ihrem Ghetto der Orthodoxie selbst befreit hatten, sahen sie die kapitalistische Welt als „ein ungeheuer großes Ghetto von Verunrechteten, die es zu befreien gälte“. Dies aber wieder nicht ohne den Verdienst der orthodoxen Ahnen, denn die Revolutionäre trugen unbewusst ausgerechnet deren Erbe weiter, als sie glaubten, den Weg für den Messias bahnen zu müssen.⁴⁵ Anders' messianischer Glaube wurde allerdings bald durch die Zäsuren seines Lebens – Auschwitz und Hiroshima – maßgeblich behindert. Er verwandelte seinen Glauben in eine Leidenschaft, mit der er sich dann seinen „seit 1945 niemals unterbrochenen Warnungen“ vor der Apokalypse widmete.⁴⁶

³⁹ Rohrwasser, in: *Exil*, S. 8.

⁴⁰ Anders, *Mein Judentum*, S. 67.

⁴¹ Dazu Evelyn Adunka in *Günther Anders kontrovers*, S. 72f.: „Wie einst für Kafka und Freud, die über den ‚dunklen Komplex des allgemeinen Judentums, der so vielerlei Undurchdringliches enthält‘, über jenes ‚geheimnisvolle Etwas [...], das – bisher jeder Analyse unzugänglich – den Juden ausmacht‘, nachdachten, so ist auch für Anders sein noch verbliebenes Judentum, das er verteidigt, nicht mehr definierbar und erklärbar [...]“.

⁴² In den *Ketzereien* sagt Anders: „[...] [ich] halte [...] die Tatsache, dass ich als Jude geboren worden bin, für eine der größten Begünstigungen meines Lebens.“ Und das bringt er in den Zusammenhang mit der „Tatsache der totalen Vorurteilsfreiheit“, die er als „die größte Chance des Philosophierens“ sieht. K, S. 328.

⁴³ Vgl. Adunka, S. 74.

⁴⁴ Anders, *Mein Judentum*, S. 68.

⁴⁵ Ebd., S. 69.

⁴⁶ Ebd., S. 70.

Jüdische Themen und jüdische Symbolik⁴⁷ sind auch ein Bestandteil von Anders' Werk. Diesem Komplex sind neben dem zitierten Essay *Mein Judentum* und vielen diesbezüglichen Reflexionen in seinen Schriften und Interviews auch einige Gedichte und die Erzählung *Learsi* direkt zuzuordnen. In diesem Sinne ist aber vor allem wichtig zu bemerken, dass die jüdische Thematik bei Anders fast ausnahmslos mit seinem großen Thema Exil und Vertreibung im Zusammenhang steht. Denn für ihn ist der Jude, trotz seiner „Salz-der-Erde-Rolle“, ein Außenstehender und Heimatloser. Ein Schicksal, das Anders, ohne zu zögern, auf sich nimmt und zu dem er steht. „Für mich, den Migranten, der an einem nur zufälligen Orte ansässig geworden ist, ist das Unterwegssein zum Zuhause geworden“, meint Anders vor der Jerusalemer Klagemauer stehend und er schlussfolgert: „Dieses Schicksal der Heimatlosigkeit, nicht dieses Stück Mauer, macht mich zum Juden.“⁴⁸

Die Studienjahre

Günther Anders legte sein Abitur 1919 in Hamburg ab, wohin er mit seiner Familie vier Jahre zuvor gezogen war. Im selben Jahr begann er bei Ernst Cassirer und Erwin Panofsky sein Studium der Philosophie und Kunstgeschichte, das er ab 1921 bei Edmund Husserl und Martin Heidegger in Freiburg fortsetzte.

Bei Husserl promoviert er dann auch schon 1923 zum Thema *Die Rolle der Situationskategorie bei den ‚Logischen Sätzen‘*. Eine akademische Karriere scheint noch durchaus denkbar⁴⁹, er lehnt aber eine Assistenzstelle ab. Er befasst sich mit kunstphilosophischen Studien. In diesen Jahren kommen seine ersten Veröffentlichungen zustande, u.a. Gedichte, in der Berliner Zeitschrift *Das Dreieck*. Er beginnt schon als Kulturjournalist in Berlin und Paris „herum zu dilettieren“ und er zeichnet seine *Pariser Szenen*.

⁴⁷ Wenn Anders zum Beispiel seine These von der besonderen Stellung des Menschen in der Welt darlegt, nennt er den Menschen Juden, bzw. Auserwählten unter allen Lebewesen.

⁴⁸ Anders, *Mein Judentum*, S. 74. Vgl. auch Liessmann, S. 19: „Nicht durch eine religiöse Tradition, sondern als Verfolgter, als Heimatloser, als Gerade-noch-Davongekommener hat Anders dann auch sein Judentum erfahren und bestimmt.“

⁴⁹ Liessmann, S. 20.

Während seines Studiums bei Martin Heidegger in Marburg lernt er auch seine erste Frau Hannah Arendt kennen, die er später in Berlin wieder treffen und heiraten wird. Die unzweifelhafte Faszination, die die charismatische Erscheinung Heideggers auf Anders wie auf seine anderen Schüler anfangs ausübte, verwandelte sich bei Anders später in ein äußerst differenziertes Verhältnis zu Heideggers Philosophie.⁵⁰ Auch die Beziehung zu Heidegger als Person blieb für Anders nicht unproblematisch.⁵¹

Anders lebte nach seiner Promotion einige Jahre von philosophisch-essayistischen Vorträgen, sowie journalistischer und belletristischer Arbeit für Fachzeitschriften, Radio und Zeitungen.⁵² Er reiste auch viel durch Europa und arbeitete unter anderem in Paris als Louvre-Führer. Ab 1926 war Anders kurze Zeit Assistent von Max Scheler, und 1928 veröffentlichte er seine erste größere philosophische Publikation *Über das Haben. Sieben Kapitel zur Ontologie der Erkenntnis*. 1929 hält er bei den Kantgesellschaften in Hamburg und Frankfurt einen für sein Werk sehr wichtigen Vortrag über *Die Weltfremdheit des Menschen*, der als Vorbereitung für die Habilitation galt. Er wurde später 1934/35 und 1936/37 in Paris unter den Titeln *Une interprétation de l'a posteriori* und *Pathologie de la liberté* in zwei Teilen veröffentlicht und übte mit seiner zentralen These über die „Verurteilung zur Freiheit“ großen Einfluss auf den jungen Sartre aus.⁵³

Im September 1929 heiratet Anders Hannah Arendt, „ein als Philosophin mit Recht berühmt gewordenes Mädchen“⁵⁴, wie er ihr Jahre später nach ihrer Scheidung mit gebührendem Anstand huldigen wird. Mit Arendt zieht Anders von Berlin nach Heidelberg um, wo er seinen Habilitationsversuch bei Paul Tillich mit der Abhandlung *Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen* unternimmt. Doch „die politische Atmosphäre begann schon scharf zu werden“ und der heraufdämmernde Faschismus zerschlägt diese Pläne.⁵⁵ Tillich wird noch 1931 hoffen, dass die allgegenwärtige antisemitische Stimmung bald verschwunden sein werde und rät

⁵⁰ Schubert, S. 22.

⁵¹ Ebd., S. 22-24. Als bezeichnend dafür erwähnt Anders ein Ereignis während eines Besuchs bei den Heideggers, als er die Einladung der Frau Heidegger, der nationalsozialistischen Jugendbewegung beizutreten, ablehnen musste, mit dem Hinweis, dass „er Jude war, also zu denjenigen gehören würde, die nach Meinung der Bewegung vom öffentlichen Leben ausgeschlossen werden sollten“.

⁵² https://de.wikipedia.org/wiki/Günther_Anders, Zugriff: 14. Juli 2014.

⁵³ Vgl. dazu Liessmann: „Zweifellos antizipierte Anders in diesen Reflexionen viel vom späteren Freiheitsbegriff Sartres [...]“ und „Sartre hat später, als er Anders kennenlernte, auch freimütig zugegeben, daß er die Formel vom zur Freiheit verurteilten Menschen ihm verdanke.“ S. 31.

⁵⁴ GAa, S. 29.

⁵⁵ Liessmann, S. 20.

Anders zu einem erneuten Habilitationsversuch mit anderem Thema im nächsten Jahr. Anders zieht aber seine Arbeit auch deshalb zurück, weil er einsieht, dass ihn Adornos Untersuchungen auf dem Gebiet der Musikphilosophie „turmhoch überragen“⁵⁶. Nach Strümpel bewertet Adorno auch die Habilitation negativ. Das geht aus dem Briefwechsel zwischen Anders und Adorno hervor, worin Adorno zugegeben hat, die Arbeit abgelehnt zu haben, weil er ihre musikalische Basis als zu schmal empfunden habe. Elke Schubert führt wiederum an, dass Adorno „Anders’ Arbeit wegen ihrer unmarxistischen Ansätze“ ablehnte.⁵⁷ In einem Brief aus dem Jahre 1963 hat Anders nachträglich Adorno Recht gegeben: „Was Musikphilosophie betrifft, so würde ich heute übrigens Ihren Monopolanspruch als völlig rechtmäßig anerkennen (so wie meinen für Bildinterpretation).“⁵⁸

Namensänderung

1930 zieht Anders wieder nach Berlin, wo er sich eine Zeit lang journalistischer Arbeit widmet. Sein Rundfunk-Essay über *Brecht als Denker* beeindruckt Brecht sehr, so dass er ihm daraufhin eine Stelle bei seinem Freund Herbert Ihering im Feuilleton des Berliner *Börsen Courier* vermittelt. In dieser Zeit veröffentlicht Anders zahlreiche Artikel über alles Mögliche, von der Theaterkritik bis zu den „Vermischten Nachrichten“. Laut Anders soll das zum Anlass seiner Namensänderung werden. Angeblich fand Ihering die Situation, in der quasi die Hälfte der Artikel des Feuilletons mit dem Namen Stern unterzeichnet waren, unhaltbar. Daraufhin soll Anders vorgeschlagen haben, ihn irgendwie „anders“ zu nennen. Ein Vorschlag, den der Feuilletonchef wörtlich genommen haben soll: „Gut, nun heißen Sie also außerdem Anders.“ Seit diesem Tag zeichnet Anders seine nichtphilosophischen Texte, wie Gedichte und Erzählungen, mit dem Namen Anders.⁵⁹ Ausschließlich unter seinem Pseudonym „Anders“ schreibt Anders aber erst nach seiner Rückkehr nach Europa,

⁵⁶ GAa, S. 171.

⁵⁷ Schubert, S. 27.

⁵⁸ Liessmann, S. 20.

⁵⁹ Schubert, S. 28, auch GAa, S. 30.

abgesehen von den beiden Geleitworten zu den Büchern seines Vaters, die er mit dem Doppelnamen Stern-Anders unterzeichnet.⁶⁰

Über die eigentlichen Gründe für Anders' Namensänderung wurde ziemlich viel spekuliert. Die erwähnte Anekdote mit Ihering hat zwar Anders selbst kolportiert, manche Autoren bezweifeln aber die Richtigkeit seiner Angaben, weil es sich nicht nachweisen lässt, dass die Zahl von Anders' Veröffentlichungen im *Börsen Courier* tatsächlich so überwältigend war.⁶¹ Außerdem darf man Anders' Hang zum Witz und Anekdotischen, wie sie auch sonst als wesentlicher Teil seiner philosophisch-literarischen Methode vorkommen, nicht außer Acht lassen. Viele seiner in Dialogform wiedergegebenen Berichte darf man in der Tat nicht als faktische Wahrheit deuten. Daher wird nach wie vor gerätselt, was die eigentliche Motivation für Anders' Namensänderung und darüber hinaus für die konsequente Beibehaltung seines neuen Namens war. Die Spekulationen reichen von den wenig seriösen Theorien eines Detlef Clemens von Anders' angeblichem schwerem „Deindividualisierungstrauma“ durch den Vater bzw. seinem starken Emanzipationsbedürfnis von der Autorität des Vaters⁶² über die Mutmaßungen von einem aus dem Namen seiner ersten Frau gewonnenen Anagramm⁶³, die Anders vehement zurückgewiesen hat⁶⁴, bis hin zu den Versuchen, die möglichen Antworten auf diese Frage aus seinem Werk und seiner Lebenseinstellung herauszulesen. In diesem Sinne schlussfolgert Werner Reimann, dass der Name Anders

⁶⁰ Detlef Clemens, *Günther Anders. Eine Studie über die Ursprünge seiner Philosophie*. Frankfurt am Main, 1996, S. 105: „1948 unterschreibt er noch ‚On the Pseudo-Concreteness of Heidegger’s Philosophy‘ mit dem Namen Stern. Die beiden Geleitworte zu den Neuauflagen der Bücher seines Vaters unterschrieb er mit dem Doppelnamen Stern-Anders. Nach dem Erfolg seiner Kafka-Interpretation wurde er unter dem Namen Anders bekannt. Er hatte sich – im wahrsten Sinne des Wortes – ‚einen Namen gemacht‘“.

⁶¹ Vgl. Liessmann, S. 20-21; Werner Reimann, *Verweigerte Versöhnung. Zur Philosophie von Günther Anders*. Wien, 1990, S. 28.

⁶² Clemens, S. 24: „Nicht nur gab es den nie bewältigten Konflikt über die Schuld des Vaters an der De-Individualisierung und Deprivatisierung seines Sohnes, es beherrschte Günther Anders auch stets der Wille, aus dem Schatten des Vaters hervorzutreten. Der Namenswechsel war dazu der erste Schritt, nun war er nicht mehr nur ‚der Sohn des Psychoanalytikers William Stern‘, sondern hatte die Möglichkeit zu einer eigenen Etablierung.“

Auch Liessmann lässt solche Behauptungen als möglich gelten, indem er schreibt: „Möglich, dass das Bestreben von Günther, sich von seinem Vaternamen zu distanzieren und sich einen ‚eigenen Namen‘ zu machen, in dieser wissenschaftlichen Instrumentalisierung einer Kindheit durch den Vater eine ihrer Wurzeln hat.“, S. 15.

⁶³ Thomas H. Macho findet diese von Gerd B. Achenbach nahegelegene Version glaubwürdiger als die Vermutung, dass der „in Fragen des Anstands und des Takts sensible“ Anders „seinen Vaternamen für einen simplen Wortwitz geopfert“ hätte. Vgl. Macho, *Die Kunst der Verwandlung*, in: *Günther Anders kontrovers*, S. 101-102.

⁶⁴ Liessmann bezeichnet diese Theorie als eine „gewagte Deutung“, der Anders „noch zu Lebzeiten heftig widersprochen“ hat. S. 21.

ganz genau Anders' theoretischer Charakterisierung des Menschen entspricht, nämlich einer Auffassung vom Menschen, „der immer anders ist, der anders ist als die Welt und anders als er selbst, dessen ununterbrochenes Anderssein seine fremde Position in der Welt ausmacht“. Oder umgekehrt: „Der sich selbst und der Welt fremde Mensch ist immer anders.“⁶⁵ In diesem Namen will Reimann auch die gesamte frühe Philosophie Anders' symbolisch widergespiegelt sehen. Thomas H. Macho beruft sich wiederum speziell auf Anders' frühe Musikphilosophie und referiert, dass, wenn Anders „von der Umstimmung ins Akosmische, von der Erhöhung einer neuen Dimension der Existenz“, die eine „Verwandlung zum ‚Sein im Grunde als Medium‘“ nach sich zieht, spricht, er das als „*Anders-werden*“ bezeichnet. Eine Wortbildung, die nach Macho auch auf Anders' eigene Namengebung hindeutet.⁶⁶

Die Frage, ob Anders der Rahmen seines angeborenen Namens Stern, aus welchen Gründen auch immer, zu eng wurde und er ihn mit einem semantisch vielschichtigeren, einem, der seine Position als Denker und Person in bestimmtem Maße andeuten würde, auswechseln wollte, wird offen bleiben müssen. Zweifelsohne verführt jedoch die Übereinstimmung mancher Thesen von Anders mit dem semantischen Wert seines gewählten Namens zu mehr oder weniger gewagten Deutungen, auch wenn es sich bei Anders' Namenwahl um reine Koketterie des eitlen Künstler-Philosophen gehandelt haben mag. Dass eine Sehnsucht nach Verwandlung, nach immer Anders- und Aufgeschlossensein, danach, anders zu werden und andere Welten in sich aufnehmen zu können, in Anders' Werk zu orten ist, liegt auf der Hand. Genauso – von der entgegengesetzten Stimmungsebene her – dass er sich zu einem Anders- und Fremdsein verurteilt gefühlt hat, da er nämlich als Vertriebener anders werden musste. Es bleibt aber selbstverständlich auch noch eine rein programmatische Ebene, der der Name Anders zugute kommt, nämlich jene, an der sich Anders als Außenseiter, Alleingänger, als vorurteilsloser Andersdenkender und Alternativen Bietender bekennt – als widerstrebender Mahner. Trotzdem sollte den Umständen und Motiven, auf Grund welcher Anders' Namenänderung zustande gekommen war, nicht allzu große Bedeutung beigemessen werden.⁶⁷

⁶⁵ Werner Reimann, *Verweigerte Versöhnung. Zur Philosophie von Günther Anders*. Wien, 1990, S. 29.

⁶⁶ Macho, *Günther Anders kontrovers*, S. 101.

⁶⁷ Tatsächlich erscheint die Suche nach angeblichen Hinweisen für Anders' Namensänderung in einem Gedicht, das offensichtlich vielmehr dem Komplex der *Mariechen*-Darstellung zuzuordnen ist, etwas überzogen. Vgl. Liessmann, S. 21. (TG, S. 372, *Der fiebernde Columbus*)

In seinem Beitrag *Mein Judentum* führt Anders unmissverständlich und ohne es überbewerten zu wollen, an, dass sein Name Anders „nur ein Pseudonym“ ist, „das [er] vor vielen Jahrzehnten [...] erfunden“ hatte. Dabei ist es ihm wichtig, mit Nachdruck zu betonen, dass dieser Schritt „wahrhaftig nicht zwecks Aufnordung [seiner] Person“ erfolgt ist.⁶⁸ Außerdem gibt Anders, wie schon erwähnt, an, dass er „als Günther Anders“ in den ersten Jahren der Emigration ziemlich bald „eine gewisse Reputation“ erworben hatte, nachdem etwa seine Geschichte *Der Hungermarsch* preisgekrönt wurde, dass er also den Namen behielt, unter dem er bekannt wurde.⁶⁹

Natürlich ist aber das Pseudonym Anders als ein bedeutungsbeladenes Zeichen für das Lebens- und Schaffenscredo Günther Anders' keinesfalls völlig wegzudenken. Wie er jedoch dieses „anders“, die gewichtige Dichotomie des Begriffs verstanden haben will, erklärt Anders selbst in einem nicht gesendeten oder vielleicht einfach fingierten Radiointerview, indem er auf die Frage, ob er gern jemand anderer gewesen wäre, folgende Antwort gibt:

Dann würde ich Ihnen sofort antworten, daß diese Frage töricht ist. Weil ein Anderer sein zu wollen keinem von uns psychologisch freisteht. Sie können nicht wünschen, Richard Wagner zu sein oder gewesen zu sein. Nur *anders* kann man sein wollen. Aber das eben *als man selber*.⁷⁰

Die erste Ehe

Im letzten Jahr vor der nationalsozialistischen Machtübernahme zeichnete sich die Trennung von Günther Anders und Hannah Arendt ab. Hannah Arendts Biographin Elisabeth Young-Bruehl vermutet ideologische Auseinandersetzungen zwischen den Ehepartnern, denn Hannah Arendt hatte sich intensiv mit dem Zionismus als einzig mögliche Perspektive für die bedrohten Juden in Deutschland auseinandergesetzt, während nach Ansicht ihres Mannes allein die marxistische Bewegung eine Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse bewirken konnte.⁷¹

⁶⁸ *Mein Judentum*, S. 60. Hierfür konstatiert zwar Macho, dass dies „dennoch pragmatischen Rücksichten entsprochen haben [mag], die Risiken des Namenbekenntnisses zu verringern, ohne doch den zentralen Topos jüdischer Selbsterfahrung – eben das Anderssein – zu verleugnen“. *GA kontrovers*, S. 102.

⁶⁹ GAa, S. 30.

⁷⁰ K, S. 320.

⁷¹ Schubert, S. 29.

1937 ließen sich Anders und Hannah Arendt scheiden, und wenig später heiratete sie Heinrich Blücher. Anders hat sich später stets mit Hochachtung über Hannah Arendt geäußert, obwohl die beiden auch philosophisch getrennte Wege gegangen sind.⁷² Über die Beziehung der beiden Philosophen gibt es in der neuesten Sekundärliteratur schon bedeutende Beiträge.⁷³

Die ersten Exiljahre in Paris

Günther Anders verließ Deutschland kurz vor dem Reichstagsbrand im März 1933 und flüchtete nach Paris, während Hannah Arendt noch zwei Jahre in Berlin blieb, um mit einer zionistischen Gruppe die Flucht von Juden aus Deutschland zu organisieren.⁷⁴

Im Pariser Exil setzt Anders seine Arbeit an dem Roman *Die molussische Katakombe* fort, die er 1930 in Berlin begonnen hatte, weil er schon sehr früh die Bedrohung durch die faschistische Bewegung in Europa erkannte. Die Beschäftigung mit dem Phantasieland Molussien wird sich durch mehrere Jahre hinziehen und in Anders' Gesamtwerk wesentliche Spuren hinterlassen. Das Buch, das in Form einer Parabel die faschistischen Herrschafts- und Lügenmechanismen zu demaskieren versucht, hatte sein eigenes Schicksal und wurde erst sechzig Jahre später, im Todesjahr seines Autors, veröffentlicht. Obwohl das „extrem antifaschistische“ Buch nach Anders' Aussagen dem Marxismus sehr nahe stand, war es für einen Vertreter des damaligen Parteimarxismus wie Manès Sperber nicht linientreu genug.⁷⁵ Unter dieser Begründung sollte Sperber 1935 als Lektor des einzigen Pariser Verlags für deutsche Exilliteratur die Veröffentlichung der *Molussischen Katakombe* abgelehnt haben.

Anfang 1933 entstand in Paris neben der *Molussischen Katakobe* auch die lange Erzählung *Learsi*, als „Frucht der Beschäftigung mit der Outsider-Situation des Juden“. Das Leben für den Emigranten war in Frankreich ungleich schwieriger als in anderen

⁷² Liessmann, S. 22.

⁷³ Cristian Dries, *Günther Anders und Hannah Arendt. Eine Beziehungsskizze*. In: *Die Kirschenschlacht*. Oder Kerstin Putz, *The Letters of Günther Anders. His Correspondence with Hannah Arendt*. In: Bischof/Dawsey/Fetz, *The Life and Work of Günther Anders*. Innsbruck, 2014.

⁷⁴ Schubert, S. 30.

⁷⁵ GAa, S. 31.

Ländern. Die Emigranten befanden sich in einer „kafkaesken Lage“. Sie durften nicht arbeiten und verdienen, und ohne Geld war ihr Aufenthalt problematisch und einfach unmöglich. „In der Tat hat man zahlreiche Emigranten nach Deutschland abgeschoben. Und das hieß: in den sicheren Tod.“⁷⁶

Die dreijährige Pariser Exilzeit Anders' war an Veröffentlichungen nicht besonders reich. Einerseits hatte er sich noch keinen literarischen Namen gemacht, und andererseits beherrschte er die französische Sprache nicht gut genug, um als Journalist und Autor öfter arbeiten zu können. Es erschien jedoch die Novelle *Der Huntermarsch*, für die er 1936 gemeinsam mit Anna Seghers von André Gide und Heinrich Mann mit dem Novellenpreis der Emigration ausgezeichnet wurde. Die anfangs erwähnte französische Übersetzung seines Vortrags *Die Weltfremdheit des Menschen* erschien in der Philosophiezeitschrift *Recherches Philosophiques* unter den Titeln *Pathologie de la Liberté* und *Une Interprétation de l' A Posteriori*. Diese philosophisch-anthropologische Studie deutet schon die Richtung an, in die sich Anders' Philosophie bewegen wird. Außerdem schreibt Anders in Paris politische Gedichte und hält auch einen wichtigen Vortrag gegen eine bestimmte Kafka-Mode. Es handelt sich um seinen Essay *Kafka pro und contra*, der ihn berühmt machen wird.

Das amerikanische Exil

1936 emigrierte Günther Anders in die USA, wo er vorerst von seinem Vater finanziell unterstützt wurde. Im Zeitraum von 1937 bis 1939 hielt Anders auch Lektorate über Ästhetik. Doch im Gegensatz zu den Mitgliedern der berühmten *Frankfurter Schule*, die das Kapital ihrer Stiftung geschickt aus Hitler-Deutschland ins Ausland transferieren konnten, „musste sich Günther Anders mit ‘odd jobs’ durchs Leben schlagen“.⁷⁷

Anders lebte drei Jahre in New York, bevor er dann mit einer Schauspielerin nach Hollywood ging. Er arbeitete unter anderem als Hauslehrer von Irving Berlins Tochter. Auch diese Zeit war für ihn eine „philosophisch dialoglose“, denn, wie

⁷⁶ GAa. S. 37.

⁷⁷ Schubert, S. 37.

Schubert anführt, „außer ein paar Gedichten in der deutschsprachigen jüdischen New Yorker Emigrantenzeitung *Aufbau* konnte er nichts publizieren“. In Hollywood entwickelt Anders zahlreiche Filmideen und entwirft Drehbücher, die er jedoch auch nicht verwirklichen konnte.⁷⁸ Ein „typisch amerikanischer“ Durchbruch gelingt ihm nicht, denn er wagt ihn „mit einer ziemlich absurden Idee von der Verfilmung seiner philosophischen Erzählung *Learsi*, und „Philosophie reimt sich nicht auf Hollywood“.⁷⁹ Anders verfasste auch den Text für einen *One man Film* für Chaplin, doch dürfte Chaplin nie etwas davon erfahren haben. Unter seinen vielen unterschiedlichen Aktivitäten im amerikanischen Exil dokumentiert und kommentiert Anders zumeist ausgerechnet seine Beschäftigung mit den sogenannten „odd jobs“, etwa die Zeit, in der er als Angestellter in einem Kostümverleih an der Ausbesserung und Reinigung der Kostüme und Requisiten arbeitete. Dieser Arbeit widmete er viele seiner Aufzeichnungen und Reflexionen, und diese bezeichnet er darüber hinaus als ausschlaggebend für einige seiner zentralen Thesen und Einsichten.⁸⁰

[...] – dann arbeitete ich in Los Angeles’ Fabriken – eine Erfahrung, die ich wahrhaftig nicht missen möchte – wie denn überhaupt die falschen jobs die richtigsten sind, weil sie uns Erfahrungen einbringen, die man in einem nach Maß geschneiderten Beruf niemals sammeln kann. Ohne meine Fabrikzeit wäre ich in der Tat niemals fähig gewesen, meine Kritik des technischen Zeitalters, also mein Buch *Die Antiquiertheit des Menschen* zu schreiben. Und noch heute, da ich den zweiten Band dieses Buches vorbereite, zehre ich von diesen Erfahrungen. Wenn ich mir einen bescheidenen Namen habe erwerben können, so durch die Erkenntnisse, die ich als total Anonymer hatte erwerben dürfen.“⁸¹

Im amerikanischen Exil unterhält Anders zwar Beziehungen zu Brecht, Marcuse, Thomas Mann und Adorno, aber, obwohl er sogar 1942 vorübergehend in Marcuses Haus in Santa Monica lebt, beschränken sich seine Kontakte mit den Mitgliedern des Frankfurter Instituts für Sozialforschung auf einige wenige Rezensionen in ihrer *Zeitschrift für Sozialforschung*. Er nimmt allerdings auch mit Horkheimer, Eisler u.a. an Diskussionsrunden des Instituts teil.

⁷⁸ Ebd., S. 37-38.

⁷⁹ GAa, S. 37.

⁸⁰ Vgl. auch Liessmann, S. 23: „Die Erfahrungen in Amerika, nicht zuletzt die verschiedenen Arbeiten, mit denen Anders seinen Lebensunterhalt verdienen muss, schärfen allerdings seinen Blick für jene Faktoren, die in der modernen Zivilisation die entscheidenden sind.“

⁸¹ GAa, S. 37-38.

In den letzten Kriegsjahren arbeitete Anders für das amerikanische „Office of War Information“ in New York. Diese Arbeit kündigte er aber bald, weil er ein Buch über die Japaner, das er ins Deutsche übersetzen sollte, als faschistoid beurteilte. Dazu meinte er, dass er „nicht deshalb vor dem Faschismus geflohen und nach Amerika gekommen war, um nun amerikanische faschistische Broschüren für Deutschland herzustellen.“⁸² Da aber die Arbeit bei den „meist mittellosen deutschen Emigranten“ begehrt war, stieß Anders’ Geste ebenso bei seinen Freunden wie bei seinem Vorgesetzten auf wenig Verständnis.⁸³ Anders berichtet darüber:

Als verdächtig galten viele, die versuchten, in dieser offiziellen Nachrichtenfabrik einen Job zu bekommen; aber noch verdächtiger war einer, der freiwillig diese Nachrichten- und Geldquelle verließ. Man entließ mich als feeble minded.⁸⁴

Nach den ersten traumatischen Erlebnissen der Jugendjahre, als er die Folgen des Ersten Weltkrieges unmittelbar erleben konnte und als „Avantgardist des Leidens“ auch eine persönliche Tortur erfahren musste, nennt Anders immer wieder drei weitere große Ereignisse als Zäsuren, die sein Leben und Denken maßgeblich beeinflusst und verändert haben. Das waren, nach Hitler’s Machtübernahme in Deutschland 1933, die Nachrichten über die Vernichtung des Menschen durch Menschen in den nazistischen Konzentrationslagern und zuletzt die ungeheure Nachricht über die technische Perfektionierung und Depersonalisierung des Tötens durch den Abwurf der Atombombe. Diese unvorstellbaren Vorkommnisse versteht Anders als „den Auftakt [...] zur globalen Bedrohung der Menschheit“⁸⁵ und widmet seither den Großteil seiner Schriften diesem großen Thema, das er selbst auch als sein obsessives, als seine „idée fixe“ bezeichnen wird.

1948 hält er den Vortrag *On the Pseudo-Concreteness of Heidegger’s Philosophy* und von 1949 bis 1950 Vorlesungen über Kunstphilosophie an der *New School for Social Research* in New York, wo er als Lektor für Ästhetik arbeitete. Neben seinen Untersuchungen zur Omnipotenz der Technik sind in dieser Zeit *Notizen zur Geschichte des Fühlens* entstanden, wie der Untertitel seiner Tagebuchaufzeichnungen *Lieben gestern* aus den Jahren 1947 bis 1949 heißt.

⁸² Ebd., S. 38.

⁸³ Schubert, S. 42.

⁸⁴ GAa, S. 38.

⁸⁵ Liessmann, S. 24-25.

Die Rückkehr nach Europa

Günther Anders verließ 1950 die USA, als sich die Hexenjagd des Untersuchungsausschusses über unamerikanische Umtriebe unter Senator McCarthy ankündigte, von der besonders die europäischen Emigranten betroffen waren. Da ihm weder das westdeutsche Gesellschaftsmodell unter Konrad Adenauer zusagte noch der Realsozialismus im Osten, verlegte er seinen Wohnsitz nach Wien und wurde auch sehr bald österreichischer Staatsbürger. Ein von Ernst Bloch vorgeschlagenes Ordinariat an der Universität Halle-Wittenberg lehnte er ab, weil sich seine Philosophie nach eigener Aussage gegen den gängigen Universitätsbetrieb sperrte. Inzwischen hatte Anders die Theaterwissenschaftlerin Elisabeth Freundlich geheiratet, mit der er zahlreiche Theaterstücke aus dem Englischen übersetzte. In den ersten Jahren verdiente er seinen Lebensunterhalt als freier Rundfunkautor, denn der Rundfunk war eine der wenigen Institutionen, die den zurückgekehrten Emigranten Arbeit anboten.⁸⁶

„Hier, soweit es noch Stationäres gibt, Station gemacht. Da wäre ich also ‚zurückgekehrt‘. – Aber als sei ich unfähig, mich sofort von der Vertrautheit des Fremdseins, von den Gewohnheiten des langjährigen Exil-Lebens zu trennen, bin ich in ein Land zurückgekommen, in dem ich niemals zuvor gelebt habe. -“⁸⁷

Die zweite und die dritte Ehe

Seine zweite Frau Elisabeth Freundlich lernte Anders 1944 als Redakteurin des Feuilletons der *Austro-American Tribune* in New York kennen. Da sie Wienerin war, entschlossen sich die beiden, wie bereits erwähnt, von nun an in Wien zu leben. Fünf Jahre nach ihrer gemeinsamen Rückkehr nach Europa trennte sich Anders jedoch von Elisabeth Freundlich. Die Ehe wurde 1955 geschieden, und zwei Jahre später heiratete Anders die polnisch-amerikanische Pianistin Charlotte Zelka, geb. Zerkowitz. Diese Ehe wurde nie geschieden, obwohl Zelka 1972 Anders verließ bzw. von einem Amerikabesuch nicht wieder zurückkam. Zelka stattete später Anders gelegentliche Besuche ab, der inzwischen, nachdem er die Stiege in seine eigene Wohnung nicht mehr bewältigen konnte, wieder zu Elisabeth Freundlich gezogen war, mit der er auch bis zu

⁸⁶ Schubert, S. 60.

⁸⁷ TG, S. 107.

seinem Lebensende zusammen blieb. Zelka hinterließ bei einem ihrer Besuche auch eine notarielle Verzichtserklärung auf den künftigen Nachlass von Günther Anders zu Gunsten von Freundlich.⁸⁸ In den USA arbeitete Zelka angeblich auch an einer Übersetzung der *Antiquiertheit des Menschen* ins Englische, die jedoch nie zustande kam.⁸⁹

Die Veröffentlichungen und Ehrungen

Im Folgenden werden kurz und in chronologischer Reihenfolge Anders' wichtigste Veröffentlichungen und Ehrungen nach seiner Rückkehr nach Europa genannt.

Aus der Emigration brachte Anders viele unveröffentlichte und zumeist unvollendete Manuskripte mit, die liegenblieben, denn er hatte zu viel über die „so problematisch gewordene Zukunft und Gegenwart“ zu sagen, als jetzt in seiner literarischen Vergangenheit schmökern zu wollen.⁹⁰

Der Münchener Beck Verlag, bei dem die meisten Bücher von Günther Anders erschienen sind,⁹¹ veröffentlichte schon 1951 seinen umgearbeiteten Vortrag *Kafka – Pro und Contra*, mit dem er berühmt wurde. Diese Veröffentlichung brachte Anders den ersten bedeutenden Durchbruch nach seiner Rückkehr aus dem Exil und öffnete ihm Türen zu den wichtigsten deutschen Zeitschriften, u.a. zur Münchener Zeitschrift *Merkur*, wo dann auch mehrere Kapitel des ersten Bandes seines Magnum opus *Die Antiquiertheit des Menschen* vorabgedruckt wurden.⁹² Eine mögliche Karriere als literarischer Essayist, die sich nach dem Erfolg seines Buches über Kafka hätte einstellen können, schlug Anders aber ebenso aus wie die von Ernst Bloch für ihn bereitgehaltene Professur in Halle-Wittenberg.⁹³ 1954 gibt er erste Stellungnahmen zur Situation der Welt angesichts der Möglichkeit eines Atomkrieges. Er wird zum

⁸⁸ Später vertraute Freundlich die Betreuung des Nachlasses Gerhard Oberschlick an, der ihn wiederum nach einigen Jahren dem Österreichischen Literaturarchiv übergab.

⁸⁹ https://de.wikipedia.org/wiki/Günther_Anders, https://en.wikipedia.org/wiki/Charlotte_Lois_Zelka. Zugriff: 14. Juli 2014.

⁹⁰ Manfred Bissinger (Hrsg): *Günther Anders. Gewalt ja oder nein. Eine notwendige Diskussion*. München 1987, S. 14-15.

⁹¹ Anders hat auch bei anderen deutschen und Schweizer Verlagen publiziert, die meisten seiner Werke sind jedoch bei Beck Verlag in München erschienen.

⁹² https://de.wikipedia.org/wiki/Günther_Anders, Zugriff: 14. Juli 2014.

⁹³ Liessmann, S. 25.

Mitinitiator der Anti-Atombewegung. Die durch die Konstruktion der Atombombe möglich gewordene Ausrottung der Menschheit wurde das Thema, dem er, als freier Publizist, die folgenden Jahrzehnte seines Lebens widmete.⁹⁴

1956 erscheint der erste Band seines philosophischen Hauptwerkes *Die Antiquiertheit des Menschen*, der aus vier Teilen besteht. Darin legt Anders zum ersten Mal seine Thesen über den „prometheischen Scham“ dar und widmet sich daraufhin einer luziden Kritik des neuen Mediums Fernsehen. Neben einem Essay über Samuel Becketts Stück *En attendant Godot* enthält das Buch auch die erste systematische Abhandlung *Über die Bombe und die Wurzeln unserer Apokalypseblindheit*. Das Buch findet starke Beachtung. Anders richtet seine publizistischen Energien trotz vielseitiger anderer Interessen weitgehend auf die Auseinandersetzung mit der Bedrohung durch die atomare Aufrüstung.

1957 erscheinen in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ die *Gebote des Atomzeitalters*. 1958 lehnt er erneut eine Professur ab, diesmal an der FU Berlin. Im August nimmt er in Tokio an einem Kongress gegen Atom- und Wasserstoffbomben und für Abrüstung teil und besucht Hiroshima und Nagasaki. Er leitet dabei ein Seminar über „Moral im Atomzeitalter“. Das Reisetagebuch erscheint 1959 unter dem Titel *Der Mann auf der Brücke. Tagebuch aus Hiroshima und Nagasaki*.

1959 begann der Briefwechsel mit Claude Eatherly, der am Tag des Abwurfs der ersten Atombombe Wetterbedingungen über Hiroshima erkundete, sich für den Einsatz mitverantwortlich fühlte und später als „psychisch Kranker“ in einem „Veterans Hospital“ lebte.⁹⁵ Der umfangreiche Briefwechsel dauerte beinahe zehn Jahre lang an. Er wurde bereits 1961 in *Off limits für das Gewissen*⁹⁶ dokumentiert und löste „erregte Kontroversen“⁹⁷ aus. Später erschien er in *Hiroshima ist überall* in der Beck-Reihe.

1961 und 1962 erschienen im Züricher Arche Verlag die Bücher über *George Grosz* und *Bert Brecht*, die sich später in der Sammlung *Mensch ohne Welt* widerfanden. Im Jahre 1962 bekam Anders den Literaturpreis des Widerstandes der Stadt Omegna in Norditalien verliehen.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ https://de.wikipedia.org/wiki/Claude_Eatherly, Zugriff: 15. September 2015: „Eatherly flog am 6. August 1945 seinen Boeing B-29 Wetteraufklärer ‚Straight Flush‘ und meldete gute Wetterbedingungen.“

⁹⁶ Robert Jungk (Hrsg.), *Off limits für das Gewissen. Der Briefwechsel zwischen dem Hiroshima - Piloten Claude Eatherly und Günther Anders*. Hamburg, 1961.

⁹⁷ Liessmann, S. 25.

1964 publiziert Anders unter dem Titel *Wir Eichmannsöhne* seinen offenen Brief an Klaus Eichmann, den Sohn Adolf Eichmanns, über Schuld und Mitverantwortung. 1965 erscheinen *Die Toten: Rede über die drei Weltkriege*, sowie *Philosophische Stenogramme*.

1966 besucht Anders seine Geburtsstadt Breslau und das ehemalige Konzentrationslager Auschwitz und notiert: „Ich komme von dem Orte, an dem zu sterben, an dem umgebracht und zu Müll verarbeitet zu werden mir eigentlich bestimmt gewesen war.“⁹⁸ 1967 erscheint *Die Schrift an der Wand*, ein Bruchteil von Anders' Tagebuchnotizen 1941 bis 1966.

Anders hat sich auch gegen den Vietnamkrieg engagiert und war Juror in Bertrand Russels „War crime tribunal“ gegen den amerikanischen Völkermord in Vietnam. Er publiziert 1968 eine Analyse der amerikanischen Kriegssprache unter dem Titel *Visit beautiful Vietnam. ABC der Aggression heute*. Im selben Jahr erschienen auch die sich an Brecht und Swift anlehenden Fabeln *Der Blick vom Turm*. 1970 folgt *Der Blick vom Mond. Reflexionen über Weltraumflüge*, eine kulturwissenschaftliche Untersuchung der ersten menschlichen Mondlandung, die er Ernst Bloch, „in Freundschaft und Bewunderung“, widmete. 1972 reiste Anders nach Israel. In diesem Jahr erschien der Aufsatzband *Endzeit und Zeitende. Gedanken über die atomare Situation*, der in der zweiten Auflage 1981 in *Die atomare Drohung* umbenannt wurde.

1978 werden die „hintergründig philosophischen“⁹⁹ Erzählungen, die meist schon in den dreißiger Jahren entstanden sind, unter dem Titel *Kosmologische Humoreske*, nach dem Titel der ersten Erzählung, im Suhrkamp Verlag veröffentlicht. Die Neuauflage dieses Bandes wird unter dem neuen Titel *Erzählungen. Fröhliche Philosophie* erscheinen und mit dem Literaturpreis der Bayerischen Akademie der schönen Künste ausgezeichnet. Das philosophische Problem des ‚Seins des Nichtseienden‘ wird in der Erzählung *Kosmologische Humoreske* in einer typisch Anderschen komisch-dramatischen Art zugespitzt. Die zweite Erzählung *Learsi* zeigt die verzweifelten Assimilationsversuche des ‚ewigen Juden‘. „Günther Anders' philosophische Erzählungen zeigen eine Welt“, so steht es bei Suhrkamp im Begleittext

⁹⁸ BiH, S. 30.

⁹⁹ Liessmann, S. 26.

des Buchumschlags geschrieben, „die phantastischer ist als alles Phantasierbare, die aber ihre Phantastik dem Auge kaum verrät“.

1979 erscheint *Besuch im Hades*, wo Anders' 1966 entstandene Tagebücher aus Auschwitz und Breslau publiziert sind. Außerdem verteidigt Anders hier die Fernsehserie „Holocaust“, denn es sei nötig, „die durch die Enormität unauffaßbare Wahrheit so zu verkleinern, dass wir von ihr nicht ganz ausgeschlossen bleiben“. Für dieses Buch bekommt Anders den Österreichischen Staatspreis für Kulturpublizistik.

1980 erscheint der zweite Band von *Die Antiquiertheit des Menschen*, für den Anders den Preis der Stadt Wien erhält.

1982 erscheinen *Ketzereien*, eine Sammlung verschiedenster Gedanken, Überlegungen und Interviews über Gott und die Welt, über die Natur, Mitmenschen und Kunst, die Anders nach der Ausgabe des zweiten Teils seines Hauptwerkes verfasste. Diese „provokanten Eintragungen“, in denen er seine „Kampftthesen“ noch vehementer vertritt, sollen, so im Begleittext des Buchumschlags dieser Publikation, zugleich von der „Lebensnähe und Menschlichkeit dieses großen Denkers und Autors“ zeugen.

1983 erhält er den Theodor W. Adorno-Preis der Stadt Frankfurt am Main. 1984 erscheinen die Schriften zu Kunst und Literatur *Mensch ohne Welt*. 1985 *Tagebücher und Gedichte*. Er lehnt den Andreas-Gryphius-Preis ab, mit dem der um ‚ostdeutsches Kulturgut‘ verdiente Schlesier geehrt werden sollte.

1986 erscheint *Lieben gestern*, vierzig Jahre alte „Notizen zur Geschichte des Fühlens“, über die Gunter Schmidt, Professor am Sexualwissenschaftlichen Institut Hamburg, urteilte: „Anders hat mit seiner Analyse [...] die theoretische Grundlage für die Soziologie der Sexualität in den westlichen ‚Überflußgesellschaften‘ geschaffen.“¹⁰⁰

1987 erscheint das Buch *Gewalt – ja oder nein*, in dem Anders Gewalt als letztes Mittel gegen einen Staat, der seine Bürger in eine Notstandsituation bringt, legitimiert.¹⁰¹ Das Buch entstand nach einem Anders-Interview von Manfred Bissinger für das Umweltmagazin *natur* in Wien, in dem Anders „seine Thesen zur menschlichen Existenz angesichts der atomaren Bedrohung“¹⁰² entwickelte. Das Interview rief ein überwältigendes, beängstigendes, aber auch ermutigendes Echo hervor, was in dem

¹⁰⁰ Bissinger, S. 14-15.

¹⁰¹ Raimund Bahr, *Günther Anders. Leben und Denken im Wort*. Wien - St. Wolfgang 2010. S. 281.

¹⁰² Bissinger, S. 18.

Buch dokumentiert wird.¹⁰³ Einige haben seine Thesen „kurz und bündig verdammt“, die anderen „eine ausführliche Argumentation entgegengesetzt“. Für Manfred Papst brachte sich Anders mit diesen Äußerungen „um Kopf und Kragen“.¹⁰⁴

1987 erscheint auch Anders' im Jahr 1946 entstandene Verserzählung *Mariechen. Eine Gutenachtgeschichte für Liebende, Philosophen und Angehörige anderer Berufsgruppen*. Es ist eine Gutenachtgeschichte, „in der Philosophie und Liebe versöhnt erscheinen“, wie Wendelin Schmidt-Dengler hervorhebt. Die Geschichte stellt gewissermaßen einen „beschaulichen Gang durch die Philosophiegeschichte“ dar. In einer Sprache dargeboten, in der Philosophie menschlich wird, „witzig und nie platt“. Mit diesem Buch gibt Anders, so Schmidt-Dengler, den Lesern etwas, woran es in der Gegenwartsliteratur mangelt: Unterhaltung mit Geist.¹⁰⁵

1989 verlässt Anders die Berliner Akademie der Künste, als diese eine Lesung von Salman Rushdies *Satanischen Versen* in ihren Räumen ablehnt. 1990 findet in Wien das erste internationale Anders-Symposium statt. 1992 erhält Anders den Sigmund Freud-Preis für wissenschaftliche Prosa der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt. Er lehnt das Ehrendoktorat der Universität Wien ab.

Der umfangreiche Roman aus den 1930ern, *Die molussische Katakombe*, kommt erst 1992, dem Todesjahr Günther Anders'. Nach Anders' Tod 1992 erscheinen ebenfalls *Über philosophische Diktion und das Problem der Popularisierung* aus dem Jahr 1949 und *Obdachlose Skulptur* aus dem Jahr 1944. Eine Edition der frühen anthropologischen Schriften soll in Vorbereitung sein.

Posthum gibt Gerhard Oberschlick im Beck Verlag 2001 einen Band unter dem Titel *Über Heidegger* heraus, in dem neben den von Anders selbst publizierten Texten zu seiner „Auseinandersetzung mit Heidegger“¹⁰⁶ die Schriften aus dem Nachlass veröffentlicht wurden. Dabei mussten manche der New Yorker Texte aus dem Englischen von Werner Reimann rückübersetzt werden. Die Nachlasskonvolute bestehen teilweise aus Entwürfen und Notizen und wirken wie „unfertig liegengelassene

¹⁰³ Ebd., S. 7-9. Das Buch enthält die öffentlichen Reaktionen und Stellungnahmen aus dem Publikum.

¹⁰⁴ Manfred Papst, *Denken nach Auschwitz und Hiroshima*.

¹⁰⁵ Wendelin Schmidt-Dengler, *Günther Anders. Mariechen*. In: *Literatur und Kritik* (Salzburg), Heft 233-234/1989, S. 181-182: „Anders weiß - [...] daß für den Philosophen das Spiel, der Scherz [...] durchaus Funktion hätte.“

¹⁰⁶ Vgl. Oberschlicks Anmerkung: „So die Bezeichnung der Mappe im Nachlaß, die den größten Teil der Typo- und Manuskripte zu ‚Sein und Zeit‘ enthält.“ Gerhard Oberschlick, *Editorische Notiz*. In: Günther Anders, *Über Heidegger*. München 2001, S. 470.

Torsi“¹⁰⁷. Dieser Charakter sowie die Reihenfolge der Texte wurden ungeordnet beibehalten. Das Band bot neues Material zur Heidegger-Debatte der jüngeren Zeit.¹⁰⁸ Es verrät außerdem, dass sich Anders auch nach seiner Rückkehr nach Wien 1950 weiterhin intensiv mit den neu erscheinenden Schriften seines ehemaligen Lehrers beschäftigte.¹⁰⁹ Trotz seiner Einwände, die sich nicht allein auf die politische Auseinandersetzung beschränkte, sondern sich weitgehend zur philosophischen Kritik ausweitete, ortet Dieter Thomä Affinitäten zwischen Heidegger und Anders, die sich vor allem in deren jeweiligen Kritik der Technik äußert.¹¹⁰ Doch darüber hinaus sind diese Texte nach Thomä „ein rhapsodisches, fragmentarisches Plädoyer zum Auszug aus der begrenzten, bornierten Sphäre des Geistes“. Anders geht zurück auf die Grundbedingungen, die uns das Leben ermöglichen, und setzt sich für die Rehabilitierung der Natur ein, wobei er doch keinesfalls „einen Niedergang menschlicher Ambitionen zugunsten biologischen Funktionierens“ im Sinn hatte. Thomä konstatiert auch die Aktualität dieser Schriften von Anders, die darin besteht, „daß sie den Zwiespalt zwischen Natur und Kultur wie eine klaffende Wunde mit sich führen.“¹¹¹

2002 gibt Ludger Lütkehaus *Übertreibungen in Richtung Wahrheit. Stenogramme, Glossen, Aphorismen* heraus.

2011 erscheinen unter dem Titel *Die Kirschenschlacht* die im Nachlass befindlichen, als Hanna-Dialoge betitelten Aufzeichnungen, die Anders 1984 nach Arendts Tod über die Philosophin machte. Sie sind vordergründig ein Versuch von Anders, die philosophischen Überlegungen der beiden während ihrer jungen Ehe zu reproduzieren.¹¹² Es scheint sich aber auch da mehr um „Dichtung als Wahrheit“ zu handeln, wie Anders hinsichtlich des dazwischen liegenden Zeitabstands von fünfzig Jahren betont.¹¹³ Vor allem geht es auch hier um eine weitere „Übung“ von Anders, in Dialog- und Erzählform, seine eigenen Ideen darzulegen.

¹⁰⁷ Ebd., S. 396.

¹⁰⁸ Dieter Thomä, *Gegen Selbsterhitzung und Naturvergessenheit. Nachwort zur Aktualität des Philosophen Günther Anders*. In: Günther Anders, *Über Heidegger*, München 2001, S. 404.

¹⁰⁹ Ebd., S. 405.

¹¹⁰ Ebd., S. 424.

¹¹¹ Ebd., S. 433.

¹¹² Diese Aufzeichnungen sind 2011 in Beck-Verlag unter dem Titel *Die Kirschenschlacht* erschienen, herausgegeben von Gerhard Oberschlick.

¹¹³ Anders, *Die Kirschenschlacht*, S. 11.

Es ist bei Anders tatsächlich schwer, von einer einheitlichen philosophischen Theorie, Methode oder einem zusammenhängenden philosophischen System zu sprechen. Sehr wohl sind aber in seinen Büchern die wichtigsten Thesen zu erkennen, die im Großen und Ganzen sein philosophisches Credo bestimmen. Nur muss man die Basis der Andersschen Philosophie, seine Hauptthesen, sozusagen aus dem ganzen Werk ‚herausfiltern‘, da sie in seinem reichhaltigen Opus verstreut sind und meist in essayistischer Form dargelegt werden.¹¹⁴

Wenn sich bei Anders schon keine systembildende, einheitliche philosophische Theorie orten lässt, dann lassen sich um so mehr einige seiner Theorien im Plural – seine obsessiven Grundthemen verfolgen, die er in seinem breitgefächerten Œuvre nicht weniger kohärent und eindeutig vertritt. Die aufschlussreichsten und ausführlichsten Studien über Anders' Gesamtwerk in der Sekundärliteratur, vor allem die von Konrad Paul Liessmann, oder, unter den neueren Erscheinungen, die von Christian Dries, basieren eben auf diesem Konzept. Sie sind bemüht, Anders' Ideen bzw. seine Thesen aus dem Gesamtwerk systematisch zusammenzufassen. Diese Anders-Studien sind dementsprechend nach Themen gegliedert, bzw. jedes Kapitel widmet sich einem bestimmten Ideenkomplex von Anders.¹¹⁵ So will der vorliegende kurze, zusammenfassende Überblick dem Vorbild dieser beiden Anders-Experten folgen und versuchen, Anders' für das Verständnis dieser Arbeit notwendige Grundideen, wenn auch nur telegraphisch, zu erwähnen.

Als eines der wichtigsten, wenn nicht das wichtigste Merkmal von Anders' Philosophie, gilt seine Beschäftigung mit Anthropologie, obwohl er sie explizit, wie schon erwähnt, nur in seinen frühesten Arbeiten dargelegt hat. Liessmann lässt in seinem Anders-Buch keinen Zweifel daran, dass Anders sein ganzes Leben lang ein

¹¹⁴ Cristian Dries, *Günther Anders*, München 2009, S. 38: „Aufgrund des essayistischen Charakters seines Werkes sind Anders' Thesen zum Subjektmonopol der Technik über mehrere Bücher, viele kleinere Abhandlungen und Aufsätze verstreut. Will man Gesamtbild gewinnen, muss man die zentralen Positionen durch nachträgliche Zusammenfassung und Fokussierung strukturieren.“

¹¹⁵ Der für diese Arbeit notwendige Überblick über Anders' Grundideen wird sich Großteils an diese beiden ausführlichen Anders-Bücher anlehnen.

Anthropologe geblieben ist bzw. dass sein Interesse dem Menschen gewidmet war, vor allem seiner Position in der von ihm geschaffenen Welt.¹¹⁶

Dries betont zudem, dass das Thema der frühen anthropologischen Entwürfe grundlegend für Anders' gesamtes Œuvre ist bzw. dass dieses „in allen späteren Texten implizit eine unverkennbar zentrale Rolle einnehmen wird“. So meint er, dass „sich alle Texte ab 1937/38 – von den kulturphilosophischen Betrachtungen über die *Antiquiertheit des Menschen* bis hin zu den Schriften zum Atomzeitalter – als Weiterentwicklungen des anthropologischen Basisthemas lesen“ lassen.¹¹⁷ Folglich betitelt Anders auch sein Hauptwerk *Antiquiertheit des Menschen* als „*philosophische Anthropologie im Zeitalter der Technokratie*“.

Was den Menschen, nach Anders, zum Menschen macht, ist, dass er auf keine bestimmte Lebensweise festgelegt ist. Während das Tier in seiner (Um-)Welt verwachsen ist, zeichne sich der Mensch ontologisch durch „einen bestimmten Grad der Abgehobenheit [...] von der Welt“ aus. Aus diesem Mangel an Bestimmtheit, der einen fundamentalen anthropologischen Defekt darstellt, ergibt sich als Mitgift seine Freiheit bzw. die Weltoffenheit. Denn nicht nur, dass sich der Mensch gezwungen sieht, weil er von Natur aus nichts Bestimmtes darstellt, in allen möglichen „Welten, Sitten und Sprachen zu leben“, er ist „auch fähig dazu“, er hat die Freiheit, alles Mögliche aus sich und seiner (Um-)Welt zu machen.¹¹⁸

Die Menschen sind [...] die Unnatürlichen, die Ausnahme, die auffälligen unter den ihnen an Zahl millionenfach überlegenen Spezies und Exemplaren. Nicht fixiert auf eine bestimmte Lebenswelt, auf einen bestimmten Lebenskodex oder auf eine bestimmte Sprache, sondern dazu gezwungen, aber auch fähig dazu, in diversesten Welten, Sitten und Sprachen zu leben.¹¹⁹

¹¹⁶ Liessmann, S. 30: „Günther Anders Interesse galt von seinen ersten selbständigen philosophische Versuchen bis zu seinen letzten Reflexionen kurz vor seinem Tode einem einzigen Thema: dem Menschen. Er war in einem eminenten Sinn Anthropologe, aus Leidenschaft und aus Not, ohne sich – von seinen Anfängen vielleicht abgesehen – je in der klassischen Disziplin der ‚philosophischen Anthropologie‘ geübt zu haben. [...] Anders interessierte vorab die Stellung des Menschen in der von ihm geschaffenen Welt.“

¹¹⁷ Dries, S. 30-31: „Sie geben gewissermaßen den (normativen) Grund ab, auf dem sich das technik- und gesellschaftskritische Spätwerk entfaltet.“

¹¹⁸ Dries, S. 25.

¹¹⁹ K., S. 281.

Die Identität des Menschen besteht genau darin, dass er keine spezifische, immer gleiche Identität hat. Er hat die Einheit mit der Welt verloren. Der Mensch wird zum ‚immer Anderen‘, der wiederholt in neuen ‚künstlichen‘ Welten lebt, die er stets selbst neu herstellen muss. Er muss „seine Verkörperung als bestimmter Typ immer erst selbst leisten.“¹²⁰

Künstlichkeit ist die Natur des Menschen und sein Wesen ist Unbeständigkeit.¹²¹

Der wandelbare Mensch verändert auch die von ihm errichtete Welt weiter zu einer anderen. Er ist auf keine Welt festgelegt, sondern nur darauf, „jeweils in einer anderen Welt zu leben“.¹²²

Doch gerade *als* freier Mensch erfahre sich der Mensch in der Selbstreflexion als unfrei. Trotz seiner Freiheit erkenne sich der Mensch als zu sich selbst verurteilt. Er schleppt eine „ontologische Mitgift“ mit sich, nämlich „alles Nicht-Ichhafte überhaupt, alles Vor-Individuelle, welcher Art auch immer, an dem das Ich, ohne etwas dafür können, ohne etwas dagegen tun zu können, teil hat“.¹²³ Zur ontischen Mitgift zählen demnach vor allem die physischen Eigenschaften, aber auch das soziale Leben des Menschen, die Erfahrungen der frühen Kindheit etwa usw. Damit erweist sich die Selbstidentifikation des Menschen als ein bedingungslos freies Wesen als trügerisch, seine Freiheit offenbart ihre Janusköpfigkeit: Auf der einer Seite garantiert sie ihm seine Unbestimmtheit und Weltoffenheit, auf der anderen Seite führt sie ihm die Zufälligkeit und Beliebigkeit der eigenen Existenz vor Augen. Das Bewusstsein von diesem Paradox der Freiheit löst im Menschen eine tiefe Erschütterung aus, den „Schock der Kontingenz“.¹²⁴

Der Mensch erfährt sich als *kontingent*, als irgendeinen, als <gerade ich> (den man nicht gewählt hat); als Menschen der gerade *so* ist, wie er ist (obwohl er ganz anders sein könnte), als einem Ursprung entstammend, den er nicht verantwortet und mit dem er sich dennoch zu identifizieren hat, als gerade <hier> und <jetzt>.¹²⁵

¹²⁰ Dries, S. 27.

¹²¹ Anders, *Pathologie de la Liberté*, S. 22 (zitiert nach Liessmann, S. 37).

¹²² Liessmann, S. 33.

¹²³ AM I, S. 69, zitiert nach Dries, S. 28.

¹²⁴ Dries, S. 28.

¹²⁵ Anders, *Pathologie de la Liberté*, S. 24, zitiert nach Liessmann, S. 37.

Somit entwickelt Anders schon in diesem frühen Text eine Theorie der Scham, die in einem anderen Kontext innerhalb seines Hauptwerks eine zentrale Rolle spielen wird. Der Mensch schämt sich seines Ursprungs, den er nicht verantworten kann, er muss ihn aber als Teil seiner Existenz akzeptieren.¹²⁶

Die große Frage nach dem Wesen des Menschen behandelt Anders auf seine eigene Weise, er fragt sich nämlich nicht mehr, was der Mensch ist, sondern ob er als solcher noch genannt werden darf, und wie lange er überhaupt sein Dasein noch wird aufrecht erhalten können. „Nicht die Besonderheit dieser Spezies wird ihn beschäftigen, sondern ihre Verlorenheit“¹²⁷, stellt Liessmann fest. Und dies wäre eine Veränderung der Perspektive, die Anders von der historischen Entwicklung aufgedrängt wurde. Ihm, wie jedem wahren Humanisten, so Werner Reimann, schien der Mensch in den Grauen des Zeitalters, in denen Menschen von Menschen in den ungeheuerlichsten Ausmaßen vernichtet werden, namenlos zu verschwinden.¹²⁸

Der erschütterte Glaube an den Menschen bzw. an den immer fragwürdiger werdenden Fortschrittscharakter seiner technischen Errungenschaften hat auch im letzten Jahrhundert zur Entstehung einer eigenständigen philosophischen Disziplin, der Technikphilosophie, geführt, zu der ebenfalls Anders gezählt wird. Diese stellt die Frage, ob und inwiefern der Mensch „noch als Subjekt seiner Technik verstanden werden kann“.¹²⁹ Anders zufolge hat sich die Technik im 20. Jahrhundert zum eigentlichen Subjekt der Geschichte entwickelt. Sie ist zur herrschenden gesellschaftlichen und politischen Macht geworden. Dabei hat sich der Mensch in ein antiquiertes, altmodisches Wesen verwandelt, das seinen eigenen technischen Produkten nicht mehr gewachsen ist.¹³⁰ Die Veränderung des Menschen durch die von ihm erschaffene Technik, seine Beziehung zur Welt seiner Geräte und Maschinen, ist auch das Thema der beiden Bände seines Hauptwerkes *Die Antiquiertheit des Menschen*.

¹²⁶ Liessmann, S. 39.

¹²⁷ Ebd., S. 30.

¹²⁸ Reimann, S. 11-12: „Dieses Auslöschen ist die grausamste Form der Selbstwiderlegung des Menschen. Hier sprengt er jede Idee von sich selbst, seinen Namen und wird der ohne Namen. Aus dem endlichen Koordinatensystem vom positiven Wissen, Ideologien und Ideen von sich selbst hat er sich schrecklich herauskatapultiert in eine allem moralischen Urteil entzogene Unberechenbarkeit hinein, hinein in ein unberechenbares Nichts, das er nun selbst ist.“

¹²⁹ Dries, S. 9.

¹³⁰ Ebd., S. 10.

Anders stellt fest, dass der Mensch mit seiner Produktion, mit dem, was er herstellt, nicht mehr Schritt halten kann. Der Abstand zwischen seinem Vorstellungsvermögen und der Welt seiner Produkte wird immer größer. Diesen Abstand nennt Anders „prometheisches Gefälle“. Dem Prometheus als Symbol der menschlichen Schöpferkraft, die sich über die Natur stellt, gerät seine eigene Schöpfung außer Kontrolle.¹³¹ Anders' immer wieder apostrophierte Maxime lautet: ‚Die Menschen können sich nicht vorstellen, was sie herstellen‘. Diese findet sich wiederholt seit der 1956 erschienenen *Antiquiertheit* in vielen seiner Essays und Interviews, wie sie auch im Klappentext der Ausgabe von 1994 zu lesen ist.

Die drei Hauptthesen: daß wir der Perfektion unserer Produkte nicht gewachsen sind; daß wir mehr herstellen, als wir uns vorstellen und verantworten können; und daß wir glauben, das, was, wir können, auch zu dürfen: diese drei Grundthesen sind angesichts der im letzten Vierteljahrhundert offenbar gewordenen Umweltgefahren leider aktueller und brisanter als damals.¹³²

Das vom Menschen Hergestellte übersteigt den physischen, psychischen und moralischen Horizont des Menschen: „*Wir sind invertierte Utopisten*. Dies also das Grund-Dilemma unseres Zeitalters: *Wir sind kleiner als wir selbst*, nämlich unfähig, uns von dem von uns selbst Geschaffenen ein Bild zu machen. Insofern sind wir *invertierte Utopisten*: während Utopisten dasjenige, was sie sich vorstellen, nicht herstellen können, können wir uns dasjenige, was wir herstellen, nicht vorstellen.“¹³³ Somit ist das wahrscheinlich zentrale Motiv der Philosophie von Günther Anders apostrophiert: die durch die technische Entwicklung entstandene uneinholbare Diskrepanz zwischen Vorstellung und Herstellen. Alle seine Schriften seien, so Anders an mehreren Stellen, „in der Tat [...] nur Variationen über dieses Grundthema der Diskrepanz“.¹³⁴

Aus dem Gefälle, das die Unvollkommenheit des Menschen angesichts seiner eigenen Produkte zu Tage fördert, resultiert ‚die prometheische Scham‘: der Mensch schämt sich vor Geräten und Maschinen, „weil er in seiner unzulänglichen Leiblichkeit nie so exakt und reibungslos funktionieren kann wie sie“.¹³⁵

¹³¹ Ebd., S. 32-33.

¹³² Anders, AM I, München 1994.

¹³³ AD, S. 96.

¹³⁴ H, S. XII. Vgl. Liessmann, S. 53-54.

¹³⁵ Dries, S. 34.

Einen wesentlichen Teil der *Antiquiertheit I* widmete Anders dem Medium **Fernsehen**. In dem fünfteiligen Essay *Die Welt als Phantom und Matrize* hat er seine philosophischen Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen dargelegt, noch lange bevor diese Thesen „in der glücklichen Formulierung eines anderen weltbekannt geworden“ sind, wie er später apostrophiert.¹³⁶

Seine „total pessimistische Beurteilung der Massenmedien“¹³⁷, die er später teilweise korrigieren wird, beruht auf seiner Betrachtung der Fernsehsendung als Ware. Die Fernsehsendung ist für Anders ein Konsumprodukt. Sie berichtet nicht nur, sondern sie liefert uns die entfernten Ereignisse ins Haus, indem sie uns ihre Echtheit vorgaukelt. „Die Ereignisse kommen zu uns, nicht wir zu ihnen“, heißt die Überschrift eines Paragraphs im ersten Teil des Essays. Was uns durch die neuen Medien ins Haus zugestellt wird, sind nicht nur etwa die Kunstprodukte, sondern eben „die wirklichen Geschehnisse“.¹³⁸ Diese sind aber nur scheinbar bei uns anwesend. Anstelle von Bildern der wirklichen Geschehnisse liefere uns die Sendung nur deren „Phantome“¹³⁹, d.h. sie versuche, „daß nur oder beinahe nur Gleichzeitige so zuzustellen, daß es als echte Gegenwart wirke.“¹⁴⁰

Durch das Medium Fernsehen kommt die Wirklichkeit getarnt daher, so sind die TV-Zuschauer nicht in der Lage, ein eigenes Bild von der Welt zu machen. Es kommt zur Kollision zwischen Phantom und Wirklichkeit. Die authentische Erfahrung wird unmöglich gemacht, weil wir durch die TV-Sendung mit phantomhaften Erfahrungssurrogaten beliefert werden. „Wenn die Welt zu uns kommt, statt wir zu ihr, so sind wir nicht mehr in der Welt“, sagt Anders, „sondern ausschließlich deren schlaraffenlandartige Konsumenten“.¹⁴¹ Wir werden auch unfrei, mundtot und zu bloßen „Lauscher und Voyeurs“ gemacht, weil wir die Welt, die uns nur phantomhaft, als Bild anspricht, nicht ansprechen können. Das wirkliche Ereignis wird zur Matrize

¹³⁶ K, S. 218. Vgl. dazu Dries, S. 44: „Das Medium Fernsehen hat Anders im ersten Band der *Antiquiertheit* in seinem Essay *Die Welt als Phantom und Matrize* einer beispielhaften gelegenheitsphilosophischen Analyse unterzogen, lange bevor Medientheoretiker wie Marshall McLuhan oder Neil Postman mit ähnlich lautenden Thesen berühmt wurden.“

¹³⁷ Im Vorwort zur 5. Auflage des ersten Bandes der *Antiquiertheit*, AM I, S. VIII.

¹³⁸ AM I, S. 110: „[...] wer wissen will, was es draußen gibt, der hat sich nach Haus zu begeben, wo die Ereignisse, ‚zum Schauen bestellt‘, schon darauf warten, Leitungswasser gleich für ihn aus dem Rohr zu schießen“.

¹³⁹ Ebd., S. 131.

¹⁴⁰ Ebd., S. 133. Vgl. Dries, S. 44.

¹⁴¹ AM I, S. 111.

für die vielfache Reproduktion seiner Originalform, die sich dadurch als sozial weniger wichtig erweist. Wenn das Ereignis, so Anders, „in seiner Reproduktionsform, also als Bild sozial wichtig wird, ist der Unterschied zwischen Sein und Schein, zwischen Wirklichkeit und Bild aufgehoben“.¹⁴² In dieser so gestalteten Schlaraffenwelt erübrigt sich nach Anders auch jede Ideologie. Wir leben in einem „postideologischen“ Zeitalter, weil die Differenz zwischen Sein und Schein nicht zu erkennen ist.

Seine heftige gelegenheitsphilosophische Analyse des Mediums Fernsehen wird Anders später gewissermaßen entschärfen, indem er den Fernsehbildern doch eine positive Wirkung einräumt. Sie können uns Situationen vermitteln, die wir sonst nicht zu sehen bekommen, sie können uns „erschüttern und zu geschichtlich wichtigen Schritten motivieren“.¹⁴³ Damit meint Anders die Mobilisierung gegen den Vietnam-Krieg, bei der die ‚Phantome‘ eine wichtige Rolle gespielt haben können.¹⁴⁴ Eine positive Schockwirkung schreibt Anders auch der amerikanischen TV-Serie Holocaust zu, in der das Schicksal einer jüdischen Familie im Dritten Reich geschildert wird. Hier soll es gerade die Fiktion bzw. die Verkleinerung der Wirklichkeit ermöglichen, uns die lange verschwiegenen Fakten aus der Vergangenheit vor Augen zu führen.¹⁴⁵ „*Nur durch fictio kann das factum, nur durch Einzelfälle das Unabzählbare deutlich und unvergeßbar gemacht werden*“¹⁴⁶, lautet Anders’ Lehre in seinem Essay *Nach ‚Holocaust‘*.

Hätte ich in meinem 1. Bande der „Antiquiertheit“ empfohlen, zu „übertreiben in Richtung Wahrheit“, so empfehle ich nun das Umgekehrte: zu „*untertreiben in Richtung Wahrheit*“, das heißt: die durch die Enormität unauffaßbare Wahrheit so zu verkleinern, das wir von ihr nicht ganz ausgeschlossen bleiben.¹⁴⁷

Aber nicht nur in der Freizeit wird der Mensch an einer unmittelbaren Erfahrung der Welt gehindert, sondern eben vor allem in seiner Arbeitszeit. Die Formen der Arbeit haben sich im Zeitalter der Technokratie dermaßen verändert, dass ein Fließband-Arbeiter etwa nur noch einen Bruchteil der eigentlichen Produktion zu überschauen im Stande ist. Er kann sein Tun nicht mehr bewusst auf ein Endprodukt

¹⁴² AM I, S. 111.

¹⁴³ Ebd., S. VIII.

¹⁴⁴ „Gut möglich“, so Anders 1979, „daß ohne diese ‚Phantome‘ heute der Krieg in Vietnam noch weiterwüten würde.“ BiH, S. 202.

¹⁴⁵ Vgl. Dries, S. 49-50.

¹⁴⁶ BiH, S. 181.

¹⁴⁷ Ebd., S. 203.

ausrichten. Außerdem macht die Arbeitsteilung die Herstellung von Produkten für den Hersteller vollkommen intransparent. Niemand kann sich mehr wirklich vorstellen, was er eigentlich produziert.¹⁴⁸

Den modernen Industriearbeiter vergleicht Anders mit den beiden Hauptgestalten aus Samuel Becketts Absurd-Theaterstück *Warten auf Godot*. Wladimir und Estragon sind von der Welt völlig abgerissen, aber nicht weil sie ihnen fremd geworden ist, sondern weil sie gar keine Welt mehr besitzen. Unfähig, aktiv zu werden und wirkliche Aufgaben zu bekommen, spielen sie nur verschiedene Aktivitäten, ohne dass sie sich bewegen oder etwas tatsächlich tun. Diesem gespielten Zeitvertreib wäre nach Anders das Arbeiten in den Fabriken gleich zu setzen. „Der Arbeiter diene als nicht-maschinelles Teil einer Maschine“, und die Maschine selbst sei „nur ein Rädchen im übergeordneten Produktionszusammenhang.“¹⁴⁹

In dieser Analyse zeichnet sich eines der wichtigsten Merkmale von Anders' Gesellschaftskritik ab, nämlich der Hinweis auf den Verlust der moralischen Phantasie bei den zeitgenössischen Menschen. Denn die moderne Organisationsform des Arbeitens bringt zwangsläufig gewisse ethische Konsequenzen mit sich, und das wäre eine völlige moralische Indifferenz. Der Arbeiter braucht sozusagen gar kein Gewissen mehr haben, weil von ihm nur Gewissenhaftigkeit erwartet wird. So wenig er überblicken kann, weil sein autonomes Handeln systematisch zerstört wird, so wenig muss und kann er moralisch verantworten.

Der Arbeitende ist also für Anders der „Mensch ohne Welt“, aber nicht nur er, sondern darüber hinaus auch der Arbeitslose, so wie er etwa in Gestalt von Franz Biberkopf in Döblins *Berlin Alexanderplatz* dargestellt ist. Dem ist nicht einmal dieses Mindestmaß an Mit-Tun bzw. gar keine Arbeit mehr gegönnt. Außerdem ist der Mensch heute ohne Welt auch deshalb, weil er in zu vielen miteinander unvereinbaren ‚Welten‘ gleichzeitig lebt. Das bezeichnet Anders als ‚kulturelle Promiskuität‘, weil dabei, wie er meint, die unterschiedlichsten Weltanschauungen und Lebensstile durcheinander geraten.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Dries, S. 52.

¹⁴⁹ Ebd., S. 51.

¹⁵⁰ Ebd., S. 58.

Gewissenlosigkeit und Gewissenhaftigkeit als Hauptmerkmale bzw. Folgen der modernen Arbeitsorganisation haben auch die industriell betriebene Vernichtung der europäischen Juden möglich gemacht, meint Anders. Die in den Todeslagern Arbeitenden haben als Maschinenteile funktioniert, die sich das Ausmaß und den Endeffekt ihres Tuns nicht vorstellen konnten, sie waren nicht im Stande, ihr Endprodukt zu bewerten. So wurden die Leichen massenhaft ‚produziert‘: *„Der Angestellte im Vernichtungslager hat nicht gehandelt, sondern, so gräßlich es klingt, er hat gearbeitet.“*¹⁵¹

Diese These entwickelt Anders weiter und noch provokanter, indem er meint, dass uns die immer rascher fortschreitende Technisierung unserer Arbeitswelt, heute sogar noch anfälliger für das Monströse macht: „[J]e schärfer das Tempo des Fortschritts, je größer die Effekte unserer Produktion und je verwickelter die Struktur unserer Apparate – um so rapider verlieren unsere Vorstellung und unsere Wahrnehmung ihre Kraft, Schritt zu halten, um so rapider sinkt unsere ‚Aufgeklärtheit‘, um so blinder werden wir.“¹⁵²

Der Fortschritt, der technische und somit auch der gesellschaftliche, zeigt sich in seinem rasanten Aufstieg als äußerst paradox: die technischen Errungenschaften ermöglichen zugleich die finsterste Barbarei. Denn das Böse ist in Anders‘ Worten „so sehr zum integrierenden Bestandteil der Situation selbst geworden [...], daß sie es dem Individuum ersparen kann, selbst böse zu sein.“¹⁵³

Als Symbol für diese technisierten Gesellschaften, in denen selbst Massenmord zu einem technologisch vermittelten und entfremdeten ‚Routinejob‘ werden kann, gilt Anders der Pilot Claude Eatherly, der am 6. August 1945 mit seinem Boeing B-29 die Wetterlage über Hiroshima erkundete. Er meldete gute Wetterbedingungen und gab damit das Signal zum Abwurf der Atombombe.¹⁵⁴ Anders geht es dabei um die Möglichkeit des moralischen, autonomen Handelns des Individuums in einer

¹⁵¹ Ebd., S. 59. AM I, S. 291.

¹⁵² Ebd., S. 60. AM I, S. 26.

¹⁵³ Dries, S. 60. AD, S. 88.

¹⁵⁴ Eatherly soll sich später für den Atombombeneinsatz mitverantwortlich gefühlt haben, obwohl er keine Entscheidungen zu treffen gehabt hätte und im Moment des Abwurfs schon auf dem Rückflug war, etwa 225 Meilen von der Explosion entfernt. Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Claude_Eatherly. Zugriff: 20. September 2015.

amoralischen Situation. Und das wäre nach Anders nur dann möglich, wenn die Menschen „nicht zu reibungslos laufenden Rädern einer Mega-Maschine werden“.¹⁵⁵

In dem Jahr, in dem Anders seine *Thesen zum Atomzeitalter* schon formuliert hatte, setzt auch sein Briefwechsel mit dem Claude Eatherly ein. Der Pilot steht für Anders exemplarisch für seine Thesen.¹⁵⁶ Schon im ersten Brief erkennt man Anders' Gedanken zur Menschheit im Zeitalter der atomaren Bedrohung. Wenn er Eatherly die Gründe für sein Schreiben nennt, spricht er sofort von der „Technisiertheit des Daseins“¹⁵⁷, davon, dass die Technik alle Menschen, so wie ihn, zu „*schuldlos Schuldigen*“¹⁵⁸ machen kann.

Den in psychiatrischer Behandlung befindlichen Eatherly bezeichnet Anders als geistig völlig gesund, weil er auf abnorme Geschehnisse abnorm reagiert.¹⁵⁹ Dass der Pilot mit den Geschehnissen nicht fertig werden kann, soll für uns tröstlich sein. Denn das ist ein Zeugnis dafür, dass er sein Gewissen hat wachhalten können, obwohl er „einmal als Maschinenstück in einem technischen Apparat [...] erfolgreich verwendet worden war“.¹⁶⁰ Die Vergeblichkeit der Bemühung, über die 200.000 Menschenleben hinweg zu kommen, ist nicht nur verständlich, sie ist für Anders die Folge des wesentlich Neuen unserer Situation: „Daß wir nämlich mehr *herstellen* können, als was wir *vorstellen* können; daß die Effekte, die wir mit Hilfe unserer von uns selbst hergestellten Geräte anrichten, so groß sind, daß wir für deren Auffassung nicht mehr eingerichtet sind. Größer also als das, was wir innerlich meistern, womit wir fertig werden können.“¹⁶¹

¹⁵⁵ Dries, S. 62.

¹⁵⁶ Vgl. dazu Claudia Biladt, *Der „Antipode Eichmanns“*. Briefwechsel G. Anders & Claude Eatherly. Wien - St. Wolfgang, 2007. S. 59: „Für Anders ist Eatherly das Paradebeispiel, an dem er [...] beinahe alle seine Thesen aus dem ersten Band der Antiquiertheit des Menschen abhandeln könnte. Auf den Piloten trifft so vieles zu, das prometheische Gefälle ebenso wie die industrielle Arbeitsteilung, mit der Leichen hergestellt werden.“

¹⁵⁷ H, S. 207.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Biladt, S. 64. Auch in seinem Brief an Präsident Kennedy vom 13.1.61 kritisiert Anders die unwissenschaftliche und unwürdige Bewertung von Eatherlys Handlungen. „Das ist nicht besser, als wenn wir uns angesichts eines zu Tode geprügelten Menschen darauf beschränken würden, die ungewöhnliche Lautstärke seines Geschreis, und zwar als Symptom seiner Abnormität, zu registrieren, die Abnormität der Umstände dagegen auslassen würden.“ H, S. 325.

¹⁶⁰ H, S. 210.

¹⁶¹ Ebd.

In seinen Briefen an Eatherly versucht Anders immer wieder den Grund für sein obsessives Engagement gegen die Atombombe zum Ausdruck zu bringen. Wie er auch später formuliert, will er nicht nur als „Kriegsgegner“ gesehen werden, denn hier geht es um mehr: „Kriegsgegner hat es auch vor uns schon gegeben. Aber wir sind eine neue Generation. Wir sind, da Krieg heute Untergang bedeuten würde, *Untergangsgegner*.“¹⁶²

Anders, der „die Pflicht, Sprecher der Opfer zu sein“,¹⁶³ auf sich nimmt, sieht die Berechtigung für die Korrespondenz vor allem darin, den vielen Menschen, die Handlungsbedarf fühlen, durch den Eatherly-Fall „zu zeigen, daß es für den Einzelmenschen durchaus möglich ist, zu handeln“.¹⁶⁴ Denn Eatherly ist für Anders tatsächlich zu einem amerikanischen Held geworden, aber nicht wegen der berühmten Tat, für die er gefeiert wurde, „sondern wegen seiner unabhängigen Einstellung zu dieser Tat“.¹⁶⁵

Eatherly ist „*die Gegenfigur zu Eichmann*“.¹⁶⁶ Anders als Eichmann, der ständig beteuerte, seine Pflicht getan zu haben, rief Eatherly Nein zu seiner Tat, er bekennt sich zu seiner Schuld, um sie gesellschaftlich bewusst zu machen. Anders ruft vom ersten Brief an zur Aktion auf. Er legt Eatherly nahe, den Menschen in Hiroshima die Botschaft „euer ‚No more Hiroshima‘ ist auch mein ‚No more Hiroshima‘“ zu schicken.

So wie die von ihm geschaffenen Geräte den Menschen von der Welt entfremden, ihn aus ihr ausschließen, so dass der Mensch sozusagen ohne Welt besteht, genauso droht nach Anders nun umgekehrt der Welt die Gefahr, ohne den Menschen zu bleiben. Allerdings wiederum ausschließlich durch sein Zutun. Denn der Mensch hat mit der Atombombe letztendlich ein Gerät erschaffen, das ihn selbst aus der Welt beseitigen kann. Dass die Menschheit als Ganzes ausgelöscht werden kann, diese Gefahr hat es bis zu diesem Zeitpunkt der Geschichte noch nie gegeben. Somit wird die

¹⁶² AD, S. 70. Dazu kommt, da die atomare Gefahr nicht aufhören kann, dass der Kampf gegen den Untergang die Aufgabe der Generationen sein soll. „Da die Bedrohung niemals abreißen wird, darf auch die Generationskette unserer Nachfolger niemals abreißen.“

¹⁶³ Robert Jungk, *Einleitung zum Briefwechsel mit dem Hiroshimapiloten Eatherly*, in: H, S. 206.

¹⁶⁴ Jungk (Hg.): *Off limits für das Gewissen*. Nachbemerken v. Günther Anders, Juni 1963, S.158.

¹⁶⁵ Nachwort zur amerikanischen Ausgabe des Briefwechsels 1962. H, S. 360.

¹⁶⁶ H, S. XIX.

Atombombe Anders' obsessives Thema und ein untrennbarer Bestandteil seiner Technik-Philosophie.¹⁶⁷

Das Bestehen der Atombombe ist deshalb so gefährlich und fatal, weil ihre Erfindung nicht mehr rückgängig zu machen ist. Das technologische Know-how bleibt vorhanden selbst dann, wenn es gar keine Atomwaffen auf der Welt mehr gäbe. Die Idee lebt, und somit „sind wir fortan zu einem Leben im Zeitraum der ‚Frist‘ verdammt, einer Art Endzeit, die alle bisherigen Epochen zur bloßen ‚Vorgeschichte‘ zusammenschrumpfen lässt“.¹⁶⁸ Der Bombe bleiben wir für immer ausgeliefert, weil wir unfähig sind, einmal erlangtes Können und Wissen wieder zu verlieren.¹⁶⁹

Trotzdem bleiben wir Menschen aber „apokalypse-blind“¹⁷⁰ und „Analphabeten der Angst“¹⁷¹, weil wir, einmal mehr, nicht im Stande sind, uns vorzustellen, was wir herstellen. Und weil unsere Gefühle die Enormität und die Perfektion unserer Produkte nicht einholen können. „Vor dem Gedanken der Apokalypse [...] streikt die Seele.“¹⁷² Außerdem sind wir nach Anders auch deshalb nicht fähig, uns eine totale atomare Katastrophe, ein endgültiges Ende der Menschheit vorzustellen, weil uns unser blinder Glaube an den Fortschritt an den vermeintlich automatischen „Aufstieg der Geschichte“ nicht zweifeln lässt.¹⁷³

Die technische Entwicklung bringt es aber mit sich, dass die Menschen immer mehr durch Technik ersetzt werden. Dadurch werden sie scheinbar frei, aber auch überflüssig. Somit besagt Anders' paradoxe Pointe, dass der geglaubte prometheische Triumph des Menschen über die Natur in einem eigentlichen Pyrrhussieg endet. Der Mensch wird am Ende von seinen technischen Wunderwerken womöglich ganz ausgetauscht oder sogar völlig ausgelöscht.¹⁷⁴

„Nichts wäre nämlich kurzfristiger als zu glauben, dass die Möglichkeit unserer Liquidierung nur ein zufälliges Nebenprodukt einiger spezieller Apparate, z.B. der Atomwaffen, sei. Vielmehr ist die Möglichkeit unserer Liquidierung das Prinzip, das wir allen unseren Apparaten mitgeben, gleichgültig mit welcher Sonderfunktion wir jeden

¹⁶⁷ Dries, S. 63.

¹⁶⁸ Ebd., S. 64. AD, S. 170-221.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ AM I, S. 263.

¹⁷¹ Ebd., S. 265.

¹⁷² Ebd., S. 269.

¹⁷³ Ebd., S. 277. Dries, S. 67.

¹⁷⁴ Liessmann, S. 48-50. Dries, S. 77-78.

von ihnen außerdem betrauen; das Prinzip, auf das es uns bei ihrer Konstruktion ausschließlich ankommt. Denn worauf wir abzielen, ist ja stets, etwas zu erzeugen, was unsere Gegenwart und Hilfe entbehren und ohne uns klaglos funktionieren könnte – und das heißt ja nichts anderes als Geräte, durch deren Funktionieren wir uns überflüssig machen, wir uns ausschalten, wir uns ‚liquidieren‘. Daß dieser Zielzustand immer nur approximativ erreicht wird, das ist gleichgültig. Was zählt ist die Tendenz. Und deren Parole heißt eben: ‚ohne uns‘.¹⁷⁵

Weil er die Möglichkeit von Etablierung der moralischen Phantasie nicht sehen konnte, hat sich Anders, wie bereits erwähnt, in seinen letzten Lebensjahren öffentlich für den gewalttätigen Widerstand ausgesprochen und damit eine Welle der Entrüstung ausgelöst.¹⁷⁶ In den 1982 erschienenen *Ketzereien* erläutert er einer Gesprächspartnerin, dass er es bereue, Adolf Hitler in den 20er Jahren nicht getötet zu haben. Wenn es nun heute einen Politiker gäbe, der „ein dem Hitlerschen entsprechendes Buch schreibe [...] und der seiner Bereitschaft, den Atomkrieg zu riskieren, Ausdruck gäbe, nein: diese Bereitschaft *auch nur implizierte*“, dann wäre er dafür, diesen Politiker zu töten.¹⁷⁷ Die Havarie von AKW in Tschernobyl 1986 als Detonation einer jener zahlreich über den Globus verstreuten „nuklearen Zeitbomben mit unfestgelegtem Explosionstermin“¹⁷⁸, wie Anders dies formuliert, führte der Welt vor Augen, dass die Nebenfolgen eines GAUs nicht an Landesgrenzen haltmachen und die Erde tatsächlich in „ein ausfluchtloses Konzentrationslager“¹⁷⁹ verwandeln können. Und das wäre durchaus ein Umstand, der Anders zufolge „juristisch als ‚Notstand‘ bezeichnet werden kann.“¹⁸⁰

Damit dreht Anders in seiner bewussten Provokation, so Manfred Bissinger, die Schraube immer ein wenig fester. Er plädiert für Widerstand, so wie er gegen Hitler notwendig gewesen wäre. Berechtigt wird Gewalt für Anders also nur als Abwehr gegen die ersichtlich drohende größere Gewalt. Und die sieht er in einem Atom-Staat offenbart, der mit Hiroshima begann und mit Tschernobyl drastisch weiterlebte.¹⁸¹

¹⁷⁵ AD, S. 198f.

¹⁷⁶ Vgl. AD, S. 138 bzw. AM II, S. 390.

¹⁷⁷ K, S. 337.

¹⁷⁸ AM II, S. 391.

¹⁷⁹ Dries, S. 84. AD, S. 95.

¹⁸⁰ Ebd., S. 83-84. GAa, S. 145.

¹⁸¹ Bissinger, S. 8-9.

Ziel darf Gewalt für uns niemals sein. Aber daß Gewalt – wenn mit ihrer Hilfe Gewaltlosigkeit durchgesetzt werden soll und nur mit ihrer Hilfe durchgesetzt werden kann – unsere Methode sein muß, das ist wohl nicht abstreitbar.¹⁸²

Die Lebensbilanz

Trotz einer schmerzhaften Polyarthritits, an der er schon seit seiner Rückkehr nach Europa litt, blieb Günther Anders bis zu seinem Lebensende publizistisch aktiv. Als Zeuge seiner letzten Lebensjahre beschreibt Liessmann in seinem Anders-Buch mit nicht zu übersehender Wertschätzung, wie Anders „wach und kommentierend [...] noch die Umbrüche in Osteuropa, die Vereinigung Deutschlands und den Golfkrieg verfolgt“ und wie ihn „diese Ereignisse [...] zutiefst beunruhigt“ hatten. Liessmann gibt auch an, dass Anders den dritten Band der „Antiquiertheit des Menschen“ und eine Fortsetzung der „Ketzereien“ fertig zu stellen plante, ein Vorhaben, das ihm jedoch – da er nach einem Unfall an das Bett gefesselt war – verwehrt bleiben musste.¹⁸³

Sein Leben bezeichnet Anders als ein „außerordentlich glückliches“ bzw. „ungewöhnlich begünstigtes“.¹⁸⁴ Den „Kontingenzschock“, wie er den Schrecken darüber, dass man „*ausgerechnet man selbst ist*“, getauft hatte, wollte er selbst gegen Ende seines Lebens gut überwunden haben und erklärte zufrieden: „*ich bin gerne ich*“.¹⁸⁵ Anders resümiert den Chancenreichtum seines Lebens, der sich ihm von Geburt an bot, und zählt die Glücksmomente seiner Biographie auf. So z.B. dass er das Glück hatte, mit den größten Geistern der Zeit, mit „Philosophen und Künstlern, [...] die die vorurteilsfreiesten, antizipatorischsten, leidenschaftlichsten Sprecher und Fühler der Epoche waren“, befreundet zu sein und so dem „Trivialen kaum zu begegnen“. Durch den Umgang mit diesen Menschen ungewöhnlicher Begabung und außerordentlichen Ranges habe auch er selbst, schreibt Anders, „niemals in Versuchung [...] geraten können, [sich] [...] mit mittelmäßigen Zielen oder Leistungen zufriedenzugeben und nicht die höchsten Maßstäbe an Gesinnung, Geschmack, Denkniveau oder Gefühlsintensität zu stellen“.¹⁸⁶

¹⁸² Ebd., S.25

¹⁸³ Liessmann, S. 28-29.

¹⁸⁴ K, S. 320.

¹⁸⁵ Ebd., S. 321.

¹⁸⁶ Ebd., S. 322.

In Bezug auf sein Schaffen mischen sich jedoch auch resignierende Töne ein.

Selbst wenn ich ein paar Echos hervorrief, bewirkt habe ich nichts. Am Tage meines Abtretens wird die Welt um keine Spur anders sein, als sie wäre, wenn ich niemals einen Buchstaben geschrieben hätte.¹⁸⁷

Doch spricht Anders, mindestens in dem erwähnten, angeblich nicht gesendeten Rundfunkinterview, überwiegend von seinem „ziemlich seltene[n] Glück“, seinen ihm aufgetragenen Beitrag beinahe vollständig geleistet haben zu können. Der Wille zum Handeln, das in Anders' Fall auch Mitteilen und Lehren bedeutet, bleibt aber ungebrochen, als ob er ihn überleben würde.

Obwohl es nichts gibt, worüber ich nicht etwas zu sagen hätte [...], gehöre ich doch [...] zu den sich immer Wiederholenden. Und wenn mich der Gedanke an den Tod ängstigt, so allein deshalb, weil ich fürchte, morgen nicht mehr dasselbe mitteilen zu können, was ich heute, gestern und vorgestern mitgeteilt habe.¹⁸⁸

Günther Anders starb am 17. Dezember 1992 in einem Wiener Pflegeheim, wenige Monate nach seinem 90. Geburtstag. Seinem bescheidenen Begräbnis auf dem Hernalser Friedhof in Wien wohnten laut Gerhard Oberschlick nur vier Freunde bei. Dies sei der ausdrückliche Wunsch von Günther Anders gewesen.¹⁸⁹

¹⁸⁷ K, S. 155.

¹⁸⁸ Ebd., S. 198.

¹⁸⁹ Neben seinem langjährigen Freund und Verleger Gerhard Oberschlick waren bei dem Begräbnis noch der Herausgeber Wolfgang Beck, Anders' Lektor vom Beck-Verlag und ein Rundfunkjournalist anwesend. Laut Oberschlick wollte Anders außerdem, dass sein Tod erst nach dem Begräbnis bekannt gegeben wird. Dass sich die Nachricht von Anders' Tod schnell verbreitet, konnte Oberschlick aber nicht verhindern. *Gespräch mit Gerhard Oberschlick*, 27.06.2015.

3. „Exil – Boden der Dichtung“

3.1 Anders' Exilerfahrung

Die kurz gefasste Lebensgeschichte Günther Anders' zeigt, wie prägend für ihn die Exilerfahrung war. Darüber hinaus lassen die angeführten biographischen Skizzen deutlich erkennen, dass die eigentliche Erfahrung des Exils bei Anders weder mit seiner tatsächlichen Emigration beginnt noch mit deren Ende aufhört, dass nämlich das Durchleben des Exilzustands bei ihm eine beinahe lebenslange Dauer aufweist. Und andererseits erweist sich seine Exilzugehörigkeit auch vertikal als vielschichtig und tiefgründig bzw. nicht nur von außen bestimmt und nicht nur in ihrer Dauer, sondern auch in ihrer besonderen Beschaffenheit als außerordentlich. So sehr das äußere, brutale sozialgeschichtliche Geschehen den Exzess der Anderschen Exilsituation verursacht, so sehr sind auch seine persönliche Wahrnehmung, seine scharfsinnigen und gnadenlosen Einsichten, seine Attitüde und sein Empfinden der gesellschaftlichen Lage dafür maßgebend.

Wie Liessmann erwähnt, war Anders sogar im Exil ein Außenseiter unter Exilanten.¹ Dieser seiner Außenseiterposition war sich Anders durchaus immer bewusst, und dazu bekennt er sich auch unmissverständlich. Wie vorhin zitiert, zweifelte er daran, dass es für ihn nach der Rückkehr noch „Stationäres“ geben könne, und er wusste auch, dass ihm das „Fremdsein“ vertraut bleiben würde. Immer wieder bezeugt er in seinen Schriften mit kleinen Signalwörtern wie „unsereins“, dass er sich zu dieser ganz besonderen Spezies, zu dieser bestimmten Schicksalsgemeinschaft zugehörig fühlt. In einer der vielen Aufzeichnungen, die sich auf die Exilsituation beziehen, heißt es:

Was für unsereins so ‚zurück‘ heißt. ‚Zurücksein‘ bedeutet: an einem fremden Platze, an den man im Laufe der Emigration zufällig schon einmal verschlagen gewesen war, und an dem man sich schon einmal jahrelang durchgehungert hatte, wieder einmal hängen bleiben.²

¹ Liessmann, S. 23: „Doch auch im Exil bleibt Anders der Außenseiter. Weder ist er so renommiert noch finanziell so abgesichert wie manche seiner Kollegen, die mitunter durchaus herablassend auf den eigensinnigen Dichter und Philosophen reagieren.“

² TG, S. 19.

Als solcher, nämlich als ein ewiger Außenseiter, wird Anders auch von Zeitgenossen wahrgenommen. Auch 27 Jahre nach seiner Rückkehr aus dem Exil und in seinem 75. Lebensjahr wird Anders in einer Aufzeichnung von Mathias Greffrath folgendermaßen beschrieben.

Der Mann, der mir im Juli 1977 im ersten Stock eines grauen Mietshauses in der Lackierergasse in Wien die Tür öffnet, ist flüchtig rasiert. Offenes weißes Hemd, Kassenbrille, schwarze Hosen, Wollsocken in Schnürstiefeln. Er sieht eher aus wie ein Arbeiterveteran. „Haben Sie es gefunden?“, sagt er mit einer sehr hellen, scharf konturierten Stimme. „Ein Wunder. Mich kennt hier niemand.“

Er geht in die Küche, um Tee zu kochen. Das Parkett knarrt. In zwei einfachen Regalen weniger Bücher als bei jedem Philosophiestudenten, auf dem Sofa die Woldecke. Der Schreibtisch: ein altes Küchenmöbel, von den gedrechselten Beinen blättert die weiße Farbe. Darauf die Maschine, deren Tasten er seit Jahren nur noch mit Bleistiften drücken kann, die er zwischen die arthritisch gekrümmten Finger klemmt. Eine Exilanten-wohnung.³

Wenn auch diese Schilderung Greffraths nur ein äußeres Bild, einen einführenden ersten Eindruck bei dieser Begegnung mit Anders liefern mag, so ist sie deswegen nicht weniger erschütternd. Da bekommen wir einen der großen Geister des Jahrhunderts zu sehen, der eher „wie ein Arbeiterveteran“ wirkt und quasi nebenbei bemerkt, was er schon längst hingenommen hatte: „Mich kennt hier niemand.“

In den darauf folgenden fünfzehn Jahren bis zu Anders' Tod werden die Zeugnisse der Zeitgenossen nur noch trüber werden. Etwas anderes als einen unverbesserlichen Pessimisten, der in seinen späten Schriften nur noch für Verwirrung sorgt und es außerdem auch „verstand, die meiste Zeit seines Lebens (und nicht etwa nur in seinen Schriften) unglücklich zu sein“⁴, vermögen die meisten Beobachter nicht zu sehen.

Dieses rührende Bild von Anders' vermeintlich oder wahrhaftig gescheiterter Existenz als Person gewinnt noch an Gewicht, wenn man es mit dem Bild vom Anfang des Jahrhunderts vergleicht, das den Sohn des großbürgerlichen Hauses Stern im Matrosenanzug zeigte. Denn, dem war es noch in der idyllischen Atmosphäre des

³ Mathias Greffrath, *Lob der Sturheit*, Zeit Online, Juli 2002 (DIE ZEIT 28/2002). In einem Interview sagt Anders auch: „In Österreich freilich, wo ich nun seit dreißig Jahren lebe, habe ich keinen einzigen Groschen verdient, meine Existenz ist hier total unbekannt, aber diese Unbekanntheit gewährleistet die schönste Arbeitsruhe, für die ich hiermit meinen Dank ausspreche.“ GAa, S. 41.

⁴ Manfred Papst, *Denken nach Auschwitz und Hiroshima*, NZZ am Sonntag, 30. Juni 2002.

Elternhauses vergönnt „Kind, und so Kind zu sein“, wie das das rosige Bild seines Vaters in seiner Kinderpsychologie darlegt. Denn Kinder unserer Zeit waren es nicht, deren „Aufwachen und Aufwachsen“ da beobachtet wurde, „nicht Kinder, in deren Welt Feuer, Entsetzen und Flucht vorkamen, und in die die Erwachsenen in Form von Gewalt einbrachen; sondern Kinder, für die Frieden und Umsorgtheit selbstverständlich waren und die wirklich Kinder sein durften [...]“⁵, schreibt Anders Jahre später.

Diesen Unterschied zwischen den Wertvorstellungen seiner Eltern, der Atmosphäre ihres Elfenbeinhauses und der anderen äußeren Wirklichkeit, die ihm bzw. seiner Generation zu erfahren nicht erspart wurde, verarbeitet Anders immer wieder. Im selben Geleitwort zur *Psychologie der frühen Kindheit* schildert er eben die Gegenüberstellung von unterschiedlichen Erfahrungen und daraus resultierenden unterschiedlichen Weltanschauungen von ihm und seinem Vater als Umkehrung der Rollen des Erwachsenen und des Kindes. Nicht nur, dass er sich als sein eigenes Enkelkind vorkommt, sondern – viel wichtiger – die Eltern erscheinen jünger als er selbst, so dass „ein Schwindel des Zeit- und Altersbewusstseins eintrat“.⁶ Dieses Älter-als-die-Eltern-Werden auf Grund einer anderen Erfahrung und einer darauf beruhenden anderen Erkenntnis stellt für Anders eine wesentliche Bestimmung dar, wenn er sein Leben mit dem seines Vaters vergleicht. Und zusammen mit der Welt des Vaters, der „um Generationen zuversichtlicher als sein [...] Sohn“⁷ sein konnte, stellt sich auch die eigene Kindheit als ein gewaltiger und krasser Kontrast zum eigenen Leben heraus. Die Lebenserfahrungen Anders’ scheinen tatsächlich mit seinen Kindheitserlebnissen schwer vereinbar und die daraus resultierenden Leiden auch schwer überwindbar.

Obwohl auch Anders’ Vater gegen Ende seines Lebens „der Gram der besseren Einsicht in die schlechtere Welt nicht erspart geblieben“⁸ ist, wie Anders das in der schon zitierten Widmung zum ersten Teil seines Hauptwerks resigniert unterstreicht, bzw. obwohl auch für ihn das „Exil begonnen [hatte], noch ehe er ins Exil ging“⁹, wie Anders das an einer anderen Stelle beschreibt, konnte sein Vater im amerikanischen Exil im Unterschied zu seinem Sohn immer noch „ein wenig im Schutze seines eigenen

⁵ Anders, *Geleitwort zur siebenten Auflage*, in: William Stern, *Psychologie der frühen Kindheit*, Heidelberg, 1967, S. XIV.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

⁸ AM I, S. V.

⁹ Stern-Anders, *Das Bild meines Vaters*, In: William Stern, *Allgemeine Psychologie*, 1950. S. XXIV.

alten selbstgebauten Hauses“ sein, wenn auch er „nun auf den Raedern der Emigration stand“. ¹⁰ Er war nicht fähig, die Bosheit der Welt zu erkennen, im Gegensatz zu seinem Sohn, dem die „Räder der Emigration“ zum Zuhause wurden. ¹¹

Anders als sein Vater, der es sich nicht leisten durfte, der nicht wagen durfte, „sich Einsichten in die Situation zu verschaffen“, weil er dadurch sein ganzes Weltbild aufs Spiel gesetzt hätte ¹², blieb seinem Sohn seit seiner frühen Jugend nichts anderes übrig, als sich mit den schwerwiegendsten Wahrheiten zu konfrontieren und auseinander zu setzen. Die Ereignisse der Epoche, die er miterlebt hat, haben sein Leben, wie Liessmann dazu schreibt, „in doppeltem Sinn“ bestimmt:

[...] sie prägen sein Leben, und indem sie sein Leben prägen, werden sie zum Ausgangspunkt und Gegenstand seines Denkens. ¹³

Anders' Hauptwerk *Die Antiquiertheit des Menschen*, an dessen Anfang die erwähnte Widmung an seinen Vater steht, ist tatsächlich, wenn es auch mit Recht als hohe Philosophie unseres technischen Zeitalters tituiert wird, ohne persönliche Erfahrungen und die ganz persönlichen, emotionalen Einsichten seines Autors, ohne seine intime Betroffenheit nicht zu verstehen, es ist von ihnen nicht zu trennen. Mit dieser Feststellung eröffnet auch Van Dijk sein Anders-Buch:

Reading *Die Antiquiertheit des Menschen* was for me an encounter with a book, but at the same time with an author whose personality is interwoven with his text. ¹⁴

Es ist tatsächlich vielfach hervorgehoben worden, und zwar nicht nur von den Rezipienten, sondern auch von Anders selbst, dass sein Werk – sowohl das dichterische, das theoretisch-philosophische als auch gesellschaftspolitische – von seinen persönlichen Erlebnissen, und insbesondere vom Erleben der Exil-Zeit ausgehe. ¹⁵ So berichtet Anders etwa in einem Interview, dass die Liste seiner Veröffentlichungen während der vierzehnjährigen Emigrationszeit sehr kurz war, denn die Emigranten hatten keine Zeit für philosophische Spekulationen, wie man es sich fälschlicherweise

¹⁰ Ebd., S. XXIII.

¹¹ Ebd., S. XXV.

¹² GAa, S. 21.

¹³ Liessmann, S. 14.

¹⁴ Paul van Dijk, *Anthropology in the Age of Technology*. Amsterdam – Atlanta, 1998, S. 1.

¹⁵ Lohmann, S. 13: „Beschäftigt man sich mit seiner Biographie, wird man sofort nachvollziehen können, dass die Entstehung dieses Denkens gar nicht abzutrennen ist von den subjektiven Erfahrungen des jüdischen Psychologensohnes aus Breslau [...]“

vorstellen mag.¹⁶ Andererseits aber hebt er immer wieder hervor, dass sein gesamtes Werk eben auf dieser Exilerfahrung beruht. In den Interviews gibt er mehrmals Auskunft darüber, dass die Arbeit in den Fabriken von Los Angeles etwa für ihn eine Erfahrung war, die er nicht missen mochte. In diesem Zusammenhang legt er auch wiederholt seine These von den falschen Jobs als den richtigen dar, denn sie bringen einem Menschen nach Anders Erfahrungen ein, „die man in einem nach Maß geschneiderten Beruf niemals sammeln“ könnte.¹⁷

Ohne meine Fabrikzeit wäre ich in der Tat niemals fähig gewesen, meine Kritik des technischen Zeitalters, also mein Buch *Die Antiquiertheit des Menschen* zu schreiben. Und noch heute, da ich den zweiten Band dieses Buches vorbereite, zehre ich von diesen Erfahrungen. Wenn ich mir einen bescheidenen Namen habe erwerben können, so durch die Erkenntnisse, die ich als total Anonymer hatte erwerben dürfen.¹⁸

Nicht nur aus solchen direkten Aussagen Anders' lässt sich schließen, dass sich seine Reflexionen tatsächlich „nicht an den Texten der Tradition oder an den Debatten der philosophischen Sekundärliteratur, sondern an den Erfahrungen eines von Verfolgung, Krieg, Emigration, sozialen Umbrüchen und technologischen Innovationen gekennzeichneten Alltags [entzündet]“, wie Liessmann dies treffend formuliert.¹⁹

Henri Paucker geht noch einen Schritt weiter, wenn er feststellt, dass die meisten Arbeiten Anders', obwohl sie nach dem Exil entstanden sind, auf Stellen aus seinen im Exil niedergeschriebenen Tagebüchern beruhen, und dass Anders auch zur Illustrierung seiner Thesen immer wieder darauf zurückgreift. Für ihn gibt uns die Tatsache, dass die Basis von Anders' Werk so konsequent aus den im Exil gesammelten Erfahrungen besteht, nicht nur volle Berechtigung, Anders dem Bereich der Exilliteratur zuzuordnen, sondern vielmehr „prägt er den Terminus modellhaft“. So heißt es im Weiteren bei Paucker:

Als Exilliteratur hätte demnach zu gelten, was vom Exil aus seine gedankliche und künstlerische Prägung erfuhr, was ohne Exil so, wie es ist, nicht sein könnte. Günther Anders' Ausdrucksformen: Tagebuch, Fabel, „philosophische Stenogramme“ sind [...] als Aussagemodi ebenso von der Exilerfahrung her zu begreifen wie sein Engagement in den brennendsten Fragen des politisch-soziologischen Bereiches.²⁰

¹⁶ GAa, S. 37, 102.

¹⁷ Ebd., S. 38.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Liessmann, S. 8-9.

²⁰ Henri Paucker, *Günther Anders*. In: *Deutsche Exilliteratur seit 1933*, Band I, Bern u. München, S. 224.

3.2 Kurzer Exkurs zur Typologie der Exilliteratur

Der folgende kurze Exkurs soll zeigen, inwiefern Anders' Werk der Exilliteratur zuzuordnen ist bzw. welche für die Exilliteratur als typisch geltende Merkmale auch in Anders' Werk zu erkennen sind.²¹ Es liegt allerdings auf der Hand, dass zumindest die Bezeichnung Exilautor für Anders in der Tat nicht nur mehrfach berechtigt, sondern eben unumgänglich ist. Zum einen passt sein Autorenprofil reibungslos bzw. sehr direkt in die allgemeine Bestimmung der Exilliteratur als literaturgeschichtlicher Periode. Dazu heißt es nämlich, „deutsche Exilliteratur“ meine jene deutschsprachige Literatur, deren Autoren vor dem nationalsozialistischen Regime flüchten mussten oder einfach angesichts der Tatsache den Entschluss fassten, Deutschland zu verlassen.“²²

Zum anderen entspricht Anders' Einstellung und sein Lebenswerk im Ganzen auch einem viel weiter gefassten Begriff der Exilliteratur vollkommen. Viele Theoretiker des Exils sehen die Epoche überhaupt nicht auf einen bestimmten Zeitraum beschränkt, sondern fragen danach, wann das Exil beginnt, wie lange es dauert, wann und ob es überhaupt endet, ob es sich auch in Form des sogenannten inneren Exils legitim ausdrückt usw. Selbstverständlich erweitern die meisten Autoren auch ihr Blickfeld mit den Begriffen der Exilliteratur und des Exils an sich, so dass mancher die Gefühlslage in der Literatur als solcher ortet.²³

Das Besondere am Fall des deutschen Exils ist es jedoch, wie Strelka betont, dass dieses als Massenphänomen eine Antwort auf die „größte Gefährdung menschlicher und geistiger Freiheitsrechte in der ersten Hälfte“ des 20. Jahrhunderts darstellte, die als „eine Weltgefährdung“ erschien.²⁴ Diese Auffassung lässt ohne Weiteres einen starken Bezug auf Anders' Werk herstellen, da dieses vom Gefühl der Gefährdung der Welt und alles Humanen durchwoben und geradezu bestimmt ist.

²¹ Zu diesem Zweck werden die Angaben aus drei literaturtheoretischen Werken zu diesem Thema als Quelle zu Rate gezogen, und zwar *Literatur im Exil* von Guy Stern, *Exilliteratur* von Joseph Strelka und *Deutsche Exilliteratur 1933-1945* von Konrad Feilchenfeldt.

²² Konrad Feilchenfeldt, *Deutsche Exilliteratur 1933-1945*. München, 1986, S. 11.

²³ Vgl. Josef P. Strelka, *Exilliteratur*. Bern, 1983, S. 35: „Exil war – und ist – in einem sehr direkten, engeren, historischen und politischen Sinn ein Grundanliegen vieler literarischer Werke und eine Grundvoraussetzung zu ihrem Verständnis. Vieles an den Werken von Ovid bis Dante und von Victor Hugo bis Heinrich Heine bleibt ohne Wissen über ihre Exilsituation unserem Verständnis verschlossen.“

²⁴ Ebd.

Darüber hinaus bezeichnete die Germanistik der DDR die Exilliteratur als „Nationalliteratur“ und „antifaschistische Literatur“ und sah die deutsche Literatur von 1933 bis 1945 im Exil repräsentiert.²⁵ Walter Berendsohn teilte eine Zeitlang den exilierten Literaten geradezu die Rolle einer Widerstandsbewegung zu, indem er sein Buch *Humanistische Front* betitelte.²⁶ Die Emigranten waren tatsächlich „ihrem Selbstverständnis nach in der überwiegenden Zahl entschiedene und unversöhnliche Gegner des Regimes“.²⁷ In Dutzenden von Werken der Exilzeit findet man „eine durchgehende Beschäftigung nicht nur mit dem faschistischen Staat, sondern auch mit Diktatur, Machtgier und brutaler Machtausübung schlechthin“.²⁸

Auch Anders betont dieses außerordentliche Engagement der Exilanten mehrfach. Wie er in seinen Interviews berichtet, diente sein in den 30-er Jahren entstandener Roman *Die molussische Katakombe* gerade der Demaskierung der national-sozialistischen Lügenmechanismen. Außerdem bezeichnete er sich und seinen Großvetter Walter Benjamin nachdrücklich als Antifaschisten, und zwar „in erster Linie Antifaschisten, in zweiter Linie Antifaschisten, in dritter Linie Antifaschisten [...]“. Damit wollte er erklären, wieso ihre gemeinsame Pariser Exilzeit in philosophischer Hinsicht „dialoglos“ war.²⁹

Zum Problembereich der Geschichte und Vorgeschichte der deutschsprachigen Exilliteratur seit 1933 gehört unausweichlich auch die nähere Bestimmung des Begriffs Exilautor, wie sie die Theoretiker des Exils vorzunehmen versuchen. Dazu stellt sich vor allem die Frage, wer als Exilautor zu bezeichnen ist. Muss der Anlass zum Exil „direkte Flucht vor Folter, Exekution oder Gaskammer sein oder ‚genügt‘ die Flucht in die geistige Freiheit“, um als Exilautor zu gelten, wie Strelka sich fragt.³⁰ Und darüber hinaus bleibt es zu bestimmen, wann und ob für einen Exilautor der Exilzustand wirklich aufhört. Alfred Polgar, der Autor der für viele Exilanten stellvertretenden Verse *Die Fremde ist nicht Heimat geworden. Aber die Heimat Fremde*, bezeugt, dass

²⁵ Feichenfeldt, S. 37.

²⁶ Stern, S. 43. Berendsohn modifizierte allerdings seine Terminologie später. S. 50, Anmerkung 47.

²⁷ Herbert E. Tutas, *Nationalsozialismus und Exil*, zitiert nach Stern, S. 43.

²⁸ Stern, S. 43.

²⁹ Auf die Frage nach seiner Pariser Zeit mit Walter Benjamin antwortet Anders: Ich kann nicht sagen, dass wir in Paris miteinander philosophiert hätten. Denn wir waren in erster Linie Antifaschisten, in zweiter Linie Antifaschisten, in dritter Linie Antifaschisten und *außerdem* mögen wir auch philosophiert haben. Sie stellen sich die Emigration etwas falsch vor, wenn Sie glauben, dass wir Zeit hatten, uns hinzusetzen und zu spekulieren. GAa, S. 102.

³⁰ Strelka, S. 38.

für die meisten Exilautoren „das Exil niemals wirklich ein Ende hatte“.³¹ Berndsohn meint vielmehr, indem er gegen die Differenzierung zwischen Exil- und Emigrantenliteratur argumentiert, dass das Ausgestoßen-Sein eines Dichters fortbestehen, sich sozusagen nach innen verlagern kann, auch wenn der äußere Anlass dazu verschwunden ist.³²

Stern erweitert diese Fragestellung auch in Hinsicht auf das literarische Schaffen der Exil-Autoren, wenn er feststellen will, ob sich die Rückkehrer je wirklich in die Hauptströmung der deutschen Dichtung einfügen konnten, als sie wieder innerhalb des deutschen Sprachraums wohnten. In dem Kontext stellt er die Frage, ob man auch in der alten Heimat wieder Exilant sein kann, wie das Alfred Döblin prägnant zum Ausdruck brachte: „Und als ich wiederkam, da – kam ich nicht wieder“. Oder umgekehrt gefragt: Kann man Exilanten wie Carl Zuckmayer oder Erich Maria Remarque noch als Exilautoren betrachten, wenn sie zwar nicht nach Deutschland oder Österreich zurückgekehrt sind, wohl aber in der deutschsprachigen Schweiz lebten?³³

In all diesen Fragen nimmt Anders, wie es zu zeigen sein wird, in seinen Notizen sehr ausdrücklich Stellung. Für ihn gilt als unwiderruflich, dass „die Wirklichkeit der Wanderzeit [...] massiver geworden [ist], als die der Herkunft“, wie er das schon in der Aufzeichnung *Vita 1945* beschreibt.³⁴ Dies sei folglich, wie er da weiter ausführt, nicht als bloßer „Zwischenakt zwischen den ‚eigentlichen Akten‘ zu bagatellisieren“, denn damit wäre „eine Unaufrichtigkeit“ begangen, wie er betont, „die sich [...] in jedem noch zu schreibenden Worte rächen würde“.³⁵ Also stellt Anders auch hier völlig außer Zweifel, dass zwischen seiner Exilerfahrung und seinem Schreiben eine direkte und unaufhebbare Beziehung besteht. Besonders beeindruckend schildert er die Auswirkung des Exiltraumas auf die Ausdrucksmodi eines Exilschriftstellers in seinen Tagebuchaufzeichnungen *Wiedersehen und Vergessen*, die nach der Rückkehr nach Europa entstanden sind. Dort heißt es unter anderem: „Ich fürchte, wir Exildichter haben unsere Muse durch unsere Rückkehr mundtot gemacht“.³⁶ Denn diese Muse, der

³¹ Ebd. S. 39. Und weiter auf der S. 41: „Die breite Skala der Reaktionsweisen der Autoren auf das Exil reicht vom direkten Selbstmord eines Stefan Zweig oder dem indirekten Selbstmord eines Joseph Roth bis zur völligen Assimilation an das Gastland.“

³² Stern, S. 14.

³³ Ebd.

³⁴ Anders, *Vita 1945*. S. 232. In: *Die Dichter und das Denken. Aufsätze*, S. 231-236.

³⁵ Ebd.

³⁶ TG, S. 109.

die Emigranten zu verdanken haben, dass sie „Dinge und Aufgaben aufs Genaueste heraufzubeschwören“ vermochten, sei eben die „Abwesenheit“ gewesen. Und da diese Muse „die Lehrmeisterin im Absurden“ war, lehrte sie die Exildichter zu „dröhnen“, nämlich bestimmte Instrumente, Atemtechnik, Lautstärke und Tonfarbe zu verwenden und zu versuchen, ihre „Stimme zu erheben für Ohren, die [sie] niemals erreichen konnten“. Nach der Rückkehr in die sprachliche Heimat stellte sich für sie indessen als unmöglich heraus, ihre „ursprünglich für Posaune gesetzten Partien [...] nachträglich für bescheidenere Instrumente umzusetzen“, wie Anders das ausdrückt, wenn auch „das Posaunenblasen [...] völlig unmotiviert“ geworden war und Menschen auch „ohne Dröhnen, ohne Posaune“ erreichbar gewesen wären.³⁷

In Bezug auf die Wahrnehmung der Exilschriftsteller sollte zwar erwähnt werden, wie die Theoretiker der Exilliteratur bemerken, dass die Formen von Exilen äußerst verschiedenartig waren, je nachdem, ob es sich in völliger Vereinsamung vollzog oder innerhalb einer freundlich oder feindlich gesinnten Gruppierung anderer Exilautoren.³⁸ Während ein Klaus Mann etwa von einem Gefühl der Zusammengehörigkeit der verbannten Literaten in den ersten Jahren des Exils berichtete, gilt für Günther Anders, dass er auch unter Exilanten ein Außenseiter blieb bzw. sich nicht an die „homogene Elite“ der Literaten anschließen konnte.³⁹ Das schildert er auch selbst in seinen Tagebüchern und Interviews. An der Situation ändert sich bei ihm, wie im ersten Teil dieses Kapitels beschrieben, bis ans Ende seines Lebens wenig. Schon nach seiner Rückkehr aus dem amerikanischen Exil nach Europa, schreibt er:

Hier, soweit es noch Stationäres gibt, Station gemacht. Da wäre ich also ‚zurückgekehrt‘. – Aber als sei ich unfähig, mich sofort von der Vertrautheit des Fremdseins, von den Gewohnheiten des langjährigen Exil-Lebens zu trennen, bin ich in ein Land zurückgekommen, in dem ich niemals zuvor gelebt habe. –⁴⁰

³⁷ Ebd.

³⁸ Strelka, S. 41-44. Oder auch Feilchenfeldt, S. 58-62.

³⁹ Stern, S. 18. „Wie es Klaus Mann in seiner Autobiographie formuliert: ‚Besonders während der ersten Jahre des Exils [...] war dieses Gefühl der Zusammengehörigkeit stark und echt. Ja, die verbannten Literaten bildeten so etwas wie eine homogene Elite [...]‘.“

⁴⁰ TG, S. 107.

Hier schon definiert Anders also das Fremdsein als das für ihn Vertraute.⁴¹ Ähnliche Selbstbekenntnisse wird man in seinem Werk überall finden. In der Theorie der Exilliteratur wird auch angeführt, dass das Exil für seine Autoren „ein Fluch und eine Gnade zugleich“ war, denn unter den Umständen äußerster Belastung konnten sie einerseits seelisch zu Grunde gehen, haben aber andererseits erst recht größte Anregungen für literarische Leistungen erfahren.⁴² Stefan Zweig führt in seiner Rezension über Thomas Manns „Lotte in Weimar“ dieses Kunstwerk als Beweis an, dass Exil einem Künstler nicht nur „Verbitterung und seelische Verarmung“ bringt, „sondern auch gesteigerte Anspannung und inneres Wachstum bedeuten kann“.⁴³ Anders' Einstellung stimmt damit völlig überein, wenn er immer wieder betont, dass die Misere der Exilzeit auch eine Chance in der „so lange chancenlosen Lernzeit“ war, bzw. dass für die Exilanten „die gute Zeit [ihrer] Exilmisere“ ihre „Lehrmeisterin“ war.⁴⁴

In der Tat sind Anders' Aufzeichnungen über das Schreiben im Exil und über seine eigene Exilerfahrung nicht nur eine hilfreiche Quelle für die Rezipienten. Sie stellen vielmehr eine Basis der Deutung dar und sind als solche unersetzlich. So baut er sozusagen die theoretischen Grundlagen für die Deutung seines Werkes selbst auf.⁴⁵ Damit bestätigt er die Bemerkung Guy Sterns darüber, dass „die Exilanten selbst als die ersten Theoretiker der von ihnen geschaffenen Literatur [...] den Literaturhistorikern den Weg vorzeichneten“.⁴⁶ Auch Feilchenfeldt stellt fest, dass die deutschen Exilautoren selbst bemüht waren, das Exil und die Literatur des Exils als Ausdruck ihrer eigenen Identität zu deuten und zu bestimmen. Also fügt sich Anders auch in der Hinsicht nahtlos in die Exiltypologie ein. Laut Feilchenfeldt brauchte die Literaturwissenschaft in der Tat „nur noch auf die einschlägigen Textzeugnisse zurückzugreifen, um eine historisch aus dem Selbstverständnis der Betroffenen selbst hergeleitete Exildarstellung vorlegen zu können“.⁴⁷ Anders' Werk ist voll von solchen

⁴¹ Allerdings war Anders, wie vorhin erwähnt, keinesfalls der einzige, der zurück-, aber nicht heimkehrte. Vgl. Strelka, S. 31: „Für die weitaus überwiegende Mehrzahl von [Autoren] gilt das Wort Ludwig Marcuses: ‚Einmal Emigrant – immer Emigrant‘“. Oder auch Oskar Maria Graf in seinem Roman *Die Flucht ins Mittelmäßige*: „Unsere Emigration fängt doch jetzt erst an, nachdem der Krieg vorüber ist. Bis jetzt war's doch nur eine Wartezeit [...]“, zitiert nach Stern, S. 14, 32.

⁴² Strelka, S. 45.

⁴³ Stern, S. 32.

⁴⁴ TG, S. 93.

⁴⁵ Und das sicherlich nicht nur auf das Exil bezogen.

⁴⁶ Stern, S. 7.

⁴⁷ Feilchenfeldt, S. 34.

Textzeugnissen. Das Thema Exil reflektiert er, wie zu zeigen sein wird, in seinen Essays ausführlich.

In der Theorie der Exilliteratur, und somit auch in der Theorie der „Deutschen Exilliteratur“ zwischen 1933 und 1945, ist man unter anderem bemüht, herauszufinden, ob sie als eine spezifische Gattung im literaturtheoretischen Sinne oder nur als eine literaturgeschichtliche Periode verstanden werden darf. Für Feilchenfeldt wurde die Bestimmung der Deutschen Exilliteratur in erster Linie einer Periodisierung der politischen Geschichte entnommen. Es wäre daher falsch, darin ein philosophisch-ideologisches Programm zu suchen oder auch einen verbindlichen ästhetisch-künstlerischen Stil, in dem sich die „exiltypischen Symptome“ besonders scharf verdeutlichten.⁴⁸ In diesem Zusammenhang hebt auch Werner Berthold ausdrücklich hervor, dass „der Begriff ‚Exilliteratur‘ eine Einheitlichkeit und Gemeinsamkeit vor[täuscht], die in Wirklichkeit gar nicht besteht“⁴⁹. Indem die Exilliteratur eine Vielfalt an Formen und Stilrichtungen bietet, sollte auch der Zugang zu ihr ein vielfältiger und interdisziplinärer sein, meinen die Theoretiker. Denn Exil ist ein politisch provoziertes Zustand, und daher sind auch die in ihm entstandenen Werke nicht nur aus der literaturtheoretischen Sicht zu bewerten. Die Forschung sollte sich also zugleich mehrerer Methoden bedienen, der politologischen und soziologischen etwa gleichermaßen wie der germanistischen.⁵⁰

Trotz der Schwierigkeiten, die entstehen, wenn man versucht, in der Exilliteratur stileinheitliche oder programmatisch verbindliche Elemente aufzuspüren, die es rechtfertigen würden, sie auch als Stilepoche und nicht nur als ein spezifisches literaturgeschichtliches und gesellschaftlich-politisches Phänomen zu bestimmen, gibt es in der Theorie ausreichend Bemühungen, Gemeinsamkeiten bzw. charakteristische Topoi der Exilliteratur zu systematisieren.

Wenn die Theorie in der Exilliteratur also dann doch ihre innere Einheit zu orten versucht, findet sie die besten Beweise dafür in den thematischen Parallelen der Werke selbst. Die Beschäftigung mit den Qualen des Exillebens, die Nostalgie der Vertriebenen und ihr politischer Protest gegen die Vertreibenden bilden die gemeinsame

⁴⁸ Ebd., S. 12.

⁴⁹ Zitiert nach Feilchenfeldt, S. 35.

⁵⁰ Hans-Albert Walter, nach Feilchenfeldt, S. 35.

Grundlage der meisten Gedichte, Dramen und Prosawerke verschiedener Autoren.⁵¹ Auch Feilchenfeldt hält fest, dass sich die deutsche Exilliteratur „als Zeitliteratur auf eine stoffliche Aktualität festlegte, die für zahlreiche ihrer Werke bestimmend war“.⁵² Und er sieht die Spuren der Exilerfahrung auch in solchen Werken, die zum Thema Exil vordergründig in keiner Beziehung stehen.

Daraus folgt, dass der wichtigste Topos der Exilliteratur, mit dem fast alle andere ihrer Topoi mehr oder weniger direkt zusammenhängen, der Topos des Exils selbst ist. Stern macht darauf aufmerksam, dass die in den Literaturarchiven aufbewahrten Konvolute von Briefen und Tagebüchern sowie die Interviews mit überlebenden Exilschriftstellern alle von demselben Trauma zeugen. Da wird „in vertraulichen Ergießungen manifest [...], dass das Exil sie schwer und durch sich wiederholende Symptome traf.“⁵³ Daraus schließt Stern, dass im Falle der Exilautoren die Trennung von Erfahrung und Dichtung geradezu widersinnig wäre.⁵⁴ Diese Einstellung teilt Strelka durchaus, wenn er feststellt, dass Exil nicht nur „in einem sehr direkten [...] historischen und politischen Sinn ein Grundanliegen vieler literarischer Werke“ war, sondern dass er auch „eine Grundvoraussetzung zu ihrem Verständnis ist“.⁵⁵ Diese Beobachtung gilt selbstverständlich für Anders' Werk in hohem Maße, wie das in der Rezeption mehrfach bestätigt wurde.

Ein besonders wichtiges Merkmal der Exilliteratur ist in der Sprache der Autoren zu erkennen bzw. in ihrem Verständnis der Sprache und in ihrer Beziehung zu ihr. Zum einen haben die Exilautoren in der Sprache ihren Zufluchtsort und ihre Verbindung mit der verlorenen Heimat gefunden. Zum anderen haben sie es als ihre Aufgabe gesehen, sich um ihre Pflege und Erhaltung zu kümmern. Zumal ihre Sprache und die der in der Heimat Verbliebenen schnell auseinander gingen. Dazu führt Stern das Beispiel von Elias Canetti an, der, wie viele andere Exilautoren, der Meinung war, dass, so Stern, „der Schutz der deutschen Sprache vor den verderblichen Einflüssen des Jargons und der Verdrehungen des Dritten Reichs einer der Aufträge der Exilschriftsteller sei“.⁵⁶ „Heute, mit dem Zusammenbruch in Deutschland [...] [werden]

⁵¹ Stern, S. 18.

⁵² Feilchenfeldt, S. 107.

⁵³ Stern, S. 39.

⁵⁴ Ebd., S. 38.

⁵⁵ Strelka, S. 35.

⁵⁶ Stern, S. 23. Vgl. auch Feilchenfeldt, S. 111: „Bloch bestimmte [...] die deutsche Sprache im Exil als [...] noch unversehrtes Medium, und zugleich [...] als Fluchtraum [...]“.

die Leute dort [...] sehr bald nach ihrer Sprache suchen, die man ihnen gestohlen und verunstaltet hatte. Wer immer sie rein gehalten hat, in den Jahren des schärfsten Wahns, wird damit herausrücken müssen.“⁵⁷ Oder wie Anders das ausdrückt: „Nein, für die Schublade schrieben wir nicht, sondern, wie wir glaubten, für den Handkoffer, den wir bald in Deutschland würden öffnen können.“⁵⁸

In diesem Zusammenhang glaubt auch Guy Stern durch Vergleiche von Werken, die jeweils innerhalb und außerhalb Deutschlands geschrieben wurden, bedeutende sprachliche und strukturelle Unterschiede nachweisen zu können.⁵⁹ Dazu stellt Strelka fest, dass in Hinsicht auf die literarische Sprache die Exil-Schriftstellerei „tatsächlich die große deutschsprachige Kulturtradition hochgehalten und weitergeführt“ hat und dass manche Autoren „gerade vom Sprachlichen her“ im Exil „ihren dichterischen Höhepunkt erreichten“.⁶⁰ Allerdings erinnert Strelka auch daran, dass manche Theoretiker, wie Manfred Durzak, „den negativen Aspekt der Sprachentwicklung, bzw. die Verkrümmung der Sprache im Exil in den Vordergrund“ stellen.⁶¹ Es steht jedoch fest, dass sich zumal die bedeutenderen Exilautoren als die Bewahrer der eigentlichen Tradition deutscher Kultur und Literatur empfanden.⁶²

In diesem Sinne berichtet auch Anders, dass er erst im Exil „zum sprachlichen Puristen geworden“ ist, und dass er, wie viele seiner Leidensgenossen, die deutsche Sprache in der Emigration als seine eigentliche Heimat empfunden hatte: „[...] fünfzehn Jahre lang hatten wir ja kein anderes Zuhause gehabt als die Sprache, und dieses Zuhause hatten wir rein gehalten - [...]“⁶³

Wenn also vom Sprachlichen her sowohl von der Spracherweiterung als auch von der Sprachreduktion in der deutschen Exilliteratur gesprochen werden kann, dann lässt sich auch vom Sprachstil der Exilautoren her feststellen, dass deren Spannweite alle Facetten vom radikalsten Realismus bis zur reinen Romantik umfasst. „Die wichtigste Grundtendenz, die sich hier abzeichnet“, so Strelka, „kann vereinfacht als

⁵⁷ Elias Canetti, *Aufzeichnungen*, München 1965, S. 111. Zitiert nach Stern, S. 23.

⁵⁸ GAa, S.

⁵⁹ Stern, S. 24.

⁶⁰ Strelka, S. 23.

⁶¹ Durzak meint dazu: „Zwischen dem zur Trivialität absinkenden traditionellen Erzählduktus eines Lion Feuchtwanger und den die Grenzen der Verständlichkeit streifenden Sprachstauungen Hermann Brochs erstreckt sich die Skala der verbalen Reduktionen.“ Zitiert nach Strelka, S. 22.

⁶² Strelka, S. 23, 70.

⁶³ GAa, S. 41.

Abwendung von reinem Formalismus und Panästhetizismus und relativ stärkere Hinwendung zum Humanistischen und Ethischen beschrieben werden“.⁶⁴

Stern führt an, indem er die sprachlichen und strukturellen Unterschiede zwischen den Werken der Exilanten und Werken der Nichtexilanten feststellen will, dass die Exilautoren stilistische und thematische Bande zur deutschen Aufklärung, zur revolutionären Literatur des 19. Jahrhunderts, zum Expressionismus und zu jüdischen Schriftstellern der Vergangenheit erhalten hatten. Auch die Wahl der literarischen Vorlagen und Verwendung gewisser Symbole und Anspielungen sind für ihn exiltypisch.⁶⁵

Mit Peter Laemmle stellt Stern in der Exilliteratur eine Erstarrung im Formalen fest, die jedoch eher als eine Rückkehr zur Tradition zu kennzeichnen ist. Für einen Dichter im Exil wäre es wenig naheliegend, sich auf Formexperimente einzulassen. „Durch direkte realistische Darstellung glaubte man, Widerstand gegen die Unterhöhnung der Tradition im Dritten Reich zu leisten“, schreibt Stern. „Viele Exilanten, auch solche, die vorher nicht in diese Richtung tendierten, stellten sich im Ausland eine didaktische Aufgabe, nämlich Deutschland und die Welt über den Faschismus aufzuklären und davor zu warnen. Die Deutlichkeit von Aussagen wurde ihnen wichtiger als das Experiment.“⁶⁶ Dazu kommt, wie Strelka meint, dass die althergebrachten literarischen Formen ihnen mindestens äußerlich einen „durch die Tradition gesicherten Halt im Chaos der Wertauflösung der Zeit“ sichern konnten.⁶⁷

Doch dieser Treue der strengen althergebrachten Formstrukturen steht die Tendenz des Aufbrechens aller traditionellen Formen widerspruchsvoll und diametral entgegen, berichtet Strelka. Die direkten Schrecken der Flucht und die Belastung der Exilsituationen scheinen auch als Motivation zum Aufbrechen traditioneller und strenger Formen zu dienen: Der Zusammenbruch der alten Ordnungen und Werte wird in die unregelmäßig langen, oftmals abgehackten, reimlosen freien Verse der Lyrik transformiert, in das Aufbrechen oder gar den Verlust der geschlossenen Fabel im Roman, der Überwindung der strengen Akt-Einteilung und der geschlossenen

⁶⁴ Strelka, S. 24.

⁶⁵ Stern, S. 25.

⁶⁶ Ebd., S. 42. Anders operiert sehr direkt mit dem Begriff „Warnbilder“, und zwar in Bezug auf seine Auffassung vom Tagebuchs Schreiben, der das fünfte Kapitel dieser Arbeit gewidmet ist.

⁶⁷ Strelka, S. 18.

Komposition im Drama.⁶⁸ Charakteristisch für die Formprinzipien der Exilliteratur sind jedoch, nach Strelka, jene Werke, in denen beide, einander anscheinend widersprechende und ausschließende Tendenzen, nämlich die des Zerbrechens der traditionellen Formen und die der Aufbewahrung der strengen Kompositionsform miteinander verbunden und verschmolzen sind.⁶⁹

Auffallend jedoch ist, wie Stern anführt, die Vorliebe der Exil-Schriftsteller für gewisse Formen und Gattungen. Neben dem historischen Roman wählen die Vertriebenen oft Brief und Selbstzeugnis als literarisches Ausdrucksmittel, da sie darin „das einzig mögliche Kommunikationsmittel nach dem Verlust ihrer Leserschaft sehen“. Ebenfalls werden neue Möglichkeiten der Biographie bzw. Autobiographie oder des Tagebuches erprobt. Diese Formen werden als besonders geeignet für die Darstellung der inneren und äußeren Exilsituation herangezogen. In den Biographien porträtieren die Exil-Schriftsteller manchmal einen wesensverwandten Dichter, dessen Schicksal ihr eigenes verkörpern soll, wie etwa Hermann Broch in seiner fiktiven Vergil-Biographie.⁷⁰

Neben den bestimmten Formen konstatiert Stern bei den Exilautoren auch die Bevorzugung gewisser Metaphern, Topoi, Symbole und Motive. So zum Beispiel nennt er „das strukturbildende Odysseus-Symbol“ als stellvertretend für das Exildasein und damit verbunden auch das Gefühl des Nirgends-zu-Hause-Seins als Motiv.⁷¹ Bei den nach Deutschland zurückgekehrten Schriftstellern wird sogar das Motiv der Rückkehr zum Symbol einer neuen Isolierung, Verfremdung von der Heimat durch Exilerfahrung.⁷²

In seiner Gedichtsammlung „Emigration“ aus dem Jahr 1938 schreibt Anders gleichfalls ein Odysseus-Gedicht über das Exil, allerdings vom Standpunkt Penelopes. Darin lässt er aber nicht nur seine Schwermut erkennen, sondern auch seinen Mut zum Engagement, zu dem er trotz des fehlenden Wissens um dessen Erfolg aufruft.

⁶⁸ Strelka, S. 72-73: „So kommt es zu einem Aufbrechen oder einer Auflösung der Form gegenüber den frühen, konventionell geformten Gedichten in der Exillyrik von Rose Ausländer wie Nelly Sachs. Auch bei Brecht finden sich vor der Exilzeit zumindest häufiger Gedichte, die das Exil selbst zum Thema haben, zu einem Aufbrechen dieser Formen neigen.“

⁶⁹ Ebd., S. 75.

⁷⁰ Stern, S. 45.

⁷¹ Ebd., S. 45.

⁷² Ebd., S. 32-33.

Dies Vorbild bleibt auch uns noch: bis zuletzt,
in jedem Lande jede Nacht, solange
der gleiche Schläger drüben weiterschlägt,
und weiter unsre Freunde drüben fallen –
solange unsre alten Wunden, die
der Tag geheilt, von Neuem aufzureißen.

Ob dann am letzten Tage stark und strahlend
Odysseus auftritt – das weiß freilich keiner.
Doch ärmlich, wessen Mut aus Wissen wächst.
Penelope am Webstuhl wußte nichts.
Durch jede Träne sah sie neu den längst
schon toten Mann in tausend neuen Toden.
Zehn Jahre lang. Und tat das Ihre weiter.⁷³

In solchen Momenten des bewussten Engagierens trotz des Wissens um dessen Absurdität, wie etwa hier bei Anders, orten die Theoretiker deutliche Affinitäten zwischen Exilliteratur und Existenzialismus. Denn beide befassen sich mit menschlichen Grenzsituationen.⁷⁴ So meint Henri Paucker, dass sich „die Brennpunkte des Existentialismus, Absurdität und Engagement“ in der Exilliteratur durchaus fassen lassen. Paucker macht zwar darauf aufmerksam, dass die Begriffe von Exil und Fremde als Kernbegriffe der Literatur zu begreifen sind, „noch bevor die faschistische Politik [sie] in der Wirklichkeit hervorrief“, hält es jedoch für legitim, in der Exilliteratur eine besondere Ausprägung der existentialistischen Grundstruktur des Denkens zu sehen. Diese Feststellung bezieht er auf Anders, indem er auch ganz konkret an seine frühe Studie erinnern will, in der es Anders gelungen ist, noch vor dem „eigentlichen“ In-Erscheinung-Treten des Existentialismus dessen Charakter zu erfassen.⁷⁵ Im Weiteren führt Paucker aus, dass Anders, wie die meisten „vom Exil Geprägten“, trotz der Breite der Zusammenhänge in seinem Denken und Schreiben mit existentialistischen Kategorien begriffen werden kann. Der Zustand der erzwungenen Nichtzugehörigkeit und Heimatlosigkeit der Emigranten, den Anders in seiner Tagebuchaufzeichnung *Post festum* als eine besondere Form der „Pubertät“ beschreibt, ist, so Paucker, „als solche der „Fremde“, Beziehungslosigkeit, Schwerelosigkeit und Jugendlichkeit der existentialistischen Helden, die sich im Wissen um die Absurdität zunächst nicht

⁷³ TG, S. 290.

⁷⁴ Strelka, S. 24.

⁷⁵ Paucker, S. 232.

engagieren können, durchaus vergleichbar.“⁷⁶ Anschließend schlussfolgert Paucker pointiert, indem er Anders' eigene Aussagen zum Thema Exil heranzieht:

Indem das Exil dieses Wissen um das „umsonst“ in furchtbarer Weise zuspitzte und gleichzeitig nach einem „engagement“ in gebieterischster Weise verlangte, ist seine Struktur diejenige einer existentialistischen Erfahrung. Und indem Günther Anders in der erwähnten Weise als Denker wie als Schriftsteller von dieser Erfahrung ausgeht, ist das Exil allerdings *der* Boden seines Werkes.⁷⁷

Das Wissen um das „Umsonst“ belastet auch in hohem Maße die Beziehung der meisten Exilautoren zum eigenen Beruf. Der Topos von der Infragestellung der Poesie bzw. des Dichterischen, insbesondere in Hinsicht auf die Gefährdungen durch die Barbarei des modernen Totalitarismus, ist auch ein kennzeichnender Topos der Exilliteratur.⁷⁸ Andererseits sind die Schriftsteller des Exils auch stets engagiert, d.h. bemüht, den Glauben an die Wirkungsmöglichkeiten der Literatur nicht zu verlieren.⁷⁹ Gefangen in diesem Widerspruch reagieren manche Schriftsteller, wie etwa Hermann Broch oder eben Anders, mit bewusster Unterdrückung des Drangs zu dichterischer Produktion und der Abwendung von ihr hin zu engagierten theoretisch-politischen Studien.⁸⁰

Doch nach all den Versuchen, die Gemeinsamkeiten in der literarischen Produktion der Exilierten zu systematisieren bzw. eine Exiltypologie festzustellen, schlussfolgert Strelka in seiner Darstellung der Exilliteratur letztlich, dass, „entgegen mancher Behauptung, die Topoi der Exilliteratur und die ganze Exilliteratur überhaupt nichts besonderes oder gar gänzlich anderes darstellen als jegliche andere Art von Literatur“. Denn „sie zielte genau so wie alle übrige Literatur auf allgemein Menschliches, und der Umstand, dass sie unter besonderen Erschwernissen und Krisen der Exilsituation geschaffen wird, bedeutet äußerstenfalls eine oft weitgehende, vielleicht selbst radikalere Verdeutlichung der *Conditio Humana*“.⁸¹ Diesem Befund schließt sich auch Stern an, wenn er darauf aufmerksam macht, dass es „fast kein einziges Werk einer Epoche oder Bewegung [gibt], das alle ihre Charakteristika

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Strelka, S. 60-61.

⁷⁹ Ebd., S. 31.

⁸⁰ Ebd., S. 61: „Die wohl bedeutendste Gestaltung dieses Topos des versuchten Verbots von den Früchten des Baumes der Poesie zu essen, stammt von Hermann Broch und hat seinen gleichwohl selbst großartigsten literarischen Ausdruck in seinem Werk *Der Tod des Vergil* gefunden.“

⁸¹ Ebd., S. 53.

widerspiegelt, fast kein Charakteristikum, das lediglich auf eine Epoche oder Bewegung allein zutrifft, kein Werk, besonders das eines großen Dichters, das nicht das aufgestellte Koordinatensystem sprengt [...]“.⁸² Dazu zitiert Stern J.M. Ritchie:

Dangers (are) inherent in any attempt to carve up literature into sections and particularly in any attempt to force the great work of the great author into the straitjacket of rigid chronological classifications.⁸³

Im Falle Anders steht fest, dass sein Schaffen unter anderem auch aus seiner Exilerfahrung heraus begriffen werden muss. Es versteht sich jedoch gleichermaßen, dass die Exiltypologie – genauso wie jede andere theoretische Systematisierung alleine – für die Bestimmung bzw. Beurteilung seines Werkes nicht ausreichen kann.

⁸² Stern, S. 41.

⁸³ Ebd., S. 49, Anmerkung 35.

3.3 Anders' Exildeutung

anhand der Tagebuchaufzeichnung *Post festum*¹

Es gibt im Werk von Günther Anders viele Schriften, in denen er sich direkt mit der Problematik der Exilsituation auseinandersetzt. Auch eine ganze Reihe von Gedichten trägt den Titel *Emigration*. Dem Thema Exil widmet Anders in seinen Büchern oft kurze Exkurse innerhalb eines größeren Zusammenhangs und nimmt auch oft Bezug darauf in seinen Interviews. Doch am meisten befasst er sich mit der Exilproblematik in seinen tagebuchartigen Aufzeichnungen, von denen sich manche ausschließlich auf dieses Problem konzentrieren. Das trifft vor allem auf seinen im Jahr 1962 entstandenen Essay *Post festum* zu, der sich in der Sammlung *Tagebücher und Gedichte* findet. Unter allen Schriften von Anders gibt es vielleicht keine andere, die seine Auffassung und seine Emotion in Hinsicht auf das Phänomen des Exils besser und prägnanter ausdrückt als diese Aufzeichnung.

Obwohl dieser Essay vor allem aus Reflexionen und Überlegungen zu diesem Thema und, man dürfte fast sagen, Definitionen des Exils besteht, ist er doch vordergründig tief emotional gefärbt. Er weist zwar, wie eine kleine Abhandlung, eine klare Struktur auf – mit einer Gliederung in sechs kleine Kapitel mit eigenen Untertiteln – doch der Ton, der gleich anfangs angegeben wird, ist unmissverständlich persönlich. Das zeigt sich zum einen dadurch, dass diese Tagebuchaufzeichnung, statt als eine richtige Tagebucheintragung zu erscheinen, die Epistelform annimmt – sie wendet sich an einen reellen oder imaginären Vertrauten, sie vertraut also etwas an. Zum anderen verrät sie eine tief persönliche Gefühlslage durch die Wahl des dichterisch-elegischen Ausdrucksmodus, der sich gleich in den ersten Zeilen in dem Rhythmus dieser Prosa offenbart.

Deine Bitte um eine ‚vita‘ versetzt mich in Verlegenheit. Ich hatte keine vita. Ich kann mich nicht erinnern. Emigranten können das nicht. Um den Singular ‚das Leben‘ sind wir, von der Weltgeschichte Gejagte, betrogen worden.²

¹ TG, S. 64-93.

² Ebd., S. 64.

Die sechs Teile dieses Essays haben, wie erwähnt, ihre eigenen Untertitel, die jeweils auf einen der Aspekte des Exillebens hinweisen: *Vitae, nicht vita, Der verlorene Seinsbeweis, Die posthume Pubertät und deren Ehrenrettung, Das Abwesende ist unveränderbar, Die Schande* und *Das Stammeldasein*.

Vitae, nicht vita. – Das erste Kapitel beginnt mit der zitierten, elegisch angestimmten Einführung, die in ihrem klaren, gleichmäßigen Rhythmus der Versform nahe kommt. Der Ton ist mitreißend – der Akzent wird zwei Mal hintereinander auf das persönliche Ich gesetzt, und zwar in dem zweiten und dritten Satz, die rhythmisch identisch sind: „Ich hatte keine vita. Ich kann mich nicht erinnern.“ Die verraten also, dass es sich hier um eine tiefe persönliche Betroffenheit handelt. Die Akzentuierung des nächsten Satzes wird aber gleich nahe bringen, dass das Ich in seiner Betroffenheit nicht völlig alleine da steht. Der dritte Satz beginnt also nicht nochmals mit dem wiederholten Subjekt Ich, sondern er weitet es, mit der Benennung der Gruppe der Leidensgenossen, zu der das Ich gehört, weiter aus: „Emigranten können das nicht.“ Damit wird klar, dass dieses Ich deswegen keine vita hatte, weil es ein Emigrant war. Und was es bedeutet, Emigrant zu sein, wird gleich danach, im Vorfeld des bevorstehenden Essays über das Exil, näher definiert. Emigranten sind „von der Weltgeschichte Gejagte“, also brutalst Behandelte, die Betrogenen, denen das Essenzielle jedweden Lebens weggenommen wurde, nämlich sein „Singular“.

Mit der hier verwendeten Form der Anrede des unbekanntem Adressaten ersetzt Anders außerdem auch eine seiner Lieblingsformen der Auseinandersetzung mit einem Problem, nämlich die Form des fiktiven Dialogs. Seine These entwickelt und vervollständigt Anders stufenweise, indem er die angenommenen Fragen des Adressaten – Fragen, die er selbst stellt – in ausführlichen Erklärungen beantwortet. Gleich im zweiten Absatz, nach der zitierten kurzen Einführung, heißt es: „Ich höre dich einwenden: [...]“ und auch im weiteren Lauf seiner Argumentation tritt Anders auf ähnliche Weise immer wieder mit seinem Adressaten ins Gespräch.

Anders' Ausführungen sind immer dialektisch aufgebaut, jeder Gedanke wird hinterfragt und weitergeführt. So muten auch seine in diesem Essay dargelegten Reflexionen zum Exil wie ein dicht geflochtenes Netz von Deutungen und Bedeutungen an, das der Fülle des Problems gerecht zu werden versucht. In seiner vielseitigen und vielschichtigen Darstellung des Phänomens wird sich Anders auch diesmal, wie die

einleitenden Zeilen schon mit ihrer Rhythmik signalisieren, mehrfach der literarischen Mittel bedienen, vor allem der bildhaften Sprache.

Allein in diesem ersten Teil des Exil-Essays *Post festum* wird ein Teilproblem des Exilzustandes aus mehreren Blickwinkeln und mit Hilfe von mehreren anschaulichen Bildern und Allegorien erläutert. Da geht es um die Frage der verhinderten Singularität des Lebens bei Emigranten. Dem Einwand seines stummen Kontrahenten, dass nämlich jedes Leben aus Lebensphasen besteht und trotzdem erinnerbar ist, stellt Anders als Erstes einen entscheidenden Unterschied entgegen. Der Wechsel der Phasen eines normalen Lebens spielt sich „vor dem Hintergrund oder im Rahmen einer Umwelt [ab], die [...] als Konstante empfunden wird“. Und diese gewährleistet „den Zusammenhang der Lebensphasen“.³ Die Emigranten werden aber „von Umwelt zu Umwelt gestoßen“, daher bleibt ihnen diese notwendige „Voraussetzung der Lebenseinheit [...] mißgönnt“.⁴ Hier spricht Anders, wie so oft, von Emigranten als von „uns, die wir [...]“ usw., d.h. er bekennt sich restlos zu der Leidensgemeinschaft.

Den nächsten wichtigen Gesichtspunkt, nämlich warum sich die Lebensphasen eines Emigrantenlebens nicht zu einer Lebenseinheit zusammenschließen können, stellt Anders mit einem einprägsamen Bild dar: „Die Kerben, die die Phasen unseres Lebens voneinander trennen, reichen viel tiefer als jene Kerben, die Lebensphasen gewöhnlich gegeneinander abgrenzen; so tief, dass nun die Zugehörigkeit der Phasen zum Leben als *einem* unspürbar, sogar objektiv fraglich, geworden ist.“⁵ Diesem anschaulichen Bild folgt unmittelbar ein einfacher anschaulicher Vergleich, der das Leben eines Schmetterlings dem eines Hundes gegenüberstellt.

In gewissem Sinne mag zwar auch der Lebenslauf des Schmetterlings, der als Raupe begonnen hatte, als Puppe überwintert hat und nun hier herumflattert, *einer* sein; im gleichen Sinne wie der des Hundes nicht.⁶

Aber dieser Mangel an einer *vita* bedeutet nicht, dass der „Lebensstoff“ der Emigranten „dürftig“ war. Die „Zahl und [...] Menge“ von ‚faits divers‘, die ihn persönlich ereilt hatten, würden sicherlich für „ein reiches Menschenleben ausreichen“,

³ TG, S. 64.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

sagt Anders. „Aber eine ‚vita‘ käme dabei doch nicht heraus. Sondern nur ‚vitae‘. Nur Leben im Plural.“⁷

Dass das „Leben im Plural“ als unzureichend bezeichnet wird, worauf das vorangestellte „nur“ hinweist, dass es vielmehr als kein wirkliches Leben empfunden wird, ergibt sich aus einer anscheinenden Paradoxie. „Mehrere vitae sind nicht unbedingt mehr als eine einzige vita“, stellt Anders fest, weil die Gesetze der Arithmetik hier nicht zur Geltung kommen. „Umgekehrt kommt es uns, die wir zur Vielheit verurteilt gewesen waren, oft so vor, als hätten wir überhaupt kein Leben hinter uns.“⁸ Die nun mal wirkliche Paradoxie der Exilsituation wird mit dieser Umkehrung doppelt betont. Nicht nur dass die Pluralität des Exillebens ein erfülltes Leben verhindert, sie verunmöglicht vielmehr die Erfüllung des Lebens schlechthin. Eine zusätzliche paradoxe Aussage, die sich innerhalb der zweiten versteckt, untermauert diesen generell paradoxen Sachverhalt noch tiefer: Die Emigranten sind „zur Vielheit verurteilt“. Sie können das Ganze des Lebens nicht mehr erfassen, und somit können sie sich auch an das Leben als Ganzes nicht mehr erinnern. Sie erinnern sich im besten Fall an das letzte ihrer Leben, und dadurch ähneln sie, schildert Anders bildhaft, „jenen Musikbanausen, die [...] immer nur den applaustreibenden Schluß der gehörten Symphonie beklatschen“, weil sie eben nicht mehr im Stande sind „zeitlich weite Erstreckungen auf- und zusammenzufassen“.⁹ Den Absatz schließt Anders mit einem effektvollen Vergleich, den er aus dem musikalischen Bereich borgt.

Nur ist der Verkümmernszustand in unserem Falle besser gerechtfertigt als im Falle der Musikbanausen, weil, was hinter uns liegt, wirklich kein symphonisches Ganzes gewesen war, sondern eben nur ein Nacheinander von Phasen oder bestenfalls eine vielsätzig Suite.¹⁰

Der wirkungsvolle Vergleich zwischen der Symphonie und Suite ist aber damit noch nicht ausgeschöpft. Er dient Anders nicht nur dazu, einen beeindruckenden Effekt zu erzielen, sondern soll zur Erklärung einer Ebene der Bedeutung verhelfen, die den Übergang zur nächsten Ebene ermöglicht.

⁷ TG, S. 65.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

Das Stichwort Suite ist der nächste Anhaltspunkt in Anders' fiktiver Auseinandersetzung mit seinem Adressaten. Im weiteren Verlauf will er erklären, warum sich eine Suite nicht „genau so gut erinnern lasse wie eine Symphonie“. Und dazu zieht er einen anderen Vergleich heran, diesmal aus dem Bereich der physischen Gesetze. Anders sagt, die Sichtbarkeit eines physischen Objekts hänge nicht nur von seiner Leuchtkraft ab, auch nicht nur vom Sehvermögen des Beobachters, sondern sie sei von der Beschaffenheit des Mediums, in dem das Objekt platziert ist, wesentlich bestimmt. Genauso ist die „Erinnerbarkeit eines Erinnerungsobjektes“ nicht nur von seinem Erinnerungswert oder von dem Erinnerungsvermögen „des Sicherinnernden“ abhängig, „sondern auch von der Struktur des Lebensganges“, in welchem das Erinnerungsobjekt integriert war.¹¹

Diesem Vergleich fügt Anders gleich den nächsten hinzu, weil es ihm darum geht, das Problem von möglichst vielen Seiten und möglichst klar auszuleuchten. Er will nun die auseinandergerissene Welt, in der er und seine Leidensgenossen hineingeraten waren, mit der Welt ihrer Großeltern, „die *dort* lebten, wo sie nun einmal (ihr *eines* Mal) lebten“ vergleichen und sagt: ihre Welt „glich [...] einem *Walde von Merkzeichen*, deren jedes auf einen Tag oder eine Stunde ihres Lebens verwies. Sich zu erinnern, hatten sie kaum nötig, alles erinnerte sie [...]“¹²

Die Schilderung des Unterschiedes zwischen den mehreren vitae der Emigranten und der jeweils einen vita ihrer Väter dient als Vorbereitung für die nächste wesentliche Stufe der Unterscheidung. Denn wenn sich dieser Unterschied nur „auf den zwischen Singular und Plural beschränken würde“, sagt Anders, dann wäre die Erinnerung vielleicht doch noch leistbar. Es handelte sich aber bei diesem „Geschäft des Erinnerns“ nicht einfach um „eine numerische Tatsache“, sondern darum, dass als Folge dieser Vermehrung der vitae ihr Lebensgang „eine ganz besondere Zeichnung“ ergeben hatte, „die das Erinnern erschwert oder geradezu unmöglich macht“.¹³ Ein ganz konkreter Vergleich zwischen den Flüssen Rhein und Mosel soll hierfür vergegenwärtigen, von welcher Art der Unterscheidung die Rede ist. Ungleich dem ruhigen und geradlinigen Verlauf des Rheins ist der Lebensfluss des mehrfachen Emigrantenlebens, so wie das

¹¹ TG, S. 65-66.

¹² Ebd., S. 66.

¹³ Ebd., S. 66-67.

Flussbett der Mosel, „kurvig“ „mäandrisch“, „zuweilen sogar labyrinthisch“.¹⁴ Daher ist eine geradlinige Erinnerung, die unterschiedliche Phasen des Lebensflusses gleichermaßen zurückverfolgen würde, für den Emigranten nicht möglich.

Auf der nächsten Stufe der sukzessiven Begründung seiner Thesen zieht Anders seinen stummen Gesprächspartner direkt ins Geschehen hinein, indem er ihn an die Details seines eigenen Lebens erinnert. Auch diese stehen für Anders stellvertretend für das Emigrantenschicksal im Allgemeinen, und auch sie werden durch eine bildhafte Sprache dem Leser näher gebracht. Die im Exil verbrachten Jahre haben sich vom „Stamm“ des Lebens abgezweigt, und zwar „in eine so völlig neue Richtung [...], daß sie nun gewissermaßen im Winkel von diesem abstehen“. Daher kann man sich in vielen Fällen gar nicht mehr an sie erinnern. Dies bezeugen besonders eindrucksvoll viele Beispiele der Rückkehrer aus dem Exil, die sich nach ihrer Rückkehr ins Heimatland, an ihre Exiljahre, „die, solange sie währte[n], ein entscheidendes und aufs intensivste erlebtes Stück ihres Lebens dargestellt hatten“, kaum noch erinnern konnten. Diese Zeit „verblasste“ und „schrumpfte“ in ihrer Erinnerung, sagt Anders, bis sie sich in machen Fällen und zwar ziemlich schnell als ein „Exil-Intermezzo“ erwies, dessen „Wundränder narbenlos zusammengewachsen“ sind. Indem die „Wundränder“ der kummervollen Exiljahre also nicht mehr zu erkennen waren, wurden sie „zu einem ‚temps perdu‘“, unauffindbar und unerinnerbar.¹⁵

Doch die wenigen Rückkehrer aus der Emigration stellen eher Ausnahmefälle dar. Für die wahren und ewigen Emigranten, und hier betont Anders wieder einmal „für uns Emigranten“, ist es dagegen kennzeichnend, „daß die Zerfällung (ihres) Lebens in mehrere Leben endgültig geworden ist“. Diese mehreren Leben stehen immer in einem Winkel von einander ab, es findet immer eine „Wegbiegung“, eine „*Knickung*“ statt, so dass ein Rückblick, sagt Anders, „beinahe [...] physisch [...] unmöglich“ wird.¹⁶

Diese „Knickungen“ im Emigrantenleben machen seinen Verlauf völlig unübersehbar. Mit der Verwendung der aus der Raumsphäre geliehenen Ausdrücke „Knickung“, „Winkel“, „Abzweigung“ will Anders nahebringen, dass die Zeitvorgänge genauso scharf von einander durchtrennt werden können wie die physischen Objekte. Wir können uns, sagt er, einfach nicht vorstellen – weil wir es nicht gewohnt sind – dass

¹⁴ TG, S. 67.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd., S. 67-68.

ein Zeitverlauf „statt dem des Rheins dem der Mosel ähneln“ kann. Das geschieht immer dann, wenn „ein Damaskus“ oder „eine Kristallnacht“ in ein Leben hereinbricht und wenn sich dadurch der weitere Lebensverlauf „mit völlig neuen Inhalten anzufüllen“ beginnt. Diese sich gewaltsam aufdrängenden neuen Inhalte bestimmen dann die neuen Zeitabschnitte so, dass sie nicht mehr als Verlängerung des bisherigen Zeitverlaufs wahrgenommen werden können. Vielmehr spalten sich diese Zeiten von einander so ab, als ob immer wieder ein neuer Weg entstehen würde, der „vom bisherigen Wege in mehr oder minder spitzem Winkel“ abbiegt. Die Teile des so geknickten Weges können auch nicht mehr als ein Ganzes aufgefasst werden, sie werden gewissermaßen zu einem „neue[n] Organismus mit eigenem Kopf und eigenem Schwanz“.¹⁷

Die verschiedenen Zeiten im Leben des Emigranten – die den einzelnen verschiedenen Welten, in die sie ihr Schicksal führt, zuzuordnen sind – stehen „*quer* zueinander“, so dass „nach jeder Knickung [...] das der Knickung vorausliegende Stück Leben unsichtbar“ wird.¹⁸ Diese detaillierte, man könnte sagen, geometrisch genaue Darstellung von der Zerstückelung des Lebens, die einen Emigranten heimsucht, besiegelt Anders mit einer weiteren bildklaren Feststellung.

Der Blick um die Zeit-Ecke ist noch weniger durchführbar als der um die Raum-Ecke; Zeitperiskope sind noch nicht erfunden.¹⁹

Es gilt noch zu erinnern, dass die vorangehende Beschreibung, die sich auf die „Einzelstücke“ des Emigrantenlebens bezieht, „erst recht [...] [das] Lebensganze“ betrifft. Die vielen Knickungen verhindern nicht nur die Rückschau, sondern – da sich durch sie die Zeichnung des Lebens mäandrisch gestaltet – sie verhindern die Erkenntnis des Lebens als Ganzes.²⁰

Und als ob all die Beschreibungen – das Leben im Plural, die Kerben zwischen den Lebensphasen, die vielsätzig Suite, die Vielzahl der Knickungen, die mäandrische Zeichnung des Lebens usw. – nicht anschaulich genug wären, um die Erkenntnisverhinderung eines Emigrantenlebens zu vergegenwärtigen, rundet Anders diesen ersten Teil seiner Exil-Reflexion mit einer kleinen Anekdote noch zusätzlich ab.

¹⁷ TG, S. 68.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 69.

²⁰ Ebd.

Vor zwanzig Jahren sah ich in Kansas einen Musikclown, der das Mundstück seiner dreifach verknoteten Tuba, so als hielte er diese für ein Fernrohr, vors Auge setzte, den Trichter auf den Mond richtete und sich in scheinbarer Verzweiflung darum bemühte, das gewundene Röhrensystem mit seinem Auge zu durchdringen. Um schließlich, mit den Achseln zuckend, dem Publikum mitzuteilen, es herrsche Neumond. – Wenn ich Deiner Bitte nachkommen und versuchen würde, durch das Ganze meines Lebens hindurchzublicken, der Erfolg meiner Bemühung wäre um nichts größer.²¹

So sehr diese anekdotische Darstellung von der Anderschen Vorliebe zum Bildhaften und Humorvollen zeugt, so kann und will sie die resignierende Haltung des Verfassers und seine Machtlosigkeit doch nicht verhehlen.

Im zweiten Kapitel – *Der verlorene Seinsbeweis* – geht Anders in seiner eingehenden Ausführung der spezifischen Exilsituation einen Schritt weiter. Hier gilt es zu zeigen, wie das Leben im Exil in einen eigentlichen „Existenzverlust“ ausartet. Gleich im ersten Satz dieses Kapitels, als Eröffnung dieser Darstellung vom Existenzverlust, definiert Anders unmissverständlich:

Als unbezweifelbar da erfährt sich jeder von uns allein dann, wenn er von anderen als daseiend in Anspruch genommen wird.²²

Und gleich anschließend kehrt er auch diesmal einen gängigen Spruch um – nämlich das Cartesische *Cogito ergo sum* –, um seiner Aussage einen noch höheren Grad an Bedeutung zu verleihen. Es heißt, der eigentliche Seinsbeweis sollte lauten „*Cogitor ergo sum* – ‚man denkt an mich, also bin ich‘“.²³ Die Bedeutungsinversion führt das berühmte Philosophem anscheinend ad absurdum. Die Umkehrung des Aktiven *cogito* ins Passive *cogitor* signalisiert aber sehr genau, worum es in dieser Darstellung geht. Denn existenziell entscheidend ist es in diesem Falle nicht, was das Individuum von sich aus tut, sondern wie und ob es überhaupt von seiner Umwelt wahrgenommen wird. Diejenigen, die von anderen wie Luft behandelt werden, werden auch Luft, meint Anders, bzw. er drückt es in dieser seiner persönlichen Angelegenheit auch ganz

²¹ TG, S. 70.

²² Ebd.

²³ Ebd.

persönlich aus: „[...] und bald wanderten wir, [...], zwischen Millionen, die uns als Luft behandelten – und so *wurden* wir Luft“.²⁴

Die Erkenntnis vom Existenzverlust, wenn auch nur intuitiv empfunden, muss bei den Emigranten ein Allgemeinzustand gewesen sein, meint Anders und belegt damit die Glaubwürdigkeit seiner Darstellung. Äußerst bewegend formuliert er diese Allgemeingültigkeit des Existenzverlustes, der unter anderem auch zahlreiche Emigrations-Selbstmorde als Folge hatte.

Es hat wohl keinen unter uns gegeben, der nicht eines Tages an irgendeiner Ecke irgendeiner Stadt stehengeblieben wäre, um festzustellen, daß die Rufe und Geräusche der Welt plötzlich so klangen, als wären sie nur für die Anderen gemeint – kurz: der nicht die Erfahrung gemacht hätte, daß er nicht mehr da war. Die Emigrations-Selbstmorde besiegelten nur diesen Existenzverlust. Die Erhängten oder Überfahrenen, die nun als Müll fortgerollt wurden, waren immer schon, ehe Schnur oder Rad ihr Werk getan hatten, an Weltlosigkeit und Sozialhunger eingegangen.²⁵

In weiterer Folge differenziert sich aber in Anders' Darstellung unter verschiedenen Emigrantengruppen doch eine heraus, zu der er sich besonders zugehörig fühlt und von der er seinem Adressaten vor allem berichten will. Das ist die „Gruppe der ‚Berufsemigranten‘“, wie er sie nennt, die besonders hartnäckig auf ihrem Emigrantenschicksal ausgeharrt haben, die sich dieses Schicksal sozusagen „selbst zumuteten“.²⁶

Es war nur verständlich, sagt Anders, dass die meisten Emigranten bemüht waren, sich „den Seinsbeweis [...] von neuem zu beschaffen“, d.h. dass sie „aus *Emigranten* so rasch wie möglich *Immigranten* [...] werden“ wollten, „um dadurch wieder dazusein“.²⁷ Denn unerträglicher als jedwede noch so erniedrigende Reduktion auf bloße Funktionsträger der Gesellschaft war für die Emigranten ein Leben „in nackter Funktionslosigkeit“.²⁸ Oder noch drastischer formuliert: „[...] kein Mensch ist so gebaut, daß er es lange als bloßer ‚Überschuß‘ aushalten könnte“.²⁹

²⁴ TG, S. 71.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd., S. 72.

²⁷ Ebd., S. 71.

²⁸ Ebd., S. 72.

²⁹ Ebd., S. 71.

Doch die Gruppe der sogenannten ‚Berufsemigranten‘, und dabei meint Anders nicht „nur die ‚Politischen‘, die [...] in ihrer *Sache* wurzelten“,³⁰ hat sich gewissermaßen selbst zu diesem Dasein verurteilt, indem sie freiwillig darauf verzichtete, „diese neue Welt zur ‚Umwelt‘ zu machen“.³¹ Und das taten diese Emigranten nicht deswegen, weil sie wenig „sprachkundig“ oder wenig „reisegewohnt“ oder nicht „weithorizontig und elastisch“ genug waren, sondern „weil es ihnen inferior schien, sich durch die Inferiorität drüben zwingen zu lassen, von einem Tag zum anderen als Möchtegern-Franzosen oder -Amerikaner herumzulaufen“.³² Statt sich als „alte Pariser“ oder „geborene New Yorker“ aufzuspielen³³, fühlten sie sich „nun einer Schicksalsgemeinschaft“ zugehörig, und diese wurde ihnen zum Ersatz für die fehlende Landeszugehörigkeit.

Diese „Umweltasketen“³⁴, wie sie Anders nennt, lebten demnach „freiwillig [...] als Niemande weiter“. In dem vorletzten Absatz dieses Kapitels zählt Anders in einer Reihe von Nebensätzen auf, was dieser freiwillige Verzicht alles bedeutet hat. Diese Anreihung von rhythmisch gleichklingenden Nebensätzen wird auch anaphorisch unterstützt – durch die Wiederholung von den Wörtern „freiwillig“ und „sich“ – und umso mehr wird ihr suggestiver Wirkungsgrad erhöht.

Freiwillig lebten sie als Niemande weiter, freiwillig verzichteten sie darauf, diese neue Welt zur ‚Umwelt‘ zu machen, sich in dieser häuslich einzurichten, sich mit dieser zu identifizieren, sich in dieser zu bewähren, in dieser etwas zu gelten oder gar Autorität zu genießen.³⁵

Das Kapitel endet mit einer rhetorischen Frage, die dazu dient, das nächste Kapitel – **Die posthume Pubertät und deren Ehrenrettung** – einzuleiten. Anders stellt fest, dass diese Umweltasketen einen „exorbitant hohen Preis“ für ihre Askese zu zahlen hatten, was sie in ihrem Stoizismus ausnahmslos verschwiegen. Und er stellt dann – abschließend und rhetorisch wirkungsvoll – die Frage in ihrer kürzesten Form: „Welchen Preis?“³⁶

³⁰ Ebd., S. 72.

³¹ Ebd., S. 73.

³² Ebd., S. 72-73.

³³ Ebd., S. 72.

³⁴ Ebd., S. 73.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd.

Mit der ebenso knappen und pointierten Antwort: „Den der *Erwachsenheit*.“³⁷ fängt das nächste Kapitel an. Hier führt Anders penibel aus, warum den Emigranten der Zustand der Erwachsenenheit vorenthalten wurde. Denn die Erwachsenenheit manifestiert sich nach Anders nicht nur durch „Charakterstärke“ oder „biologische Reifung“. Sie ist für ihn vielmehr „immer ein *sozialer Status*“.³⁸ Genauso wie der „Seinsbeweis“ braucht sie auch die Bestätigung durch ihre soziale Umgebung, die Zugehörigkeit „einer bestimmten Welt“. Auch hier hebt Anders durch Aneinander-Reihung von anaphorisch eingeleiteten Nebensätzen wirkungsvoll hervor, welche Beschaffenheit sich der Erwachsene in seiner sozialen Umgebung gewährleisten soll. Dabei sind die besonderen Akzente auf den Präpositionen „in“, „von“ und „auf Grund“ gesetzt, die die Wichtigkeit der sozialen Umwelt für das Erwachsenwerden des Individuums bzw. seine Abhängigkeit von ihr noch stärker betonen. Die besiegelnde Festigkeit dieser Aussagen wird auch durch die Semikolons, die statt der Beistriche eingesetzt werden, nahegelegt.

Vielmehr ist Erwachsenenheit [...] ein Zustand, in den allein derjenige hineinwachsen kann, der einer bestimmten Welt zugehört; der deren ‚Wege‘ kennt; der *in* dieser eine gewisse Selbständigkeit genießt; der *von* dieser als kompetent, erfahren und vertrauenswürdig anerkannt und verwendet wird; und dem es *auf Grund* dieser ihm zugebilligten Autorität zur täglichen Gewohnheit geworden ist, für die ihn Anerkennenden Verantwortung zu tragen.³⁹

Der Fremdling ist für Anders jemand, der genauso wie „der Abenteurer, der Anarchist“ oder „der Heilige“ durch niemanden bedingt ist, und dieser Tatbestand nimmt ihm seine „Chance der Erwachsenenheit“ endgültig – in gleicher Art und Weise, wie „der restlos Bedingte und Unselbständige“ seine Chance der Erwachsenenheit verpasst.⁴⁰

Der notgedrungene Verzicht auf Erwachsenenheit bedeutete aber für diese Berufsemigranten, die es sich zum „Programm machten, Fremdlinge zu bleiben“ nicht, dass sie damit gleich „die Chance ewiger Jugend gewonnen“ hätten, meint Anders in einer selbstironisierenden Umkehrung: „Nicht jugendlich waren wir, sondern unerwachsen“.⁴¹ Den Weg zum Erwachsensein bzw. den Rückweg davon formuliert Anders gradierend mit einer weiteren Umkehrung, nämlich der der Negation „nicht“ –

³⁷ Ebd., S.74

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., S.75

⁴¹ Ebd.

von „noch nicht“ über „noch immer nicht“ bis „nicht mehr“. Diese minimale Veränderung bzw. Ergänzung der Negation bewirkt erstaunliche Bedeutungsunterschiede.

Während Jugendliche *noch nicht erwachsen* sind, waren wir noch *immer nicht erwachsen*, in den schlimmsten Fällen biographischer Desorientierung sogar *nicht mehr erwachsen*.⁴²

Die Folgen dieser Retardierung waren nach Anders den Emigranten physisch anzusehen, und zwar auf eine erschreckende Art und Weise, denn „manche Gesichter nahmen [...] greisenhaften und jünglingshaften Ausdruck zugleich an“. Sie sahen so aus, als ob an ihnen eine „Vorwärts- und Rückwärtsentwicklung“ gleichzeitig und in gleichem Ausmaß stattgefunden hatte, als ob der Kampf zwischen den beiden „unentschieden“ blieb.⁴³

Diesen Zustand der Unerwachsenheit, der sich aus dem Verzicht der Emigranten, ihre neue Umwelt, „als eigene Welt anzuerkennen“ ergeben hat, bezeichnet Anders als „Regreß in eine (längst schon überholte) Pubertät“. Das Leben, das sie lebten, war ein „völlig *ungültiges Leben*“, das „dem Lebensstil unfertiger Menschen“ ähnlich war und daher als eine verlängerte pubertäre Phase anmutete. Auch hier begnügt sich Anders nicht mit der einfachen und einmaligen Bezeichnung eines Phänomens, so treffend sie erscheinen mag. Seine Definition des Exillebens als Pubertät gliedert er in drei Stufen: Erstmals ist von der verlängerten Pubertät die Rede, dann wird dieser Zustand als ein Regress in die schon überholte Pubertät bezeichnet, und schließlich, als der Höhepunkt dieser Steigerung, wird dieses ungültige Leben, das „als eine Art von schattenhaftem Nachspiel“ des vorangegangenen, wirklichen Lebens empfunden wurde, als „'posthume Pubertät'“ charakterisiert.⁴⁴

Mit diesem erschütternden, paradox-invertierten Syntagma von der Pubertät, die nach dem Lebensende eintritt, endet diese Ausführung noch nicht. Damit diese wie auch immer plausible Deutung nicht als negativ missverstanden und zur „Diffamierung [ihres] damaligen Daseins“ missbraucht werden kann, gilt es noch „die Ehrenrettung d[ies]es Regresses“ zu gewährleisten. Denn der Wahl des Regresses in die Pubertät stand nur noch die „aufdringliche Assimilierung“ als Alternative gegenüber. Daher war

⁴² Ebd., S. 75-76.

⁴³ Ebd., S. 76.

⁴⁴ Ebd.

diese Wahl „das unselig große Opfer“, das diese Emigranten für ihre „Standhaftigkeit zu bringen hatten“. Im Unterschied zu den anderen, die sich vernünftigerweise dazu entschlossen haben, „unverzüglich den zweiten oder den dritten ‚gültigen‘ Akt ihres Lebens aufzuführen“, die sich in ihren neuen Aufenthaltsorten „häuslich einrichteten“, haben sich die „Unerwachsenen“ nicht „moralisch anfällig“ gemacht. Und diese moralische Standhaftigkeit bestand darin, dass sie nicht „anfällig für Vergesslichkeit oder für die Verharmlosung des Skandals in einen Zwischenfall“ wurden.⁴⁵

Genauso wie im vorherigen langen Absatz, in dem der Ausdruck ‚Pubertät‘ – in einem siebzehnzeiligen metaphor- und bildreichen Redefluss, der mit einer Reihe von fünf Kausalsätzen mit sich wiederholendem „da wir [...]“ eingeleitet wird – zur Erklärung eines Lebenszustandes herangeführt wurde, wird auch hier dasselbe Verfahren benutzt, um das Gewicht dieser Entscheidung überzeugend, einfühlsam und pointenreich darzustellen. In dem unaufhaltsamen, rhythmusbeladenen Redefluss zeigt sich, wie großen Wert Anders auf die Überzeugungskraft und Emotionalität seiner Aussage zugleich legt. Dazu bildet er immer neue Bilder und Vergleiche heran, die immer treffender anmuten. Wenn es im oben genannten Absatz darum ging, die Beschaffenheit dieser ‚Asketen‘ und ‚Unerwachsenen‘ noch näher zu bestimmen, damit auch die Bezeichnung ihres Zustandes als „pubertär“ verständlicher werde, so ist es Anders im folgenden wieder wichtig, ihr Verhalten mit neuen Bildern zu erklären, um dann erst zusammenfassend und mit Nachdruck ihre moralische Standhaftigkeit zu belegen.

Um diese Beobachtung deutlich zu machen, müssen die beiden Redeflüsse – der eine teilweise, der andere vollständig – zitiert werden. Im ersten Fall gilt es also bildhaft zu schildern, wie sich diese Askese, die als Pubertät bezeichnet wird, offenbart hat, und da heißt es:

Da wir die chambres garnies des Provisoriums bewohnten; da wir unseren Alltag als bloßes Intermezzo betrachteten, da wir unser Leben nur als Vorleben für ein Übermorgen einrichteten, da wir als Bohémiens wider Willen von der Hand in den Mund lebten; da wir es abwiesen, die Wirklichkeit, die uns umgab, als eigene Welt anzuerkennen und in dieser zum Zug zu kommen, – [...]⁴⁶

⁴⁵ Ebd., S.76-77

⁴⁶ Ebd., S. 76 (unterstrichen von J.F.-P.).

Die Aufzählung scheint kein Ende nehmen zu wollen, als ob keines dieser suggestiven Bilder dem zu schildernden Phänomen gerecht werden kann, als ob immer noch neue notwendig sind, um das Phänomen von möglichst vielen Seiten zu beleuchten. Die Aufzählung wird dann am Ende des nächsten Absatzes, im anderen erwähnten Redefluss, auch tatsächlich fortgesetzt, indem der Zustand der Askese wieder einmal in invertierten Kausalsätzen mit neuen Bildern beschrieben wird:

Da wir, statt die weiterströmenden Jahre als gültige zu rechnen, die Pause als Pause durchhielten; da wir „auf der Stelle traten“: nämlich auf dem Zeitpunkt, auf dem ‚es‘ passiert war; und da wir, statt uns in das Alltagsgespräch der neuen Umwelt einzuschalten, den Empörungsschrei, den wir am ersten Tage angestimmt hatten, gleich ob wir gehört wurden oder nicht, weitschrien, haben wir der Versuchung, die Entwürdigung, die wir erfahren hatten, durch Vergeßlichkeit zu entwürdigen oder die Herrschaft ‚drüben‘ als etwas anzuerkennen, womit die Versöhnung in Betracht kommen konnte, nicht nur Widerstand leisten können, sondern diese noch nicht einmal als Versuchung kennengelernt.⁴⁷

Es sieht so aus, als ob Anders mit diesem Verfahren seinen Aussagen absolute Glaubwürdigkeit verleihen will. Es ist einer Schilderung von dieser Klarheit, Genauigkeit und Suggestivkraft kaum Widerstand zu leisten. In seiner Methode, bestimmte Stilmittel wiederholend zu verwenden, um seiner Darstellung nicht nur zu Klarheit und Tiefe, sondern auch erschütternder Wirkung zu verhelfen, ist Anders auch sehr konsequent. Genauso wie es vorhin geheißen hat, dass sich die „Berufsemigranten“ nicht durch die Inferiorität ihrer Lage zu inferiorem Handeln zwingen ließen, so heißt es hier: Ihre Entwürdigung durch Vergesslichkeit zu entwürdigen, diese Versuchung haben sie nicht einmal als Versuchung kennen gelernt.

Mit einem noch persönlicheren und emotional noch stärker beladenen Exkurs endet dieses Kapitel. Es handelt sich dabei um ein kurzes in Memoriam für viele Emigranten – wie Anders vereinnahmend betont: „Hunderte von uns“ – die ihr Leben im Exil auch physisch beendet haben. Der Exkurs hat aber seinen unmissverständlichen Stellenwert in Anders' Beleuchtung der Exilsituation. Da die Emigranten nämlich nun mal ein „ungültiges Leben“ lebten und sich „an für sie ungültigen Plätzen“ befanden, so konnte auch ihr oft sehr verfrühter Tod nicht als „gültiger Tod“ empfunden werden. Diesen Tod bezeichnet Anders, in Erinnerung an eine in Paris sterbende Frau, die er das formulieren lässt, als „reinen Bühnentod“, weil ihm das „Sterbepublikum“ und das

⁴⁷ Ebd., S. 77 (unterstrichen von J.F.-P.).

ganze „Begräbnistheater“ fehlten.⁴⁸ Die Stimme der Sterbenden, ergänzt durch Anders' kernhaften Kommentar, schließt auch das Kapitel ab.

„Nicht einmal den göltigen Tod gönnt man uns'. – Wirklich stirbt man nur zu Hause.“⁴⁹

An dieser Stelle sei ein kurzer **Exkurs** zu einer Tagebuchaufzeichnung aus dem Buch *Lieben gestern* erlaubt, die zur Beleuchtung von Anders' These von der Unerwachsenheit der Emigranten auch von großem Belang ist. Anders vertritt nämlich seine Ansichten sehr konsequent und so finden wir in seinem als unsystematisch geltenden Werk oft und verstreut in verschiedenen Texten erstaunliche Beispiele von systematischer und vielseitiger Darlegung eines von ihm ins Visier genommenen Phänomens. So scheint auch die These von der Unerwachsenheit in der Sammlung *Lieben gestern* mit teilweise wiederholter Argumentation auf, doch in einem anderen Kontext und mit anderen Bildern untermalt.

Hierfür erzählt Anders von einem anscheinend belanglosen Ereignis bei einem New Yorker Exilantentreffen 1948, als sich unter die sechs Emigrantenpaare reiferen Alters eine ahnungslose Amerikanerin einmischte, „ihr Zuspätkommen mit ihren vier Kindern entschuldigte“ und „übersprudelnd einen Unfug nach dem anderen zum besten gab“.⁵⁰ Wie und warum dieser Auftritt bei den Emigranten eine Totenstille als unbewusste Reaktion hervorrief, erklärt Anders auf den nächsten paar Seiten. Die Amerikanerin selbst, bezeichnet als Mrs. D., spürt das Unbehagen in der Luft unmissverständlich, geht in ihrer sprudelnder Rede „in ein fragendes Ritardando“ über in Ungewissheit, ob vielleicht „jemand im Hause krank“ war, und muss sich bald danach von der seltsamen Gesellschaft verabschieden. Höchst eindrucksvoll schildert Anders den Stimmungsumschwung auf beiden Seiten. Während bei Mrs. D., der „Freundlichen, Hilfsbereiten, Vorurteilsfreien“, allmählich Zweifel und auch „Ressentiment gegen ‚those queer refugees‘“ wächst, sind die Emigranten, die nach ihrem jähen Abgang zurückbleiben, völlig aus dem Gleichgewicht geraten. Die Ursache dafür erklärt Anders mit einer einfachen Feststellung:

⁴⁸ TG, S. 78.

⁴⁹ Ebd., S. 79.

⁵⁰ LG, S. 25.

Die aber zurückblieben und nur langsam wieder in Gang kamen, waren sechs kinderlose Ehepaare. –⁵¹

Die „programmwidrige“ Kinderlosigkeit vieler Emigrantenpaare, die sich auf Grund ihrer Lebensbedingungen keine Kinder leisten konnten, weil sie eben keine „Lebenskonstanten“ mehr kannten, war für sie „zum ‚Normalzustand‘ geworden“.

[...] er wird von niemandem erwähnt; ebenso wenig wie etwa von den Insassen einer Taubstummenanstalt ihre Taubstummheit erwähnt wird.⁵²

Diese sorgsam „zugedeckte Stelle“ hat Mrs. D. also unabsichtlich aufgedeckt und dadurch die vorgetäuschte Seelenruhe der Kinderlosen ins Wanken gebracht. An dieser Stelle wiederholt Anders seine Ansicht von der Unerwachsenheit der Emigranten. Auch hier stellt er fest, dass sie zwar „‚jünger‘ geblieben“ sind, „aber ‚jünger‘ in einem trügerischen Sinne; im Sinne von ‚weniger erwachsen““. Und auch hier erinnert er daran, dass die Erwachsenen nicht „nur ein biologischer Zustand“, und auch nicht ein „‚Stadium geistig-sittlicher Entwicklung““ ist, sondern „vielmehr ein gesellschaftlicher Status“. Sie ist „*gesellschaftliche Identität*“ schlechthin, und „um diese Identität sind diese sechs also betrogen werden“, schließt Anders diese Ausführung.⁵³

In ihrem unerwachsenen, gesellschaftlich ungültigen Status konnten diese Paare stets „‚für‘ einen“ und nie „‚in‘ einem Beruf“ arbeiten. Sie waren immer noch „dabei, sich für das Leben *vorzubereiten*“, hebt Anders hervor. Und das war „nicht weniger peinlich [...], als wenn sie erst jetzt begännen, ihre Pubertätssymptome zu entwickeln“.⁵⁴ Die mitleiderregende Grausamkeit dieses Prozesses vergegenwärtigt Anders gnadenlos, indem er diese „überanstrengt aussehende[n] Jünglinge“, die noch „‚vorwärts‘ blicken“ mussten, ihren Vätern und Großvätern gegenüberstellt, die dagegen das natürliche Privileg genossen, dem Alter entgegenleben zu können. Diesen „Männern, die alt zu werden verstanden“, klagt Anders, „hätte der Anblick die Kehle zugeschnürt“.⁵⁵

⁵¹ Ebd., S. 26.

⁵² Ebd., S. 27.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd., S. 28.

⁵⁵ Ebd.

Diese quälende und unnatürliche Unverhältnismäßigkeit von Lebensphasen, die im Exil durcheinander geraten, drückt Anders auch mit einem musikalischen Vergleich prägnant aus: „Fünf Jahrzehnte Ouvertüre, ein Jahrzehnt Oper.“⁵⁶ Und um dieses noch genauer zu belegen, fügt Anders als Tagebucheintragung des darauf folgenden Tages eine rührende allegorische Darstellung hinzu, die von großer Resignation und starkem Mitgefühl geprägt ist. Denn auch hier geht es Anders, „und das scheint für seine Schriften typisch zu sein, um das „Decorum“ – nicht nur um das Argument“.⁵⁷ Wenngleich er dieses „Decorum“ immer als Argument verstanden wissen will. Dieses kleine Kunststück, das also als noch ein weiteres Hilfsmittel zur Unterstützung der These dienen soll, besticht mit seiner klaren poetischen Sprache und verdient es, vollständig zitiert zu werden.

Wenn einer erst am Nachmittag aufbrechen darf, bei sinkender Sonne aufsteigt und nur Wanderer trifft, die, behängt mit Büscheln von Gipfelblumen, bereits bergab rennen und die, statt zu grüßen, nur rufend fragen, wie weit es noch hinunter zu Hütte sei, und die Antwort noch nicht einmal abwarten – nein, wer unter solchen Umständen steigen muß, viel Mut kann der nicht aufbringen. Wenn er oben ankommt, wird der Gipfel verhängt sein und der Blick in die Täler ebenfalls – *wenn* er überhaupt ankommt. Die Nacht wieder unten in der Hütte verbringen zu dürfen – so viele Illusionen macht sich wohl keiner.⁵⁸

Im vierten Kapitel unter dem Titel *Das Abwesende ist unveränderbar* legt Anders noch einen weiteren Aspekt des ‚halsstarrigen Beharrens‘ dieser Emigrantengruppe auf dem ‚unwirklichen Leben‘, bzw. auf ihrem ‚Leben im Provisorium‘ dar. Als ein mögliches Motiv dafür, das einen geradezu „magisch[en]“ Charakter hatte, nennt Anders eine ebenso seltsame wie kennzeichnende Erwartung: die Hoffnung, dass ihr Ausharren im ungültigen Leben eine „*Fernwirkung*“ [hätte] ausüben“ können, bzw. dass es dadurch möglich gewesen wäre

[...] das Siegel des Provisorischen und Ungültigen, das wir uns selbst aufdrückten, dem drüben wütenden Terrorregime ebenfalls aufzudrücken;⁵⁹

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Wendelin Schmidt-Dengler, „Hoch die Metapher! Hoch unsere Verdrängungen!“, in: Günther Anders *kontrovers*, S. 146.

⁵⁸ LG, S. 28.

⁵⁹ TG, S. 79.

Sie handelten, als hätten sie gehofft, dass sie durch ihren Verzicht auf die wirkliche Existenz auch das grausame Geschehen und „die Macht des Scharfrichters drüben“ in einer Art Zauber aufheben würden. Aber „natürlich endete diese Annullierungsanstrengung in Selbstbetrug“, schließt Anders und setzt diese Darstellung von den in ihrer Naivität rührenden, unrealen Vorstellungen der Emigranten mit einer kurzen Anekdote fort. Darin erweist Anders einem seiner Exilanten-Nachbarn in einem Pariser „Quartier-Latin-Hotel“ Ehre – einem ehemaligen, früher „durchaus erwachsenen“ Gewerkschaftler, der sich nun niemals dazu entschließen konnte, „seinen armseligen Handkoffer“ ganz auspacken. Er hätte es nämlich „als Hochverrat betrachtet, seine sieben Sachen im Schrank aufzuhängen“, mutmaßt Anders, weil diese harmlose Tat für ihn „ein Sinnbild der Endgültigkeit“ dargestellt hätte, das heraufzubeschwören er sich in seinem – vorläufigen – Provisorium nicht erlauben konnte. Seine Treue der für ihn einzigen gültigen Welt „drüben“, zeigte er, indem er seinen Koffer „penelopehaft [...] immer wieder abreisefertig gemacht“ hatte.⁶⁰

Im folgenden ruft Anders seine „übertreibende“ Reaktion auf die „ohnehin schon maßlos übertriebene“ Nachricht vom Röhmputsch in Erinnerung und schildert, wie „der Ärmste“ schon nach fünf Minuten mit seinem Handkoffer „von Tür zu Tür“ rannte, „hochrot im Gesicht“ und ohne jeglichen Zweifel daran, dass das „Ende des Provisoriums nun wirklich und endlich eingetreten“ war. Nachdem ihm Anders seine Skepsis mitgeteilt hatte und sein enthusiastisches Rückkehrvorhaben natürlich scheitern musste, mied er seinen Nachbarn und richtete im versehentlichen Zusammentreffen feindselige Blicke auf ihn. Denn er konnte ihm seitdem, wie das Anders sympathie- und humorvoll ausdrückt, die „Sabotage seiner Rückkehr“ nie mehr verzeihen.⁶¹

Feierlich und nicht ohne Pathos schließt Anders diese kurze Geschichte ab:

Ehre seinem Andenken und auch dem seines Treuesymbols: seines niemals ausgepackten Handkoffers.⁶²

Dass die Verhaltensweise seines Nachbarn „nicht nur unreif und nicht nur bizarr“ war, sondern auf ein allgemeines Verhaltensmuster in der Psychologie des Exils hinweist, macht Anders in seiner weiteren Ausführung klar: „die *Psychologie des*

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd., S. 80.

⁶² Ebd.

Abwesenden [unterscheidet] sich von der des [...] Anwesenden total“. Der Emigrant ist aus seiner gültigen Welt herausgerissen und kann an deren Geschehen nicht mehr teilnehmen – er ist der Abwesende. Indem er den Verlauf der Zeit dort nicht mehr verfolgen kann, läuft sie in seinem Bewusstsein auch nicht mehr. Das macht auch seine in der Zeit stehen gebliebene Welt „unveränderbar“ oder wie Anders das durch Gegenüberstellung von Begriffen „der Abwesende“ und „das Abwesende“ markant formuliert: „In den (nichtsehenden) Augen des Abwesenden bleibt das *Abwesende* nämlich *unveränderbar*, damit unverändert, der Zeit ist es nicht untertan [...]“⁶³ Diese erschütternde Retardation des Exilierten ins Unbewusstsein vom Geschehen seiner Welt, seine unbeholfene Ahnungslosigkeit, besteht vor allem darin, dass er sich – in seiner Sehnsucht – eine „Stelle im Raum“ gleichzeitig als „eine Stelle in der Zeit“ vorstellt.

Gleichviel, was der Abwesende, der auf Rückkehr hofft, meint oder erwartet, ist niemals nur die Rückkehr zu einer Stelle im Raum, sondern immer auch Rückkehr zu einer (längst wesenlos gewordenen) Stelle in der Zeit.⁶⁴

Als Beispiel hierfür führt Anders eine Erfahrung von ihm an, die er in Amerika mit einigen Deutschamerikanern gemacht hat. Als sie in den zwanziger Jahren, krank an Heimweh, die alte Heimat besuchten und sie gleich konsterniert verließen, weil sie dort nicht das von ihnen erwartete Wilhelminische Deutschland wiederfinden konnten.

Das Fehlen ihrer Umwelt raubte den Exilanten auch die Kraft zum wirkungsvollen Handeln. Denn diese Welt, so faul, verdorben und „fluchwürdig“ sie war, wäre das notwendige „Sprungbrett“ gewesen, das ihnen die Wagnis zum Neuen, zur Veränderung ermöglicht hätte.⁶⁵ So hofften sie ungebrochen zu ihrem alten „Sprungbrett“ zurückkehren zu können, ohne eingesehen zu haben, „daß eine neue Gegenwart den Entwurf einer neuen ‚neuen Zukunft‘ und eines neuen Sprungbrettes ins Neue notwendig machen kann“.⁶⁶

Aber zu dieser Einsicht zu kommen, setzt Anders fort, dass nämlich ihr altes, ersehntes „Sprungbrett“, ihre vertraute Welt gar nicht mehr existiert, dass folglich auch ihre mit dieser Welt zusammenhängende Zukunft hinter ihnen liegen kann, „das

⁶³ Ebd., S. 80-81.

⁶⁴ Ebd., S. 81.

⁶⁵ Ebd., S. 81.

⁶⁶ Ebd., S. 81-82.

erfordert nicht nur Intelligenz“, sondern vielmehr den Mut, sich zuzugeben, dass die Zeit der jahrzehntelangen mühsamsten „Anstrengungen und Risiken“ eine vergeudete war.⁶⁷ Das ist eine Konfrontation, bei der dem Exilanten „eine noch komplettere Weltlosigkeit [...] als zuvor“ begegnet, die auszuhalten, „fast niemand fähig“ ist.

Bildhaft verdeutlicht Anders die Unerträglichkeit dieser mühseligen Lage, indem er die gebräuchliche Metapher vom Schwimmen gegen den Strom erweitert und erklärt, dass im Falle von diesen Weltlosen und Verjagten weder das Schwimmen „mit dem Strom noch mit den Gegenschwimmern“ möglich war. Und so war auch der Sprung von wenigen, „die die Entschlußkraft gefunden haben“, von ihrem falschen Sprungbrett abzuspringen, „höchst unbeholfen“:

[...] daß sie zwar die Kraft, sich abzustoßen, noch gerade aufgebracht haben, aber doch bereits viel zu tief erschöpft waren, um in weitem Satz ein neues Ufer zu erreichen, und statt dessen nur im Abgrund der Schwermut oder des Selbstmordes landeten;⁶⁸

Die aus dem Gleichgewicht geratene Existenz drohte bei jedem kleinsten Schritt „den letzten Halt“ zu verlieren, und so war es für einen Exilanten nur mit äußerster Mühe und nur sporadisch möglich, „seine Würde zu bewahren“. An dieser Stelle wird Anders wieder sehr persönlich und wendet sich mit der direkten Anrede „Du siehst: [...]“ an seinen Adressaten, indem er ihm diese schmerzhaft Einsicht vertrauensvoll, aber auch appellierend mitteilt.⁶⁹ Denn hier ging es nicht zuletzt um einen gesellschaftlich-politischen Tatbestand, von dessen Auswirkung die Emigranten noch zusätzlich zu leiden hatten: dass es nämlich „gewisse Kritiker [ihres] Emigrationsdaseins“ gegeben hat, die sich „als Sittenrichter [ihres] damaligen Lebens“ aufspielten. Gegen solche sich zu Wehr zu setzen, ist für Anders umso dringlicher, als diese „Sittenrichter“ eben diejenigen waren, die damals „alle organisierten Dummheiten mitgemacht haben“. Gleichzeitig waren sie aber „stets klug genug“, stellt Anders verbittert fest, „Dummheiten niemals selbst zu verantworten“.⁷⁰

⁶⁷ Ebd., S. 81-82.

⁶⁸ Ebd., S. 82.

⁶⁹ Ebd., S. 82.

⁷⁰ Ebd., S. 82-83.

Im Gegensatz dazu, hebt Anders hervor, begingen die Emigranten ihre „Torheiten aus eigener Entscheidung“, auf Grund von selbst gemachten Skrupeln und „im Bewußtsein, daß [sie] deren Folgen selbst würden tragen müssen“.⁷¹

Im nächsten Kapitel unter dem Titel *Die Schande* will Anders eingehend verdeutlichen, warum die Emigranten, von denen er stets in der ersten Person Plural redet, „die Misere [ihres] ‚Regresses in die Pubertät‘“ eigentlich nicht „als Sorgegrund“ erkennen konnten. Dies hätte als erstes eine rein „mechanische“ und dann auch „eine moralische Ursache“, sagt Anders. Invertierend effektiv legt er aus, wie „Gewohnheitslosigkeit und improvisiertes Leben“ selbst zur Gewohnheit wurden, so dass sie den Betroffenen gar nicht mehr auffallen konnten.⁷² Von der moralischen Seite her schien es den Emigranten dagegen „als unpassend und als ungebührliche Kraftverschwendung“, sich mit sich selbst bzw. mit ihren „feinen psychologischen Problem[en]“ zu beschäftigen, während sich eine furchtbare „Katastrophe der Menschenrechte“ immer deutlicher offenbarte und „weltweites Ausmaß“ annahm.⁷³

Doch eine dritte Ursache für dieses fehlende Bewusstsein von sich selbst bzw. für die fehlende Beschäftigung mit dem eigenen Gemütszustand stand für die Emigranten im Vordergrund. Das waren nämlich die „ganz ordinären Sorge[n] um das nackte Leben“, betont Anders. Sie alle hatten sich fast ausnahmslos zunächst einmal um ein „Lebensminimum“ zu kümmern, und zwar vor allem um eine „*Lebenserlaubnis*“, womit er ironisch, durch einen in Klammern gesetzten Vermerk, die in dieser Situation lebensentscheidende Aufenthaltserlaubnis bezeichnet.⁷⁴ Den Teufelskreis von Absurditäten, die zum Tagesablauf der Emigranten gehörten und die ihre ganz banalen Überlebensversuche ständig begleiteten, findet Anders einer potentiellen Kafkaeschen Überlegung würdig. In einer Fußnote meint er, „Kafka hätte wahrscheinlich vermutet, daß das Durchbrechen der Regel die administrativ vorgesehene Regel gewesen sei“.⁷⁵ Sie waren nämlich gezwungen, um das notwendige Geld für die gesetzlich vorgeschriebene Aufenthaltserlaubnis aufzutreiben, schwarz, also gesetzwidrig zu

⁷¹ Ebd., S. 83.

⁷² Ebd., S. 83-84.

⁷³ Ebd., S. 84.

⁷⁴ Ebd., S. 84-85.

⁷⁵ Ebd., S. 85.

arbeiten. Denn: „Offiziell gefordert waren Zahlungen von Beträgen, deren Erwerb ebenso offiziell untersagt war“.⁷⁶

Die ordinären Sorgen hätten gezwungenermaßen alle anderen verdrängt, so dass sie bei Seite geschoben werden mussten, und zwar nicht nur „die ‚feinen [psychologischen] Probleme‘“, wie Anders sie ironisch titulierte, sondern auch „die eigentlichen und würdigeren“. Anders schildert diese paradoxe Situation, indem er wieder eine gängige Redewendung umkehrt, und als ob das nicht effektiv genug wäre, fügt er noch zur Verstärkung des Ausdrucks eine molussische Maxime hinzu:

Wie oft ist es uns ereignet, daß wir, erschöpft vom Herumjagen – nein, nicht des Schlafes, sondern umgekehrt gerade *der Schlaflosigkeit beraubt* waren, jener Schlaflosigkeit, die wir nötig gehabt hätten, um uns unseren eigentlichen Sorgen auf gebührende Weise zuzuwenden. ‚Zu müde für die Furien‘ heißt das auf Molussisch.⁷⁷

Dadurch, dass sie für ihre größten Schrecken einfach keine Kraft mehr hatten, erreichten die Emigranten den „tiefste[n] Tiefpunkt“ ihrer Erniedrigung, berichtet Anders, nach wie vor in der ersten Personform. Denn dadurch wurden ihnen ihre letzten Rechte weggenommen, und das wäre „*Recht auf [ihre] Sorgen, [...] Recht auf [ihre] Leiden*“ unterstreicht er emphatisch. Und diesen tiefsten Grad der Erniedrigung will Anders beim Namen nennen, daher führt er diese Schilderung bis zu ihrer letzten Konsequenz, indem er sagt: „[...] an diesem Punkt beginnt die Entrechtung in glatte *Schande* umzuschlagen [...]“, wobei keinerlei Schuld bei denjenigen lag, die diese Schande zu ertragen hatten.⁷⁸

Seine Leidgenossen, fährt Anders fort, wurden „zu Genossen der falschen Leiden“, weil sie oft aus banalsten Anlässen zu Grunde gingen, ohne sich ihren eigentlichen Sorgen widmen zu können. Um diesen traurigen Tatbestand zu belegen, zitiert er eine Geschichte aus der molussischen Chronik, die eben den passenden Titel „Die falschen Tränen“ trägt. Diese berichtet vom Häftling Mo, dem, während er auf die Vollstreckung seiner Todesstrafe wartete, ein Nagel im Schuh so starke Schmerzen bereitete, dass er die eigene Todesangst nicht mehr spüren konnte. Mehr noch, als er

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd., S. 85-86.

⁷⁸ Ebd., S. 86.

„von seiner Marter befreit“ war, beugte er „seinen Nacken lächelnd unter das Schwert“.⁷⁹

Diese falsche Sorge um den „Nagel im Schuh“ im Angesicht des Todes, die „falschen Tränen“, die vergossen wurden, bezeugen nur, deutet Anders, wie schwierig es den Emigranten war, gleichzeitig unter zwei völlig verschiedenen Qualen zu leiden, sie sozusagen nach ihrer Art und ihrem Rang zu werten – „beide gleichzeitig zu ‚leisten‘ [...] und sie trotzdem auseinanderzuhalten“. Diesen Zustand nennt Anders „*emotionale Schizophrenie*“, die auszuhalten und der gerecht zu werden nur einige wenige unter den Leidensgenossen im Stande waren. Denen ist es gelungen, wie Anders selbstironisch formuliert, eine „Arbeitsteilung“ vorzunehmen – „das eine Leiden dem Tag, das andere der Nacht zuzuweisen“.⁸⁰

Und nun macht Anders seine wichtige Pointe für dieses Kapitel über die Schande „der ‚missgönnten Leiden‘“, indem er überraschend hervorhebt, dass das trotz allem eine Erfahrung war, die er „heute nicht missen [möchte]“.⁸¹ Die Ausführung, die folgt, ist eine typisch Andersche, eine, die sich als eine seiner zentralen Thesen durch sein ganzes Werk durchzieht. Es geht nämlich darum, dass für Anders die Beschäftigung mit sich selbst überhaupt nur dann eine Rechtfertigung hat, wenn das gleichzeitig eine allgemeine Bedeutung hat, oder, wie es hier heißt, wenn sich dadurch „etwas über die Welt von heute“ entdecken lässt. Daher ist in diesem Zusammenhang auch die Erfahrung der beschriebenen „Schande“, so schrecklich sie war, für jemanden seinesgleichen „einfach unentbehrlich“. Denn sie hat nicht nur darin bestanden, dass sich einer seinen wirklichen und würdigeren persönlichen Leiden nicht zuwenden konnte, sondern sie hat auch die Erkenntnis aufkommen lassen, dass man während dieser seiner „emotionalen Schizophrenie“ an „den Tagen einer Weltkatastrophe“ vorbeigelebt hat.⁸²

Denn darin besteht eben für Anders der „Hauptskandal von heute“, wie er weiter betont: „[...] dass wir [...] systematisch daran gehindert werden, emotional an den Hauptmiseren unserer Welt teilzunehmen“.⁸³ Statt unsere Tränen der Weltmisere zu widmen, die vielleicht das Alleinrecht dazu hätte, beweint zu werden, sind wir auch

⁷⁹ Ebd., S. 86-87.

⁸⁰ Ebd., S. 87.

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd.

⁸³ Ebd., S. 88.

heute gezwungen, „falsche Tränen zu vergießen“, indem uns das „Triviale“ und „Unbeträchtliche“ unsere Kraft und unsere Zeit rauben.⁸⁴

Hier zieht Anders noch eine These von Marx heran, um in einer ihrer Wendungen seiner Pointe noch mehr Nachdruck zu verleihen. Wenn Marx „verdüstert“ von der Schande des „falschen Bewusstseins“ gesprochen hat, sagt Anders, dann wäre sie noch als höchst „menschenswürdig“ einzustufen, verglichen mit „der heutigen [Schande] der falschen Gefühle!“.⁸⁵

Daher sieht Anders in der Erfahrung dieser Schande, die zwar nicht als Verdienst oder Tugend gelten kann, doch vielleicht eine Chance. Dass nämlich „allein diejenigen [...], die einmal die Schande der totalen Rechtlosigkeit am eigenen Leibe erfahren haben“, das Recht haben, über die Misere der heutigen Menschheit angemessene Aussagen zu machen, oder sogar im Namen der heutigen Menschheit zu sprechen. Dabei legt Anders selbstzweifelnd den Akzent auf die Wörter „kann“ und „vielleicht“, und mit der Wiederholung dieser beiden isolierten Wörter, die diese Fragen offen lassen, schließt er auch dieses Kapitel.⁸⁶

Das letzte Kapitel des prägnanten Exil-Essays *Post festum*, in dem sich Anders' wichtigste Thesen zum Thema Exil – vertreten auch in seinen anderen Texten und Interviews – verdichtet offenbaren, ist der Sprache gewidmet. Wie sich das „unerwachsene“ und „ungültige“ Leben der Emigranten auf die Sprache ausgewirkt hat, wird in diesem Schlusswort unter dem Titel *Stammeldasein* zusammengefasst.

Dass für Emigranten solch ein Leben „nicht ohne Folgen für [ihr] Sprechen“ bleiben konnte, stellt Anders gleich einleitend fest. Denn sie waren, wie er sagt, „nicht nur von Land zu Land verschlagen, sondern auch von Sprache zu Sprache“.⁸⁷ Dieser Umstand ist, nach Anders' Darstellung, nicht anders zu verstehen, als eine zusätzliche Erweiterung der „Schande“, die sie in ihrem Lebensprovisorium über sich ergehen lassen mussten. Denn indem er immer wieder mit dem Erlernen von neuen Sprachen konfrontiert war, war ein Emigrant „plötzlich dazu verurteilt [...], einige Etagen

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd., S. 89.

unterhalb seines eigenen Niveaus mit der Umwelt zu verkehren“.⁸⁸ Selbstverständlich war dieser Abstieg für diejenigen, deren Sprache ein hohes Niveau besaß und zum unverwechselbaren, wesensbildenden Bestandteil der Person, oder sogar zum Beruf gehörte, umso schwieriger. Daher verwundert es Anders nicht, wie er in der Fußnote erwähnt, dass sich ein Thomas Mann oder ein Brecht, im Unterschied zu den sprachlich Durchschnittlichen, geweigert haben, „mitzuparlieren“ und „unter ihr eigenes Niveau zu steigen“.⁸⁹

Doch damit war das Maß der Erniedrigung noch nicht ganz erreicht. Diese „Primitivierung“ erwies sich „als Bumerang“, legt Anders aus, denn derjenige, der sich gezwungenermaßen aufs Stammeln in einer Fremdsprache einlassen musste, wurde dann auch „nach dem niederen Rang seines Sprechens eingestuft“ und von seiner neuen Umwelt dementsprechend behandelt.⁹⁰

Hier sieht man, welch hohen Stellenwert Anders der Sprache zuteil werden lässt. Denn diesen Zustand des „Stammeldaseins“ von Emigranten definiert er als „nicht nur quälend“ und „nicht nur demütigend, sondern wirklich verhängnisvoll“. Weil es nämlich für keinen von ihnen möglich war, nach jahrelangem „Nachplappern“ der fremden Sprachen, „seinem inferioren Sprechen [nicht] zum Opfer zu fallen“.⁹¹ Dieses schicksalhafte Verhältnis zwischen Sprache und Existenz summiert Anders in einem knappen Satz ganz unmissverständlich:

Denn wie man sich ausdrückt, so wird man.⁹²

Doch auch diesen hohen Stellenwert der Sprache relativiert und ironisiert Anders in seiner gewohnten Manier durch eine Bemerkung in den Fußnoten. Denn so lebenswichtig und existenzbestimmend sie ist, erscheint die verbale Sprache – verglichen mit der „internationalen Sprache“ der Musik, die ihren „Eigentümern“, den Musikern, ermöglicht hat, „überall rasch zu Hause“ zu sein – nur als „Provinzdialekt“.⁹³ Also hebt Anders auch hier einerseits die große Bedeutung der Sprache hervor, und

⁸⁸ Ebd., S. 90.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd.

andererseits klagt er zugleich über ihre Unzulänglichkeit, unter der die Schreibenden zu leiden haben.

Der Prozess des Sprachverlustes wurde zudem in zwei Richtungen vollzogen. Denn während sich die Emigranten um den Erwerb ihrer zweiten Sprache bemühten und in dieser stammelten, wurden sie unmerklich und zunehmend auch in ihrer eigenen Muttersprache zu Stammlern. „[...] Während wir unser Französisch, Englisch oder Spanisch noch nicht gelernt hatten“, sagt Anders, „begann unser Deutsch bereits Stück für Stück abzubrockeln, und zumeist sogar so heimlich und allmählich, dass wir von dem Verlust ebenso wenig bemerkten wie von dem unserer Erwachsenen.“⁹⁴

Doch es gab eine Gruppe von Emigranten – und das waren diejenigen, die Anders als „Berufsemigranten“ herausnimmt, und zu denen er sehr wohl auch sich selbst zählt – die sich dieser Gefahr des Sprachverlustes bewusst waren und die verzweifelt und fanatisch versuchten, sich gegen sie zu Wehr zu setzen. Diese hatten jeden freien Augenblick genutzt, „um Deutsch zu schreiben“, auch wenn das für manche von ihnen die ersten literarischen Versuche waren. Was sie eigentlich zu dieser – bewusst schizophrene – Rettung der eigenen Sprache mitten im fremden Umfeld motivierte, beschreibt Anders in einem ekstatischen, rhythmisch unterstützten Redefluss, der etwa fünfzehn Buchzeilen umfasst:

Und die das durchführten, die taten das nicht etwa nur deshalb, [...] weil sie durch ihr Deutschschreiben ihr Heimweh ein wenig sättigen konnten, [...] – sondern auch deshalb, weil sie die Würdelosigkeit des Stammeldaseins nicht aushielten; weil die Sprache das einzige Gerät war, mit dessen Hilfe sie sich, wenn auch nicht vor dem physischen Untergang, so doch von dem letzten Herunterkommen bewahren konnten; und weil sie das einzige unraubbare Gut war, das einzige Stück Zuhause, das sie, wenn sie es verteidigten, selbst im Zustande restloser Entwürdigung noch *beherrschten*, das einzige, das (wenn auch nur ihnen selbst) bezeugte, wo sie hingehörten.⁹⁵

Aber auch die Rettung dieses letzten Besitzes und der letzten Würde wurde den Emigranten nur unter mühseligsten Umständen vergönnt: Wenn sie nämlich ihren Schlaf opferten, um „den Wechsel von Tag- und Nachtsprache“ durchführen zu können

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd., S. 91.

und sich durch diese versteckte Nachtsprache „das Kontinuum ihres Lebens“ zu sichern.⁹⁶

An dieser Stelle setzt Anders das Schlusswort zu seinem Exil-Essay an. Dieses wird gleich mit einer entscheidenden Wendung eingeleitet, die auch zur Pointe dieser Reflexion über das Schreiben im Exil gehören wird. Denn so schwierig die Umstände waren, unter welchen diese sonderbaren „Sprachliebhaber und Schriftsteller“ arbeiteten, waren sie für sie doch gar nicht so schlecht, meint Anders. Was auch immer diese Umstände gekennzeichnet hatte: das Schreiben „auf den Knien“, „immer nur für niemanden“, „immer nur für die Schublade oder Handkoffer“ usw., diese Zeit ist für die Exilschriftsteller die große „Lehrzeit“ gewesen⁹⁷. Anders erkennt hiermit die Exilsituation als nicht nur fruchtbar, sondern vielmehr als für ihn und seinesgleichen bestimmend an. Die lange „chancenlose“ Exilzeit war für sie eine „beneidenswerte Chance“ geworden, schließt Anders, und wenn sie den richtigen Ton, die richtigen Worte und die richtige Syntax zu finden lernten, dann verdanken sie diese Leistung der langen „Lernzeit“ in der „Exilmisere“. Der großen „Lehrmeisterin“ ist auch das effektvolle Ende des großen Exilessays gewidmet.

Dem Andenken mancher Männer haben wir unterdessen unsere Arbeiten gewidmet. Aber es gibt wohl niemanden, der auf unsere Widmungen ein gleich großes Recht hätte wie sie, unsere Lehrmeisterin: Die gute Zeit unserer Exilmisere.⁹⁸

⁹⁶ Ebd., S. 92.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd., S. 93.

4. „Warnbilder“

Anders' Auffassung vom Tagebuchschreiben

Tagebuchschreiben hat in der Familie Stern eine wesentliche Rolle gespielt.¹ Schon die Mutter Clara zeigte eine außerordentliche, auch literarisch beeindruckende Begabung dafür, obwohl das Tagebuchführen für sie und ihren Mann in erster Linie eine Form der wissenschaftlichen Arbeit war, in der sie ihre Erkenntnisinteressen offenbaren konnten. Zusammen mit William Stern notierte sie, wie schon erwähnt, achtzehn Jahre lang Beobachtungen über ihre drei Kinder als Tagebuchaufzeichnungen. Ein Unternehmen, das in „Umfang, [...] Anschaulichkeit und [...] Detailreichtum weder zuvor noch danach von irgendeiner anderen entwicklungspsychologischen Tagebuchstudie übertroffen“ wurde.²

Günther Anders selbst hat genauso wie sein Vater früh begonnen, Tagebuch zu schreiben. Auch hierfür gibt eine Notiz von Clara Stern aus dem Jahr 1917 wichtige Auskunft. Demnach soll Anders durchs „Blättern und Lesen in Vaters alten Heften“, die äußere Anregung für das eigene Tagebuchschreiben erhalten haben. Da heißt es unter anderem:

Günther kehrt stets zu seinem Tagebuch zurück, wenn ihn etwas Besonderes bewegt oder wenn etwas Unerwartetes sein Gemüt erregt – und er genießt geradezu Schönes aus vergangenen Zeiten, wenn er zurückblättert.³

Dem fügt Clara Stern hinzu, dass ihn das Genießen alter, im Tagebuch festgehaltener Erlebnisse oft in geradezu „wahnsinnige Begeisterung [...] versetzt“. Es liegt anhand von solchen Schilderungen der Mutter nahe, dass das Tagebuchschreiben von Anders schon damals als eine künstlerische, penible Textproduktion empfunden wurde, auf deren Form und Wirkung er großen Wert legte. Als sein erstes Tagebuch nennt Clara Stern seine Aufzeichnungen während eines Ferienaufenthaltes in Koerow 1915, als er „in fliegender Hast fast im Telegrammstil“ seine zutiefst persönlichen Eindrücke in ein zusammengebasteltes Heft hineinschrieb. Dazu Clara Stern:

¹ Raimund Bahr, *Das Haus der Tagebücher*, G.A. Symposium zum 100. Geburtsjahr, Wien 2002.

² Werner Deutsch, Vortrag am G.A. Symposium zum 100. Geburtsjahr, Wien 2002.

³ Clara Stern, *Tagebuch Günther*, Januar 1917, zitiert nach Bahr, *Das Haus der Tagebücher*.

[...] alles, was er schreibt, trägt seine persönlichste Note, ist nicht bloßer Tatsachenbericht, sondern Ausdruck seiner Gemütsreaktion. Leidvolle und freudvolle Erlebnisse füllen die Blätter in bunter Abwechslung. Und es ist unzweifelhaft, dass seine Seele durch das Niederschreiben sich oft so entlastet, wie durch mündliches Aussprechen.⁴

Diese Zeugnisse über Anders' frühe Praxis im Tagebuchschreiben, mit wiederholtem Lesen, Reflektieren und Umschreiben des Niedergeschriebenen sind sicherlich nicht zu unterschätzen. Sie sind deshalb wichtig, weil sie einigermaßen auch seine spätere Attitüde zum Gebrauch dieser literarischen Form beleuchten. Es sind nämlich von einigen seiner in den Tagebüchern veröffentlichten Texte auch andere Fassungen zu finden, und diese führen uns vor Augen, wie sehr sich Anders um die richtige Form und passende Formulierung seiner Gedanken bemüht hat.⁵

Die Tagebuchaufzeichnungen bilden die Basis der meisten Bücher Anders', daher wird dieser Tatbestand mit Recht als eines der wichtigsten Merkmale „seines unverwechselbaren Stils“ angesehen.⁶ Dabei weisen einige der veröffentlichten Bücher eine reine Tagebuchform auf, während in den anderen die Tagebuchnotizen verstreut vorzufinden sind, wie z.B. im ersten Teil von „Die Antiquiertheit des Menschen“. Das erste gilt für die Titel „Schrift an der Wand“, „Tagebücher und Gedichte“, „Besuch im Hades“, „Lieben gestern“, „Tagebuch aus Hiroshima und Nagasaki“, sowie „Über philosophische Diktion und das Problem der Popularisierung“.

Das „Haus des Tagebuches“⁷ ist eine innere Sphäre, in der das Erfahrene sorgsam reflektiert wird. Darin schließt sich Anders ein, wann immer er eine Beobachtung, eine Erscheinung, ein Erlebnis zu durchleuchten versucht.⁸ Immer wenn ihm, wie er das ausdrückt, „'Neues' vor Augen und vor Ohren gekommen ist“.⁹ Anders' Tagebuchnotizen konzentrieren sich auf allgemeine Beispielhaftigkeit, indem sie solche

⁴ Clara Stern, *Tagebuch Günther*, 21.5.1916, zitiert nach Bahr, *Das Haus der Tagebücher*.

⁵ Dies bezieht sich etwa auf die Texte *Vitae, nicht vita* oder *Die beweinte Zukunft* aus den Tagebüchern.

⁶ Bahr, *Das Haus der Tagebücher*.

⁷ TG, S. 213.

⁸ Detlef Clemens, *Günther Anders. Eine Studie über die Ursprünge seiner Philosophie*. Frankfurt am Main, 1996: „Wie bei Anders immer wieder festzustellen sein wird, fließen Biographie und Philosophie ineinander. Es hat den Anschein, als böte die Philosophie ihm die Möglichkeit, seine Gegenwart zu verstehen und zu bewältigen. Jedenfalls wird sie ihm immer dann zum Refugium, wenn er den Griffel nimmt und seine Gedanken in Tagebücher niederschreibt.“ S. 19.

⁹ TG, S. 213.

exemplarischen Erfahrungen verzeichnen, „die sich auf die Zerstörung unserer Welt und auf die Verwüstung unserer heutigen Existenz beziehen“.¹⁰

Im Tagebuch zeichnet er seine Sicht der Welt auf und rechnet mit Phänomenen ab, daher nennt er es auch an einer Stelle „Nächtebuch“¹¹, weil der Tag nämlich zum Abrechnen wenig geeignet ist, oder wörtlich: „[...] wer käme schon tagsüber dazu, abzurechnen?“ Andererseits ist aber das Haus des Tagebuches ein Ort der Geborgenheit, eine wie auch immer geartete Form der Vertrautheit, die das Reflektieren möglich macht. „Mit Tagebuchaugen sehen“, heißt für Anders, in eine tief innere und vertraute Art der Reflexion zu versinken, auch wenn sie oft mit noch so unheilbringenden Einsichten verbunden sein mag. Die „Chance der Fremdheit“¹² gehört auch da hinein, bzw. sie ist eine wichtige Voraussetzung, die das Zurückziehen in das Tagebuchhaus erst notwendig und möglich macht. Wenn daher Anders einmal dieses Haus verlässt und zwar so, dass er die Türe von außen schließt, dann heißt das, dass er „in Gang komme“, dass für ihn „andere Arbeiten am Horizont auftauchen“, dass er „für Zustandsberichte nicht mehr der rechte Mann“ ist.¹³

Wenn also das Haus des Tagebuches von außen abgeschlossen wird, dann wird der nachdenkliche Künstler-Philosoph zum handelnden Menschen. Er ändert seine Sichtweise und nimmt Stellung, weil er nicht nur zur Veränderung veranlassen, sondern auch daran aktiv teilnehmen will. Er steht „auf der Straße“. Dadurch sind auch seine Reaktionen auf das Gesehene „völlig verändert“:

Nicht mehr mit den Fragen ‚so ist es also?‘ und ‚warum ist es so?‘
antworte ich auf die Reize, sondern mit der Frage: ‚Welche Stellung habe
ich dazu zu nehmen?‘¹⁴

Man sollte gar nicht versuchen, die Texte Anders', die er in Tagebuchform geschrieben hat, und das betrifft auch diese, die unter dem Titel „Tagebücher“ erschienen sind, „innerhalb einer Tagebuchtypologie – einem Phantom, dem die (sogenannten) Literaturtheoretiker nachjagen – zu orten und zu bestimmen“, wie das Wendelin Schmidt-Dengler in seinem Essay *„Hoch die Metapher! Hoch unsere*

¹⁰ Vgl. *Metzler Autoren Lexikon*, S. 11.

¹¹ Anders, *Warnbilder*, in: Uve Schulz, *Das Tagebuch und der moderne Autor*. München 1982, S. 72.

¹² TG, S. 213.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd.

Verdrängungen!“ zu Anders’ *Lieben gestern* betont.¹⁵ Genauso wenig wäre es hier angebracht, warnt Schmidt-Dengler, dem vermeintlichen gattungstheoretischen Begriff des „literarischen Tagebuchs“ zu vertrauen. Denn diese Konstruktion will nur verbergen, dass es sich da um eine rein inhaltliche Bestimmung handelt: „Nein, wenn man Anders’ Tagebuch an die Kandare einer Tagebuchtheorie legen wollte, so käme nicht mehr heraus, als ein verwaschener individualpsychologischer Versuch, der in die untiefe Einsicht mündet, dass verschiedene Menschen verschiedene Tagebücher schreiben.“¹⁶

In einem 1982 von Uwe Schultz herausgegebenem Buch unter dem Titel *Das Tagebuch und der moderne Autor* beschreibt Anders selbst – und zwar, für ihn typisch, in Form eines von ihm inszenierten „platonischen Dialogs“ – seine Tagebücher als Aufzeichnungen, „die obwohl von ihm, nicht von ihm handeln“.¹⁷ Da führt er in seiner – wie immer inversionsreich stilisierten – Argumentation, eingehend aus, warum er nur diejenigen Eintragungen, die nicht nur von ihm handeln und nicht nur über ihn selbst etwas aussagen, für gerechtfertigt hält. Sehr deutlich wendet er sich also gegen jegliche Tagebuchtypologie und will auf keinen Fall, dass seine Tagebücher als eine Art Konfession oder als authentische Berichte missverstanden werden.¹⁸ Er stellt sogar direkt in Frage, ob man in seinem Falle „den Ausdruck Tagebuch überhaupt gelten lassen“ kann. Denn weder habe er seine Tagebuchnotizen kontinuierlich geführt, noch mit ihnen die Absicht verfolgt, „sich als biographisch einheitliche Persönlichkeit“ zusammenzufassen.¹⁹ Tatsächlich ist, wie das Schmidt-Dengler humorvoll bemerkt, Anders nicht vorzuwerfen, dass seine tagebuchartigen Aufzeichnungen „für exakte biographische Nachforschungen [...] eine solide unzuverlässige Grundlage“ darstellen.²⁰ Denn die erfundenen oder nachinterpretierten Dialoge und Geschichten als wahr hinzustellen, um die darin dargestellten Ideen glaubhafter zu machen, gehört zu seinem *Procedere*. Ihm geht es nicht um die faktische Wahrheit, sondern um die Wahrheit des Bestands bestimmter Phänomene. Oder, wie Bernhard Fetz bemerkt, „erst durch die „Aus- und Umarbeitung“ wird aus der „Momentaufnahme“ Wahrheit“. Fetz führt dazu

¹⁵ Wendelin Schmidt-Dengler, in: *Günther Anders kontrovers*, S. 139.

¹⁶ Ebd. Für Detlef Clemens etwa legt schon die Wahl der Tagebuchform, „der er sich meistens bediente“, nahe, dass Anders da über sich selbst reflektiere. Clemens, S. 13. Und im weiteren heißt es außerdem: „Tagebücher sich vor allem dazu geeignet, sich selbst in seiner Umwelt zu reflektieren.“ S. 24

¹⁷ Anders, *Warnbilder*, in: Uwe Schulz, *Das Tagebuch und der moderne Autor*. München 1982, S. 75.

¹⁸ Schmidt-Dengler, in: *Günther Anders kontrovers*, S. 139.

¹⁹ *Warnbilder*, S. 71-72.

²⁰ Schmidt-Dengler, in: *Günther Anders kontrovers*, S. 309.

auch Anders' eigene Aussage an, wonach „die Texte [...] durchweg retuschiert“ sind, denn „das Wahre ist niemals das Sichtbare“.²¹

„Die Verweigerung aller privaten Details und die Konzentration auf die kollektiven Erfahrungen der Epoche“, so Fetz, lassen bei Anders als Tagebuchschreiber, mindestens auf den ersten Blick, eine Geistesverwandtschaft mit Brecht erkennen. Doch während Brecht seine alltäglichen Erfahrungen in seinen Stücken und Theaterfiguren verkörpern lässt, verlagert Anders „seine Lehrstücke in die Tagebücher selbst“.²² Dort „avisiert“ er „das Alltägliche [...] aus einer unalltäglichen Perspektive“, wie er sagt, und zwar durchaus verfremdend. Denn „obwohl auch wir an ihm teilnehmen“, dürfen wir uns mit dem Alltäglichen „doch nicht identifizieren, so dass wir es niederschreiben und anprangern können“.²³

In einer derart apokalyptischen Zeit, nämlich vor der Folie von Auschwitz und Hiroshima, wäre es schlichtweg unanständig, sagt Anders, „eigene Privata [...] als Wichtigkeiten vor anderen auszubreiten“.²⁴ Was vor gar nicht so langer Zeit als dankbarer Stoff für ein Tagebuch gelten würde, kommt einem heute, angesichts der Apokalypse, „nicht nur läppisch“, sondern eben „schamlos“ vor.²⁵ Als Beispiel für solch eine absolut unangemessene und seiner Auffassung vom Tagebuchschreiben fernliegende Darstellung erwähnt Anders eine Szene aus seiner Kindheit in Breslau, die – durch die erste Erfahrung der Nacktheit – seinen „erotischen Geschmack“ wesentlich bestimmt hat. Dieses Privatum einem breiten Publikum vorzulegen wäre völlig unangebracht, beteuert Anders, um seine These zu untermauern. Nur genau dieses ist aufs Genaueste und aufs Entzückendste in seinen Breslauer Tagebüchern geschildert worden.²⁶ Und das ist eben eine von vielen Widersprüchlichkeiten von Anders, die er nicht nur nicht verhehlt, sondern, um mit Rohrwasser zu sprechen, sozusagen zur Schau stellt.²⁷ Dieses Verfahren verwendet er nicht nur selbstironisch, sondern als eine paradoxe Art, seine Argumentation zu verstärken.

²¹ Bernhard Fetz, *Prophet, Regisseur und Stimmenimitator. Der Tagebuchschreiber Günther Anders*. In: *Austriaca*. Décembre 1992 – Numéro 35. S. 67.

²² Ebd. S. 66f.

²³ *Warnbilder*, S. 73.

²⁴ Ebd., S. 74.

²⁵ Ebd.

²⁶ BiH, S. 146-151.

²⁷ Michael Rohrwasser, *Günther Anders – Der musische Philosoph des Atomzeitalters*. In: *Exil – Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse*, Frankfurt/M 1992, S. 7.

Jeder Mensch ist ein „*Barometer*“, von dem der „Wetterstand der Epoche“ abgelesen werden kann, und nur als solche sind die Erlebnisse jedes Einzelnen von Belang.²⁸ Was für Anders zählt, ist das Exemplarische. Nicht „Interessantes oder Originelles“ ist wichtig, nicht wir als Personen, oder was und wie wir etwas erleben, sondern allein, ob das von uns Erlebte „charakteristisch ist für das, was Menschen überhaupt heute passieren kann“.²⁹ Oder umgekehrt, die Ereignisse, die so vielen anderen passieren, dürften uns nicht gleichgültig bleiben, nur „weil sie sich [...] außerhalb der Peripherie unseres eigentlichen Lebenskreises abspielen“. Dieses Desinteresse ist für Anders ein „Defekt“, der es deshalb verdient, als solcher von ihm in Tagebuchform enttarnt und beschrieben zu werden, weil er „für den heutigen Menschen nicht nur ungeheuer charakteristisch, sondern einfach verhängnisvoll ist“.³⁰

Um seine Auffassung vom Tagebuchschreiben noch besser zu verdeutlichen, greift Anders auch hier zu seiner Praktik der paradoxen Umkehrung, er will es von der anderen Seite her, und zwar von der negativen, beleuchten. Wenn nämlich nicht klar zu verstehen ist, was seine Tagebücher sind, dann will er deutlich apostrophieren, was sie nicht sind: „sie handeln, obwohl von mir, nicht von mir“, sie schildern „Erlebnisse und Erfahrungen, die, *obwohl meine, nicht nur meine sind*“. Er spricht „von einem *negativen Tagebuch*“. Denn darin wurde nicht das Erlebte fixiert, sondern der „Skandal, daß Dinge nicht zu Erlebnissen geworden sind“. Auch Diogenes’ *Maxime* „*Omnia mea mecum porto*“ wird umgekehrt in „*Omnia vestra mecum porto*“, und soll so besagen, dass alles, was den anderen passiert, auch jedem einzelnen passieren kann. Die „Selbstbeobachtung“ darf also das Ziel sein, aber ein richtiges Maß davon ist nach Anders nur dem gegönnt, der sich selbst nicht als „den Mittelpunkt der Welt“ sieht – eine Gefahr, zu der „Tagebuchschreiben verdammt leicht verführen kann“.³¹ Gerechtfertigte Beobachtungen sind nur solche, die Erfahrungen – von sich und von anderen – „fixieren“ statt sie zu „erleben“. Oder bildhaft:

Zu Spezialgeräten werden Spiegel nicht durch das, *was* sie widerspiegeln, sondern allein durch die Tatsache, *daß* sie die Welt widerspiegeln.³²

²⁸ *Warnbilder*, S. 74.

²⁹ Ebd., S. 72.

³⁰ Ebd., S. 73.

³¹ Ebd., S. 74.

³² Ebd., S. 75.

Wenn er von sich schreibt und dabei nicht an sich denkt, nämlich nicht sich darstellen will, dann ist da „wahrhaftig keine Paradoxie“ zu sehen, meint Anders und erinnert an Mediziner, die „an ihrem eigenen Leibe“ Experimente durchführen, „Reaktionen [...] beobachten und registrieren“, weil sie hoffen, dass ihre Erkenntnisse „für andere nützlich werden“ könnten.³³

Am Schluss dieser langen Erörterung zu seiner Auffassung vom Tagebuchschreiben will sich Anders nochmals von der herkömmlichen Tagebuchpraxis in der Weltliteratur deutlich abgrenzen, und zwar nochmals negativ, indem er betont, als was seine Aufzeichnungen nicht zu verstehen sind: „niemals steht hinter ihnen die Absicht [...], Erlebtes [...] seiner Gewesenheit und seiner Vergänglichkeit zu entreißen, es [...] zu *verewigen*“. Statt das Gewesene „*retten*“ zu wollen, wie das die meisten Tagebücher tun, sei es ihm „tausendmal lieber [...] das Gewesene durch dessen Fixierung wieder ungeschehen zu machen“, sagt Anders. Da dies aber nicht möglich ist, richten sich seine Bemühungen allein darauf, „*Künftiges ungeschehen* zu machen, *Künftiges zu retten*“. Damit das, was gewesen ist, nicht noch einmal passiert. Daher sind auch die von ihm aufgezeichneten Bilder nicht als „Preis- oder Pietätstücke“ zu verstehen, sondern als „Warnungen“, schließt Anders:

Für schwarz umflorte Aufnahmen meiner, ach, schon vergangenen oder gar wirklich schon total versunkenen Vergangenheit fehlt es in meiner Lebenswohnung an Platz. Denn deren Wände sind bis in den letzten Winkel hinein mit solchen Warnbildern austapeziert; und manche von diesen habe ich sogar schon übereinander kleben müssen.³⁴

Anders' Tagebücher mögen vielleicht auch als „Lehrstücke des Zukünftigen“ gelesen werden.³⁵ Obwohl sie zudem doch noch – wie das im nächsten Kapitel zu zeigen sein wird – trotz ihrer Ablehnung jeglicher „Form von retrospektiver Sentimentalität“ eine ganz „andere Sprache sprechen“.³⁶

³³ Ebd.

³⁴ Ebd., S. 76.

³⁵ Raimund Bahr in seinem Vortrag am G.A. Symposium zum 100. Geburtsjahr, Wien 2002: „Seine Tagebücher sind heute für uns Lehrstücke des Zukünftigen, die in unserer Zeit auf Gewesenes verweisen und so habe ich sie auch gelesen als Wegweiser durch meine Vergangenheit, die in eine gewisse Zukunft führt.“

³⁶ Fetz, S. 65.

5. „Ich habe hinter meinem Rücken geschrieben ...“

5.1 Anders als Schriftsteller

Nicht nur die Tagebuchnotizen, auch das zweifellos anspruchsvolle philosophische Werk Günther Anders' zeichnet sich zugleich, wie mehrfach betont, mit beeindruckenden literarischen Qualitäten aus.¹ Daher wäre es keinesfalls möglich – so die mittlerweile vorherrschende Meinung – der Reichweite von Anders' Oeuvre gerecht zu werden, wenn er vordergründig oder gar ausschließlich als Philosoph oder politischer Theoretiker betrachtet wird.² Wenn Anders also aufgrund seines leidenschaftlichen Engagements gegen die Atombombe etwa als Philosoph des Atomzeitalters bezeichnet wird, dann doch als „der musische Philosoph“³, denn „er zählte immer schon zu den Philosophen mit ausgeprägten künstlerischen Begabungen“⁴.

Auch das Metzler Autoren-Lexikon führt an, dass Anders einer breiten Öffentlichkeit weniger durch „seine einzigartigen literarischen Werke“ als durch seine zeitkritischen Studien bekannt wurde⁵ - wobei Anders selbst bezeugte, dass sein dichterisches Werk und seine Erzählungen den wichtigsten Teil seiner Produktion ausmachen⁶. So heißt es etwa in den Interviews: „Mehr als die Hälfte dessen, was ich geschrieben habe, ist ‚Belletristik‘, freilich eben politische und philosophische Belletristik.“⁷ Wie für das ganze Werk Anders' so gilt auch für sein literarisches Schaffen, dass sich ein komplettes Bild davon erst nach der Veröffentlichung aus dem Nachlass bilden kann, da vieles, wie Anders auch angab, noch nicht veröffentlicht ist.⁸

¹ Nach Bernhard Fetz gilt sogar ausgerechnet für die Tagebücher, dass sie „zu Anders' besten literarischen Arbeiten [gehören]“. Vgl. Bernhard Fetz, *Nachrichten aus Molussien. Über den Schriftsteller Günther Anders*. In: Lesezirkel 58, Juli 1992. S. 4.

² Vgl. dazu Hermann Schlösser: „So richtig die Vorstellung von Günther Anders als einem engagierten politischen Theoretiker einerseits auch ist, so wenig wird sie andererseits der Reichweite seines Werkes gerecht.“ In: Lesezirkel 58, S. 2.

³ Michael Rohrwasser, *Günther Anders – Der musische Philosoph des Atomzeitalters*. In: *Exil – Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse*, Frankfurt/M 1992, S. 5.

⁴ Schlösser, ebd.

⁵ Metzler Autoren Lexikon, S. 11.

⁶ Henri Paucker, *Günther Anders*. S. 224.

⁷ GAa, S. 30.

⁸ Dabei wird freilich zu bedenken bleiben, welche seiner Schriften als primär literarisch zu bezeichnen sind und welche als primär philosophisch.

Dieses Kapitel soll einen kurzen Überblick über Anders' Einstellung zur Literatur bzw. über seine ästhetische Theorie und seinen eigenen literarischen Stil verschaffen.

5.1.1 Die Grenzziehung zwischen Philosophie und Literatur bei Anders

Tatsächlich beschäftigte sich Anders von Jugend an mit Literatur, Malerei und Musik, was er auch nicht zu erwähnen versäumt. In der Öffentlichkeit wurde dies jedoch meist weniger deutlich wahrgenommen als sein politisches Engagement, obwohl sich andererseits seine Beschäftigung mit der Kunst bzw. seine künstlerische Begabung in seinem Schreibstil unverkennbar offenbart. So etwa schreibt schon 1962 Prof. Erich Engel aus Berlin in einem Brief an Anders anlässlich seines Grosz-Buches:

Ich bin wie immer bei der Lektüre Ihrer Schriften, in gleicher Weise ästhetisch und intellektuell berührt und entzückt von der Prägekraft und dem Tiefgang Ihrer Gedanken. Man findet es selten, daß ein so urneu Gesehenes und Gesagtes einen so unvertraut anrührt.⁹

Und dieser unverkennbare Schreibstil trug wesentlich dazu bei, dass seine philosophischen Werke wie etwa sein umfangreiches Hauptwerk zu einem „dauerhafte[n] heimliche[n] Bestseller“ wurden.¹⁰ Es steht daher zweifellos fest, dass bei Anders eine Grenzziehung zwischen Philosophie, Literatur und politischem Engagement kaum möglich ist. Rohrwasser konstatiert, dass Anders „zum Ketzer [wird], der die Gattungen vermischt“¹¹, und führt im Weiteren aus:

Auch seine philosophischen Arbeiten zeichnen sich durch einen literarischen Stil aus, mit dem nicht nur Gedichte, Fabeln und Aphorismen zu gleichberechtigten Elementen der Analyse werden, sondern durch den die szientistische Grenzziehung zwischen Literatur und Philosophie wieder aufgehoben wird.¹²

⁹ Brief von Prof. Erich Engel an Anders vom 25.3.62. *Günther Anders Nachlass* im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, ÖLA 237.

¹⁰ Rohrwasser, S. 5.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., S. 6.

Zur Frage der Unterscheidung zwischen dem Philosophischen und Literarischen stellt auch Schmidt-Dengler fest, dass es sich da bei Anders um eine wechselseitige Erhellung handelt.

Das Problem der Philosophie wird durch eine literarische Figuration verdeutlicht, und die literarische Figuration wird triftig, da sie philosophisch verbindlich gedacht ist.¹³

An eine Grenzziehung zwischen dem Philosophischen und Literarischen bzw. Künstlerischen scheint Anders auch nicht zu denken.¹⁴ Vielmehr betont er immer wieder diese Doppelrolle.¹⁵ In dieser Hinsicht erklärt er etwa einmal, dass er sich „stets als Schriftsteller, der auch philosophisch arbeitete“ gefühlt hat.¹⁶ Ein anderes Mal, angesprochen auf seine „literarische Virtuosität“, stellt er unmissverständlich klar: „Wie man zu schreiben hat, das habe ich von den großen Komponisten gelernt. Und von den großen Malern. Nicht von Goethe. Oder von Hegel.“¹⁷

Einen aufschlussreichen Beitrag dazu von Anders selbst aus dem Nachlass nennt Bernhard Fetz am Anfang seines Essays über Dichten und Philosophieren bei Günther Anders. Da berichtet Fetz von einer „für Günther Anders literarisch-philosophische Argumentation typische[n] Spiegelfechtere[i]“, bei der ein gewisser „G.“ zu Wort kommt und seinem „begriffsstutzigen Kontrahenten“ begreiflich machen will, wie er als Schriftsteller und Philosoph gleichzeitig der Wahrheit dienen kann.¹⁸

„G.“ [vergleicht] die Tätigkeit des Schriftstellers mit derjenigen des Arztes, der eine Krankheit eben auch von verschiedenen Seiten aus angreife, was, im Hinblick auf den erhofften Effekt, doch „eine einzige Behandlung“ sei: „Ich attackiere eben von zwei Seiten“, so „G.“¹⁹

¹³ Schmidt-Dengler, „Hoch die Metapher! Hoch unsere Verdrängungen!“, in: *G.A. kontrovers*, S. 144.

¹⁴ Auch Liessmann schreibt dazu: „Günther Anders [...] in einen zeitkritischen und philosophischen Autor auf der einen, in einen fast verhinderten Poeten und Kunsttheoretiker auf der anderen Seite teilen zu wollen, wäre [...] nicht sehr sinnig.“ S. 163.

¹⁵ Ludger Lütkehaus, *Schwarze Ontologie*, S. 41.

¹⁶ GAa, S. 38.

¹⁷ Vgl. *Ketzereien*, S. 202.

¹⁸ Bernhard Fetz, *Attacke von zwei Seiten. Über Dichten und Philosophieren bei Günther Anders*. In: Klaus Kastberger (Hg.), *Die Dichter und das Denken*, Wien 2004, S. 264.

¹⁹ Ebd.

Seine mehrfachen künstlerischen Begabungen kommentiert Anders auch immer wieder selbst in seiner quasi bescheidenen bzw. koketten Art und Weise, wenn er etwa seine künstlerische Vielseitigkeit als „Herumdilettieren“ bezeichnet.²⁰ Oder wenn er seine jugendlichen Philosophieveruche als „angebliche Kreativität“ denunziert, die sich mangels profunderer Kenntnisse als eine bloße „Variante von Ignoranz“ entpuppt habe.²¹ Wie auch immer bestreitet Anders doch nicht, dass ihm Kunst näher lag als Philosophie und Wissenschaft, und dass ihm auch im Unterschied zur Rezeption der Philosophie die Rezeption von Kunst und Musik nie schwer gefallen sei.²²

Wie sich Anders' Wendungen vom Künstler und Dichter zum Philosophen, vom Philosophen zum Moralphilosophen, bzw. andersherum vom Philosophen zurück zum – wenn auch didaktischen – Schriftsteller vollzogen haben, ist trotz seiner Selbstzeugnisse nicht eindeutig nachvollziehbar.²³ Es liegt vielmehr nahe, wie anfangs schon erwähnt wurde und wie es zu zeigen sein wird, dass eine klare Grenzziehung bzw. eine Trennung dieser Bereiche bei Anders nie wirklich gegeben war.

Wie auch sonst, wenn man sich auf Anders' eigene Aussagen als Quelle verlassen will, wird man auch in dieser Frage feststellen müssen, dass sie nicht ohne Widerspruch sind. Hierfür mögen einige seiner Angaben aus den Interviews genannt werden. Wenn er da nämlich von den Zäsuren seines Lebens spricht und insbesondere von der „sokratischen Wendung“, die er mit Hitlers Erscheinung am Horizont vollzogen hatte, dann erklärt er einmal, dass er seit diesem Moment eine systematische philosophische Anthropologie sowie Kunstphilosophie aufgeben musste und zum „Moralphilosophen“ wurde, und nennt die verschiedensten literarischen Genres – die Fabel, die Swiftiade, die Dichtung – als Mittel, deren er sich bediente, um die „Moral so zu formulieren, dass die Botschaft auch ankommt“.²⁴ Ein wenig weiter im selben Interview spricht er nicht mehr ausschließlich von seinem Verzicht auf die philosophische Systematik, sondern fügt dem auch den Verzicht auf alle anderen

²⁰ Anders hat gedichtet, komponiert und gezeichnet und hat, wie er formuliert, „der Versuchung, auf allen Gebieten herumzudilettieren, lange Zeit nicht ausreichend Widerstand geleistet“. GAa, S. 28.

²¹ Wörtlich heißt es in den Interviews: „Ich habe sehr früh, als Fünfundzwanzigjähriger begonnen, wie ich es albern nannte, ‚meine eigene Philosophie‘ zu produzieren. Aber diese angebliche Kreativität war letztlich eben wohl nur eine Variante von Ignoranz.“ GAa, S. 26.

²² Ebd.

²³ Vgl. dazu auch Lütkehaus: „Dasselbe Engagement, das Anders um 1930 zur ‚Desertion‘ aus der Philosophie in die antifaschistische literarische Praxis bewegt, treibt ihn nach Hiroshima aus der Literatur in die Anti-Atom-Bewegung und die zugehörige Philosophie hinein, wenn auch in eine Philosophie, die nichts weniger als Schul- oder Universitätsphilosophie ist.“ S. 42.

²⁴ GAa, S. 27-28.

Gebiete, auf denen er „herumdilettierte“, hinzu und erklärt sich zum Unterrichtenden. Denn die politische Situation wurde ihm „für Spiele, selbst für ernste Spiele, zu ernst“, wie er formuliert, und so entschied er sich, „alles moralisch Irrelevante von der Tischplatte zu fegen“.²⁵

Hier also behauptet Anders, sich von seinen künstlerischen Neigungen abgewendet und auf das didaktische Schreiben konzentriert zu haben. Die literarischen Formen, die er seitdem nach wie vor verwendet, erklärt er zum Mittel zum Zweck, nämlich zu Formen des Unterrichtens, zum Mittel zum Überbringen des moralisch Relevanten. Wörtlich heißt es:

[...] das Unterrichten nahm die verschiedensten Formen an, ich schrieb Fabeln, utopische Erzählungen, Gedichte – ausnahmslos bezogen sie sich auf Faschismus und Krieg – und wenn man mich gefragt hätte, was ist dein Beruf?, dann hätte ich wohl geantwortet: Lehrer.²⁶

Aber auch wenn es Anders unmöglich erscheint, zum Zeitpunkt der gegebenen Weltlage reine Ontologie oder so genannte reine Kunst zu betreiben, gibt er in den Interviews doch kleinlaut zu, zuweilen Ontologisches verfasst zu haben.²⁷ Und er bestreitet auch nicht, dass er im amerikanischen Exil zahllose Gedichte veröffentlichte, so dass er während seiner Amerikajahre bei seinen jüdischen Mit-Emigranten ausschließlich als „Dichter“ galt.²⁸ Dies alles wird aber „rasch und mit schlechtem Gewissen“ getan, unterstreicht Anders. „[...] Gewissermaßen hinter meinem eigenen Rücken, denn auch ich bin halt unverbesserlich“.²⁹ Mit diesen Worten schildert er die gelegentliche Abweichung von seiner deklarierten, vom geschichtlichen Geschehen aufgedrängten Überzeugung.

²⁵ Ebd., S. 28-29.

²⁶ GAa, S. 28-29.

²⁷ Ebd., S. 45-46.

²⁸ Ebd., S. 37. Henri Paucker führt auch an, dass Anders' zwischen den Jahren 1939 und 1945 entstandene Manuskripte fast ausschließlich aus Dichtungen und Novellen bestanden. S. 224.

²⁹ GAa, S. 45-46. Da heißt es wörtlich: „[...] wie sollten wir uns heute hinsetzen und Ontologie betreiben? Als junger Mann habe ich, nicht unbeeinflusst von Heidegger, sehr viel Ontologie betrieben. Und zuweilen habe ich, ganz rasch meine eigentliche Tätigkeit unterbrechend, gewissermaßen hinter meinem eigenen Rücken, denn auch ich bin halt unverbesserlich, Ontologisches verfaßt. Aber so etwas wird rasch und mit schlechtem Gewissen erledigt. Denn wie können wir unser Leben mit Ontologie, also der Seinsfrage, verbringen, wenn wir nicht wissen, ob wir morgen noch sein werden oder nicht.“

Die „einzigartigen literarischen Werke“ von Anders³⁰ scheinen tatsächlich hinter seinem Rücken entstanden zu sein. Denn anders ist nicht zu erklären, dass er etwa eines seiner schönsten Bücher, das Lehrgedicht *Mariechen*, ein Jahr nach der vierten gewaltigen Zäsur seines Lebens, nämlich Hiroshima, zu schreiben gelang³¹, während er auf das Ereignis selbst, nach eigener Aussage, jahrelang schriftstellerisch nicht zu reagieren vermochte.³²

5.1.2 Literatur als Tendenz – Anders' ästhetische Theorien

Anders hat seine ästhetische Theorie nirgends systematisch zusammengefasst. Vielmehr erscheinen seine diesbezüglichen Reflexionen – in seiner unorthodoxen Art und Weise und in seiner gelegenheitsphilosophischen Manier dargelegt – verstreut an verschiedenen Stellen seiner zahlreichen Werke.³³ Daher kann sie auch schwer als eine vollständige und geschlossene Theorie verstanden werden. Abgesehen von seinen höchst geschätzten literaturkritischen Essays zu Werken Kafkas, Döblins, Brechts u.a. war Anders vor allem mit der Sinnhaftigkeit sowie der passenden Form der Kunst bzw. Literatur in Bezug auf sein eigenes Schaffen präokkupiert. Und so wie in anderen Bereichen scheut Anders auch in Fragen zur Kunst keine Widersprüche.

Diese Widersprüche sind wieder einmal auf die Diskrepanz zwischen seinem Drang zum zeitkritischen Betrachten bzw. Verarbeiten des historischen Schocks einerseits und seiner hohen künstlerischen Sensibilität andererseits zurückzuführen. Denn wenn für Anders' philosophisches Werk mehrfach behauptet wird, dass es von seinem Leben und seinem Engagement kaum zu trennen ist, dann gilt dies gewiss auch

³⁰ Metzler Autoren Lexikon, S. 11.

³¹ Rohrwasser, *Der musische Philosoph des Atomzeitalters*, S. 7: „Das im Exil entstandene Lehrgedicht *Mariechen. Eine Gutenachtgeschichte für Liebende, Philosophen und Angehörige anderer Berufsgruppen* nimmt sich [...] eher unscheinbar aus, und doch ist hier eines der schönsten Bücher des Autors zu entdecken. [...] Bemerkenswert an diesem Gedicht [...] ist auch das Entstehungsdatum: 1946, das Jahr nach der Explosion der Hiroshima- und Nagasaki-Bombe. Deren Abwurf, so Anders, sei die eigentliche Wende in seinem Leben und Schreiben gewesen, und er bekundet verschiedentlich, dass er viele Jahre gebraucht habe, um sein Schweigen über diesen Schock zu brechen.“

³² GAa, S. 42: „Die zweite und die dritte Zäsur (Hitlers Machtantritt und Auschwitz) haben mich zum politischen Schriftsteller gemacht. Auf die vierte, Hiroshima, habe ich dagegen erst einmal, und zwar jahrelang, als Schriftsteller nicht reagieren können, ich blieb erst einmal stumm – aber das nicht deshalb, weil ich die Ungeheuerlichkeit der Ereignisse nicht verstanden hätte, sondern umgekehrt deshalb, weil mein Vorstellen, Denken, mein Mund und meine Haut vor der Ungeheuerlichkeit der Ereignisse streikte.“

³³ Vgl. Lütkehaus, S. 43. „[...] vor allem im zweiten Band der *Antiquiertheit des Menschen*, in seinen Schriften zur Kunst und Literatur *Mensch ohne Welt* sowie seinen *Tagebüchern und Gedichten*.“

für sein literarisches Schaffen – mindestens was seine veröffentlichten literarischen Schriften betrifft – und in gleichem Maße für seine Auffassung von Literatur.³⁴

Die Verwendung verschiedener literarischen Genres nennt Anders, wie vorhin erwähnt, stets als Mittel, mit dem er seine gesellschaftlich-politische Botschaft überbringen will.³⁵ Denn damit er die Dinge wirklich sichtbar machen kann, benötigt Anders erst minutiöse „literarische Vergrößerungsarbeit“, daher seine Vorliebe für Fabeln, Erzählungen und Tagebuchaufzeichnungen, in denen seine „Figuren als Ideenträger und Sprachrohre“ fungieren.³⁶ In diesem Procedere sieht Fetz einerseits die Stärke von Anders als kulturkritischem Philosoph, da seine literarisch vermittelte Philosophie die Phänomene unvermittelter darstellen kann, sodass sie dann keiner weiteren Ausführung bedürfen. Er stellt aber andererseits fest, dass die seinen Schriften innewohnende und durchaus beabsichtigte didaktische Tendenz Anders als Schriftsteller schaden, da „die Didaktik eine ziemlich hässliche Schwester der Literatur“ ist.³⁷

Doch nicht nur dass Anders seine didaktischen Absichten nicht verhehlt, er hält vielmehr die Literatur als solche für tendenziös, so wie jede andere menschliche Produktion oder Tätigkeit ihre klaren Tendenzen aufweise. Wenn er daher seine politischen Lehren wie etwa in seinem Roman *Die molussische Katakombe* in Fabeln und Erzählungen ausdrückt, dann verbirgt sich dahinter, so Rohrwasser, „nicht nur der Schriftsteller Anders, sondern auch seine ketzerisch vorgetragene Überzeugung, dass Dichtung a priori Tendenz sei“.³⁸ Mehrmals formuliert Anders diese Ansicht von ihm in unmissverständlichen und klaren Worten:

Ich würde sagen, dass es *nichts Lächerlicheres gibt als das Ideal der Tendenzlosigkeit*, und dass dieses lächerliche Ideal wirklich nur in der Kunst vorherrscht. Kein Pastor würde es begreifen, wenn man ihm nachsagen würde, er habe keine Tendenz oder er nehme seine Tendenz nicht ernst. Kein Bäcker würde Sie verstehen, wenn Sie ihm vorwürfen: „Sie sind ein Tendenzbäcker, denn Sie backen ja Ihre Brötchen, *um* Menschen zu ernähren und *um* dick zu werden durch unsere Sättigung“. Diese Lächerlichmachung von Tendenz ist in der Tat das Monopol der Kunst gewesen.³⁹

³⁴ Vgl. Liessmann, S. 163.

³⁵ Vgl. Bernhard Fetz, *Das unmögliche Ganze*, S. 28: „Was für die Freiheitskämpfer der *Molussischen Katakombe* gilt, gilt auch für den Schriftsteller Anders. Er benützt die literarischen Formen als Vehikel.“

³⁶ Fetz, S. 28.

³⁷ Ebd.: „Lehre und Dichtung vertragen sich meist schlecht.“

³⁸ Rohrwasser, *Der musische Philosoph des Atomzeitalters*, S. 7.

³⁹ GAa, S. 110.

Den Begriff „Tendenzdichtung“ selbst verwendet Anders allerdings ungerne direkt, weil er der Auffassung war, dass er ein Pleonasmus sei.⁴⁰ Dazu fasst auch Liessmann zusammen:

Anders' Begriff von Literatur war ein didaktischer. [...] Dass der Autor etwas sagen, einen Gedanken, eine Idee, eine These zum Ausdruck bringen will, war für Anders eine Selbstverständlichkeit.⁴¹

Doch wenn auch Kunst nicht tendenzlos ist, ist sie für Anders, mindestens in Anbetracht der prekären gesellschaftlichen Situation völlig wirkungslos.⁴² „Lyrik ist folgenlos. Wer liest schon Gedichte?“, schreibt Anders in *Ketzereien*⁴³, indem er seinem fingierten Gesprächspartner, einem jungen Lyriker, seine Auffassung von dem so genannten *dictum Adornos* darzulegen versucht. Hier verarbeitet Anders anscheinend ein Interview mit Fritz J. Raddatz von 1985,⁴⁴ wo er, „mit gehöriger Strenge zur Rede gestellt“,⁴⁵ über seine Einstellung zur Frage nach der Zulässigkeit der Kunst nach Auschwitz befragt wurde.

Auf die Frage nach der Angemessenheit der Kunst nach Auschwitz und Hiroshima, antwortet Anders, dass es da nicht um ein Nicht-Sollen oder Nicht-Dürfen, sondern um ein Nicht-Können geht, dass die Kunst nämlich nicht imstande ist, das Geschehene darzustellen. Die Ereignisse sind „von solcher Größe, daß sie von der Kunst nicht erreicht werden können“.⁴⁶

Der Ernst sogenannter „ernster Kunst“ ist im Vergleich mit dem Ernst der Situation, in der wir leben, das heißt, in der Situation nicht nur nach einer Katastrophe, sondern in der Situation der mit Wahrscheinlichkeit *kommenden* Endkatastrophen, *ein verspielter Ernst, ein nicht ernstzunehmender Ernst*.⁴⁷

⁴⁰ Vgl. MoW, S. 147. Zwar spricht Anders hier von Brecht bzw. davon, dass er von ihm „das naheliegende Wort ‚Tendenzdichtung‘“ nie gehört habe. „Nicht, daß er es vermiede. Vielmehr kommt es ihm gar nicht in den Sinn. Genau so wenig wie dem Bäcker der Ausdruck ‚Tendenzbäcker‘, dem Arzt der Ausdruck ‚Tendenzarzt‘, dem Pastor der Ausdruck ‚Tendenzpastor‘.“

⁴¹ Liessmann, S. 163.

⁴² Lütkehaus, S. 40.

⁴³ K, S. 208.

⁴⁴ GAa, S. 97-113.

⁴⁵ Lütkehaus, S. 40.

⁴⁶ GAa, S. 110.

⁴⁷ Ebd., S. 111.

Die Auffassung, dass die Kunst die Größe der Ereignisse nicht erreichen kann, wird für Anders nach wie vor hohe Geltung haben. Doch viel mehr Gewicht in seiner verzweifelnden Argumentation hat für ihn die Ansicht, dass davon, ob man Gedichte schreibt oder liest – gleich ob *nach* Auschwitz oder *über* Auschwitz⁴⁸ – nichts abhängt: „nicht, ob Auschwitz vergessen wird oder aufbewahrt; und gewiß nicht [...] ob Auschwitz wiederholt werden wird oder nicht.“⁴⁹ In der zitierten Aufzeichnung aus *Ketzereien* heißt es unter anderem:

[...] mit der Erlaubtheit von Lyrik nach oder über Auschwitz beschäftigen sich allein Leute, die an die Sache selbst [...] überhaupt nicht denken.⁵⁰

Damit kehrt Anders wieder einmal zu seiner obsessiven Idee von der Notwendigkeit des Handelns als primärer Aufgabe des Intellektuellen zurück, und zwar trotz dessen voraussichtlicher Vergeblichkeit. Ihm geht es vor allem um das Tun, und dieses „muß ja nicht unbedingt im Lyrikschreiben bestehen; oder darin, daß man *programmatisch* keine Lyrik schreibt.“⁵¹ Man solle sich vielmehr um einen passenden Stil und eine geeignete Sprache bemühen, mit der Millionen zu erreichen mindestens versucht werden sollte. Also glaubt Anders einerseits ausschließlich mit literarischen Mitteln Wirkung beim breiten Publikum erzielen zu können, zweifelt aber gleichzeitig an der Zweckmäßigkeit der Literatur und verzweifelt ob ihrer Wirkungslosigkeit.

Die Widersprüche, in die sich Anders in seiner anti-ästhetischen Argumentation selbst verwickelt, wie etwa in der Frage der Angemessenheit der Kunst nach Auschwitz und Hiroshima, schärfen, so Ludger Lütkehaus, das Problembewusstsein.⁵² Lütkehaus ortet Anders' ästhetische Theorie als eine negative, anti-ästhetische Theorie, die „anthropologisch, historisch und technikphilosophisch“ begründen will, wie die Darstellung nach Hiroshima zuschanden wird. Wenn also nicht eine Theorie „vom Ende, so doch vom Scheitern der Kunst nach Hiroshima“.⁵³ Im Weiteren legt Lütkehaus nahe, dass es sich bei Anders in seiner schriftstellerischen Potenz nicht so sehr um das

⁴⁸ Tatsächlich hat auch Anders selbst zahlreiche Fabeln, Erzählungen und auch Gedichte nach Auschwitz, und Gedichte „auf Hiroshima“ geschrieben. Vgl. Lütkehaus, S. 42.

⁴⁹ K. S. 208.

⁵⁰ Ebd., S. 209.

⁵¹ Ebd.

⁵² Lütkehaus, S. 43.

⁵³ Ebd., S. 44.

Scheitern *der* Kunst als um das Scheitern seiner Kunst handelt – jedoch keinesfalls generell, wie er betont.⁵⁴

Die Berechtigung von Dichtung, die Suche nach angemessenem Stil scheint Anders jedoch tatsächlich am meisten in Betracht auf seine eigene literarische Produktion, die nach Fetz „von geradezu provozierender Konservativität“ ist, zu beschäftigen.⁵⁵ Mit der Frage „Wozu noch dichten?“, wen man damit erreichen will, und wie man „den heute richtigen Sprachgestus“ findet, befasst sich Anders direkt in seinem kurzen Text „Dichten heute“⁵⁶ und spricht auch da seine offene Ratlosigkeit aus.

Als sei man dazu verflucht, hin und her zu kreuzen zwischen der Scylla des zu Gebildeten, zu Künstlichen, zu Esoterischen – und der Charybdis der unmittelbaren Massenwirkung oder des falschen Volkstones.⁵⁷

Der Dichter müsste, wie der Richter oder der Prediger, schon „im Anheben der Stimme“ wissen, was er beabsichtigt, als wer er spricht, wen er anspricht und wozu. Die Absicht des Dichters, die seiner Dichtung innewohnende Tendenz alleine, genügt aber nicht. Sie muss zunächst die richtige sprachliche Form finden, weil eines vom anderen nicht zu trennen ist. Stil ist für Anders „soziale Eindeutigkeit der Sprachgeste“. Daher ist die Findung des adäquaten Stils für ihn von größter Bedeutung, denn er soll ermöglichen, dass sich Intention und Wirkung gleichzeitig vergegenwärtigen.

Eine Direktheit muß gefunden werden, ein Gedicht-Typ muß gefunden werden, der ebenso weit entfernt ist von einem köstlichen Hofmannsthalschen Kunstgewerbe-Gegenstand wie von einem nur sentimentalierenden Lagerfeuerlied oder einem Massenchor. Andererseits müsste solch ein Gedicht die Tugenden beider Gattungen vereinen: die Präzision (des Kunstgegenstandes), die eine beinahe moralische Wirkung ausübt, und den Appellcharakter (des exoterischen Liedes), der zum Hinhören zwingt, zum Mitsingen, ja, zum Auswendig-Wissen.⁵⁸

Den richtigen Stil zu finden, wurde für Anders auch deshalb problematisch, weil ihm sein Adressat abhanden gekommen zu sein schien: „[...] die Ohren, die man zu erreichen sucht,“ seien „durch Falsches oder zu Lautes, Lüge oder Gebrüll, verdorben

⁵⁴ Ebd., S. 56.

⁵⁵ Fetz, *Das unmögliche Ganze*, S. 27: „Der vielleicht scharfsinnigste Kommentator der Werke Kafkas und Döblins orientiert sich als Schriftsteller an antiken und klassischen Mustern.“

⁵⁶ Dieser Text ist nur ein Teil von einem großteils unveröffentlichten, im Nachlass befindlichen Konvolut zum literarischen und philosophischen Stil. Vgl. Fetz, S. 247.

⁵⁷ TG, S. 269-270.

⁵⁸ Ebd., S. 271.

oder betäubt“.⁵⁹ Dieser Umstand bringt aber für den gesellschaftlich engagierten Lehrer und Aufklärer Anders auch die größte Herausforderung mit sich. Denn wären die Ohren, in die der Dichter hineinzusprechen versucht, nicht verdorben, so brauchte er den Mund gar nicht aufzumachen, meint Anders: „Wir singen für die falschen Ohren, *nur* für diese, *weil* sie die falschen sind.“⁶⁰ Die Absicht des Dichters bleibt also eindeutig, aber diese falschen Ohren zu erreichen, „den richtigen Ton zu treffen“ erweist sich in der Lage als unerreichbares Ziel. Daher seien die Lyriker, zu denen Anders sich zählt, in der Art ihres Arbeitens „die Obsoletesten“, „nämlich die einzigen, die heute noch ein ganzes Produkt von Anfang bis zu Ende allein zur Welt bringen“.⁶¹ Anders als bei Dichtern anderer Zeiten, wird ihr Produkt nicht nur von manchem falschen Ohr missverstanden, sondern nicht einmal konsumiert.

Unser Bruder ist der troglodytische Korbflechter, der sein Rohr allein suchte, allein schnitt, allein wässerte, allein wand und allein – verwendete.⁶²

Eine paradoxe Schlussfolgerung, die Anders als Ausweg aus diesem Labyrinth des Fragenkomplexes „Wozu noch dichten“ zulässt, zumindest an dieser Stelle, lautet: Man sollte das Dichten lieber unterlassen, aber es doch als nicht angestrebtes Ergebnis erlauben. Wenn Anders also nach seiner Wendung alles „moralisch Irrelevante von der Tischplatte“ fegen will, dann bewahrt für ihn das Dichterische doch noch seine hohe Relevanz, solange es nicht als Ziel, sondern nur als Mittel erscheint.⁶³ Und dies mutet wie eine wahrhaftig salomonische Lösung für den (selbst)verhinderten Dichter Anders.

Gut wär's, dir, mindestens vorübergehend, jeden Reim zu versagen. Und Abstinenz zu üben jedem äußeren Kennzeichen der Poesie gegenüber. Wenn es sich von selbst ergibt, daß dieses oder jenes Stück Prosa durch den bestimmten Klang seines Anrufs etwas anderes wird als Prosa – um so besser: Dann nenne es meinethalben „Dichtung“. Als Ergebnis erlaub sie dir, als Ziel nicht. –⁶⁴

⁵⁹ Liessmann, S. 174.

⁶⁰ TG, S. 271.

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd.

⁶³ Dazu Fetz, *Angriff von zwei Seiten*, S. 270-271: „Die Hochschätzung der Lyrik und die ausführliche Reflexion auf diese hängt mit Günther Anders' bildungsbürgerlicher Sozialisation zusammen. [...] Diese Sozialisation wird durch die Erfahrung von Krieg und Atombombe deterritorialisert.“

⁶⁴ TG, S. 270.

5.1.3 Bedeutung der Sprache bei Anders

Der „wortgewaltige Anders“⁶⁵ hat der Gestaltung und der Nuancierung seiner Sprache größte Bedeutung beigemessen. Sie war ihm nicht nur für die Erschaffung seines literarischen Stils entscheidend, sondern hat er sie auch als ein wesentliches Element des Denkens betrachtet. Das Denken war für Anders geradezu von der Sprache abhängig. Und noch mehr als das: Die Sprache war auch für das Wesen einer Person bestimmend. In den Ketzereien heißt es etwa:

Bloße Redensarten gibt es nicht. Man spricht nicht nur, wie man ist, man wird auch, wie man spricht!⁶⁶

Daher war Anders auch, wie er betont, weder fähig noch willens, in der fremden Sprache zu schreiben – es fiel ihm in der fremden Sprache auch nichts ein. Anders berichtet, dass er eben diese Erfahrung bei der Vorbereitung seiner New Yorker Vorlesungen gemacht habe, dass nämlich ihr geistiges Niveau das seiner Englischkenntnisse nicht übersteigen konnte. „Mein Denken steckte sich gewissermaßen an meinem Sprechen an.“⁶⁷

Anders hebt als selbstverständlich hervor, dass er in der Emigration immer nur deutsch weitergeschrieben habe. „Kam ich nach einem englisch verbrachten Tag nach Hause, dann zog ich mir gewissermaßen mein sauberes deutsches Sprachhemd an und schrieb in meiner Muttersprache [...]“⁶⁸, erzählt Anders. Da habe er seine didaktisch-politischen Texte und Gedichte, wie viele andere Emigranten, für ein Deutschland von „übermorgen“ geschrieben, also nicht für die Schublade, wie die übliche Redensart es beschreibt, sondern „für den Handkoffer“, den sie in Deutschland wieder zu öffnen gehofft hatten.⁶⁹

Also sei Anders, wie er berichtet, gerade im Ausland, d.h. weit von der natürlichen Umgebung seiner Muttersprache entfernt, „zum sprachlichen Puristen geworden“, und das deswegen, weil er, wie viele seiner Leidgenossen, die Sprache in der Emigration als sein einziges Zuhause empfand. In den Interviews heißt es:

⁶⁵ Schmidt-Dengler: „Hoch die Metapher! [...]“, in: *G.A. kontrovers*, S. 145.

⁶⁶ K, S. 218.

⁶⁷ GAa, S. 34.

⁶⁸ Ebd., S. 34-35.

⁶⁹ Ebd., S. 35.

[...] fünfzehn Jahre lang hatten wir ja kein anderes Zuhause gehabt als die Sprache, und dieses Zuhause hatten wir rein gehalten [...]⁷⁰

Um die Vervollkommnung der sprachlichen Formulierung hat sich Anders eigentlich sein Leben lang bemüht. Auch nach seiner Rückkehr aus der Emigration bleibt für ihn die Suche nach den passenden Sprachformen, um die Phänomene präzise beschreiben zu können, die vorrangige Aufgabe.⁷¹ Dazu sagt er: „Ich habe ja alle Formen des Sprachlichen versucht. Ich habe Fabeln geschrieben, ich habe Erzählungen geschrieben, ich habe Gedichte gemacht, ich habe mich in dem Raum der Sprache wirklich rechts und links und vorn und hinten umgeschaut und ausprobiert, was der richtige Ton ist, um heutige Menschen zu erreichen.“⁷² Denn auch oder gerade für Philosophen gilt es beim Briefschreiben, das Anders' Auffassung nach Philosophieren sein soll, den Adressaten nicht zu vergessen, nämlich denjenigen, der da angesprochen wird.

Anders bezeichnet geschlossene Sprachsysteme als Vorurteil, weil die Menschen nur dasjenige „denken, erkennen, wahrnehmen oder empfinden“ können, was ihnen ihre jeweilige Sprache vorgegeben hat, was nicht „über den Rahmen ihrer Sprache hinausreicht“.⁷³ Es gilt für ihn also diese Beschränktheit zu überwinden und immer wieder zu versuchen, Phänomene „sprachlich zu bewältigen“. Denn unsere Welt verändert sich so rasch, dass wir „sprachlich nicht mehr up to date“ sind.⁷⁴ Doch diese Suche nach neuen Termini bezeuge wiederum, wie Rohrwasser meint, dass „Anders [...] nicht von einer Lösung des Problems philosophischer Sprache“ ausgeht.⁷⁵

Wenn ich mich so häufig dazu entschlossen habe, neue Termini zu prägen, so niemals aus Originalitätshascherei, sondern immer nur deshalb, weil ich verzweifelt versuche, sprachlich der heutigen Welt „nachzukommen“, [...]⁷⁶

⁷⁰ Ebd., S. 41.

⁷¹ Vgl. dazu Liessmann, *G.A. zur Einführung*, S. 166: „Mein Widerwillen gegen die Künstlichkeit der Sprache von Heidegger war so groß, daß das Verhältnis der Sprache zu den heutigen Phänomenen für mich eine große Rolle gespielt hat, und der Kampf um eine der heutigen Welt angemessene Sprache.“

⁷² Ebd., S. 166.

⁷³ K, S. 74.

⁷⁴ Ebd., S. 74-75.

⁷⁵ Rohrwasser, „*Dann war ich anders, eben ein Ketzer*“. In: *Austriaca*. Décembre 1992, S. 135.

⁷⁶ K, S. 75.

Vielfach kritisiert Anders die akademische Diktion als eine viel zu extravagante und unpassende. Der philosophische Esoteriker emigriert sozusagen ins Allgemeine und in dazu gehörende Spezialsprachen.⁷⁷ „Vielmehr hat man ‚nur‘ den Schritt zurück in die Normalsprache zu machen. Im normalen Sprechen spricht man *zu* jemandem, und über Dinge, die diesen jemand betreffen, und in einem Tone, den dieser Jemand versteht.“⁷⁸

Ob ein Denker als ernst, vorurteilsfrei und unbefangen einzustufen ist, wird entschieden durch die Radikalität seiner Vokabelskepsis.⁷⁹

Aber auch wenn sich Anders dem universitären Diskurs verweigert, so bleibt er doch stets „seiner philosophischen Verpflichtung“ treu. Darauf macht Rohrwasser aufmerksam und stellt fest, dass Anders nirgends „zur politisch-populistischen Sprache oder zur diplomatischen Rhetorik“ greift.⁸⁰ Wie Anders vielerorts selbst bekundet, war er immer bemüht, Massen zu erreichen, ohne zum Massenstil zu greifen. In einem Brief an Adorno von 1963 schreibt er etwa: „Ob es mir oft gelingt, diejenige Sprache zu finden oder zu erfinden, die wirklich die Masse trifft, ohne im mindesten Massenstil zu sein, das weiß ich nicht.“⁸¹

Auch in einem Typoskript aus dem Nachlass unter dem Titel „Dialektik des Esoterischen“ schreibt Anders wiederholt von seinem Bemühen, „eine unakademische, unesoterische, unhermetische Sprache zu finden“.⁸² Dabei gehe es ihm darum, die Thesen, die auch ihm „zuerst in akademischem Idiom“ einfielen, in eine für eine möglichst breite Leserschaft verständliche Sprache „zu übersetzen“. Und an dieser Stelle betont Anders ausdrücklich: „[...] nicht etwa zu ‚popularisieren‘, vielmehr so zu übersetzen, dass von der Unzweideutigkeit des wissenschaftlichen Idioms auch in dem allgemeiner verständlichen Text nichts verloren ginge“.⁸³

⁷⁷ ÜphD, S. 7.

⁷⁸ Ebd., S. 6.

⁷⁹ K, S. 237.

⁸⁰ Rohrwasser, *Der musische Philosoph des Atomzeitalters*, S. 9.

⁸¹ Briefwechsel mit Adorno im Nachlass Günther Anders. ÖLA 237/B1479. Anders an Adorno, 6.12.63, Typoskript. Im Weiteren heißt es metaphorisch: „Die für Mundharmonika bearbeitete Kunst der Fuge ist genauso grauenhaft wie Ihnen, der populärwissenschaftliche Stil viel schlimmer als der akademische Stil [...]. Nur glaube ich eben [...], dass man zuweilen für Mundharmonika komponieren muss, weil die Leute kein anderes Instrument haben, auf der sie sich die heutige notwendige Melodie vorblasen können.“

⁸² Günther Anders, *Dialektik des Esoterischen*, Typoskript, S. 1. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Nachlass Günther Anders, ÖLA 237/W44/1.

⁸³ Ebd. In diesem Text zweifelt Anders zum Schluss auch sogar daran, ob seine Abkehr von der akademischen Sprache das Richtige war. Im Jahr 1968, als dieser Essay geschrieben wurde, schien Anders seine Anstrengung um eine unesoterische Sprache plötzlich „als überflüssig“ und „sogar als

Doch diese Bemühungen um die geeignete und gelungene Sprache scheinen Anders in seinen hohen Ansprüchen unerreichbar zu bleiben. Nicht nur dass er „um die Grenzen seiner Wirksamkeit“⁸⁴ weiß, vielmehr lässt er mehrfach erkennen, dass er sich der Ohnmacht des Schreibenden überhaupt wohl bewusst war. Das drückt er allerdings wieder einmal in einer beeindruckenden bildreichen Sprache aus:

Mir geht es wie einer Ameise [...], die auf einem pausenlos praller werdenden Ballon kriechend dessen Nordpol zu erreichen versucht. Obwohl sie unbeirrbar vorwärts krabbelt und ihr Ziel niemals aus den Augen verliert, entfernt sich dieses doch von Augenblick zu Augenblick immer weiter von ihr.⁸⁵

5.1.4 Anders' Stil

Wenn Anders über das Schreiben im Exil berichtet, dann stellt er fest, dass größere Schwierigkeiten, sich ins Englische übersetzen zu lassen, oder auf Englisch zu schreiben, eben diejenigen Schriftsteller gehabt haben, die sich ihren eigenen Stil erarbeitet hatten⁸⁶, als diejenigen, die keine „Eigensprachler“ waren.⁸⁷ Und zu diesen rechnete er heimlich, wie er eingesteht, auch sich selbst.⁸⁸

Auch in einem Interview mit Liessmann etwa zwei Jahre vor seinem Tod resümiert Anders, dass er unter anderem deswegen zurückgekehrt sei, weil er in Amerika niemals ein Buch hätte veröffentlichen können. Er sagt hier: „[...] Ich [wäre] niemals [...] in der Lage gewesen, meine eigene Sprache auf Englisch zu sprechen. Es

schädlich“, da die derzeitige Opposition, die „Ohren für kritische Thesen und kritische Theorien“ hatte, „nahezu ausschließlich aus Akademikern, nämlich aus Studenten“ bestand. (S. 1-2.) Seine „niemals unterbrochene Versuche, philosophische Gedankengänge in nicht-akademische Idiome zu übersetzen“, beurteilt Anders hier als „vergeblich“ und revisionsbedürftig und will auch zweifelsohne feststellen: „wenn viele meiner Veröffentlichungen nur einen beschränkten Kreis von Lesern erreichen, so auch deshalb, weil ich für einen zu grossen Kreis zu schreiben versucht habe“. (S. 2-3.) Für die oppositionellen Akademiker sind seine Texte, meint Anders hier abschließend, „nicht erkennbar wissenschaftlich formuliert“, und die nicht-akademische Opposition, die Arbeiterschaft, sei „als Leserschaft [...] inexistent geworden“. (S. 3.)

⁸⁴ Vgl. Rohrwasser, *Der musische Philosoph des Atomzeitalters*, S. 9: „Die Ohnmacht des Schreibenden, die in seiner Notwehr-Gewalt-These anklingt, hat Anders selbst benannt. Er weiß in seiner ganzen Unbescheidenheit um die Grenzen seiner Wirksamkeit.“

⁸⁵ K, S. 227.

⁸⁶ Wie etwa Thomas Mann, Döblin, Brecht oder Oskar Maria Graf. GAa, S. 35.

⁸⁷ GAa, S. 35.

⁸⁸ Ebd.

sind ganz wenige, denen das gelungen ist, und ich würde sagen, es sind nicht die Allerbesten.“⁸⁹

In einem im Nachlass befindlichen kurzen Text von 1966 befasst sich Anders insbesondere mit der Unmöglichkeit des Dichtens in der fremden Sprache und schreibt:

Dichten kann man in keiner fremden Sprache. Und auch in der eigenen nur solange, als man mit dieser in der borniertesten und enthusiastischsten Monogamie lebt, d.h.: solange man die als *die* Sprache ansieht, als die einzige Sprache die es gibt;⁹⁰

Wenn man seine eigene Sprache „zu einer unter vielen“, also „zu einer vergleichbaren, [...] zu einer empirisch-zufälligen“ macht, „dann ist es aus mit dem Dichten“, meint Anders.⁹¹

Was der Anders-Lektüre gleich auffällt und was sich angesichts von Anders' moralphilosophischen bzw. gesellschaftlich-warnenden Intentionen als Paradox oder vermeintlicher Widerspruch in sich erweisen mag, ist eben seine hoch stilisierte poetisch-literarische Sprache.⁹² Diese hat ihm große Beliebtheit auch bei philosophisch weniger interessiertem Publikum gebracht, so dass manchmal die Rhythmik und Metaphorik in der Sprachgestaltung seiner Thesen mehr zu beeindrucken scheinen als die Thesen selbst. Man könne sich an der stilistischen Brillanz von Anders' Texten, schreibt etwa Liessmann dazu, auch dann delectieren, wenn man ihre Auffassungen nicht teilt.⁹³

Rohrwasser wiederum macht darauf aufmerksam, dass Anders auch nicht darum verlegen war, „seine Philosophie bündig zu resümieren“.⁹⁴ So etwa im Vorwort zur fünften Auflage von *Die Antiquiertheit des Menschen*:

⁸⁹ Liessmann, *G.A. zur Einführung*, S. 167. Allerdings vergisst Anders auch hier nicht, auf seine kokett-quasibescheidene Art und Weise diesen Umstand auf eine angebliche „Unbegabung“ von ihm zurückzuführen.

⁹⁰ Günther Anders, *Provinzielle Engelszungen*, Typoskript 1966, ÖLA 237/W44/4.

⁹¹ Ebd.

⁹² Die wichtigsten Merkmale von Anders' Stil werden in der Textanalyse zu zeigen sein.

⁹³ Liessmann, S. 12.

⁹⁴ Vgl. Rohrwasser, *Der musische Philosoph des Atomzeitalters*, S. 8.

Die drei Hauptthesen: daß wir der Perfektion unserer Produkte nicht gewachsen sind; daß wir mehr herstellen, als wir uns vorstellen und verantworten können; und daß wir glauben, das, was wir können, auch zu dürfen, nein: zu sollen, nein: zu müssen – diese drei Grundthesen sind angesichts der im letzten Vierteljahrhundert offenbar gewordenen Umweltgefahren leider aktueller und brisanter als damals.⁹⁵

Dass er seine Hauptthese sogar als Reim formuliert – „wir können uns nicht vorstellen, was wir herstellen“ – ist nicht nur nicht zu übersehen, sondern auch, weil von ihm immer wieder in eben dieser Form zitiert⁹⁶, zeugt von seiner bewussten Verwendung literarisch-dichterischer Sprache, sowie davon, dass er auf die sprachliche Präzision, Nuancierung und vor allem auf Wirkung größten Wert gelegt hat.⁹⁷

Im zitierten kurzen Abschnitt aus dem Vorwort fällt ebenso die rhythmische Reihung von Modalverben auf – *können, dürfen, sollen, müssen* –, die Anders auch sonst in seinen Texten vielerorts verwendet, wenn er ihre eigentliche Bedeutung akzentuieren und bewusst machen bzw. eine wirkungsvolle Steigerung in seiner Aussage erzielen will.

Im Nachlass von Günther Anders sind einige Texte zu finden, in denen er sich mit den anzustrebenden Bemühungen um die geeignete Sprache bzw. mit der Suche nach dem passenden Schreibstil befasst. Da erläutert er unmissverständlich, welche Verantwortung er einem Schreibenden zuteilt, und warnt ihn zugleich davor, sich den Weg zum gelungenen Ausdruck als leicht vorzustellen. „Zu erwarten, dass sich das trübe Element der Sprache auf den ersten Anhieb, in der ersten Niederschrift, kristallisiere, wäre töricht“, schreibt Anders, und führt im Weiteren eindrucksvoll aus:

Die Umwandlung ist eine mühselige Arbeit. Wer zu dieser Arbeit nicht fähig ist oder sich zu ihr nicht zwingen kann; wer es nicht erreicht, so zu schreiben, dass es dem Leser beim plötzlichen Durchblick durch die Linse des Textes auf das unerwartete Land der Wahrheit kalt über den Rücken läuft, der soll die Finger von diesem Handwerk lassen [...]⁹⁸

⁹⁵ AM I, S. VII.

⁹⁶ Sowohl in den Interviews als auch in seinen Texten.

⁹⁷ In dem Typoskript aus dem Jahr 1968 *Dialektik des Esoterischen* heißt es auch: „Akademiker sind wahrhaftig nicht nur für Akademiker da. Und wie stolz Philosophen, namentlich Professoren der Philosophie, auch darauf sein mögen, grundsätzlich nur für Philosophen zu schreiben – dadurch verzichten sie ein für alle male auf Breite der Wirkung.“ ÖLA 237/W44/1.

⁹⁸ Günther Anders, *Über den philosophischen Stil*, N.Y. 1946, Typoskript, S. 1. ÖLA 237/W44/8.

Wie in seinen anderen theoretischen Schriften greift Anders auch hier zur metaphorischen Ausdrucksweise, und zwar selbst dann, wenn er die Notwendigkeit der Metaphorik erklären will.⁹⁹ Um die von den „erbärmlich“ schreibenden heutigen Philosophen aufgestellte Behauptung, dass „die Geschliffenheit des philosophischen Stils [...] eine kunstgewerbliche Liebhaberei“ sei, zu widerlegen, beruft sich Anders auf „die tadellose Geschliffenheit der Linse des Mikroskops“, deren Berechtigung unanfechtbar ist. „Denn“, so Anders, „was die Sprache in der Philosophie, ist die Linse in der Optik: das zwischen Auge und Objekt eingeschobene Element, dessen Bestimmung es ist, das Objekt sichtbar zu machen“.¹⁰⁰

In diesem Essay, wie auch anderswo, ist Anders bemüht darzulegen, was den Stil eines schreibenden Philosophen seiner Ansicht nach ausmachen soll. „Der Gläser schleifende Spinoza wusste, was er tat“, sagt Anders, indem er dieser tatsächlichen Beschäftigung Spinozas eine übertragene Bedeutung verleiht bzw. sie metaphorisch auf seine fürsorgliche Arbeit an der Sprache bezieht.¹⁰¹ Dabei beschreibt er zweifellos seine eigenen Intentionen und seinen Schreibstil, wie er in seinem Werk unverkennbar erscheint. Keine „akademische[n] oder esoterische[n] Sonderwörter“ vermögen nach Anders die wahre „Sprachaufgabe“ zu ersetzen und einen respektablen Schreibstil zu verbürgen. Vielmehr habe der Schreibende, wie der Musiker, von dem er nie genug lernen könne, sich „in Phrasierung, in Dynamik, in Lautstärke, in Tempogebung“ zu üben, meint er.¹⁰²

Wie vorhin bemerkt, auch wenn Anders seine Auffassung vom Stil zu erklären versucht, will er nicht einmal bei diesem theoretischen Ansatz auf die metaphorische Ausdrucksweise verzichten, wie das folgende Zitat zeigen wird.

Denn dieser [Stil] besteht [...] in demjenigen Wellengange, den der Sturm, der vom Strande der Sache selbst herweht, in der Sprache aufwühlt, um den Gierigen an sich zu locken oder fernzuhalten, oder um ihn zu nötigen, wie es der Gewinnung des Ufers gebührt.¹⁰³

⁹⁹ Vgl. dazu Fetz, *Das unmögliche Ganze*, S. 251: „Anders Sprechen über Stil ist unverkennbar und in höchstem Maße selbst literarisch; davon zeugen die zahlreichen Metaphorisierungen wie die mythologischen Anspielungen.“

¹⁰⁰ Günther Anders, *Über den philosophischen Stil*, N.Y. 1946, Typoskript, S. 1. ÖLA 237/W44/8.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd.

Die „Gewinnung des Ufers“ d.h. des richtigen Stils ist für Anders ein mühseliger Kampf, der die Bewegung von „Schwimmstößen [...] mit der Strömung oder quer gegen diese“ widerspiegelt. Die Gewinnung des Stils sei also eine Bewegung bzw. ein mühsamer Prozess, in dem der Kampf als solcher „nicht nur nach[ge]macht, sondern mit[ge]macht und [...] befördert“ wird.¹⁰⁴

Denn wer, „falsch schwimmend“, die Sache in einem Ton bespricht, der nicht traegt, der wird nicht hingetragen zur Sache, und dem versagt sie sich, und ihre Silhouette versinkt unter dem Horizonte.¹⁰⁵

Der Sprechende muss mitstaunen, wenn er von Erstaunlichem spricht, seine Sprache muss mitverzweifeln, wenn er „eine haushohe Problemwand“ zu berennen versucht, sonst bleiben seine Worte bloße Beteuerungen, denkt Anders und erinnert an jenen Mann bei Proust, „der die Sonate durch deren Beschreibung ersetzen zu können meinte“.¹⁰⁶ So einem bleibt „jede weitere Chance der Wahrheit verschlossen“, weil er sich schon „motorisch in der Unwahrheit aufhielt“.¹⁰⁷

Der mühselige Prozess der Gewinnung des richtigen Stils ist für Anders außerdem deswegen so schwierig, weil der Schreibende noch dazu die der Sprache innewohnenden Mängel zu überbrücken und zu überwinden versuchen muss. Schreiben ist, wie er meint, eine Übersetzungsarbeit, dabei wird nämlich „das Simultane ins Sukzessive“ übersetzt. Während die Simultanität der Musik oder des Bildes keine Übersetzung in eine sinnvolle Reihenfolge im Sprechen bedarf bzw. diese vielmehr unmöglich macht, muss sich der Philosophierende mit größter Anstrengung um eine geeignete Sukzessivform bemühen, nämlich einen Sachverhalt brechen und „arpeggihaft“ darstellen, um ihn dem „faule[n] Organ des Lesers“ näher zu bringen.¹⁰⁸

In einem Interview sagt Anders: „Ich verwende die Welt selbst als Buch, das ich, weil es in einer fast unverständlichen Sprache ‚geschrieben‘ ist, in eine verständliche und laute Sprache zu übersetzen versuche“.¹⁰⁹ Doch die Sprache an sich ist kaum imstande, das „Etwas“, um das es dem Philosophierenden geht, entsprechend auszudrücken, da sie nicht über solche „Eigennamen“ oder Einzelwörter verfügt, die

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Ebd., S. 1-2.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Ebd., S. 2.

¹⁰⁸ Anders, *Über die Schwierigkeit philosophischer Prosa*, Zeitungsartikel, ÖLA 237/W44/3.

¹⁰⁹ Gespräch mit M. Greffrath, zitiert nach Rohrwasser, „Dann war ich anders, eben ein Ketzer“, S. 135. Rohrwasser kommentiert dazu: „Zugleich gilt für uns: Anders braucht keinen Übersetzer.“

einzel und alleine jeweils einem betreffenden Tatbestand gerecht werden könnten. Anders vermutet darin den „uneingestandenem Wunschraum der meisten Philosophierenden“, nämlich dass es solche Wörter oder Gesten gebe, die das jeweils Gemeinte, d.h. ein Phänomen, das der Philosophierende als „Eines“ sieht, in seiner Simultanität wiedergeben bzw. darauf einfach hindeuten könnten. Statt einer unmissverständlichen Geste des Zeigefingers etwa müssen die Philosophierenden „,unsägliche' Umstände machen“ und „zur diskursiven Sprache greifen“.¹¹⁰

So muss es einem gliederlosen Wesen zumute sein, das, anatomisch verhindert, auf etwas direkt hinzudeuten, mit Hilfe vermitteltster und verquältester Zeichen das direkte Zeigen zu ersetzen versucht.¹¹¹

Wiewohl es Anders um das Bemühen des Philosophen als solchen geht, „dasjenige ‚abzuspulen‘ und in etwas Diskursives zu verwandeln, was man als Eines sieht“, geht es ihm dennoch immer vorrangig um seinen eigenen Schreibstil, nämlich darum, was er selbst zu sagen habe, wie er betont.¹¹² Und da stellt sich für ihn überraschend heraus, dass seine eigenen stilistischen Schwierigkeiten eben als Folge seiner Beschäftigung mit der Kunst zum Vorschein kommen, mit dem Dichten insbesondere. So sehr er nie aufhört, die Macht der Künste im Darstellen des Simultanen zu bewundern und zu beneiden, so sehr ist er sich doch bewusst, dass sich die diskursive Prosa nicht derselben Mittel bedienen kann. „Mein Dichten rächt sich an meiner Prosa“, beteuert Anders:

Die Regeln, die mir vom Dichten her selbstverständlich sind, bleiben leider auch während des Prosaschreibens ständig vernehmbar; mich gegen sie taub zu stellen erfordert pausenlose Wachsamkeit.¹¹³

Denn dem Prosa Schreibenden ist es nicht wie dem Dichter gegönnt, sich auf einen einzigen „allerengsten Raum“ oder auf einen „allerkleinsten Gegenstand [...] zu beschränken“, der fast wie eine „Simultan-Einheit“ anmuten würde. Der Dichter darf sich nicht diskursiv ausbreiten, kann sich kaum mehr als einen Gedanken erlauben, hat es aber „vergleichsweise ‚gut‘“, meint Anders. Denn er muss mit seiner Sprache, mit seinem „Wort“, seinen Gegenstand nicht umständlich umschreiben. Stattdessen

¹¹⁰ Anders, *Über die Schwierigkeit philosophischer Prosa*, Zeitungsartikel, ÖLA 237/W44/3.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Ebd.: „[...] niemals vergleiche ich meinen Stil mit dem anderer, immer nur mit dem, was ich zu sagen habe [...]“

¹¹³ Ebd.

beschwört er ihn, er ruft ihn heran- oder heraus, „als wenn er wirklich bei seinem Eigennamen gerufen wäre“.¹¹⁴ Und eben dort liegt die Gefahr für einen Prosa Schreibenden: Sein Stil wäre ständig gefährdet, wenn er „außerdem oder gar vor allem dichtet“, warnt Anders.

Ein Moment der Vergeßlichkeit – und er ‚ruft‘, statt über etwas zu sprechen; ein Augenblick der Nachlässigkeit – und seine Prosa ist zu kunstvoll.¹¹⁵

Auch in seinem ebenfalls im Nachlass befindlichen Text „Zu Poetik“ schreibt Anders: „Dichtung beschwört, Prosa teilt mit“ und obwohl sie beide dies scheinbar mit gleichen, nämlich sprachlichen, Mitteln tun, seien ihre Mittel eben „nur scheinbar die gleichen“.¹¹⁶

In dem erwähnten Typoskript „zu Poetik“ führt Anders eindrucksvoll aus, wie, seiner Meinung nach, Musizieren und Dichten, Dichten und Prosa und dann wiederum Prosa und Musik zu einander in Beziehung stehen. Musizieren und Dichten schließen einander nach Anders aus, da sich die Tätigkeiten des Komponierens und des Dichtens auseinanderentwickelt haben. Es sei, als ob „die musikalische Erregung [...] die dichterische Erregung einfach absperrt“.¹¹⁷ So habe sich auch ihm die Dichtung erst dann erschlossen, schreibt Anders, als er sich vom Musizieren endgültig verabschiedete. Andererseits habe sein Dichten dagegen seine Fähigkeit, Prosa zu schreiben, stark gehemmt. Anders beklagt, dass er nie beides gleichzeitig tun bzw. ohne große Qual zwischen beiden wechseln konnte.¹¹⁸ Wenn ihm ein Stück Prosa gelang, schreibt er, „dann [...] nur im Kampf gegen Rhythmen, die sich aus der Dichtung in die Prosa geschlichen hatten und [...] herausgeworfen werden mussten.“¹¹⁹ Doch viel öfters waren seine Prosastücke, stellt Anders hier fest, „zu Formaten verurteilt, die Prosastücke zu nennen, albern wäre“.¹²⁰ In diesem Kontext erinnert er an manche Hölderlin-Briefe, die sich, seinem Empfinden nach, ohne Schwierigkeiten in Hymnen umsetzen ließen. Die

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Ebd.

In diesem Zusammenhang nennt Anders zwei große Namen als Beispiele „aus der höchsten Region“, wie er sagt: „Es gibt Hölderlin-Briefe, die, wenn man nur leise ‚ans Glas klopft‘, sofort kristallisieren und beweisen, daß sie eigentlich kryptomorphe Gedichte sind. Von der Prosa Nietzsches zu schweigen.“

¹¹⁶ Anders, *Zu Poetik*, Typoskript 1950, S. 1. ÖLA 237/W44/5.

¹¹⁷ Rousseau, Hoffmann und Nietzsche erwähnt Anders in diesem Kontext nur nebenbei als „Mischtypen [...] die freilich in der Musik nur dilettiert haben“. Ebd.

¹¹⁸ Zugleich stellt er fest, dass Viele das „ohne Schwierigkeiten taten“.

¹¹⁹ Anders, *Zu Poetik*, Typoskript 1950, S. 1. ÖLA 237/W44/5.

¹²⁰ Ebd.

Briefe sind für ihn folglich auch nur „sich als Prosa-Aussagen gebende Dichtungen“, denn „die rhythmischen Wellen“ schlugen in Hölderlins Sprache „so unabwehrbar, so kontinuierlich [...] weiter“, als ob er eben beim Dichten war.¹²¹ Anders vergleicht seine Lage auch wieder einmal mit einem Klavierspielenden, der nun plötzlich an der Schreibmaschine sitzt und berichtet von seiner Qual:

Sätze, deren Gleichgewicht auch nur die leiseste Unstimmigkeit zeigte, brachten mich zur Raserei. Zäsuren verlangten ihr voellig unberechtigtes Recht, und Ritardandos zwangen sich auf, die nicht nur den Sprachfluss aufhielten, sondern auch den der Gedanken.¹²²

Dieser Klage fügt er zwar in den Klammern eine wichtige Bemerkung hinzu, die zeigen soll, dass er dem hohen Stellenwert, den die Kunst in Auswirkung auf seinen Schreibstil sonst immer gehabt hat, mit diesen Aussagen nicht abschwören oder ihn schwächen will. Dazu schreibt er nämlich:

(Dass ich daneben durch die Skrupelhaftigkeit des Dichtens auch viel für die Prosa gelernt habe, steht auf einem anderen Blatte.)¹²³

Doch „wirklich anders“ wurde seine Prosa erst, seit er das Dichten, wie damals die Musik, vollständig abstellte, meint Anders in diesem Essay. Erst seit dieser endgültigen Absage an die Dichtung konnte seine Prosa wirklich ungehemmt fließen.

Prosa, die keine Schnelligkeit hat, hat auch weder Reichtum noch Breite noch Kraft. Den Eindruck des kontinuierlich fließenden Stromes kann man nicht dadurch erzeugen, dass man Wassertropfen an Wassertropfen reiht. Niemals war mein Entschluss, mit dem Dichten endgültig Schluss zu machen, so bestaetigt wie jetzt, da die Prosa endlich läuft.¹²⁴

Bei dieser Befreiung der Prosa von der Dichtung habe nochmals die Musik eine Rolle gespielt. Da er wieder Gelegenheit hatte, etwas Musik zu machen, war durch die Musik die Dichtung völlig ausgeschaltet. „Musik und Prosa behindern einander überhaupt nicht“, schreibt Anders und schließt diesen Text mit der Feststellung, dass viele große Musiker großartige Prosa-Autoren waren, aber keine – oder, wie Wagner, nur entsetzliche – Dichter.¹²⁵

¹²¹ Ebd.

¹²² Ebd., S. 1-2.

¹²³ Ebd., S. 2.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd.

Aus diesen Texten aus dem Nachlass ist ersichtlich, wie Anders seine vielfachen Begabungen große Schwierigkeiten im Wechseln zwischen Bereichen bereiteten bzw. dass er seine künstlerischen Neigungen oft selbst als Hindernis beim Schreiben sah. Andererseits wollte er sich beim Verfassen seiner Texte keinesfalls von den Mitteln und Methoden eines Kunstschaftenden lossagen. Wie vorhin zitiert, vergisst er nicht, darauf aufmerksam zu machen, dass er von der Musik etwa „in Phrasierung, in Dynamik, in Lautstärke, in Tempegebung“ nie genug lernen konnte, oder dass seine Erfahrung von der „Skrupelhaftigkeit des Dichtens“ der Klarheit und Präzision seiner Sprache wesentlich beigetragen hat. Anders muss sich ohne Weiteres bewusst gewesen sein, dass auch seine Prosatexte oft „als Prosa-Aussagen gebende Dichtungen“ anmuteten.

Doch nicht nur die Beschäftigung mit Musik oder Dichtung haben in Anders' Prosastil Spuren hinterlassen. Seine Texte sind, gleich ob er sie als schöne Literatur oder philosophische Reflexionen oder politisch-theoretische Abhandlungen ausweist, von einer hoch ausgeprägten bildlich-metaphorischen Sprache gekennzeichnet. Die allgemein geltenden Mittel der Literatur schlechthin – wie die metaphorische Ausdrucksweise, das Dramatisch-Dialogische oder das Erzählerische – haben also nicht nur Platz, sondern Vorrang in Anders' Schriften, ob in seinen philosophischen Büchern oder in eigentlichen Erzählwerken.

Als besonders charakteristisch für Anders gilt auch, dass er seine Thesen sich nicht selten in Form von fiktiven Dialogen entwickeln lässt oder dass er für ihn wichtige repräsentative Situationen als Minidramen, eindrucks- und oft humorvoll, inszeniert.¹²⁶ Gerade die Tagebücher sind voll von solchen Beispielen, die belegen, dass Anders' Verwendung des Dramatisch-Dialogischen als ein wesentliches Merkmal seines Stils zu kennzeichnen ist.

Anders' Dialoge sind durchaus als eine Art platonischer Dialoge zu bewerten. In ihnen versucht Anders eine These in Form von Rede und Gegenrede lebendig zu beleuchten, wobei der Hauptredner bei ihm immer eine betont übergeordnete Rolle spielt.¹²⁷ Da kommt unverkennbar Anders selbst zu Wort, ohne dass er sich „der

¹²⁶ Vgl. Schmidt-Dengler, „Hoch die Metapher! [...]“, in: *G.A. kontrovers*, S. 140.

¹²⁷ Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Platonischer_Dialog, Zugriff: Mai 2014. „Der Ausdruck platonischer Dialog bezeichnet eine durch Rede und Gegenrede lebendige Darstellung philosophischer Gedankenwege und Inhalte, die für das Werk Platons charakteristisch sind.“

argumentativen Kontrolle durch die Gesprächspartner“¹²⁸ wirklich stellen will.¹²⁹ Vielmehr hofft er, durch den literarischen Charakter der Dialogform seine These anschaulicher, attraktiver und überzeugender vergegenwärtigen zu können.¹³⁰

Bei diesen Schein-Gesprächen tritt Anders als Lehrer auf, scheint aber tatsächlich wenig vom „pädagogischen Eros“ geplagt gewesen zu sein¹³¹. Sein ‚Gesprächspartner‘ bleibt am Ende meistens verstört, muss in Ohnmacht verstummen oder „wie ein zum Tode verurteilter“ dem Schauplatz entfliehen.¹³² Anders’ fiktiver Gegner wird schlicht und einfach „für die Entwicklung seiner Gedanken geopfert“, meint Rohrwasser und kommentiert im weiteren: „Diese Verstörung, die Anders in seiner Gesprächsregie erreicht, nimmt in den fiktiven Dialog lustvoll-destruktive Züge an, die sich zu legitimieren scheinen aus der Überzeugung, dass die Diskussion mit Toren die eigenen Worte (Argumente) ‚infiziere‘ (K 75).“¹³³ Allerdings warnt Rohrwasser, dass der literarische Charakter dieser Dialoge nicht außer Acht gelassen werden darf. Es handelt sich bei Anders immer um ein literarisches Procedere, d.h. die übertriebene Demütigung und Missachtung seiner Gesprächspartner kommen als Stilmittel innerhalb von Texten vor, die nur sehr vermittelt „wahre Begebenheiten“ wiedergeben.¹³⁴

Mit Anders’ literarischem Procedere befasst sich auch Bernhard Fetz und stellt fest, dass er „die retuschierte Wahrheit, die Fiktionalität“ braucht, damit er sein Publikum erreicht.¹³⁵ Fetz sieht in dem, was Anders insbesondere in seinen Tagebüchern vorführt, ein „an Brecht geschultes Verfremdungstheater“: „Die alltägliche

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Dass „der manchmal ziemlich handfest auftretende Überlegenheitsgestus des Emigranten Anders“ in den Tagebüchern stört, führt auch Fetz in seinem Aufsatz über Anders *Nachrichten aus Molussien* an. Fetz, in: *Lesezirkel* 58, S. 3.

¹³⁰ Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Platon#Das_Dialogprinzip, Zugriff: Mai 2014. „Im literarischen Dialog sah auch schon Platon die allein angemessene Form der schriftlichen Darbietung philosophischen Bemühens um Wahrheit.“

¹³¹ Vgl. Schmidt-Dengler, „*Hoch die Metapher! [...]*“, in: *G.A. kontrovers*, S. 148. „Als Lehrer tritt Anders auf. Allerdings scheint ihn der pädagogische Eros nicht allzu sehr geplagt zu haben. Er inszeniert als Sokrates wie als dessen hauseigener Platon Dialoge, in denen er die armen Disputanten und vor allem Disputantinnen überfährt, sie einfach bloßstellt und nicht einmal der Gnade der milden Ironie für würdig befindet.“

¹³² Vgl. Rohrwasser, „*Dann war ich anders, eben ein Ketzer*“, S. 132.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Fetz, *Prophet, Regisseur und Stimmenimitator. Der Tagebuchschreiber Günther Anders*. In: *Austriaca*. Décembre 1992, S. 67.

Erfahrung wird typisiert, und als Vehikel der Botschaft dienen dann die verschiedensten literarischen und semiliterarischen Formen“.¹³⁶

Für Anders' Tagebücher gilt es, wie vorhin gezeigt, dass sie nicht als Konfessionen zu lesen sind. Vielmehr sollte das Typische für die Schreibweise in seinen Tagebüchern „jenseits [...] des Scheines der Authentizität“ gesucht werden.¹³⁷ Er führt uns kleine Szenen vor, die ihm repräsentativ für wichtige Phänomene erscheinen. Sie sollen uns die Phänomene in dramatischer Form anschaulich darstellen. Die dargestellten Situationen werden verallgemeinert und die Figuren als Repräsentanten von etwas gesehen. Daher werden auch ihre Namen immer nur mit Initialen angeführt, denn ihre tatsächliche Identität ist nicht von Belang, auch nicht, ob sich die Szenen wirklich so abgespielt haben. Am Beispiel einiger Episoden aus *Lieben gestern* macht Schmidt-Dengler auf die Häufigkeit der Theater-Metaphorik bei Anders aufmerksam und stellt fest, dass sie auf keinen Fall irgendwelcher Beliebigkeit entstammt.

Anders sei einer, „der sich in der Rolle des Zuschauers wahrnimmt; er ist nicht“, so Schmidt-Dengler, „der Autor oder Regisseur dieser Szenen, er ist aber fähig, sie als Schauspiel – Tragödie oder Komödie oder beides zugleich – wahrzunehmen“.¹³⁸ Auch die wichtigen prinzipiellen Auseinandersetzungen der Philosophie beschwört Anders in szenischen Bildern. Ihm ist es bewusst, dass diese philosophischen Ansätze auch als kleine Dramen, oder, in Anders' Wahrnehmung, sogar als Minikomödien dargestellt werden könnten.¹³⁹

Die Tagebuchaufzeichnungen in *Lieben gestern* etwa lassen sich nach Schmidt-Dengler als eine Art Serienkomödie oder Tragikomödie bzw. als „etwas Schauerlich-Komisches“ einstufen.¹⁴⁰ Denn die Welt, die Anders umgibt, bietet ihm „das unerschöpfliche Material für anhaltende Satire“ dar.¹⁴¹ Trotz seiner autoritativen Rede will er noch verständlich bleiben. „Die Umwelt ist barbarisch, und ein Mittel, ihr beizukommen, ist die Satire und die Komödie.“¹⁴²

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Vgl. Schmidt-Dengler: „Hoch die Metapher! [...]“, in: *G.A. kontrovers*, S. 139.

¹³⁸ Ebd., S. 141-142.

¹³⁹ Ebd., S. 144.

¹⁴⁰ Ebd., S. 140.

¹⁴¹ Ebd., S. 151.

¹⁴² Ebd.

Humor ist auch anderswo ein unübersehbarer Bestandteil von Anders' Schreibstil.¹⁴³ Es gelingt ihm immer wieder, die Kontraste bzw. die „Inadäquanzrelationen“ herzustellen, die Komik erzeugen, auch wenn er von bitterernsten Zusammenhängen spricht.¹⁴⁴ Seine Figuren, wie etwa in *Lieben gestern*, stimmen nicht mehr mit der Zeit, in der sie leben, überein. Damit erzeugt die Unzeitgemäßheit der Szenen, so irritierend sie ist, zugleich einen komischen Effekt.¹⁴⁵ Auch in seinen philosophischen Erzählungen kam Anders, wie er selbst bekundet, nicht umhin, den „unerträglichen tierischen Ernst“ seines Lehrers Heidegger etwa in eine „fröhliche Wissenschaft“ zu verwandeln.¹⁴⁶

Anders ersetzt Begriffe durch Bilder, wo immer dies zulässig zu sein scheint, und diese Machart, die seine Texte so attraktiv macht, wird in ihnen zum Prinzip erhoben. Dies konstatiert Schmidt-Dengler, indem er auf eine Stelle in *Lieben gestern* hinweist, wo Anders exstatisch „Hoch die Metapher!“ ausruft. Dabei fügt Schmidt-Dengler noch hinzu, auf die Unverwechselbarkeit von Anders' Schreibstil anspielend: „[...] man könnte ergänzen: „Hoch die Allegorie!““¹⁴⁷ Um die Besonderheit seines Schreibens hervorzuheben, weist Anders selbst auf seine Vorliebe für die Metapher hin, er insistiert auf ihrer Verwendung „geradezu emphatisch“, denn sie ist eben imstande, die Relationen der Inadäquanz einzufangen.¹⁴⁸ Dazu Schmidt-Dengler:

Solche Metaphern [...] scheinen Fixpunkte zu sein, von denen aus vielleicht jener Sprachozean befahren werden kann, der selbst den wortgewaltigen Anders in Verlegenheit zu bringen vermag.¹⁴⁹

¹⁴³ Schmidt-Dengler nennt Anders an einer Stelle „ein Woody Allen vor der Zeit“. Ebd., S. 148.

¹⁴⁴ Ebd., S. 140.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Vgl. GAa, S. 22: „[...] selbst meine in den fünfziger Jahren verfaßte Kosmologische Humoreske kann Heideggers Einfluß nicht verhehlen, wenn ich auch Heideggers unerträglichen tierischen Ernst in eine „Fröhliche Wissenschaft“ verwandelt habe.“ Vgl. auch in *Metzler Autoren Lexikon*, S.11: „Als Autor philosophischer Erzählungen liefert [Anders] Beispiele einer „fröhlichen Philosophie“, in der die Anstrengung der Phantasie die des Begriffs ergänzt, um so die Wirklichkeit einzuholen (*Kosmologische Humoreske*, 1968).“

¹⁴⁷ Schmidt-Dengler: „Hoch die Metapher! [...]“, in: *G.A. kontrovers*, S. 144-145.

¹⁴⁸ Ebd., S. 145.

¹⁴⁹ Ebd.

Schmidt-Dengler stellt hier fest, dass Anders' Insistieren auf Metaphern der Sprachnot entstammt. Denn Anders geht es nicht nur um das Argument, sondern – und das sei das Typische für ihn – ums „Decorum“ gleichermaßen. Die Stilfragen scheinen bei ihm „ein bewegendes Moment für die Texte selbst zu sein“.¹⁵⁰

Von der Metaphorik der Sprache spricht Anders an einer Stelle im ersten Teil seines Hauptwerkes *Die Antiquiertheit des Menschen*. Da weist er den Einwand ab, dass der Titel „prometheische Scham“ nichts als metaphorisch sei bzw. dass die Metapher einen irreführen lässt und legt seine Ansicht dar, dass kein Ausdruck „nur metaphorisch“ ist.¹⁵¹

[...] das Mißtrauen gegen Metaphern beruht auf dem als selbstverständlich gültig anerkannten Irrtum, daß die verschiedenen Erlebnisprovinzen autonom und hermetisch voneinander abgesperrt seien; und daß der kleine Grenzverkehr zwischen diesen Provinzen [...] verboten sei.¹⁵²

Die Legitimität der Metapher beweist allein die Tatsache, dass „die angeblich aus fremden Provinzen importierten Ausdrücke“ in anderen Bereichen problemlos verstanden werden. Dies beweise wiederum, dass die Grenzen zwischen den Provinzen in der Tat weit offen stehen. Die Metapher diskreditierenden Wissenschaftler können im Alltagsleben auch keinen Augenblick ohne sie auskommen.¹⁵³ Wenn ein Kranker etwa seinen Schmerz als „stumpf“ bezeichnet, argumentiert Anders, dann verstehen wir ganz genau, was er empfindet. Sein Ausdruck als „nur metaphorisch“ oder „unwissenschaftlich“ abzutun, wäre lächerlich. Eigentlich übertrage er den Ausdruck überhaupt nicht, weil die in diesem angezeigte Qualität „vor-spezifisch“ ist. Diese Qualität verwirklicht sich in bestimmten Sinnesgebieten erst sekundär. Wenn es dem nicht so wäre, könnten wir die Bedeutung von verwendeten Worten „überhaupt nicht nachvollziehen können (und die Sprache der Dichtung würde uns dunkel bleiben)“, meint Anders und schließt:

¹⁵⁰ Ebd., S. 146.

Auch Liessmann spricht davon, dass man sich an der stilistischen Brillanz von Anders' Texten und Polemiken „auch dann delectieren kann, wenn man ihre Auffassungen nicht teilt“. *Günther Anders*, S. 12.

¹⁵¹ AM I, S. 76.

¹⁵² Ebd., S. 77.

¹⁵³ Ebd., S. 76.

Nicht nur, was ein „stumpfer Schmerz“ ist, sondern sogar auch, was ein stumpfes Messer ist, verstehen wir nur deshalb, weil wir vor-spezifisch verstehen, was „stumpf“ ist.¹⁵⁴

Denn Anders geht vom „Erleben“ aus, oder, wie es am Ende der Fabelsammlung *Der Blick vom Turm* heißt, nicht von einer „Einsicht“, sondern von einem „Bilde“. Weil keines der Bilder unmittelbar seine Bedeutung verrate, sagt Aesop, „mache ich mich dann eben ans Deuten und ans Übersetzen. Also wohlgemerkt nicht daran, eine Einsicht in ein Bild zu übersetzen [...], sondern daran, ein Bild in eine Einsicht zu übersetzen“.¹⁵⁵

Auch in seinem Kafka-Essay spricht Anders von dem „Bildcharakter der Sprache“, wenn er feststellt, dass Kafka aus diesem „vorgefundenem Bestand“ schöpft: Kafka tue nichts anderes, als die metaphorischen Worte beim Wort zu nehmen.¹⁵⁶ Und im Weiteren erklärt er, was Kafka durch die Übernahme dieser in der Sprache bestehenden Bilder zu zeigen gelingt:

Er erfindet keine Bilder. Er übernimmt sie. Was an Sinnlichkeit in diesen Bildern da ist, nimmt er nun unter das Mikroskop – und siehe da, die Metapher zeigt so ungeheure Details, dass nunmehr die Beschreibung etwas von grauenhafter Wirklichkeit annimmt. Das Detail beweist dann die Glaubwürdigkeit des Bildes, für das die Sprache die erste Verantwortung trug, noch einmal.

Anders ist „ein Meister der Übertreibung“.¹⁵⁷ Er übt sich in „übertreibende[r] Darstellung dessen, was in Übertreibung hergestellt wird“¹⁵⁸ Er gibt Karikaturen als Abbildungen aus¹⁵⁹, er übertreibt, um Dinge sichtbar, erkennbar zu machen.

Als die Einzigartigkeit von Anders' Stil hebt Paucker hervor, welche Transparenz und Schärfe er den Dingen verleiht, die er mit seiner analytischen Intelligenz beleuchtet, und mit welcher plastischen Lebendigkeit er sie beschreibt.

Dies also ist das Unverwechselbare von Anders' Stil: die gläserne Transparenz der Dinge, die Schärfe ihrer Konturen im Licht seiner analytischen Intelligenz *und* ihre plastische Lebendigkeit, geprägt von der Erfahrung des Leids, von Wärme. Die Inversion der Tempora, die Durchleuchtung der Kriegs- und Nachkriegszeit als Vergangenheit und als Zukunft, liegt der Einzigartigkeit von Anders' Stil zugrunde;¹⁶⁰

¹⁵⁴ Ebd., S. 78.

¹⁵⁵ Paucker, S. 227.

¹⁵⁶ MoW, S. 74.

¹⁵⁷ Rohrwasser, „*Dann war ich anders, eben ein Ketzer*“, S. 134.

¹⁵⁸ AM I, S. 20.

¹⁵⁹ Ebd., S. 19.

¹⁶⁰ Paucker, S. 225.

Paucker stellt fest, dass die Figur der Inversion als Korrektiv Anders' Stil auch sonst beherrscht und ortet sie als „eine der wichtigsten Aussage- und Denkstrukturen“ von ihm.¹⁶¹ Da Anders in seinem Engagement immer wieder auf Wirkung aus ist, weil ihm daran gelegen ist, gehört zu werden, benutzt er „die Inversion als Umkehrung des Üblichen“, um zu verblüffen und aufzuwecken.¹⁶² Die Inversion ist ein Stilmittel und ein Mittel der Provokation bei Anders, konstatiert auch Rohrwasser: „[...] er provoziert durch Aufkündigung von Übereinkünften und gewohnten Hierarchien. [...]“¹⁶³ Paucker weist darauf hin, dass in Anders' Schriften oft ganze Abschnitte oder kurze Fabeln nichts als eine solche Inversion sind. Er hebt auch hervor, dass Anders' Inversion pädagogisch ist. Der Leser soll aufgerüttelt werden, indem das Gewohnte ungewöhnlich gemacht wird. In der aus den Fugen geratenen Welt „ist es Aufgabe des Schriftstellers, das Vertraute zu verfremden, das Ordentliche als das Außerordentliche wieder erkenntlich zu machen“.¹⁶⁴

In seinem Essay „Sein ohne Zeit“ zu Becketts Stück *En attendant Godot* schreibt Anders darüber, dass Parabeln im Grunde dem Mechanismus der Inversion gehorchen, und er erläutert, was seinem Verständnis nach „Inversion“ bedeute. Als die Fabeldichter Aesop oder Lafontaine etwa sagen wollten, dass Menschen wie Tiere sind, zeigten sie Menschen nicht wie Tiere, sondern sie behaupteten, Tiere seien Menschen, erklärt Anders. Sie tauschten also „die beiden Elemente der Gleichung, Subjekt und Prädikat, aus“. Und in dieser Umdrehung bestünde eben der „eigentümlich belustigende Verfremdungseffekt von Fabeln“.¹⁶⁵

¹⁶¹ Ebd., S. 228-229.

¹⁶² Ebd., S. 228.

¹⁶³ Rohrwasser, S. 134.

¹⁶⁴ Paucker, S. 229.

¹⁶⁵ AM I, S. 215. Auf Becketts Stück angewendet heißt es im Weiteren: „Will man daher Becketts ‚Inversion‘ zurückübersetzen, so bedeutet seine sinnlose Parabel vom Menschen die Parabel vom sinnlosen Menschen“.

5.2 Anders' mythisches Land *Molussien*

Bei der Lektüre von Anders' Büchern kommt der Leser kaum umhin, seinem erfundenen, mythischen Land Molussien zu begegnen. Dieses geheimnisvolle Land, dessen Existenz Anders als selbstverständlich hinstellt, ohne es wirklich genauer zu bestimmen, taucht in seinen Texten immer wieder auf – in belletristischen genauso wie in philosophischen. Einmal erscheint Molussien als Ort des Geschehens, ein anderes Mal als Quelle von bedeutungsträchtigen Geschichten, die wie ein unschätzbares Legenden-Erbgut pointiert und ausführlich zitiert werden. Darüber hinaus kommt Molussien auch in der knappen Adjektivform „molussisch“ vor – als ein plötzlicher lakonischer Hinweis auf Sprache oder Brauchtum dieses Landes, bzw. darauf, wie etwas auf Molussisch heißen oder scheinen würde. Die Erwähnung Molussiens oder des Molussischen soll dem Erzählten eine höhere emblematische Bedeutung zuschreiben. Denn das mythische Land mutet nicht nur archaisch-zeitlos an, sondern es hat auch den Stellenwert einer hochrespektablen antiken Kultur. Als solche haben die molussischen Geschichten die Aufgabe, das verlässliche Fundament einer antiken Weisheit zu gewährleisten. Wie in seinen Schriften zu sehen ist, beruft sich Anders auf die molussischen Geschichten, wenn er etwa seine Thesen allegorisch untermalen oder wenn er darüber hinaus einen ultimativen Beweis für ihre Richtigkeit liefern will.

Das allgegenwärtige Molussien durchzieht Anders' Werk, so Rohrwasser, „wie eine historische Folie und als ein magischer Bezugspunkt des Denkens“¹. Oder wie Liessmann das formuliert, dieses erfundene Land wurde für Anders „zu einer einzigartigen Chiffre seines Denkens“². Auch Bernhard Fetz schreibt zu Anders über „Nachrichten aus Molussien“³ und erwähnt, wie Anders in viele seiner Arbeiten „fiktive Nachrichten, Fabeln, Gedichte und ethnologische Betrachtungen aus einem imaginären Land namens Molussien [...] gleichsam als ethnologische Flaschenpost schmuggelte.“⁴ Dieses kurze Kapitel soll darauf aufmerksam machen, dass dieses Procedere von Anders, das er so konsequent in seinem Œuvre anwendet, ein literarisches ist.

¹ Rohrwasser, in: *Exil*, S. 6ff.

² Liessmann, *Günther Anders*, S. 169.

³ Fetz, *Nachrichten aus Molussien. Über den Schriftsteller Günter Anders*. In: *Lesezirkel* 58, Juli 1992.

⁴ Fetz, *Das unmögliche Ganze. Zur literarischen Kritik der Kultur*. München 2009. S. 26.

Die erste und auch die umfassendste Erwähnung des Landes Molussien findet sich in Anders' einzigem veröffentlichtem Roman *Die molussische Katakombe*. Allerdings stimmt die Reihenfolge der Entstehung und der Veröffentlichung hier nicht, da der in den frühen dreißiger Jahren entstandene Roman erst sechzig Jahre danach, im Jahr von Anders' Tod in seiner dritten Fassung herausgegeben wurde. Das heißt, dass alle anderen Werke Anders', in denen Molussien erwähnt wird, vor dem Roman veröffentlicht wurden, in dem das mythische Land ins Leben gerufen wurde. Also lernt der Leser auch die molussische Metaphorik kennen, bevor er etwas von ihrem Ursprung weiß. Das mag Anders' parallele Welt Molussien dem Leser noch geheimnis- und reizvoller machen, obwohl auch der Ursprungsroman keine genauere Antwort auf die Frage über dieses Land in sich birgt.⁵

Über die Entstehungsgeschichte dieses „legendären Exilromans“⁶ sowie seine Intention gibt Anders ausführlich Auskunft in dem Interview mit Mathias Greffrath 1979. Hier nennt Anders *Die molussische Katakombe* als seinen ersten größeren Beitrag politischer und philosophischer Belletristik. Und hier erklärt er auch, dass Molussien ein erfundenes Land ist, in dem seine allegorischen Geschichten, in welchen die Mechanik des Faschismus demaskiert werden sollte, Platz gefunden haben.⁷

Im Günther Anders' Nachlass im Österreichischen Literaturarchiv sind außerdem zwei undatierte zweiseitige Typoskripte über *Die molussische Katakombe* bzw. über das Land Molussien zu finden, die aller Wahrscheinlichkeit nach von Anders selbst verfasst wurden.⁸ Die darin befindlichen Angaben stimmen im Großen und Ganzen mit Anders' Äußerungen in dem genannten Interview überein. Hier wird zwar noch dazu der Ursprung des Namens „Molussien“ verraten: demnach wurde er aus dem lateinischen Wort „moles“ abgeleitet, das Maulwurf bedeutet.⁹ Ansonsten ist in beiden Typoskripten die Rede davon, dass der Roman „nicht ganz einfach [...] zu klassifizieren“ ist und dass in ihm der Kampf „für ein glücklicheres und freieres

⁵ Vgl. Liessmann, S. 169: „[Anders] zitiert [...] immer wieder aus diesem nie näher bestimmten Land [...]“ Oder auch Walter Delabar, in: *Exil*, S. 11: „Aber auf die Frage, was denn dieses merkwürdige Molussien sei, erfährt ein Leser [...] sehr wenig. Es erinnert etwas an Andorra und ostasiatische Legenden, aber Konkretes ist nicht zu erfahren.“

⁶ Rohrwasser, in: *Exil*, S. 5.

⁷ GAa, S. 30-31.

⁸ Typoskripte *Die molussische Katakombe von Günther Anders* und *Antwort auf die Anfragen nach dem Land Molussien*. Beide Typoskripte scheinen mit Anders' Schreibmaschine getippt und die Korrekturen mit seiner Handschrift vorgenommen worden zu sein. *Günther Anders Nachlass* im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, ÖLA 237/W99/2, ÖLA 237/W98.

⁹ Typoskript *Antwort auf die Anfragen nach dem Land Molussien*, S. 1. ÖLA 237/W98.

Molussien“ beschrieben wird. Und zwar so, indem die gefangen genommenen Widerstandskämpfer in ihren Katakomben als „Hüter eines Geschichtenschatzes“ erscheinen: „sie bewahren, veraendern, vermehren, tradieren einen Schatz von Geschichten“, die sie von Generation zu Generation weitergeben. Erzählt werden „abenteuerliche, exotische Geschichten aus der Molussischen Historie; Berichte über die höchst sonderbaren Sitten und Gebräuche der Molussischen Gesellschaft; Geschichten über die Macht der Lüge; über die falsche und die rechte Art, die Macht der Lüge zu bekämpfen“.¹⁰ Über die Bedeutung solchen Geschichteerzählens heißt es hier schon:

Unnötig zu betonen, dass diese Geschichten nicht einfach Ausgeburten einer verspielten Phantasie sind; Jedes Stueck hat seine tiefere Bedeutung; und obwohl die Stuecke durchaus nicht „realistisch“ im modernen Romansinne sind, haben sie in jeder einzelnen Zeile ganz direkte Beziehung zu Phaenomenen von heute, vor allem zu Phaenomen des Faschismus: es ist nicht übertreiben, das buch ein literarisch getarntes Buch gegen den Faschismus zu nennen.¹¹

In dem 1992 veröffentlichten Roman ist Molussien ein von Diktatur geplagtes Land, dessen wahres Leben von den in den Katakomben gefangen gehaltenen Widerstandskämpfern gerettet werden will. Der Freiheitskampf findet im Untergrund statt, indem seit Generationen der ältere Gefangene den jüngeren in für die Fortführung des Kampfes notwendigen Weisheiten belehrt. Die Erzählungen, bzw. die eigentlichen politischen Parabeln, die er in der totalen Dunkelheit der Katakombe zu hören bekommt, muss der Jüngere auswendig lernen, damit er sie weitergeben kann, bis die Stunde des „wahren Molussien“ wieder schlägt.

Der ältere, der immer Olo heißt, unterrichtet den jüngeren, der von Generation zu Generation den Namen Yegussa übernimmt, in 44 Tagen und Nächten, wie er Geschichten, die dem Sinn der aufzubewahrenden Wahrheit entsprechen sollen, erzählen oder darüber hinaus selber verändern und erfinden kann. Denn hier schon zeigt Anders in Gestalt seiner Figuren, dass für ihn die Vermittlung eines Inhalts, der der Wahrheitsfindung dienen soll, über der treuen Abbildung der Realität steht. Das real Geschehene darf in Form von erfundenen Fabeln, d.h. nicht wahrheitsgetreu dargestellt werden, damit es glaubwürdiger und verständlicher wird. Oder wie es sonst auch bei

¹⁰ Typoskript *Die molussische Katakombe von Günther Anders*, S. 1. ÖLA 237/W99/2.

¹¹ Ebd.

Anders heißt, Geschichten dürfen nicht ohne Zweck und Aussage bestehen.¹² Vielmehr sollen die einzelnen Fabeln, wie das in der „Gebrauchsanweisung“¹³ des molussischen Dokuments steht, zur „breiten Erziehung zur Vernunft“¹⁴ benutzt werden.

Am Ende des Romans stellt sich heraus – nachdem Olo gestorben ist und Yagussa alle Geschichten vergessen hat – dass die mühsam stattgefundenene mündliche Überlieferung sich als völlig absurd und umsonst erwiesen hätte, wäre sie nicht in den Abhörprotokollen der „Angestellten des Terrors“¹⁵ penibelst aufgezeichnet worden. Damit erweist sich das Interesse an den sich ständig modifizierenden Gefängnisgeschichten plötzlich als beidseitig. Nicht zuletzt dadurch zeigt sich auch am Schluss – wie am Anfang des Romans in Gedichtform schon apostrophiert – wie schwierig sich das Verhältnis von Lüge und Wahrheit offenbart. Damit die Wahrheit überhaupt Gehör finden kann, muss sie sich zuerst als Lüge verkleiden.¹⁶ Ob der Zweck des Freiheitskampfes in Molussien nach dem Sieg der Revolution erfüllt werden konnte, ob die Opfer für „die Sache der Wahrheit“¹⁷ vergeblich waren oder nicht, bleibt im Roman offen. Während die einführenden Worte des fiktiven Herausgebers mit Olos Zuversicht schließen: „Je geringer ihr Anhang, desto schwächer die Lüge“¹⁸, heißt es am Ende der 32. Nacht: *„Die Revolution ist schwerer als ich gedacht hatte, [...] Denn sie beginnt einen Tag nach dem Siege der Revolution.“*¹⁹ Und im abschließenden Epitaph ist in diesem müheseligen Kampf um das erhellende Wort auch die unvermeidliche Wehmut zu spüren:

Doch am längsten und am schwersten,
bis das Wort zu Tag gebracht.
Ach, Du stehst noch ganz im ersten
Viertel Deiner Nacht.²⁰

¹² Vgl. Walter Delabar, in: *Exil*, S. 12.

¹³ MK, S. 11.

¹⁴ Ebd., S. 11.

¹⁵ Ebd., S. 10.

¹⁶ Da heißt es unter anderem: „Denn so allein: mit dick verschminktem Mund / Die Wahrheit schreiend fand ich Euer Ohr.“ MK, S. 7.

¹⁷ Ebd., S. 11.

¹⁸ Ebd., S. 11.

¹⁹ Ebd., S. 177.

²⁰ Ebd., S. 317. Zum Inhalt des Romans vgl. auch Delabar, S. 11-14, oder Liessmann, S. 164-168.

Der Roman selbst, den Anders ausdrücklich als „extrem antifaschistisch“²¹ bezeichnet – und der sicherlich auch „als philosophisch-politischer Schlüsselroman gelesen werden“²² kann – hat in den Jahren seiner Entstehung die allegorische Tarnung mehr als nötig gehabt.²³ Darüber hinaus hatte es Brechts Verleger Kiepenheuer für notwendig gehalten, noch eine weitere konkrete Tarnung vorzunehmen, die die Gestapo-Zensoren dazu verführte, den Roman für ein „Südsee-Märchen“ zu halten. Er band das Manuskript in eine alte Landkarte von Indonesien ein, auf die er eine Insel namens „Molussia“ einzeichnen ließ. Somit war also Anders’ Molussien doch auch als geographisches Faktum zu finden – mindestens auf dieser alten Landkarte.²⁴

Zum Zeitpunkt des erwähnten Interviews stellt Anders schon fest, dass sein Roman seine eigentliche Funktion, die er „zu erfüllen niemals die Gelegenheit gehabt hat, vollends eingebüßt“ hat.²⁵ Doch anders als Anders selbst glaubt etwa Michael Rohrwasser in der Zeitschrift *Exil*, dass der Roman *Die molussische Katakombe* „trotz der zeitgebundenen Elemente seinen Leser erreicht“, und zwar „als Bericht über eine totalitäre Gesellschaft, deren historische Bezüge sich nicht im Nationalsozialismus erschöpfen“.²⁶ So auch Walter Delabar im selben Heft, wenn er meint, dass dieser Roman „neben heute kaum noch aktualisierbaren Partien“ in seiner Vielfalt und „Genauigkeit, mit der er politische Probleme beschreibt“, frappierende Qualitäten aufweist.²⁷ Nach Liesmann werden „die Geschichten aus, um und über Molussien“

²¹ GAa, S. 31.

²² Liesmann, S. 168. Liesmann gibt an, dass man in dem Roman nicht nur die Nationalsozialisten leicht erkennen kann, sondern auch etwa Marx und die Kommunisten, die UdSSR als Land der verwirklichten Revolution oder sogar Heidegger als den Staatsphilosophen.

²³ In dem genannten Typoskript aus dem Nachlass *Die molussische Katakombe von Günther Anders*, S. 2, heißt es, die ersten Stücke des Romans „datieren aus der Zeit unmittelbar vor Ausbruch des Nationalsozialismus, als es nicht mehr möglich war, Wahrheiten direkt zu sagen, Missstände unverhüllt zu geißeln, Menschlichkeit offen zu bekennen“.

²⁴ GAa, S. 30

²⁵ Ebd., S. 31. An der Stelle erwähnt Anders, dass er das Manuskript in seiner Pariser Exil-Bude als „Duftsauc“ beim Verzehren seiner mageren Baguette benutzen konnte, nachdem es seine Freunde in Deutschland monatelang in ihrem Rauchfang neben Würsten und Schinken versteckt hatten. Damit will er auf seine selbstironisierende Art mindestens diese eine Funktion des Romans als erfüllt gelten lassen. Auch im Typoskript aus dem Nachlass *Antwort auf die Anfragen nach dem Land Molussien* heißt es auf der Seite 2: „Dieses appetitliche Exemplar wurde schliesslich aus Deutschland herausgeschwindelt, sodass Anders es in der Emigration widererhielt und, sich an dessen herrlichen Duft delectierend, an die Neubearbeitung gehen konnte.“ ÖLA, 237/W98.

²⁶ Rohrwasser, in: *Exil*, S. 6. So ähnlich etwa hält es Liesmann für überflüssig, darauf hinzuweisen, dass die im Roman beschriebenen Lügenmechanismen sehr wohl auch jenseits der Propagandamechanismen des Faschismus ihre Gültigkeit behalten. Vgl. Liesmann, S. 166.

²⁷ Delabar, S. 14. Für Delabar ist *Die molussische Katakombe* „eine Flaschenpost“, die „Erzählungen und Thesen“ enthält, „die auch heute noch nichts von ihrer Brisanz, aber auch von ihrer erzählerischen Originalität und Frische verloren haben“.

darüber hinaus „zu *fabelhaften* Paradigmen der Weltgeschichte, der sozialen Lage, der politischen Situation“.²⁸

Das ungewöhnliche Eigenleben, das der Roman *Die molussische Katakombe* von seiner Entstehung in den dreißiger Jahren bis zur Veröffentlichung 1992 führte, lässt vermuten, dass sein Umfang ursprünglich tatsächlich viel größer war. Anders spricht nämlich in den Interviews einmal von 600 Seiten und ein anderes Mal von „ein[em] beleibte[n] Konvolut von 500 Seiten“²⁹. Nach Anders' Angaben soll der Roman nach der Flucht aus Deutschland in Paris auf diesen Umfang erweitert worden sein – als „Frucht der hungrigen Exilnächte“³⁰, wie er betont. Da aber die veröffentlichte Fassung des Romans im Druck 323 Seiten umfasst und das im Nachlass befindliche Typoskript 348 Seiten, könnte man annehmen³¹, dass die ursprünglich für den Roman verfassten Fabeln in andere Schriften Anders' eingeflossen sind. Darüber mutmaßt jedenfalls Delabar, wenn er etwa die Seitenzahlen der vor dem Roman herausgegebenen Fabelsammlung *Der Blick vom Turm* oder bei Suhrkamp erschienenen *Erzählungen* mit dem Umfang der angeblich fehlenden Seiten aus der *Molussischen Katakombe* vergleicht. Delabar kommt aber zum Schluss, dass die Wahrscheinlichkeit dazu eher gering ist, da die in den erwähnten Schriften versammelten Geschichten erst nach dem Krieg entstanden sein müssen.³²

Aus dem vorher Gesagten geht hervor, dass Anders' Molussien ursprünglich als notwendige Tarnung in einer realpolitisch gefährlichen Situation entstanden ist und sich danach zu einem viel weiter aufgefassten „selbstentworfenen Privatmythos“³³ von ihm entwickelt hat. Die Parabelkette aus dem Roman appliziert Anders sozusagen anschließend auf sein gesamtes Werk, indem er den molussischen Stoff inhaltlich und formell ins Unendliche variiert. Daher kann man in Anders' Schriften in Hinsicht auf Molussien und das Molussische zweierlei erkennen: Einerseits ist Molussien ein Ort des

²⁸ Liessmann, S. 167.

²⁹ GAa, S. 31 und S. 90. In dem erwähnten Typoskript ist sogar von 800 Seiten die Rede, die in der Emigration entstanden und im Jahre 38 auf 300 Seiten reduziert wurden.

³⁰ Ebd., S. 90.

³¹ Unter der Voraussetzung natürlich, dass man Anders' Anführungen, die nicht unbedingt zuzutreffen scheinen, Glauben schenkt. Vgl. dazu Delabar, S. 12.

³² Delabar, S. 11. Es sind allerdings in der Sammlung *Der Blick vom Turm* die modifizierte Fabeln aus dem Roman zu finden, entstanden in den 30-er Jahren, wie z.B. eben die Titelgeschichte „Der Blick vom Turm“. Vgl. BvT, S. 7, MK, S. 98.

³³ Liessmann, S. 169.

Geschehens, ein mythisches Land oder auch eine Stadt³⁴, wo die Erzählhandlung spielt, und andererseits erscheint das Molussische als ein allgemeingültiges Denkmuster und als Reservoir, aus dem die „empirisch fundierten“ Beweise oder Illustrationen für Thesen geschöpft werden.

Tatsächlich ist Molussien als Ort des Geschehens nicht nur im Roman *Die molussische Katakombe* zu finden. Auch die Handlung von den Erzählungen *Rigonia* oder *Der Ahnenmord* spielt in Molussien.³⁵ In *Der Ahnenmord*, einer fingierten ethnologischen Abhandlung, erfahren wir nebenbei auch, dass es Molussien schon zwei Jahrtausende vor Christus gegeben hat.³⁶ Hier legt aber Anders, der sich da als ein später Interpret von molussischen Ritualbräuchen gibt, schon seine paradoxe Argumentation zu Tage. Denn obwohl er uns diese Datierung mitteilen kann, sieht er sich an anderer Stelle verpflichtet zu erwähnen, dass er selbst niemals dort war.³⁷ Daher muss er sich quasi zwangsläufig auf andere Quellen berufen. Diese sind wiederum allesamt erfundene, vermeintliche Studien und Dokumente, die er ungeniert zitiert. Aber nicht genug, dass die Quellen fingiert sind – es werden darüber hinaus die Entstehungsdaten der nicht existenten Studien in die Zukunft projiziert. Während die Erzählung selbst mit dem Jahr 1951 datiert ist, werden als Jahre der Veröffentlichung von Sekundärquellen etwa 1952 oder 1954 angegeben.³⁸

Schon am Anfang von *Die molussische Katakombe* lässt Anders seinen fiktiven Herausgeber kundtun, dass wir es da mit einem Dokument zu tun haben, das unbedingt vorzulegen ist – weil es „eine humanistische Aufgabe [...] enthusiastisch behandel[t]“³⁹, nämlich den „Kampf gegen die Lüge für die Sache der Vernunft“.⁴⁰ Das Dokument liefere auch eine „Gebrauchsanweisung“, der „wir uns heute bedenkenlos anschließen“

³⁴ Wie z.B. in *Der Ahnenmord*, Vgl. KH, S. 241.

³⁵ Allerdings ist das allgegenwärtige Molussien nicht der einzige Ort des Geschehens in Anders' literarischem Opus. In *Learsi* ist z.B. von Topilien und Bochochien die Rede, und *Der Hungermarsch* spielt im alten Mexiko.

³⁶ „Die Rettungs- und Erlösungsfunktion, die das 19. Jahrhundert [...] dem Weibe zuerkannt hat, die kann es schließlich im Molussien des zweiten Jahrtausends vor unserer Zeitrechnung nicht gegeben haben.“ *Der Ahnenmord*, in: KH, S. 272.

³⁷ „[...] wie gesagt: im großen ganzen halten wir uns hier an den ‚Green Travellers Guide‘, denn ich selbst bin niemals in Molussien gewesen [...]“ *Der Ahnenmord*, in: KH, S. 272.

³⁸ Molussic Studies, a Symposium, Princeton 1952. KH, S. 241. Oder: A Pompeji of the South Seas, III, The Green Traveller Guide, Vol. 261, London 1954. KH, S. 268.

³⁹ MK, S. 9 u. S. 11.

⁴⁰ Da heißt es: „Denn keine Sache verlangt heute, in der Zeit der allgemeinen Verhöhnung des Geistes, der organisierten Verdummungen, der kommandierten Vergötterungen, eine so tiefe und gleichzeitig so breite Durcharbeitung wie der Kampf gegen die Lüge für die Sache der Vernunft.“ MK, S. 11.

können, heißt es da. Also hat die Berufung auf eine solche Art von Quelle eine klare Begründung, die Anders' wichtige Anliegen verrät: Erstens, sie ist ernst zu nehmen, denn sie ist ein Dokument, das belehrt. Zweitens geht es in diesem Dokument um eine wichtige Aufgabe, nämlich um die Humanität, und drittens wird diese Aufgabe enthusiastisch behandelt, also zeugt das Dokument auch vom Engagement.

Darum geht es Anders eigentlich auch sonst, wann immer er molussische Geschichten, Sprichwörter oder Gedichte zitiert: um das Ernstnehmen seiner Thesen, um die anschauliche Vergegenwärtigung der humanistischen Aufgaben und um die Wichtigkeit eines enthusiastischen Engagements. Daher spricht er dem Roman jedweden literarischen Stil, jede Kunstform ab. Wenn der Roman mit „einer in sich geschlossenen Kunstform mit Rahmen und mit Einheit des Raums“ die Ähnlichkeit mit den Kettenerzählungen aus „Tausend und einer Nacht“ oder mit den Platonischen Dialogen aufweist, dann ist das ausschließlich der Wirklichkeit zu verdanken, wird da ausdrücklich hervorgehoben.⁴¹

Doch ist die Erwähnung der Platonischen Dialoge und „Tausend und einer Nacht“ oder die Bezeichnung der molussischen Katakombe als Swifitiade⁴² sicher nicht zufällig und kann auch als Hinweis auf Vorbilder gedeutet werden. Wenn wir also Anders' Molussien – von dem wir ungefähr wissen, dass es eine vor Jahrtausenden entstandene antike Hochkultur und vermutlich ein auch heute noch bestehender oder aber schon längst verschütteter⁴³ Inselstaat irgendwo im Südsee sein soll – vor Augen haben, können wir nicht umhin, an die zahlreichen Utopien oder Anti-Utopien der Literatur- und Philosophiegeschichte zu denken, nicht zuletzt an Platons Atlantis selbst.⁴⁴

⁴¹ MK, S.10.

⁴² GAa, S.28

⁴³ In *Der Ahnenmord* steht nach dem Satz: „Vielmehr waren Nashörner die sakralen Totemtiere der Molussier.“ in der Fußnote: „Auch heute sind sie das noch. Das mag überraschend klingen, denn bekanntlich gilt ja in Molussien das Nashorn heute als unrein.“ KH, S. 244. Außerdem wird auch mehrmals aus dem sekundären Werk *Molussia today* zitiert.

Andererseits lässt uns eine andere Fußnote wissen: „Natürlich gilt das nicht nur gegenüber molussischen Dokumenten. Auch das Alltagsleben und die Alltagssprache anderer verschütteter Kulturen, sogar jener [...], mit denen uns die engsten Beziehungen verknüpfen [...], sind uns unbekannt.“ KH, S. 285.

⁴⁴ Vgl. Liessmann, S. 168: „[...] was als Kosmos dieser Fabeln erscheint, sind die Konturen eines imaginären Landes, das man als inverses Atlantis bezeichnen könnte.“

Es ist hierfür auch nicht unwichtig zu vermerken, dass die meisten modernen Anti-Utopien ein Produkt der 30-er und 40-er Jahre sind, wie etwa George Orwells Roman *1984* aus 1948 oder Aldous Huxleys *Brave New World* aus 1932, als Reaktion auf die Weltkriege, -krisen und totalitäre Staatsmodelle.

Platons Erzählung vom mythisches Inselreich⁴⁵ Atlantis, für die Platon wiederum durch andere zeitgenössische Vorbilder inspiriert wurde, sollte als Demonstration der praktischen Bewährung des idealen Staates dienen, d.h. Beweise für eine zuvor aufgestellte Theorie liefern. Wie auch viele andere fiktionale und mythische Darstellungen in Platons Werken, soll auch die Atlantis-Erzählung auf eine anschauliche und glaubwürdige Weise die Richtigkeit seiner Thesen bestätigen. Dabei ist die Dialogform der Texte, wie bei Anders, von entscheidender Bedeutung, denn sie soll gewährleisten, dass die vorgelegten Lehrsätze nicht dogmatisch anmuten, sondern sich in dialektischer Entwicklung ergeben. Außerdem ist auch bei Platon wie bei anderen antiken Denkern die alte Spannung zwischen Dichtung und Philosophie ein Thema. Seine Mythen sollen philosophisch durchdacht sein, er will sich nicht wie der Dichter auf Musen, sondern auf historische Überlieferungen berufen, deren Ursprung jedoch absichtlich so weit im Dunkeln liegt, dass sie unmöglich überprüft werden können.⁴⁶

Anders hat sein mythisches Land Molussien zu einem unerschöpflichen Fundus ausgebaut, auf den er in seinem Werk ausgerechnet dann zurückgreift, wenn er die entscheidenden Beweise für die Unantastbarkeit seiner Thesen vorlegen will.⁴⁷ Aus dieser Schatzkammer von Fabeln, allegorischen Geschichten, Gedichten und kurzen philosophischen Maximen holt er sich Beispiele und Vergleiche für seine theoretischen Analysen der modernen Industriegesellschaft, für seine Reflexionen über die atomare Bedrohung, für seine Philosophie der Technik, „als ob damit ernstzunehmende Belege für seine Thesen gefunden wären“.⁴⁸ Die Zitate aus molussischen Quellen sind sowohl in beiden Teilen von Anders' Hauptwerk *Die Antiquiertheit des Menschen* und anderen philosophischen-theoretischen Studien als auch in seinen literarischen Schriften wie Erzählungen oder Tagebüchern zu finden.

⁴⁵ Schauplatz der ältesten Werke erzählender utopischer Literatur ist meist eine Insel, die irgendwo unerreichbar weit entfernt liegt.

⁴⁶ <https://de.wikipedia.org/wiki/Atlantis>, Zugriff: Juli 2012.

⁴⁷ Fetz, *Das unmögliche Ganze*, S. 26: „Anders geht es um die Erfindung einer – literarischen – Form, die Begriffen wie historische Wahrheit, Tradition, Überlieferung und Geschichtsschreibung gerecht werden kann. Was er am Beispiel einer fingierten rituellen Handlung im Gewande einer literarischen Erzählung erreichen möchte, dazu erscheint ihm die Theorie zu wenig biegsam.“

⁴⁸ Liessmann, S. 169.

Um die Realität seines sagenhaften Molussien gar nicht in Frage stellen zu lassen, beruft sich Anders in den Erzählungen auf die Befunde von respektablen Molussologen⁴⁹, zu denen er sich zählt. Und er erscheint auch selbst als maskierter Autor eines philosophischen Traktats oder – im ersten Teil von *Die Antiquiertheit des Menschen* – als Übersetzer von „Molussischen Industriehymnen“.⁵⁰ Dieses literarische Verfahren ist ein gar nicht selten, vielmehr sehr häufig gebrauchtes in der Geschichte der Literatur, worauf die Erwähnung des Platonischen Beispiels etwa hinweisen sollte.⁵¹ Daher ist dieses Verfahren, insbesondere wenn es, wie bei Anders, zu Stil und Methode wird, auch in der Literaturtheorie eingeordnet und systematisiert, und zwar in der Theorie der Zitathaftigkeit bzw. der Intertextualität als deren Oberbegriff.⁵² In Oraić-Tolićs diesbezüglichem Überblick *Das Zitat in Literatur und Kunst* wird auch das Zitieren von nicht existenten Quellen erwähnt. Solche Zitate werden in der Theorie als „vakante“ oder „leere“ Zitate bezeichnet, da sie – im Unterschied zu vollständigen oder unvollständigen Zitaten – gar keine Übereinstimmung mit einem bestehenden Prototext aufweisen können.⁵³ Außerdem werden hier als zwei Unterarten des vakanten Zitats auch das Pseudozitat und das Parazitat genannt. Anders’ Zitieren von molussischen Geschichten dürfte demnach als Parazitat zu bezeichnen sein, weil es sowohl das Zitat selbst als auch seine Quelle fingiert, während ein Pseudozitat nur den zitathaften Kontakt zu einem realen Prototext vortäuscht.⁵⁴

Zur Frage nach Zweck und Wirkung des vakanten Zitats weist Oraić-Tolić auf zwei wichtige Momente bei den zitathaften Autoren hin, nämlich auf das Parodistische und das Kreative.⁵⁵ Zum einen offenbart sich das Zitieren von nicht existenten Quellen

⁴⁹ *Der Ahnenmord*, KH, S. 264-265: „Mit dieser Tatsache können wir Molussologen, Ethnologen und Linguisten uns eigentlich nicht entschuldigen.“ Und: „[...] denn diese enthält [...] einen Satz, um den sich unerklärlicherweise keiner von uns Molussologen gekümmert hatte.“

⁵⁰ In: KH, S. 289: „Karl Andres, Traktat über den Ernst, Tübingen 1950.“ In: AM I, S. 26 u. 326: *An die Zahnräder*. Aus den *Molussischen Industriehymnen*. Deutsch von G.A.

⁵¹ Tatsächlich ist in der Antike die Darstellung der Mythen als Tatsachenberichte bei vielen Autoren gang und gäbe. Dies kommt etwa beim griechischen Satiriker Lukian zum Vorschein, der unter anderem auch Dichter, Geschichtsschreiber und falsche philosophische Lehren parodierte. Mit seinen *Wahren Geschichten* gilt er als Vorläufer von Rabelais und Swift und war auch später ein Vorbild für die europäischen Humanisten und Aufklärer. https://de.wikipedia.org/wiki/Lukian_von_Samosata, Zugriff: Juli 2012.

⁵² Vgl. Oraić-Tolić, *Das Zitat in Literatur und Kunst*. Wien-Köln-Weimar 1995. Da heißt es unter anderem: „Zitathaftigkeit ist kein einzelnes literarisches Verfahren, sondern ein umfassendes ontologisches und semiotisches Prinzip, das für einzelne Texte, für Idiolekte bestimmter Autoren, für künstlerische Stile und für ganze Kulturen charakteristisch ist.“ S. 22.

⁵³ Oraić-Tolić, S. 34.

⁵⁴ Ebd., S. 35.

⁵⁵ Ebd., S. 38.

als Parodie auf manche künstlerischen und literaturwissenschaftlichen Texte oder vielmehr auf die Wissenschaft selbst.⁵⁶ Zum anderen will das leere Zitat die eigene Kreativität zur Schau stellen und beweisen, dass der eigene Text auch in der Sphäre der Intertextualität „ohne den fremden Text auskommt“.⁵⁷ Auch bei Anders könnte man in dem Sinne das vakante Zitat bzw. dessen Unterart das Parazitat durchaus als eine Art Autozitat betrachten, denn er zitiert seine eigenen, selbst erschaffenen Geschichten. Seine Parazitate stammen fast ausschließlich aus ein und derselben Quelle, nämlich aus seinem selbstkreierten Molussien, das demzufolge tatsächlich als Leitmotiv in seinem Werk erscheint.⁵⁸

Zusammenfassend zu diesem kurzen Kapitel gilt es festzustellen, dass Anders' Verwendung seines selbst erschaffenen Mythos Molussien in seinen literarischen wie philosophischen Schriften eine metaphorische Geste ist.⁵⁹ Mit der Berufung auf die erfundenen molussischen Geschichten und Quellen, die er als Dokumente präsentiert, will er einerseits seine literarischen Parabeln verwissenschaftlichen und andererseits seine Philosophie ästhetisieren.⁶⁰ Dass dieses Verfahren eine nicht zu leugnende Paradoxie mit sich bringt, verhehlt Anders nicht. Vielmehr erhebt er eben für das Paradoxe den Anspruch auf den vollen Ernst, indem er die Wissenschaftlichkeit seiner Philosophie selbstironisch in Frage stellt. Erst die verspielte Metaphorik eröffnet für Anders den Weg zur vollen Wahrheit. Erfundenes *ist* Wahrheit, weil es zur Darstellung der Wahrheit erfunden wurde.

⁵⁶ Anders' Fußnoten etwa parodieren die wissenschaftlichen Techniken eindeutig, z.B. in der Erzählung *Der Ahnenmord*: „Molussic Excavations, the Tablets A-D. Preliminary report by Sir Allen J. Godefroy, Calcutta, University Press 1932.“ KH, S. 241. Oder: „Fritz Löwy, ‚Beiträge zum Studium der Bedeutungsbreite der Wurzelsilbe ‚ram‘ im Neumolussischen‘, in „Acta Philologica Helvetica“, Bern 1941, Heft 4.“ In KH, S. 265.

⁵⁷ Oraić-Tolić, S. 35: „[...] die vakante Zitate bezeugen, daß in der Sphäre der Intertextualität der eigene Text ohne den fremden auskommt, daß fremde Texte und alle kulturellen Vorläufer für den neuen Text nicht oder aber allein als negativer Ausgangspunkt wichtig sind. Vakante Zitate sind die radikalste Form einer intertextuellen *Creatio ex nihilo*.“

⁵⁸ Bei der Unterscheidung von verschiedenen literarisch-künstlerischen Zitattypen nennt Oraić-Tolić als den zweiten Typ: „A u t o z i t a t e (PT ist der eigene Text, ein sog. Abschreiben-von-sich-Selbst, ein Sich-selbst-Wiederholen, z.B. in Leitmotiven). Ebd., S. 40.

⁵⁹ Rohrwasser, „*Dann war ich anders, eben ein Ketzer*“, S. 129: „Dieses Verfahren ist freilich auch folgenreiches Stilmittel des Autors, mit dem der Leser gewarnt ist, der die Gespräche und Figuren für authentische nehmen will.“ Auch Liessmann, S. 169.

⁶⁰ Oraić-Tolić, S. 33. Oraić-Tolić zeigt am Beispiel T.S. Eliot, wie die zitathaften Signale auf die Verwissenschaftlichung der Poesie oder aber auf die Ästhetisierung oder Essayisierung der Wissenschaft verweisen können.

Somit ist auch Molussien und das Molussische, das sich in Anders' Werk verselbständigt hat, für ihn unersetzbar geworden. Für Anders stellt Molussien ein aufzubewahrendes Erbgut dar, denn es ist mit jenen Kulturen vergleichbar, „mit denen uns die engsten Beziehungen verknüpfen, weil wir ohne sie nicht diejenigen wären, die wir sind.“⁶¹ Daher kommt es Anders auch legitim vor, als höchsten unwiderruflichen Beleg für die Authentizität seiner Thesen, die nicht existenten Zitate vermeintlicher molussischer Gelehrten anzuführen. Dabei ist für Anders charakteristisch, dass er ausgerechnet dann, wenn ihm anscheinend alle anderen Argumente ausgehen oder wenn sie ihm unzureichend erscheinen, die molussischen Allegorien und Zitate als Schlüsselbeweise abrufte und vorlegt. Letztlich können sie auch, der Andersschen Denkweise nach, gar nicht so fiktiv sein, wenn die Realität unserer Welt sich in ihnen widerspiegelt.⁶²

Wie auch in den im Vorwort zu *Die molussische Katakombe* erwähnten Erzählungen aus „Tausend und einer Nacht“ hat in der Anderschen Gedankenwelt das Geschichteerzählen die lebensrettende Funktion. Um diese Funktion zu erfüllen, muss der Erzähler mit bildhaften Allegorien sein Publikum fesseln und belehren. In diesem Sinne ist für Anders sein Molussien bei weitem nicht die einzige oder gar die ertragreichste Quelle gewesen, aber gewiss eine, auf die er sein Leben lang nicht verzichten konnte.

⁶¹ *Der Ahnenmord*, KH, S. 285.

⁶² Matthias Vorhauer, *Wahrheit und Lüge: Gesellschaftstheorie und -kritik in Günther Anders' Roman „Die molussische Katakombe“*. Technische Universität Dresden, 2001. S. 1. www.grin.com.

5.3 Textbeispiele aus Tagebuchaufzeichnungen

Leichenwäscher der Geschichte und Vertigo temporis

Welche Stilmittel bei Anders weiterhin häufig vorkommen, insbesondere in seinen Tagebüchern, dies wird nun im folgenden kleinen Exkurs – vorwegnehmend bzw. in die große Textanalyse der Parabel *Die beweinte Zukunft* einleitend – anhand der beiden kürzeren Textproben näher untersucht.

5.3.1. *Leichenwäscher der Geschichte*¹

Vita brevis? Nein, dass das Leben kurz sein soll, das kann mir niemand weismachen. Nicht etwa durch Langeweile ist es lang, sondern wirklich durch lange Dauer. Mindestens nach rückwärts ist es endlos. ‚Meine‘ Breslauer Kindheit reicht in Tiefen paläontologischer Urzeit. Dass mein damaliger Namensvetter und ich einer und derselbe sein sollen, nur für Sekunden kann mir der Verstand das einreden. Ein Urahn muss der gewesen sein. Dagegen sich etwa die Athenäumsfragmente erst ‚soeben erschienen‘ und eigentlich, trotz des Ozeans von Literatur, der sich zwischen damals und heute ausbreitet, kaum noch aufgeschnitten. Das Haus des Lebens mag winzig sein. Von außen gesehen. Aber tritt man durch die Türe in die eigene Wohnung, und blickt man nach drei Schritten zurück, dann ist die Türe bereits verschwunden, und die Wohnung erweist sich als endlos.²

Anders‘ vielleicht wichtigstes Stilmittel, das der Inversion, der Umkehrung von Gewohntem ins Entgegengesetzte und Unerwartete, kommt selten alleine. Meistens ist es tief verflochten mit seinen anderen Lieblingsmitteln in Sachen künstlerischer Sprache, d.h. Bildern, Metaphern und Gleichnissen, die dann zusammenwirkend die Intensität der Aussage steigern und das zu erklärende Phänomen bzw. die Vorstellung dem Leser deutlich vor Augen führen.

Die Perspektive ändert sich bei Anders ständig. Nur eine kurze Tagebuchaufzeichnung reicht, um die Überlegungen über die Länge des Lebens, zum Beispiel, in verschiedenen Ebenen und Blickwinkeln zu demonstrieren. Ein kurzer, knappe 14 Zeilen langer, Abschnitt bringt in einer Fülle von Vergleichen und Bildern zum Ausdruck, warum das Leben entgegen der gewohnten Redewendung nicht kurz ist.

¹ TB, S. 1-18.

² Ebd., S. 1.

Eine im Sprachgebrauch übliche, alte sprichwörtliche Weisheit eröffnet den Text: „Vita brevis?“ Doch, der kurze Anfangssatz ist gleich mit Fragezeichen versehen, die Aussage wird also sofort in Frage gestellt und im nächsten Satz dann auch gleich negiert: „Nein, dass das Leben kurz sein soll, das kann mir niemand weismachen.“ Eine kategorische Absage, die dann nach weiterer Ausführung verlangt, im Leser Spannung erzeugt. Die Gewissheit der Behauptung wird dann erst mal bestätigt, indem uns keine wortspielerischen Gedanken als Ausweichmöglichkeit geboten werden: „Nicht etwa durch Langeweile ist es lang, sondern wirklich durch lange Dauer.“ Geradlinig wird die Entwicklung aber nicht bleiben. Auch die entgegengesetzte Behauptung wird gleich relativiert: „Mindestens nach rückwärts ist es endlos.“ Die Breslauer Kindheit kann als die eigene nur unter Anführungszeichen anerkannt werden, und wie weit sie von der bewussten Person des Erzählers entfernt ist, muss mit drastischer Deutlichkeit veranschaulicht werden: Es ist tiefe paläontologische Urzeit.

Den „Namensvetter“ als das eigene Ich zu verstehen, fällt schwer. Vom Standpunkt des Erwachsenen, der mehrere vitae durchlebt hat: „Ein Urahn muss der gewesen sein.“ Dabei wird auf „Urahn“ ein starker Akzent gesetzt, indem das Wort am Anfang des Satzes gestellt wird und dann noch dadurch verstärkt, dass das erwartete Subjekt „er“ durch „der“, also derjenige, ersetzt wird, wodurch sich der Erzähler noch weiter von ihm distanziert.

Nun folgt ein Vergleich, der weiter veranschaulichen soll, wie weit die Urzeit liegt. Die Athenäumsfragmente sind nämlich ‚soeben erschienen‘, kaum aufgeschnitten“, obwohl ein „Ozean von Literatur“ zwischen dem Zeitpunkt und heute vorliegt. Der Vergleich scheint vorerst nur für Eingeweihte verständlich zu sein, verlangt vom Leser ein Grad an literaturgeschichtlichen und philosophischen Bildung, bei Anders eine häufige, anscheinend unbewusste Voraussetzung, die einfach seinem Sprachgebrauch entspricht. Doch dem folgt ein Bild, das abschließend die Anfangsthese, bzw. die These und ihre Antithese, in reinster Deutlichkeit veranschaulicht: „Das Haus des Lebens mag winzig sein. Von außen gesehen. Aber tritt man durch die Türe in die eigene Wohnung, und blickt man nach drei Schritten zurück, dann ist die Türe bereits verschwunden, und die Wohnung erweist sich als endlos.“³

³ Ebd.

Der Rhythmus der Prosa fällt in diesem abschließenden, poetischen Bild besonders auf. Er erreicht hier in der Tat ein lyrisches Niveau, so dass man die Sätze, die in ihrer Länge sorgfältig abgewogen sind, ohne weiteres in Form von Versen schreiben könnte.

Das Haus des Lebens mag winzig sein.
Von außen gesehen.
Aber tritt man durch die Türe in die eigene Wohnung,
und blickt man nach drei Schritten zurück,
dann ist die Türe bereits verschwunden,
und die Wohnung erweist sich als endlos.

Die äußere und die innere Perspektive verflechten sich und gehen ineinander über. In der ersten Zeile wird die These vom winzigen Haus des Lebens in Form einer kurzen Feststellung zugelassen. Deren Gültigkeit wird jedoch in der zweiten, kürzeren gleich eingeschränkt. Die nächsten Zeilen öffnen dann die Türe für die innere Perspektive, die mehr Platz und Atem für ihre Darstellung braucht und statt der abgeschlossenen Vermutung bzw. Feststellung der ersten und zweiten Zeile, gleich vier ineinander fließende, mit Konjunktionen „aber, und, dann, und“ verbundene Sätze in Anspruch nimmt, um das Endlose der subjektiven Erlebnis- und Erfahrungswelt zu schildern. Der fließende Rhythmus der letzten vier Zeilen bzw. des letzten Satzes im originalen Prosatext, unterstützt die Spannung und Folgerichtigkeit der Ausführung, die so nicht mehr zu leugnen zu sein scheint. Die Überzeugungskraft der Aussage versetzt auch den Leser in einen Schwebезustand, und das Fortleben der surreal anmutenden Innenwelten des Individuums „erweist sich als endlos“.

In der durcheinander geratenen Welt des Exilanten gehört die Erfahrung des Absurden zum Tagesablauf. Diese Erfahrung nimmt Anders penibel unter die Lupe und zeigt in eindrucksvollen Bildern und anhand von bildklaren Beispielen, wie sich vor den Augen des Exilanten manche für ihn lebensentscheidenden Zusammenhänge auflösen und in eine konfuse und absurde Zeitfolge gelangen. Der Schwindel der Zeiten, *vertigo temporis*, den der Exilant erlebt, bringt auch eine völlige Umkehrung des Sinns mit sich. Anders zeichnet seine Beobachtungen auf, die er während der Verrichtung einer seiner „odd jobs“ gemacht hat. Eine Erfahrung, der er, wie er immer wieder betont, einige seiner zentralen Thesen verdanken kann. Bei einem Kostümverleih in Hollywood ist er „als ungelerntes Mitglied“ einer „Reinigungskolonie“ für die Sauberhaltung der Kostüme zuständig, und dadurch, wie er bildhaft formuliert, zum „Leichenwäscher der

Geschichte“ geworden. Da sieht sich Anders, wie in einem Museum, mit „der gesamten Kleidervergangenheit der Menschheit“ konfrontiert. Und da stößt er schon auf die Stiefel der SA, die „neben dem Schuhzeug aus anderen Epochen herumhängen, so als seien sie bereits Geschwister der griechischen Sandalen und kaiserlichen Kürassierstiefel, also Vergangenes“.⁴ Im Jahr 1941, als diese Aufzeichnung entstanden ist, mutet diese Historisierung eines soeben verlaufenden europäischen Traumas für Anders als „atemberaubender Optimismus“ an.

Da ist man also vor den Originalen geflohen, um dann, ein paar Jahre später am anderen Ende der Welt in die Gefahr zu geraten, deren Duplikate gegen Bezahlung zu säubern.⁵

Der „unskilled worker“ und „enemy alien“, als welcher der Exilant Anders in seinem Gastland eingestuft wird, nimmt seine außerordentliche Situation als „Chance der Erfahrung“⁶ wahr. Die Putzarbeit, die er verrichten muss, sein „Besen- und Staubsauger-Job“⁷ erlebt er als einen täglichen „Achtstunden-Kursus“, bei dem ihm die „Wahrheit [...] eingebläut“ wird.⁸ Aus der Absurdität seiner eigenen Lage heraus, die hier durch das Bild vom Säubern der SA-Stiefel veranschaulicht wird, gelangt er zu den wesentlichen sozialgeschichtlichen Erkenntnissen. An diesem Beispiel offenbart sich dem Beobachter „*die* Grundwahrheit aller Klamottenphilosophie“, nämlich dass wir ohne Kleider „unfähig gewesen wären, uns als Personen von Rang aufzuspielen, Hierarchien zu statuieren [...]“. Physiologische Bedürfnisse sollten es demnach als letzte gewesen sein, die zu dieser „phantastischen Erfindung“ geführt hätten. Die Kleidungsstücke, die im Hollywood Kostümverleih vor Anders Augen herumhängen, sind unverkennbar „fast durchweg [...] Würde-, Schreck- und Schmeichel-, also Sozialinstrumente“.⁹

Die „Klamottenphilosophie“ ist nur eine der Wahrheiten, die Anders in seinem täglichen „Achtstunden-Kursus“ während der Säuberungsarbeit „eingebläut“ wird. Das Verhältnis von Sein und Schein, die Austauschbarkeit von Original und Kopie, die wechselbare Deutung der Vergangenheiten, die Angst des Menschen vor der

⁴ TG, S. 1-2.

⁵ Ebd., S. 2.

⁶ Ebd., S. 17.

⁷ Ebd., S. 13.

⁸ Ebd., S. 2.

⁹ Ebd.

Unwiederholbarkeit des Unikaten – all das verrät der Fundus des Kostümverleihs dem Beobachtenden. In einer für ihn charakteristischen Denkweise nähert sich Anders den zu erörternden Phänomenen schrittweise, schildert sie sehr anschaulich und stellt sie dialektisch dar. Jeder seiner Thesen stellt er eine Gegenthese gegenüber. Eine Einsicht, so einleuchtend sie sich gibt, geht gleich im nächsten Schritt in eine andere über. Bei seinen Reflexionen tritt Anders hier mit sich selbst in Dialog, eine seiner Lieblingsformen der Wahrheitsfindung. Jede neue Tagebucheintragung ist die Überprüfung der vorigen, stellt sie in Frage, führt sie weiter aus. Einmal heißt es: „Nein, ganz stimmt das [...] doch nicht“¹⁰, ein anderes Mal: „Las die Eintragungen durch. Meine Behauptung vom 11. [...] trifft zwar zu, aber sie war doch nur die halbe Wahrheit.“¹¹, oder: „Las das Bisherige durch. Noch immer nicht ausreichend.“¹²

Die soziale Stellung des Flüchtlings, die Ironie seines Schicksals und die Paradoxie seiner Lage, kommen auch in dieser Aufzeichnung zum Ausdruck. Denn denjenigen, die sich nun um die Geschichtstreue, bzw. um die „geschichtliche Zuverlässigkeit“ dieser Kostüme kümmern, „[sitzen] Göttingen und die Sorbonne [...] in den Knochen“.¹³ Damit ironisiert Anders mit einem bitteren Unterton die Lage mancher europäischer Akademiker-Flüchtlinge – und wohl auch seine eigene –, die sich im Exil außer Stande zeigten, sich ihren veränderten Lebensumständen entsprechend zu benehmen. Sie waren nämlich auch als „Hollywood Custom Palace-Angestellte“ einfach „viel zu unelastisch, um ihre alte Arbeitsmoral über Nacht abzulegen“, sagt Anders. Denn das Flüchtlingsdasein war eben nicht mehr ihr erstes, ursprüngliches Leben, sondern ein zweites oder drittes, in dem sich „nicht mehr viel zulernen“ lässt. So konnten sie nicht einmal als Angestellte einer „vulgären“ Industrie, „deren Produkte zu genießen sie sich schämen würden“, auf den Gedanken kommen, ihre wissenschaftliche „Unbestechlichkeit und Genauigkeit [...] aufzugeben“.¹⁴ Wie absurd und fehl am Platz diese altgewohnte Arbeitsmoral und Tüchtigkeit in dieser spezifischen Exilsituation erscheint, macht Anders mit der Gegenüberstellung eines anderen wichtigen Aspektes dieses Handelns klar.

¹⁰ TG, S. 4.

¹¹ Ebd., S. 11.

¹² Ebd., S. 15.

¹³ Ebd., S. 3.

¹⁴ Ebd.

Ob sich nur einer von ihnen klarmacht, daß er als Flüchtling nun zum Boten wird, und daß er nun als ‚Verjagter‘ das Erbe derer kultiviert, von denen er eben herausgeprügelt worden ist? Ob auch nur einer spürt, wie lächerlich und wie gespenstig das ist?¹⁵

Das sind jedoch die Gedanken eines Beobachters, der selbst als Flüchtling ein Angestellter dieser vulgären Industrie ist, der also dadurch sich selbst reflektiert. Mit resignierender Attitüde, ironisch und in sanfter Traurigkeit schildert Anders, welche Anwendung die angesprochene „akademische Genauigkeit“ im Exilland findet, und zu welchen absurden Ergebnissen die durch sie vollbrachte, glanzvolle Arbeit führt. Dass die „Hollywood-Schinken“, in denen die Schauspieler „als Gladiatoren, Kreuzritter, Kardinäle, Dragoner, Jakobiner oder SS-Männer auftreten“, bestens ausgerüstet sind, das gewährleistet die Arbeitsmoral der Akademiker, ohne dass sich ihre Nutznießer dessen bewusst sind oder sich dafür interessieren. Für sie ist so „alles in der schönsten Ordnung“.

Denn jene Schauspieler, die in morgigen oder übermorgigen historischen Hollywood-Schinken [...] auftreten werden, die dürfen schon heute ruhig schlafen, da sie sicher sein können, daß kein Knopf an ihren Kostümen falsch sitzen, und keine Krause um ihren Hals ein Fältchen zu viel aufweisen werde.¹⁶

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd., S. 3-4.

5.3.2 *Vertigo temporis*¹⁷

Mit solchen kurzen Erinnerungswörtern wie „unsereins“ bezeugt Anders immer wieder, dass er sich zu dieser ganz besonderen Spezies, zu dieser bestimmten Schicksalsgemeinschaft zugehörig fühlt. Das hat bei ihm aber immer den Beigeschmack einer ungewollten Vorbestimmung, eines Schicksals, das nicht vermieden werden konnte, das nun resignierend oder emotionslos hingenommen wird. Der Begriff der Heimat gerät ins Schwanken, wird auf eine eigentümliche Weise verwandelt, geradezu pervertiert.

Was für unsereins so ‚zurück‘ heißt. ‚Zurücksein‘ bedeutet: an einem fremden Platze, an den man im Laufe der Emigration zufällig schon einmal verschlagen gewesen war, und an dem man sich schon einmal jahrelang durchgehungert hatte, wieder einmal hängen bleiben.¹⁸

Der seine Heimat nicht mehr hat, der hat „Heimaten“, im Plural. Das sind für Emigranten auch Plätze, an denen man sich „durchgehungert hatte“, an denen man zwar nicht fest sitzen, aber doch wieder einmal „hängen bleiben“ darf. Plätze, deren „Ecken und Häuser und Lokale und Geräusche und Gerüche“ voll von Erinnerungen sind. Die Aufzählung verstärkt den Eindruck, dass sich da tatsächlich ein Arsenal von Beschaffenheiten angesammelt hat, die man sonst mit dem Gefühl der Heimat verbindet. Auch „unterdessen Gestorbene“ gibt es dort. So feiert der Beflügelte ein „Wiedersehensfest“, rennt durch ganz Manhattan und ruft seine „Hallos“ auch wenn die „Wiedersehensrufe unilateral“ bleiben. Denn

[...] *wohin du zurückkehrst, ibi patria*. Und ob du dich zu Hause fühlst oder nicht – von dem angeblichen ‚bene‘ hängt das überhaupt nicht ab.¹⁹

Also nicht wo du dich wohl fühlst, sondern dort, wo du die Geräusche und Gerüche wieder erkennst, ist die Heimat, auch wenn das Erlebte da nicht angenehm war. Anders schöpft gerne aus gewohnten Redewendungen, die er durch Umkehrung entfremdet und ihnen somit andere Deutungen heraus lockt. Er zeigt immer wieder, dass für den Exilierten alles eine andere Bedeutung annimmt.

¹⁷ TG, S. 19-25.

¹⁸ Ebd., S. 19.

¹⁹ Ebd.

Damit diese beeindruckende Pointe noch mehr gefestigt wird, folgt ihr eine Geschichte, die sie unwiderruflich belegt. Und damit sie besonders glaubwürdig wirkt, also nicht hinterfragt zu werden braucht, wird sie in der Stadt Molussien angesiedelt. Da gab es den Dieb Paton, dem es gelungen war, von der Stelle seiner Hinrichtung, dem Galgenberg über Molussien, zu fliehen. Und in einer anderen Stadt „unter einem falschen Namen, den er schon längst nicht mehr als falsch empfand, hatte er es zu Ansehen, Familie und Vermögen gebracht“. Als ihn dann nach dreißig Jahren ein molussischer Agent erkennt, wird er unverzüglich auf den Galgenberg zurückgeführt. Doch statt in Panik auszubrechen, während er auf seine Exekution warten musste, da diese „gewisse Zurüstungen erforderte“, „erfüllte ihn das Glück des Wiedersehens mit solcher Süße, dass die Angst vor seinem Wiedersterbenmüssen keine Kraft mehr über ihn gewinnen konnte.“ Das erscheint uns jetzt schon als so selbstverständlich, dass, „wenn die Henkersknechte berichten, dass Patons Gesicht, als er nun schließlich hoch über seiner Vaterstadt baumelte, verklärt ausgesehen habe, so dürfen wir ihren Worten vollen Glauben schenken“.

Und zum Schluss wird dann die Pointe nur noch wiederholt und damit endgültig festgelegt:

Ibi patria. Und ob du dich zuhause fühlst oder nicht – von dem angeblichen ‚bene‘ hängt das überhaupt nicht ab.²⁰

Ein wesentliches Merkmal von Anders' Stil ist es, dass er zu Vergleichen mit musikalischen Strukturen greift, wenn er eine These oder einen Gedanken veranschaulichen will. So in der Tagebuchaufzeichnung „Vertigo temporis“. Bevor er anfängt, die darzulegende These auszuführen, verwendet er einleitend die Erwähnung eines musikalischen Beispiels. Das Musikstück wird sogar genau betitelt, obwohl das genannte Prinzip in der Musikkunst auch sonst kein seltenes ist. Denn der dadurch zu gewinnende Eindruck wird einprägsamer, wenn es sich mit einem konkreten Beispiel, das man sich in Erinnerung rufen kann, vergleichen lässt. Und glaubwürdiger. „Im dritten, dem letzten, Satze seines ‚Kammerkonzertes‘ hat Berg die Motive der zwei vorangehenden Sätze noch einmal aufgenommen, um sie nun in- und durcheinander zu schlingen.“ Der Effekt solchen Verfahrens ist nun, dass die zuvor etablierte Sukzession

²⁰ Ebd.

ausgelöscht und „die zeitliche Ordnung gewissermaßen als illusorisch entlarvt“ wird. „Nun ist ‚omnia simul‘, alles gleichzeitig“. Was jedoch musikalisch vorstellbar ist, erweist sich im Leben als Alptraum, wenn das Leben nämlich „solch ein ‚letzter Satz‘“ wird, wenn die Reihenfolge der Stadien des Lebens durcheinanderkommt.

Und um die Reihenfolge, das Sukzessive noch deutlicher aufzuzeigen, verwendet er ein Bild. Denn vorher war „die Perlenkette der Milieus, der Freundschaften, der Lieben [...] keimlos gerissen, die Perlen waren niemals durcheinandergerollt“. Nun ist die Kette auf einmal gerissen, und wir kommen zum nächsten Bild, nämlich dem des Orkus. Denn da muss genauso ein Durcheinander vorhanden sein, wo sich die Gestorbenen, Urahnen und Urenkel gleichwohl, an ihre ehemalige Zugehörigkeit der Oberwelt, an ein „Vor- und Nacheinander, nicht mehr erinnern können. Der abschließende Satz des dritten Abschnitts – „Und so ist es hier nun“ – bringt uns zu der eigentlichen Geschichte zurück. Dieses „hier“ ist das verbindende Glied. Die Aufzeichnung beginnt mit der Frage: „Zuhause? Hier? Lächerlich. Hier zu bleiben, unmöglich.“ Nach dem ersten Vergleich mit dem musikalischen Stück folgt die Feststellung: „Solch ein ‚letzter Satz‘ ist nun mein Leben hier.“ Und nach dem Orkus-Vergleich: „Und so ist es hier nun.“ Also drei verschiedene kleine Allegorien als Einführung in das, was eigentlich erzählt werden will.

Geschildert wird ein Erlebnis, das der Autor beim „arglosen“ Betreten einer Cafeteria am Broadway beinahe mit einem Blick erfasst, noch im Drehkreuz stehend. Er erkennt „Drei auf einmal“: Berlin 1930, Paris 1926, Freiburg 1921, alte Bekannte, Akteure seiner völlig verschiedenen Lebensphasen an ein und demselben Ort gleichzeitig. Zwar ihrer Lage entsprechend verändert: Berlin „aschfahl, und als wäre er sein eigener Vater“, M. aus Paris, „der notorische Gourmand“ nun „über dem hier billigsten Gericht“ und Freiburg, „das aparteste Mädchen des Sommersemesters“, „nervös rauchend, zum Essenbestellen reichte es vermutlich nicht, grauhaarig, Tick mit der rechten Augenbraue [...]“. Das entsetzt aber nicht.

Sondern dass sich diese Drei, obwohl drei verschiedenen Jahrgängen angehörend, in einem einzigen Raum aufhielten und dort nebeneinander hockten – eben so, wie die frühen Toten und die späten Toten in ihrem einen und einzigen Orkus;²¹

²¹ TG, S. 22.

Das Bild wird dann noch gespenstischer, denn diesen Dreien gesellen sich weitere zwei „aus früheren Jahrtausenden oder Jahrhunderten“ dazu: ein immer noch gleich grinsender Junge aus der Breslauer Klasse 1912, „der obwohl nun glatzköpfig, nicht verbergen konnte“, dass er der Junge war und einer aus dem Cassirer-Seminar 1921, „einer anderen Epoche“. Jetzt gerät schon der Beobachtende in Panik und will keine weiteren Beweise dafür, „dass es [...] mit der alten Ordnung“ aus war, „dass ‚früher‘ und ‚später‘ abgeschafft waren“. Er erspart es sich, sein „Angel noch weiter auszuwerfen“, denn „wahrscheinlich hätte [sein] Fang sonst niemals ein Ende genommen“. Das Bild vergegenwärtigt uns zunächst einmal die Angst vor der bitteren Erkenntnis. Mit dem schönen Bild vom ungewollten Fang, der droht, noch mehr unerwünschte Früchte zu bringen, verrät uns Anders aber auch, dass wir vielleicht nicht Leser eines Berichtes über die real stattgefundenen Begebenheiten sind, - denn dass es endlos viele ähnliche Fälle gäbe, kommt eher unwahrscheinlich vor - sondern dass wir uns vielmehr schon auf dem Boden der literarischen Allegorie befinden, die eine Idee klar zu machen versucht. Bei Anders ist es in seinen Tagebüchern oft nicht klar, oder es ist in der Tat nicht von Belang, ob sich etwas tatsächlich ereignet hat oder nicht, wie zu zeigen sein wird.

Das Endlose des Schockzustands und seine Intensität wird im nächsten Absatz noch weiter gesteigert. Denn das war noch nicht alles. Die Gespenster „hocken“ nicht nur „herum“, die „stochern“ nicht jeder für sich, bzw. „solistisch“ herum, - um den einführenden musikalischen Vergleich nicht zu vergessen – „sie hatten es sich herausgenommen, [...] miteinander in Verbindung zu treten“. Und das alles hinter dem Rücken ihres reg- und fassungslosen „Eigentümers“, denn *seine* Lebensphasen waren sie – und damit wir die Fassungslosigkeit teilen können, stellt man ein „man bedenke:“ dazwischen.

Kreuz und quer ging das, A. kannte C., B. kannte D. etc. – man bedenke: sie, die ja schließlich *meine* Lebensphasen waren, und die doch schließlich von sich aus nichts miteinander zu tun hatten, sie hatten es sich herausgenommen, hinter meinem Rücken, ohne bei mir, ihrem Eigentümer, auch nur anzufragen, in Verbindung miteinander zu treten.²²

²² TG, S. 23.

In das Spiel der Akteure traut er sich nicht einzumischen, denn alles gerät schon außer Kontrolle, und der aus dem Atem geratene „Eigentümer“ ist nur noch ein regloser Zuschauer. Das Bild wird immer surrealistischer und – wie oft bei Anders – mit Humor durchwoben. Die Protagonisten beginnen, sich „stürmisch zu begrüßen“, einander „auf die Pelle zu rücken“ und sich „weiß der Himmel was, zuzuflüstern“. Oder warfen sie einander verabscheuende Blicke zu, „die bewiesen, dass sie einander als Aussätzige betrachteten“, und vermutlich irgendeins der gängigen Etikette, wie „Stalinisten oder Trotzisten oder Zionisten“ anhefteten. Dass *seine* Vergangenheiten das taten, „die doch schließlich von sich aus nichts miteinander zu tun hatten“, machte ihn so schwindlig und „seekrank“, dass er, davongelaufen, vierzig Blocks zu Fuß gehen musste.

Aber selbst jetzt, am Morgen nachher, ist dieser vertigo temporis noch nicht überwunden, und noch immer kommt mir der Boden unter meinen Füßen trügerisch vor.²³

Dass verschiedene Zeitebenen des Lebens, die Lebensphasen durcheinander geraten, ist die Situation des Exilierten, der sein Leben in normaler, sukzessiver Abfolge nicht mehr überblicken kann. Die Unnatürlichkeit dieses Zustands entsetzt ihn.

Als kleiner Epilog folgt eine viel ruhigere Reflexion über das inkonsequente Verhalten der Zeitfolgen bzw. über „vertigo temporis“ im Bewusstsein des Autors, wieder auf Grund einer wahren oder „wahren“ Begebenheit aus dem Leben des Autors bzw. des Emigranten. Nach zwanzig Jahren trifft er eine alte Freundin, 1925 hatten sie „einander den Abschied gegeben“. Und was sie inzwischen durchgemacht hat, „ob sie sich 1933 bewährt hat, wo sie ‚steht‘, wer sie heute ist“, kann der Erzählende nicht wissen. Wie das Weltgeschehen in deren Leben eingedrungen ist, dass es nicht herauszuhalten ist, erfahren wir so nebenbei. Denn „nach so viel Weltgeschichte“ könnte alles passieren, auch dass sie „nach fünf Minuten einander als Todfeinde [...] betrachten“. Indem sie jedes heikle Thema vermeiden und auf harmlosen beharren, erschöpft sich der Gesprächsstoff schnell, so dass die beiden bald verstummen. Sie bleiben aber trotzdem „wie angenagelt sitzen“. Und während sie so handelt, vermutlich deshalb, „weil [seine] Gegenwart die versunkene Welt von 1925 wieder heraufbeschwor“, haben seine Gründe wieder mit dem Schwindel der Zeiten zu tun.

²³ Ebd.

Ich hatte nämlich, solange sie, die ja ins Jahr 1925 gehörte, mir gegenüber saß, das völlig wahnwitzige Gefühl, dass die längst schon verfllossene Zeit zwischen 1925 und heute *noch nicht* begonnen hatte.²⁴

Da er zu diesem Zeitpunkt zum Beispiel die H., die auch schon seit Jahren zur Vergangenheit gehört, „*noch gar nicht*“ gekannt hatte, bedeutet das, dass ihm diese Vergangenheit von neuem *noch* bevorsteht, „die war von neuem noch dunkelste Zukunft“, nämlich solange er R.R. ins Gesicht blickte. So wurde ihm wieder „wahnsinnig schwindlig“, er wurde erneut in ein „Zeitvertigo“ gestoßen.

Natürlich werden die Namen der Personen in diesen Kurzgeschichten nie ganz bekannt gegeben. Sie spielen eine untergeordnete Rolle, genauso wie die „Wahrhaftigkeit“ der Ereignisse keine Rolle spielt, weil es ihm um etwas Anderes geht, nämlich um die Veranschaulichung einer Idee. Auch wenn es hier völlig klar ist, dass mit H. Anders' erste Frau Hannah Arendt gemeint war.

Doch auch Abschied nehmen ist ein Thema dieses Epilogs. So endet die Geschichte mit der Feststellung, dass man wohl nie wissen wird, ob es ihr in seiner Gegenwart ähnlich wie ihm gegangen war. Denn nachdem sie nach zwanzig Jahren „nun von neuem endgültig von einander Abschied nahmen, da stand es absolut fest, dass wir uns einen dritten endgültigen Abschied nicht mehr würden leisten können“.

²⁴ Ebd., S. 24.

5.4 *Die beweinte Zukunft*¹

Anders' Tagebücher lesen sich wie kleine Erzählungen oder Kurzgeschichten. Auch wenn diese philosophisch oder mit philosophischen Reflexionen durchwoben anmuten, so handelt es sich doch, ihrer Struktur nach, um literarische Gebilde bzw. um philosophische, mit literarischen Mitteln erweiterte, Thesen und Gedanken. Ebenso stellen sie szenische Stücke oder filmische Szenen dar. Es ist nicht schwer, sich vorzustellen, dass sich Anders auch als Drehbuchautor versucht hatte.

Die beweinte Zukunft ist solch eine, in sich geschlossene, vollkommene, etwa 40 Seiten lange Erzählung, in der sich reale und irrealer Szenen, poetische Bilder, philosophische Reflexionen abwechseln und doch eine gemeinsame, durch und durch literarische Struktur aufweisen. Ein roter Faden durchzieht die Erzählung vom Anfang bis zum Ende: Die Entwicklung der rein literarischen Ebene in ihren unerwarteten Wendungen ist genauso spannend wie die Darlegung der gedanklich-philosophischen Ebene, die sich ebenfalls in ihrer Entwicklung verändert. Das Ganze bleibt durch die Fäden fest verbunden, weist eine erregende künstlerische Wirkung und Konsistenz auf. Die Erzählung, fast ein kleiner Roman oder eine Novelle, hat ihr Exposé, ihre Charaktere, eine Handlung, philosophische Exkurse und einen Epilog. Da sie aber einige von Anders' Grundideen thematisiert und außerdem belehren will, ist sie am besten als Parabel zu bezeichnen.

Die Geschichte spielt in einem Krankenhaus. Ein Dreistropfen-Gedicht eröffnet die Szenerie. Mit seinem kindlichen Abzählreim am Ende jeder Strophe mutet es seltsam an. Erst der darauf folgende Prosatext verrät, dass es sich um die Sinnestäuschung eines im Fieberwahn liegenden Kranken handelt.

Jetzt schon schließen wir die Lücken.
Ohne dich. Denn du bleibst drüben.
Horch, wie wir zusammenrücken,
um den Abzählreim zu üben:
Minke panke Frosch und Maus.
Ich bleib hier, und du mußt raus!²

Wer „wir“ ist, bleibt vorerst unklar. Dass es die höheren, verspielten bösen Geister, die über Leben und Tod entscheidenden Kräfte sein könnten, wird als

¹ *Tagebücher und Gedichte*, S. 26-63. Diese Tagebuchaufzeichnung ist nicht zu verwechseln mit der viel
² Ebd., S. 26.

Vermutung in den Raum gestellt. Auf jeden Fall werden die Lücken nicht bestehen bleiben, sie werden geschlossen, auch wenn ‚du ‚drüben‘ bleibst‘. Verhängnisvoll, unbarmherzig, verschwörerisch und drohend klingen die nächsten Zeilen: „Horch, wie wir zusammenrücken / um den Abzählreim zu üben.“ Sie kündigen das grausame Auswurfspiel an.

Nur die lärmend und lebendig
selber mitzählen, werden zählen.
Immer bleibt die Welt vollständig.
Bitte, wem wirst du denn fehlen?
Minke panke Frosch und Maus.
Ich bleib hier, und du mußt raus!³

Jetzt wird klar, dass es auch die Lebendigen sind, die in diesem Spiel mitbestimmen, wenigstens diejenigen, die noch laut genug sind, die lärmern und mitmachen, mitzählen können. Der Adressat wird daran erinnert, dass seine Abwesenheit nicht auffallen kann, da die lückenlose Vollständigkeit der Welt immer erhalten bleibt. Die Annahme, dass einer jemandem fehlen könnte, wird lächerlich gemacht. Der sich wiederholende Abzählreim wirkt beim zweiten Mal rhythmisch verstärkt, die schadenfrohe Erbarmungslosigkeit des bösen Spiels stärker betonend. Der Abzählreim wird dann bei der dritten Wiederholung (am Ende der dritten Strophe) in seiner verkürzten Form zum unwiderruflichen Befehl.

Jedes Bett wird uns verfallen.
Auch dein Schuh passt dem und wem.
Ach, Ihr Kranken seid uns allen
doch nur schrecklich unbequem.
Minke panke Frosch und Maus.
Du mußt raus!⁴

Die Form des Gedichts, etwa sein Versschema, ist ganz klassisch: ab-ab-cc. Dadurch wirkt der einem geradezu routinemäßigen Alltagsgeschehen entlehene, emotionslose Inhalt umso grausamer.

Der Prolog ist mit dieser Ankündigung des ‚antiken Chors‘ noch nicht abgeschlossen. Bevor die eigentliche Geschichte anfängt, ist im prosaischen Teil der Einführung noch alles sehr unpersönlich. Wir erfahren, dass ein ‚er‘ schlafend lag, dass er ‚heimlich hoffte, nie wieder zu erwachen‘ und dass ein ‚etwas‘ zu ihm redete. Die Verwirrung eines Grenzzustands zwischen Leben und Tod lässt nicht erkennen, in

³ Ebd.

⁴ Ebd.

welcher Person „es“ spricht oder ob „er“ selbst seine eigenen Worte wiederholte. Das Gespräch muss in „das Idiom der Wachen“ übersetzt werden. Und auch dann wirkt es weniger wie ein Gespräch, sondern mehr wie eine stille, flüsternde Predigt, die halb noch im Schlaf mit bejahenden, zustimmenden Worten als Ausklang begleitet wird, wie ein gehorsames Amen. Wiederholung des abschließenden Wortes „bekannt“, der Frage „Ja, wozu?“, Bejahung „So ist es“. Es geht um Fragen des Daseins, um die Erkenntnis des Daseins, es geht darum, „wie es ist dazusein“, darum, dass es „ihm“ schon bekannt sein muss. Wie von einer Stimme der Todessehnsucht wird „ihm“ die Zwecklosigkeit der sich wiederholenden, schmerzvollen Daseinsprüfung eingeredet. „[...] wozu, was du nun ja weißt, täglich neu lernen, und mit täglich neuen Ängsten und mit täglich neuen Schmerzen und mit täglich neuen Mühen?“ Der leise und leichte Rhythmus dieses Absatzes ist es, was uns den Schwebestand an der Grenze zum Jenseits am meisten vergegenwärtigt. Die Stimme des unbestimmten „etwas“ vervielfältigt sich, von überall hallend, sie wird allgegenwärtig und doch nicht penetrant. Sie ist wahr und unwirklich zugleich, indem sie als Widerhall der eigenen Worte erklingt.

„Aber wozu, was du nun ja weißt, täglich neu lernen, und mit täglich neuen Ängsten und mit täglich neuen Schmerzen und mit täglich neuen Mühen?“⁵

Die Qual wird auch durch die rhythmische Wiederholung betont: „täglich neue [...]“ und dann gesteigert: Lernen – Ängste – Schmerzen – Mühen, so dass die Intensität der Mühen am Schluss schon unerträglich wirkt. Es folgt das trübselige, stillschüchterne „Ja, wozu?“. Doch das sind nur „die Wahrheiten der Nacht“. Denn wenn er schließlich doch aufwacht, obwohl „in einer Hölle von Schmerz“ – dann wacht „auch die alte Angst vor dem Sterben...mit auf“. So endet die resignierende, sich ergebende Haltung, und die Kommunikation mit dem Jenseits löst sich auf.

Allein anhand dieses kurzen Einführungssegments von *Die beweinte Zukunft* ist deutlich zu erkennen, wie poetisch Anders' Prosa ist. Denn der folgende Prosateil der kurzen Einführung ist um nichts weniger dichterisch als der erste, in Strophen gegliederte und gereimte. Durch den vermittelten Inhalt, die Mystik der Berührung mit dem Jenseitigen und noch mehr durch die verwendeten literarischen Mittel, den

⁵ TG, S. 27.

Rhythmus des vielstimmigen Gesangs mutet er sogar poetischer als das einführende Gedicht an.

Der erste Essay, der folgt, entwickelt den Gedanken darüber, „was es bedeutet, dazusein“, im nüchternen Zustand weiter. Als Bestätigung der vorangegangenen Fragen und Erkenntnisse des im Fieberzustand Schwebenden wird zunächst einmal festgestellt, dass uns dafür „auch ein Bruchteil der uns zugemessenen Zeit ausreichen“ würde. Und nur nebenbei bemerkt: „Man ist sehr großzügig mit uns.“ Als ob das ganze Dasein nur der Erkenntnis seines Zweckes dienen sollte. Gleichzeitig aber auch, als ob uns die Beschäftigung damit als etwas besonders Reizvolles gegönnt wird. Und zugleich klingt auch in dem Satz das Leidvolle der langwährenden Mühsal des Lebens an, und das alles nicht ohne Humor. Eine der zahlreichen vielschichtigen Aussagen von Anders.

Der Reflexion wird nun ein breites Feld geobnet, denn einem Gedanken werden – auf mehreren Seiten und durchwoben mit der erzählten Geschichte – dessen Erweiterung oder Widerlegung oder auch Umkehrung folgen. So entsteht bei Anders eine besondere Art von Progression bzw. Vervielfachung, ‚Vervielschichtung‘, die seinen Thesen eine besondere Kraft verleiht.

Die Kluft zwischen unserem temporären Hiersein und dem Ewigsein hat immer als unendlich breit gegolten. Aber verglichen mit der anderen Kluft: der zwischen unserem endlichen Hiersein und dem Niedagewesensein, ist die erste eine quantité négligeable.⁶

Dieser Gedanke vom „Noch-nicht-gewesen-sein“ wird erst viel später, wenn der Erzählfluss beinahe zur Mündung gelangt, wieder aufgenommen, ergänzt und zu Ende geführt. Als er nämlich, in einer der vielen philosophischen Digressionen, darüber nachdenkt, ob wir uns, als wir Kinder waren, als ‚endlich seiend‘ oder ‚eigentlich unsterblich‘ empfanden. In der Kindheit ist freilich „die absolute Positivität des Daseinsgefühls“ diejenige, die uns daran hindert, den „Gedanken, dass man eventuell *nicht* da sein konnte“ für möglich zu halten. Wir fühlen uns also, „als wenn unser Dasein ein ewiges Dasein gewesen wäre“. Dieser Überlegung fügt sich auch, als Bestätigung, eine ‚molussische‘ Weisheit hinzu: „*Götter begreifen kein Sterben*“. Aber dem Kinde scheint das Leben auch deshalb unsterblich, weil es sich nicht entsinnen kann, „jemals *nicht* gewesen zu sein“.⁷ Diese späte, tief schockierende Einsicht, „dass

⁶ TG, S. 27.

⁷ Ebd., S. 57.

man einmal nicht gewesen ist“, ist für Anders um nichts weniger erschütternd als die Einsicht, „dass man einmal nicht sein werde“.

Ich entsinne mich, glaube ich, des Augenblicks deutlich: Mutter zeigte mir Photos längst schon toter Vorfahren (Aufnahmen eines Hofphotographen aus Karlsbad, das hat sich mir miteingeprägt, so stark war der Schock), und ihre Bemerkung: „Das war lange bevor du da warst“ hatte sie arglos und beiläufig gemacht. Aber mir war es damals, als hätte sie mir den Boden unter den Füßen fortgezogen.⁸

Indem ihm die Mutter verständlicherweise keine „Photos oder andere posthume Zeugnisse aus der Zeit, in der [er] einmal tot sein [wird]“ zeigen konnte, erweist sich dieses Ereignis als seine erste Todeserfahrung – als Erfahrung der Zeit, in der er „noch nicht da gewesen war“; in der *er* „tot gewesen war (nämlich noch tot)“. An diesem Beispiel sieht man Anders' Lieblings-Denkformel, die der Inversion, der Umkehrung sehr deutlich. Dabei handelt es sich hier mehr um eine gedankliche, eine philosophische, als um eine rein stilistische Inversion. Denn im Nachdenken über den Tod wird völlig überraschend durch Änderung der Gedankenrichtung, durch Umkehrung vom gewohnten „Tot-werden“ ins ungewohnte, unerwartete „Tot-gewesen-sein“ eine gänzlich neue Perspektive eröffnet. Mehr als das, Anders öffnet damit den Weg zu einer ganz neuen, faszinierenden Erkenntnis. Besser gesagt ist es eine Erleuchtung schlechthin, die in ihrem Erkenntniswert eine besondere Schönheit besitzt, sie ist also auch ästhetisch, so dass man durch sie tatsächlich betroffen, erschüttert wird, beim Lesen sozusagen aufspringen, aufschreien muss.

Da es sich auch um ästhetische Werte handelt, die bei Anders zum Untermauern der Erkenntnisse immer wieder herangezogen werden, wobei beide Faktoren völlig gleichwertig einander unterstützend dem selben Zwecke dienen, kommen in der weiteren Ausführung die literarischen Mittel noch mehr ins Spiel. Zunächst einmal eine musikalische Metapher.

Aber obwohl so die Rückwärtsgrenze des Lebens bereits entdeckt war – daß die Tonart des Seins dadurch ‚endlich‘ geworden sei, daran kann ich mich nicht erinnern. [...] die Zukunft [verriet] noch gar keine Grenze und [erstreckte] sich nach vorne noch immer ins Unendliche.⁹

⁸ Ebd.

⁹ Ebd., S. 58.

Die Aussage wird auch gleich anschließend, ganz konsequent, musikalisch behandelt, d.h. sie wird nicht in der ursprünglichen Bedeutung wiederholt, sondern sie wird moduliert, die Tonart ändert sich.

Nein, ins Unendliche vielleicht doch nicht. Begrenzt war die Zukunft wohl doch. Aber nicht durch den Tod.¹⁰

Weil wir uns immer nur mit der unmittelbarsten Zukunft, mit dem ‚Morgen‘ beschäftigen, deren Grenze sich „rasch verunklärte und verwölkte“, weil sich unsere Erwartungen und Gedanken nie weit erstreckten, „trafen [sie] niemals auf die klare Grenzlinie des Todes. Und abschließend, um es noch besser zu verdeutlichen, wie uns das Leben so unendlich schien, wie „der Radius unserer Erwartungen so kurz war“, bevor er die endliche Schlussfolgerung zieht, verwendet er wieder ein Bild.

Die Nebellandschaft wirkt unbegrenzt, unbegrenzter als die Landschaft bei klarer Sicht. Aber nur deshalb, weil ihr kurzes Blickfeld schon *vor* dem Horizont ihr Ende findet. Kurz: Unendlich war das Leben nicht, aber horizontlos.¹¹

Das Bild der Nebellandschaft, die keine klaren Grenzen verrät und daher Unbegrenztheit vortäuscht, dient der Vorbereitung auf den Schlussgedanken, dessen Formulierung dann kurz sein darf und eben als solche besonders intensiv und eindrucksvoll wirkt, als Pointe.

Diesen Überlegungen gehen andere voraus. Vor allem, wie es wäre tatsächlich ewig zu leben, und ob es irgendeinen Menschen gäbe, der sich das wirklich wünschen würde. Niemals wäre er einem solchen Menschen begegnet, so Anders, und kein Mensch wäre im Stande, oder hätte „auch nur versucht, sich das, was er sich positiv wünsche an Stelle seines sterblichen Lebens, wirklich auszumalen“. Denn wenn auch das ewige Leben „erlaubt wäre“, man würde vor der Angst nicht bewahrt bleiben, auch wenn sich diese nicht mehr als die Todesangst offenbarte.

Die Angst, bei Anders sonst ein unerlässliches Movens, ein emotioneller Grundzustand, der zur Handlung bewegen soll, ist hier eine existenzialistische Angst. Denn die Begrenztheit des Menschen besteht nicht, oder nicht nur, in seiner

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

Sterblichkeit, sondern in seiner Zufälligkeit, die sich sogar als noch unerträglicher herausstellen könnte, wenn sich das Leben ins Unendliche erstrecken würde.

[...] auch als Nicht-Sterblicher wäre ich ja begrenzt, auf beinahe ebenso furchtbare Art wie als Sterblicher: nämlich dazu verurteilt, immer gerade *ich* zu sein: ich, der Zufällige, der ich nun einmal bin, und niemals ein anderer.¹²

Weil sich das *Sein* immer nur als *Ich-sein* offenbart, wohnt ihm ein unentrinnbares Versäumen inne, nämlich das „Versäumen aller anderen möglichen Verkörperungen“. Dieses wäre dann in einem unbegrenzten Leben umso „unerträglicher“, da es keine „Kündigungs-, Entlassungs- oder Beschwerde-Chance“ mehr gäbe. Durch die Verewigung des Lebens wäre also die Verurteilung sich-selbst zu sein, die Zufälligkeit des Selbst, verewigt, die Kontingenz versteinert.

Bei dem Gedanken, daß ich ein für alle Male, ohne Kündigungs-, Entlassungs- oder Beschwerde-Chance, in die Gefängniszelle meines Selbst eingesperrt sein könnte, bricht mir jedenfalls der kalte Schweiß aus. Versteinerte Kontingenz.¹³

Das ewige Leben würde nur bedeuten, dass das Bewusstsein von eigener Unvollkommenheit verewigt wäre. Und um weiter zu verdeutlichen, wie grausam die Qual und die Scham solchen permanenten Bewusstwerdens wäre, greift Anders zu einer vergleichenden Allegorie. Ein von einem Kinde gezeichneter Kreis weigerte sich hartnäckig, von der Tafel gelöscht zu werden. Und seinen „Hochmut“ hat er dann so büßen müssen, dass er dazu verurteilt wurde,

die Ewigkeit als Parvenu in der hohen Gesellschaft der platonischen Formen zu verbringen; und sich jeden Augenblick der Lächerlichkeit und der Schande seiner Ecken und Ausbuchtungen zu schämen – und dennoch niemals sterben zu dürfen, in alle Ewigkeit nicht, amen.¹⁴

Die bekräftigende liturgische Abschlussformel „Amen“ verwendet der ungläubige Anders hier nicht nur, um der Erkenntnis von der schändlichen und endgültigen Unerreichbarkeit der platonischen Ideale besonderen Nachdruck zu verleihen, sondern auch schon als Antizipationsmittel. Denn dem Predigenden und

¹² Ebd., S. 28. Hier verweist Anders darauf, dass er sich damit auf seinen frühen Essay *Pathologie de la Liberté* bezieht, das 1936 in *Recherches Philosophiques* veröffentlicht wurde.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd.

seinem abschließenden, unvermeidbaren Amen kommt in weiterem Verlauf der Geschichte ein besonderer Stellenwert zu.

Der Protagonist und Ich-Erzähler Anders kehrt nun vorerst aus der „hermetischen Isolation des Schmerzes“ in die Realität seines Krankenzimmers zurück. Dort reflektiert er gleich weiter über die Behinderung eines Leidenden, der nicht nur außer Stande ist, die äußere Welt wahrzunehmen, sondern, viel schlimmer noch, der die Leiden anderer Wesen nicht mehr mitzufühlen vermag. Denn der Mann im Bett nebenan hatte vielleicht noch schlimmer gelitten, und er „stöhnte und schrie genau so“. Zusammen geschrien haben sie also, nicht mehr als einen Meter voneinander getrennt.

[...]aber der Abstand zwischen ihm und mir war breiter als der zwischen zwei Fixsternen. Die zwei Qualen addierten sich zu keiner Summe. Die zwei Stimmen ergaben kein Duo. Nur für den Außenstehenden, nur für den Gesunden, nur für die Nachtschwester war unser Geschrei zweistimmig.¹⁵

Diesmal sind es mathematische und musikalische Formeln, die die traurige Isolation der Leidenden veranschaulichen sollen. Zwei neben einander gelittene Qualen bleiben einzelne Qualen, in astronomischen Maßen von einander getrennt. Sie können nicht gemeinsam gelitten werden, können nicht solidarisch durchlebt, geteilt, dadurch erleichtert werden. Sie ergeben also „kein Duo“, und „zweistimmig“ hören sie sich nur für Außenstehende an, dann aber als beinahe grotesk. Es kann sich jedoch dabei nicht nur um einzelne Schicksale handeln. Vielleicht steht dieser im Krankenbett erlebte Schmerz stellvertretend für viel mehr:

Wer weiß, ob sich nicht auf den Schlachtfeldern Ähnliches abspielt: daß Tausende schreien, keiner aber den anderen hört, und jeder eingemauert bleibt in das Gefängnis seines ‚Leib‘ genannten Schmerzes, so als gäbe es weit und breit keine anderen lebendigen Wesen?¹⁶

Dem Humanisten Anders geht es aber gleich um noch sehr viel mehr, es geht ihm um die ganze Welt in ihrer von isolierten Wesen durchdrungenen Einsamkeit.

Und ob nicht die ganze Welt mit ihren Milliarden von Lebewesen ein solches Schlachtfeld von durch Schmerz voneinander isolierten Wesen ist?¹⁷

¹⁵ TG, S. 29.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

Die Wesen sind durch Schmerz voneinander isoliert, dieser Schmerz ist ihr Leib schlechthin, und dieser Leib ist ein Gefängnis, in dem sie eingemauert sind. Dazu kommt noch, dass sie sich dann als solche auf die Schlachtfelder begeben und das Ergebnis nur noch grausamer werden kann.

Das Leiden macht nicht nur zum Mitleiden und Erbarmen unfähig, es stellt auch eine „furchtbare Vereinsamung“ dar. Zweimal in diesem Abschnitt verwendet Anders dasselbe Stilmittel, um die Intensität des Leidens und der dadurch verursachten Isolation des Einzelnen zu verdeutlichen: „die schalldichte Mauer des Leidens“ und „die Vereinsamung des Leidens“. Doch auch die Isolation, die Mauer ist zu durchbrechen, und zwar paradoxerweise nicht durch eine besondere Lautstärke, sondern durch etwas, das sich durch eine besondere „Appellkraft“ auszeichnet. Und das ist „das winzige Jammern eines Kindes“, das zu den in ihren einsamen Orbits Stöhnenden durchdringt.

Und dieser kläglich winselnde Ton schien an alle Welt zu appellieren, mindestens an die Welt all derer, die zu helfen da sind, an alle Erwachsenen. Also auch an mich.¹⁸

In Anders' humanistischer Vorstellung von der Welt sind die Menschen, zumindest die Erwachsenen, da, um zu helfen. Und als solcher fühlt er sich besonders angesprochen. Daher gibt es für ihn kein schlimmeres Versagen, kein schlimmeres Zeichen der eigenen Ohnmacht und Hilflosigkeit, als einer solchen Berufung nicht nachgehen zu können.

„Ja, wir Ärmsten, die wir zu hilflos sind, um den noch Hilfloseren zu helfen.“¹⁹

Die Grundlage der Steigerung im Satz bildet hier ein einziges Grundwort, nämlich ‚helfen‘ zusammen mit dem aus ihm abgeleiteten Adjektiv ‚hilflos‘ und seinem Komparativ ‚hilfloser‘, d.h. der ganze Satz besteht fast ausschließlich aus diesem Sprachmaterial. Als besonders erbärmliches Zeugnis der Armut gilt der Zustand des ‚Nicht-helfen-könnens‘. Man ist hilflos - man ist zu hilflos, um zu helfen - man ist zu hilflos, um den Hilfloseren zu helfen. Durch diesen reduzierten Wortgebrauch wirkt die

¹⁸ Ebd., S. 30.

¹⁹ Ebd.

Aussage besonders rein und markant. Die Alliteration ergibt sich sozusagen nebenbei und unterstreicht die traurige Schönheit des Satzes zusätzlich.

Diese höchste Stufe der Hilflosigkeit verhilft doch zu einem Moment der Solidarität der nebeneinander Leidenden, einer Solidarität in Ohnmacht. Im konkreten erzählten Fall aber war diese von kurzer Dauer bzw. gleich „zum Tode verurteilt“, weil sie „sich sprachlich nicht betätigen und bestätigen“ konnte. Denn nachdem der Nachbar versucht hat, diese „so schön begonnene Freundschaft durch ein paar Worte in Gang zu bringen“, stellt es sich heraus, dass ‚die Freunde‘ zwei unterschiedliche Sprachen sprechen. Der Spanisch sprechende Mexikaner fühlt sich durch den auf Englisch Antwortenden betrogen.

Misstrauisch drehte er seinen Kopf zur Wand, und so liegt er jetzt noch.²⁰

Mit dieser Episode ist der Erzählgang schon längst in die Ebene des realen Geschehens zurückgekehrt. In weiterer Folge werden die Ereignisse im Krankensaal geschildert, jedoch nie, ohne den Bezug zu der parallel führenden Grundidee der Erzählung gleichzeitig wach zu halten. Jede noch so kleine Handlung wird gleich philosophisch kommentiert und in einen bestimmten Zusammenhang gebracht. Vielmehr scheint sie oft der gedanklichen Ebene des Erzählens untergeordnet zu sein und dient ihrer Vergegenwärtigung.

Die Zentralidee der Erzählung ist eine „fixe Idee“. Sie ist gleichermaßen die fixe Idee des Hauptprotagonisten wie die des Ich-Erzählers und hinter ihm sich versteckenden Autors Anders. Aber auch den Nebendarstellern bleibt die Beschäftigung mit ihr nicht erspart. Alles dreht sich um die Angst, und bevor sie als die alles überwältigende Angst um die Welt festgelegt wird, äußert sie sich auch in ihrer partiellen Bedeutung als die Angst des Individuums etwa vor dem Tod.

[...] und der Alte schläft. Aber selbst sein leidendes Gesicht – es sieht aus wie der mumifizierte Kopf eines hundertjährigen Inka – ist verzerrt von der Angst vor dem, was bevorsteht. Die Nachmittagssonne ruht vergeblich auf seinen bronzenen Zügen.²¹

²⁰ Ebd., S. 31.

²¹ Ebd.

Dass die Nachmittagssonne ruht, klingt wie ein vertrautes poetisches Bild. Doch dass sie vergeblich ruht, ruft das Gegenteil vom erwarteten Eindruck hervor, nämlich die tiefe Unruhe, die der bronzenen Miene des leidenden Mexikaners abzulesen ist. Das Bild der ruhenden Nachmittagssonne wirkt ironisch und traurig, fast tragikomisch, weil es die erwartete idyllische Vorstellung nicht mehr gewährleisten kann, nämlich dass sie ruhen kann, weil der Gegenstand, auf dem sie ruht, ruhig ist, oder weil sie ihm Ruhe bringt.

Doch die Angst vor dem Tod kann auch als Luxus empfunden werden, wenn sie sich als bloße Todesangst offenbart. Nämlich bei Ungläubigen, die „weder von der Höllenangst gemartert“ werden „noch von der vor fremdartigen Verkörperungen!“, gilt die Gewissheit und Endgültigkeit des Todes als großer Vorzug. Vorerst zumindest. Denn wie jeder Gedanke von Anders, wird auch dieser von verschiedenen Seiten beleuchtet und weiter entwickelt bis zu seiner späteren Widerlegung. Vorerst aber triumphiert der ungläubige Anders und zelebriert die Praxis der Ungläubigen, die ihr Leben „mit keiner Vorbereitung [ihrer] posthumen Existenz [vergeuden] und mit keiner lebenslänglichen Verhinderungstechnik“.

Dieser Gedankengang äußert sich in einem kurzen Abschnitt in mehreren Variationen, wird zu einer wahren Tirade von kurzen euphorischen Kundmachungen, die ihren Ausgang in einer Maxime finden, die dann doch gleich wieder in Frage gestellt wird.

Und wie gut wir es haben, dem Tode, wenn er einmal kommt (vielleicht wartet er gerade just around the corner) trauen zu dürfen, daß er wirklich *er* und nur *er* ist, und nicht etwa der Laufjunge einer anderen Firma, etwa der Firma ‚Fegefeuer und Hölle‘. Nur wer dem Tode traut, hat das Leben. Hatten wir es nicht?²²

Die Handlung dieser Erzählung bzw. Tagebuchaufzeichnung spielt sich in einem amerikanischen Krankenhaus ab. Somit sind die gelegentlich verwendeten englischen Redewendungen nicht verwunderlich. Sie tragen vielmehr zur Authentizität des Erzählten bei. Die ganze Ausführung der Reflexionen über die Angst vor dem Tode und über die unterschiedliche Beziehung dazu von Gläubigen und Ungläubigen wird durch die Episode vom sterbenden Mexikaner im Nebenbett, der sich „dagegen sträubt, zu sterben“, ausgelöst. Weil er fest daran glaubt, „dass ihm [...] die Hölle bevorsteht“,

²² TG, S. 33.

versucht er, sich gegen deren Boten, als welches ihm ein Geistlicher erscheint, zu wehren. Doch „die Vergeblichkeit dieser Abwehr“ wird nicht nur offenkundig, sondern auch unerträglich, da er keine Hand mehr besitzt und nun nur noch seinen Stumpf als Waffe erhebt. Wie peinlich die Erscheinung ist, wird vergegenwärtigt mit Hilfe einer filmischen Sequenz, deren Schärfe kaum zu überbieten ist.

Wenn er seinen Stumpf hebt, um den Boten abzuwehren, dann drehen, wie auf Verabredung, alle im Saal ihre Gesichter der Wand zu.²³

In Todesschmerzen, nur noch ein „Bündel von Qualen“, fürchtet er sich davor, dieses „Jammertal“, „dieses Tal der Tränen“, das, wie er wissen muss, „nicht nur *seine* Welt, sondern sogar *die* Welt ist“, zu verlassen, und er stöhnt und murmelt in seinem qualvollen Delirium. Dabei wiederholt er regelmäßig ein und denselben Satz, den der Erzähler nicht verstehen kann, den er aber mit einem musikalischen Terminus benennt bzw. als „Refrain“ erkennt. Diesen lässt er sich übersetzen, und somit erfahren auch wir die englische, und zur Verstärkung sofort auch die deutsche Bedeutung des spanischen Klage-Refrains.

Er lautet nämlich: *‘I don’t want to get somewhere else’,* ‘ich will nicht anderswohin.’²⁴

Allein die Unvertrautheit der Reise versetzt den Sterbenden in Panik, er ist der Angst vor der „Fremde, in der er sich nicht auskennt“ preisgegeben. Daher „wäre ihm [vielleicht] auch die Aussicht, in den Himmel abzureisen, unwillkommen, weil er sich auch dort nicht auskennt“.²⁵

Die Episode dient sozusagen als Auftakt zur kleinen Abhandlung über die Todesangst, die später, gegen Ende der Erzählung, noch einmal variiert werden wird. Zunächst freut sich der Erzähler, zu den Ungläubigen zu gehören, die nicht an der Echtheit des Todes zweifeln, und die zuversichtlich sein dürfen, dass der Tod authentisch ist, „und nicht etwa der Laufjunge einer anderen Firma“, wie es diese aus der modernen Arbeitswelt entlehnte Metapher ausdrückt. Und gleich nachdem die triumphierende Einsicht: „Nur wer dem Tode traut, hat das Leben“ ausgesprochen wird, kündigt sich die nächste Variation dieses Gedankengangs durch die kurze

²³ TG, S. 31.

²⁴ Ebd., S. 32.

²⁵ Ebd.

Übergangspassage: „Hatten wir es nicht?“ an. Der kurze Fragesatz am Ende des Absatzes dient zur Überführung in die andere Tonart des nächsten Absatzes. D.h. das angesprochene Thema wird nun vom anderen Aspekt her betrachtet. Rhetorische Fragen werden gestellt, die Aussagen relativiert, von verschiedenen Seiten beleuchtet, denn „ganz ohne Ängste und ganz ohne Qualen geht es auch bei uns nicht ab“. Aber trotzdem werden die „Glaubenslosen“, zu denen sich auch der Erzähler selber zählt, als „gewiss die Glücklichen dieser Erde“ bezeichnet, vorerst zumindest, da sie wissen,

[...] daß, gleich, ob wir als Schufte herumgelaufen waren oder als Heilige – daß morgen diese Unterscheidungen nicht mehr gelten werden, mindestens an uns nicht abgegolten werden werden; daß also unsere Qualen und unsere Ängste, und wären sie als Gewissensqualen und als Gewissensängste noch so berechtigt, genau so sauber und genau so endgültig abgestorben sein werden wie wir selber. Amen.²⁶

In diesen beiden Abschnitten, die den dritten Teil der Erzählung abschließen, kommen die musikalischen Merkmale in Anders' Stil besonders zum Ausdruck. Wie in einer gewaltigen Kadenz fließen die Sätze ineinander über. Sie überlagern einander sozusagen, indem sie in einem endenden, fließenden Rhythmus dieselbe These untermauern. Dazu trägt wesentlich die häufige Wiederholung von Konjunktionen wie „und“ und „dass“ bei, sowie mancher Wortpaare wie „genau so“ oder „immer nur“. Fast jeder Teilsatz in den langen zusammengesetzten Satzgefügen hat seinen begleitenden, fast parallel geführten Untersatz, der den akkordartigen Eindruck einer Harmonie der Gedanken erweckt. Mehrere solcher aufeinander folgenden Fügungen bilden dann eine wahrlich polyphone Einheit, in der auch die leicht unterschiedlichen Satz-Melodien miteinander harmonieren. Der abschließende, endgültige Punkt ist auch in diesem Abschnitt ein „Amen“.

Im vierten Teil erscheint nun der Hauptprotagonist, die zentrale Gestalt der Geschichte und der Symbolträger von deren Grundidee. Wir geraten wieder ganz auf die Ebene des erzählten Geschehens, und somit erfahren wir, was sich weiter im Krankensaal ereignet. Im Bett des alten Mexikaners, der in der Nacht doch endlich „herausgeschafft“ wurde, befindet sich schon ein anderer, ein Schotte, der seitdem als McK. vorgestellt wird. Der Vorgang, in dem der Neue von allen Seiten „lärmend“ und scherzend begrüßt wird, ist wieder eine durchaus filmisch anschauliche und humorvolle Szene. Das lebhaftes Geplauder hat die Ablenkung zum Ziel. Nur nebenbei und indirekt

²⁶ TG, S. 34.

wird der Leser an die in der Luft schwebende Gegenwart des Todes erinnert, durch die plötzliche Fokussierung der Aufmerksamkeit, der Kamerabewegung quasi, auf das Krankenbett.

Das Bett, in dem der Neue liegt, spielt den völlig Ahnungslosen.²⁷

Dieser Satz befindet sich lose und kommentarlos zwischen zwei Textabschnitten. Doch durch das Bild vom sich ahnungslos stellenden Bett wird die alles beherrschende Präsenz der schleichenden Todesangst erst endgültig festgelegt. Damit wird auch, bevor die Zentralhandlung der Erzählung beginnen kann, der kurze Epilog der vorangegangenen Geschichte eingeschoben. Alle gedenken stillschweigend McK.'s Vorgänger.

Auch ich gedachte seiner. An seiner statt war ich erleichtert. Die Hölle, in der er sich, solange sie ihm bevorstand, wirklich herumgetrieben hatte, liegt nun weit hinter ihm.²⁸

Eine doppelte, nach vorne und nach hinten gerichtete Inversion schließt das vorige Kapitel über das Nicht-sterben-wollen des Sich-vor-der-Hölle-Fürchtenden ab. In der Hölle befand er sich nämlich wirklich, aber nur während er noch lebte, während er glaubte, dass sie ihm bevorstehe, und als er nun endlich die Grenze zum Tode, also auch zur von ihm vermuteten Hölle überschritten hatte, liegt sie weit hinter ihm, weil es sie außerhalb des Diesseitigen bzw. außerhalb der Einbildungskraft des Lebenden eigentlich nicht mehr gibt.

Mit großer Aufmerksamkeit und Zärtlichkeit richtet der allwissende Erzähler seine Belehrung an den Verstorbenen, indem er ihm ein liebevolles, vom Tode selber gedichtetes Wiegelied widmet und in ihm die sorgfältig verpackte, tröstende späte Einsicht bietet.

Sei fröhlich, dass du sterblich bist. Und folge mir ohne Angst. Gib meinem Wink, zu schlafen, nur ruhig nach. Kein Auftrag bindet mich, kein Dienstmann bin ich, um an schlimme Orte dich abzuschleppen. Keine Strafen stehen, kein Urteil, keine Prüfung dir bevor, und nicht einmal, wie hier, ein fremdes Haus mit fremdem Bett, zu schwer zum Eingewöhnen.²⁹

²⁷ TG, S. 34.

²⁸ Ebd., S. 35.

²⁹ Ebd.

Hier festigen sich die Überlegungen aus dem vorigen Kapitel in dichterischer Form als ein harmonischer, Trost spendender Ausklang. So zuversichtlich und beruhigend sich der Epilog gibt, wird er sich doch als vorübergehend erweisen, als kurze Phase. Denn die ruhige Station der Tröstung und des Zuspruchs ist vielmehr, wie in einer gewaltigen Sinfonie, eine Vorbereitung auf die Neuentfaltung des Zentralthemas in seiner stärksten Ausprägung.

Nachdem die letzten Töne des Wiege- und Trostliedes verklungen sind, wird mit dem ersten Satz des darauffolgenden Abschnitts „Man ist schweigsam heute“ nur noch eine kurze Atempause eingelegt. Was folgt, ist eine Rückblende, in der erzählt wird, was in der Nacht davor geschah.

Die auf den nächsten sechs Seiten sich entfaltende Szene ist die Schlüsselszene und enthält eine gewaltige Klimax, die gleichzeitig die Klimax der ganzen Erzählung ist. Sie schildert das Hauptgeschehen und den Hauptgedanken der Erzählung, der auch, wie sich zeigen wird, die zentrale Stelle in Anders' Gesamtwerk einnimmt.

Die Szene ist filmisch aufgebaut. Die Spannung und die Steigerung der Atmosphäre wird durch gezielte Reihung bestimmter Bilder erreicht, in Abwechslung mit den ebenso spannungsgeladenen Aussagen der Protagonisten. Die nächtliche Situation, kurz vor der Dämmerung im Krankensaal wird vom Ich-Erzähler, dessen Gemütszustand mit in den Bann des Geschehens gezogen sein wird, lebhaft beschrieben. Eingangs erfahren wir, dass der Neuling McK. plötzlich aus seinem Bett klettert, sich unter der Matratze ein „Kerzen-Stümpfchen“ holt, das er gleich entzündet und damit seine „nächtliche Kontrolle“ beginnt, indem er, zunächst einmal dem Erzähler, und dann auch allen anderen Bewohnern des kleinen Krankensaaluniversums ins Gesicht leuchtet: „ein dürrer Geselle, behängt mit dem lächerlichen schürzenhaften Anstaltsnachthemd, das mehr zeigt als deckt“.³⁰ Das Bild ist grotesk, deutet aber auch schon das Unbehagen an, das das suspektere Vorgehen des seltsamen Nachtwächters im Erzähler hervorruft. Denn unmittelbar danach erfolgt ein heftiger Schnitt, der den Rhythmus des Erzählgangs entscheidend verändert. Gleich als ob ein unerwarteter lauter Anfangsakkord des stürmischen Sinfoniesatzes angeschlagen wäre.

³⁰ Ebd.

„Nachdem er die Saalrunde abgeschlossen hatte [...] trat er in die Mitte des Raumes, blickte einige Sekunden lang zu Boden (vermutlich verrichtete er ein Gebet), und plötzlich rief er mit durchdringender Stimme, als wäre er unter freiem Himmel: „*Brüder, erwachet!*“³¹

Dies wird sich als der Beginn einer Predigt herausstellen, die die armselige Leidensgemeinschaft in Angst und Schrecken versetzen wird. Wie aber der Krankensaal aus dem anfänglichen genervten Desinteresse in totale Unterworfenheit und Panik gerät, schildert der Ich-Erzähler in mehreren Phasen. Dabei wird jede mit einer kurzen Bemerkung unterstrichen und abgeschlossen, die als eine sehr leise Untermelodie quasi nebenbei unterschoben wird. Jedoch erweist sich gerade diese Untermelodie als ein gewaltiges kompositorisches Element, das zur Steigerung der Spannung entscheidend beiträgt.

Es handelt sich hierbei um ein „Amen“, das nach jedem Abschnitt der Predigt von verschiedenen Seiten und in verschiedener Intensität ausgesprochen wird. Die Predigt wird also doch ernst genommen, dafür ist das „Amen“ ein untrügliches Zeichen, das zum ersten Mal erklingt: „(„Amen!“ rief der Farmer aus Oklahoma.)“. Von nun an ertönt das „Amen“ nach jedem Abschnitt der Predigt in Klammern als leise Nebenbemerkung. Das nächste Mal, nachdem der Redefluss des Predigers an Tempo gewonnen hat, erfahren wir: „(Diesmal kam das „Amen“ bereits von drei Betten)“. Die Predigt wird dann schon ekstatisch, und der Erzähler muss gestehen: „(„Amen“ machte der Saal. Und ich fürchte, auch ich bewegte meine Lippen.)“. Das lärmende, furchterregende Finale wird nur kurz von einer Zwischenbemerkung unterbrochen – von der Ermahnung „Öffnet eure Augen!“: („Sie starrten ihn an aus ihren fiebergroßen Augen.“) Zum Ende hin löst sich das große Finale in etwas ruhigeren, jedoch weiter appellierenden Tönen allmählich auf. Und nun heißt es, ohne Klammern, als Teil des Haupterzählflusses:

Von dem ‚Amen!‘, das diesen Schlussworten folgte, hat sich wohl keiner ausgeschlossen. Ich mich auch nicht.³²

³¹ Ebd., S. 35-36.

³² Ebd., S. 37-39.

Nicht nur dass das regelmäßige Wiederholen der Amen-Bejahungen in immer stärkerem Maße den aufsteigenden Rhythmus der leidenschaftlichen Predigt untermauert und begleitet, es tritt noch ein weiteres Element der Steigerung hinzu: die zunehmende Anteilnahme des Erzählers, der sich vom zynischen Beobachter zum hilflosen Betroffenen entwickelt und dadurch auch dem Leser den Grad der Erschütterung umso intensiver vermittelt. Der Leser fühlt sich fast selber als Beobachter und Betroffener.

Unverkennbar sind bei diesem Erzählverfahren auch die szenisch-filmischen Analogien: Die Klammer-Sätze werden quasi *aparte*, zum Publikum gesprochen, oder sie stehen nur als Regieanweisungen bzw. als Szenenbeschreibung in der Buchform des Stücks oder im Drehbuch des Films.

Im Vordergrund steht jedoch die Eigendynamik des Haupterzählflusses, die sich aus dem Wechselspiel zwischen den euphorischer werdenden Eskapaden des Predigers und den jeweiligen Kommentaren anderer Protagonisten entwickelt. Während am Anfang des Predigens die Wortmeldungen der Krankensaalinsassen genervt, spöttisch und abweisend sind, so klingen sie allmählich knapper und banger, bis sie in einer Art Gottesfurcht verstummen. Umso mehr wächst, als ein Gegenpol, der Ton der Predigt in seinem Crescendo an, „die Autorität der predigenden Stimme“³³ setzt sich zunehmend durch. Und je mehr sich die Predigt ihrem Ende nähert, desto aussagereicher und beweglicher wird sie. Sie wechselt den Rhythmus, legt Pausen ein, um an Aussagekraft zu gewinnen, sie wird „skandiert“.

Die Spannung, die sich also dialektisch, aufgrund von entgegengesetzten Stellungen des monologisierenden McK. und des verneinend-bejahenden Krankensaalpublikums entwickelt und zuspitzt, erreicht ihren Höhepunkt, als McK. plötzlich seiner Rede ein abruptes Ende bereitet. Zuvor verschlägt er zwar den ihm mittlerweile bedingungslos Unterworfenen noch eine Weile den Atem, indem er „seine Worte mit quälender Langsamkeit [setzte], so als bereite er etwas vor“. Und nachdem die letzte Frage „Sondern?“, auf die er als Stichwort „hingearbeitet hatte“, gefallen war,

³³ Ebd., S. 36.

[...] erledigte er [die Antwort] so rasch, daß schon alles wieder aus war, ehe wir noch recht begriffen hatten, daß er bereits geantwortet hatte. „Sondern ausgeblasen wird es sein“, rasselte er herunter, „alles mit einem Male, von seinem letzten Atemzuge. So.“³⁴

Dies ist der entscheidende Moment der dramatischen Handlung, auf den der Hauptakteur und der hinter dem Ich-Erzähler versteckte Erzähler Anders „hingearbeitet“ haben. McK. bläst die Kerze jäh aus und stürzt mit einem Male die kleine Welt der Hilflosen in ein furchtbares Dunkel,

denn es war die Nacht nach dem Ende des ‚Letzten‘, und es gab niemanden, der die Kühnheit gehabt hätte, in das Dunkel hineinzusprechen, oder gar den Gedanken, das Licht anzuschalten.³⁵

Also nicht nur der eine Mann, dem es schon zu Beginn der Predigt anzusehen war, dass er sich „halb aufsitzend, mit offenem Munde“ gleich „für die Botschaft oder für die Vision bereithielt“³⁶, fühlt sich zum Schluss in einer Verfassung, die ihn an der Echtheit ‚der Nacht danach‘ nicht zweifeln lässt. Die Bereitschaft für die Vision bzw. die Fähigkeit zu deren Wahrnehmung ist nun bei jedem vorhanden. Vision und Wirklichkeit werden unwiderruflich gleichgesetzt, denn es heißt nicht, „es sah aus“, oder „es mutete an, als [...]“, sondern: „es *war* die Nacht nach dem Ende des ‚Letzten‘“.

Die Predigt handelt von der Angst um die Welt, genauer gesagt von der Prophezeiung vom Tod des letzten Menschen auf der Welt, der „einer unserer Enkel“ sein wird.³⁷

„[...] Mit ihm aber werden alle mitsterben – nicht nur seine Kinder, dessen Kinder und Kindeskinde; sondern auch wir und unsere Eltern und unsere Voreltern, zum zweiten Male nun, und dieses Mal endgültig.“

Und dies bedeute, dass alles, was bisher geschah und war, nicht mehr gewesen sein wird.

„[...] Noch nicht einmal eine ausgestorbene Gattung werden wir sein. Denn wo niemand ist, der unser sich entsänne, da ist niemand gewesen, und es war nicht der Rede wert.“³⁸

³⁴ TG, S. 38.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S. 36.

³⁷ Auch seine Rede auf dem Marktplatz von Kyoto 1958 anlässlich des Hiroshima-Tages bezeichnet Anders als Predigt, und schreibt: „[...] als ich dort [...] predigte, da spürte ich, dass [...] mir die Warnungsworte zugeflüstert wurden von den Unglückspropheten des Alten Testaments“. In: *Mein Judentum*, S. 63.

Es ist nicht schwer, wieder einmal Anders' fixe Idee und seine eigene Angst und Besessenheit, seine eigene Resignation, hinter der „dürren Gestalt“ des McK. zu erkennen. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, den kranken, erschrockenen Anders tatsächlich im Bett liegen zu sehen, auch wenn man wohl annehmen kann, dass die Geschichte von ihm erfunden wurde. Denn seine Ideen sind in hohem Maße eins mit seiner Person.

Die Prophezeiung wird, bevor sie am Ende noch „skandiert“, d.h. mit starker Betonung der Hebungen, rhythmisch und abgehackt, in einzelnen Satzteilen gesprochen³⁹ wird, sehr feierlich und fast rituell vorgetragen. Die poetischen Ausdrucksmittel festigen sich und wirken beinahe archaisch in ihrer bibelartigen, geradezu prophetischen Ausdrucksweise.

Die Kriege werden nicht gekämpft worden sein, und nicht erhofft der Friede; nicht bestellt der Acker, und nicht gemahlen das Mehl; nicht geboren die Kinder, und nicht gestorben die Tode; nicht gemartert die Gemarterten, und nicht getröstet die Getrösteten; nicht gedacht das Schöne, und nicht verübt das Niederträchtige.⁴⁰

Die Anreihung von elliptischen Sätzen ist gekoppelt mit einer bis zum Ende wiederkehrenden Anapher in Abwechslung von „nicht“ sowie „und nicht“. Durch die Gegenüberstellung von „nicht“ und „und nicht“ bei der Aufzählung wird ein Gleichgewicht erreicht, das hervorheben will, wie konstant und unveränderlich das Nichtvorhandensein von allem sein wird. Dazu kommen noch die Alliterationen in Wortpaaren wie „gemartert – Gemarterte“, „getröstet – Getröstete“, die nicht nur den Klangwert dieser Wortpaare verstärken, sondern auch dazu beitragen, dass in den darauffolgenden nicht alliterierenden Wortgruppen die Aufmerksamkeit umso mehr auf die Bedeutung gelenkt wird. Es wird dem Leser deutlich vor Augen geführt, wie tragisch die Unmöglichkeit des Erinnerns an Schönes sein wird, und dass es eben dadurch mit dem Fehlen des Niederträchtigen gleichgesetzt wird, denn es wird auf einer völlig gleichen Ebene „nicht-da-gewesen-sein“.

³⁸ TG, S. 37.

³⁹ Vgl. Duden, *Deutsches Wörterbuch*.

⁴⁰ TG, S. 37.

Der erwähnte Höhepunkt dieser Erzählepisode, wenn nicht der ganzen Erzählung – das Ausblasen der Kerze und das plötzliche Eintreten der finsternen „Nacht nach dem Ende des ‚Letzten‘“ – ist damit nicht erreicht. Ihm folgen einige Kommentare, Bilder und weitere Schilderungen, bevor er in seinem zweiten Ansturm zu einer richtigen Klimax wird. Hier scheint Anders sich aufs Neue der Methode seines großen musikalischen Vorbilds Beethoven zu bedienen, von dem er „zu schreiben lernte“.⁴¹ Eine volle Kulmination wird in Etappen erreicht, und dazwischen spielen sich noch andere Phrasen und Gedankenspiele ab. Dadurch wird der Höhepunkt gradiert und in seinem Endeffekt verstärkt, er ertönt erst recht in voller Kraft.

Den ersten Schockzustand nach dem Ausblasen der Kerze beschreibt Anders als Erstarrung „in der zufälligen Lage, in der wir uns gerade befunden hatten, als es dunkel wurde“. Und damit er diesen Zustand noch deutlicher macht, fügt er gleich einen bildlichen Vergleich hinzu:

So wie die vor zweitausend Jahren überraschten Pompejaner, die ja bis heute noch nicht die Gelegenheit gehabt haben, ihre durch den Lavafluss unterbrochenen Gesten abzuschließen.⁴²

Die Wirkung dieses Vergleichs wird durch die sofortige Rückblendung auf die eigene Lage noch bestärkt. „Ich jedenfalls blieb reglos, und aus den Betten der Anderen kam gleichfalls kein Rascheln.“ Die drei aufeinander folgenden Bilder unterstützen sich gegenseitig. Das erste: „wir erstarrten“, das zweite: „wie die [...] überraschten Pompejaner“, das dritte: „ich [...] blieb reglos, aus den Betten [...] kam [...] kein Rascheln“. Der Perspektivenwechsel von „uns“ auf „die Pompejaner“ und zurück ermöglicht sozusagen ein dreifaches Bild, ein Akkord von drei zusammenwirkenden Bildern. Diese Betrachtung schließt der Erzähler dann mit einem Paradox ab: die Dauer der „Lähmung“ war nicht zu bestimmen, denn „die Zeit *stand* eben“.

Und solange Zeit steht, scheint Zeit endlos.⁴³

Hier tritt wieder Anders' Vorliebe für die paradoxe Inversion in Kraft. Die Zeit kann nicht stehen, doch wenn wir sie als stehende empfinden, ist sie keine beschränkte, also sich nicht bewegende Zeit, wie man das von einem stehenden Objekt erwarten

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd., S. 38.

⁴³ Ebd., S. 39.

würde, sondern eben, unserem Empfinden nach, „endlos“, da wir nicht im Stande sind, ihre Grenzen wahrzunehmen. Das Paradox besteht in der Gleichsetzung von zwei sich anscheinend widersprechenden Aussagen: Zeit steht – Zeit ist endlos, also sie bewegt sich, breitet sich aus. Solche Pointen ähneln scharfen Schnitten im Gewebe der Erzählung.

Eine vorübergehende Erleichterung entsteht in der Gemeinde, als McK. wieder beginnt, im Dunkel zu sprechen, zwar nur dadurch, „*dass* er wieder sprach“ und „gewiss nur einen Augenblick lang“. Da gönnt sich der Erzähler eine kleine Atempause, in der er durch einen Vergleich, die Situation zu schildern versucht. Dass auch er tatsächlich erleichtert ist, wie „selten in [seinem] Leben“, erkennen wir an der durchaus bodenständigen, entspannten Beschaffenheit seines Vergleichs, der von der verhängnisvollen Stimmung im Krankensaal weit entfernt ist.

Dankbarkeit erfüllte mich, wie in den Turnstunden meiner Jugend, wenn, nach zwanzig Minuten strikter Habacht-Stellung, der niederträchtige Turnlehrer sein ‚Rührt euch!‘ rief und sich dadurch für einen Augenblick beliebt machte.⁴⁴

Gewiss ist gerade die Intensität der Spannung diejenige, die den Effekt des Witzigen, des Komischen mittendrin erst ermöglicht, und das ist eben ein beliebtes Verfahren bei Anders. Aber, wie bereits erwähnt, ordnet sich alles vorerst der Annäherung an die endgültige Klimax unter, an den zweiten großen dramatischen Höhepunkt dieses Abschnitts. Denn nun wird die ganze Geschichte endlich völlig personalisiert. Die *personae dramatis* werden daran erinnert, dass es *ihr* Sohn oder *ihr* Bruder ist, „dem wir eben zuschauten, wie er sich hinlegte“. Und darauf folgt das große Finale der Predigt, in dem alle Beteiligten „in getragenen Tone“ aufgefordert werden, dem einsamen sterbenden letzten Menschen im Voraus nachzuweinen.

„Und nun es geschehen ist, [...], und nun wir vergessen sind von *ihm* und auch *er* vergessen, denn wer sollte ihm nachweinen, da er sich hinlegt in der Einsamkeit? – darum gedenken wir seiner *schon jetzt*. Und *schon jetzt* weinen *wir* ihm die Tränen nach, die ihm später versagt sein werden.“⁴⁵

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd.

Im feierlichen, getragenen Ton schließt McK. seinen Appell ab. Die Intonation ist zwar „um eine Schattierung menschlicher“ geworden, um „Tränen statt Entsetzen hervorzurufen“. Der Rhythmus hat aber die volle Dichte erreicht und lässt keinen Zweifel an der Aussage.

Die verdichtete Reihung der Sätze beginnt mit der Anapher „und nun [...] – und nun [...]“, die gleich in einen knappen, elliptischen Satz und in eine Epipher „vergessen [...] – vergessen [...]“ übergeht. Es wird also kein Zweifel mehr zugelassen, *dass* „es geschehen ist“, *dass* „wir vergessen sind“ und „er vergessen“. Und bevor die rhythmische Reihung der Sätze endet, wird mit der Konjunktion „denn“ eine Zäsur angelegt, die sozusagen mittendrin, quasi nebenbei, die entscheidende, rhetorische Frage, „wer sollte ihm nachweinen?“, als nicht zu widerlegende Feststellung einschiebt. Der Schlusssatz, der gleichzeitig eine effektvolle Abschließung der Ausführung und einen dringenden Appell darstellt, beinhaltet als stilistische Hilfeleistung zwei Akzentuierungen: Als erste erscheint das Wortpaar „*schon jetzt*“, mit dem die vorhergehende Satzreihe geendet hat, und das sich in Form eines Chiasmus am Anfang des Schlusssatzes wiederholt. Und die zweite gilt dem Pronomen „*wir*“ als Subjekt genauso wie als Adressat eines direkten Aufrufs zur Handlung.

Damit ist das leidenschaftliche Plädoyer des Hauptdarstellers beendet und der zweite, endgültige Höhepunkt erreicht. Das ist der Zeitpunkt, an dem auch der variierende Amen-Refrain zu seinem Höhepunkt und zur höchsten Intensität gelangt:

Von dem ‚Amen!‘, das diesen Schlussworten folgte, hat sich wohl keiner ausgeschlossen. Ich mich auch nicht.⁴⁶

Wie schon erwähnt, steht diese letzte und stärkste Variation nicht mehr in Klammern, sondern ist als Bestandteil der Klimax in diesem kulminierenden Abschnitt integriert. Was die sorgfältig ausgeführte, gezielt strukturierte Predigt McK.s bei den Krankensaalinsassen hervorgerufen hat, erfahren wir nun aus der mittlerweile tief subjektiv gewordenen Perspektive des Erzählers:

Denn auch mich hatte der Jammer gepackt. Aber mit schlimmerem Jammer, ja mit Schrecken, erfüllte mich das Konzert der Wehklagenden und die schrill weinenden Stimmen, die sich nun erhoben. Was sich da abspielte, hatte ich nie zuvor erlebt.⁴⁷

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd., S. 39-40.

Das subjektiv erlebte Leiden, das sich nur allmählich aus der Beobachtung entwickelte, wird zum Schluss zum höchsten Jammer- und Schreckenszustand, und zwar erneut in einer Wechselwirkung, durch die allumfassende Präsenz der „Wehklagenden“. So wird noch einmal nicht nur dem Erzähler, sondern auch dem Leser ein hoher Grad der Identifikation und des Miterlebens ermöglicht: Das Geschehen muss etwas Außerordentliches gewesen sein, denn ‚so was hat man noch nie erlebt‘. Dass sich die Jammernden auf der höchsten Stufe der Verzweiflung und Panik befinden, ja in einer Kollektivhysterie ohne gleichen, wird uns durch musikalische Begriffe deutlich gemacht: Es ist ein „Konzert“, und es sind „die schrill weinenden Stimmen“, die im Saal ertönen. Das Wort „Konzert“ erzeugt in diesem Zusammenhang aber auch eine andere Wirkung, nämlich eine komische, und diese ereignet sich mit der Wirkung der höchsten Spannung tatsächlich gleichzeitig. Wir können als Leser von Entsetzen erfüllt sein und im selben Moment darüber lachen. Denn die Vorstellung, dass die Wehklagenden da ein Konzert veranstalten, ist komisch, das Bild zeigt aber ihre grotesk-hilflose Lage und Armut umso überzeugender.

In den dramatischsten Situationen – oder auch sonst – Komik zu erzeugen, stellt ein besonderes Merkmal von Anders‘ Stil dar. Hier dient der Effekt des Komischen‘, nicht nur einer vorübergehenden Befreiung von unerträglichen, intensiven Spannungen, sondern auch, wie wir sehen werden, der Vorbereitung auf die Schlüsselszene dieses Akts des Dramas, die die ganze Dramatik des Geschehens mit einer unerwarteten Leichtigkeit auflösen und beenden wird.

Zuvor wird uns eine Atempause gegönnt, in Form einer kleinen, nachdenklichen Digression. Diese will das Geschehen nüchtern analysieren und relativieren sowie durch einen Vergleich näher einordnen. Der Ich-Erzähler denkt kurz allgemein über das Geschehene nach, doch den Schauplatz verlässt er nicht. Auch wenn er wieder die Rolle des Kommentators übernimmt, bleibt er trotzdem immer noch als Protagonist im Rahmen des Erzählten. Denn alles, was erzählt wird, muss als wahre Begebenheit übermittelt werden. Er hatte schon gehört, aber nicht von irgendwem, sondern eben von der „Schwester L.“, dass es zu der Art von Ausbrüchen gelegentlich kommen kann. Ihre Worte: „that’s one of those things that happen“ werden so nebenbei, damit es glaubwürdiger wird, auf Englisch eingeschoben. Er sieht also ein, „dass es sich um einen Ausbruch von der Art der ‚revival meetings‘ gehandelt habe“.

Nur daß in diesem Falle eben von Trost oder Gnade keine Rede sein konnte, daß es kein Konzert der Wiedergeborenen war, sondern eines der Toten, die, ehe sie sich niederlegten, um liegen zu bleiben nach dem jüngsten Tage, noch ein letztes Mal aufbegehren.⁴⁸

Der Ich-Erzähler zieht sich nur kurz zurück, um sich vom Erlebnis zu distanzieren, um es zu verarbeiten, indem er es reflektiert. Was aber die ruhige, nüchterne Denkpause zu Tage fördert, ist ein noch erschütternderes Ergebnis: Die Lage *ist* tatsächlich so, wie sie erlebt wurde. Die Darstellung nimmt nun die Form einer Feststellung an. Der Überzeugungskraft dient die Gegenüberstellung vom „Konzert der Wiedergeborenen“ zu dem „der Toten“ wesentlich. Dadurch wird die Tragik der Situation zusätzlich unterstrichen. Die darauffolgende, im selben Atemzug ausgeführte Beschreibung besiegelt sozusagen diese tragische Situation. Denn „die Toten“ kommen nicht zur Ruhe, sie finden sich mit ihrem Tot-Sein noch nicht ab, sie begehren auf, und das „noch ein letztes Mal“, also umso verzweifelter.

Mit einem blitzschnellen Schnitt werden wir nun in die angedeutete Schlüsselszene geführt, die den dramatischen Höhepunkt des vorigen Abschnitts auf eine völlig unerwartete Art und Weise auflöst. Sie ist ohne Zweifel die filmischste Szene der ganzen Erzählung.

Da ging plötzlich die Tür auf, der grelle elektrische Schein des Korridors fiel in den Raum, und die Silhouette der robusten Nachtschwester, die Arme in die Hüften gestemmt, stand im Türrahmen.⁴⁹

Der unerwartete, jähe Schnitt in der Handlung, die Fokussierung auf einen völlig anderen Blickpunkt, der Überraschungseffekt, der durch das plötzliche Aufgehen der Tür entsteht, spielt sich wie in einem Film ab. Das klar und präzise gezeichnete Bild ist höchst einprägsam. Die gerade Linie des „grelle[n] elektrische[n] Schein[s]“ aus dem Korridor macht es noch schärfer. Der Leser hat das Abbild des Türrahmens und der „Silhouette der robusten Nachtschwester“ unmissverständlich vor Augen. Das unerwartete Hineinplatzen der Nachtschwester in die Szene, ihre robuste Gestalt und die Art, wie sie im Türrahmen erscheint, „die Arme in die Hüften gestemmt“, deuten schon den komischen Charakter dieses Auftritts an. Dass die Komik so wie die Tragik mit dem Überraschungseffekt zusammenhängt, liegt auf der Hand. Sie ist außerdem, wie

⁴⁸ TG, S. 40.

⁴⁹ Ebd.

bereits erwähnt, als Mittel zur Linderung der unerträglichen Spannung, als Ausweg aus einer höchst dramatischen Situation äußerst willkommen.

Dass die Schwester Angelica eine energische und zupackende Person ist, wurde schon in der einführenden Charakterisierung deutlich gemacht. Und das wird sich auch in dieser Szene auszeichnen: Sie handelt, und zwar überraschend schnell und höchst wirksam. Denn „sie übersah die Lage mit dem ersten Blick. Und wusste sofort, was sie zu tun hatte.“ Sie ist eine *dea ex machina*, die die Lösung aus der verworrenen Situation im Nu herbeischafft.

Kein Mensch außer ihr wäre auf ihre Idee gekommen. Im höchsten obertonlosen Diskant, wie ihn sonst nur Knaben haben, stimmte sie ein Lied an, ein Kirchenlied, das, wie sich gleich herausstellte, Allen bekannt und Allen unwiderstehlich war. Ich traute meinen Ohren nicht. Denn schon nach wenigen Takten fiel McK.'s scharfer Tenor ein, dann eine Bass-Stimme, und dann eine nach der anderen. Wie sich das Lärmchaos in kürzester Zeit in den klaren Parallelgang der Stimmen zusammenordnete, das hatte etwas von Zauberei an sich, geheuer war das nicht. Aber schön war es. Und schon bei der zweiten Strophe stiegen unsere Stimmen in vollkommener Eintracht auf und nieder, und zwei Oktaven über unserem Basse schwebte Schwester Angelicas *vox angelica*, einmal von hier tönend, einmal von dort, denn sie hatte begonnen, singend umherzugehen oder umhergehend zu singen, und noch während des Singens, oder eben *weil* sie währenddessen sang, brachte sie es fertig, McK. in sein Bett zurückzulotsen – er folgte wie ein Schlafwandler – und sogar, in einer Art von himmlischem Betrug, dem Farmer aus Oklahoma die Tropfen einzuflößen, gegen die er sich gewöhnlich so wild sträubte. Am Ende der zweiten Strophe hatte die Engelhafte die Schlacht gegen die Männer gewonnen, robust und unbefangen stand sie wieder im Türrahmen, und die letzte Strophe sang sie sogar von dort aus.⁵⁰

Die Prägnanz dieser Schilderung ist so stark, dass sie ohne Unterbrechung zitiert werden musste. Man sieht die Schwester Angelica in ihrem siegreichen Feldzug durch die Gegend marschieren. Ihre siegessichere Aktion fängt gleich im Türrahmen an, wo sie auch enden wird. Sie stimmt sofort ein Lied an, alles wird im Singen vollzogen, und das macht, zusammen mit dem Türrahmen, den eigentlichen Rahmen und zugleich den unwiderstehlichen Reiz dieser Szene aus. Dass sie also alles singend tut, „oder eben *weil* sie währenddessen sang“, wie die Umkehrung diesmal heißt, gelingt ihr das Unvorstellbare, nämlich das Durcheinander in einem Rekordtempo in Ordnung zu bringen. Dem Verfasser der Erzählung wiederum gelingt dadurch auch einiges, und zwar die raffinierte Komik der Szene zu entwickeln und zu vermitteln.

⁵⁰ TG, S. 40-41.

Die Beschreibung ist auch ausgesprochen plastisch. Nicht nur dass sie alle plötzlich singen, sondern auch wie sie das tun, wird detailliert und humorvoll dargestellt. Die musikalischen Kenntnisse und die Pedanterie des Beobachters leisten dabei ganz wesentliche Hilfe, er setzt aber gleichzeitig die diesbezügliche Aufgeschlossenheit und Empfänglichkeit des Lesers voraus. Dem „höchsten obertonlosen Diskant“ der Schwester Angelica schließen sich, ohne zu zögern, „McK.’s scharfer Tenor“ und „eine Bass-Stimme, und dann eine nach der anderen“ an, das „Lärmchaos“ wechselt auf einmal in einen „klaren Parallelgang der Stimmen“. Der krasse Kontrast zwischen den sehr unterschiedlichen Stimmenhöhen sowie zwischen den Extremsituationen von Chaos und Ordnung, und dann der plötzliche Wechsel aus einem Zustand in den anderen, lässt die Komik der Situation zum Greifen nahe erscheinen. Komisch und grotesk, besonders mit unserem vorher erworbenen Wissen von den Charakteren des Dramas, hört sich die Tatsache an, dass nach all den Turbulenzen die Stimmen nun auf einmal „in vollkommener Eintracht auf und nieder [stiegen]“. Der „vollkommenen Eintracht“ konsequent Folge leistend und sie nochmals komisch unterstreichend, heißt es in der nächsten Zeile: „und zwei Oktaven über unserem Basse schwebte Schwester Angelicas vox angelica, [...]“. Also nicht über die mehreren, wie auch immer einheitlichen Bass-Stimmen, sondern über einem entschlossenen, eins gewordenen Basse.

Die Einzahl von „unserem Basse“, die die „vollkommene Eintracht der Stimmen“ noch gründlich untermauert, ist zugleich der Ausgangspunkt für einen weiteren komischen Effekt. Dem würdigen Basse steht der zwei Oktaven höhere „obertonlose Diskant“ der Schwester Angelica gegenüber. Dass ihre Stimme dabei darüber „schwebte“, ist nicht nur ein weiteres Element desselben Effekts, sondern auch Teil eines Wortspiels, das sich auf ihren Namen bezieht und im selben Satz auch noch zustande kommt: es schwebte nämlich „Schwester Angelicas vox angelica“. Die den Namen Angelica betreffende Anspielung wiederholt sich gegen Ende der Episode in einfacher direkter Umbenennung: „die Engelhafte“, und wieder einmal im Kontext eines krassen Kontrastes, denn sie hatte „die Schlacht gegen die Männer gewonnen“.

Die Charakterisierung von Schwester Angelicas Gestalt stellt eine der tragenden Säulen in der Gestaltung dieser Episode dar, und sie bleibt stabil. So wie diese Gestalt erscheint, so verlässt sie auch die Szene, ihre im Gegenlicht sich abzeichnende

Silhouette gehört also damit auch zu deren Rahmen. Am Anfang und am Ende wird Schwester Angelica mit demselben Wort charakterisiert, nämlich mit dem Wort „robust“, einmal in der Adjektiv-Verwendung und das zweite Mal in der adverbialen Form. Einführend heißt es „die Silhouette der robusten Nachtschwester [...] stand im Türrahmen“ und am Schluss endgültig festigend „robust und unbefangen stand sie wieder im Türrahmen“. Die Betonung ihrer unveränderlichen, unerschütterlichen Robustheit zeigt ihre in keinem Moment der Handlung schwankende, ungezwungene Überlegenheit, zugleich aber auch die Schwäche der sich in die Schlacht begebenden Männer.

Die Charakterisierung Schwester Angelicas ist, wie gesagt, nur eine der Säulen, nur eines der bildenden und wirkungsvollen Elemente dieser Episode. Ein weiteres ist, neben der erwähnten festen Umrahmung, die singende Geste bzw. die Tatsache, dass sich die ganze Szene im Singen abspielt. Dadurch wird nicht nur das Operettenhafte vermittelt, das sich angesichts der Dramatik und des Pathos der vorhergehenden Handlung als etwas Grotesk-Komisches herausstellt, sondern es wird dadurch auch eine besondere Dynamik der Szene entwickelt. Aus dem Szenenverlauf können wir schließen, dass das gesungene Lied nicht mehr als drei Strophen gedauert hat. Und indem die letzte Strophe schon wieder vom Türrahmen aus gesungen wurde, wo die erste resolut und ohne zu zögern angestimmt worden war, wird uns klar, dass es also der Schwester Angelica beinahe gelungen war, ihre ganze Mission während des Singens einer einzigen Strophe durchzuführen.

Diese Dynamik ihres schnellen und siegreichen Handelns drückt sich im Text in Form eines etwa zehn Zeilen langen zusammengesetzten Satzes aus. Innerhalb dieses einen langen, anscheinend unaufhörlich strömenden Satzes, der selbst mit einem „Und“ anfängt, also als Fortsetzung empfunden wird, befindet sich eine Reihe von kleinen Haupt-, Neben- und eingeschobenen Sätzen, die als Träger eines reichen Angebots an unterschiedlichen Informationen fungieren. Wir erfahren zunächst einmal über die rasche Herstellung der Harmonie und deren Qualität – „[...] schon bei der zweiten Strophe stiegen unsere Stimmen in vollkommener Eintracht auf und nieder [...]“. Es wird uns dann die Diskrepanz von krass unterschiedlichen Stimmhöhen – zwischen dem „Basse“ und dem um zwei Oktaven höheren Diskant – vor Augen geführt, damit auch zugleich die „schwebende“ Distanziertheit und Überlegenheit der mächtigen

„Engelhaften“ zum Tragen kommt. Und im selben Atemzug erfahren wir, indem ihre Stimme stets aus einer anderen Richtung kommt, dass die Schwester schon längst angefangen hatte, „singend umherzugehen oder umhergehend zu singen“ und aufzuräumen. Da haben wir es also auch wieder, nebenbei bemerkt, unter anderem mit einer Inversion zu tun, der eine weitere, schon erwähnte, als deren Steigerung folgt: „[...] und noch während des Singens, oder eben weil sie währenddessen sang [...]“. Die nächste Auskunft bezieht sich auf die Art, wie die Nachtruhe im Krankensaal wieder hergestellt wird. Der Urheber des entflammten Chaos wird nämlich während des Singens in sein Bett zurückgelotst. Gleichzeitig erfahren wir, wie er sich dabei verhielt, dass er „wie ein Schlafwandler [folgte]“, was uns Schwester Angelicas Übermacht wieder einmal nicht in Frage stellen lässt. Und als Höhepunkt der Überraschung und der Komik kommt hinzu, dass sie so nebenbei noch die Gelegenheit benützt, um ihre zum Nachtdienst gehörenden Pflichtaufgaben zu erfüllen, „in einer Art von himmlischem Betrug“, wie es heißt. „[Sie] brachte es fertig, [...], dem Farmer aus Oklahoma die Tropfen einzuflößen, gegen die er sich gewöhnlich so wild sträubte.“ Das rituelle Singen des Kirchenlieds, welches für die hilflosen Krankensaalinsassen eine in Ekstase übergehende Auflösung des großen Traumas bedeutet, stellt sich für Schwester Angelica als zum Tagesablauf gehörende Routine heraus.

Am Ende der zweiten Strophe hatte die Engelhafte die Schlacht gegen die Männer gewonnen, robust und unbefangen stand sie wieder im Türrahmen, und die letzte Strophe sang sie sogar von dort aus.⁵¹

Dieser zusammengesetzte Satz, der die Szene abschließt, hat zwar eine ähnliche Struktur wie der vorhergehende, ist aber prägnanter und im Rhythmus viel ruhiger. Die drei verbliebenen Teilsätze sind nicht mehr so vielfach fragmentiert und unterbrochen, denn sie bringen uns ein Endergebnis hervor und rahmen diese Episode unwiderruflich ein.

Die drei Hauptsätze sind metrisch so organisiert, dass sie selber wie die letzte Strophe eines Prosa-Gedichtes klingen. Der erste Teilsatz besteht aus 25 Silben, der zweite aus 15 und der dritte aus 13 Silben, d.h. die beiden letzten sind ungefähr jeweils um die Hälfte kürzer. Im Unterschied zum Strom des vorigen Satzes, in dem zwölf verflochtene kurze Sätze durcheinander fließen, hört sich der abschließende dreiteilige

⁵¹ TG, S. 41.

Satz wie eine ruhige, den Flusslauf besiegelnde Mündung an. Die Parallele zum Finale eines musikalischen Großwerks liegt auch auf der Hand. Der erste Teilsatz ist ein Schlussakkord, dem dann stärker akzentuierend und den Schluss besiegelnd zwei weitere, kürzere, inhaltlich synonyme Akkorde folgen.

Doch mit diesem triumphalen Abgang endet dieses Kapitel noch nicht. In kleinen Abständen getrennt, folgen drei kurze Szenen als Nachspiel. Sie fungieren auch als Aufarbeitung oder Kommentar des Geschehenen, oder, um beim musikalischen Vergleich zu bleiben, als leise ausklingende, still reflektierende Endphrasierungen des Schlussakkordes.

Die erste der drei Szenen ist wieder ganz szenisch-filmisch aufgebaut und äußerst knapp. Wir erleben einen neuerlichen resoluten Auftritt der Schwester Angelica am Tag danach. In der kurzen Szene lässt der Erzähler sie reden, während die anderen Protagonisten gehorsam im Hintergrund bleiben. Ohne den „Zwischenfall“ direkt erwähnt zu haben, aber doch später darauf leicht anspielend, gibt sie Auskunft über die Geburt zweier Zwillinge.

Und dann, ihre Zeigefinger hebend und lauschend: „Horcht!“
Durch viele Wände hindurch kam ein winziges Krähen.
„Klingt besser als Eures, was?“
„Pretty sweet“, sagte einer.
Mit den Worten „find ich auch“ war sie draußen.⁵²

Das Stillschweigen der am Zwischenfall Beteiligten, ihre kindliche Beschämtheit und ihr Schuldbewusstsein kommen erst durch diesen schüchtern anbietenden Kommentar von einem der Männer deutlich zum Vorschein. Und auf diesem Hintergrund erhebt sich wieder die mütterlich autoritative Gestalt der Robusten – mit ihrem leicht tadelnden „Klingt besser als Eures, was?“ und mit ihrem kurz abgeschnittenen „find ich auch“, das mit ihrem neuerlichen entschlossenen, jähren Abgang gekoppelt ist.⁵³ Der gehobene Zeigefinger gehört natürlich auch zur selben, konstant gebliebenen Charakterisierung der Schwester Angelica.

⁵² TG, S. 41.

⁵³ Diese Szene, zusammen mit der vorigen, erinnert unwiderstehlich an eine Szene aus Fellinis *Amarcord*, wenn es nämlich der winzigen Nonne gelingt, den psychisch kranken Riesen, der mit seinem wehleidigen Verlangen nach einer „Donna“ seine Familie tyrannisiert, im Nu vom Baum herunter zu holen und ins Spital zurück zu lotsen.

Erwähnt sei noch im Zusammenhang mit dieser Szene der, für Anders charakteristische, humorvolle und liebevoll selbstironisierende Ton, der sie beherrscht. Unverkennbar auch der Stellenwert des „winzigen Krähens“ der Neugeborenen, das „durch viele Wände hindurch“ zu den Ohren der Ohnmächtigen und Beschämten kommt, und das schon am Anfang der Erzählung seine „Appellkraft“ bewies.

Der zweite Teil des kleinen Nachspiels ist eine Nachdenkpause, in der der Erzähler als Beobachter und Betroffener nun seinen Kommentar zum großen Geschehen abgibt. Es handelt sich um ein Lob und eine Liebeserklärung an die Schwester Angelica. Gleich anschließend aber auch um einen Zweifel am tieferen Erfolg ihrer Mission. Denn nur „im Augenblick hat sie das ausbrechende Feuer der Angst auch wirklich gedämmt.“ Ihre Charakterisierung ist diesmal direkt deskriptiv und definierend, aus der subjektiven Perspektive heraus geschildert, und nicht wie vorher bildlich-gestisch, was dem szenisch-filmischen Charakter der Episode entsprach.

Außer ihrer engelhaften Stimme und außer der List der Schlange besitzt sie die Geistesgegenwärtigkeit des Feldherrn und die Munterkeit des Schulmädchens.⁵⁴

In den Augen der Verliebten, denn „jeder liebt sie, jeder träumt von ihr“, sind all diese Eigenschaften in der Gestalt der Angebeteten vereint. Die vier Vergleiche sind äußerst knapp – wodurch sie wie eine abschließende und unwiderrufliche Definition anmuten – und stehen als zwei Gegensatzpaare spiegelartig einander gegenüber: nicht nur die Fähigkeiten von Engel und Schlange, sondern auch von Feldherrn und Schulmädchen wohnen dieser Frau gleichzeitig inne. Im nächsten Absatz werden diese Eigenschaften noch knapper zusammengefasst, einfach als „himmlisch und irdisch“. Doch so groß die Begeisterung für die Person Schwester Angelicas ist, die Verliebten kehren auf den Boden der Realität zurück, als sie sich an die wirkliche Gemütslage des kleinen Universums erinnern, und das wird die Überzeugung von der himmlischen Allmacht der Schwester auch etwas relativieren.

⁵⁴ TG, S. 41.

Aber die Sache ist eben ernster. Sie ist ernst. Anzunehmen, daß sie die schwelende Glut der Angst endgültig gelöscht habe, wäre lächerlich. Das zu hoffen, unerlaubt. Und wenn Schwester Angelica das wirklich glauben sollte, dann bewiese sie damit, daß sie, wie himmlisch und irdisch sie auch sein mag, doch ein Kind geblieben ist, daß sie ihren teuflischen Gegenspieler unterschätzt, und zwar absolut.⁵⁵

Der „teuflische Gegenspieler“ ist die Angst. In einem Absatz als das „ausbrechende Feuer der Angst“ bezeichnet und im nächsten schon als „schwelende Glut der Angst“. Im ersten Fall ist die Rede nur von der vorläufigen Dämmung, im zweiten wird schon angezweifelt, ob die schwelende Glut je endgültig gelöscht werden kann.

Dass die Sache ernst ist und wie ernst sie ist, wird hier wieder mit einer Umkehrung gezeigt. Komparativ und Positiv des Adjektivs tauschen ihre Rollen. Die Sache ist ernster, als wir dachten, das heißt, dass sie wirklich ernst ist. Dass bei der Komparation die Steigerungsstufen getauscht werden, so dass der Positiv dem Komparativ folgt, statt umgekehrt, das bringt den tatsächlichen semantischen Wert des Wortes erst richtig zum Ausdruck. Der Positiv nimmt dadurch eigentlich in der Bedeutungshierarchie die Rolle des höchsten Superlativs ein. Denn größer als in seiner ursprünglichen Grundbedeutung kann der Wert des Wortes nicht sein. Ob die Schwester Angelica diesen großen Ernst richtig begriffen hat, bleibt unklar. Auf jeden Fall ist es ihr nicht gelungen, ihnen „Sand in die Augen zu streuen“.⁵⁶

Das Bewusstsein davon, dass sich in der Nacht etwas unvergleichlich Ernstes abgespielt hat, bringt uns die dritte kurze Szene des Nachspiels. Im Saale hat „seit dem Zwischenfall [...] eine neue Zeitrechnung begonnen“, „der atmosphärische Druck [...] hat sich [...] verändert“, wenn auch niemand „die Sache“ direkt erwähnt. Geschildert wird die stille Versunkenheit der Gemeinde und ihre verschwiegene Komplizenschaft in der Erkenntnis des Ernstes der Sache. „Alle haben zwar vormittags noch einmal geschlafen, oder so getan als ob“, aber als ein Arzt versucht, das Radio anzudrehen, „begegnete er [...] allgemeinem Protest“ und „musste es sofort wieder abstellen“.

Und nun liegen wir alle, außer dem Manne aus Oklahoma, der seit einer Viertelstunde phantasiert, vollkommen stumm, und jeder weiß, daß die Anderen ebenfalls ‚daran‘ denken.⁵⁷

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd., S. 42.

In diesem die Szene abschließenden Bild ist wieder das Ausnahmeverhalten eines Protagonisten genau das, was den Charakter der Szene erst richtig unterstreicht. Das vollkommene Schweigen wird sozusagen durch das Entgegenstellen des im Fieberzustand Gesprochenen vernommen. Obwohl das Phantasieren und das Stummsein im Kontext der geschilderten Situation bzw. des erreichten Gemütszustands die gleiche Bedeutungsebene darstellt.

Mit dieser Schilderung der Ruhe nach dem Sturm endet das vierte und, mit seinen vollen acht Seiten, das längste Kapitel dieser 38-seitigen „Novelle“, die sonst aus vierzehn kurzen Kapiteln besteht. Mit dem Ende dieses Kapitels ist ziemlich genau die Mitte der Erzählung erreicht, gleichzeitig auch ihr inhaltlicher Mittelpunkt. Von den restlichen zehn Kapiteln nehmen zwei nur je eine halbe Seite ein, und die übrigen acht erstrecken sich auf je zwei bis dreieinhalb Seiten.

Die beschriebenen beiden Höhepunkte im Erzählgang, die das vierte Kapitel beinhaltet, oder besser gesagt die zwei aufeinander folgenden Stadien eines großen Höhepunkts der Erzählung – das Ausblasen der Kerze und „das Konzert der Wehklagenden“ mit dem anschließenden Auftritt von Schwester Angelica – stellen den eigentlichen dramatischen Konflikt dar, mit dessen Auflösung sich die zweite Hälfte der Geschichte beschäftigen wird.

Das fünfte Kapitel elaboriert nun erneut die Frage der Angst, und das in Form eines inneren Monologs. Anders' Reflexionen muten einerseits als innere Monologe an, sie können aber andererseits durchaus als dialogisch empfunden werden, da sich der Gedankengang immer dialektisch entfaltet. Einer aufgestellten These folgt fast ausnahmslos gleich deren Antithese. So wird hier die eigene Behauptung aus dem dritten Kapitel, dass nämlich die Ungläubigen von der Angst befreit sind, in Frage gestellt, als „angebliche Befreiung“ und als „halbrichtig“ bezeichnet.

Die Höllenangst alten Stils ist es zwar nicht, die uns nun jagt. Nicht die gleiche Angst, die meinem Mexikaner das Sterben zur Hölle machte. Nicht Angst vor etwas, das uns selbst zustoßen könnte oder gar unserem posthumen Leben. Sondern Angst *um* die Welt.⁵⁸

⁵⁸ TG, S. 42.

Um welche Art von Angst es sich handelt, erfahren wir am Ende des kurzen Absatzes in Form von einer Pointe, die mit drei negierenden Sätzen vorbereitet wird. Es wird zunächst einmal gezeigt, wie die Angst nicht ist, und diese Negation, das Wort „nicht“, wird dann aus dem ersten Satz herausgeholt, und am Anfang des zweiten und des dritten akzentuierend gestellt, um eine Anapher zu bilden: „Nicht die gleiche Angst [...]“ – „Nicht die Angst vor etwas [...]“. Dem folgt das erwartete „Sondern [...]“ mit der lapidaren differierenden Mitteilung. Es ist nicht die Angst *vor* etwas, sondern die Angst *um* etwas. Und dieses etwas ist nichts weniger als die Welt. Somit sind wir wieder beim Zentralthema der Erzählung und des Anderschen Werkes angelangt.

Um die Unausweichlichkeit und die Brisanz dieses Themas weiter zu verdeutlichen, benötigt Anders in seiner Methode, wie so oft, mindestens drei aufeinander folgende Bilder bzw. Vergleiche oder vielsagende Beispiele. Deren Gegenüberstellung oder Umkehrung rückt das Problem in besonders grelles Licht, macht es unübersehbar, gleich ob es sich um einen Vergleich mit einer „berühmten Redensart“, mit einer Episode derselben Erzählung oder mit einer angeblichen Begebenheit im erfundenen Molussien handelt. Die Gültigkeit und Aussagekraft aller drei hat für Anders den gleichen Wert. Sie sollen gleichermaßen Beweise für den wahren Stellenwert des Problems liefern.

Als erstes wird die erwähnte „berühmte Redensart“ herangezogen und kommentiert:

„Après nous le déluge“ lautete eine berühmte Redensart, deren Zynismus man kolossal fand. Idyllische Zeiten, beneidenswerte Zeiten, da man so zynisch sein durfte.⁵⁹

Das elegische Heraufbeschwören der „idyllischen Zeiten“ kündigt schon eine krasse Gegenüberstellung an. Denn man durfte „so zynisch sein“, nur weil die richtige Auslöschung „der Welt als ganzer“ nicht gemeint war. Man durfte die Metapher der Sintflut hyperbolisch verwenden, weil eben darunter nur die eigene Gleichgültigkeit dem Schicksal anderer Individuen und deren „privaten Katastrophen“ gegenüber zu verstehen war. An Gleichgültigkeit dem gemeinsamen Kosmos gegenüber war nie wirklich gedacht, weil auch die Voraussetzung fehlte, „dass der Welt als ganzer jemals etwas würde zustoßen können“.

⁵⁹ TG, S. 42.

Jawohl, beneidenswerte Zeiten. Denn heute sind wir eben in die wirklich zynische Zeit hineingeraten, in die Epoche, in der die Metaphern kosmischer Wurschtigkeit sich rächen und ihren Wortsinn zurückfordern.⁶⁰

Dass die Metaphern sich für ihren leichtsinnigen Gebrauch rächen, indem sie die buchstäbliche Bedeutung des Wortes zu Tage fördern und sich als völlig real, also nicht als Übertreibung darstellen, ist nur in einer absurden und erstmals „wirklich zynischen Zeit“ denkbar. Denn „die Möglichkeit des Untergangs“ besteht erstmals in der „Epoche“ wirklich. Gleichzeitig bedeutet dies, dass der Welt, die wir in unserer Überheblichkeit und Gedankenlosigkeit zu poetisieren pflegten, die Poesie genommen wird: Aus der metaphorischen Bedeutung wird die buchstäbliche, aus der künstlerischen Verspieltheit wird der bitterste Ernst. Doch noch braucht Anders, der Darsteller der bevorstehenden Apokalypse, poetische Formen und Mittel, um eben den Charakter dieser begründeten Angst zu schildern.

Was uns heute Angst einjagt, ist ja wirklich die Möglichkeit des Unterganges, der Gedanke, daß es früher oder später wirklich *aus* sein könnte. Und zwar eben nicht ‚aus‘ mit der Filiale einer Firma oder mit unserer Familie oder mit mir oder mit dir, sondern ‚aus‘ mit dem Hiesigen, ‚aus‘ mit der Welt, ‚aus‘ mit dem, was wir hinter uns lassen, wenn hinter unserem Leben die Tür ins Schloss fällt. ⁶¹

Die zitierten beiden Sätze sind ein hervorragendes Beispiel für die rhythmische Prosa, die sich poetischer Stilmittel bedient. Allein das Wiederholen des Schlüsselwortes ‚aus‘ steigert die Intensität und die Überzeugungskraft der Aussage. Und dazu kommt, dass jenes, was dem ‚aus‘ folgt, seine eigene Steigerung und Intensität mit sich trägt und eine besondere rhythmische Regelmäßigkeit aufweist.

Der längere zweite Satz ist zunächst einmal auf einer Gegenüberstellung aufgebaut („Und zwar [...] nicht ‚aus‘ mit [...], sondern ‚aus‘ mit [...]“), die der Intensivierung der Behauptung dient, genauso wie das sich wiederholende ‚Aus‘. Und darüber hinaus sind beide dieser gegenübergestellten Seiten noch gleich gegliedert, nämlich in Form von kurzen rhythmischen Aufzählungen. Das rhythmisch Spiegelartige dieser Satzkonstruktion – auf der einen Seite „‚aus‘ [...] mit unserer Familie oder mit mir oder mit dir [...]“, und auf der anderen „‚aus‘ mit dem Hiesigen, ‚aus‘ mit der Welt, ‚aus‘ mit dem [...]“, mündet in der erweiterten, beschließenden Aussage „‚aus‘ mit dem,

⁶⁰ Ebd., S. 43.

⁶¹ Ebd.

was wir hinter uns lassen, wenn hinter unserem Leben die Tür ins Schloss fällt“, die das Wehmütige wie das Endgültige dieser Ausführung gleichzeitig in sich mit einschließt. Dass wir etwas „hinter uns lassen“, bringt das Melancholische und dass „hinter unserem Leben die Tür ins Schloss fällt“, das Unwiderrufliche, das Endgültige zum Ausdruck.

Hier sollte nicht unbemerkt bleiben, dass mitten in diesem Ernst der furchtbarsten kataklysmischen Ahnungen plötzlich die Begriffe der modernen Welt ihren Platz finden. „[...] Nicht ‚aus‘ mit der Filiale einer Firma [...], sondern ‚aus‘ [...] mit der Welt, [...]“ heißt es unter anderem. Solche unerwartete Wortwahl ist bei Anders nicht selten und gehört zum Humorcharakter seines Stils.

Gleich im nächsten Passus folgt eine andere Gegenüberstellung, die uns veranschaulichen soll, warum unsere heutige Angst so viel größer und berechtigter ist als die der Gläubigen oder die der früheren Generationen. Der Mexikaner, der sich geweigert hatte, „das Haus hinter sich zu lassen“, tat so, weil er sich vor dem „drohenden Feuer der Hölle“ fürchtete, vor dem nämlich, „was *ihm* zustoßen würde“.

Wenn wir dagegen vor der Schwelle zurückschrecken, so deshalb, weil wir fürchten, daß *dem Hause selbst* etwas zustoßen könnte, und zwar vielleicht sogar im nächsten Augenblick.⁶²

Die weitere Ausführung dieses Gedankens wird wieder, wie im vorangegangenen Passus, poetisch-rhythmisch gestaltet sein. Sie besteht aus zwei Sätzen, die jeweils mit „Und weil wir [...]“ beginnen und somit an das „weil wir fürchten, [...]“ des vorigen Satzes anknüpfen. Im ersten Satz ist die Rede vom Wissen über die Existenz eines „Zeitzünders“, der „im Keller [...] verstaubt liegt“. Im zweiten schon über die Unmöglichkeit die bevorstehende Katastrophe als solche hinzunehmen. Es handelt sich hier also anscheinend wieder um eine Gegenüberstellung: Einerseits heißt es „Und weil wir wissen [...]“ – andererseits „Und weil wir es nicht ertragen [...]“ Sie stellt sich aber gleichzeitig, durch Anders’ rhetorische Brillanz, als unstatisch, als eine unausweichlich folgende Fortsetzung heraus. Eine Logik wird nahegelegt, die eine typisch Andersche ist. Die Katastrophe scheint unvermeidbar zu sein, doch wir können es nicht ertragen, „gerade in diesem Augenblicke abzureisen oder abzureisen ohne die Chance zu haben, diese Katastrophe mitzuverhüten“. Nicht das „Abreisen“ ist also die Folge unseres Wissens um die Katastrophe, sondern das Nicht-abreisen-können ist eben

⁶² TG, S. 43.

seine einzig mögliche Konsequenz. Und das, in weiterer Konsequenz, nicht um des trotzigen Verbleibens willen, sondern weil sich dadurch doch noch eine Möglichkeit für unser Handeln öffnet, weil wir so die Chance haben, die „Katastrophe mitzuverhüten“.

Rhetorisch einwandfrei endet diese Ausführung vorläufig in der umgewandelten Wiederholung der These von der „Angst *um* die Welt“ anstelle der „Angst *vor* etwas“:

Nein, nicht vor dem Sterben haben wir Angst (von der Hölle zu schweigen), sondern um das, was zurückbleibt.⁶³

Dem folgt, in etwas größerem Abstand, die obligate molussische Geschichte als Beispiel und Beleg. Der alte „längst schon lebenssatt“ Mendozza konnte sich „zum Sterben nicht entschließen“, denn die Sorgen um seine „missratenen Söhne“ raubten ihm „nicht nur seine Ruhe und seinen Schlaf, sondern auch seine Kraft zu sterben.“ Der lebensmüde Alte ist nicht im Stande das Leben zu verlassen, weil er sich auf seine „verkommenen“ Kinder nicht verlassen kann. Die Kraft zum Sterben können diejenigen aufbringen, die ihren Lebensauftrag erfüllt sehen, die eine vertrauenswürdige Fortsetzung dieses Auftrags garantiert sehen. Doch für denjenigen, der vom Wissen um „die Dummheiten“, die begangen werden würden, „wenn er einmal nicht mehr da sein würde“ geplagt wird, bleibt sogar der Weg zum Tod versperrt. Die Aussage, dass man die Kraft zum Sterben braucht, also für etwas, was sonst ein von uns unbeeinflussbarer, unausweichlicher Vorgang ist, als ob das Sterben ohne die notwendige Kraft dazu ausbleiben würde und ausbleibt, bringt das Absurde sowie das Prekäre dieses Sachbestands zum Ausdruck.

„Daß Sorgen uns ins Grab bringen“, pflegte er zu sagen, „und daß verkommene Söhne unsere Sargnägel seien, das ist ein reines Ammenmärchen. Vielmehr erhalten sie uns am Leben, sie sabotieren unseren Tod.“⁶⁴

Hier ist es wieder einmal die Entfremdung einer gebräuchlichen Redensart, ihre Umkehrung, die den erwünschten Effekt erzielt bzw. das Entsetzliche unserer Lage ins Bewusstsein ruft. Wenn sogar unser Tod sabotiert werden kann, dann heißt das, dass wir von einer noch viel größeren Gewalt als unserem eigenen Tod bedroht werden.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd., S. 43-44.

Die Sorgen und die Angst, die so überwältigend sind, dass sie uns nicht sterben lassen, kann man sich wohl kaum vorstellen. Doch unsere Angst, die besagte Angst um die Welt ist „ungleich größer“ als die Mendozzas. Er ist der „Beneidenswerte“, wobei die appositionelle Verwendung des substantivierten Adjektivs unseren kläglichen Jammerzustand erst recht hervorhebt:

Denn Mendoza, der Beneidenswerte, brauchte ja nur um *seine* Söhne zu bangen. Während wir ja – McK. hatte eben vollkommen recht – um Väter und Söhne, um Zukunft und Vergangenheit, um die ganze Geschichte und um die gesamte Existenz dessen, was war, was ist und was sein wird, bangen müssen.⁶⁵

Zum Schluss des fünften Kapitels, in seinem letzten Abschnitt, nimmt der prophetisch-warnende Ton von neuem zu, und die Sprache wird wieder sinnlicher. Der Klang und der Rhythmus der abschließenden Sätze verdichten sich und treten wie in richtiger Kunstprosa in den Vordergrund, um auch durch ihre irrationale Wirkung der zu verteidigenden These zu Überzeugungskraft zu verhelfen. Zunächst einmal unterstützen einander rhythmisch in ihrer Kürze die entgegengestellten Pole „Väter und Söhne“, „Zukunft und Vergangenheit“, und dann erweitert „die ganze Geschichte“ und „die ganze Existenz“. Dem folgt der alliterierend-anapherhaltige Antikes zitierende volle Einklang von „was war, was ist und was sein wird“, der in der Tat das Irrationale der nahegelegten Angst zu vermitteln vermag.

Der letzte lange Satz ist schon durchaus predigend und unterscheidet sich in der Aufzählung der dunklen Prophezeiungen von McK.s nächtlichem Monolog in keinerlei Weise. Da ist schon die Identifikation des Erzählers mit seiner Hauptgestalt vollkommen spürbar. Daher kommt die darauffolgende Anerkennung von McK.s Weissagung nicht nur nicht überraschend, sondern sie ergibt sich als ein logischer Ausklang, als ein Ineinanderfließen von gleichartigen Gedankenströmen, ja von der gleichartigen Formgebung und Sprachgeste, die einander gegenseitig bestätigen.

Denn wenn der Blitz einschlagen wird, dann wird er ja zurückschlagen bis in die dunkelsten Ecken unserer Vorvergangenheit, und Abraham und Hesiod wird er ja ebenso zu Asche verbrennen wie McK. und dich und mich, die wir heute hier in diesem Saale liegen und in dieser Stadt und auf diesem Erdteil und auf dieser Welt. Und wahrwerden würde McK.'s Weissagung: „Nicht geboren worden sein werden unsere Ahnen; und noch nicht einmal gestorben ihre Tode. Amen.“⁶⁶

⁶⁵ Ebd., S. 44.

⁶⁶ Ebd.

Wenn sich Anders der biblischen Sprache und ihrer Formen bedient, dann ist es bei ihm sicherlich kein Versuch, Gottesfurcht zu lehren, sondern seine paradoxe Weise zu Handlung und Solidarität aufzurufen. Denn für eine Rede über die Apokalypse, über den Kataklysmus ist die biblische Sprache die geeignetste. Und die anzuwenden ist keine Übung in Frömmigkeit, sondern eine Notwendigkeit, die uns ein real existierendes „Ding im Keller“, ein „Zeitzünder“ diktiert.

In der Form erinnern aber die Zeilen dieses Kapitels durchaus an das erweiterte biblische Mahnwort der Sprüche Salomos, das, in zwei Verszeilen gegliedert, zunächst einmal im ersten Teil eine auffordernde oder abratende Mahnung bietet, und dann in der Fortsetzung, eingeführt durch „denn“ oder durch „damit nicht“, eine Begründung liefert, die einen Sentenz- bzw. Feststellungscharakter hat.⁶⁷ Dasselbe gilt für die Aufzählung, die genauso eine Gattung der weisen Redeformen darstellt.

Nach dem fünften Kapitel folgen noch neun Kapitel unterschiedlicher Länge. Zwei kurze Episoden, das sechste und das neunte Kapitel, bestehen aus je nur einer halben Seite, sind also kürzer als das einseitige erste, einführende Kapitel, und die restlichen sieben erstrecken sich auf jeweils zwei bis dreieinhalb Seiten.

Das kurze Zwischenspiel des sechsten Kapitels bringt uns zurück in den Krankensaal. Zunächst einmal wird der Fortlauf der Erzählhandlung gesichert, indem erzählt wird, was in der kleinen Gemeinschaft inzwischen geschehen ist. Während alle fest geschlafen haben müssen, dürfte Oklahoma gestorben sein. Mit dem Satz: „Heute morgen war das Bett des Oklahoma leer.“, fängt das Kapitel an.

McK. hat sich drei oder viele Male aufgesetzt, immer wieder, um sich davon zu überzeugen, daß er richtig gesehen habe. Nun ist er davon überzeugt.⁶⁸

Das Bild der unerträglichen gähnenden Leere wird im nächsten Absatz in einer Reihe nacheinander folgender kurzer Feststellungen weiter gesteigert: „Das gechromte Gestell ist nackt. Selbst die Matratze fehlt. Die Lücke wirkt empörend.“, und endet in einem kurz gefassten Imperativ: „Man beansprucht einen sofortigen Nachfolger.“ Die vier Sätze sind bis auf den grammatikalischen Kern von minimalem Ausmaß – Subjekt-Prädikat, bzw. Subjekt-Prädikat-Objekt – reduziert. Dies schließt sich atmosphärisch an

⁶⁷ Vgl. Otto Plöger, *Sprüche Salomos*, Neukirchen-Vluyn 1984, *Einleitung*, S. XX.

⁶⁸ TG, S. 44.

das Bild von McK.s Fassungslosigkeit reibungslos an. So wie er sich in seinem Nicht-glauben-wollen immer wieder aufsetzen und hinlegen muss bzw. so wie die kurzen, wiederholten Bewegungen seiner Bestürzung Ausdruck verleihen, bis er zur erschreckenden Einsicht gelangt – so überträgt sich der Schrecken im Krankensaale weiter. Das Chrom des Bettgestells zeigt sich, kalt und kahl, nicht einmal die nackte Matratze deckt es, die Lücke ist nicht zu übersehen. Daher entpuppt sich der darauf folgende Imperativ vom sofortigen Ersetzen des Fehlenden mehr als die Panikattacke eines Hilflosen denn als ein Befehl.

Die beiden kurzen Abschnitte verraten wieder einmal eine Anlehnung an die filmisch-szenische Sprache, die bei Anders öfters zum Einsatz kommt, wobei sie sich oft erst im Nachhinein als solche herausstellt. Die slapstickartige Schilderung von McKs panischem Auf und Ab hebt die tragikomische Färbung seines Charakters und seiner Lage hervor. Dass sich die Einsicht in den Schrecken des Geschehens gleich weiter ausbreitet, zeigen wiederum die sich rasch abwechselnden Fokussierungen auf die Teile des Bettgestells. Kurz nacheinander werden gezoomt: das nackte Gestell, die fehlende Matratze, die entstandene Lücke. Wobei sich der folgende Imperativ genauso als eine tragikomische Geste herausstellt, wie als eine Verzweiflungstat, die mehr ein Ohnmachtzeugnis darstellt als die souveräne Haltung des Befehlgebens. Das Schrecken davor, dass jemand endgültig und unwiderruflich weg ist, will überspielt und ignoriert, zumindest nicht mehr in Erinnerung gerufen werden, indem ein Nachfolger seinen Platz einnehmen und die Lücke ausfüllen soll.

Anders' Dramaturgie sieht für die Darlegung seiner Ideen immer neue Protagonisten vor. So kommt auch in der kurzen Episode des sechsten Kapitels eine kleine Nebenrolle zu Wort. Der Erzähler bekommt einen Besuch, dem er die niedergeschriebene Predigt McK.s vorliest. Der Besucher kommentiert die Predigt nun einmal von einem völlig anderen Standpunkt aus. Er demonstriert das überlegene und entlarvende Erkennen von Hintergründen des Gepredigten.

„Fällt dir denn gar nichts auf? Diese Teuflischkeit des zweiten Futurs, zum Beispiel dieses ‚Wird gewesen sein‘ oder ‚Wird nicht gewesen sein‘, ich bitte dich, spürst du denn nicht, wie angelesen das ist, daß das längst schon dagewesen ist? Sprüche Salomonis, Autor unbekannt. Für damals übrigens ziemlich gewagt. Verblüffend nihilistisch“ – ⁶⁹

Hier entlarvt eigentlich der Autor Anders mehrfach seine eigene Methode. Zum einen braucht er einen Gegenprotagonisten in der Gestalt des gebildeten Krankenbesuchers, der als Außenstehender die Sache nüchtern und kühl betrachtet und eine Antithese zum Verstehen des involvierten und mitfühlenden Ich-Erzählers aufstellt, um die Entwicklung seines Grundgedankens voranzutreiben. Denn eine Gegendarstellung, eine entgegengesetzte, legere Betrachtungsweise, die sich in der Scheinsicherheit seines hochgebildeten analytischen, alles leicht durchschauenden Verstandes badet, zeigt erst recht die Aufrichtigkeit, den Ernst und die Tiefsinnigkeit der von den Hauptprotagonisten vertretenen Ausgangsposition. Das resultiert beim Ich-Erzähler in einem leicht resignierten Zurückziehen und in einer erneuten Einsicht, dass für die wahre Erkenntnis, mindestens in seinem und im Verständnis des Autors, mehr als die „Welt der Bildung“ notwendig ist. Und gleichzeitig in der Zuversicht, dass für das wahre Verstehen die „Welt der Bildung“ kein Hindernis sein kann.

Um wie viel näher ich mich doch ‚dem da‘ fühle, dem schlafenden McK., trotz der Welt der Bildung, die ihn angeblich von mir trennt.⁷⁰

Zum anderen denunziert Anders aber auch eine der Quellen seines eigenen literarischen Stils als bewusste Formgebung. Die nächtliche Predigt des McK. erinnert in der Tat an die Reden des Weisheitslehrers aus den Sprüchen Salomos, für die im Eingangs- und Schlussteil die gehäuften Ermahnungen und Paränesen kennzeichnend sind.⁷¹

Außerdem verwendet Anders häufig die Dialogform, in der Art von platonisch-sokratischen Dialogen, wenn es ihm darum geht, die Richtigkeit seiner Thesen zu beweisen. Ein nichtwissender, oder die Sache falsch sehender Opponent spricht die mögliche Gegenthese aus, die sich aber, nach dem erneuten Eingreifen des Proponenten, als unzulänglich und unhaltbar erweist. In diesem Fall lässt er in der kurzen Episode des sechsten Kapitels nur den Opponenten laut zu Wort kommen, während der Erzähler

⁶⁹ TG, S. 44-45.

⁷⁰ Ebd., S. 45.

⁷¹ Otto Plöger, *Sprüche Salomos*, S. XX-XXI.

bzw. der Autor im Hintergrund kommentiert. Der Dialog bleibt also hier ein versteckter. Doch der Gegensatz zwischen der herablassenden Rede des Besuchers, der besserwissend in einem Atemzug mehrere Definitionen deklamiert – nämlich über die Beschaffenheit, den Ursprung und den Charakter von McK.s Predigt – und dem wehmütigen inneren Monolog des Erzählers verschafft dem Erzählten einen neuen Grad an Bedeutung.

Das zweieinhalbseitige siebente Kapitel stellt wieder eine Reflexion dar. Hier tritt der Autor aus seiner Identifikation mit der Hauptgestalt heraus und reflektiert aus der Distanz die ideengeschichtliche Situation philosophisch – im Anderschen Sinne. Das bedeutet, dass die Entwicklung des Gedankens in einer paradoxen Umkehrung enden wird, die uns die Tore zur leichteren Einsicht eröffnet. Es handelt sich um die Diskrepanz zwischen der Idee des menschlichen Fortschritts und der christlichen Vorstellung von der bevorstehenden Apokalypse. Anders fragt sich, wie es „dem Christentum im Verlauf seiner mannigfachen Metamorphosen“ möglich war, „sich mit dem optimistischen Gedanken einer immer besser werdenden [...] Welt zu versöhnen“⁷². Die humanistisch-aufklärerische Einbildung von dem fortlaufenden Aufstieg der Menschheit parodiert Anders gleich in den einführenden Sätzen, die sich wie leicht verbitterte Distanzierung und Ironie anhören.

Der Gedanke, daß das heutige Jammertal ‚besser‘ oder ‚höher‘ sein könnte als das gestrige, oder daß die Gegenwart die garantiert lohnende Akkumulation der Vergangenheiten darstellen könnte, schlägt den Erwartungen der Urchristen ins Gesicht.⁷³

Anders' bitter-trübsinnige Wahrnehmung der Weltlage wird mit der Metapher „Jammertal“, die für die heute wie gestern gleich elende Welt steht, deutlich. Im nächsten Nebensatz wird dann der humanistische Gedanke von der „immer höher steigenden Welt“ ad absurdum geführt, indem er als eine lächerliche Vorstellung von den sich positiv addierenden Vergangenheiten, die in einer immer besseren Gegenwart resultieren sollen, hingestellt wird. Als ob die historischen Entwicklungen eine rein arithmetische Logik befolgen müssten, oder als ob es sich beim Summieren von Vergangenheiten um die Anschaffung eines nutzbringenden Vorrats handelte, der sich „garantiert lohnen“ würde. Dieser „Gedanke, [...] daß die Gegenwart die garantiert

⁷² TG, S. 45.

⁷³ Ebd.

lohnende Akkumulation der Vergangenheiten darstellen könnte“, ist also so absurd und extrem, dass er einer anderen extremen Vorstellung nur „ins Gesicht schlagen“ kann. Diese Wortwahl schildert die weite Entfernung der beiden Vorstellungen allzu deutlich, somit kann die entgegengesetzte Position näher erklärt werden.

Für diese war die Zeit keine Rolltreppe, auf der die Menschheit [...] ad infinitum in die Höhe fuhr; sondern, sofern die Zeit nicht bereits ‚erfüllt‘ war (also im besten Falle) der letzte, gerade noch fußbreite, in den Abgrund hineinhängende und selbst bereits abbröckelnde, Vorsprung. – Ohne Bild: die Zeit war eine ‚höchste Zeit‘, also eine *Frist*.⁷⁴

Der knappen und klaren bildlosen Feststellung von der „höchsten Zeit“ als „Frist“ geht eine bildreiche Schilderung voran, die wiederum keine humorlose ist. Der überraschende, witzige und auch absurd anmutende Effekt des eröffnenden Bildes entsteht dadurch, dass für das angenommene ungehinderte Fortschreiten der Menschheit die hinauffahrende Rolltreppe, also eine Anlage des modernen zeitgenössischen Alltags, als Vergleich verwendet wird. Und das gekoppelt zunächst mit einem Terminus der gehobenen Bildungssprache, „ad infinitum“, und dann noch placiert in die Umgebung einer sonst todernsten Bildvorstellung, die eine erschreckende Gradation enthält. Ein Vorsprung, der nur noch fußbreit ist, der schon in den Abgrund hineinhängt und auch noch abbröckelt, diese Schreckensvorstellung steht für die erbarmungslos entrinnende und endgültig vergehende Zeit, so wie sie die Urchristen empfunden haben.

Daher war es für sie, in Erwartung der Apokalypse, nur selbstverständlich, „daß das Jammertal nicht aufsteigen kann; daß zur ‚Frist‘ eine immer näher auf den Leib rückende Grenze gehört; daß die heutige Welt, da ihr um einen Tag weniger Zeit vergönnt bleibt als der gestrigen, grundsätzlich schlimmer bedroht ist als die gestrige“.⁷⁵ Die rhythmische Reihung der Nebensätze mit der sich wiederholenden Konjunktion „dass“ ist auch hier als Stilmittel zur Steigerung der Suggestivkraft eingesetzt.

Anders führt den Gedanken, dass die Versöhnung der Begriffe der ‚Frist‘ und des ‚Fortschritts‘ unmöglich „auf gerader Straße“ geschehen sein kann, gleich weiter, und lässt uns bald die bevorstehende Umkehrung vermuten. Denn in seiner Ausführung sind die letzten Urchristen, die bei der Entwicklung des säkularen Fortschrittgedankens in unserer Zeit „völlig verschlagen und asynchronisiert“ sein müssten, „plötzlich auf das

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Ebd.

verblüffendste mit der heutigen Zeit synchronisiert“. Ihr verbohrtes Beharren auf der Vorstellung von der unabwendbaren Apokalypse, ihre „apokalyptische Angst“, die ihnen „noch immer in den Knochen sitzt“, ihre Worte, die vom „Zeitenende handeln“, treffen gerade heute genau „in unsere Herzen“. Die Übereinstimmung ihrer „apokalyptischen Angst“ mit unserer heutigen Angst um die Welt ist ihnen freilich nicht bewusst, da sie nicht einmal „wissen, daß sie ganze Zeitalter übersprungen haben, oder von diesen übersprungen worden sind“. Aber – und hier qualifiziert Anders zum ersten Mal seine Protagonisten explizit – die „Narren wie McK.“ handeln in ihrem Wahnsinn viel richtiger als die, „die den Gedanken an das Zeitenende fortschieben“, wie auch immer sie „gebildet“ und sie, „wie W.H. für die Ideengeschichte des Begriffes ‚Endzeit‘ [sich] interessieren mögen“. Diese Gegenüberstellung von der „Welt der Bildung“ und der Welt der Ahnenden und mit dem Herzen Sehenden ist eine Weiterführung des am Ende des sechsten Kapitels entworfenen Motivs, das bei Anders sicherlich kein Zufallsmotiv ist, sondern einen besonderen Stellenwert hat.⁷⁶

Doch der Schluss dieses Abschnitts bringt noch eine weitere unerwartete Umkehrung, die eine für Anders typische und entscheidende Pointe vermitteln soll. Die Prediger vom Typ des McK. empfinden zwar die Gefahr, nicht aber ihren richtigen Hintergrund, und mehr noch, sie ziehen aus dieser Einsicht nicht die richtigen Folgen, werden also dadurch selber zur Gefahr.

Aber ins Schwarze treffen die alten Prediger natürlich auch nicht, im Gegenteil, sie sind gerade deshalb gefährlich, weil sie von der heute fälligen Sache zu sprechen *scheinen*, ohne die heute fällige Mentalität zu erzeugen, denn sie predigen ja selbstmörderische Ergebnisse, und gerade dadurch verhindern sie ja das, was nun erforderlich ist: die Bekämpfung der Apokalypse.⁷⁷

Zweifaches ist nämlich „heute fällig“. Nicht nur von der richtigen „Sache“ zu sprechen, sondern auch die richtige, der Sache gemäße „Mentalität“ zu erzeugen. Und das wäre eine Stimmung zu schaffen, die zum Widerstand aufruft. Denn nur zu warnen, und den Warnungen keine Handlungen folgen zu lassen, nur auf die Gefahr hinweisen, ohne sie verhindern zu wollen, ist für Anders keine menschenwürdige Aktion. Es ist nicht zu übersehen, dass der Vorwurf, der hier den gewohnten Praktiken der alten Prediger gemacht wird, von einem ähnlichen Standpunkt her wie Anders' berühmte

⁷⁶ Ebd., S. 46.

⁷⁷ Ebd.

Kafka-Kritik, bzw. seine Warnung vor einer Kafka-Mode, vertreten wird. Beide zeigen nämlich die Welt, wie sie ist oder wie sie sie sehen, finden sich aber dabei mit dem Bestehenden widerstandslos ab.⁷⁸

Anders greift nun zurück auf die paradoxe Feststellung, dass die „völlig asynchronisierten“ alten Urchristen, an denen die Zeitalter spurlos vorbeigingen, mit der heutigen Situation plötzlich einwandfrei „synchronisiert“ sind, und erklärt das Paradox näher. Wir sind nämlich „wirklich [...] seit Jahrhunderten die Ersten (vielleicht endgültig die Letzten), die apokalyptisch empfinden“. Das könnte bedeuten, dass Anders uns und unsere Ängste mit der apokalyptischen Angst der Urchristen synchronisiert sieht. Tatsächlich führt er weiter aus, dass wir nicht mehr im Stande sind, „die Zuversicht unserer Väter, Groß- und Urgroßväter, die überzeugt davon waren, auf irgendeiner (jeweils der höchsten) Sprosse der immer höher führenden und nie endenden Rolltreppe des Fortschritts zu stehen“, zu übernehmen und weiter zu leiten. Die haben wir „gründlich verloren“.

Während sie (die Väter) in ihrer Zeit die jeweils höchste Zeit sahen, fürchten wir, daß es heute in einem absoluten Sinne ‚höchste Zeit‘ ist.⁷⁹

Anders führt also unseren Standpunkt aufs Extrem zum Standpunkt der Urchristen zurück, für die, wie vorhin dargelegt, die Zeit eine ‚Frist‘ war. Für ihn hat der zeitgenössische Mensch anscheinend ruckartig denselben Weg wie der Urchrist zurückgelegt, nur in entgegengesetzter Richtung, in einem Sprung und extrem radikal, weil seine Voraussetzung dafür eine radikale Verwandlung war. Er hat die Zeitalter und ihre Errungenschaften nicht überspringen, sondern vergessen, für nichtig erklären müssen.

Radikaler hätte sich der Sinn des Ausdrucks ‚höchste Zeit‘ nicht verwandeln können – und mit dieser Verwandlung ist auch eine der schärfsten Winkeldrehungen des Geschichtsbewußtseins eingetreten.⁸⁰

Die Doppelsinnigkeit des Ausdrucks ‚höchste Zeit‘ benutzt Anders als Basis für die ganze Ausführung dieses Abschnitts, und zwar nicht, um ein witziges Wortspiel in Gang zu setzen, sondern um den Ernst des gegenwärtigen Augenblicks zu signalisieren.

⁷⁸ MoW, S. 122: „Was ist, ist ihm (wenn auch nicht ‚vernünftig‘, so doch) berechtigt: Macht ist ihm Recht. Und der Entrechtete schuldig.“

⁷⁹ TG, S. 46.

⁸⁰ Ebd.

Erst durch den Unterschied zwischen dem wörtlichen und dem übertragenen Sinne dieser Redewendung geht – allerdings nicht ganz ohne Witz – hervor, wie weit unsere Zeitwahrnehmung und die unserer Väter auseinander liegen. Am Schluss dieses Abschnitts, und gleich an die Feststellung von der radikalen Veränderung des Geschichtsbewusstseins anschließend, findet eine rhetorische Frage noch Platz. Diese, wie ihre unmittelbar folgende Erweiterung, hört sich vorerst wie eine resignative Bemerkung an, ist eigentlich nur noch eine wiederholte Warnung, oder fast ein wiederholter Aufruf zur längst fälligen Aktion.

Aber wen darf das heute geschichtsphilosophisch interessieren?
Wenn es wirklich ‚höchste Zeit‘ ist, dann bleibt keine Zeit,
Geschichtsphilosophie zu treiben.⁸¹

Unüberhörbar wiederum die weiterführende Inversion in Verwendung des Ausdrucks „höchste Zeit“. Vom buchstäblichen und positiven Sinn der Zeit auf der höchsten Stufe, über den übertragenen und negativen einer endgültig abhanden gekommenen Zeit, kommen wir letztendlich zur Einsicht, dass es, „wenn [...] ‚höchste Zeit‘ ist“ auch zum Philosophieren „keine Zeit“ mehr gibt. Deutlich spürbar ist der Anderssche Hintergedanke: Die Konsequenz soll nicht die Verzweiflung sein, sondern Entschlossenheit zur Handlung.

Als Abschluss des siebenten Kapitels folgt eine allegorische Geschichte, die den Erzählgang wieder ins Literarische zurückverlegt. Auch wenn die Geschichte noch so meisterhaft erzählt wird, geht es Anders nicht ums Geschichtenerzählen, zumindest nicht vordergründig, sondern um die Veranschaulichung seiner bereits dargelegten Thesen, und vor allem darum, seine Hörerschaft zu überzeugen.

Der Passagier eines sich auf dem offenen Meer befindlichen Schiffes, das mit Baumwolle beladen war, entdeckte zufällig, dass es im Laderaum brannte. Daraufhin ging er in seine Kabine zurück, sammelte seine Freunde um sich und „unterhielt sich mit ihnen noch einmal aufs liebenswürdigste“. Anschließend „entschlüpfte er ihnen“ unauffällig „und sprang über Bord, um nicht am Abend eines unfreien und unnatürlichen Todes sterben zu müssen“. Die Freiheit zu sterben besteht also in der Wahl der Art zu sterben. Indem es dem Passagier „unvermeidlich [schien], daß sie am

⁸¹ Ebd.

Abend in Flammen stehen würden“, entschloss er sich, eine andere Art des Sterbens zu wählen, die ihm erträglicher vorkam.

Wie dieser Sprung über Bord kommt mir heute der sogenannte ‚natürliche Tod‘ vor.⁸²

Dieser knappe Kommentar des geschilderten Vorgangs wirkt vorerst verwirrend, als eine absurde Schlussfolgerung einer ohnehin absurden Umkehrung. Der Passagier entscheidet sich für einen unnatürlichen Tod, indem er über Bord springt, damit er dem unnatürlichen Tod durch Verbrennen entflieht. Sein Selbstmord wird für ihn also zum natürlichen Tod, da dieser von ihm frei gewählt wird: als ob der natürliche Tod ein von uns frei gewählter Vorgang wäre. Und zum Schluss heißt es noch, dass der natürliche Tod heute als der Sprung über Bord bzw. als Selbstmord erscheint. Was das genau bedeuten soll, dass Selbstmord hier nämlich doch nicht als gepriesener Akt der Freiheit im existenzialistischen Sinne verstanden wird, sondern vielmehr als Desertion, und dass folglich heute sogar der „sogenannte ‚natürliche Tod‘“ als eine Art Desertion empfunden wird, erschließt sich erst im darauffolgenden Erzählverlauf.

Es sei noch erwähnt, dass der Passagier nicht als irgendeiner genannt wird, sondern als ein bestimmter Passagier A. Also auch wenn wir Näheres von ihm nicht erfahren können, und auch wenn er praktisch anonym bleibt, wird er doch durch diese eine Initiale eindeutig als eine Persona dargestellt. Anders ist es immer ein großes Anliegen, das Individuum und das Individuelle in den Vordergrund zu stellen und zu betonen, dass der Mensch als Subjekt in seiner Einzigartigkeit vor seiner freien und einzigartigen Entscheidung steht. Es handelt hier also nicht irgendetwas, sondern immer ein bestimmter Jemand.

Das darauffolgende Nachspiel wird in Form eines wehmütigen Gedankenspiels übermittelt. Der Erzählgang wird plötzlich geradlinig und ruhig, die Betrachtung mitteilend und deutlich. Es fängt mit einem Ausdruck der vermeintlichen Hinnahme an.

Vermutlich ist das Schiff auf hoher See verbrannt.⁸³

⁸² TG, S. 47.

⁸³ Ebd.

Aber schon der nächste Gedanke äußert eine andere, schmerzende Vermutung, und zwar dass es vielleicht doch nicht „unmöglich ist [...], daß es der Mannschaft und den Passagieren [...] gelungen ist, mit vereinten Kräften das Feuer [...] zu löschen; daß also A.'s Sprung in die Tiefe völlig überflüssig gewesen ist“. Der Zweifel an der Richtigkeit dieser Tat besteht auf dieser Stufe des Gedankengangs noch allein darin, dass der Passagier sein Leben umsonst freiwillig beendet hatte, dass er als Individuum noch hätte weiter leben können. Die nächste Stufe der Überlegung stellt indessen schon eine gewaltige Gradation dar.

Und noch unerträglicher ist es, zu denken, daß das Schiff zwar verbrannt ist, daß es aber hätte gelöscht und in den nächsten Hafen hätte gebracht werden können, wenn es nur *eine* Hand mehr, also A.'s Hand, gegeben hätte, um die Pumpe zu bedienen.⁸⁴

Diese Option, die letztendlich doch noch offen bleiben muss, bringt uns auf eine völlig andere Ebene der Erkenntnis: Es handelt sich ja gar nicht um dieses eine Individuum, das um sein einzelnes Schicksal bangend sich an den freien Tod wagen darf, sondern um sehr viel mehr. Es könnte durchaus sein, dass es eben diese seine tapfer anmutende Tat ist, die verhindert, dass das Schicksal einer ganzen Gemeinschaft einen doch noch möglichen positiven Ausgang findet. Die Unerträglichkeit dieser Einsicht ist bis zu einer Art wehmütiger Verzweiflung gesteigert. Denn dieser Gedanke an das Doch-noch-möglich-Gewesene oder Trotz-allem-möglich-Gewesene verlässt Anders nie. Diese für Anders kennzeichnende Attitüde könnte man als seinen melancholischen Optimismus bezeichnen. Obwohl ihn sein tiefbohrender Scharfsinn daran hindert, über den Ernst der Lage hinwegzusehen, und ihm keinen Raum für Hoffnung lässt, gibt er das doch noch mögliche Engagement nie auf. Vielmehr erhebt er diese Pflicht auf die Ebene der absoluten Notwendigkeit, ganz im Sinne des Prinzips, mit dem seine *Gebote des Atomzeitalters* schließen: „Wenn ich verzweifelt bin, was geht's mich an! Machen wir weiter, als wären wir es nicht!“⁸⁵

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Vgl. GAa, S. 53. Anders im Interview mit M. Greffrath: „Denn mein Prinzip ist: Wenn auch nur die winzigste Chance besteht, in dieser entsetzliche Situation, in die wir uns gebracht haben, helfend eingreifen zu können, dann soll man es tun.“ Oder auch AD, S. 104: „Denjenigen aber, die, von der düsteren Wahrscheinlichkeit der Katastrophe gelähmt, ihren Mut verlieren, denen bleibt es übrig, aus Liebe zu den Menschen die zynische Maxime zu befolgen: ‚Wenn ich verzweifelt bin, [...]!‘“

Der Passagier A. hätte sich also nicht umbringen dürfen, weil er beitragen hätte können, dass das Schiff doch nicht verbrennt. Indem die Gefahr, von der wir heute reden, noch sehr viel größer ist, weil es sich um eine Gefahr handelt, der die ganze Welt ausgesetzt ist, haben wir auch eine viel weitergehende Konsequenz zu tragen. Der desertierende, demnach unerlaubte „Sprung über Bord“ ist nun unser eigener „sogeannter ‚natürlicher Tod‘“. Genauso wie dem sorgenden molussischen Vater ist uns heute nicht einmal dieser gegönnt, bevor wir den Beitrag unserer „*einen* Hand“ geleistet haben.

Der Überzeugungskraft dieser These wird auch hier durch die rhythmische Gliederung der Sätze und Absätze verholphen. Die dreiteilige Struktur der letzten drei Abschnitte beruht auf einer klaren Steigerung. Vom „Vermutlich [...]“ des ersten, aus einem kurzen Aussagesatz bestehenden Abschnitts, über „Aber unmöglich ist es nicht [...]“ des zweiten, erweckenden Abschnitts, kommt man zum „Und noch unerträglicher ist es [...]“ des melancholischen Anderschen Appells. Den dritten Abschnitt dieses kleinen Finales und den letzten dieses Kapitels kennzeichnet die suggestive Rhythmik der Wiederholung bzw. Aufzählung von metrisch ähnlichen Satzteilen, wie „daß [...] verbrannt ist, - daß [...] hätte gelöscht [...], - [dass] [...] hätte gebracht [...]“, die dazu dient, den Schlussakkord der Pointe „wenn es nur *eine* Hand [...]“, vorzubereiten und ihre Wirksamkeit zu verstärken.

Dieser abschließende Teil des siebenten Kapitels bringt zweierlei zum Ausdruck. Einerseits ein wichtiges Merkmal von Anders' innerer Verfassung, die man als eine Art melancholischen Optimismus bezeichnen könnte. Obwohl er selbstverständlich auch selber „apokalyptisch empfindet“ und das in einem äußerst wehmütigen Ton formuliert, kann und will er die Stimme der stillen Hoffnung nie aufgeben. Sein vordergründig als Panikmache empfundenenes Engagement ist doch immer mit einem lebensbejahenden und lebensliebenden Unterton durchwoben. Das Resignierende geht Hand in Hand mit dem Hoffnung-bringenden einher. Andererseits zeigen diese Zeilen wieder einmal deutlich Anders' Position bzw. eine wichtige Eigenart seiner Denkweise. Der Einzelne und sein persönliches Interesse haben nicht die allerhöchste Bedeutung, weil es in der Welt um viel mehr geht als das. Es hat jedoch jeder Einzelne enorme Bedeutung, weil sein einzelnes Engagement zu einer

entscheidenden Veränderung des Ganzen beibringen kann. Da haben wir es also wieder mit einer Paradoxie zu tun, die man hier als „unsere *eine* Hand“ bezeichnen könnte.

In den nächsten drei Kapiteln, dem achten, neunten und zehnten, weitet sich die Szenerie noch mehr aus. Neue Gestalten tauchen auf, vorerst nur als Statisten, deren Handeln ebenfalls vom Erzähler gedeutet wird. Und der Leitfaden der Erzählhandlung setzt sich fort, indem die Hauptgestalt wieder erscheint. Die drei Kapitel sind formal verbunden durch die einleitenden Ausrufesätze, die jeweils mit einem „Wie“ anfangen. Diese spöttisch-irritiert kommentierenden „Wie-Sätze“ dienen als Eröffnung der jeweiligen Diskurse und Ausführungen mit einer obligaten anschließenden bildlichen Darstellung. Erst im zehnten Kapitel verlässt der Erzählgang wieder vorläufig das Diskursiv-Reflektierende und kehrt zur eigentlichen Handlung und zum Haupthelden zurück. Zunächst einmal heißt es also:

Wie unangefochten, wie betriebsam sie hin- und herwimmeln, diese Philister des apokalyptischen Zeitalters: die Ärzte, die Schwestern, die Aufwischfrauen.⁸⁶

Beim zweiten Mal: „Wie normal sie sind! Wie sinnlos normal!“⁸⁷ Und das dritte Mal: „Wie betriebsam sie sind! Wie pflichteifrig! Wie stinkgesund!“⁸⁸

Das Hin- und Herwimmeln des Spitalpersonals ist für den Erzähler der Anlass zu einem neuen wichtigen Diskurs. Kurzerhand definiert er ihre Rolle als „Philister des apokalyptischen Zeitalters“, und diese Bestimmung erscheint als Auftakt zur nachfolgenden Reflexion. Doch bevor er tatsächlich auszuführen beginnt, wie er die Begriffe versteht, ironisiert er bis ans Ende dieses einführenden Abschnitts noch weiter, allerdings wird nicht nur das Benehmen des Personals, sondern vorerst auch seine eigene entgegengesetzte Sichtweise auf eine humorvolle, aber auch fast zynische Art gestreift.

Ihrer Betriebsamkeit scheint fürchterliche Beweiskraft innezuwohnen. Aufs blamabelste fühlt man sich durch sie widerlegt.⁸⁹

⁸⁶ TG, S. 47.

⁸⁷ Ebd., S. 49.

⁸⁸ Ebd., S. 50.

⁸⁹ Ebd., S. 47.

Wir erfahren noch, dass allein „ihr Benehmen“ „ein Argument [...] darstellt“, dem niemand „Widerstand zu leisten“ sich trauen kann. Der Gedanke vom nahen „universellen Ende“ „scheint, wenn man ihnen zuschaut, nichts als ein idiotischer Traum“.

Es folgt ein längerer Absatz, in dem Anders aus seiner Erzählerrolle heraustritt und erklärt, wie er den Begriff ‚Philister‘ hier philosophisch versteht: „[...] hier verwende ich den Begriff philosophisch, sogar geradezu als geschichtsphilosophische Kategorie“⁹⁰. Seine Rolle im Erzählverlauf ist tatsächlich eine dreifache: Er ist der Erzählende bzw. der Beobachtende, erscheint aber auch als *persona dramatis*, also als Betroffener, und drittens als er selbst, als philosophisch Denkender. Hier also haben wir es wieder mit dem nüchtern überlegenden Kommentar des unversteckt philosophisch denkenden Anders zu tun.

Unter ‚Philistern‘ verstehe ich diejenigen – sie machen die Majorität aller Menschen aller Zeiten aus – die sich [...] grundsätzlich dagegen sträuben, Geschichte als Geschichte wahrzuhaben.⁹¹

Ihre Geistesverfassung bezeichnet Anders als einen „Defekt“, der darin besteht, dass sie ihre Stellung im Geschichtsablauf, bzw. „sich selbst oder ihren Geburtsort apriorisieren“. Dass sie „apriorisieren“, wiederholt Anders dreimal innerhalb eines längeren erweiterten Satzes, um dadurch um so nachdrücklicher hervorzuheben, von welcher Art dieser Defekt ist.

Ihr Defekt [...] besteht darin, daß sie die zufällige Geschichtsetage, auf die sie durch die Kontingenz ihres Geburtsdatums abgesetzt worden sind, aufs naivste apriorisieren, genau so naiv apriorisieren, wie sie sich selbst oder ihren Geburtsort apriorisieren.⁹²

Die Naivität dieser Vorstellung signalisieren schon die Syntagmen von der „zufällige[n] Geschichtsetage“, der „Kontingenz [des] Geburtsdatums“ oder dem „Abgesetzt-worden“-sein. Ihr Dasein im Heute sehen die ‚Philister‘ völlig irrtümlich als selbstverständlich, und dieses „Heute“ missverstehen sie auch als „*die* Welt“, als „*den* natürlichen Zustand der Welt“. Es wird ihnen zwar durchaus bewusst sein, dass die Welt einmal eine andere war, „aber letztlich fühlen sie sich durch die Tatsache doch

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Ebd., S. 48.

⁹² Ebd.

etwas gekränkt“⁹³, weil die ihre anfangs erwähnte ‚unangefochtene Betriebsamkeit‘ wohl in Frage stellt, wie die vermeintliche Unveränderlichkeit ihrer Heilwelt.

Der entscheidende Punkt ist es aber, dass sie nicht im Stande sind zu fassen, dass die Welt eines Tages, und zwar vielleicht sehr bald, nicht mehr sein wird. Die einzige Veränderung der Welt, die das Kleinbürgertum auch sonst bereit war, zuzugestehen, war nach Anders die Veränderung zum Besseren. Aber auch das wäre nur „ein Zugeständnis“ gewesen. Denn „die Attitüden“, mit denen sie der Idee des Fortschritts begegnet sind, waren nicht nur mit Hoffnung erfüllt, sondern „vermutlich [mit] ebensoviel Verärgerung“⁹⁴.

Ihn konservativ zu nennen, wäre zu viel Ehre. Denn der Konservative hat ja eine positive Stellung zur Geschichte bezogen: er erkennt die Veränderungsmöglichkeit an, nur daß er eben, was *ist* (zumeist seine eigene Machtposition), ewig halten will, während der Philister das, was ist, eo ipso für ewig hält.⁹⁵

Dieser kurze Absatz, der dem langen folgt, bringt eine zusammenfassende Definition, die auf einer Gegenüberstellung beruht. Der Philister wird durch den Vergleich mit dem Konservativen näher charakterisiert. Der Anfang ist wieder einmal ironisch, sogar verstärkt ironisch durch die Verwendung des Syntagmas „zu viel Ehre“. Statt „es wäre ihm Ehre“ heißt es, es „wäre zu viel Ehre“. Außerdem fängt der Absatz mit einem „ihn“ an, von dem erst zum Schluss klar wird, dass es sich auf den Philister bezieht. Ganz wesentlich ist wieder die Verwendung des Parallelismus, in diesem Falle mit einem Wortspiel gekoppelt, nämlich dass der eine „was ist, [...] ewig halten will“ und der andere „was ist, [...] für ewig hält“.

Der nächste Absatz setzt diese Linie fort und bedient sich konsequent gleich wieder eines Wortspiels. Diesmal ist es das Wortpaar „einräumen“ und „das Feld räumen“, und der ironisierende Vergleich erweitert sich nun auf den „philosophischen Systematiker“, der dadurch ebenfalls als bloßer Philister denunziert wird.

Wenn er von der Wirklichkeit widerlegt wird, so räumt er das nicht ein, vielmehr räumt er das Feld, metaphysisch beleidigt wie sein großspuriger Bruder, der philosophische Systematiker.⁹⁶

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd., S. 49.

„Der philosophische Systematiker“ ist bekanntlich auch sonst nicht Anders' Liebling. Hier stellt er sich, weil noch „großspurig“ dazu, als der schlimmere Philister heraus. Eigentlich ist er überhaupt nicht im Stande, die Wirklichkeit wahrzunehmen, und daher fühlt er sich „metaphysisch beleidigt“, immer wenn seine Weltvorstellung, von der immerwährende Gültigkeit erwartet, ins Wanken gerät. Vielmehr ist es das Einzige, was er noch zu leisten vermag, sich in sein „Schneckenhaus“ zurückzuziehen. Beim „philosophischen Systematiker“ ist das eben sein philosophisches System, das, weil es mit der Wirklichkeit nicht korrespondiert, wenig Sinn ergibt. Bei dem ihm verwandten Philister ist es „das Schneckenhaus der engsten, konstant bleibenden Welt“ oder „die engste, sich gleichbleibende, Tätigkeit“⁹⁷.

Auch wenn Anders als begriffserklärender Philosoph in kurze Digressionen ausweicht, bleibt seine Sprache metaphorisch und stilistisch einheitlich, und es dauert nicht lange, bis er wieder zu reiner Bildmetaphorik übergeht. Zuvor wird noch die vom Philister erwartete Beschaffenheit des „Schneckenhauses“ näher bestimmt. Es soll ihn nicht nur vor der Veränderung hüten, also gewährleisten, dass seine Welt konstant bleibt, sondern auch als „eine Art von ‚apotropaion‘“, als „ein magisches Abwehrgerät“ taugen. Dieser anschaulichen Erläuterung folgt ein Beispiel, das eine vermeintlich oder tatsächlich konkrete zeitgenössische Situation widerspiegeln soll und gleichzeitig einer streng bildlichen Darstellung die Treue hält. Es ist auch, wie könnte es anders sein, eine vollkommene Vervollständigung und Abrundung der bereits vorgetragenen Thesen.

T.'s Londoner Zimmerwirt zog jedes Mal, wenn die Sirenen Bomben ankündigten, seine große 72-Stunden-Standuhr auf. Statt im Keller nahm er dann der Standuhr gegenüber Platz und wartete, im Schutz der zweiundsiebzigstündigen Garantie und sekundlich bestätigt durch den Gleichtakt der Pendelschläge, den Angriff seelenruhig ab.⁹⁸

Hier wird also die Vorstellung deutlich, dass ein sich nicht verändernder Rhythmus, sei es eine „gleichbleibende Tätigkeit“, oder wie in diesem Falle der „Gleichtakt der Pendelschläge“, vor der Veränderung schützt und darüber hinaus als ein ‚apotropaion‘ die Seelenruhe, mindestens in der vorgegebenen Zeit, gewährleistet. Die durch dieses Bild veranschaulichte grenzenlose Naivität und Engstirnigkeit dieser Vorstellung ist rührend und erschreckend zugleich. Die Einbildung, dass ein von uns erschaffenes, noch so vollkommen anmutendes Improvisorium jede andere

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd.

Gesetzmäßigkeit außer Kraft setzen oder jede anders verlaufende Entwicklung verhindern kann, wird ad absurdum geführt. Mit diesem Bild wird die These von der naiven Apriorisierung der geschichtlichen Lage des Philisters fest besiegelt. Abschließend wird nur noch kurz die Konsequenz genannt.

Bis er eines Tages zusammen mit der Standuhr, unter dem Dache begraben, im Schutt lag. – ⁹⁹

Der geschilderte Fall handelt nicht von irgendwem, sondern von einem bestimmten Zimmerwirt eines bestimmten T.. Wichtig ist es, abermals zu erwähnen, dass es sich nicht nur um konkrete Individuen handelt, sondern auch um Zeitgenossen. Unwichtig ist es dagegen, zu erfahren, wie sie tatsächlich geheißen haben oder ob es sie tatsächlich gegeben hat. Vielmehr geht es darum, ein Phänomen auf das Genaueste zu schildern, das allgemeine Gültigkeit und höchste Relevanz hat.

Das kurze, halbseitige neunte Kapitel beginnt, wie erwähnt, formal identisch mit dem vorigen und dem nächsten. Die Ausrufesätze haben einen höhnischen, fast verachtenden Ton.

Wie normal sie sind! Wie sinnlos normal!¹⁰⁰

Sie dienen als Schlagworte zum nächsten kurzen Exkurs, der die Irrwege derjenigen, die das Fehlen „einer normalen Welt“ nicht wahrhaben wollen, beinahe mit Verbitterung zum Ausdruck bringt. Denn nicht, dass man diesen Tatbestand nicht auffassen könnte, man will ihn „nicht auffassen, oder aus Trotz nicht wahrhaben“. Die Angesprochenen benehmen sich „sinnlos normal“, weil ihnen der passende Rahmen, oder vielmehr der feste Boden zum normalen Benehmen fehlt und ohne eine normale Welt normales Benehmen keinen Sinn ergeben kann. Die normale Welt wäre die, „deren Wege verlässlich sind; die man also voraussehen kann [...]“. Und wenn diese fehlt, kann man unmöglich versuchen „sein tägliches Normalpensum herunterzuleben“, weil man sich dadurch auf ein gefährliches Spiel einlässt und nur sein eigenes „Verderben“ provoziert.

Wie L.'s Vater, der am dritten Sonntag im März 33 seine damals noch mögliche Flucht vor der Gestapo versäumte, weil er für den Montag den Gas-Kassierer erwartete.¹⁰¹

⁹⁹ Ebd.
¹⁰⁰ Ebd.

Somit endet auch dieser Exkurs mit einem konkreten Beispiel aus der traumatischen Zeit, und auch diesmal wird daraus eine Konsequenz, ein wichtiger Schluss gezogen, in diesem Falle ein verallgemeinernder. Denn was im geschilderten Fall noch die Situation eines Einzelnen war, „ist heute eine Situation im Weltmaßstab“.

Sie betrifft alle. Alle aber scheinen am Montag nach dem jüngsten Gericht den Gaskassierer zu erwarten. – ¹⁰²

Es sei noch erwähnt, dass auch in diesem kurzen Kapitel einige für Anders charakteristische stilistische Merkmale auffallen. Ganz bedeutend ist im letzten Satz die indirekte Identifikation mit dem Hauptheld McK., die durch die Übernahme seiner obsessiven religiösen Terminologie zum Vorschein kommt. Im selben Satz ist auch Anders' Treue zur witzigen Umkehrung sichtbar sowie die Vorliebe zur rhetorischen Figur der Wiederholung. Diesmal ist es die *reduplicatio* des Wortes „alle“ am Ende des vorherigen und am Anfang des folgenden Satzes, auch als *Anadiplose* bezeichnet. Die beiden Sätze zeigen eine syntaktische Selbständigkeit, somit ist auch die Weiterführung des Gedankens im zweiten Satz selbständig und erweist sich als *gradatio*.¹⁰³ Nicht zufällig hebt Anders rhetorische Figuren dieser Art oft für den Schlusssatz eines Kapitels oder Abschnitts auf. Die Suggestivwirkung der klanglichen Qualität der Sprache ist für ihn von größter Bedeutung.

Genauso spielt er im vorigen Absatz, wenn er von der „normalen Welt“ spricht, die man „kennt“, auch wenn man sie nicht „anerkennt“, mit Wortmelodik und Worthrhythmus, um Aufmerksamkeit zu erwecken. Auch die Nebeneinanderstellung von termini der modernen technischen Welt und den alttestamentarischen Begriffen, etwa hier des Paares „Gaskassierer – das jüngste Gericht“, gehört zu seinem oft makabren Witz.

Am Anfang des zehnten Kapitels, bei der dritten Wiederholung also, wirken die einführenden Ausrufesätze noch empörter, fast schon wie ein Protest. Nicht zuletzt deswegen, weil das Adjektiv „betriebsam“, das schon beim ersten Mal als Auftakt zum kleinen Diskurs über die Philister hervorgehoben wurde, hier als erste Stufe einer weiteren Steigerung noch einmal betont wird.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd., S. 50.

¹⁰³ Vgl. Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, Ismaning 1963, S. 82-83.

Wie betriebsam sie sind! Wie pflichteifrig! Wie stinkgesund!¹⁰⁴

Warum dem Eifer und der Gesundheit negative Konnotation zugeschrieben wird, stellt sich gleich heraus. Die „zu Gesunden“ sind nämlich diese Philister, die vorhin schon als beschädigt geschildert wurden. Und ihr „Defekt [...] besteht nun darin, daß sie keine ‚fixe Idee‘ haben können“, auch wenn die Idee das verdiene, auch „wenn diese ein Anrecht darauf hat, zur ‚fixen Idee‘ zu werden“.¹⁰⁵ Und warum manche Ideen dieses verdienen, legt gleich der einführende sentenzartige Satz des ersten Absatzes klar.

Es gibt Ideen, die ihre Wahrheit nur dann enthüllen, wenn sie zu ‚fixen Ideen‘ werden, und die auf Grund ihres Übermaßes ein Anrecht darauf haben, alle anderen Ideen aus der Seele herauszudrängen.¹⁰⁶

Demnach besteht kein Zweifel daran, dass die Ideen eine Angelegenheit der Seele sind. Sie werden empfunden, dazu gehört eine gewisse Veranlagung. Und ausgerechnet die Ideen von überdurchschnittlicher Größe sind es, die unvermeidlich zur Besessenheit führen, zu „‚fixen Ideen‘“ werden, dürfen und müssen. Denn anders kann der Wahrheitsgehalt, der ihnen innewohnt, und der eine entsprechende übermäßige Bedeutung hat, nicht zum Vorschein kommen. „Die Ideen des ‚Endes‘ oder des ‚Letzten‘ gehören in diese Klasse.“

Dass eine bestimmte Idee ein Anrecht darauf hat, zur fixen Idee zu werden, wird im selben Absatz in zwei beinahe aufeinanderfolgenden Sätzen hervorgehoben. Einmal einführend als klare Feststellung und Begründung, wieso eine Idee dies verdiene, und das zweite Mal, um den Defekt der Philister klar zu stellen. Sie sind unfähig, etwas wahr- und innezuhaben, was sich in höchster Dringlichkeit zur Wahrnehmung bietet. Nicht einmal dann, wenn eine Idee ein Anrecht darauf hat, sind sie im Stande, sie zu fixieren. Dass gewisse Ideen ein Anrecht darauf haben, wird nicht in Frage gestellt. Dies wird vom Autor als Tatsache dargeboten. Und wenn sich die Philister der Angst nicht ergeben wollen oder können, wenn sie einer vermeintlichen Panikmache, die die fixe Idee vermittelt, nicht erliegen, dann ist das auf gar keinen Fall „als Mut zu bezeichnen“.

¹⁰⁴ TG, S. 50.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd.

Was wie Mut aussehen mag, ist ausschließlich fehlende moralische Konzentrationsfähigkeit.¹⁰⁷

Die Beobachtung betrifft sozusagen die ganze herumschwirrende Außenwelt, die den Patienten umgibt: „Ärzte, Schwestern, Putzfrauen, Besucher“. Wie eine Verschwörung wirken ihre Gespräche und Geflüster, als ob sie „sich heimlich verabredet [hätten], Helden zu bleiben, nicht daran zu denken“. Dies wäre aber ein falscher Verdacht. Denn ihrem Verhalten liegt kein Wille, sondern vielmehr eine absolute Unfähigkeit zu Grunde. Diesen Tatbestand verdeutlicht eine plötzliche erschütternde Metapher in Form einer rhetorischen Frage, unmittelbar gefolgt von einer abschließenden, stark akzentuierenden Schlussfolgerung.

Wer wird den Stummen als schweigsam loben? Sich zu verabreden oder *fortzudenken*, ist für sie überflüssig; denn *hinzudenken*, dazu sind sie eben nicht imstande.¹⁰⁸

Die gewaltige Metapher vom Stummen, der nicht als schweigsam gelobt werden kann, gilt als einwandfrei passende Einleitung zu einer brutalen und endgültigen Diagnose über die Natur des angesagten Defekts. Der ist nämlich so massiv, dass seine Überwindung genauso unmöglich erscheint wie die einer angeborenen unheilbaren Krankheit.

Die Diagnose wird zwar nicht ohne Verzweiflung erstellt. Das stark betonte, knappe und eindeutige „*denn hinzudenken, dazu sind sie eben nicht imstande*“ sperrt in der Tat alle Wege zu einander. Und das ist der Zeitpunkt, in dem sich der Diskurs ins Emotional-resignierende zurückzieht und der Erzählgang einen direkten Weg zum fiktiven Hauptheld der Erzählung zurückfindet.

Kein Wunder, daß ich immer wieder die Empfindung habe mit McK., den der Zufall in das Bett neben meinem placiert hat, müßte mich eine geheime Brüderschaft verbinden. Immerhin ist er der Einzige, den die fixe Idee ebensowenig losläßt wie mich.¹⁰⁹

Nicht nur bekennt sich der Autor hier besonders explizit zu seiner „fixen Idee“. Er erklärt sie auch fast für irrational, indem er ihre Verwandtschaft mit McK.s fixer Idee anerkennt, und das wiederum durch seine zugegebene „geheime Brüderschaft“ mit

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Ebd.

McK. Dass die beiden die einzigen sind, die fähig sind, „eine Idee zu fixieren“, macht sie ebenso einsam wie erhaben. Dazu ist nämlich eine besondere Empfänglichkeit notwendig, und wenn sie als irrational zu bezeichnen ist, dann sicher nicht im für die fixe Idee abwertenden Sinne, sondern vielmehr als eine Ergänzung und Ausdehnung des rational Gefassten im Bereich des Gefühlten. Es ist eigentlich das Intuitive, das Gefühlsmäßige schlechthin, das das Begreifen einer Idee erst möglich und vollständig macht. Obwohl die Fixierung einer Idee bei den beiden Verwandten unter unterschiedlichen Voraussetzungen und mit verschiedenen Ergebnissen geschieht, ist eine entscheidende intuitiv-leidenschaftliche Veranlagung dazu das, was sie verbindet und was zählt.

Diese Passage ermöglicht einen nahtlosen Übergang zum fiktiven Erzählen. Nicht nur die Grenzen zwischen dem Philosophisch-Reflektierenden und dem Fiktiven werden verwischt. Auch der Autor als Ich-Erzähler gibt immer mehr seine Tarnung auf und zeigt sich als distanziert Beobachtender und Mitfühlender zugleich.

Der Erzählverlauf kommt wieder in Schwung, indem er sich nun nochmals der Handlung im Krankensaal und ihrem Protagonisten zuwendet. Wir erfahren über die Versuche des Autors, sich McK. anzunähern, über seine Bemühungen, die Kluft zwischen ihren Betten zu überwinden, „um mit ihm ‚darüber‘ ins Gespräch zu kommen“.

Der Erzähler will sich als Komplize, als auserwählter Eingeweihter ausweisen. Er sucht für sich die Nähe eines seltenen Mitwissenden jenseits der Philisterwelt. Die Vermutung, dass in seiner Reichweite endlich ein Gleichgesinnter zu finden ist, veranlasst ihn immer wieder, nach einer Gelegenheit zum Kontakt umherzutasten. Ein knapper, angehängter Nebensatz verrät die Systematik der Bemühungen und hebt sie durch die Passivform des Verbs humorvoll hervor: „[...] ,Aus- und Vorreden waren jedes Mal zurechtgelegt.“ Doch die Überwindung der Barrieren erweist sich als schwieriger als gedacht. Jedes Mal muss der Erzähler als Gegenprotagonist im letzten Augenblick „zurückzucken“. Allmählich bereitet der Erzähler Anders das nochmalige Erscheinen der Figur des McK. vor, und bevor er ihn endlich doch anspricht, bevor er sich „den Stoß nun aber doch“ gibt, und somit eine weitere Stufe der Handlung in Gang setzt, muss er sich nochmals von ihm stark distanzieren.

Immer wenn ich mich umdrehte, um ihn anzureden – und ich sah sein knöchiges Evangelistengesicht –, hat mich die Erinnerung an den Mummenschanz, den er da neulich aufgeführt hat, aus dem Konzept gebracht; und nachher schien mir der Gedanke, ich hätte eine gemeinsame Gesprächsbasis finden können, einfach albern.¹¹⁰

Später wird er sich noch grober über McK. äußern. Die Zuneigung zu ihm und ein äußerst aufmerksamer Umgang mit ihm lassen dadurch aber nicht nach. Der nächste Satz eröffnet wie ein Vorhang die Dialogszene.

Ich hatte gedacht, er würde auf das Thema mit Heißhunger und Dankbarkeit losspringen. Ich hatte mich geirrt. –¹¹¹

Der Erzähler tritt an dieser Stelle zur Seite und lässt die Szene sich abspielen. Er begleitet sie jedoch gleichzeitig als Protagonist bzw. als Teilnehmer im Dialog und als Kommentator. Die Szenenanweisungen schildern die Mimik und Gestik des Hauptdarstellers. „In stummer Verneinung bewegte er seinen Kopf“, heißt es. Er benimmt sich wie einer, der von seinen Wahnvorstellungen geplagt wird und gerade eine paranoide Phase durchmacht. Und als sich sein bemühter Gesprächspartner schon zurückziehen will, gibt er seine ablehnende Schweigsamkeit plötzlich auf, indem er „sich rasch nach rechts und links umblickte“. Mit einer vertrauens- und erwartungsvollen Geste, „den Finger an die Lippe“ legend und flüsternd, weiht er ihn in sein Geheimnis ein. Es folgt ein schneller Abtausch von ein paar knappen, verschwörerischen Fragen und Antworten. Wir erfahren, dass er sich nicht mehr traut, „darüber [zu] reden“. Auf die Fragen, wer es ihm verboten hätte, gibt er zunächst verneinende Antworten, bis er ihm wieder mit einer konspirativen Geste sein Geheimnis anvertraut. Die Gestik wird sehr penibel und bildhaft geschildert und schließt die Charakterisierung des McK.s mit ein.

Obwohl sein Gesicht eine gar nicht mehr fortzudenkende holzgeschnitzte Traurigkeit zeigt, lächelte er einen Moment lang verschmitzt, als deckte er für eine Sekunde sein ganz besonders raffiniertes Kartenspiel auf. Dann wies er mit dem Finger zur Zimmerdecke. „Der da.“¹¹²

¹¹⁰ TG, S. 51.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Ebd.

Das vorherige Bild vom „knochigen Evangelistengesicht“ McK.s wird hier weiter ergänzt. Sein Gesicht ist wie aus Holz bzw. wie eine hölzerne Maske, in der eine tiefe Traurigkeit eingeschnitzt ist. Die Schilderung hält fest, dass diese Gesichtszüge nicht nur „nicht mehr fortzudenken“, sondern auch nicht mehr aufzuheben sind. Somit sind sie als ein unveränderlicher Bestandteil vom Charakter des Helden gegeben. Im Gegensatz dazu tritt plötzlich sein „verschmitztes“ Lächeln hervor, das durch den Vergleich – „als decke er für eine Sekunde sein ganz besonders raffiniertes Kartenspiel auf“ – noch betonter kontrastiert wird. In der ganzen Beschreibung spielen die Pausen eine besonders wichtige Rolle. Die werden nahegelegt durch die unterschiedlichen Längen der Sätze und bestimmen ganz wesentlich die Dynamik des Erzählverlaufs. Nach dem längeren Satz mit der Darstellung der stark kontrastierten Veränderung der Miene des Protagonisten folgt ein kurzer mit der Bezeichnung seiner Bewegung, und dem folgt seine auf zwei Worte reduzierte Aussage. Diesen beiden kurzen Pausen, die durch die Verkürzung der Sätze entstehen, folgt eine längere, die die Reaktion des Erzählers, hier noch als eines Teilnehmenden, einleitet.

Zuerst verstand ich nicht. Erst nach einer Weile sagte ich „ach so“.¹¹³

Die darauffolgende Pause ist schon eine deutliche Zäsur, nach der sich der Erzähler wieder vom Geschehen distanziert und als Kommentator hervortritt. Durch sein „ach so“ nimmt er schon eindeutig Abstand von seinem Helden. Die Worte verraten aber gleichzeitig seine eigene Enttäuschung über den Verlust eines vermuteten Geistesverwandten. Und darüber hinaus kündigen sie schon sein Mitleid mit dem Betroffenen an, das den bevorstehenden Kommentar einleitet.

Der Ärmste! Von welchen Widersprüchen er da hin- und hergerissen wird. Da hatte er seit langem geglaubt, von Gott beauftragt zu sein, in Zungen zu reden. Und nun er in Zungen geredet hatte, wird ihm der Mund verboten; und noch dazu von dem, der ihn gesandt hatte.¹¹⁴

Periodisch wird dieser Abschnitt in einem Zirkel abgerundet. Der Kreis beginnt und schließt sich mit einem Gottesauftrag. Es sind eigentlich zwei widersprüchliche Aufträge: einer fordert zum Handeln auf, der andere zum Verzicht auf Handeln. Der Weg zwischen diesen beiden Aufforderungen ist eine Kreisbewegung.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd.

Von dem Zeitpunkt an wird der Stellenwert der Figur McK. und die Identifikation des Autors mit ihr immer mehr in den Hintergrund gerückt. Der Erzähler hebt sich allmählich von der tiefen Mitbetroffenheit seiner Figur ab und behandelt sie nun voller Distanz, aber immer noch liebevoll patronisierend.

Für die Dynamik des rein erzählerischen Niveaus dieser Aufzeichnung, für ihre Dramaturgie, ist die Szene von enormer Bedeutung. Sie stellt eine weitere Stufe im Handlungsverlauf dar, erhöht die Erzählspannung, bringt Schwung als ein wichtiger Baustein zwischen den reflektierenden Episoden hinein. Den Erzähler als Protagonisten stellt sie in eine neue, unerwartete Position. Er wird mit einer lebendigen, von Zweifeln und Ängsten geplagten Menschengestalt konfrontiert.

Und dass die Szene tatsächlich eine gezielte Dramaturgie aufweist bzw. dass es nicht übertrieben ist, sie mit einem richtigen Szenenstück zu vergleichen, verraten einige wichtige Elemente der Gestaltung. Als erstes legt der Erzähler großen Wert auf die knappen, aber präzisen Anweisungen über die Gestik und Mimik der Beteiligten. Weiterhin fällt auf, dass das im Vordergrund stehende, in der direkten Rede Mitgeteilte, den Erzählrhythmus bestimmt. Die wesentlichen Wendungen und Akzente sind in dem wortkargen Dialog beinhaltet. Die Erzählerkommentare leiten sie lediglich ein. Außerdem mischen sich unter die in der üblichen Erzählzeit gegebenen Schilderungen gelegentlich auch Anweisungen ein, die sich als reine Bühnenanweisungen anhören.

„Er hat Sie gewarnt?“ fragte ich. – Er nickte. – Mir schwante etwas.
Leise: „Oklahoma?“ – Reglos blickte er zur Decke und nickte noch einmal.¹¹⁵

Es leuchtet dem Ich-Erzähler ein, dass sich McK. für den Tod Oklahomas verantwortlich fühlt. Er glaubt, durch seine Predigt Oklahomas Tod verursacht zu haben.

Ein mühsamer Dialog der Ungleichen findet statt. Während sich der arme Prediger plötzlich restlos öffnet und seinem Mitgefährten seine tiefste Besorgnis anvertrauen will, quält sich sein Gegenüber damit, sein Unbehagen zu verbergen. Er versucht, den Erwartungen des schwer leidenden McK. gerecht zu werden, für ihn die richtigen Worte zu finden, ist aber gleichzeitig über seine Denkweise verblüfft und lässt ungewollt immer mehr spüren, wie weit sie von einander entfernt sind. Es gelingt ihm

¹¹⁵ TG, S. 51-52.

nicht, die erwartete Unterstützung und den ersehnten Trost für McK.s Vermutungen und Ängste mit seinem „Gewissen“ und seinem „Geschmack“ zu versöhnen. So bricht die schwer erkämpfte, brüchige Vertrautheit schnell wieder zusammen. Die kurzweilige Verbrüderung der beiden beendet McK. auf einmal mit einer entschlossenen und unwiderruflichen Abweisung.

Mein Kopfschütteln muss unüberzeugend gewesen sein, meine Unbehaglichkeit sich deutlich in meinen Zügen gemalt haben. Denn plötzlich zog er seine Brauen zusammen, sein Gesicht verlor das Bittende und das Gierige, und er sagte kurz und ausdruckslos: „I don't trust you.“ Dann drehte er sich auf die andere Seite. – ¹¹⁶

Die Qual, mit der er vorher versuchte, seinen tiefsten Befürchtungen Ausdruck zu verleihen, wird in bildhafter Sprache geschildert: „Er wand sich unter Zweifeln. “[...] sein Blick bettelte um Widerspruch und um Gegenargumente.“ „Er nickte und sah mich gierig an.“¹¹⁷

Dieser Dialog zeigt in verdichteter Form nun exemplarisch, wie eng Anders' philosophische Reflexionen und sein literarisches Erzählen miteinander durchflochten sind. Das Geschehen, hier die Gesprächsführung, und das Reflektieren, das sich darüber hinaus erstreckt, finden fast gleichzeitig statt. Während sich das Verhältnis der Charaktere in einer dynamischen Wechselwirkung entwickelt, stellt Anders parallel dazu seine Kommentare und Thesen auf. Diesmal will Anders bei seinem Partner „ein[en] echt theologische[n] Gedanke[n]“ entdeckt haben, der dem „Einfältigen“ allerdings nur durch seine „Selbstquälerei“ zuteil wird. Nachdem nämlich McK. zuerst vorsichtig seinen Zweifel geäußert hat, dass sich vielleicht Diabolus selbst Gottes Stimme bedient habe, als er den Auftrag zu seiner Predigt erhielt, entwickelt er seine Vermutung noch weiter.

„Oder vielleicht [...] hat ER ihn vorgeschickt. Und ER ihn geheißen, SEINE Stimme nachzuahmen. Um mir auf den Zahn zu fühlen. Um auszufinden, ob ich die falsche Stimme von SEINER unterscheiden kann.“¹¹⁸

¹¹⁶ Ebd., S. 53.

¹¹⁷ Ebd., S. 52.

¹¹⁸ Ebd.

Solch eine gewaltige „Denkkraft“ kommt bei so jemandem nur unbewusst zustande, und nur „Absurdes [hatte sie] auf so hohe Touren [...] bringen können“, stellt Anders nicht ohne Bewunderung fest. Denn nach wie vor sieht er vor sich einen fühlenden Menschen.

Aber wie ausgeklügelt das alles auch klingen mochte, an der Echtheit seiner Unruhe war nicht zu zweifeln.¹¹⁹

Nachdem ihr Kontakt abgebrochen wurde, glaubt der Erzähler einen neuen Versuch nicht mehr unternehmen zu sollen. Doch es wird sich zeigen, dass McK. ihm viel zu wichtig ist, um ihn aus der Geschichte verschwinden zu lassen.

Das elfte Kapitel eröffnet eine neue Szene und bringt neue Protagonisten auf die Bühne. Diesmal sind es drei Ärzte, die eine wichtige Diskussion austragen. Dr. R., der Einheimische, bringt zwei Auslandskollegen auf die Visite mit, einen Franzosen und einen Engländer. Am Bett des Erzählers spielt sich eine lebhafte Auseinandersetzung ab. Die sich ihres aufmerksamen Zuhörers unbewussten Ärzte tragen ihre Argumente mit Nachdruck vor. Die hitzige Debatte ist ihnen so wichtig, dass sie dabei ihre Kranken völlig vergessen. Es handelt sich hier selbstverständlich um Fragestellungen und Ideen, die denen des Autors verwandt sind. Auch in diesem Kapitel bleibt Anders seinem Prozedere treu und überlässt nichts dem Zufall. Seine Thesen sind es, um die sich das Streitgespräch dreht. Und dadurch, dass sich der Erzählfaden auch in Figuren der Erzählung konsequent vergegenwärtigt, wird das Kapitel auch wieder kohärent und wirkungsvoll enden.

In die Diskussion schleichen sich Anders' bekannte kritische Gedanken zu Amerikas Geisteszustand ein, zur selben Zeit aber auch seine Überlegungen zum Fortschrittsglauben und seine „fixe Idee“ über ein Produkt, „das *da* ist und bereitliegt“¹²⁰. Die Thesen werden von den beiden Gastdoktoren vorgetragen. Der Amerikaner ist der hilflose, der durch die Äußerungen seiner Kollegen verwirrt wird und sich in eine passive Rolle zurückzieht. Die anderen beiden treten zuerst gemeinsam auf, der eine „dolmetscht“, „übersetzt“ die Worte des anderen. In weiterer Folge werden sie aber auch ihre eigenen Einstellungen ausdifferenzieren.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd., S. 55-56.

Das Gespräch, das mit einer courtoisen Frage angefangen haben soll – „How do you like America?“ –, schlägt gleich in eine gesellschafts- und ideenkritische Auseinandersetzung um. Der Franzose äußert sofort und unverhohlen sein Gefühl, „durch die Zeit geflogen zu sein; nicht durch den Raum. Und zwar zurück“.¹²¹ Da schließt sich der englische Kollege gleich an, und so sprechen die beiden in einem schnellen Nacheinander und einander unterstützend ihre übereinstimmenden Gedanken über die Rückständigkeit des Glaubens „an den Automatismus des Fortschritts“ aus. Während der eine den Gedanken des anderen ergänzt und rhythmisch pointiert, blickt der Amerikaner verwirrt und „hilflos [...] von einem zum anderen“. Die Thesen, die die Europäer fast vereint zum Ausdruck bringen, wirken auf den Amerikaner sogar verschwörerisch, sie handeln von Katastrophen, vom Untergang, von einer „verspengelte[n] Luft“, die man nur „hier“ noch nicht einatmet.

Was der Amerikaner als Verschwörung empfindet, erklären die anderen beiden mit einem Bild. Sie hätten „nur eben in einem und demselben Boot gesessen“ und sie hätten eben erkannt, dass sie „die Opfer eines und desselben Schiffbruchs sind [...]“ Und nun fügen sie noch hinzu, und zwar „mit einer Spur von Verachtung, so als habe sich Amerika beim Wettrennen hinein in die Katastrophe disqualifiziert“:

„Und Sie – Sie haben eben bis heute noch nichts gemerkt, und Sie sitzen auch heute noch vergnügt in diesem Boote.“¹²²

Das Bild des Bootes und des Schiffbruchs, das Anders hier seine Protagonisten vergegenwärtigen lässt, um die unterschiedlichen Positionen der Gesprächspartner zu schildern, ist ganz in seinem Stil auf Gegensätzen aufgebaut und mit (Selbst)Ironie durchwoben. Den sich der Katastrophe Bewussten steht ein ahnungslos Vergnügter gegenüber, den die beiden noch dazu mit Verachtung bestrafen, als ob ein katastrophenbewusster Geisteszustand einer besonderen Ehre würdig wäre. Damit die Diskussion auch nicht an Wirklichkeitsnähe verliert, und damit wir auch den wirklichen Autor der dargelegten Thesen nicht vergessen, werden wir an die Anwesenheit des Erzählers als Zuhörer erinnert. Die Diskutanten schauen in einem Moment einander und dann auch ihn „traurig“ an und ziehen ihn damit in das Szenengeschehen mit hinein. Die Erwähnung des Erzählers als Protagonisten ist für den Szenenbau von großem

¹²¹ Ebd., S. 53.

¹²² Ebd., S. 54.

Belang, weil er am Schluss dieser Szene wieder, wenn auch nur kurz, zu Wort kommen wird.

Das Dreier-Gespräch findet anfangs in einer Konfrontation zweier Europäer mit einem wenig verstehenden amerikanischen Gastgeber statt, der „aus Höflichkeit ein schuldbewußtes Gesicht“ macht. Um die These noch genauer zu entwickeln, bedarf es aber in weiterem Verlauf der nächsten Stufe der Auseinandersetzung, nämlich der Unterscheidung zwischen den Standpunkten der beiden Europäer. Der Franzose wendet sich plötzlich an den Engländer und attackiert ihn nun, während er noch „in Fahrt ... war“, mit weiteren Angriffen, weil auch der „noch nicht au courant“ sei. In einem schnellen Abtausch von kurzen Aussagen verläuft die Entwicklung zum nächsten Grad der Gedankenführung, die der Franzose vertritt. Denn die von Spengler behandelten Probleme waren, verglichen mit den heutigen, „geradezu idyllisch“.

[...] Nur am Bergauf hat der Spengler gezweifelt, während wir ja daran zweifeln, ob es überhaupt noch weitergehe – ganz gleich, ob dieses Weitergehen nun ‚Fortschreiten‘ heißt oder ‚Aufderstelletreten‘ oder ‚Rückschreiten‘.¹²³

Der Gedanke spitzt sich zu und deutet seine wirkungsvolle Pointe an, noch bevor er sich in voller Ausführung gänzlich offenbart. Dies wird durch eine unerwartete Umkehrung erreicht. Die Vermutung wird nahegelegt, dass eine Bewegung, wenn auch im retrograden oder stagnierenden Sinne, immer noch ein Weiterkommen bzw. ein Fortbestehen gewährleistet. Während wir an einem Punkt angelangt sind, wo gar kein Weitergehen möglich zu sein scheint. Nachdem nun der Brite misstrauisch „seinen Kopf [schüttelt]“ und bezweifelt, dass wir „so weit sind“, erfolgt die endgültige Ausführung der These, die sich auch gestisch und rhythmisch wie ein großes Finale anhört.

„Oh doch!“ widersprach der Franzose. „So *weit* sind wir. Und wenn wir heute verzweifeln, so mit Recht. Nicht mehr, wie damals, auf Grund einer Philosophie, nicht mehr auf Grund einer mehr oder weniger fragwürdigen Deutung. Sondern auf Grund eines ganz unfragwürdigen *Dinges*; eines Produktes, das da ist und bereitliegt; und das so massiv ist, daß es auf Deutungen gar nicht mehr Wert zu legen braucht; und das so deutlich ist, daß es Deutungen überhaupt nicht mehr duldet.“¹²⁴

¹²³ TG, S. 55.

¹²⁴ Ebd., S. 55-56.

Diese Zeilen bringen nun unsere berechtigte Verzweiflung zum Ausdruck. Und sie sind rhythmisch so gegliedert, dass sie uns auch berühren. Die Sätze sind auf Parallelismen gebaut. Als erstes haben wir es mit Anaphern zu tun, wie das wiederholte „nicht mehr auf Grund [...]“ und später dann „und das so massiv ist, daß [...]“ und „das so deutlich ist, daß [...]“. Außerdem gibt es starke Akzentuierungen durch Hervorheben von Gegensätzen „fragwürdig – unfragwürdig“, oder durch die rhythmische Pointierung „[...] das da ist und bereitliegt“. Abrundend gibt es zum Schluss wieder eine Bezugnahme auf anfangs erwähnte Philosophie und deren Deutungen, die eine krasse Unterscheidung zwischen der damaligen und heutigen Lage zu Tage fördern soll. Die noch zweimal wiederholten „Deutungen“, eingeführt durch „so massiv, dass“ und „so deutlich, dass“, verlangen nach Steigerungen, die sie dann auch, dank der Kraft der darauffolgenden Aussage, zustandebringen. Die Gradation und Kulmination, die wir erwarten, ist vollbracht. Deutungen werden nicht nur unwichtig, sondern eben absurd und unerwünscht in Anbetracht der Problemfülle. Mehr noch, es ist etwas da, das allzu „deutlich“ ist, so deutlich [...], daß es Deutungen [...] nicht [...] duldet“. Das Wortspiel mit dem Wortpaar „deutlich – Deutung“ soll erneut nahe bringen, dass es nur allzu absurd wäre, etwas Deutliches zu deuten. Ferner werden die Deutungen nicht einmal mehr geduldet. Wir wissen, worauf das im Anderschen Sinne hinaus läuft. Es muss gehandelt werden, es ist die höchste Zeit dazu. Wir müssen die Welt nicht deuten, wir müssen sie nicht verändern, wir müssen sie retten.¹²⁵

Nach dieser gewaltigen Tirade erfolgt erwartungsgemäß eine Pause, und die nutzt der Erzähler, um uns zurück zum eigentlichen Ort des Geschehens zu bringen. Er spricht ein „Amen“ in die entstandene Stille hinein und bringt damit die drei Ärzte in Verwirrung. Denn die Debatte war ihnen so wichtig, dass sie die Kranken völlig vergessen hatten.

Als sie mich fragend anblickten, stellte ich mich blöde. McK. aber wiederholte mein „Amen“, obwohl er fest schlief, denn auf dieses Reizwort würde er auch noch im Grabe reagieren; und er wurde unruhig.¹²⁶

¹²⁵ Anders' Inversion von Marx' 11. These über Feuerbach: „Es gibt den berühmten Ausspruch von Marx: ‚Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kommt drauf an, sie zu verändern.‘ Aber [...] [h]eute genügt es nicht, die Welt zu verändern, es kommt darauf an, sie erst einmal zu bewahren.“ GAa, S. 46.

¹²⁶ TG, S. 56.

„Diese Kettenwirkung“ verstehen die „drei Herren“ nicht, und sie ist ihnen „ungemütlich“. Daher verlassen sie den Krankenraum und setzen ihre Diskussion vor der Tür fort. Für den Leser ist der Zusammenhang aber nicht nur verständlich, sondern überaus rührend. Er bringt ihn zum Erzählverlauf und zu seinen Helden zurück. Wir werden daran erinnert, dass das alles eine tief menschliche Geschichte ist, und werden wieder darauf neugierig gestimmt, was mit den Charakteren weiter geschieht. Das Reizwort „Amen“ wird hier als Leitmotiv verwendet, das jedes Mal eine neue Bedeutungsschicht mit sich bringt. Ein „Amen“ des Ich-Erzählers löst ein „Amen“ des Hauptcharakters und auch seine Beunruhigung aus. Gleichzeitig wird beim Leser die ganze Assoziationskette von früheren Ereignissen und Charakterentwicklungen mit abgerufen. Die wichtigen Fäden des Erzählgefüges werden konsequent durchgezogen. Aber auch die Debatte gehört dazu, genauso wie die philosophischen Reflexionen des Autors. Daher sind sie auch als Teil der Erzählung bzw. als Teil des dramatischen Geschehens mit eingeflochten. Und so werden wir auch hier detailliert über das *mise en scène* dieser Episode instruiert. Als die Ärzte durch die unerwartete Intervention eines vergessenen Kranken in Verlegenheit gerieten, verließen sie den Krankensaal, „um das Gespräch draußen fortzusetzen“. „Sie redeten auch jetzt noch.“¹²⁷ heißt es dann, das Kapitel abschließend. Ihre Diskussion gehört zum Szenenbild dazu, auch wenn sie in den zweiten Plan verlegt wird. Da der Ich-Erzähler bewusst und der Hauptheld unbewusst an der Diskussion teilnehmen, wird diese fast direkt in Bezug mit der nächtlichen Predigt und den daraus resultierenden Reflexionen gesetzt.

Auch das zwölfte Kapitel widmet der Autor noch einmal seinen philosophisch-poetischen Reflexionen, die sich in der nächtlichen Ruhe des vermeintlichen Krankensaales anhäufen. Nur vordergründig scheinen sich diese von der ärztlichen Debatte zu unterscheiden. Sie befassen sich nämlich mit den „Wahrheiten der Nacht“ bzw. mit den in der nächtlichen Einsamkeit sich aufdrängenden Gedanken über die für den Menschen angeblich natürliche Todesangst. Dass aber eine solche Überlegung mit dem „Produkt, das da ist und bereit liegt“ eng zusammenhängt, liegt auf der Hand.

Seine Reflexion diffamiert Anders am Anfang gleich als eine „ziemlich undurchsichtige Überlegung“. Die Ausführung des Gedankens und seine zweifache Umkehrung gibt er trotzdem nicht auf. Er legt ihn vielmehr mit fast spielerischer

¹²⁷ Ebd.

Genugtuung, spekulierend dar. Es soll selbstverständlich sein, „dass Todesangst zu unserer ‚Natur‘ gehöre“, heißt es. Gleich aber schließt sich dem ein Zweifel an:

Aber so selbstverständlich scheint mir das eigentlich gar nicht. Im Gegenteil. Jedenfalls verbirgt diese Behauptung eine ziemlich erstaunliche Unterstellung.¹²⁸

Wieso das eine „Unterstellung“ sein soll, wird nun ganz genau ausgeführt.

Da wir ja von Natur aus sterblich sind, würde unser Nichtsterbenwollen ja bedeuten, *daß es zu unserer Natur gehöre, ein Sein (nämlich unsterbliches) zu beanspruchen, das unserem faktischen Sein (dem sterblichen) nicht entspreche*. Also daß wir *von Natur aus mit unserer Natur nicht einverstanden* seien; daß wir uns von Natur aus mit einem Maßstabe messen, dem unsere Natur nicht entspricht. Möglich, daß das der Fall ist. Wahrscheinlich sogar. Aber warum soll das selbstverständlich sein?¹²⁹

Die Todesangst wird hier zwar dem „Nichtsterbenwollen“ gleichgestellt, also als inakzeptabel, als eine strikte Ablehnung des Todes postuliert, und nicht als die bloße Furcht vor ihm. Aber von diesem Standpunkt aus lässt sich dann sehr folgerichtig eine Reihe weiterer Postulate anstellen, die zu einer paradoxen Schlussfolgerung führt.

Das Paradoxon, das darin besteht, dass wir „von Natur aus mit unserer Natur nicht einverstanden“ sind, wird hier bildklar dargelegt, seine Selbstverständlichkeit bleibt jedoch fraglich. Denn warum sollen wir eigentlich unsere Sterblichkeit nicht akzeptieren. Die Antwort kann vermutlich vorerst eine irrationale sein, nämlich aus Angst vor dem Tod. Oder wir sind einfach nicht im Stande, das Sein als endlich zu empfinden. Diese Einsicht wird zunächst einmal in einer Reihe von Fragen vorbereitet.

Wie ist denn das, wenn wir uns als ‚seiend‘ spüren? Spüren wir uns dann als ‚endlich seiend‘?¹³⁰

Es folgen, in einem Atemzug verkettet, fünf weitere Fragen, die die anfangs erwähnte Reflexion über das Daseinsgefühl in der Kindheit einleiten. Die Sammlung von alternativen Fragen bzw. ihre Stellung hat fast die Aufgabe, sich als überflüssig zu erweisen. Sie dient also dazu, zu betonen, dass solche Fragen gar nicht gestellt werden mussten, da sich das Daseinsgefühl damals „in einer absoluten Positivität“ und Selbstverständlichkeit offenbarte.

¹²⁸ TG, S. 56.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd.

Haben wir unser Dasein damals denn wirklich als Endlichsein empfunden? Waren wir denn wirklich an endliches Leben gewöhnt? Oder empfanden wir uns nicht als ‚eigentlich unsterblich‘?

Wohl weder noch. Denn als *seiend* empfanden wir uns, *da* waren wir. Punctum. [...] Daß man sterben konnte, war damals undenkbar.¹³¹

Rhythmisch sind die – eigentlich rhetorischen – Fragen als ein nicht enden wollender Fluss der knappen Antwort gegenübergestellt. Diese ist wiederum auch ohne das besiegelnde „Punctum“ so akzentuiert und eingeengt, dass sie nur als eine endgültige und unwiderrufliche Feststellung wahrgenommen werden kann. Doch erst nach dem „Punctum“ wird weiter philosophisch reflektiert, was nämlich dies, „in akademische Sprache übersetzt“, bedeuten soll. „Die absolute Positivität des Daseinsgefühls“ des Kindes macht es unmöglich zu glauben, dass „man eventuell *nicht* da sein“ könnte, „als wenn unser Dasein ein ewiges Dasein gewesen wäre“. Und hier wird nun, wie bereits angeführt, mitten im Philosophieren eine durch Kursiv hervorgehobene Maxime angeführt, von der in den Klammern knapp vermerkt wird: „Molussisch“ – „*Götter begreifen kein Sterben*“.

Wie schon anfangs beschrieben, spricht Anders hier von sich und seiner Kindheit, damit er sich nicht nur in der abstrakten Ebene bewegt. Seiner Methode der Inversion wird er aus dem „nicht sein“ gleich im nächsten Abschnitt treu ein „nicht gewesen sein“ ableiten. Dadurch eröffnet er eine unendliche Perspektive, ein Meer des Nicht-Daseins.

Als Kind kann man nicht einmal begreifen, „jemals nicht gewesen zu sein“, daher erscheint das Leben umso unsterblicher. Äußerst präzise formuliert Anders seinen Gedanken philosophisch zu Ende, bevor er ihn anekdotisch exemplifizieren wird.

Auch deshalb schien mir das Leben unsterblich, weil ich mich nicht entsann, jemals *nicht* gewesen zu sein – womit ich natürlich nicht meinen kann, daß die Erinnerung positiv ins Unendliche zurückgeführt hätte; sondern daß sie niemals auf eine, das Gebiet des Noch-nicht-gewesen-seins eindeutig markierende, Grenze stieß.¹³²

Die Kindheitserinnerungen, die anschließend erzählt werden, illustrieren die These, dass „die Einsicht, daß man einmal nicht gewesen ist, [...] mindestens so tief [schockiert] [...], wie die Einsicht, daß man einmal nicht sein werde“.

¹³¹ TG, S. 56-57.

¹³² Ebd., S. 57.

Das dreizehnte Kapitel stellt sozusagen eine Vorstufe zum letzten Kapitel dar. Es bringt uns ins Krankenhaus, d.h. ins realistische Geschehen zurück und bereitet uns szenisch auf den abschließenden Akt des Dramas vor. Doch auch hier reflektiert Anders ein letztes Mal Phänomene gelegentlich philosophisch, eingewoben in das Erzählte und zum gegebenen Anlass. Denn im abschließenden Kapitel wird er sich nur noch der szenischen Handlung und ihrem Ausklang widmen.

Das Kapitel fängt mit einer telegraphischen Anweisung über die Situation an. Dem folgt die genaue Beschreibung des Zustandes des kranken Ich-Erzählers, und die bedient sich gleich anfangs poetisch-metaphorischer Sprache.

Nach der Operation. –

Die Mittel verlieren allmählich ihre Kraft, die Nebel steigen. – ¹³³

Anders schildert, wie sich der Schmerz bemerkbar macht, wie sich seine „Kontur immer deutlicher abzeichnet“. Das ist für ihn aber auch gleich die Gelegenheit über seine mögliche ununterbrochene Präsenz zu spekulieren und in weiterer Folge über die Natur des Schmerzes überhaupt nachzudenken. Der Gedanke wird nahegelegt, dass der Schmerz ebenso unter der Anästhesie da gewesen sein muss, auch wenn er nicht wahrnehmbar war. Eine imaginäre Vorstellung, die durch eine dichte und präzise Wortwahl große suggestive Kraft erreicht.

[...][es] scheint mir, als ob der Schmerz auch während der ganzen Anästhesie-Dauer in einer, von der Betäubung nicht berührten, vermutlich nicht berührbaren, Tiefenschicht mit dumpfer Vehemenz ununterbrochen getobt habe, nur eben auf eine unwahrnehmbare Art. – ¹³⁴

Der Schmerz wird hier als eine geheimnisvolle, tief verborgene Gewalt geschildert, die ihr Unwesen unkontrollierbar weiter treibt, sogar während wir betäubt im Tiefschlaf versinken. Er tobt ununterbrochen und ist vehement, auch wenn er sich dumpf und in einer Tiefenschicht bewegt, „auf eine [für uns] unwahrnehmbare Art“. Die Steigerung von „nicht berührt“ zu „nicht berührbar“ sowie der semantische Kontrast zwischen den Begriffen „dumpf – vehement“ und „toben – in einer Tiefenschicht, d.h. tief versteckt“, die syntagmatisch in engem Zusammenhang stehen, bringen eine geradezu poetische Aussagekraft zustande.

¹³³ Ebd., S. 58.

¹³⁴ Ebd.

Auch hier stellt Anders selbst seine These gleich im nächsten Schritt als widerspruchsvoll hin. Das ist aber ein wichtiger Ausgangspunkt für seine Reflexion über den vorhandenen und nicht wahrgenommenen Schmerz.

Vermutlich war der Schmerz auf *un-spezifische* Weise da, das heißt: nicht verwirklicht als spezifische Sinnesqualität ‚Schmerz‘. – ¹³⁵

Das heißt, dass der Organismus ihn sehr wohl erfahren und „sogar als unerhörte Bedrohung und Erschütterung“ empfunden haben mag, jedoch nicht „als ‚Schmerz-Qualität‘“. Der Schmerz lässt sich als Sinnesqualität bezeichnen, so lange er eine Erträglichkeitsgrenze nicht überschritten hat. Diese Aussage erweist sich aber für Anders als genauso täuschend, weil sie dem Schmerz und der Sinnesqualität die Zugehörigkeit zu ein und derselben Ebene unterstellt. Der Schmerz ist allerdings keine Sinneswahrnehmung mehr, sondern stellt eben eine höhere Stufe, einen Zustand dar, der sich aus der Sinneswahrnehmung ergibt, „wenn sie eine bestimmte Intensitätsgrenze überschreiten“: Die „Sinneseindrücke [werden] zu Schmerzen“.

Die Dialektik dieser Ausführung hört bei dieser Schlussfolgerung noch nicht auf. Denn genauso, wie sich die stark intensivierten Sinneseindrücke in Schmerzen auflösen, so verliert auch der Schmerz seinen Charakter, wenn er „ein Maximum seiner Intensität“ erreicht oder überschreitet. Diese, von der Sinnespsychologie nicht behandelte, von Anders als „*dritte Schwelle*“ genannte und für ihn „philosophisch wohl interessanteste“, wird dann überschritten, „wenn der Reiz so groß und so überwältigend wird, daß er nicht mehr als spezifische (Schmerz-)Qualität registriert werden kann, sondern nur noch als ein *nach-spezifischer* Gesamtzustand des Organismus auftritt“¹³⁶. Während sich die Sinnespsychologie fast ausschließlich mit jener ersten Schwelle befasste, die einen Übergang „vom ‚noch-Unmerklichen‘ [...] zum ‚Merklichen‘“ darstellt, und „mit der *zweiten Schwelle*, derjenigen, an der die Qualität in Schmerz umschlägt“ nur selten, blieb die dritte völlig unbeachtet und bedarf daher noch einer Begriffsbildung. Dieser unbeachteten Phase des Bewusstseins, bei der sich der Reiz ins nicht mehr Registrierbare steigert, verleiht Anders, in seiner gewohnten Manier der Umkehrung, den Terminus „*überbewußt*“.

¹³⁵ TG, S. 58-59.

¹³⁶ Ebd., S. 59.

Wenn man den zu kleinen Reiz ‚unterbewußt‘ nennt, so dürfte der zu große [...] ‚überbewußt‘ heißen.¹³⁷

Der zu große Reiz ist kein „bloßer Reiz“ mehr, sondern etwas, dem man „nicht mehr gewachsen ist“, das man nicht mehr registrieren, auf das man nicht mehr reagieren kann. Als Beispiel nennt Anders den Ohnmachtzustand, und er fügt gleich hinzu, auf eine für seinen Stil typische, humorvolle Art, dass er für ihn „ja einen effektiven Registrier-Streik darstellt“. Der Humoreffekt tritt auch hier unerwartet auf und wird durchs seltsame, anscheinend unpassende, Syntagma „Registrier-Streik“ hervorgerufen, als ob die Sinne aus Protest bzw. in Erwartung einer Belohnung die Wahrnehmung ablehnen. Diesem kurzen stilistischen Exzess folgt gleich anschließend, im selben Atemzug durchgeführt, eine pointierte und effektvolle Schlussfolgerung, die sich wieder der Inversion bedient.

Während wir den erträglichen Schmerz noch ‚haben‘; das heißt: ihn als etwas von uns Unterschiedenes noch identifizieren können, ist es charakteristisch für den übermäßigen Schmerz, daß wir von ihm ‚gehabt werden‘.¹³⁸

Die Umkehrung vom aktiven „Schmerz haben“ ins passive „vom Schmerz gehabt werden“ verdeutlicht die Ohnmachtsituation des Leidenden besonders erbarmungslos. Der Mensch ist dem übermäßigen Schmerz völlig preisgegeben. Diese poetisch-philosophische Definition, wie man Anders’ Ausführungen oft nennen könnte, wird gleich von der nächsten, noch prägnanteren abgelöst und ergänzt.

Leidend sind wir von unserem Leiden so wenig unterschieden, dass wir uns, wenn überhaupt, nur noch als Leiden erfahren.¹³⁹

Die dreifache Verwendung des umgewandelten Wortes „leiden“ verleiht dem Satz rhythmisch und melodisch einen Verscharakter. Auf der semantisch-philosophischen Ebene bringt die Wiederholung des Wortes in drei verschiedenen Kombinationen eine Vertiefung und Vervielfältigung des Sinns: Wenn wir leiden, können wir uns von unserem Leiden nicht mehr unterscheiden und erfahren uns nur noch als Leiden. Während der mäßig leidende Mensch noch seine Komplexität beanspruchen darf, muss sich der übermäßig Leidende dem Leid völlig ergeben, zum

¹³⁷ TG, S. 59.

¹³⁸ Ebd., S. 60.

¹³⁹ Ebd.

Leid werden. Die Überlegung bleibt nicht auf der abstrakten Ebene. Die betrifft den Erzähler selbst. Er ist derjenige, der nach der Operation im Bett in Schmerzen liegt. Nahtlos geht die philosophische Reflexion zur eigenen Erfahrung über. Und eine bestätigt die andere. Denn nicht er ist im Bett gelegen, heißt es, sondern „Schmerz, und nichts als Schmerz“.

[...] nicht etwa ich, der Schmerzen ‚hatte‘. Das Schmerz-Haben fängt jetzt erst an, jetzt erst, da ich ‚zu mir komme‘, jetzt erst, da es mir besser geht.¹⁴⁰

Das Philosophieren, das aus einer persönlichen Situation heraus entsteht, endet auch höchst persönlich und wird poetisch gestaltet. Es reicht Anders nicht, seine These nur konsequent auszuführen und glaubwürdig zu pointieren. Sie muss zudem mit poetischen Mitteln unterstützt werden. Die Anapher, die hier aus dem dreifachen „jetzt erst“ besteht, bringt einen Klage-ton mit sich, der noch intensiver zu vergegenwärtigen vermag, wie leidvoll sich der Weg der Besserung abzeichnet, da er zuerst den Weg zum Schmerz eröffnet.

Ob Anders tatsächlich während seines Aufenthalts im amerikanischen Exil in einem Spital gelegen ist, ist nicht mit Sicherheit festzustellen und auch nicht von Belang. Jedenfalls schildert er den Prozess der postoperativen Genesung äußerst authentisch und überzeugend, und das braucht er als Illustration seiner These. Es ist er, an dem gemeißelt wurde, es ist sein Organismus, der durch die Beschädigung erschüttert war, er litt unter Schock, er lag unter Narkose und konnte die bestehende Quelle seines Leidens nicht identifizieren. Seinem Stil getreu kommt auch hier der anscheinend unpassende Witz unerwartet zustande: „Ich litt im Superlativ, aber unter nichts Identifizierbarem.“¹⁴¹

Zum Schluss dieses Kapitels resümiert Anders erzählerisch die Ergebnisse seiner Schmerz-Reflexion. Er kommt zu sich, und die Verletzung wird „ein [von ihm] unterschiedenes Etwas“, „der Schmerz [steigt] wirklich als Schmerz auf: also in seiner spezifischen Qualität“. Beruhigend geht das Kapitel dem Ende zu. Denn es könnte sein, obwohl das der Erzähler nur als „Verdacht“ und äußerst vorsichtig mitteilt, dass das

¹⁴⁰ TG, S. 60.

¹⁴¹ Ebd.

Aufsteigen des Schmerzes „und das Aufsteigen seiner Erkennbarkeit bereits eine Gesundung anzeigt“.

Während ich vorher vom Übermaß geblendet war, beginne ich nun wieder zu sehen.¹⁴²

Dieser letzte Satz des vorletzten Kapitels stellt eine eindeutige Überleitung zum Epilog dar. Dass sich der Blick für die Außenwelt wieder öffnet, kündigt das Verlassen der Welt des Inneren, des Jenseitigen, an, in dem die Geschichte angesiedelt war.

Der Anfang des vierzehnten und letzten Kapitels ist tagebuchartig gestaltet. Eine knappe informative Anmerkung, bestehend aus einem subjektlosen Satz, eröffnet die letzte Szene: „Seit gestern nun wieder draußen.“¹⁴³

Gleich anschließend folgt der nächste knappe Satz, der den eigentlichen Epilog einleitet bzw. die Handlung noch ein letztes Mal in den Krankensaal versetzt: „Mein Aufenthalt schloß mit einer Lüge.“ Die letzte Szene *Der beweinten Zukunft* ist eine Abschiedsszene. Der Autor wird seinen Held am Schluss nicht unerwähnt und auch nicht unversorgt verlassen. Vielmehr widmet er ihm alleine die letzten Zeilen der Erzählung, indem er sich liebevoll um sein seliges Zurückbleiben kümmert. Sein Zugehörigkeitsgefühl zu der kleinen Gemeinde, zumal zu McK. als ihrem hervorstechendsten Mitglied, ist auch im ‚nüchternen‘ Zustand immer noch so stark, dass er sich wegen seines früheren Verlassens des Krankenhauses „unsolidarisch“ fühlt. Daher handelt er sozusagen aus schlechtem Gewissen. Und darüber hinaus bleibt seine Zuneigung und Verbundenheit mit diesem Sonderling auch in seiner Distanzierung von ihm ungebrochen.

Vor diesem Hintergrund ist es durchaus berechtigt, sich „mit einer Lüge“ zu behelfen, denn sie wird für McK. die Rettung von seinen Qualen bedeuten. Die letzte Szene ist eine überwiegend dialogische. Doch es ist kein Dialog der Gleichgestellten. Der Erzähler ist derjenige, der über die Wahrheit verfügt, der das Gespräch lenkt, der mit seiner Lüge sein Ziel verfolgt. Er gibt auch ein letztes Mal seinen Kommentar ab, erinnert an die Beschaffenheit dieses Charakters und an seine Funktion im Erzählgefüge. Eine einprägsame Schilderung von McK.s jämmerlichem Zustand geht dem Gespräch voraus.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd., S. 61.

Sein Gesicht machte einen noch verquälteren Eindruck als das letzte Mal. Die Schuld am Tode des Oklahoma war nun wohl für ihn zur Gewißheit geworden. Schon deshalb, weil es über seine Kräfte gegangen wäre, einen Zweifel so lange aufrechtzuerhalten, und weil er unfähig war, einen Gedanken zu fassen, ohne ihn zur fixen Idee zu machen.¹⁴⁴

Diesmal geht es also nicht darum, dass es die Idee verdient, zur fixen Idee zu werden, sondern darum, dass dieser Charakter diesen obsessiven Zug aufweist, nämlich jeden Gedanken, ohne ihn zu hinterfragen oder an ihm zu zweifeln, zur fixen Idee zu machen. Im Angesicht der furchtbaren Qualen, die sich McK. in seiner starken Einbildungskraft selbst zugefügt hat, entschließt sich der Erzähler spontan zu einer hilfreichen Täuschung. Er fragt seinen geplagten Helden, „in ganz beiläufigem Tone“, ob Dr.K. auch ihm schon über Oklahomas Fall erzählt habe. Er will ihm auf Umwegen mitteilen, dass Oklahoma schon vorher schwerst erkrankt und zu Tode bestimmt war, dass also sein Absterben in keinem Zusammenhang mit McK.s nächtlicher Agitation stehen konnte.

Dass also der Tod eines Kranken-Nachbarn nicht von ihm verschuldet war, erfährt McK. von dem mitspielenden, fürsorglichen Ich-Erzähler, der das ganze Beweismaterial für ihn erfindet. Der Erlösung, der rettenden Erfahrung öffnet sich McK. jedoch nicht sofort, weil er von seiner fixen Idee nicht so rasch zurückfinden kann.

Aber zufrieden war er noch nicht. So rasch ging das nicht, von der fixen Idee zurückzufinden.¹⁴⁵

Der abschließende Dialog der beiden Protagonisten ist wieder einmal filmisch-szenisch aufgebaut. Der Erzähler gibt „beiläufig“ seine Auskünfte und beobachtet die dadurch hervorgerufenen Reaktionen McK.s. In der gleichen Stellung, in der er ihn vorfindet, beim Lunch und Löffeln, wird er ihn auch bald, rasch und kurz winkend, verlassen. Die kurze Abschiedsszene besitzt eine erstaunliche Dynamik. Diese entsteht einerseits durch die verbalen Reaktionen McK.s auf die Aussagen des Erzählers und andererseits durch die eindrucksvolle Schilderung seiner gestischen Ausdrucksweise.

¹⁴⁴ TG, S. 61.

¹⁴⁵ Ebd.

Der Leser sieht vor sich das Bild eines mageren, geplagten Menschen, der in seinem Krankenbett trübsinnig über den Suppenteller gebückt ist. Beim ersten Erwähnen des Oklahomas zittert „der Löffel [...] in seiner Hand. Seine Augen wei[te]ten sich vor Schrecken.“¹⁴⁶ Kurz danach, als er zum ersten Mal die heilbringende Botschaft wahrnimmt, und sie dann, nach seiner flüsternd ausgedrückten Bitte, wiederholt zu hören bekommt, heißt es: „Er begann, hastig zu löffeln.“¹⁴⁷ In der nächsten Stufe der szenischen Entwicklung, als er sich plötzlich doch zu öffnen beginnt und sich beim Erzähler für die Hilfeleistung bedanken will, tut er das, indem er es „in den Suppenteller hinein [murmelte]“. Und als der Erzähler sein Ziel erfolgreich erreicht und McK. sich dann endlich der lang erwarteten Erleichterung hingibt, verleiht er seinem Gefühl Ausdruck, „zum ersten Male aufblickend:“

„Glücklich hast du mich gemacht, Bruder!“¹⁴⁸

Zuletzt beginnt er, völlig erlöst und endgültig erleichtert zu sprechen. „Und er wurde lebhaft, als wünschte er, sofort aus dem Bett zu springen.“¹⁴⁹

Eine Linie der Beobachtung ist auf den Löffel in McK.s Hand und den Suppenteller fokussiert. Er löffelt trübsinnig, der Löffel in seiner Hand beginnt zu zittern, er löffelt hastig. Seinen Dank murmelt er in den Suppenteller hinein. Eine andere Linie verfolgt den Ton seiner Aussagen. Erschrocken und aufgeregt fragt er, ob der Doktor „davon“ weiß, ob er verraten wurde: „Haben Sie ihm das gesteckt?“¹⁵⁰ Er flüstert, er bittet, murmelt, redet unsinnig, er wird lebhaft. Und eine dritte Linie beschreibt seine Körpersprache. „Seine Augen weiteten sich vor Schrecken.“¹⁵¹ „Er blickte mich mit einem schlaun Lächeln an [...]“ „Er wurde lebhaft, als wünschte er, sofort aus dem Bett zu springen.“¹⁵² Alle drei Linien der Beobachtung registrieren eine starke Veränderung in der Stimmung des Helden.

Die verbalen Reaktionen des McK.s weisen genauso eine klare Steigerung bzw. Stimmungsveränderung auf. Vom anfänglich verängstigten „Was? [...] Er weiß davon?“ und „Haben Sie ihm das gesteckt?“ kommt es zu einem knappen, argwöhnisch

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Ebd., S. 62.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Ebd., S. 61.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Ebd., S. 62.

neugierigen „Und?“. In der nächsten Stufe schon erwacht plötzlich die Hoffnung auf Rettung mit dem Aufruf „Sagen Sie es noch einmal!“ Als sich der Erzähler von ihm verabschiedet und gehen will, kommt er endlich aus seiner Hülle heraus und richtet sich direkt an den Erzähler. Zunächst bittet er um „Eine Minute!“, dann murmelt er „Ich danke Ihnen auch schön“, bis er zuletzt aufblickend die rührende Aussage „Glücklich hast du mich gemacht, Bruder!“ herausbringt.¹⁵³

Das ist der Augenblick, in dem der lang ersehnte Kontakt schließlich doch zustande kommt. Auch dieses wichtige Ereignis begleitet der Autor Anders mit seinen Kommentaren, die eine besondere Spur des Erzählganges darstellen.

Nun war es also doch so weit gekommen. Die Unterhaltung hatte stattgefunden. Wenn auch nicht über den Gegenstand, den ich ursprünglich im Auge gehabt hatte.¹⁵⁴

An dieser Stelle ist es wichtig zu bemerken, dass sich der Philosoph Anders von seiner Erzähler-Rolle oft auffällig abhebt. So dacht seine Reflexionen in das Erzählte eingewoben sind, oder umgekehrt, so einprägsam und anschaulich das Erzählte das Reflektierende vermittelt: es bleibt gleichzeitig immer wieder eine Ebene erhalten, an der sich der Philosoph Anders vom Schriftsteller Anders klar trennt. Obwohl das Erzählerische dank der literarischen Beschaffenheit des Textes unantastbar fort dauert, sorgen Anders tendenziöse Kommentare immer wieder dafür, dass seine philosophischen Grundgedanken im Vordergrund bleiben.

Doch gerade auf dem Hintergrund dieses Kampfes zwischen dem Philosophen und dem Literaten, der für beide stets siegreich endet und sich in einer Symbiose auflöst, entsteht eine besondere, faszinierende Qualität der Anderschen Texte. Dies wird am Ende von *Die beweinte Zukunft* auf eine geradezu erschütternde Art klar und besonders einprägsam. Anders gestaltet hier sein großes Finale, indem er zunächst einen Epilog der Erzählhandlung liefert und dann noch seine Themen ein letztes Mal in einer glänzenden Engführung verdichtet und zu Ende führt.¹⁵⁵ Der Abschied von seinem

¹⁵³ Ebd., S. 61-62.

¹⁵⁴ Ebd., S. 62.

¹⁵⁵ Der Terminus Engführung oder auch stretto stammt aus der Musiktheorie und bezeichnet eine kontrapunktische Satzweise, bei der Einsätze des Themas im Verlauf einer Fuge oder anderen mehrstimmigen Komposition zeitlich verkürzt erfolgen, so dass das Thema noch nicht beendet ist, während es in der nächsten Stimme bereits einsetzt. Man spricht in diesem Zusammenhang auch von thematischer Verdichtung. Im kontrapunktischen Kontext bezeichnet *stretto* die dichte Aufeinanderfolge

Helden wird gleichzeitig zu einer nochmaligen, letzten Zusammenkunft mit der Idee, die er verkörpert hat.

Nachdem also das Täuschungsmanöver gelungen ist, fühlt sich McK. wie neugeboren. Er schaut bereits „mit einem schlaun Lächeln“ hinauf und ist bald zuversichtlich, dass „er [ihn] also doch nicht irreführt“¹⁵⁶ hat. Wenn sein Kompagnon und Retter „fragend mit dem Daumen zur Zimmerdecke“ weist, bestätigt er seine Vermutung, und fügt gleich „lebhaft“ hinzu, „als wünschte er, sofort aus dem Bett zu springen“:

„Dann kann ich ja gleich wieder anfangen.“

Ich verstand nicht sofort. Dann sagte ich: „Ach so“ und „gewiß“, winkte und war draußen. – Seine Predigt hatte er gemeint.¹⁵⁷

Leicht und wie in einem Sprung scheint der Erzähler aus dem Krankensaal und aus der Erzählung herauszukommen. Er verlässt seinen Helden fast erleichtert, fühlt sich anscheinend für ihn nicht mehr verantwortlich, sondern vielmehr von ihm losgelöst. Doch das stellt sich bald als Irrtum heraus. Gleich der nächste, nachgestellte Satz, der dem „[...] und [ich] war draußen“ folgt und das vorher Mitgeteilte erklären soll, hört sich schon als wehmütige Reminiszenz an: „Seine Predigt hatte er gemeint“. In ihm klingt schon wieder einmal die ganze Geschichte in vollem Mitgefühl nach.

Wie wir gleich sehen werden, lässt uns Anders seinen Helden nicht so leicht vergessen. Er wird ihn zwar ins Literarische entlassen, indem er ihn sein eigenes Leben im Erzählten weiter leben lässt. Er macht ihn also einerseits als solchen, d.h. als eine eigenständige literarische Gestalt erinnerenswert. Andererseits verbindet er mit ihm nach wie vor seinen eigenen Grundgedanken und lässt auch in den letzten Zeilen von *Die beweinte Zukunft* seine eigene Idee mit seiner fixen Idee verschmelzen und mitklingen. Kaum hat Anders seinen Helden verlassen, kehrt er gleich wieder zu ihm zurück, weil McK. die Grundidee verkörpert, von der die ganze Geschichte handelt. Und diese hat nicht nur die höchste Priorität, ihr gilt auch die höchste Emotion des Autors. Das ist es, was uns der vorletzte Abschnitt der Erzählung nochmals eindrucksvoll verraten wird.

verschiedener Stimmen mit ein und demselben Thema. Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Stretto>, Zugriff: Juli 2012.

¹⁵⁶ TG, S. 62.

¹⁵⁷ Ebd.

Vermutlich sind also die Zurückgebliebenen heute im Morgengrauen durch sein „Brüder, erwachet!“ geweckt worden. Wer weiß, wer in meinem gestrigen Spitalbette lag an meiner statt und statt meiner zum Amen gezwungen wurde. Mit Schrecken wird er vernommen haben, daß einer unserer Enkel ‚der Letzte‘ sein wird, und daß, wenn der Letzte sich hinlegt, keine Drommete schmettern, kein Himmel sich verfinstern, kein Blitz den Vorhang zerreißen wird. Noch nicht einmal eine ausgestorbene Gattung werden wir sein: Denn wo niemand ist, der unser sich entsänne, da ist niemand gewesen, und es war nicht der Rede wert. –

158

Die poetische Gestaltung dieser Zeilen lässt die höchste suggestive Kraft sich entfalten und auf uns wirken. Sie beweist, wie wichtig es Anders ist, uns seine Ideen möglichst überzeugend zu vergegenwärtigen. Sie beweist aber auch einmal mehr, dass sich Anders ohne die poetische Sprache nicht ausdrücken kann, dass er ein Poet bleibt. In diesen Zeilen benutzt er wieder einmal die Mittel dichterischer Sprache, um sein Thema am Ende verdichtet zu zeigen und zu steigern. Denn er vertraut letztendlich keiner anderen Sprache mehr als der dichterischen, mit ihrer Melodik, ihrem Rhythmus, ihrer Suggestion. Auffallend – „an meiner statt und statt meiner [...]“

Wie schon erwähnt, erinnern die letzten Zeilen bzw. die beiden letzten Absätze der Erzählung an eine musikalische Engführung, eine Stretta. Das Hauptthema erscheint in einem gewaltigen Finale in mehreren Stimmen gleichzeitig, bzw. in dichter Aufeinanderfolge, so dass ein Eindruck der Simultaneität aller Stimmen entsteht. Dadurch erreicht der künstlerische Effekt, sei es der musikalische oder der dichterische, einen besonders hohen Grad an Intensität. Die Verdichtung verschiedener Stimmen, in denen das Thema vorkommt, bedeutet in einem Text wie diesem, dass sich die verschiedenen Variationen, verschiedene Verkörperungen der Grundidee, am Schluss wieder einmal in verdichteter Form zusammenfinden. Das heißt, wir erkennen die Motive, denen wir im Verlauf der Geschichte schon begegnet sind, in verkürzter Form wieder, und wir erleben sie durch ihre nochmalige fast gleichzeitige Erscheinung bzw. Überlappung noch viel intensiver.

Die beweinte Zukunft ist eine philosophische Erzählung, deren Grundthema die Angst um die Welt ist. Wie es schon das paradoxe Syntagma des Titels andeutet, geht es hier ums Weinen über etwas, was erst geschehen wird. Die Zukunft wird beweint, als ob

¹⁵⁸ TG, S. 62.

sie schon geschehen ist, d.h. sie gilt nicht nur als gewiss und voraussehbar in ihrem Schrecken, sondern als unwiderruflich.

Dieses Thema verkörpert der Hauptheld der Erzählung, McK., mit seiner Predigt über den Letzten. Weiterhin repräsentiert es der Erzähler als Protagonist, indem er sich mit seinem Helden identifiziert und mit ihm mitfiebert. Vom Autor Anders wird das Thema ausführlich philosophisch reflektiert und kommentiert, und zugegebenermaßen als sein eigenes genannt. Und nicht zuletzt wird das Thema auch immer wieder poetisch unvermittelt wiedergegeben, als ob sich seine poetische Gestaltung verselbständigen würde. Das alles lässt sich nun in diesen letzten Zeilen in verdichteter Form nachempfinden: der warnende Prediger, die mitfiebernde Gemeinde, der wehmütige Philosoph, die prophetisch-poetische Sprache.

Besonders faszinierend dabei ist, wie das Fiktive in einer poetischen Steigerung als Reales suggeriert wird. Der Übergang von dem, was vernommen wird, dass es geschehen wird, zu dem, was schlicht und einfach geschehen wird, kommt nahtlos vor. Zunächst einmal heißt es: „Mit Schrecken wird er vernommen haben, daß [...]“, gefolgt von der durch anapherartige „daß“ und „kein“ unterstützten, rhythmischen Aufzählung der bekannten, nun verkürzten Weissagungen. Und plötzlich wird die Vorstellung beinahe unbemerkt zur Realität. Es heißt „nicht einmal eine ausgestorbene Gattung werden wir sein. Denn wo niemand ist, der unser sich entsänne, da ist niemand gewesen, und es war nicht der Rede wert. –“. Das Ausdrückliche und Direkte „wir werden sein“ und „wo niemand ist, [...] da ist niemand gewesen“, sind auch die buchstäblich wiederholten Worte des Predigers, nur diesmal hallen sie ohne Anführungszeichen nach, sie werden zum Faktum. In ihnen identifizieren sich der Poet und der Philosoph wieder mit dem Prediger, kaum haben sie ihn verlassen und ins Erzählte gerückt.

McK. lebt sein eigenständiges Leben als literarische Gestalt weiter. Ihm bleibt der Raum der Erzählung erhalten. Seine Geschichte setzt sich wiederholend fort, auch wenn sich sein Autor von ihm abhebt. Der Autor ist derjenige, der die Szene verlässt, die Charaktere bleiben, sie scheinen lebendiger zu sein als ihr Schöpfer.

Nein, neidisch bin ich nicht auf meinen Nachfolger. Noch nicht einmal eifersüchtig darauf, dass nun er Schwester Angelica lieben und ihre vox angelica hören wird an meiner statt. Obwohl ihr Bild engelhaft ist, gerade weil es engelhaft ist, werde ich es auswischen aus meinem Gedächtnis. Denn nur eines gilt: mit zu verhüten, dass es je einen ‚Letzten‘ gebe. Und überflüssig zu machen die Angst um ihn und die im voraus ihm nachgeweihten Tränen.¹⁵⁹

Als Patron, als derjenige, der den Überblick hat und der sich um seine Schützlinge sorgt, distanziert sich Anders von seinen Helden, nicht als sorgloser Spieler, den das Schicksal der im Spiel Verlassenen nicht mehr kümmert. Seine Sorge gilt jedoch etwas Höherem, etwas, was die Schauspieler dieses Stücks repräsentiert haben. Und das ist eine Idee, mit der den Autor eine so starke Emotion verbindet, dass er nicht im Stande war, sie ohne die Vermittlung dichterisch-szenischer Sprache auszudrücken.

Doch die höchste Priorität bleibt der Überbringung der Botschaft, die Anders für seine höchste Aufgabe hält. Dass es nämlich vielleicht doch noch möglich ist zu verhindern, dass es einen „Letzten“ gibt, dass daher unser entschlossenes Engagement unsere einzig mögliche Verhaltensweise ist.

In seinem Essay *Sein ohne Zeit – Zu Becketts Stück „En attendant Godot“*¹⁶⁰ erklärt Anders höchst eindrucksvoll, worin sich dieses Stück von allen anderen den Nihilismus der Gegenwart dokumentierenden Werken der Literatur unterscheidet. Und er findet den entscheidenden Unterschied „im Ton“ von Becketts Drama. Während die anderen sich „tierisch“ ernst oder zynisch, „also wieder inhuman“, ausdrücken, ist der Ton des Beckettschen Stücks durch Traurigkeit und Wärme gekennzeichnet. Es ist eine clowneske, chaplinische Traurigkeit, „die, da sie das traurige Los des Menschen überhaupt abspiegelt, die Herzen aller Menschen solidarisiert und durch diese ihre Solidarisierung erleichtert“. Solche farcenhafte Darstellung wird für Anders letztendlich zu nichts weniger als zum „Refugium der Menschenliebe“, und „die Komplizenhaftigkeit der Traurigen“ erweist sich als letzter Trost. In einem bravourösen Abschluss seiner Ausführung dichtet Anders geradezu eine Hymne an Menschlichkeit und Wärme, die auch wenn sie als „nur ein winziger Trost“ erscheinen, „auf dem

¹⁵⁹ TG, S. 63.

¹⁶⁰ AM I, S. 213-231.

trostlos dünnen Grunde der Sinnlosigkeit“ spießend, ihre allerhöchste Bedeutung beweisen.¹⁶¹

[...] und weiß auch die Tröstung nicht, warum sie tröstet und auf welchen Godot sie vertröstet – sie beweist, dass Wärme wichtiger ist als Sinn; und dass es nicht der Metaphysiker ist, der das letzte Wort behalten darf, sondern nur der Menschenfreund. –¹⁶²

Von dieser Art ist auch der Abschluss von *Die beweinte Zukunft*. Er ist im Ton anders als irgendeine tendenziöse Belehrung oder philosophische Schlussfolgerung. Er ist, wie der Schluss eines dichterischen Poems, ekstatisch gestaltet und von der starken Emotion der Fürsorge getragen.

Denn Anders' fixe Idee, seine Angst um die Welt, seine Panikmache wegen der bevorstehenden Apokalypse, ist nur mit Liebe für die Welt gemeint. Seine Verzweiflung, seine Ausweglosigkeit ist immer von der Art der Helden von *Godot*, nämlich in Liebe als die letzte Antwort.

Denn nur eines gilt: mit zu verhüten, dass es je einen ‚Letzten‘ gebe. Und überflüssig zu machen die Angst um ihn und die im voraus ihm nachgeweinten Tränen.¹⁶³

¹⁶¹ Ebd., S. 230-231.

¹⁶² Ebd., S. 231.

¹⁶³ TG, S. 63.

6. „Kurslos schaukelt mein Schiff ...“

Anders' Allegorie *Der Überfall*¹

Die Tagebucheintragung *Der Überfall* ist eine verhältnismäßig kurze Aufzeichnung mit nicht einmal acht Seiten. Unter dem Titel ist, wie bei anderen Eintragungen, auch ihr Entstehungsdatum angegeben: das Jahr 1962, was für den ganzen Kontext, wie sich zeigen wird, nicht ohne Bedeutung ist.

Der Überfall ist eine erschütternde kurze Aufzeichnung, die sich von allen anderen Andersschen Tagebucheintragungen dadurch hervorhebt, dass sie einen tief intimen und ganz persönlichen Anders preisgibt. Auch wenn es sonst in seinem gesamten Werk nicht verborgen bleibt, dass sein Zentralthema durch einen historischen Schock, der sehr wohl auch ein privater war, ausgelöst wurde, ist es sehr selten, einen dermaßen direkten und emotionalen Ausdruck seines privaten Traumas zu finden wie hier. Dieses intime Bekenntnis gestaltet Anders in Form einer Allegorie, die sich als eine *explikative* herausstellen wird, indem sie uns gleich anfangs ein Substitutionsverhältnis der genannten Sachen und Begriffe verrät.²

Anders erzählt uns hier beinahe in einem einzigen Atemzug die Geschichte von einem schrecklichen Überfall, den er als Kapitän und einziger Passagier seines Schiffes auf offenem Meer erlitten hat. Gleich einfürend erfahren wir, dass er beim Abschreiten seines Schiffes gelegentlich von „Stimmen aus dem brauenden Wasser des Gewesenen“³ überrascht war. Also gleich zu Beginn verrät die Eindeutigkeit der Metapher vom „brauenden Wasser des Gewesenen“, dass es sich hier nicht um eine wirkliche Schifffahrt handelt, sondern um eine ganz intime Reise durch die eigene Erlebniswelt. Wir müssen daher nicht lange raten, dass das Geschilderte auch etwas anderes zu bedeuten hat. Dies wird uns offen nahegelegt in einer expliziten Benennung der zu substituierenden Begriffe. Das schwimmende Schiff soll sein fortlaufendes Leben zeigen, wie er als Kapitän es souverän zu steuern vermag. Trotzdem bleibt die

¹ TG, S. 261-268.

² Vgl. Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen 2004, S. 44: „Bei der explikativen Allegorie [...] liegt ein explizites Substitutionsverhältnis vor, das die jeweiligen Elemente aufeinander bezieht, indem es sie auseinanderhält.“

³ TG, S. 261.

Zweideutigkeit des Bildes vom Schiff im brauendem Wasser und seinem Kapitän, wie bei jeder allegorischen Aussage, das Entscheidende für die Kraft der Darstellung.

Genauso steht es mit den nächsten Elementen der Substitution, von denen wir im gleichen Zuge, in ein und demselben langen Satz, erfahren: „[...] und es konnte kein Zweifel darüber bestehen, [...] daß jeder dieser Schreier einer meiner Vorgänger gewesen ist“.⁴ Es wird uns also gleich im ersten Satz dieses ergreifenden Berichtes Bescheid darüber gegeben, wen die schwimmenden und fliegenden „Schreier“, die das Schiff begleiten, zu repräsentieren haben. Damit sind wir wieder bei einer theoretischen Erklärung der Allegorie von Gerhard Kurz, der unter anderem davon spricht, dass „die Allegorie sehr wohl [sagt], was sie meint – sie sagt es eben direkt und indirekt“, also sie meint nicht nur das, was sie direkt angibt, sondern darüber hinaus auch etwas Anderes, etwas, „auf das es vor allem ankommen kann“.⁵ Anders’ direkte Übersetzung seiner allegorischen Elemente hebt ihre parallelen Bedeutungen, ihre unterschiedlichen Ebenen der Bedeutung nicht auf. Die Direktheit der explikativen Allegorie schadet der Komplexität der Darstellung nicht, sie gibt vielmehr der Virtuosität des Spiels in wechselseitiger Wirkung verschiedenen Bedeutungsebenen freien Lauf. Dazu kommt, dass auch bei der implikativen Allegorie bzw. bei jeder Art von allegorischer Sprache, die ja einen indirekten Sprechakt darstellt, der Autor eine zweite Bedeutung meistens offen intendiert hat.⁶

Es seien an dieser Stelle ein paar Bemerkungen über das Wesen der Allegorie aus dem Buch von Gerhard Kurz erwähnt, weil sie auch für das Verständnis dieser Allegorie Anders’ aufschlussreich sind. „Die Allegorie verlangt keine reduktionistische, sondern eine komplexe Deutung“⁷, folgert Kurz am Ende seines Allegorie-Kapitels. D.h. Text und „Praetext“ lösen einander nicht auf, sondern bleiben parallel bestehen, sollen daher in einem Zusammenhang erlebt und gedeutet werden. Die Ergebnisse anderer Forscher summierend, führt Kurz zustimmend an, dass man „Text und Praetext mit den zwei Stimmen in einer kontrapunktischen Musik“ vergleichen kann. Sie

⁴ TG, S. 261.

⁵ Kurz, S. 38: „Der Autor einer Allegorie will das Gesagte so verstanden wissen, daß es verstanden wird und noch etwas anderes mitverstanden wird.“

⁶ Ebd., S. 64: „Der Autor intendiert, daß der Leser erkennt, dass diese zweite Bedeutung eine von ihm intendierte Bedeutung ist. Er will, dass der Leser den Text so versteht, dass er damit auch noch etwas anderes hat sagen wollen.“

⁷ Ebd., S. 68.

„überlagern und durchkreuzen sich“ und „illuminieren sich dabei wechselseitig“.⁸ Dieser Musikvergleich lässt sich auf Anders' Allegorie leicht anwenden, weil sein Werk und sein literarischer Stil ohnehin sehr viele Merkmale musikalischer Textgestaltung aufweisen. Die wird auch in dieser Erzählung eine wesentliche Rolle spielen.

Anders' Allegorie *Der Überfall* besteht aus neun längeren Abschnitten, die verschiedene Phasen im Verlauf des Geschehens und in der Stimmung des Erzählers graduierend schildern. Dargestellt wird ein äußerst dramatisches Ereignis, das sich in einer unheilvollen Entwicklung immer mehr zuspitzt und mit einem tragischen Fiasko endet. Diese Darstellung weist, wie sich zeigen wird, eine nuancierte, klare Gliederung auf.

Im ersten Abschnitt will sich der Kapitän als souveräner Herr der Lage zeigen und schildert die ersten Zeichen des Vorfalls als eine belanglose, gewöhnliche Erscheinung.

In den letzten Monaten war es mir, wenn ich abends die Heckreling meines Schiffes abschrift, wiederholt passiert, daß Stimmen aus dem brauenden Wasser des Gewesenen aufstiegen, zumeist Angst- und Bettelrufe und Schreie um Hilfe, und es konnte kein Zweifel darüber bestehen, daß jeder dieser Schreier, die offenbar meinem Schiffe nachschwammen oder nachflogen und die, weiß der Himmel warum, in mir ihren möglichen Lebensretter sahen, daß jeder dieser Schreier einer meiner Vorgänger gewesen ist.⁹

Trotz der souveränen Haltung des Erzählers verrät Anders' Schiffsymbolik gleich am Anfang ihre Ambivalenz. Das Schiff, das ein zukunftsgerichtetes Fortbewegen und Hinstreben auf ein Ziel, einen Übergang und einen neuen Anfang symbolisieren sollte, schwimmt im „brauenden Wasser des Gewesenen“, das beunruhigend wirkt. Ein angsterfülltes Unbehagen deutet sich auch durch die „Angst- und Bettelrufe und Schreie um Hilfe“ an.

Im ersten Abschnitt machen sich ebenso Anders' selbstironischer Ton und sein Hang zur grotesken Darstellung bemerkbar. Seine anfängliche Analyse der Situation, die er scheinbar überlegen beherrscht, soll nüchtern und glaubwürdig klingen, sie entlarvt aber schon, wenn auch erst andeutungsweise, den Analytiker selbst als unterlegenen Akteur des bevorstehenden Spiels. Die Wucht der kommenden Invasion

⁸ Kurz, S. 69.

⁹ TG, S. 261.

signalisieren schon die bei der anfänglichen Schilderung beiläufig verwendeten Verben. Die Stimmen aus einem unheil- und geheimnisvollen tiefen Abgrund steigen auf, sie schwimmen und fliegen dem Schiff nach, kommen sozusagen aus allen Richtungen. Wenn daher der Erzähler gegen Ende des ersten Abschnitts feststellt, dass er nichts anderes zu tun hatte, als bei der routinierten abendlichen Runde „an derjenigen Stelle des Decks, von der aus das Schreien und Krähen der Vorgänger vernehmbar war, [seine] Schritte etwas zu beschleunigen, eben um so rasch wie möglich aus deren Hörweite herauszukommen“¹⁰, dann führt seine Feststellung dem Leser schon ein eigentlich mitleiderweckendes Bild vor Augen.

Dass sich der Kapitän etwas vortäuscht, zeigt sein vornehmes, gezwungen abgehobenes Desinteresse den „Schreibern“ gegenüber. Seine Aufmerksamkeit und die des Lesers richtet er gezielt auf die für das Vorankommen seines Schiffes wichtigen täglichen Aktionen. Vordergründig befasst er sich, scheinbar ungestört, penibelst mit den Details dieser lebenswichtigen Handlungen. Er zeigt sich unerschüttert und in seinem Lebenswillen bestätigt. Das überraschende gelegentliche Vordringen der Störenfriede erwähnt er nebenbei, es ist für ihn anfangs nicht „mehr als ärgerlich“. Der Ton, mit dem er aber die Routinearbeit beschreibt, ist eindeutig ironisierend und vielsagend.

[...] denn seit langem hatte ich – und das war geradezu ein Grundsatz von mir geworden – alles vermieden, was das Kurstempo meines scharf die Wellen durchschneidenden und geradeaus in die Zukunft hineinfahrenden Schiffes hätte retardieren können.¹¹

Die Pedanterie und die Entschlossenheit, mit der sich der Erzähler seinem Ziel widmet, die gerade, unausweichliche Linie, die er dabei verfolgt haben will, denunzieren ihn in seiner Naivität, angesichts der ihn verfolgenden „Angst- und Bettelrufe und Schreie um Hilfe“, als lächerlich und erbarmungswürdig. Das schnelle Tempo, der klare Kurs, das kräftige Durchschneiden der Wellen werden fast wie ein triumphales Siegeslied angestimmt, und umso absurder und grotesker wirken sie. Das Schiff fährt nicht bloß der Zukunft entgegen, sondern schon in die Zukunft hinein. Alles zu vermeiden, was diese Entwicklung „hätte retardieren können“, ist „ein Grundsatz“ des Kapitäns, es steht aber, wie sich zeigen wird, nicht in seiner Macht.

¹⁰ TG, S. 262.

¹¹ Ebd., S. 261.

Die hier zitierten Zeilen sind nur der Abschluss eines sich über vierzehn Buchzeilen erstreckenden Satzes. Die Verwendung von solchen extrem langen Satzgefügen stellt in der kurzen Erzählung keine Ausnahme dar. Dieses Verfahren wurde schon mit dem ersten, bereits zitierten neunzeiligen Eröffnungssatz angekündigt, und es wird bis auf den letzten Abschnitt konsequent durchgeführt. Die langen Sätze nehmen von sieben bis zu einundzwanzig Buchzeilen ein, so dass der Eindruck entsteht, dass die ganze Geschichte in einem Atemzug erzählt wird – oder dass sie von jemandem erzählt wird, der außer Atem geraten ist. Dieses Verfahren legt außerdem auch eine bestimmte Unvermitteltheit, Direktheit des Erzählens nahe. Der Leser fühlt sich wie eine Vertrauensperson in eine intime Geschichte eingeweiht, er fühlt sich direkt angesprochen. Selbstverständlich ist aber so eine langatmige Aussage noch vielschichtiger und bringt, wie sich zeigen wird, noch viel mehr zum Ausdruck: die Verwirrung des Erzählers, seine Fassungslosigkeit, seine Ohnmacht.

Die erste Beschreibung der seltsamen Begegnung mit seinen Vorgängern beschränkt der leicht irritierte Kapitän auf einige Bemerkungen, die mehr Überraschung über die unerwartete Erscheinung der „Schreier“ als Interesse für sie zeigen. Eine nüchterne Analyse des eigenen Verhaltens will erwägen, ob es seinerseits einen Anlass für dieses Vorkommen gegeben hat. Durch eine aufmerksame Überprüfung des eigenen Gewissens will sich der Kapitän von dem Verdacht befreien, dieses Geschehen selbst verschuldet zu haben.

Nun, seit Jahren hatte ich einfach in den Tag, gleich ob in den jeweils heutigen oder jeweils morgigen, hineingelebt, auf jeden Fall so, daß für mich die Existenz des hinter mir Liegenden ausgelöscht war.¹²

Diese gewissenhafte Überlegung erfolgt auch hier nicht ohne den selbstironisierenden, humorigen Ton. Die Tage werden pedantisch in heutige und morgige geordnet, als ob sie unter Kontrolle zu halten wären. Darin soll auch das geordnete, von der Existenz des Zurückliegenden gesäuberte Leben gelebt worden sein. Unwissend und unschuldig steht der Kapitän da und fragt sich, wieso sie, die „Schreier“, in ihm „ihren möglichen Lebensretter“ gesehen haben konnten.

In dem genannten vierzehnzeiligen Satz erklärt er, besser gesagt, er zählt auf, wie er sich zu den „vielen, die [seinen] Namen einmal getragen hatten“ verhalten hatte.

¹² TG, S. 261.

Nachdem er nur am Rande erwähnt, dass es sich bei den „Vielen“ um Kinder, Jugendliche, Erwachsene handelt, zeigt er sich ahnungslos darüber, dass „überhaupt noch welche als Nachzügler im Kielwasser [seines] Schiffes nachschwammen“.¹³

[...] vielmehr war ich, soferne ich mir darüber überhaupt Gedanken gemacht hatte, überzeugt davon gewesen, daß sie alle längst schon weit hinten und nie mehr erreichbar abgetrieben worden waren [...]¹⁴

Es ist mehr als betontes Desinteresse, was der Erzähler hier zur Sprache bringen will. Zwar heißt es anschließend auch ausdrücklich, Gleichgültigkeit apostrophierend: „– und das hatte mich nicht weiter bekümmert, im Gegenteil, das war mir eigentlich sogar sehr recht so gewesen“. Die Syntagmen „längst weit hinten“, „nie mehr erreichbar“, „abgetrieben worden sein“ drücken aber darüber hinaus eine schonungslose Abstoßung von unliebsamen Besuchern aus. Hartherzig zeigt sich der Kapitän, und es scheint ihn nichts dazu bewegen zu können, diese „Angst- und Bettelrufe und Schreie um Hilfe“ ernst zu nehmen.

Von Neugierde oder von einem Wunsch meinerseits, meine Vorgänger zu erretten, konnte gar keine Rede sein, sie suchten nach mir, nicht ich nach ihnen.¹⁵

Am Ende des ersten Abschnitts der Erzählung wird mit dem zitierten Satz zum ersten Mal ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen dem Erzähler und seinen ungeladenen Begleitern angedeutet. Der Kapitän ist nicht nur für die Bettler uninteressiert, er fühlt sich als ihr überlegener Gönner, der auf eine rücksichtslose Weise von ihnen gestört wird. Wie sich dieses Verhältnis im weiteren Verlauf der Erzählung verändert, wird unter anderem an der Bezeichnung von Rufen, die seine Vorgänger von sich geben, gezeigt. Im ersten Abschnitt beschränkt sich „das Schreien und Krähen der Vorgänger“, die ihr wahres Gesicht und ihre Vorhaben noch nicht offenbaren, auf „Angst- und Bettelrufe und Schreie um Hilfe“.

Der zweite Absatz beginnt mit einem „Nun, [...]“ genauso wie weitere fünf von den acht übriggebliebenen Absätzen, einschließlich des letzten. Dieses wiederholte „Nun, [...]“ als Einführung in die jeweils nächste Phase des Erzählens, zeugt von der konsequenten Durchführung einer fast archaisch wirkenden erzählerischen Geste. „Nun,

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

im Laufe der letzten zwei, drei Wochen [...]“¹⁶, „Nun, mich von dort [...] anzurufen, [...]“¹⁷, „Nun, wenn ich bedenke, [...]“¹⁸, „Nun, was ich schildere, [...]“¹⁹, „Nun, daß meine Fahrt nicht mehr weitergehen wird, [...]“²⁰, lauten die jeweiligen Absatzanfänge. Als solche gewährleisten sie einerseits, durch das rhythmische Wiederholen, eine klare Struktur des Erzählens, andererseits steigern sie die Aufmerksamkeit des Lesers, der erfahren will, was „nun“ weiter geschieht. Außerdem offenbart sich dadurch auch ein Mitteilungsbedürfnis des Erzählers, der bemüht ist, möglichst unmittelbar über etwas für ihn äußerst Wichtiges zu berichten.

Der Absatz besteht aus zwei Sätzen. Der erste kündigt nur kurz mit Verwunderung und gradierend an, dass sich die Lage in den letzten Wochen verändert hat. Die „Situation hat sich beträchtlich verändert, sehr beträchtlich sogar, und zwar zum Schlimmeren“²¹, heißt es. Der zweite berichtet sehr ausführlich darüber in einundzwanzig Buchzeilen, in einem Atemzug sozusagen bzw. atemlos. Die „Schreier“ avancieren zu „Schreihälsen“, weil sie nun „von Mal zu Mal kühner“ werden. Im langen Satz werden die Elemente der Veränderung aufgezählt und verdeutlicht. Es ändert sich der Zeitpunkt der unerwarteten Besuche, die Richtung und die Häufigkeit ihrer Attacken, es ändern sich aber vor allem der Ton und die Art der Schreie. „[...] Nicht nur bei Nacht“, sondern auch „bei sinkender Dämmerung“ waren die „Angst- und Hilfeschreie“ zu hören, und nun plötzlich „nicht mehr nur achteraus“, sondern von allen Richtungen.²² Sie „schwimmen“, sie „fliegen“ mit dem Schiff „um die Wette“, sie begleiten es von beiden Seiten „wie Delphine oder möwenartig“²³. Der zunehmende Schrecken, der den Erzähler zu überkommen beginnt, erreicht einen Höhepunkt, wenn er einsieht, dass ihm die Schreie plötzlich auch „von vorne“ begegnen.

[...] und vor einigen Tagen, an einem kompakt vernebelten Nachmittage, ist es schließlich sogar einmal passiert, daß mir (ich traute meinen Ohren nicht, denn wie sollte es möglich sein, daß Gewesenes einen überholt, aber geirrt habe ich mich ganz gewiß nicht), daß mir zwei oder drei von vorne entgegenkamen [...]“²⁴

¹⁶ Ebd., S. 262.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., S. 263.

¹⁹ Ebd., S. 265.

²⁰ Ebd., S. 267.

²¹ Ebd., S. 262.

²² Ebd.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd.

Wie ein *Stream of consciousness* fließen die Gedanken und die flüchtigen Bemerkungen ineinander. Der Kapitän ist von der Absurdität des Geschehens gefangen. Die in Klammern eingeschobenen Kommentare sollen das Absurde besonders hervorheben. Des Kapitäns schon panisch wirkende Versuche, die Lage genau zu observieren und zu bestimmen, seine Verblüfftheit darüber, was vor seinen Augen geschieht, stellen ihn aber selber als etwas lächerlich hin. Denn er sieht noch nicht ein, dass er nicht der Herr der Lage ist. Seine Vorgehensweise und seine Beobachtungen will er als einzig logische vor sich selbst und vor dem Leser rechtfertigen. Er ist jemand, der auf eine unverständliche und besonders freche Art und Weise unnötig beunruhigt wird. Dass diese auf einmal von vorne erscheinenden Schreier „teils aus der Luft, teils wohl vom Wasser her“ kommen, kann der Kapitän nur vermuten, aber als ein Mann, der die Sache immer noch fest im Griff hat, trägt er in den Klammern sofort einen sachgemäßen Vermerk ein: „(Lokalisierung war bei der Dicke dieses Waschküchenwetters nicht möglich)“.²⁵

Besondere Bestürzung löst beim Kapitän der veränderte Ton der Schreie aus. Sie sprechen ihn nicht mehr an, leise, um Errettung flehend, sie „begrüßen“ ihn, frontal auftretend, „unzweideutig höhnisch und schadenfroh“. Sie wollen die Situation zu ihrem Nutzen umdrehen, sie bitten nicht mehr um Hilfe, sondern sie versuchen, den Kapitän „zum Bittsteller zu machen“, bzw. sie tun so, als wäre es ihnen schon gelungen, und geben sich gleich siegessicher.

[...] es (ist) [...] sogar [...] passiert, [...] dass sie mich, [...] mit Rufen begrüßten, die nun nicht mehr wie früher bescheiden klangen oder flehend oder bettlerhaft, sondern unzweideutig höhnisch und schadenfroh, so, als wäre ihnen ein ungeheurer Trick gelungen, so, als wäre es ihnen nun geglückt, die Situation total auf den Kopf zu stellen, mir nämlich den Weg zu verlegen und mich zum Bittsteller zu machen.²⁶

Mit dem zitierten Passus endet der zweite Absatz, sowie der einundzwanzigzeilige lange Satz, in dem das veränderte Verhalten der ungeladenen Besucher in einem unaufhaltsamen Redefluss geschildert wurde. In ihm deutet sich auch schon der sich verändernde Gemütszustand des Erzählers allmählich an. Die letzten Zeilen mit den sich wiederholenden „so, als wäre [...]“ und mit den akzentuierten „mir“ [den Weg zu verlegen] und „mich“ [zum Bittsteller zu machen] bringen einen

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

wehklagenden Ton mit sich. Es lässt sich schon heraushören, dass da jemand spricht, dem Unrecht getan und Schmerz zugefügt wird. Allerdings will er noch glauben, dass es den Verfolgern eben nicht gelungen ist, „die Situation [...] auf den Kopf zu stellen“.

In diesen Zeilen wird schon die Vielschichtigkeit dieses allegorischen Berichtes ersichtlich. Explizit sagt der Allegoriker, was er beschreiben will, dass ihn nämlich auf seiner Schifffahrt gewisse „Schreier“ verfolgen, die zweifellos seine Vorgänger sind. Die Allegorie wird aber sehr viel mehr zeigen und verraten, jenes nämlich, was sich ohnedies nicht ausdrücken lassen würde. Vor allem: Was bringt der unerwartete Besuch, was hat er für den Erzähler zu bedeuten? Was tun die Vorgänger ihm, in ihm, an? Hier verrät die Allegorie schon, dass der Kapitän von Anfang an und lange schon der eigentliche Gefangene der vermeintlichen Bittsteller sein könnte.

Im dritten Absatz versucht er noch, die Sache gefasst und nüchtern zu analysieren. Er sieht sich als den Herrn der Lage, sucht nach einer vernünftigen Erklärung und überprüft seine eigene Verantwortung für die Vorkommnisse. Das Ganze bekommt wieder einen unmissverständlichen ironisch-traurig-humorigen Ton, indem der sachliche Diskurs über die möglichen Ursachen der Erscheinung im krassen Gegensatz zu der damit verbundenen Emotion und der Irrationalität des Geschehens steht. Denn was die Allegorie nicht explizit nennt, was sie uns aber tatsächlich vergegenwärtigt, sind die Gefühle des Betroffenen. Es handelt sich in der Geschichte um die innere Verfassung, um eine tiefe Aufgewühltheit des Erzählers, der den Kampf mit der eigenen Gefühlswelt führen und, letztendlich, auch verlieren muss.

Die um Hilfe rufenden, bettelnden „Schreier“, die zu „höhnischen und schadenfrohen“ Schreihälsen wurden, werden nun offen als „Störenfriede“ bezeichnet. Wie schon gesagt, versucht der Kapitän nun die Ursachen ihres immer auffallenderen Verhaltens sachlich und gefasst zu argumentieren. Er will auseinander halten, was noch verständlich und verträglich wäre, und was andererseits das Maß des Zulässigen übertrifft.

Nun, mich von dort, wo ihr angestammter Platz ist, also aus der Vergangenheit, anzurufen, das mochte als üblich noch hingehen. Mich dagegen von vorne in Empfang zu nehmen, aus einer noch unentdeckten Zukunftsregion, die ich selbst ja noch gar nicht erreicht hatte und der ich ja noch entgegenfuhr, das war doch ein wenig ungewöhnlich.²⁷

²⁷ TG, S. 262-263.

Die Verwunderung über diese verblüffende Umkehrung der Geschehnisse drückt sich noch mäßig aus: „das war doch ein wenig ungewöhnlich“. Doch gerade die ad absurdum geführte Auslegung des Beobachteten lässt in diesen Zeilen die immer ernster werdende Bedrohtheit des Kapitäns, seine wachsende Beunruhigung, erkennen. Die nüchterne, analytische Sprache und die Courtoisie, mit der er das Benehmen dieser „Schreier“, die zugegebenermaßen seine nicht mehr existierenden Vorgänger sind, zu erklären versucht, bringt einen komisch-ironischen Ton mit sich. Die Vorgänger haben ihren „angestammten Platz“, nämlich in der Vergangenheit, wo sie ordentlich ein- und weggeräumt sind. Es könnte daher noch „als üblich [...] hingehen“, wenn sie sich von dort mal melden, es wäre normal und nicht so irritierend, wenn sie „anrufen“. Doch sie nehmen ihn „in Empfang“ von vorne. Die Paradoxie der Ausdrücke „anrufen“ und „in Empfang nehmen“ in diesem Kontext liegt auf der Hand. Denn es ist klarerweise nicht die Höflichkeit bei dieser Begegnung gefragt, sie ist von den irrationalen, ungeladenen Geschöpfen nicht zu erwarten. Der Erzähler beruft sich aber ausgerechnet auf die täglichen Höflichkeits- und Umgangsformen, in denen er fast eine Art von Versicherungssystem zu haben glaubt.

Besonders gefährdet und beleidigt fühlt sich der Kapitän wegen der plötzlichen Verletzung seiner Kompetenz und seines Territoriums, das er noch zu erkunden hat. Die „Schreier“ besetzen und gefährden auf einmal eine „Zukunftsregion“, die er selber noch nicht entdeckt hat, der er aber voller Selbstbewusstsein und seines Kurses sicher entgegenfährt. Ein Gedankenspiel versucht für das Undenkbare eine, wenn auch kindlich anmutende, Erklärung zu finden:

Oder sollte es mir etwa passiert sein, dass ich die Kugel unseres Planeten versehentlich im Kreise umschiffte und das Gewesene, gewissermaßen von hinten, zum zweiten Male erreicht hatte?²⁸

Diese lustige und naiv enthusiastische Vermutung, die Beweise für die noch bestehende Überlegenheit des Kapitäns liefern soll, verrät vielmehr die ersten Anzeichen seiner Ohnmacht und Verlorenheit. Der plötzliche Einfall, der eine Erleichterung und die Antwort auf das Unverständliche anbieten soll, ist der eines Verzweifelnden, der nicht weiter weiß.

²⁸ Ebd., S. 263.

Die Vorstellung vom Umrunden des Planeten hat aber gleichzeitig etwas von einer clownesken Geste. An dieser Stelle schon stellt sich der Erzähler selbst mit dem sehr anschaulichen Bild als lächerlich hin, und das wird im weiteren Verlauf noch auffälliger werden. Das Humorvoll-groteske oder sich selbst Parodierende ist bei Anders ein unentbehrliches Element des Erzählens. Diese Erklärung für das plötzliche frontale Auftreten der Vorgänger kann sich klarerweise nicht halten und wird daher gleich abgeworfen. Sie war eben nur ein Umweg zur Feststellung, dass sich „ganz so indolent wie bisher [...] über die Existenz dieser Störenfriede nun doch nicht mehr hinweggehen“²⁹ lässt. Diesem Befund folgt der nächste lange, diesmal achtzeilige Redefluss, der auch in diesem Absatz nicht fehlen darf.

Das lange Satzgefüge stellt wieder einmal eine Selbstüberprüfung über das mögliche Selbstverschulden in der unheimlichen Angelegenheit dar. Verschiedene Erwägungen, präzise Erörterungen wechseln einander in einer unaufhaltsamen Reihe von Haupt-, Neben- und eingeschobenen Sätzen ab. Was überlegt wird, immer noch aus der Position eines vermeintlich Überlegenen heraus, ist, ob die Einstellung des Kapitäns den ungeladenen Gästen gegenüber eine falsche war. Ob er sie durch seine, kaum beschlossenen, und noch nicht einmal realisierten Absichten veranlasst haben könnte, in ihren Auftritten aggressiver zu werden. Die Vermutungen reihen sich aneinander und fließen ineinander, die eine unterbricht die andere. So wird ein Gedanke im hastigen Gedankenstrom erst nach einigen Einschüben, den Parenthesen, beendet.

Möglich also, wahrscheinlich sogar, [...] daß ich den Beschluß faßte, den Schreibern doch gelegentlich einmal etwas liebenswürdiger entgegenzukommen, ihnen vielleicht dann und wann kleine Beweise meiner Gunst zukommen zu lassen, ihnen zum Beispiel ein paar Worte der Bewunderung oder des Dankes für ihre Loyalität oder ein paar Brocken der Ermunterung zuzuwerfen, [...]³⁰

Was am Anfang des Redeflusses erst als Möglichkeit angenommen wird, ist an seinem Ende Gewissheit.

[...] – kurz: ich beschloß, all das zu tun, was einem so an billigen Gunst- und Beruhigungsbezeugungen Querulanten gegenüber eben einfällt.³¹

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

Der Hochmut des Kapitäns, seine demütigenden und abwertenden Äußerungen den „Querulanten“ gegenüber, sind schon Zeichen einer deutlichen Konfrontation. Obwohl er sich als der Überhebliche und Herabsehende zur Schau stellt, verrät seine Sprache schon jemanden, der in seinem inneren Gleichgewicht erschüttert wird.

Denn einerseits betont der Erzähler, dass dies nur unter der Bedingung geschehen kann, dass er dadurch „keine [seiner] täglichen und stündlichen Kapitänspflichten versäumen“ muss. Und dem fügt er nebenbei autoritativ hinzu: „denn da ließ ich nicht mit mir spaßen“. Also er gibt die vermeintliche strenge Kontrolle der Lage und seine Prioritäten noch nicht auf. Andererseits will er seine Vorgänger doch „tröstlich versichern“,

[...] daß sich alle ihre Sorge erübrige, daß sie nicht nur nicht vergessen seien, sondern noch nicht einmal vergessen werden könnten, da es ja gar keine Mittel gebe, die Tatsache, daß jemand oder etwas irgendwann einmal dagewesen sei, nachträglich wieder aus der Welt zu schaffen – ³²

Er will sich also großzügig zeigen und Gefallen tun, und, soweit das seinen eigentlichen und einzig wichtigen Aufgaben nicht im Wege steht, Mitleid zeigen und Trost spenden. Es schimmert aber schon durch, dass der Kapitän selber Trost nötig hätte. Denn er ist derjenige, der glauben will, dass jemand, der einmal da gewesen war, nicht so leicht aus der Welt zu schaffen ist. Der Trost gilt dem Autor Anders, der über die bittere Endgültigkeit des Totseins verzweifelt, der sich mit dem plötzlichen und nicht wiedergutzumachenden Gewalttod nicht abfinden kann.

Die Sprache des nächsten, vierten Absatzes täuscht vor, eine analytisch-diskursive zu sein, doch sie ist emotionell und mit tiefer Beunruhigung erfüllt. Der Kapitän versucht zu erforschen, wie es möglich war, dass sich die Lage plötzlich so heftig und zu seinem Nachteil veränderte. Seine Untersuchung soll Methode haben, sie befasst sich mit Details, prüft und begründet den Verlauf des Vorgangs genau und von allen Seiten.

Daß das aber der Fall gewesen ist, das steht absolut fest, daran ist nicht zu rütteln, und zwar deshalb nicht, weil, wenn das nicht der Fall gewesen wäre, [...] ³³

³² Ebd.

³³ Ebd., S. 264.

Der fieberhafte Rhythmus des Gedankengangs, in dem durch Aneinanderreihung von Fragen und Vermutungen überprüft werden soll, woher die plötzliche Selbstsicherheit der Schreier stammt, macht die Angst des Kapitäns deutlich spürbar. Die Vermutung ist, dass es nur seine wohlwollenden Absichten gewesen sein könnten, die seine Vorgänger zu solch einer Anmaßung ermuntert haben. Es bleibt aber die Frage,

[...] wie und mit Hilfe welcher Sinnesorgane es diesen Schreiern, denen ich ja schließlich von meiner Kompromissbereitschaft nichts verraten hatte, wie es diesen Wesen gelingen konnte, meine flüchtige Wallung sofort zu registrieren.³⁴

Die „Schreier“ werden zu „Wesen“, sie zeigen sich plötzlich mächtiger und erwecken Ehrfurcht, denn sie sind im Stande, eine „flüchtige Wallung zu registrieren“. Für den Kapitän steht außer Zweifel, weshalb er von ihnen einen solchen „geradezu abenteuerlichen“ Empfang bereitet bekam. Er weiß, dass sie sich einzig und allein durch ihre Fähigkeit, seine kurze Schwäche, seinen guten Willen und seine edlen Absichten verspüren zu können, dazu ermuntert gefühlt haben. Und davon will er nun berichten, „was nicht ganz leicht ist“.³⁵ Von diesem Augenblick an wird der Kapitän zum Opfer einer rücksichtslosen Attacke, der er hilflos und völlig unvorbereitet ausgeliefert sein wird. Somit kommt die Erzählung zu ihrem inhaltlichen Kern. Das eigentliche dramatische Geschehen, das allmählich angekündigt wird, steht unmittelbar bevor.

Es ist nicht zu übersehen, dass es hier die ganze Zeit um die Beziehung zwischen dem Erzähler und seinen Vorgängern geht. Gerade weil der Kapitän, sich rechtfertigend, vergewissern will, dass er diese seltsame Begegnung durch nichts herbeigeführt oder provoziert haben konnte, wird klar, dass es sich dabei für ihn um eine tief innerliche Angelegenheit handelt. Auch der fünfte Abschnitt der Erzählung fängt damit an, dass der Kapitän jegliche Möglichkeit, an „die Bettelnden“ gedacht zu haben, gleich bestreitet. Diese wiederholt deklarierte Verweigerung der Anteilnahme am Geschehen verrät den Kapitän als einen eigentlichen Realitätsverweigerer. Er wirkt als jemand, der sich seiner Gefangenschaft nicht bewusst ist und der allein dadurch Mitleid erwecken muss.

³⁴ Ebd., S. 263-264.

³⁵ Ebd., S. 264.

Der fünfte Abschnitt beginnt mit der Beschreibung einer ruhigen, besonnenen Routinehandlung des Kapitäns, die seine Zuversicht und Gefasstheit nochmals demonstrieren soll. Die Maschinen schaltet er, wie gewöhnlich, nachts für eine Viertelstunde ab und verlässt kurz seinen Kartenraum, „um Luft zu schnappen“. Er will sich eine nächtliche Atempause gönnen und ist, zukunftsorientiert wie immer, „tief in Gedanken über den weiteren Kurs versunken“. Eine leichte Spur des Zweifels schleicht sich im kurzen Satznachtrag ein: „und wenn ich mich nicht irre, war das auch gestern nacht so“. Die Vermutung liegt bereits nahe, dass es bald eine große Verwirrung geben wird.

Aber es ist doch möglich, daß mein Kopf einfach völlig leer war – auf keinem Fall aber dachte ich an die Bettelnden oder an meine gestrige Kompromißbereitschaft, oder wie immer wir meinen Schwächeanfall nennen sollen. Kein Wunder also, daß mir das, was sich da oben abspielte, den Atem verschlug, und ganz zu mir gekommen bin ich eigentlich auch jetzt noch nicht.³⁶

Ein letztes Mal will der Kapitän seine Unschuld zur Schau stellen, bevor er sich als wehrloses Opfer endlich doch ergibt. Dass sich etwas Grausames, völlig Unerwartetes und, aus der Sicht des Erzählers, auch Absurdes und Ungerechtes abspielen wird, darauf deutet schon der lange Prolog hin. Die Spannung wird nun, kurz bevor die Schilderung des eigentlichen Vorgangs beginnt, noch einmal gradiert, indem der Erzähler seine Ohnmacht preisgibt, von dem Geschehenen überhaupt berichten zu können.

Jedenfalls fühle ich mich außerstande, über den Tumult, in den ich da, als ich meinte, in das Schweigen der ausgestirnten Meeresnacht hinauszutreten, hineingeriet, einen wirklich zusammenhängenden Bericht zu erstatten.³⁷

Die Sehnsucht nach dem „Schweigen der ausgestirnten Meeresnacht“ gilt dem Poeten Anders, der sich, mit seinem Kapitän identisch, fernab und jenseits jedweder Brutalität zeigt. Die Ruhe, Nachdenklichkeit und Schönheit, die dieses poetische Bild vergegenwärtigen will, sollen nicht nur die Erwartungen des Kapitäns darstellen, als er sich in die „Meeresnacht“ begibt, sondern auch, ganz betont, seine innere Einstellung, sein Bekenntnis dazu. Im Erzählverlauf erscheint aber diese Beschreibung wieder einmal als wichtiges Mittel der Kontrastierung. Damit wird die Brutalität des

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

bevorstehenden Geschehens möglichst stark nachempfinden können, soll uns das erwartete und herbeigesehnte „Schweigen der ausgestirnten Meeresnacht“ vor Augen geführt werden. Die Selbstverständlichkeit einer solchen Meeresnacht steht für den Kapitän mit seinen guten Vorsätzen nicht in Frage. Daher sieht er sich außer Stande, über das Unfassbare, das geschehen wird, zu berichten, und das wiederum dient, wie erwähnt, auch einer gewaltigen Kontrastierung bzw. Steigerung der Spannung. Was geschehen wird, ist etwas Unbeschreibliches.

Denn was mir da schreiend und krähend um die Ohren herumschwebte und –flatterte, das waren Schwärme, das müssen Tausende gewesen sein, und ich könnte nicht sagen, wie lange mein erster Schrecken gedauert hat, ob ein paar Augenblicke lang oder ob stundenlang.³⁸

Nicht zu beschreiben ist die Art der Attacke, die Dauer des Schreckens, die Zahl der Attackierenden. Die Störung der Zeitwahrnehmung geht gleichzeitig mit der räumlichen Verwirrung einher. Der Erzähler spricht suggestiv. Auch wenn es unmöglich war, das genau zu bestimmen, es „müssen Tausende gewesen sein“.

Die Schilderung, die ab diesem Moment doch versucht wird, will und kann sich, weil das Scheitern dieses Versuchs schon im Voraus für unabwendbar erklärt wurde, nur auf Details beschränken. Sie beginnt mit einem Redefluss von zwanzig Buchzeilen. Die Details des schrecklichen Vorfalls werden wieder in einem Atemzug vorgebracht. Ihre Darstellung verläuft weitgehend synästhetisch. Obwohl das, was beschrieben wird, verschiedene Schreie, also Geräusche sind, wird der Eindruck vermittelt, als ob es sich hier um eine tastsinnliche Erfahrung handelte. Es sieht also so aus, dass das, was der Erzähler erlebt und weiterzugeben versucht, grösste physische Gewalt ist.

[...] zum Beispiel eine Wolke von winzigen Schreien, die mich, [...], wie ein Schwarm von schwirrenden Moskitos einhüllte, und die ich mit vor das Gesicht geschlagenen Händen abzuwehren suchte; dann zum Beispiel ein plumper Schrei, der wie ein geworfener Stein hochstieg, an meinem Gesicht vorbeistrich, um dann klatschend ins Dunkel wieder zurückzufallen;³⁹

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd., S. 264-265.

Die taktile und die visuelle Darstellung stehen nebeneinander, wechseln sich ab, gehen in einander über. Die Geräusche, welchen die Schilderung eigentlich gilt, werden im Folgenden auch als solche, nämlich mit deskriptiv-auditiven Mitteln beschrieben. Dazu werden für Anders unentbehrliche, musikalische Muster zum Einsatz gebracht.

Es wird vor Augen geführt, wie mitten im Wirrwarr dieser fürchterlichen, aufdringlichen Stimmen eine plötzliche Pause entsteht, die sich dann doch als „Scheinpause“ herausstellt. So grausam das zu schildernde Erlebnis ist, es ist ein Erlebnis, das aufgrund seiner Intensität und seiner Beschaffenheit mit den Attributen „feierlich“ und „eindrucksvoll“ bezeichnet werden darf: „(dies wohl die eindrucksvollste, mindestens die feierlichste Szene)⁴⁰“, heißt es in Klammern. Denn obwohl es sich hier um eine zutiefst intime Angelegenheit handelt und die Erlebnisebene eine rein persönliche, daher schmerzlich empfundene ist, kann Anders als Erzähler seinen hohen Ansprüchen ästhetischer Gestaltung keinen Widerstand leisten. Was geschieht, sind für ihn „Szenen“, deren Dramatik eine hohe ästhetische Form gebührt, auch wenn der Erzähler selber derjenige ist, der bei diesem Geschehen zugrunde geht. Der Protagonist und der Ästhetiker treffen sich wieder in der Person des Ich-Erzählers Anders. Nicht ohne Widerspruch und ohne Zwiespalt geht diese Begegnung einher. Die Faszination des Ästhetikers durch den höchsten Eindruck der Szene weicht gleich im selben Satz vor der Erschütterung des Ich-Erzählers etwas zurück, der sie dann als „mindestens feierlichste“ zu bezeichnen wagt. Dass etwas, was so kummervoll und als größte Bedrohung empfunden wird, gleichzeitig als ein ästhetisches Erlebnis gefeiert werden kann, zeugt von dem poetischen Charakter des Erzählten, mehr noch vom Hang des Erzählers zum Poetischen.

Die Pause, die eintritt, ist eine musikalische „Scheinpause“. Die ganze Situation der Szene ist mit dem Musizieren eines Orchesters bzw. mit einer musikalischen Szene vergleichbar. Sie wird als solche deklariert, indem in deren Schilderung musikalische Termini wie „Chor“ oder „mitmusiziert“ explizit verwendet werden. Die Stimmen, die im Vordergrund plötzlich nicht mehr zu hören sind, setzen aus, nur damit „ein anderer Chor vernehmbar wurde“,

⁴⁰ Ebd., S. 265.

[...] ein Chor aus der Ferne, einer der Hintergrundstimmen, die gewiß die ganze Zeit über (wie soll ich es ausdrücken?) mitgeschrien oder mitmusiziert hatten, von den anderen aber zugedeckt geblieben waren: leise vor sich hin wimmernde winzige Kinderstimmen, von denen ich den Eindruck hatte, daß sie weit hinten am Horizont auf Bojen auf- und abwiegen.⁴¹

Das Bild von den sich auf Bojen auf- und abwiegenden Kinderstimmen wird fast idyllisch ausgemalt. Die akustische Darstellung geht nahtlos in die bildliche über. Die im Hintergrund „mitmusizierenden“ Stimmen sind auch optisch weit entfernt am Horizont zu sehen, und sie weisen eine klare rhythmische Bewegung auf. Die leisen Töne, die in beiden Darstellungsmodi, dem musikalischen und dem bildlichen, vorherrschen, zaubern eine wehmütige und sanfte Stimmung herbei. Auch eine maßlose Zärtlichkeit und Traurigkeit, die der Erzähler den „winzigen Kinderstimmen“ entgegen bringt, schimmert durch diese Zeilen hindurch.

Am Anfang des sechsten Abschnitts wird nochmals betont, dass eine treue Schilderung des ungeheuerlichen Geschehens auf gar keinen Fall möglich ist. Der Erzähler wiederholt, dass sich diese, nur „auf Einzelbilder, Einzelszenen und Einzelbeispiele“ beschränken kann.

Aber obwohl ich deren Zahl beliebig vermehren könnte, um die Massivität, mit der dieser Angriff gleichzeitig von allen Seiten gegen mich vorgetragen wurde, in ihrer ganzen Großartigkeit zu vermitteln, dazu würde auch die Summe von tausend Einzelheiten nicht ausreichen.⁴²

Einerseits werden durch solche Einschränkungen die Erwartungen des Lesers erneut provoziert, der so auf Unermessliches vorbereitet wird, andererseits wird er dadurch auch eingeladen, sich mit Hilfe seiner eigenen Einbildungskraft das Geschehene vorzustellen. Die Gradierung der Spannung bewegt sich sozusagen in einer ungeraden, doppelt geknickten Linie, die vom Anfänglichen ‚unmöglich zu schildern‘ hinunter zum ‚Details schildern‘ steigt, und dann, weil „tausend Einzelheiten nicht ausreichen“ zum ‚tausendfach unmöglich zu schildern‘ emporschießt.

Im zitierten Satz fällt wieder auf, dass der Ich-Erzähler, der als Betroffener die brutale, „von allen Seiten vorgetragene“ Attacke gegen sich erleiden muss, diese gleichzeitig als großartig bezeichnet bzw. in „ihrer ganzen Großartigkeit vermitteln“

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd.

will, als ob es sich da etwa um ein in seiner Intensität und Synchronisierung meisterhaftes symphonisches Werk handelte. Das Ungeheuerliche, das Dramatische muss gleichzeitig auch in seiner ästhetischen Gestaltung faszinieren, damit es überhaupt zur Geltung kommen kann. Für Anders ist diese ästhetische Form in seinem Empfinden der Begebenheit schon vorgegeben. Er will uns nahe legen, dass sie ohne seine Vermittlung zustande gekommen ist. Was er versucht, ist nur, sie zu schildern, was genauso unmöglich ist, wie ein gelungenes Kunstwerk zu erklären. Eigentlich misst Anders seinen Gefühlen, die er in ihrer Komplexität und Stärke darstellen will, höchst ästhetische Werte bei. Er kann sie nicht anders verarbeiten als als Dichter.

Nach dieser kurzen Einführung, die den nächsten Grad der Spannung vorbereiten soll, setzt sich der Absatz mit einem neunzehnzeiligen Redefluss fort, mit dem er auch schließt. Er besteht aus Haupt-, Neben- und eingeschobenen Sätzen, die sich gegenseitig verflechten und in einem Atemzug ergänzen, um schließlich in einer akzentuierenden Aufzählung zu münden.

Die kurzen Sätze oder Teilsätze, die ineinander fließen, drücken oft mehrmals dasselbe auf verschiedene Arten aus. Sie unterstreichen manchmal ein und dieselbe Aussage und beleuchten sie von mehreren Seiten. Doch dadurch wird die Aussage paradoxerweise nicht überzeugender, sondern sie vermittelt eher den Eindruck höchster Verunsicherung und Nervosität des Berichters. Hier will er unwiderruflich feststellen, dass dieser schwere Angriff gegen ihn, der eine gemeinsame Aktion „vieler aus [seinen] diversen Vorzeiten“ darstellt, keine Zufälligkeit sein kann. Um uns das zu versichern, wiederholt er dreimal hintereinander, dass das für ihn außer Zweifel steht, und dann auch noch ein viertes Mal, und zwar nach der Aussage, die verdeutlichen soll, wessen er sich so sicher ist.

Denn soviel steht fest, und das ist die Hauptsache, und die war mir sogar im ersten Augenblick schon deutlich: daß es sich bei diesem Tumult nicht etwa um ein zufälliges und wildes Zusammentreffen vieler aus meinen diversen Vorzeiten herbeigeflatterter Stimmen handelte – so sehen zufällige Ansammlungen wahrhaftig nicht aus; [...]⁴³

⁴³ Ebd., S. 265.

Der Betroffene will sich sozusagen aus der Verantwortung herausstellen, uns vermitteln, dass die ganze Begebenheit ausschließlich von außen verursacht wurde, durch eine ihm fremde und unverständliche Entwicklung. Er fühlt sich als Opfer seines eigenen Inneren, das er als eine ihm feindlich gesinnte, äußere Gewalt hinstellt.

Der Erzähler wehrt sich und klagt an, und je anklagender und klagender sein Ton wird, desto deutlicher offenbart sich seine Ohnmacht. Er will Mitleid und Sympathie erwecken, beteuert Unschuld, sucht nach Gerechtigkeit. Indem er sein Inneres nach außen projiziert, um sich mit ihm damit zu konfrontieren, als ob es sich um etwas ewig Fremdes handeln würde, schafft er eine paradoxe Situation, die gleichzeitig erschütternd und humorig wirkt. Einige zufällig „herbeigeflatterte Stimmen“ aus der Vergangenheit wären nicht als Bedrohung empfunden worden, sie hätten noch liebevoll und sorgsam behandelt werden können, mit dem Ausdruck „der Bewunderung oder des Dankes für ihre Loyalität“⁴⁴, wie es anfangs geheißen hatte. Es wird aber für den Betroffenen immer offensichtlicher, dass es sich hier um eine groß angelegte Verschwörung handelt.

[...] daß hier vielmehr ein systematischer und blendend organisierter Aufruhr stattfand, daß sich die Heerscharen aller meiner Vergangenheiten zusammengetan und verschworen haben mußten, um sich nun solidarisch gegen mich zu erheben [...]⁴⁵

Die Vergangenheiten solidarisieren sich untereinander, bilden eine Front gegen ihren Besitzer, der völlig alleine und hilflos dasteht. Das heißt, keine einzige solidarisiert sich mit ihm, was zu erwarten gewesen wäre, und sie alle gemeinsam legen auf einmal ihr heimtückisches Ziel unverhohlen bloß.

- um das nun durch die betäubende Gewalt ihrer Massierung doch durchzusetzen: nämlich mich dazu zu zwingen, meine Fahrt nach vorne ein für allemal abzustoppen, [...]⁴⁶

Die Aussage von der „Fahrt nach vorne“ klingt immer trauriger, immer absurder, immer unglaubwürdiger. Das Syntagma, das die unbeirrte Entschlossenheit und Zuversicht auf dem geradlinigen Wege signalisieren soll, nimmt, angesichts der „Heerscharen“ der ihn umgebenden aggressiven Störenfriede, immer mehr einen traurig-humorischen Ton an. Weil sich die Vorstellung von der „Fahrt nach vorne“ unter

⁴⁴ Ebd., S. 263.

⁴⁵ Ebd., S. 265.

⁴⁶ Ebd.

den Umständen nur als absurd herausstellen kann. Den komischen Ton rufen die Bilder von „Heerscharen“ und ihrer „Massierung“ besonders hervor, weil die Verwendung militärischer Sprache in diesem Zusammenhang nicht erwartet wird. Doch gleichzeitig bringt das Bild von der „betäubende[n] Gewalt“ der Massierung das gewaltige Gefühl der Bedrohung zum Ausdruck. Auch das betonte Selbstmitleid des Kapitäns hat schon einen selbstironisierenden Beiklang, als ob die beteuerte Zuversicht und Zukunftsorientierung doch nicht von Anfang an vorhanden gewesen wären.

Die Entrüstung über das Unrecht, das ihm widerfährt, drückt der Erzähler am Ende des sechsten Absatzes bzw. des langen Redeflusses emphatisch mit einer Aufzählung aus.

[...] und mich nun, statt weiterzufahren, für alle Jahre, die mir vielleicht noch blieben, ausschließlich ihrer Pflege und ihrer Ernährung und ihrer Ermunterung und ihrer Tröstung und ihrer Verwöhnung, kurz: ihrer Rettung und Unsterblichkeit zu widmen.⁴⁷

In diesen letzten Zeilen des Absatzes wird fast jedes Wort bzw. fast jede Wortgruppe stark akzentuiert, bevor sich die Aufzählung in der letzten Pointe auflöst. Als erstes wird „statt weiterzufahren“ betont, damit das primäre Ziel des Kapitäns nicht aus den Augen verloren wird. Danach „für alle Jahre“, um auf die endgültige Folge des Überfalls hinzuweisen, und dann ergänzend „die mir vielleicht noch blieben“, damit auch das Lebensbedrohende dieser Situation unterstrichen wird. Die streng rhythmische Wiederholung, die diese abschließende Emphase untermauert, besteht aus einer siebenfachen Aufzählung von Substantiva, die immer mit dem stark betonten Possessivpronomen „ihrer“, gekoppelt mit der Konjunktion „und“ – „und ihrer“, eingeführt werden. Es fällt auf, dass alle sieben Substantiva weiblich sind. Somit bleibt der Alliterations-Assonanz bildende Wert des Pronomens in diesem Gefüge gewährleistet. Außerdem weisen fünf der aufeinander folgenden Feminina die Endung -ung auf, wodurch die rhythmische Struktur der Aufzählung auch noch mit einem Klangeffekt untermalt wird. Die letzten zwei Substantiva werden pointiert zusammengerafft. Der Kapitän ist dazu verurteilt, sich von nun an ausschließlich seinen Vergangenheiten zu widmen, „ihrer Rettung und Unsterblichkeit“. Durch diese Pointe scheint sein Schicksal endgültig besiegelt zu sein. Nicht nur wird der Kapitän

⁴⁷ TG, S. 265-266.

gezwungen, seine Vergangenheiten zu retten, er ist derjenige, der sie, obwohl von ihnen tödlich belastet, absurderweise auch noch unsterblich macht.

Der siebente Absatz gestaltet sich als Einführung in das große Finale dieses dramatischen Geschehens. Er besteht aus einem einzigen vierzehnzeiligen Satzgefüge, das mit seinen vielen kurzen Nebensätzen und Parenthesen von noch stärkerer Zerrissenheit und Unruhe des Berichters zeugt. Die Parenthesen werden zum Teil mit Klammern versehen und dadurch zusätzlich hervorgehoben. In diesem Absatz wird schon die Niederlage und die „bedingungslose Kapitulation“ des Kapitäns, mit der diese Geschichte enden wird, zur Sprache gebracht. Er gibt seine Ohnmacht und Geschlagenheit völlig preis. Er gibt auch zu, dass er nicht mehr weiß, „wie lange [er] reglos dagestanden“ hat, bevor er im Stande war, „irgend etwas zu unternehmen“.

Wie gesagt, wie lange dieser Generalangriff auf mich, den Heutigen, gedauert hat und wie lange ich reglos dagestanden habe, ehe ich so weit war, irgend etwas zu unternehmen [...], das weiß ich, [...], auch nicht mehr genau –⁴⁸

Militärisch exakt definiert der Kapitän die unerwartete Attacke als einen „Generalangriff“, dem er als Einzelner unmöglich standhalten kann. Seine Isolation besteht aber nicht nur darin, dass er völlig alleine auf offenem Meere sein Schiff steuert, sondern, was besonders betont wird, auch darin, dass er als einziger der „Heutige“ ist. Und als „Heutiger“ wäre er der Aufrichtige, derjenige nämlich, der Vorrang und Privileg genießen darf, eigentlich der Einzige, der sich auf dem richtigen Wege befindet. Daher wird das, was ihm geschieht, als noch viel brutaler und ungerechter empfunden.

Im Folgenden gibt sich der Kapitän schon völlig geschlagen, denn sich zu wehren, war er nicht mehr im Stande. Davon gibt er auch Auskunft, als eingeschobene Nebenbemerkung in den Klammern.

[...] (ich sage nur: <irgend etwas>, denn von einer Verteidigung oder gar von einem Gegenangriff zu reden, wäre reine Prahlerei), [...]⁴⁹

⁴⁸ TG, S. 266.

⁴⁹ Ebd.

Von dem Moment an macht sich der selbstironisierende Ton dieses Berichts immer stärker bemerkbar, bis er im nächsten, finalen Absatz in einer grotesken Darstellung der eigenen Verhaltensweise gipfelt.

– das einzige, was ich mit Gewißheit behaupten kann [...], das einzige ist, daß ich damit begann, einzelnen Schreibern nachzuspringen, um diese zu erhaschen – was ja, da die Luft von ihnen schwirrte, ein Kinderspiel hätte sein müssen; [...]⁵⁰

Nicht nur das Bild von jemandem, der hin und her springt und versucht, etwas, das nur zu hören ist, physisch zu fangen, wirkt grotesk-komisch. Die darauffolgende Begründung in Form einer quasi-logischen Umkehrung verstärkt das Ironische zusätzlich: „[...] keine zu fangen, so schien mir umgekehrt, wäre ein Kunststück gewesen.“⁵¹ Dass sich das Finale dieses Dramas in einer bitteren Niederlage auflösen wird, kündigt sich hier auch schon an, und zwar noch einmal parenthetisch und in Klammern.

„[...] (und zwar deshalb, weil es schließlich meine Niederlage besiegelt und meine bedingungslose Kapitulation zur Folge hatte), [...]“⁵²

Der achte Absatz, der das eigentliche Finale dieser dramatischen Allegorie darstellt, und dem nur noch ein kurzer Epilog folgen wird, ist der längste. Am Anfang will er auch, wie es die vorigen versucht hatten, einen nüchtern analytischen Charakter behalten. Der Kapitän stellt sich Fragen über die Motive seines Handelns, ohne Antwort auf sie zu finden. Wollte er die Schreier „überwältigen“, „sich rächen“, die „Gefangenen [...] vielleicht zwischen [seinen] Fingern zerdrücken“, oder umgekehrt, wollte er sie nochmals zu überzeugen versuchen, dass er „besten Willens war, [sich] um sie zu kümmern und ihre Pflege zu übernehmen“?⁵³ Die Fragen bleiben offen, einander gegenübergestellt. Dazu wird noch eine dritte Möglichkeit erwogen, nämlich dass er „vielleicht sogar beiden Motiven, obwohl diese einander widersprachen, gleichzeitig gehorchte“⁵⁴, aber der Verwirrungszustand hat schon Oberhand gewonnen, und vom überlegenen Überdenken der Lage kann keine Rede mehr sein.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd.

Aber letztlich kommt es darauf auch gar nicht an, und zwar deshalb nicht, weil, wie unbegreiflich das bei dem Wimmeln und Schwärmen um mich auch war, meine Jagd völlig vergeblich blieb, weil mir auch nicht ein einziger winzigster Fang glückte.⁵⁵

Es bleibt dem Erzähler nichts Anderes übrig, als nur noch zu berichten, was sich tatsächlich ereignet hat, und daraus dann eine niederschmetternde Bilanz zu ziehen. Die Schreier spielen mit dem Kapitän ein äußerst böses Spiel. Er muss nun eine erniedrigende Spott-Tirade über sich ergehen lassen. Es gelingt ihm nicht, die Schreier zu fangen, nicht weil sie etwa real-physisch nicht existieren, sondern weil sie sich in ihrer Übermacht über ihr wehrloses Opfer lustig machen wollen und ihn mit Leichtigkeit austricksen.

Immer war es das gleiche: Sprang ich nach rechts einem nach, dann schrie einer zur Linken auf. Sprang ich diesem nach, einer zur Rechten.⁵⁶

Dieses Bild vom hin und her springenden Kapitän deutet schon an, dass sich die Erzählrichtung zum Tragikomisch-Grotesken hinwendet. Die Schilderung der endgültigen Niederlage des Kapitäns wird sich, statt dass sie uns direkt die Tragik des Geschehens vermittelt, unerwarteter Weise als eine filmische Slapstickszene gestalten. Die Lächerlichkeit und die Komödie, die in der Situation zustande kommen, apostrophiert der Erzähler auch selbst einige Male explizit.

Aufs ingenioseste, geradezu orchesterartig, schienen sie aufeinander eingespielt, und es war noch ein Glück, daß außer ihnen keine anderen Zeugen anwesend waren: denn diese hätten mich bei dem Theater, das ich da aufführte, nicht nur für lächerlich halten müssen, sondern für irrsinnig, für einen auf imaginäre Schmetterlinge Jagd machenden Alten oder für einen tanzenden Clown oder was weiß ich.⁵⁷

Eine endgültige Umkehrung der Lage bestreitet der Erzähler nicht mehr. Vielmehr bringt er seinem Feind Bewunderung entgegen. Der Angriff ist ingenios organisiert, die Angreifer selbst sind so perfekt aufeinander eingespielt, dass ihr Auftritt mit dem eines Orchesters verglichen werden darf. Der Kapitän dagegen steht wie ein lächerlicher Narr da, denn sie treiben ihn dazu, dass er dieses „Theater aufführen“ und so aussehen muss, als ob er gegen „imaginäre“, nicht existierende Feinde kämpfen

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd., S. 266-267.

würde. Die Szene findet er also gleichzeitig großartig – mit ihrer musikalischen, „orchesterartigen“ Gestaltung, tragisch – mit ihm als ihrem geschlagenen und missverstandenen Helden, und komisch – durch seine clowneske Aufführung.

Der folgende dreizehnzeilige Redefluss veranschaulicht die Szene vom endgültigen Untergang des Kapitäns auf eine mannigfaltige Art und Weise. Einerseits schildern die Zeilen den buchstäblichen Sturz des Kapitäns – ein Anblick, dem es „an Lächerlichkeit [...] wahrhaftig nicht gefehlt“ hat, wie berichtet wird – andererseits kommen bei dem Fall auch die erbarmungslose Brutalität und Schadenfreude der Angreifer sowie die Tragik dieses Falls zum Ausdruck.

[...] denn nach einem meiner Fehlsprünge geschah es, daß ich, statt auf meinen Füßen zu landen, hinstürzte, mit dem Hinterkopf dröhnend gegen den Anker schlug oder auf irgendein anderes massives Stück Eisen, und reglos liegenblieb, und daß sie nun, so als hätten sie auf nichts anderes gewartet, diesen Sturz mit einem so triumphalen Kreischen quittierten, wie ich es nie zuvor gehört hatte, [...]⁵⁸

Die penible Beschreibung von den Details des Falls – mit Betonung auf Ausdrücken wie „dröhnend“, „massives Stück Eisen“, „reglos liegenblieb“ – zeugen sowohl vom Selbstmitleid als auch von der Niedergeschlagenheit des Betroffenen. Er will mit dieser Wortwahl noch stärker betonen, wie schwer dieser Fall, und wie bestialisch der Angriff, der dazu geführt hat, war. Gleichzeitig bleibt aber die „Lächerlichkeit“ der Szene aufrecht, die in weiterer Folge als solche definiert wird. Der Kapitän ist sich seiner erniedrigenden Niederlage voll bewusst und wird nun immer mehr über seine Ohnmacht klagen.

Vorerst muss er aber nochmals die Unanständigkeit der Angreifer anzeigen, die seinen Sturz mit dem unerhörten „triumphalen Kreischen quittierten“. Die Einmaligkeit dieses „triumphalen Kreischens“ wird allerdings gleich etwas relativiert, und zwar durch einen unerwarteten Vergleich, der in einem Atemzug dieser Schilderung parallel hinzugefügt wird. Es ist in diesem Kontext eine tatsächlich überraschende Parallele, denn es wird ein anscheinend belangloses Erlebnis aus der Schulzeit in Erinnerung gerufen, um die Grausamkeit des Geschehens und gleichzeitig auch die Komik der Szene sowie die Böswilligkeit ihrer Betrachter zu unterstreichen.

⁵⁸ Ebd., S. 267.

[...] außer vielleicht vor Jahrzehnten einmal, in der Quarta, nachdem ein Mitschüler mir während einer Feier auf dem Podium, auf dem ich mich hatte produzieren sollen, ein Bein gestellt hatte, über das ich dann vor der versammelten Lehrer-, Eltern- und Schülerschaft in meiner ganzen Länge hinschlug.⁵⁹

Die Komik der Szene gibt über das Leid und die Erniedrigung des Opfers vordergründig keinen Aufschluss. Daher wird der Leser bei dieser Darstellung leicht zum Lachen gebracht. Zumal die Zuspitzung der dramatischen Spannung mit dieser Wendung plötzlich unterbrochen wird. Statt der erwarteten Klimax spielt sich vor den Augen des Lesers ein Lustspiel ab, das als ein willkommener Effekt der Erleichterung und Entspannung angenommen wird.

Auch die Empörung des Betroffenen über diesen Verlauf der Dinge wirkt in ihrer übertriebenen Betonung vorerst als bewusst komisch. Aufgeregt und verbittert über sich und seine Niederlage, äußert er sich selbstverachtend und selbstspottend in einer Reihe von deklamatorischen Ausrufsätzen.

Lächerlich war das, lächerlich, wie ich auf sie hereingefallen war!
Und eine Komödie war es gewesen, was sie da mit mir aufgeführt hatten!
Sie – und mich nötig haben! Wo sie ja tausendmal lebendiger waren als ich
und in tausendfacher Überzahl.⁶⁰

Spätestens aber im letzten Satz des zitierten Abschnitts bricht schon der Exkurs ins Komische ab, und der Grundton nimmt seinen ursprünglichen Charakter an. Es gehört zur Brillanz von Anders' Stil, dass sich dieser Rückfall in den ursprünglichen Ernst des Berichtens fast unbemerkt vollzieht und gleichzeitig doch abrupt eintritt. Der gleichbleibende Ton des Ausrufesatzes überdeckt vorerst den inhaltlich veränderten Ton der Aussage. Doch umso intensiver erklingt ihr schmerzhaft klagender Ruf. Die plötzlich eingetretene Einsicht, dass die Vorgänger „tausendmal lebendiger“ sind „und in tausendfacher Überzahl“ als er selbst, kündigt eine niederschmetternde Bilanz dieses Berichtes an und eine bedingungslose Kapitulation des Kapitäns, der sich nun nur noch in totale Resignation zurückziehen kann. Mit dem darauffolgenden Schlussbericht im letzten Satz des vorletzten Absatzes wird der Höhepunkt der Erzählung erreicht.

⁵⁹ TG, S. 267.

⁶⁰ Ebd.

Jawohl, das war es, was sie mir zeigen wollten, und das, was sie mir nun aufs vulgärste und handgreiflichste beibrachten: daß ich, der Einzelgänger, ich, der ich gerade heute und nur heute den Namen trug, den sie alle ebenfalls und vor mir getragen hatten, daß ich neben dieser Jahrzehnte repräsentierenden überwältigenden Übermacht ein kümmerlicher Niemand war.⁶¹

Der Höhepunkt der Erzählung trifft mit dem unwiderruflichen und endgültigen Fall der Moral des Kapitäns zusammen. Mehr kann er nicht mehr tun, als seine Niederlage zu gestehen. Und das bekundet er in einer emphatischen Rede, die uns seinen Schmerz und seine Verbitterung direkt nahe bringt. Denn nun wird endlich an den Tag gelegt, worum es den Vorgängern gegangen ist, was sie zeigen wollten und was sie erreicht haben. Den letzten Satz des Absatzes, der in einem klagend-ekstatischen Ton die finale Gegenüberstellung mit der bitteren Wahrheit darstellen soll, eröffnet ein nachdrückliches und besiegelndes „Jawohl“. Dem werden einige akzentuierte Wortwiederholungen folgen, die das Schlusswort bzw. die letzte Pointe des Satzes einleiten. Die erste Wortwiederholung „das war es, was [...] und das, was [...]“ bringt stilistisch neben der Emphase auch ein verkürztes Polysyndeton und eine Inversion der Satzglieder mit sich, die die Bewegung und Hervorhebung der Aussage bewirken.⁶² Ähnlich akzentuiert und verbunden sind in weiterer Folge die Wortpaare „gerade heute und nur heute [...]“. Jedoch liegt die größte Betonung auf dem Wort „ich“, das sich anaphorisch dreimal hintereinander wiederholt, wobei das erste und das dritte sogleich eingeleitet werden: „daß ich [...] ich, der [...] daß ich [...]“. Das erste und das zweite „ich“ sind zusätzlich durch die Apposition „ich, der Einzelgänger“ bzw. den appositionellen Satz „ich, der ich [...]“ unterstrichen. Die letzte Wiederholung bringt auch den sinkenden Ton des Satzes mit sich, der mit der eigentlichen Pointe der Allegorie endet: „daß ich neben dieser Jahrzehnte repräsentierenden überwältigenden Übermacht ein kümmerlicher Niemand war“.

Fast verlässt hier die Allegorie ihren Boden, indem die Aussage so direkt und unzweideutig wird. Nach einem langen, qualvollen Kampf steht zweifelsohne fest: Die aggressiven Vorgänger, denen der lange Widerstand galt, stellen eine „überwältigende Übermacht“ dar, indem sie „Jahrzehnte repräsentieren“, wogegen der Erzähler als

⁶¹ Ebd., S. 267.

⁶² Vgl. Ivo Braak, *Poetik in Stichworten*, Berlin 2001, S. 56 u. 60.

„Einzelgänger“ nicht nur machtlos ist, sondern vielmehr am Ende als „ein kümmerlicher Niemand“ dastehen muss.

Der letzte kurze Absatz, der folgt, ist ein trauriges Nachspiel, das einen Kapitän in tiefster Resignation und Niedergeschlagenheit schildert.

Nun, daß meine Fahrt nicht mehr weitergehen wird, und daß ich den Bestimmungshafen, den ich seit ich weiß nicht wann angepeilt hatte, nicht mehr erreichen werde, zu erreichen gar nicht mehr versuchen werde, das brauche ich wohl kaum mitzuteilen.⁶³

Ein letztes „nun“ leitet diesen abschließenden, kurzen Absatz ein, der in ruhigem und elegischem Ton die Erzählung zu Ende führt. Tiefe Traurigkeit, in die der vorher zielsichere Kapitän versinkt, ist nicht mehr wegzudenken. Dieser Zustand ist nicht nur für ihn ein unwiderrufliches Faktum. Auch von den Zuhörern und Beobachtern seines Dramas erwartet er diese Einsicht: „[...] das brauche ich wohl kaum mitzuteilen“, heißt es. Die Wortwiederholungen unterstützen wieder einmal den suggestiven Rhythmus der klagenden Aussage und ihrer Überzeugungskraft. Und zwar handelt es sich hier um die Kombination je einer Anapher und Epipher, die dicht aufeinander folgen. In den ersten beiden Nebensätzen steht die Konjunktion „dass“ am Anfang, und in den nächsten beiden das Hilfswort „werde“ am Ende. Diese Stilmittel, die sonst gerne in Balladen und Dramen angewendet werden, bringen eine starke Steigerung mit sich und wirken gefühlsverstärkend.⁶⁴ Nicht nur ist der Kapitän resigniert, weil er sein Ziel nicht mehr erreichen kann, sondern, mit der Feststellung, dass er es „gar nicht mehr versuchen“ wird, fällt er noch tiefer in Resignation. Auch der parenthetische Satz „den ich seit ich weiß nicht wann angepeilt hatte“ zeugt von Lethargie und verlorengegangenen Zielen.

Die letzten Sätze dieses Berichtes sind von besonderer dichterischer Schönheit geprägt. Sie bringen nicht nur den Trübsinn und die Niedergeschlagenheit des Berichters zum Ausdruck, sondern auch seine melancholische Sehnsucht nach der Schönheit und Normalität des Lebens.

Im Augenblick ist es zwar ruhig, im Osten beginnt es bereits rosa zu dämmern, meine Vorgänger haben sich verzogen, die Schreie sind verstummt, - aber ich weiß, daß sie jeden Augenblick von neuem ausbrechen könnten.⁶⁵

⁶³ TG, S. 267-268.

⁶⁴ Vgl. Braak, S. 65.

⁶⁵ TG, S. 268.

Die rosa Dämmerung und die Ruhe des Augenblicks untermauern nur die nostalgischen Gefühle des Erzählers, der sich keiner Hoffnung mehr öffnen kann. Die kurzen, versartigen rhythmischen Sätze, die sich aneinanderreihen, bringen Bewegung und kündigen ein nahes Ende an. Denn die Schönheit des Bildes bleibt nur ein ersehntes, verlorenes Ziel. Die Glaubwürdigkeit der vier kurzen idyllischen Vers-Sätze wird schon anfangs durch ein „zwar“ angezweifelt und dann auch widerlegt durch das Antithetische „aber ich weiß, [...]“. Das Wissen von der Endgültigkeit dieser tragischen Lage ist auch das Letzte, was der Bericht noch vermitteln will. Der nächste Satz beginnt mit einem Teilsatz, der rhythmisch eine fast völlig gleiche Versstruktur wie die zitierten vier aufweist. Er entlarvt diese aber als trügerisch und untergräbt sie, indem er dieselbe Form benutzt, um einen völlig anderen, bitteren Inhalt zu vergegenwärtigen: „Kurslos schaukelt mein Schiff, [...]“. Somit wird den vier Verssätzen dieser letzte antithetisch gegenübergestellt, und dadurch gewinnt er an Aussagekraft, indem er sie alle übertönt.

Kurslos schaukelt mein Schiff, und sofern ich mich noch auf derselben Position befinde, die ich, ehe ich die Decktreppe hinaufstieg, ausgerechnet hatte, und auf der sich – wie soll ich das Ereignis nun nennen? – der Überfall abgespielt hatte, wird mir wohl in zwei, drei Stunden ein Postboot entgegenkommen, dem ich diesen Brief vielleicht werde an Bord werfen können.⁶⁶

Im Epilog dieser traurigen Geschichte wird der resignierende Kapitän des völlig orientierungslosen Schiffes letztendlich jegliche Hoffnung und jeglichen Willen zum Widerstand über Bord werfen müssen. Somit wird der selbstbewusste, zielsichere Held am Ende zu einem niedergeschlagenen, der sich der Bedeutung seiner Existenz nicht mehr bewusst sein kann. Sein Dasein erweist sich vielmehr als durchaus bedeutungslos.

Sollte ich aber, was ebenfalls möglich ist, unterdessen abgetrieben sein und schon ganz woanders schaukeln, dann gehört eben auch dieser Bericht bereits zum *temps perdu*, was gewiß wird verschmerzt werden können.⁶⁷

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd.

Zusammenfassung

Das Thema dieser Arbeit war, den literarisch-philosophischen Stil des Schreibens von Günther Anders vom literaturwissenschaftlichen Standpunkt her zu untersuchen, und zwar anhand von ausgewählten Texten aus seinem Buch *Tagebücher und Gedichte*. Die Tagebuchaufzeichnungen haben sich als dafür geeignet erwiesen, weil sie bei Anders weder als reine bekenntnisliterarische Form noch als reine philosophische Reflexionen zu verstehen sind. Im Unterschied zu seinen Erzählungen, Gedichten oder dem einzigen veröffentlichten Roman bezeichnet Anders seine Tagebücher nicht als Literatur. Daher galt es als besondere Herausforderung, zu zeigen, wie sich Anders' poetische Sprache, seine Kunst der dramatischen Darstellung, seine Metaphorik, verbunden mit seinen philosophischen Grundgedanken, ausgerechnet in dieser Form offenbaren. Außerdem lässt sich das Tagebuchschreiben als solches bzw. die häufige Verwendung von Tagebuchnotizen in vielen seiner Werke schon an sich als ein Merkmal von Anders' Schreibstil bestimmen. Dazu kommt, dass für manche Kritiker gerade die Tagebücher zum Besten gehören, was Anders geschrieben hat. Daher schien es vielfach berechtigt zu sein, eine detaillierte Stiluntersuchung an den Textbeispielen aus den Tagebüchern vorzunehmen.

Dass Anders' besonderer Schreibstil und seine sprachliche Brillanz auch in weiteren philosophischen, literarischen oder gesellschaftskritischen Schriften die Leser beeindruckten, und zwar oft stärker als seine Thesen, das wurde schon am Anfang dieser Arbeit, und außerdem als ihr Anlass schlechthin, hervorgehoben. Mit anderen Worten gesagt, Anders' sprachliche Kunst macht seine philosophischen Werke so attraktiv, dass sie manchmal allein seiner Sprache wegen gelesen und zum dauerhaften heimlichen Bestseller wurden. Wie gelingt Anders diese Wirkung? Worin besteht die Faszination seines Stils, wie sind die Stilmittel zu bezeichnen, mit denen er seine hochgesteckten künstlerischen Ziele erreicht? Diese Arbeit hatte es sich zum Ziel gesetzt, auf diese Fragen, selbstverständlich nur teilweise, Antworten zu finden.

(1) Ein Teilziel, das sich durch die Zielsetzung ergab, bestand außerdem darin, durch die Stilanalyse einer anderen Perzeption von Anders' *Œuvre* mehr Platz zu verschaffen und den verweigernden Schriftsteller Anders von ihm selbst und durch ihn

selbst zu rehabilitieren. Denn die Gründe dafür, dass sich die Wissenschaft, insbesondere die Literaturwissenschaft, kaum ernsthaft mit Anders' Werk auseinandergesetzt hat, was im ersten Kapitel der Arbeit belegt wird, sehen die Rezipienten eben bei ihm selbst. Er wird als bewusster Grenzgänger bezeichnet, der zwischen den Bereichen wandert und Stile und Gattungen dermaßen vermischt, dass sich sein Werk jeder Klassifizierung versperrt. Am Anfang der Arbeit wurde erklärt, dass sich Anders einem Begriff des Philosophen im nichtakademischen Sinne verpflichtet fühlte, „der sich Systematik nicht leisten kann“.¹ Denn für Anders ist jedes System „eine Art von Vergewaltigung der Fülle des Wirklichen“². Daher wandte er sich einem „ungewohnten Stil der Darstellung“ zu, den er „Gelegenheitsphilosophie“ nannte. Und damit seine Botschaft auch ankommt, sah er sich gezwungen, sich der literarischen Genres und Mittel zu bedienen. Das Resultat sind philosophische Texte, die als höchst eindrucksvolle und hinreißende Literatur anmuten. Doch stellen sie gleichzeitig „Denksteine“ dar, die „weite Kreise in das stille Gewässer der Philosophie“ gezogen haben.³

(2) Im ersten Teil der Arbeit wurde gezeigt, dass Anders' Werk, das jenseits der geltenden Normen steht, als authentisch und unklassifizierbar angepriesen wird. Es wird bewundert, wie er Phänomene seiner Zeit reflektierte. Doch für ihn gilt, dass er diesen rasanten Zerfall der Werte nicht nur reflektiert, sondern erlebt und erlitten hat. Es handelt sich um die Verarbeitung eines historischen Schocks, der gleichzeitig ein zutiefst persönlicher war. Im zweiten Kapitel der Arbeit wurden daher einige Stationen seines Lebens aufgezeigt, denn es heißt, dass die Begegnung mit einem Buch von Anders unausweichlich eine Begegnung mit dem Autor und Menschen Anders bedeutet.

Es wurde tatsächlich mehrfach betont, dass Anders' persönliche Lebenserfahrung eine der wesentlichen Voraussetzungen für sein Lebenswerk darstellt. Das Gleiche gilt folglich für sein literarisches und kunsttheoretisches Werk – dass nämlich auch dieses von seinem Leben und Engagement nicht zu trennen sei. Das war ein Leben, das die Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts geradezu widerspiegelte, so

¹ Vgl. Michael Rohrwasser, *Günther Anders – Der musische Philosoph des Atomzeitalters*, in Exil, S. 5: „Anders' Thesen beanspruchen Gehör und Gültigkeit über die Akademie hinaus [...]“

² Anders, *Bild meines Vaters*, S. XXVIII: „Jedes System ist eigentlich eo ipso ‚unfreundlich‘, eine Art von Vergewaltigung der Fülle des Wirklichen.“

³ Rohrwasser, S. 5: „Im [...] Beck-Verlag [...] erschien ein Band mit dem Titel *Günther Anders kontrovers*, der [...] deutlich macht, welch weite Kreise die Denksteine gezogen haben, die Günther Anders in das stille Gewässer der Philosophie warf“.

wurde Anders als Zeuge des Jahrhunderts gesehen. Aufgewachsen in einem großbürgerlichen Elternhaus, erfuhr er wohl in seinen künstlerischen Neigungen Förderung. So wurden ihm, wie er betonte, auch der Begriff der Menschenwürde und die humanistischen Ideen eingepflanzt. Später reflektierte er die unterschiedlichen Erfahrungs- und Erlebniswelten der Generationen. Er empfand die Generation der Väter und Großväter „als die unvergleichlich jüngere“, weil sie, durch Mangel an Erfahrung, des Vertrauens an den Fortschritt noch nicht beraubt waren. Zu Anders' Biographie kann festgestellt werden, dass sie durch hohe, vielseitige Bildung, vor allem im Bereich der Philosophie und Kunstgeschichte, gekennzeichnet war, was er allerdings manchmal ironisierend bestritt. Besonders einprägsam für sein Leben und Werk war aber vor allem die Erfahrung seiner Exiljahre, die ab März 1933 begannen.

Diese Erfahrung erklärt er später für ausschlaggebend für einige seiner zentralen Thesen und Einsichten. Als die entscheidenden Zäsuren seines Denkens und Schaffens nennt Anders jedoch die Nachrichten über Auschwitz und Hiroshima. Somit wird seitdem die globale Bedrohung der Menschheit zu seinem obsessiven Thema. Er wird aktiv im Engagement gegen die atomare Aufrüstung und den Vietnamkrieg. Parallel dazu schreibt er weiterhin Gedichte, literarische Essays und etwa sein berühmtes Lehrgedicht *Mariechen*, hinter seinem Rücken, wie er das formuliert. Bis zu seinem Tode bewahrt Anders seine unbeugsame Haltung. Obwohl von schwerer Krankheit gezeichnet, bleibt er hellwach und kommentiert das Weltgeschehen.

Sein Leben resümiert Anders einmal mit Stolz und Zufriedenheit, indem er beteuert, dass er sich mit mittelmäßigen Zielen und Leistungen nicht zufriedengeben konnte. Ein anderes Mal resigniert er, wenn er meint, er hätte mit seinem Werk nichts bewirkt. Zum Schluss bleibt ihm jedoch die Gewissheit, dass es seine Bestimmung war, immer wieder dasselbe mitzuteilen bzw. über sein obsessives Thema zu berichten. Er konnte nämlich die Wirklichkeit nicht nur als die Wahrnehmungswelt ansehen, wie er sagt, weil ihn „die Welt als Schicksal und als Macht [...] in die Fänge genommen hatte“.⁴

(3.1) Im dritten Kapitel wurde gezeigt, warum Anders als Exil-Autor par excellence bezeichnet wird. Dies bezieht sich sowohl auf ihn als Theoretiker des Exils, als auch auf sein tief persönliches Erleben des Exils.

⁴ Liessmann, *Günther Anders zur Einführung*, S. 165.

Es ist naheliegend, dass es für die Person Günther Anders, genauso wie für die von ihm in seinem Band *Lieben gestern* dargestellten Charaktere, kaum möglich war, seine Exilsituation „als (winzigen) Bruchteil eines weltgeschichtlichen Ereignisses“ zu betrachten, und dass seine „Stellungnahme zur Weltlage“ gewissermaßen auch eine „Gekränktheit“ war. Er musste sich auch zeit seines Lebens als Opfer eines „katastrophenhaften Zwangs-Umzug[s]“⁵ gefühlt haben und als jemand, der „zur Revision aller geistigen Grundlagen gezwungen“⁶ war.

Die für ihn prägende Exilerfahrung endet nicht mit der Rückkehr aus dem Exil. Der Zustand des Exils bleibt für Anders erhalten, einerseits durch das sozialgeschichtliche Geschehen, andererseits durch seine persönliche Wahrnehmung, seine scharfsinnigen und gnadenlosen Einsichten, seine Attitüde und sein präzises Empfinden der gesellschaftlichen Lage. Die Außenseiterposition und das Fremdsein bleiben ihm vertraut, oder, wie er das ausdrückt, die ‚Räder der Emigration‘ wurden ihm zum Zuhause. Anders selbst betont vielfach, dass sein Werk – sowohl das dichterische, theoretisch-philosophische als auch das gesellschaftspolitische – von seinen persönlichen Erlebnissen, und insbesondere vom „Erleben“ der Exil-Zeit ausgehe⁷ bzw. dass sein ganzes Werk auf der Exilerfahrung beruhe. Dies berechtigt nicht nur vollends, Anders dem Bereich der Exilliteratur zuzuordnen, sondern vielmehr „prägt er den Terminus modellhaft“.⁸

In diesem Teil der Arbeit wurde auch gezeigt, wie sich Anders' Werk mit seinen Themen, Motiven und seinem Stil in die Typologie der Exilliteratur einfügt. Das Gefühl der Gefährdung der Welt und alles Humanen, das Anders in seinem Werk zum Ausdruck bringt, ist für die Exilliteratur im Allgemeinen charakteristisch. Dasselbe gilt für die Topik des Utopischen etwa, wie sie in Anders' Molussien vertreten ist. Auch die Tatsache, dass er sich wie die meisten Rückkehrer nie wirklich in die Hauptströmung der deutschen Literatur einfügen konnte, oder dass zwischen seiner Exilerfahrung und seinem Schreiben eine direkte und unaufhebbare Beziehung besteht, zählen dazu. Anders galt sogar unter Exilanten als Außenseiter. Für ihn selbst war Exil wie für

⁵ LG, S. 26.

⁶ Ebd., S. 42.

⁷ Lohmann, S. 13: „Beschäftigt man sich mit seiner Biographie, wird man sofort nachvollziehen können, dass die Entstehung dieses Denkens gar nicht abzutrennen ist von den subjektiven Erfahrungen des jüdischen Psychologensohnes aus Breslau [...]“

⁸ Paucker, *Günther Anders*, S. 224.

manche andere Exilanten ein Fluch und eine Gnade zugleich. Die Exilzeit bezeichnete er als Lehrmeisterin, und auch sonst äußerte er sich über das Thema Exil und Schreiben im Exil in seinen Aufzeichnungen ausführlich.

Gerade diese Beschäftigung mit den Qualen des Exillebens, mit der Nostalgie der Vertriebenen bzw. mit dem Topos des Exils selbst teilt Anders unter anderem mit vielen Exil-Autoren. Somit gilt für sein Werk ebenfalls, dass das Exil eine Grundvoraussetzung für dessen Verständnis darstellt.

In diesem Teil der Arbeit wurde außerdem erwähnt, welche weitere Charakteristika Anders und die meisten Exil-Autoren gemeinsam haben. Anders sah die deutsche Sprache als einen Zufluchtsort und als Verbindung mit der Heimat an, oder vielmehr als seine eigentliche Heimat. Er hielt es für seine Aufgabe, sich um ihre Pflege und Erhaltung zu kümmern, so wurde er im Exil zum wahren sprachlichen Puristen. Dass er als Ausdrucksmittel gerne die Brief- oder die Tagebuchform wählt, als wäre dies die einzige Möglichkeit, seine Leserschaft zu erreichen, ist auch für die meisten Exil-Autoren typisch. Dazu zählt ebenso die Bevorzugung gewisser Metaphern, Topoi, Symbole und Motive, die bei Anders zu finden sind, wie beispielsweise das Bedürfnis nach bewusstem Engagement, trotz des Wissens um dessen Absurdität, oder der Topos von der Infragestellung alles Dichterischen, im Hinblick auf die Barbarei des modernen Totalitarismus. Dass die bewusste Unterdrückung des Drangs nach dichterischer Produktion und die Abwendung von ihr auch für Anders in hohem Maße gilt, wurde in den nächsten Kapiteln der Arbeit ausführlich belegt. Andererseits war Anders ebenfalls, so wie die Schriftsteller des Exils, stets bemüht, den Glauben an die Wirkungsmöglichkeiten der Literatur nicht zu verlieren.

Also wurde für Anders festgestellt, dass sein Schaffen unter anderem auch aus seiner Exilerfahrung heraus begriffen werden muss, bzw. dass das Exil den Boden seines Werkes darstellt. Es versteht sich jedoch gleichermaßen, dass die Exiltypologie – genauso wie jede andere theoretische Systematisierung allein – für die Bestimmung bzw. Beurteilung seines Werkes nicht ausreichen kann.

(3.2) Die Analyse des Essays *Post festum*, in dem Anders die Exilsituation reflektierte, hat gezeigt, dass seine Darstellung des Exils tief emotional und persönlich gefärbt ist. Das Essay wurde in Epistelform verfasst, die hier seine bevorzugte Verwendung der dialogischen Auseinandersetzung ersetzt. Den Ton gibt eine

dichterisch-elegische Ausdrucksweise an, die sich durch den gleichmäßigen Rhythmus der Versform annähert. Auffallend sind dabei anschauliche Bilder und Allegorien, die zur Verdeutlichung der dargelegten Thesen aneinander gereiht werden. In diesem Text schon konnten Anders' beliebte Symbole und Vergleiche aus dem Musikspektrum geortet werden, wie etwa sein Vergleich zwischen Suite und Symphonie, wenn er den fehlenden Zusammenhang der Lebensphasen im Leben des Emigranten erklärt. Hier wurde auch ersichtlich, dass Anders ein Vergleich oder ein Bild allein nicht ausreicht, um ein Phänomen zu beleuchten. Er schmückt seine Thesen immer von möglichst vielen Seiten aus. Dem musikalischen Vergleich folgt ein geometrischer, wie etwa der Vergleich zwischen den Flüssen Rhein und Mosel, oder die Bilder von „Knickungen“, „Winkel“ und „Abzweigung“ im Emigrantenleben. Und diese Aneinanderreihung von Bildern und Vergleichen rundet er abschließend mit einer Anekdote ab, die seine Vorliebe zum Bildhaften und Humorvollen, die resignierende Haltung des Verfassers und seine Machtlosigkeit noch stärker zum Ausdruck bringt.

Äußerst eindrucksvoll beschreibt Anders, wie das Leben im Exil in einen wahren „Existenzverlust“ ausartet, indem die Geräusche der Welt plötzlich fremd klingen, als wären sie nur für die Anderen gemeint. Und in dieser Situation hebt er eine besondere Gruppe der Emigranten hervor, die freiwillig darauf verzichteten, ihre neue Welt zur richtigen ‚Umwelt‘ zu machen“, die sich ewig einer Schicksalsgemeinschaft zugehörig fühlten. Zu dieser Gruppe zählt er sich selbst. In dieser Passage etwa bedient sich Anders der Anreihung von rhythmisch gleichklingenden Nebensätzen, die anaphorisch unterstützt werden. In einem anderen rhythmusbeladenen Redefluss zeigt sich, welchen großen Wert Anders auf die Überzeugungskraft und Emotionalität seiner Aussage zugleich legt. Wenn er nämlich den Verlust des Erwachsenseins im Exil beschreibt, der sich durch den Verlust des sozialen Status offenbart. Damit er diesen Regress in eine längst überholte Pubertät schildern kann, bildet er stetig neue Bilder und Vergleiche, die immer treffender anmuten. Die Aufzählung scheint kein Ende nehmen zu wollen, als ob keines dieser suggestiven Bilder dem zu schildernden Phänomen gerecht werden kann, als ob immer noch neue notwendig sind, um das Phänomen von möglichst vielen Seiten zu beleuchten. In seiner Methode, bestimmte Stilmittel wiederholend zu verwenden, um seiner Darstellung nicht nur zu Klarheit und Tiefe, sondern auch zu erschütternder Wirkung zu verhelfen, ist Anders auch sehr konsequent. Die Bühnenmetaphorik kommt hier ebenso zum Tragen, wenn etwa ein Emigrantentod

als „reiner Bühnentod“ dargestellt wird, weil ihm das „Sterbepublikum“ und das ganze „Begräbnistheater“ fehlten. Anders geht es um das „Decorum“ – nicht nur um das „Argument“. Wenngleich er dieses „Decorum“ immer als Argument verstanden wissen will. Anders' Humor trifft unerwartet ein, wenn er etwa von dem niemals ausgepackten Handkoffer seines Pariser Nachbarn und der ‚Sabotage seiner Rückkehr‘ schreibt. Auch seine Vorliebe für die Verwendung von Inversion und fürs Zitieren von molussischen Maximen und Geschichten sind in diesem Essay zu finden: wenn er beschreibt, wie sie der Schlaflosigkeit beraubt waren, die sie nötig gehabt hätten, um sich ihren eigentlichen Sorgen auf gebührende Weise zuzuwenden, was er als den tiefsten Tiefpunkt ihrer Erniedrigung empfand.

Als eine zusätzliche Erweiterung der „Schande“ beschreibt Anders auch die Tatsache, dass sie plötzlich dazu verurteilt waren, einige Etagen unterhalb seines eigenen Niveaus mit der Umwelt zu verkehren, was er als Stammeldasein bezeichnete. Anders, der sonst immer die große Bedeutung der Sprache hervorhob, klagte zugleich über ihre Unzulänglichkeit, insbesondere im Vergleich mit der Weltsprache der Musik. Aber obwohl sie unter der Unzulänglichkeit der Sprache zu leiden hatten, opferten die Emigranten ihren Schlaf, um „den Wechsel von Tag- und Nachtsprache“ durchführen zu können und sich durch diese versteckte Nachtsprache „das Kontinuum ihres Lebens“ zu sichern. Das Schreiben „auf den Knien“, „immer nur für niemanden“, „immer nur für die Schublade oder Handkoffer“ usw., diese Zeit ist für die Exilschriftsteller die große „Lehrzeit“ gewesen. Die lange „chancenlose“ Exilzeit war für sie eine „beneidenswerte Chance“ geworden, schließt Anders, und wenn sie den richtigen Ton, die richtigen Worte und die richtige Syntax zu finden lernten, dann verdanken sie diese Leistung der langen „Lernzeit“ in der „Exilmisere“, die ihre große „Lehrmeisterin“ war.

(4) Im vierten Kapitel der Arbeit wurde nicht nur die Praxis des Tagebuchschreibens in der Familie Stern und Anders' eigene häufige Verwendung dieser Ausdrucksform belegt, sondern auch erklärt, wie Anders seine Tagebuchnotizen verstanden haben will. Zum einen haben die wiederholten Umarbeitungen der Aufzeichnungen zum selben Thema oder unter demselben Titel gezeigt, wie penibel Anders um die passende Formulierung seiner Gedanken bemüht war. Zum anderen wurde klar, dass das Tagebuchschieben an sich als eines der wichtigen Merkmale seines Stils zu bezeichnen ist. In das vertraute „Haus des Tagebuchs“ bzw. des

„Nächtebuchs“ schloss Anders sich ein, wenn er als nachdenklicher Künstler-Philosoph die neuen Phänomene zu durchleuchten versuchte. Dabei dürfen sie dem Begriff des „literarischen Tagebuchs“ nicht zugeordnet werden. Anders geht es nicht um die Beschreibung der faktischen Wahrheit, sondern um die Wahrheit des Bestands bestimmter Phänomene, um die kollektive Erfahrung der Epoche. Die Erlebnisse jedes Einzelnen sind nur insofern von Belang, wenn sie als Barometer für den Wetterstand der Epoche zu verstehen sind. Anders sagt, dass seine Tagebücher, obwohl von ihm, nicht von ihm handeln, und spricht in diesem Kontext von negativem Tagebuch. Es wurde auch gezeigt, dass Anders sein Verständnis vom Tagebuchschreiben ebenfalls mit anschaulichen Bildern untermalt. Außerdem betont er wieder einmal negativ, dass seine Aufzeichnungen niemals die Absicht haben, das Gewesene zu retten. Im Gegenteil sollten sie, seinen philosophischen Gedanken treu, das Künftige zu retten versuchen, es ungeschehen machen. Seine Tagebücher wären als Warnbilder zu verstehen.

(5.1) Da mehrfach betont wurde, dass nicht nur die Tagebücher, sondern auch alle anderen Schriften von Anders hohe literarische Qualitäten auszeichnen, hatte die Arbeit das Ziel, die am häufigsten verwendeten Stilmittel näher anzuschauen. Der musische Philosoph hat sich seit seiner Jugend mit Literatur, Malerei und Musik beschäftigt, daher ist es nicht verwunderlich, dass er zu den Philosophen mit ausgeprägten künstlerischen Begabungen zählte. Bei der Lektüre seiner Schriften ist man in gleicher Weise ästhetisch und intellektuell berührt. Es steht daher zweifellos fest, dass bei Anders eine Grenzziehung zwischen Philosophie, Literatur und politischem Engagement kaum möglich ist. In der Arbeit wurde gezeigt, wie in seinen philosophischen Arbeiten Gedichte, Fabeln und Aphorismen zu gleichberechtigten Elementen der Analyse werden, so dass eine Grenzziehung zwischen Literatur und Philosophie wieder aufgehoben wird. Anders selbst erklärte seine literarische Virtuosität durch seine musikalisch-künstlerischen Kenntnisse. Wie er sich vom Dichter zum Philosophen und vom Philosophen zum Schriftsteller zuwendet, spricht er ebenfalls an. Doch die Beispiele haben eindeutig gezeigt, dass für ihn diese Wanderung durch die verschiedenen Bereiche nie abgeschlossen war, so dass von einer klaren Trennung nicht die Rede sein kann. Trotz der einschneidenden Zäsuren seines Lebens, Auschwitz und Hiroshima, schreibt er nach wie vor sowohl Gedichte als auch Ontologisches, allerdings hinter seinem Rücken, wie er berichtet.

Anders war mit der Sinnhaftigkeit sowie der passenden Form der Kunst bzw. Literatur vor allem in Bezug auf sein eigenes Schaffen beschäftigt. Einerseits bezeichnet er die Verwendung verschiedener literarischer Genres als Mittel zur Überbringung seiner gesellschaftlich-politischen Botschaften, so dass seine „Figuren als Ideenträger und Sprachrohre“ auftreten. Andererseits schadet die didaktische Tendenz seiner Literatur. Aber er ist überzeugt, dass Dichtung a priori Tendenz sei. Doch wenn auch Kunst nicht tendenzlos ist, ist sie für Anders, mindestens in Anbetracht der prekären gesellschaftlichen Situation, völlig wirkungslos. Außerdem sei die Kunst gar nicht imstande, das Geschehene darzustellen, weil sie die Größe der Ereignisse nicht erreichen kann. Damit man zum sinnvollen Handeln bewegen kann, sollte man sich trotzdem um einen passenden Stil und eine geeignete Sprache bemühen. Also glaubt Anders einerseits, ausschließlich mit literarischen Mitteln Wirkung beim breiten Publikum erzielen zu können, zweifelt aber gleichzeitig an der Zweckmäßigkeit der Literatur und verzweifelt ob ihrer Wirkungslosigkeit.

Anders war die Nuancierung seiner Sprache ungeheuer wichtig. Er schrieb immer im „sauberen deutschen Sprachhemd“, weil er der Ansicht war, dass man nur in der Muttersprache denken und ein stilistisch hohes Niveau erreichen kann. Gerade im Exil, als ihm die Sprache das einzige Zuhause war, wurde er zum Sprachpuristen. Er versuchte alle Formen des Sprachlichen, denn die Phänomene wollte er „sprachlich bewältigen“. Daher plädierte er, von der philosophischen Esoterik einen Schritt zurück in die Normalsprache zu machen. Die soll doch nicht zur politisch-populistischen Sprache greifen. Diese Einstellung von Anders wurde auch durch das Zitieren der Typoskripte aus dem Nachlass dokumentiert. Die Ohnmacht seiner Bemühungen schildert er wieder einmal bildhaft-metaphorisch.

Anders' hoch stilisierte poetisch-literarische Sprache hat ihm große Beliebtheit auch bei philosophisch weniger interessiertem Publikum eingebracht. Dass er seine Hauptthese sogar als Reim formuliert, zeugt von seiner bewussten Verwendung literarisch-dichterischer Sprache, sowie davon, dass er auf die sprachliche Präzision, Nuancierung und vor allem auf Wirkung größten Wert gelegt hat. In den Typoskripten aus dem Nachlass berichtet Anders anschaulich, wie mühselig es für einen Schriftsteller ist, seine hohen Ansprüche zu erfüllen: Dass es nämlich „dem Leser beim plötzlichen Durchblick durch die Linse des Textes auf das unerwartete Land der Wahrheit kalt über

den Rücken [laufen]“ soll. Also greift Anders zur metaphorischen Ausdrucksweise selbst dann, wenn er die Notwendigkeit der Metaphorik erklären will. Anders hörte nie auf, die Musiker zu beneiden, wie Typoskripte bezeugen, und erwartete von den Schreibenden, dass sie von den Musikern lernen und sich „in Phrasierung, in Dynamik, in Lautstärke, in Tempogebung“ üben. Diese Gewinnung des richtigen Stils erklärt er, wie sonst, in einigen bildreichen Vergleichen und Metaphern, wie in der Arbeit gezeigt wurde. Weil der Sprache als solcher Mängel innewohnen, ist die Gewinnung des richtigen Stils umso schwieriger. Schreiben ist eine Übersetzungsarbeit, weil die Sprache nicht im Stande ist, die Simultanität der Musik oder des Bildes nachzuahmen, sondern das Simultane ins Sukzessive übersetzen muss. Zu seinem eigenen Schreiben berichtet Anders in den Typoskripten, wie er sich durch seine vielfachen künstlerischen Neigungen selbst behindert hat. Wie etwa sein Dichten seine Prosa beeinflusst, bzw. wie es ihr geschadet hat, weil die Mittel von Dichtung und Prosa nur scheinbar die gleichen sind: „Dichtung beschwört, Prosa teilt mit“. Außerdem führt Anders aus, wie Musizieren und Dichten, Lyrik und Prosa und Prosa und Musik zu einander in Beziehung stehen. Dazu meinte Anders, dass sein dichterisches Wirken seine Fähigkeit, Prosa zu schreiben, stark gehemmt hat. Und er gestand auch, dass er gegen die Rhythmen, die sich aus der Dichtung in die Prosa schlichen, zu kämpfen hatte. Daher meinte er, dass seine Prosastücke dazu sozusagen verurteilt waren, zu besonderen Formaten zu werden. Als geübter Dichter duldet er nicht die leiseste Unstimmigkeit im Gleichgewicht seiner Prosa, wie er berichtete, und erkannte damit doch die positive Wirkung seiner künstlerischen Veranlagung auf sein Schreiben. Andererseits meinte er aber, dass erst seit dieser endgültigen Absage an die Dichtung seine Prosa wirklich ungehemmt fließen konnte. Allerdings schaltete er da wieder die Musik ein, da sich, seiner Ansicht nach, die Musik und die Prosa gegenseitig überhaupt nicht behindern. Die Typoskripte aus dem Nachlass zeigen deutlich, inwiefern seine vielfachen Begabungen Anders große Schwierigkeiten im Pendeln zwischen den Bereichen bereiteten bzw. dass er seine künstlerischen Neigungen oft selbst als Hindernis, aber auch als unerlässliche Hilfe beim Schreiben sah.

Neben seiner hoch ausgeprägten bildlich-metaphorischen Sprache gilt als besonders charakteristisch für Anders, dass er seine Thesen oft in Form von fiktiven Dialogen entwickelt oder dass er für ihn wichtige repräsentative Situationen als Minidramen, eindrucks- und nicht selten humorvoll, inszeniert. Gerade die Tagebücher

sind voll von solchen Beispielen, die belegen, dass Anders' Verwendung des Dramatisch-Dialogischen als ein wesentliches Merkmal seines Stils zu kennzeichnen ist. Allerdings tritt Anders bei diesen Schein-Gesprächen als autoritativer Lehrer auf, und sein fiktiver Gegner wird für die Entwicklung seiner Gedanken geopfert. Dieses Verfahren stellt bei Anders ein literarisches Procedere dar, d.h. die übertriebene Missachtung seiner Gesprächspartner kommt als Stilmittel innerhalb von Texten vor, die nur sehr vermittelt „wahre Begebenheiten“ wiedergeben. Er führt uns kleine Szenen vor, die ihm repräsentativ für wichtige Phänomene erscheinen. Die dargestellten Situationen werden verallgemeinert und die Figuren als Repräsentanten von etwas gesehen. Die Theater-Metaphorik ist auch sonst keine Seltenheit bei Anders. Er stellt uns mal tragische, mal komisch-satirische Szenen vor, in denen er die Phänomene der Zeit anschaulich reflektiert. Humor ist auch anderswo ein unübersehbarer Bestandteil von Anders' Schreibstil. Es gelingt ihm immer wieder, die Kontraste herzustellen, die Komik erzeugen, auch wenn er von bitterernsten Zusammenhängen spricht. Auch in seinen philosophischen Erzählungen kam Anders, wie er selbst bekundet, nicht umhin, den „unerträglichen tierischen Ernst“ seines Lehrers Heidegger etwa in eine „fröhliche Wissenschaft“ zu verwandeln. Anders ersetzt Begriffe durch Bilder, wo immer dies zulässig zu sein scheint, und diese Machart, die seine Texte so attraktiv macht, wird in ihnen zum Prinzip erhoben. Die Legitimität der Metapher, den Bildcharakter der Sprache, verteidigte Anders auch in seinem Hauptwerk *Die Antiquiertheit des Menschen*. Die Metapher diskreditierenden Wissenschaftler können im Alltagsleben genauso wenig ohne sie auskommen. Die Bilder, die ihre Bedeutung nicht unmittelbar verraten, übersetzt er in Einsichten. Anders zeigt sich als ein Meister der Übertreibung, er übertreibt, um Dinge sichtbar, erkennbar zu machen.

Bei der Analyse der Einzigartigkeit von Anders' Stil wurde in der Arbeit die Transparenz und Schärfe hervorgehoben, welche er den Phänomenen seiner Zeit verleiht, bzw. die analytische Intelligenz und die plastische Lebendigkeit, mit der er sie beschreibt. Dabei wurde als wichtiges Stilprocedere die Figur der Inversion erwähnt, die bei Anders oft als Korrektiv vorkommt. Sie wurde neben weiteren als eine seiner wichtigsten Aussage- und Denkstrukturen festgestellt. Da Anders immer wieder auf Wirkung aus ist, benutzt er „die Inversion als Umkehrung des Üblichen“, um zu verblüffen und aufzuwecken. Die Inversion ist für ihn ein Stilmittel und ein Mittel der

Provokation, und indem sie den Leser aufrütteln soll, ist ihre Aufgabe auch pädagogisch.

(5.2) Die häufige Berufung auf das mythische Land Molussien in Anders' Werk wurde in der Arbeit ausführlich dokumentiert. Das imaginäre Molussien nimmt bei Anders große Bedeutung ein, vor allem als ein reicher Fundus, aus dem er seine Metaphern, Maximen, Geschichten oder Beweisstücke für seine Thesen schlechthin schöpft. Da dieses Land eine vermeintlich antike Kultur sein soll, stellt es auch eine zuverlässige, archaisch-zeitlose Quelle dar. Mit vielen Textbeispielen wurde in der Arbeit belegt, dass die Erwähnung vom Molussischen in Anders' Werk einerseits die Aufgabe hat, seine Thesen metaphorisch-allegorisch zu untermalen, aber darüber hinaus auch, dass es einen ultimativen Beweis für ihre Richtigkeit liefern soll. Dieses Kapitel der Arbeit hat deutlich gemacht, dass das *Procedere* von Anders, das er in seinem *Ceuvre* konsequent anwendet, ein literarisches ist, bzw. dass es ein weiteres wesentliches Stilmerkmal von Anders' Schreiben darstellt. In dem Kapitel wurden Texte aus dem Nachlass benutzt, die den Ursprung und die Bedeutung dieser Idee für Anders' Schriften erklären. Besprochen wurde auch der früh entstandene und spät veröffentlichte Roman *Die molussische Katakombe*, den Anders als eine Reihe von Parabeln und mit der Absicht, antifaschistisch zu wirken, schrieb. Der Roman wurde dank seiner allegorischen Tarnung für ein Südsee-Märchen gehalten und dadurch gerettet. In diesem Zusammenhang wurde hier bekundet, dass er als Bericht über eine totalitäre Gesellschaft, als Paradigma der Weltgeschichte auch heute seine Geltung hat. Die Parabelkette aus dem Roman applizierte Anders später auf sein gesamtes Werk, indem er den molussischen Stoff inhaltlich und formell ins Unendliche variierte. Es wurde außerdem darauf hingewiesen, dass das Molussische bei Anders nicht nur als Denkmuster oder Reservoir für Illustrationen dient, sondern auch als Ort des Geschehens in anderen Erzählungen vorkommt. In seiner paradoxen Argumentation spricht Anders dem Roman jedoch jedweden literarischen Stil ab. Ihm geht es darum, dass seine Thesen, die er mit molussischen Dokumenten belegt, ernst genommen werden, aber auch um die Veranschaulichung der humanistischen Aufgaben und der Wichtigkeit eines enthusiastischen Engagements. Damit entpuppt sich Anders' Molussien unter anderem als eine der Utopien oder Anti-Utopien der Literatur- und Philosophiegeschichte. Anders' anscheinende stilistische Extravaganz bzw. seine Methode des Zitierens aus nichtexistenten Quellen sind in der Literaturtheorie als

sogenannte vakante oder leere Zitate, das heißt als Pseudo- oder Parazitate bekannt. Ihre Funktion wurde als parodistisch und kreativ bezeichnet. Anders' Parazitate stammen aus ein und derselben Quelle, nämlich aus seinem selbstkreierten Molussien, das demzufolge tatsächlich als Leitmotiv in seinem Werk erscheint. In diesem Kapitel wurde betont, dass Anders' kundgetane Berufung auf seinen selbst erschaffenen Mythos Molussien eine metaphorische Geste ist. Dadurch will er seine literarischen Parabeln verwissenschaftlichen und seine Philosophie ästhetisieren. Erst die verspielte Metaphorik eröffnet Anders den Weg zur vollen Wahrheit. Erfundenes *ist* Wahrheit, weil es zur Darstellung der Wahrheit erfunden wurde. Dabei ist für Anders charakteristisch, dass er ausgerechnet dann, wenn ihm anscheinend alle anderen Argumente ausgehen oder wenn sie ihm unzureichend erscheinen, die molussischen Allegorien und Zitate als Schlüsselbeweise abruf und vorlegt. Letztlich können sie auch, der Andersschen Denkweise nach, gar nicht so fiktiv sein, wenn die Realität unserer Welt sich in ihnen widerspiegelt.

(5.3) Die Textanalyse der beiden kurzen Aufzeichnungen aus den Tagebüchern *Leichenwäscher der Geschichte* und *Vertigo temporis* hat ebenfalls deutlich gemacht, welche Stileigenschaften Anders' Texte meist auszeichnen. Die mehrmals erwähnte Inversion, die Umkehrung von Gewohntem ins Entgegengesetzte und Unerwartete, stellt Anders' vielleicht wichtigstes Stilmittel dar. Sie kommt aber selten allein, sondern eng verflochten mit seinen anderen Lieblingsstilmitteln wie Bildern, Metaphern und Gleichnissen. Bei Anders wirken sie zusammen und steigern damit die Intensität der Aussage. Das zu erklärende Phänomen wird dem Leser durch die Fülle von Vergleichen und Bildern deutlich vor Augen geführt. Charakteristisch für Anders ist außerdem, dass er mit seinen wortspielerischen Gedanken dem Leser einen Grad an literaturgeschichtlichen und philosophischer Bildung abverlangt. An dieser Stelle wurde gezeigt, dass der Rhythmus der Prosa so auffällig lyrisch ist, dass die sorgfältig abgewogenen Sätze durchaus in Form von Versen bzw. als Gedicht geschrieben werden können. Der fließende Rhythmus der einzelnen Textabschnitte ist dermaßen suggestiv, dass die darin entwickelten Ausführungen unbestreitbar scheinen. Anhand von bildklaren Beispielen vergegenwärtigt Anders die konfuse und absurde Zeitfolge in der durcheinander geratenen Welt des Exilanten. Der Schwindel der Zeiten, *vertigo temporis*, den der Exilant erlebt, bringt auch eine völlige Umkehrung des Sinns mit sich. Hier wurden Anders' Beobachtungen beim Verrichten seiner „odd jobs“ im Exil

geschildert, denen er, wie er behauptet, einige seiner zentralen Thesen verdanken kann. Da erlebte er einen täglichen „Achtstunden-Kursus“, bei dem ihm die „Wahrheit [...] eingebläut“ wurde. Bei seinen Reflexionen tritt Anders hier mit sich selbst in Dialog, eine seiner Lieblingsformen der Wahrheitsfindung. Die soziale Stellung des Flüchtlings, die Ironie seines Schicksals und die Paradoxie seiner Lage kommen auch in dieser Aufzeichnung zum Ausdruck. Anders schöpft gerne aus gewohnten Redewendungen, die er durch Umkehrung entfremdet und ihnen somit andere Deutungen entlockt. Dass für den Exilierten alles eine andere Bedeutung annimmt, verdeutlicht eine in der Stadt Molussien situierte Geschichte, in der pointiert erzählt wird, wie das Glück des Wiedersehens der Heimat die Todesangst überwindet, sie gar unbemerkt macht. In der Aufzeichnung *Vertigo temporis* ist auch die für Anders charakteristische Überlappung bzw. Anhäufung von Bildern und Allegorien vorzufinden. Der Vergleich mit der Simultanität eines Musikstücks, das Bild von der Perlenkette der Milieus und das Bild des Orkus sollen alle zusammen den Schwindel der Zeiten veranschaulichen. Selbstverständlich fehlt auch hier nicht Anders' Humor, wenn er etwa das stürmische Begrüßen diversester markanter Charaktere beschreibt, die seine auseinanderklaffenden Lebensphasen verkörpern.

(5.4) Besonders ausführlich beschäftigte sich die Arbeit mit der Analyse der Tagebuchaufzeichnung *Die beweinte Zukunft*. Diese Aufzeichnung zeigte sich als ein ausgezeichnetes Textbeispiel, das nochmals überzeugend alle bisher angeführten Befunde in Sachen Anders' Lieblingsstilmittel bestätigen konnte, und das alles noch deutlicher und konzentrierter. Die Aufzeichnung liest sich wie eine Erzählung bzw. eine dramatischbeladene Novelle. Da sie aber einige von Anders' Grundideen thematisiert und außerdem belehren will, ist sie am besten als Parabel zu bezeichnen. Tatsächlich beinhaltet sie philosophische Reflexionen, Gedichte, kleine molussische Allegorien, verschiedene Charaktere sowie eine feste Handlung, die das Ganze wie ein roter Faden zusammenhält. Es wurde bei der Textanalyse ersichtlich, dass die Entwicklung der literarischen Ebene der Geschichte mit ihren unerwarteten Wendungen genauso spannend von den Ausführungen der gedanklich-philosophischen Ebene begleitet wird. Die Parabel erweist sich somit als konsistent und künstlerisch wirkungsvoll zugleich. Da sie von dem Autor erzählt wird, ist sie außerdem als Ich-Erzählung zu bezeichnen. Es wurde gezeigt, dass sie neben einer Handlung, verschiedener Charaktere und philosophischer Exkurse ein Exposé und einen Epilog hat. Die Geschichte spielt in

einem Krankenhaussaal und beschreibt die Situation mehrerer Akteure, die sich in ihrem Leidenszustand in einer Grenzsituation zwischen Leben und Tod befinden. Den Hauptheld stellt ein gewisser „dürre Geselle“, bezeichnet als McK., dar, der sich anstelle eines Verstorbenen eines Tages der Leidensgemeinschaft anschließt. Gleich in der ersten Nacht bringt er die kleine Gemeinde völlig aus dem Gleichgewicht, indem er plötzlich beginnt, in der Dunkelheit vom drohenden Kataklysmus zu predigen. Anfangs verärgert, schließen sich die Anwesenden seinen Gebeten immer mehr an, und die Angst um das drohende Ende der Welt, vor dem er mahnt, wird für sie real, bis sie zuletzt alle zusammen einer kollektiven Panikattacke verfallen. Bei der Lektüre dieser Parabel war es nicht zu verkennen, dass Anders selbst derjenige ist, der von diesen Gefahren predigte. Es war aber äußerst aufschlussreich und wichtig für die Zielsetzung der Arbeit, sein philosophisch-literarisches Procedere anhand dieses Textbeispiels Schritt für Schritt zu beobachten. Es wurde festgestellt, dass Anders bei dem Vorhaben, seine Leser zu überzeugen, sie tatsächlich nicht nur von zwei, sondern von mehreren Seiten attackiert. Denn diese Parabel wird auf ihren beiden sich parallel entwickelten Ebenen, der erzählerischen und der philosophischen, von zahlreichen stilistischen Mitteln unterstützt.

Die Geschichte wurde durch Reime und Gedichte eingeführt, und die Prosa zeigte sich mit ihrem Rhythmus des vielstimmigen Gesangs schon anfangs als auffallend dichterisch. Zu sehen war auch, dass ein Gedanke gleich von dessen Erweiterung oder Widerlegung oder auch Umkehrung begleitet wird. So entsteht bei Anders eine besondere Art von Progression bzw. Vervielfachung oder ‚Vervielschichtung‘ des stilistischen Materials, die seinen Thesen eine besondere Kraft verleiht. Anders gelingt sozusagen eine Erleuchtung, die in ihrem Erkenntniswert eine besondere Schönheit besitzt, die also nebenbei ästhetisch ist. Auch sonst werden Anders' Erkenntnisse ästhetisch unterstützt, was an diesem Textbeispiel zu sehen war: dazu gehören musikalische Metapher, mehrfaches Variieren eines Motivs, Änderung der Tonart oder die Nacheinander-Reihung der Bilder.

In dieser Parabel wird die Angst als Movens dargestellt, als emotioneller Grundzustand, der zur Handlung bewegen soll. Dem Humanisten Anders geht es um die Welt, die aus Wesen besteht, deren Schmerz sie von einander isoliert. Während die Ereignisse im Krankensaal geschildert werden, bleibt der Bezug zu der parallel

führenden Grundidee der Erzählung gleichzeitig erhalten. Die Erzählung besteht aus einigen tragikomischen Episoden bzw. filmischen Sequenzen, die als Auftakt oder Nachspiel zu kleinen Abhandlungen dienen. Das angesprochene Thema wird von mehreren Aspekten her betrachtet. Rhetorische Fragen werden gestellt, die Aussagen relativiert, von verschiedenen Seiten beleuchtet. Die Sätze fließen ineinander über wie in einer gewaltigen Kadenz. Sie überlagern einander sozusagen, indem sie in einem abschließenden Rhythmus dieselbe These untermauern. Somit entsteht, um Anders getreu bei musikalischen Vergleichen zu bleiben, ein akkordartiger Eindruck der Harmonie bzw. eine polyphone Einheit, in der auch die leicht unterschiedlichen Satz-Melodien miteinander harmonieren.

In der Analyse wurde beobachtet, wie der Hauptheld der Parabel als Symbolträger der Grundidee in einer anschaulichen und humorvollen Szene auf die Bühne tritt. Es wurde gezeigt, wie sich die Entwicklung der Handlung bis hin zur Schlüsselszene zuspitzt, um mit einer gewaltigen Klimax, die gleichzeitig die Klimax der ganzen Erzählung darstellt, gekrönt zu werden. Sie schildert das Hauptgeschehen und den Hauptgedanken der Erzählung zugleich, der auch, wie gezeigt wurde, eine der zentralen Stellen in Anders' Gesamtwerk einnimmt. Es wurde deutlich gemacht, dass die Szene filmisch aufgebaut ist. Die Spannung und die Steigerung der Atmosphäre wurde durch gezielte Reihung bestimmter Bilder erreicht, in Abwechslung mit den ebenso spannungsgeladenen Aussagen der Protagonisten. Wie der Krankensaal aus dem anfänglich genervten Desinteresse in totale Unterwürfigkeit und Panik gerät, wurde vom Ich-Erzähler in einigen Phasen geschildert. Mannigfache Stilmittel tragen zur Steigerung der Spannung bei. So etwa, dass nach jedem Abschnitt der Predigt von verschiedenen Seiten und in wechselnder Intensität ein „Amen“ ausgesprochen wird, oder dass die Anteilnahme des Erzählers immer stärker zunimmt. Außerdem wechselt die Predigt den Rhythmus, um an Aussagekraft zu gewinnen, sie legt Pausen ein, zum Schluss wird sie sogar „skandiert“. Die Spannung spitzt sich aufgrund von entgegengesetzten Stellungen des monologisierenden McK. und des verneinend-bejahenden Krankensaalpublikums dialektisch zu.

Die Bereitschaft, Visionen zuzulassen, die Anders so wichtig ist, wird allmählich in jedem Einzelnen vorhanden sein, nicht nur in denjenigen, die sich dieser Bereitschaft von Anfang an öffneten. Es war nicht schwer, immer wieder Anders' ‚fixe Idee‘ und

seine eigene Angst und Besessenheit hinter der „dürren Gestalt“ des McK. zu erkennen, der seine Predigt in einer archaisch bibelartigen, geradezu prophetischen Ausdrucksweise vorträgt. Zu einer richtigen Klimax des Geschehens kommt es stufenweise bzw. erst beim zweiten Ansturm. Nach dem Ausblasen der Kerze dauert es eine Weile, bis im Krankensaal die totale Hysterie ausbricht. Den äußersten dramatischen Höhepunkt bereitet Anders sorgfältig vor, mit Vergleichen, mit Perspektivenwechsel und verschiedenen zusammenwirkenden Bildern. Hier tritt auch wieder Anders' Vorliebe für die paradoxe Inversion in Kraft. Die Analyse hat gezeigt, wie das große Finale der Predigt, in dem alle Beteiligten „in getragenen Tone“ aufgefordert werden, dem einsamen sterbenden letzten Menschen im Voraus nachzuweinen, von gewaltigen Stilmitteln begleitet wird: Durch die eng aneinander gereihten Sätze mit Anaphern, Epiphern und verschiedenen Akzentuierungen gelangen wir bis zur mittlerweile tief subjektiv gewordenen Perspektive des Erzählers. Das subjektiv erlebte Leiden, das sich nur allmählich aus der Beobachtung entwickelte, wird zum Schluss zum höchsten Jammer- und Schreckenszustand, zu einem „Konzert der Wehklagenden“. Bei diesem Höhepunkt kommt nochmals ein besonderes Merkmal von Anders' Stil zum Tragen, nämlich in dramatischsten Situationen unerwartete Komik zu erzeugen. Hier dient der Effekt des Komischen' nicht nur einer vorübergehenden Befreiung von unerträglichen, intensiven Spannungen, sondern auch der Vorbereitung auf die Schlüsselszene dieses Akts des Dramas, die die ganze Dramatik des Geschehens mit einer unerwarteten Leichtigkeit auflösen und beenden wird. Der Ich-Erzähler zieht sich allerdings kurz zurück, um sich vom Erlebnis zu distanzieren, um es zu verarbeiten, indem er es reflektiert. Was aber die ruhige, nüchterne Denkpause zu Tage fördert, ist ein noch erschütternderes Ergebnis: Die Lage *ist* tatsächlich so, wie sie erlebt wurde.

Die Schlüsselszene löst den dramatischen Höhepunkt des vorigen Abschnitts auf eine völlig unerwartete Art und Weise auf. Sie ist ohne Zweifel die filmischste Szene der ganzen Erzählung. Der unerwartete, jähe Schnitt in der Handlung, die Fokussierung auf einen völlig anderen Blickpunkt, der Überraschungseffekt, der durch das plötzliche Aufgehen der Tür entsteht, spielt sich wie in einem Film ab. Das unerwartete Hineinplatzen der Nachtschwester in die Szene, ihre robuste Gestalt und die Art, wie sie im Türrahmen erscheint, „die Arme in die Hüften gestemmt“, deuten schon den komischen Charakter dieses Auftritts an. Sie ist eine *dea ex machina*, die die Lösung aus der verworrenen Situation im Nu herbeischaffen wird. Es wurde uns geschildert,

wie die Schwester Angelica in ihrem siegreichen Feldzug durch die Gegend marschiert und alles im Singen vollzieht. Diese Dynamik ihres schnellen und siegreichen Handelns drückt sich im Text in Form eines etwa zehn Zeilen langen zusammengesetzten Satzes aus. Innerhalb dieses einen langen, anscheinend unaufhörlich strömenden Satzes, der selbst mit einem „Und“ anfängt, also als Fortsetzung empfunden wird, befindet sich eine Reihe von kleinen Haupt-, Neben- und eingeschobenen Sätzen, die als Träger eines reichen Angebots an unterschiedlichen Informationen fungieren. Erwähnt sei noch im Zusammenhang mit dieser Szene der für Anders charakteristische, humorvolle und liebevoll selbstironisierende Ton, der sie beherrscht.

Die zweite Hälfte der Geschichte mit weiteren kürzeren neun Abschnitten wird sich mit der Auflösung und dem Reflektieren des eigentlichen dramatischen Konflikts beschäftigen. Der folgende Abschnitt elaboriert erneut die Frage der Angst, und das in Form eines inneren Monologs. Es ist nicht die Angst *vor* etwas, sondern die Angst *um* etwas, und zwar um nichts weniger als die Welt. Somit gelangt der Leser wieder beim Zentralthema der Erzählung und einer der obsessiven Anderschen Ideen an. Um die Unausweichlichkeit und die Brisanz dieses Themas weiter nahe zu legen, benötigt Anders in seiner Methode, wie schon gezeigt, mindestens drei aufeinander folgende Bilder bzw. Vergleiche oder vielsagende Beispiele. Sie sollen gleichermaßen Beweise für den eigentlichen Stellenwert des Problems liefern. Nichtsdestotrotz werden in Anders' Schilderung, mitten in dem Ernst der furchtbarsten kataklystischen Ahnungen, plötzlich die Begriffe der modernen Welt ihren Platz finden. Solche unerwartete Wortwahl ist bei Anders nicht selten und gehört zum Humorcharakter seines Stils. Hier ist es wieder einmal die Entfremdung einer gebräuchlichen Redensart, ihre Umkehrung, die den erwünschten Effekt erzielt bzw. das Entsetzliche unserer Lage ins Bewusstsein ruft. Anders' Reflexion zeigt sich aber ebenfalls durchaus predigend und unterscheidet sich in der Aufzählung der dunklen Prophezeiungen kaum von McK.s nächtlichem Monolog. Nur will Anders mit der biblischen Sprache und ihren Formen nicht die Gottesfurcht lehren, sondern auf seine paradoxe Art und Weise zur Handlung und Solidarität aufrufen. Denn für eine Rede über die Apokalypse hält er die biblische Sprache für die geeignetste. Ihre Anwendung ist eine Notwendigkeit, die uns ein real existierendes „Ding im Keller“, ein „Zeitzünder“ diktiert.

Die Stiluntersuchung *Der beweinten Zukunft* zeigte im weiteren Verlauf erneut eine Anlehnung an die filmisch-szenische Sprache, etwa bei der slapstickartigen Schilderung von McKs panischer Gestik, die die tragikomische Färbung seines Charakters und seiner Lage hervorhebt. Anders' Dramaturgie sieht außerdem immer neue Protagonisten vor, die er für die Darlegung seiner Gedanken verwendet. Wenn ein neuer Protagonist stellvertretend für eine These erscheint, dann wird ihm Anders, seiner Methode getreu, einen Gegenprotagonisten, einen nichtwissenden Opponenten, entgegensetzen, der die mögliche Gegenthese zur Sprache bringt. Die wird sich aber, nach dem erneuten Eingreifen des Proponenten, als unzulänglich und unhaltbar erweisen.

Nur auf die Gefahr hinweisen, ohne sie verhindern zu wollen, ist für Anders keine menschenwürdige Aktion. Daher gibt er den Gedanken an das Doch-noch-möglich-Gewesene oder Trotz-allem-möglich-Gewesene nie auf. Diese für Anders kennzeichnende Attitüde könnte man als seinen melancholischen Optimismus bezeichnen. Obwohl ihn sein tiefbohrender Scharfsinn daran hindert, über den Ernst der Lage hinwegzusehen, und ihm keinen Raum für Hoffnung lässt, gibt er das doch noch mögliche Engagement nicht auf. Vielmehr erhebt er diese Pflicht auf die Ebene der absoluten Notwendigkeit. Der Überzeugungskraft dieses Anderschen melancholischen Appells wird auch im nächsten Abschnitt der Erzählung durch die rhythmische Gliederung der Sätze und Absätze verholfen. Zum Einsatz kommt die suggestive Rhythmik der Wiederholung bzw. Aufzählung von metrisch ähnlichen Satzteilen, die die Wirksamkeit der Pointe verstärken. Obwohl Anders selber „apokalyptisch empfindet“ und das in einem äußerst wehmütigen Ton formuliert, kann und will er die Hoffnung nie aufgeben. In diesem Abschnitt wurde wieder einmal Anders' Position bzw. diese wichtige Eigenart seiner paradoxen Denkweise ersichtlich. Der Einzelne und sein persönliches Interesse haben nicht die allerhöchste Bedeutung, weil es in der Welt um viel mehr geht. Doch hat jeder Einzelne enorme Bedeutung, weil sein einzelnes Engagement zu einer entscheidenden Veränderung des Ganzen beitragen kann.

Anders' Rolle im Erzählverlauf ist eine dreifache: Er ist der Erzählende bzw. der Beobachtende, erscheint aber auch als *persona dramatis*, also als Betroffener, und drittens als er selbst, als philosophisch Denkender. Aber auch wenn Anders als begriffserklärender Philosoph in kurze Digressionen ausweicht, bleibt seine Sprache

metaphorisch und stilistisch einheitlich, und es dauert nicht lange, bis er wieder zu reiner Bildmetaphorik übergeht. Es zeigt sich seine Vorliebe zu manchen rhetorischen Figuren, wie die der Wiederholung oder Gradation. Auch die Nebeneinanderstellung von Termini der modernen technischen Welt und den alttestamentarischen Begriffen, gehört zu seinem oft makabren Witz.

Im weiteren Verlauf der Textanalyse wurde beleuchtet, wie Anders seine ‚fixen Ideen‘ verstanden haben will. Für ihn gibt es Ideen, die es verdienen, zur ‚fixen Idee‘ zu werden, und außerdem hegt er keinen Zweifel daran, dass die Ideen eine Angelegenheit der Seele sind. Sie müssen empfunden werden, dazu gehört eine gewisse Veranlagung. Hinzu kommt, dass ausgerechnet die überdurchschnittlich großen Ideen unvermeidlich zur Besessenheit führen, d.h. zu ‚fixen Ideen‘ werden. Im Verlauf der Geschichte bekennt sich der Autor explizit zu seiner ‚fixen Idee‘, indem er ihre Verwandtschaft mit McK.s fixer Idee anerkennt, und das wiederum, indem er seine „geheime Bruderschaft“ mit McK. zugibt.

Solche Passagen ermöglichen einen nahtlosen Übergang zum fiktiven Erzählen. Die Grenzen zwischen dem Philosophisch-Reflektierenden und dem Fiktiven werden verwischt. Der Autor als Ich-Erzähler gibt seine Tarnung immer öfter auf und zeigt sich als distanzierter Beobachter und Mitfühlender zugleich. Wenn er die Szene sozusagen allein laufen lässt, begleitet er sie doch gleichzeitig als Teilnehmer im Dialog und als Kommentator. Er gibt die Szenenanweisungen, die die Mimik und Gestik des Hauptdarstellers schildern, und er legt durch die unterschiedliche Länge der Sätze Pausen ein, die ganz wesentlich die Dynamik des Erzählverlaufs bestimmen.

Anders’ Beziehung zu seinem Hauptheld wechselt im weiteren Handlungsverlauf bedeutend. Gegen Ende der Geschichte zeigt er immer mehr seine Enttäuschung über den Verlust eines vermuteten Geistesverwandten. Als Erzähler hebt sich Anders allmählich von seiner Figur ab, seine Mit-Betroffenheit lässt nach, und er behandelt sie distanzierter, aber immer noch liebevoll patronisierend.

Die letzte Szene *Der beweinten Zukunft* ist eine Abschiedsszene. Sie ist überwiegend dialogisch, stellt aber, Anders getreu, keinen Dialog der Gleichgestellten dar. Der abschließende Dialog der beiden Protagonisten ist wieder einmal filmisch-szenisch aufgebaut. Die kurze Szene, in der sich der Erzähler von seinem Hauptheld verabschiedet, während er isst, besitzt eine erstaunliche Dynamik. Die Beobachtung ist

auf den Löffel in McK.s Hand und den Suppenteller fokussiert. Es werden aber zugleich der Ton seiner Aussagen und seine Körpersprache verfolgt. Die verbalen Reaktionen des McK.s weisen eine klare Steigerung bzw. Stimmungsveränderung auf. Obwohl das Erzählerische dank der literarischen Beschaffenheit des Textes unantastbar fort dauert, sorgen Anders' tendenziöse Kommentare immer wieder dafür, dass seine philosophischen Grundgedanken im Vordergrund stehen.

Aber gerade vor dem Hintergrund dieses Wettbewerbs zwischen dem Philosophen und dem Literaten, der für beide stets siegreich endet und sich in einer Symbiose auflöst, entsteht eine besondere Qualität der Anderschen Texte. Dies wird am Ende von *Die beweinte Zukunft* besonders deutlich zum Ausdruck kommen. Anders gestaltet hier sein großes Finale, indem er zunächst einen Epilog der Erzählhandlung liefert und dann noch abschließend seine Thesen ein letztes Mal ausführt. Der Abschied von seinem Helden wird gleichzeitig zu einer nochmaligen, letzten Zusammenkunft mit der Idee, die er verkörpert hat. Anders wird seinen McK. ins Literarische entlassen, indem er ihn sein eigenes Leben im Erzählten weiter leben lässt. Gleichzeitig verbindet er mit ihm nach wie vor seinen eigenen Grundgedanken und lässt auch in den letzten Zeilen von *Die beweinte Zukunft* mit McK.'s fixer Idee seine eigene Idee mitklingen. Und diese hat nicht nur die höchste Priorität, ihr gilt auch die tiefste Emotion des Autors. Die poetische Gestaltung des letzten Abschnitts lässt die stärkste suggestive Kraft sich entfalten und auf uns wirken. Sie beweist, wie wichtig es Anders ist, uns seine Ideen möglichst überzeugend zu vergegenwärtigen. Sie beweist aber auch einmal mehr, dass sich Anders ohne die poetische Sprache nicht ausdrücken kann. Er benutzt wieder einmal die Mittel dichterischer Sprache mit ihrer Melodik, ihrem Rhythmus, ihrer Suggestion, weil er letztendlich keiner anderen Sprache mehr vertraut. In den letzten Zeilen *Der beweinten Zukunft* lässt sich das alles in verdichteter Form nachempfinden: der warnende Prediger, die mitfiebernde Gemeinde, der wehmütige Philosoph, die prophetisch-poetische Sprache. Dabei ist es für Anders kennzeichnend, wie er in seiner Ausführung das Fiktive als Reales suggeriert. Zum Schluss identifizieren sich der Poet und der Philosoph wieder mit dem Prediger, kaum haben sie ihn verlassen und ins Erzählte gerückt. Anders' Sorge gilt jedoch etwas Höherem, d.h. der Überbringung der Botschaft, die die Schauspieler dieses Stücks repräsentiert haben. Der Abschluss hebt sich in seinem Ton trotzdem von jeglicher tendenziösen Belehrung oder philosophischen Schlussfolgerung ab. Er ist, wie der Schluss eines Poems,

ekstatisch gestaltet und von der starken Emotion der Fürsorge getragen. Denn Anders' fixe Idee, seine Angst um die Welt, seine Panikmache wegen der bevorstehenden Apokalypse, wird aus seiner Liebe für die Welt gespeist.

(6) Im letzten Kapitel der Arbeit wurde eine Textanalyse der Aufzeichnung *Der Überfall* unternommen. Diese Tagebucheintragung ist in Form einer kurzen Allegorie geschrieben, und sie schildert, im Unterschied zu anderen Tagebuchaufzeichnungen von Anders, einen tief persönlichen Zustand des Autors. Sie könnte also als reine Bekenntnisliteratur gelesen werden, wenngleich sie ebenso, im Anderschen Sinne, wieder einmal als stellvertretend für andere Schicksale verstanden werden kann. Das Entstehungsdatum dieser Allegorie ist mit dem Jahr 1962 datiert, was ebenfalls nicht ohne Belang ist, weil die Tatsache davon zeugt, dass Anders auch nach seinen zitierten entschlussreichen Lebenssäuren nicht nur didaktische Literatur geschrieben hatte. Hier beschreibt Anders auf erschütternde Weise ein ganz persönliches Trauma, das er allegorisch als Überfall auf sein in die Zukunft strebendes Schiff darstellt. Die Allegorie ist *explikativ*, d.h. sie verrät gleich anfangs, dass das Schiff für etwas anderes steht. Die Geschichte wird beinahe in einem Atemzug erzählt, und sie beschreibt, wie der Erzähler als souveräner Kapitän seines Schiffes völlig unerwartet von den Stimmen seiner Vorgänger überfallen wird. Sie stellen sich zu Beginn als bettelnde, hilferufende Bittsteller vor, verwandeln sich im Verlauf der Geschichte graduierend und werden immer aggressiver. Damit verändern sich auch die Stimmung und der Zustand des Erzählers, bis er den Angreifern völlig unterlegen und hilflos ausgeliefert wird. Das Ereignis wird in seiner vollen Dramatik und in seiner unheilvollen Entwicklung äußerst spannend dargestellt, und endet mit einem tragischen Fiasko des Kapitäns.

In einer kurzen theoretischen Digression zur Allegorie wurde vermerkt, dass sie unter anderem mit der kontrapunktischen Musik zu vergleichen ist, weil sich in ihr mehrere Ebenen der Bedeutung durchkreuzen und gegenseitig illuminieren. Diese Beschreibung ist, wie in der Arbeit gezeigt wurde, sehr passend für Anders' Schreibstil an sich, den, wie in vorigen Kapiteln bereits festgestellt, die Vorliebe für die Überlagerung von verschiedenen Bildern, Vergleichen und Gedankengängen auszeichnet. Neben diesen häufigen, ausgeprägten Stilcharakteristika von Anders, zeigte sich in der kurzen Aufzeichnung *Der Überfall* die konsequente Verwendung von langen, zusammengesetzten Sätzen als ein besonders auffälliges Stilmerkmal dieser

Allegorie. Die extrem langen Satzgefüge von sieben bis zu einundzwanzig Buchzeilen erwecken den Eindruck, dass die Geschichte in einem Atemzug erzählt wird, oder dass sie von jemandem erzählt wird, der außer Atem geraten ist. Dieses Verfahren legt eine bestimmte Unvermitteltheit, Direktheit des Erzählens nahe. Der Leser fühlt sich wie eine Vertrauensperson in eine intime Geschichte eingeweiht, er fühlt sich direkt angesprochen. Selbstverständlich stellen sich solche langatmige Aussagen ebenfalls als vielschichtig heraus und bringen, wie gezeigt wurde, noch viel mehr zum Ausdruck: die Verwirrung des Erzählers, seine Fassungslosigkeit, seine Ohnmacht. In der Textanalyse wurde ebenso hervorgehoben, dass die Sätze im Verlauf der Geschichte auffallend oft mit einem „Nun, [...]“ beginnen. Dieses wiederholte „Nun, [...]“ als Einführung in die jeweils nächste Phase des Erzählens, zeugt von der konsequenten Durchführung einer fast archaisch wirkenden erzählerischen Geste. Dieses rhythmische Wiederholen bewahrt eine klare Struktur des Erzählens, verrät dazu aber auch ein Mitteilungsbedürfnis des Erzählers, der bemüht ist, möglichst unmittelbar über etwas für ihn äußerst Wichtiges zu berichten.

In der Textuntersuchung wurde ersichtlich, wie die Verwandlungen im inneren Zustand des betroffenen Ich-Erzählers graduierend geschildert werden. Die Ohnmacht des vordergründig selbstsicheren, überlegenen Kapitäns macht sich am Anfang schon bemerkbar. Je triumphierender er sich gibt, desto grotesker und mitleidserregender wirken seine Aktionen. In seinem typischen selbstironisierenden, traurig-humorigen Ton lässt Anders vermuten, dass der Kapitän von Beginn an der eigentliche Gefangene der vermeintlichen Bittsteller sein könnte. Obwohl er sein betontes Desinteresse den unliebsamen Besuchern gegenüber offenlegt, bleibt das Abhängigkeitsverhältnis zwischen dem Erzähler und seinen ungeladenen Begleitern bestehen. Der Kapitän sieht nicht ein, dass er nicht der Herr der Lage ist, fühlt sich aber allmählich vom überlegenen Gönner immer mehr als der von den „Schreibern“ Bedrohte. Mit einer clownesken Geste beschreibt der Ich-Erzähler, wie die „Schreiber“, die zu „Schreihälsen“ avancieren und immer kühner werden, plötzlich sogar eine „Zukunftsregion“, die er selber noch nicht entdeckt hat, besetzen und gefährden. In einem gewaltigen Redefluss bekommt der Leser Einblick, wie verschiedene Erwägungen, präzise Erörterungen in einer unaufhaltsamen Reihe von Haupt-, Neben- und eingeschobenen Sätzen einander abwechseln. Ein Gedanke wird im hastigen Gedankenstrom erst nach einigen Einschüben, sogenannten Parenthesen, beendet. Der Hochmut des Kapitäns, der sich in

seinem autoritativen Verhalten und seinen abwertenden Äußerungen den „Querulanten“ gegenüber äußert, stellt sich langsam als Zeichen einer deutlichen Konfrontation heraus. Der fieberhafte Rhythmus des Gedankengangs, in dem durch Aneinanderreihung von Fragen und Vermutungen überprüft werden soll, woher die plötzliche Selbstsicherheit der Schreier stammt, macht die Angst des Kapitäns deutlich spürbar. Im weiteren Erzählverlauf wird berichtet, wie der Kapitän als Opfer einer rücksichtslosen Attacke unterliegt, der er hilflos und völlig unvorbereitet ausgeliefert wird. Der eigentliche dramatische Höhepunkt, der schrittweise angekündigt wurde, wird durch Mittel der Kontrastierung vorbereitet. Damit wir die Brutalität des bevorstehenden Geschehens nachempfinden können, soll uns das herbeigesehnte „Schweigen der ausgestirnten Meeresnacht“ vor Augen geführt werden. Als nicht beschreibbar stellt der suggestiv sprechende Erzähler die Art der Attacke, die Dauer des Schreckens, die Zahl der Attackierenden dar. Die Details des schrecklichen Vorfalls werden wieder in einem Atemzug vorgebracht. Ihre Darstellung verläuft weitgehend synästhetisch. Obwohl das, was beschrieben wird, verschiedene Schreie, also Geräusche sind, wird der Eindruck vermittelt, als ob es sich hier um eine tastsinnliche Erfahrung handelte. Es sieht also so aus, dass das, was der Erzähler erlebt und weiterzugeben versucht, größtenteils physische Gewalt ist. Dazu werden für Anders unentbehrliche, musikalische Muster – Bezeichnungen wie Chöre oder Mitmusizieren – zum Einsatz gebracht. Auch bei diesem tief subjektiv erlebten Geschehen kann Anders als Erzähler seinen hohen Ansprüchen ästhetischer Gestaltung nicht widerstehen. Was geschieht, sind für ihn „Szenen“, deren Dramatik eine hohe ästhetische Form gebührt, auch wenn der Erzähler selber derjenige ist, der bei diesem Geschehen zugrunde geht. Der Protagonist und der Ästhetiker treffen sich wieder in der Person des Ich-Erzählers Anders. Die akustische Darstellung geht nahtlos in die bildliche über. Die leisen Töne, die in beiden Darstellungsmodi, dem musikalischen und dem bildlichen, vorherrschen, zaubern eine wehmütige und sanfte Stimmung herbei.

Das Ungeheuerliche, das Dramatische muss gleichzeitig auch in seiner ästhetischen Gestaltung faszinieren, damit es überhaupt zur Geltung kommen kann. Für Anders ist diese ästhetische Form in seinem Empfinden der Begebenheit schon vorgegeben. Er will uns nahe legen, dass sie ohne seine Vermittlung zustande gekommen ist. Was er versucht, ist nur, sie zu schildern, was genauso unmöglich ist, wie ein gelungenes Kunstwerk zu erklären. Eigentlich misst Anders seinen Gefühlen,

die er in ihrer Komplexität und Stärke darstellen will, höchst ästhetische Werte bei, weil er sie nicht anders verarbeiten kann, es sei denn als Dichter.

Die innere Unruhe des Hauptprotagonisten dieser dramatischen Geschichte wird wieder einmal in kurzen Sätzen oder Teilsätzen, die ineinander fließen, zum Ausdruck gebracht. Sie unterstreichen manchmal ein und dieselbe Aussage und beleuchten sie von mehreren Seiten. Doch dadurch wird die Aussage paradoxerweise nicht überzeugender, sondern sie vermittelt eher den Eindruck höchster Verunsicherung und Nervosität des Berichters. Den komischen Ton, der immer wieder bei der Schilderung des Geschehens durchdringt, rufen an manchen Stellen die inadäquaten Vergleiche und Bilder hervor, wie etwa die unerwartete Verwendung militärischer Sprache in einem anderen Zusammenhang. So klingt zum Beispiel die Erwähnung von „Heerscharen“ und ihrer „Massierung“ komisch, obwohl das Bild von der „betäubende[n] Gewalt“ der Massierung gleichzeitig das Gefühl der Bedrohung tatsächlich massiv verstärkt. Anders legt Wert auf den Klang der Laute und wählt seine Wörter so aus, dass ihr Alliterations-Assoziation bildender Wert gewährleistet bleibt. Mit der aufeinander folgenden Wiederholung von gleichen Endungen etwa untermalt er die rhythmische Struktur der Aufzählung zusätzlich mit einem Klangeffekt.

Der selbstironisierende Ton dieses Berichts gipfelt in dem finalen Absatz in einer grotesken Darstellung der eigenen Verhaltensweise. Dem Leser wird das Bild von jemandem dargeboten, der hin und her springt und versucht, etwas, das nur zu hören ist, physisch zu fangen. Der Erzähler zieht eine niederschmetternde Bilanz. Es gelingt ihm nicht, die Schreier zu fangen, aber nicht weil sie etwa real-physisch nicht existieren, sondern weil sie sich in ihrer Übermacht über ihr wehrloses Opfer lustig machen. Die Schilderung der endgültigen Niederlage des Kapitäns wird sich, statt dass sie uns direkt die Tragik des Geschehens vermittelt, in unerwarteter Weise als eine filmische Slapstick-Szene gestalten. Die Komödie, die in der Situation zustande kommt, apostrophiert der Erzähler auch selbst einige Male explizit.

Der Kapitän bestreitet die endgültige Umkehrung der Lage nicht mehr. Vielmehr bewundert er seinen Feind und die ingeniose Organisation des Angriffs. Die Angreifer sind so perfekt aufeinander eingespielt, dass ihr Auftritt mit dem eines Orchesters verglichen werden darf. Mit ihrer musikalischen, orchesterartigen Gestaltung empfindet der Ich-Erzähler die Szene als großartig, aber gleichzeitig auch tragisch, mit ihm als

dem brutal geschlagenen und missverstandenen Helden, und komisch, durch seine clowneske Aufführung. Der Leser kann über die Komik der Szene leicht zum Lachen gebracht werden, weil sie über das Leid und die Erniedrigung des Opfers vordergründig keinen Aufschluss gibt. Zumal die Zuspitzung der dramatischen Spannung mit dieser Wendung plötzlich unterbrochen wird. Statt der erwarteten Klimax spielt sich vor den Augen des Lesers ein Lustspiel ab, das als ein willkommener Effekt der Erleichterung und Entspannung angenommen wird. Der Rückfall in den ursprünglichen Ernst des Berichtens vollzieht sich anschließend fast unbemerkbar und tritt doch abrupt ein. Der Höhepunkt der Erzählung trifft mit dem endgültigen Fall der Moral des Kapitäns zusammen. In einem ekstatischen inneren Monolog gesteht er seine Niederlage. Dieser Monolog endet mit der eigentlichen Pointe der Allegorie bzw. mit der bitteren Einsicht des Ich-Erzählers, dass seine erbarmungslose Gegner eine „Jahrzehnte repräsentierende überwältigende Übermacht“ darstellen und er ihnen gegenüber „ein kümmerlicher Niemand“ ist.

Der abschließende, kurze Absatz, der in ruhigem und elegischem Ton die Erzählung zu Ende führt, wird durch ein letztes „nun“ eingeleitet. Tiefe Traurigkeit, in die der vorher zielsichere Kapitän versinkt, hat die Oberhand gewonnen. Die klagende Aussage wird durch den suggestiven Rhythmus der Wiederholungen unterstützt. Eine Kombination von dicht aufeinander folgenden Anaphern und Epiphern verstärkt die Überzeugungskraft der Klage. Die letzten Sätze dieses Berichtes sind von einer dichterischen Schönheit geprägt. Sie bringen nicht nur den Trübsinn und die Niedergeschlagenheit des Berichters zum Ausdruck, sondern auch seine melancholische Sehnsucht nach der Schönheit und Normalität des Lebens. Die kurzen, versartigen rhythmischen Sätze, die sich aneinanderreihen, kündigen ein nahes Ende an. Das Bild von der „rosa Dämmerung“ bleibt in seiner Schönheit nur ein ersehntes, verlorenes Ziel. Und das Wissen um die Endgültigkeit dieser tragischen Lage ist auch das Letzte, was der Berichtler noch vermitteln kann.

Die tiefe Traurigkeit und Besorgnis der Weltlage wegen ist aus vielen Buchzeilen des Exil-Autors Günther Anders herauszulesen. Hinter dem sich kämpferisch gebenden Gesellschaftskritiker verbarg sich ein resignierender Nostalgiker, der sich oft niedergeschlagen fühlte. Trotzdem hörte er nie auf, seine Besorgnis auf eine ekstatische Art und Weise zum Ausdruck zu bringen und seine ‚Warntafeln an die

Wand zu kleben'. Und das alles mit dem Ziel, dass sich diese Warnungen als unnötig erweisen würden.

Seine provozierende Art des Schreibens und Philosophierens sah er als vielfach gerechtfertigt an.⁹ In diesem Sinne rechnete sich der Philosoph Anders als Ehre an, zu den „Brandstiftern“ zu zählen, wie er betonte.¹⁰ Aber andererseits meinte er, dass die komische Präntion des Menschen, der sich trotz der Kontingenz seiner Existenz als „Mittel- und Höchstpunkt der Welt“ zu fühlen wagt, den Philosophen gerade dazu verpflichtet, den Sinn für Komik nicht zu verlieren: „*Ohne Sinn für Komik ist niemand des Namens ‚Philosoph‘ würdig*“, hebt Anders in den Ketzereien hervor.¹¹

Es wurde in der Arbeit gezeigt, dass Anders' Sprache wachrütteln will, und dass sie zugleich unverkennbar den musisch Begabten verrät. Sein Schreibstil bleibt literarisch, auch wenn er philosophiert, so wird bei ihm die szientistische Grenzziehung zwischen Literatur und Philosophie aufgehoben.¹² Anders beteuert zwar, dass ein Großteil seiner schriftstellerischen Produktion wider seinen Willen, sozusagen „hinter dem eigenen Rücken“, entstanden ist. Aber wengleich er sich dagegen wehrt, dass er mit Absicht Literarisches produziert habe, „dass dahinter ein „System“ zu suchen sei“, so ist doch nicht zu übersehen, dass seine literarische Produktion die höchste innere Konsequenz aufweist, die sich „bis in flüchtige Impressionen hinein“ nachweisen lässt.¹³

Anders' ästhetische Todesanzeige bezieht sich gewissermaßen auf sein eigenes Schaffen, wenn er sagt, dass seine Muse, wenn auch nicht gleich, an Schrecken gestorben ist.¹⁴ Trotzdem sagt er sich aber von den literarisch-mythischen Paradigmen nicht los, sondern er betont vielmehr „seine prinzipielle Hochschätzung metaphorischer Redeweisen“ immer wieder.¹⁵

⁹ Rohrwasser, in: *Exil*, S. 7: „Anders ist nie müde geworden, seine Leser unablässig zu provozieren und seine Provokationen unablässig zu wiederholen.“

¹⁰ K, S. 233: „Während meines Kampfes gegen die Atomgefahr habe ich mich zwar immer als Feuerwehrmann gefühlt. Dagegen zähle ich, wenn ich philosophiere, zu den Brandstiftern, in deren Reihe zu gehören ich mir als Ehre anrechne. Von Anaxagoras an sind wir als solche klassifiziert, verfolgt und umgebracht worden. Schändlich diejenigen Philosophen, denen es niemals zugestoßen ist, als Brandstifter beargwöhnt oder in flagranti ertappt zu werden.“

¹¹ Ebd., S. 310.

¹² Rohrwasser, S. 6.

¹³ Paucker, S. 227.

¹⁴ Lütkehaus, *Schwarze Ontologie*, S. 40.

¹⁵ Ebd., S. 42.

Gewiss könnte man Anders Glauben schenken, wenn er schreibt, dass er sich lieber mit Kunst und Philosophie befasst und die Welt lieber mit anderen Augen gesehen hätte: „Es ist durchaus möglich, daß unseren von Mißtrauen und Asche blind gemachten Augen vieles unsichtbar oder unerkennbar geworden ist, was das vertrauende, selbst das zu Unrecht vertrauende, Auge entdecken und voll Liebe beschreiben konnte. [...] Es wäre das nicht der erste Fall eines fruchtbaren Irrtums.“¹⁶ Aber voll Liebe und künstlerischer Hingabe sind eben viele seiner Schriften geschrieben, es sei hierzu nur etwa an sein Lehrgedicht *Mariechen* erinnert, das von machen Rezipienten, sicherlich nicht zufällig, als Wiegenlied für ein Kind missverstanden wurde.¹⁷

Die Arbeit hat gezeigt, wie sehr sich Anders literarischer Stilmittel bedient, und zwar mitten in seiner wissenschaftlichen Argumentation. Für ihn sind auch Gedichte, Fabeln und Aphorismen zu gleichberechtigten Elementen der Analyse geworden.¹⁸ Damit will er nicht nur die Wissenschaftlichkeit und seine eigene Glaubwürdigkeit ironisieren, sondern vielmehr seiner Überzeugung folgen, dass der Witz und die Kunst seinen Ideen noch mehr Glaubwürdigkeit verleihen können als die trockene Wissenschaft. Seine Thesen verankert er durch das fluide, zarte Gewebe seiner Bilder, und das macht die Einzigartigkeit und Schönheit seines philosophischen wie literarischen Stils aus. Dazu schreibt Anders selbst in einem Brief an Jonas:

Völlig unrecht hast Du, mich wegen meiner schriftstellerischen Begabung zu beneiden. Es gibt kein Manuskript von mir, das ich nicht (unübertrieben) zwanzig Male umgeschrieben hätte, ich stammle auf dem Papier, freilich in Glücksfällen sieht das dann aus wie oratorische Flüssigkeit. [...] Meine Begabung ist Musik und bildende Kunst, dass ich Autor wurde, ist ein nicht mehr zu korrigierender Fehler.¹⁹

¹⁶ Anders, *Geleitwort* zu William Stern, *Psychologie der frühen Kindheit*, S. XIV.

¹⁷ Volker Hage über *Lieben gestern*, Im Nachwort zu Günther Anders, *Tagesnotizen*: „Wer hätte gedacht, daß von Anders eine zartfühlende Apologie der menschlichen Liebesfähigkeit stammt, fast eine Art Liebeserklärung an die Menschheit?“, S. 187.

¹⁸ Rohrwasser, in *Exil*, S. 6: „Auch seine philosophischen Arbeiten zeichnen sich durch einen literarischen Stil aus, mit dem nicht nur Gedichte, Fabeln und Aphorismen zu gleichberechtigten Elementen der Analyse werden.“

¹⁹ Brief an Jonas vom 15.4.1977. In: Bahr, *Günther Anders. Leben und Denken im Wort*, S. 150.

Es war schwer, der eindrucksvollen Machart von diesen Texten Widerstand zu leisten, so mussten sie oft zitiert werden, anstatt „mit Krampf Deutungen zu suchen“.²⁰ So konnten auch die letzten Zeilen dieser Arbeit nicht ohne die Zitate auskommen. Zum Schluss soll noch eine Stelle aus der letzten Veröffentlichung aus dem Nachlass erwähnt werden, als ein aufschlussreiches Beispiel für Anders' *Procedere* und seine Sicht des Denkens, Schaffens und der Wahrheitssuche.

In dem 2011 herausgegebenen Buch *Die Kirschenschlacht*, worin Anders' nach Arendts Tod skizzierte und erst 1984 aufgezeichnete *Hannah-Dialoge* aus dem Nachlass veröffentlicht wurden, beschreibt Anders, wie er ihre philosophischen Auseinandersetzungen in seiner Erinnerung beibehalten hatte. Da berichtet er an einer Stelle, wie er ihre Diskussion über die Monaden am Abend danach in Form eines Gedichtes zusammengefasst hatte. Auf Arendts Überraschung darüber, dass er dichten kann, antwortet Anders: „Ich verstehe noch nicht einmal, wie man nicht dichten können kann.“²¹ Der nun zweiundachtzigjährige Anders erinnert sich in diesen Zeilen, wie sich das Gespräch weiterentwickelt, und wie die Arendt ihm das Gedicht zum Schluss nochmals vorrezitiert haben soll, und er schreibt dazu:

Und nun erst, da es aus ihrem Munde zu mir kam, schien es mir ganz gelungen, und sogar seine Aussage unwidersprechbar. Sie aber meinte nach der Rezitation trocken: „Schön, aber unwahr.“²²

Das Wahre ist für Anders allein in einer künstlerischen Form zu bewahren. Die Wahrheit ist nur die ästhetische Wahrheit, einzig als solche ‚unwidersprechbar‘. Somit scheint auch der enthusiastische Weltverbesserer Anders doch ‚nur‘ ein Dichter gewesen zu sein, der seiner Poetik treu bleibt. Somit aber auch einer, der bei so viel Ehrgeiz und Engagement so wenig Macht hat.

²⁰ Schmidt-Dengler, „Hoch die Metapher! Hoch unsere Verdrängungen“, in: *G.A. kontrovers*, S. 138: „Über Günther Anders zu sprechen, im besonderen über seine Tagebücher, vermag den Verdacht der Zeilenschinderei und Paraphrase zu erwecken, da alles so eindeutig ist, dass die Intention außer Streit steht. [...] Sinnvoller als mit Krampf Deutungen zu suchen, ist es, den Text gleich vorzulesen und wirken zu lassen.“

Oder auch Hage, S. 85: „Wie über Günther Anders schreiben, ohne ihn zu wiederholen? Alles, was zu sagen war, hat er präzise auf den Punkt gebracht. [...] Einerseits ‚erliegt, wer über Anders zu schreiben beginnt, der Versuchung des uferlosen Zitierens, denn das Andersche Werk besticht durch zitierbare Bilder, Paradoxien und Gedankenstenogramme.“

²¹ Anders, *Die Kirschenschlacht*, S. 21.

²² Ebd., S. 23.

In der Arbeit wurde gezeigt, dass Günther Anders die Verwendung von literarischen Formen als Mittel für die Darlegung seiner Thesen deklariert. Dabei meinte er, dass jeglicher Form von Literatur sowieso eine Tendenz innewohnt. Für ihn ist die Literatur an sich didaktisch, d.h. immer auf Wirkung aus, aber die Wirkung erreicht man nur durch eine poetisch-metaphorische Sprache, die als einzige die Wahrheit vermitteln kann. Diese Art von Wirkung ist wiederum völlig wirkungslos, weil sie die richtigen Ohren nicht erreichen kann, weil sie eben als ‚unwahr‘ verstanden wird. Dies ist die Paradoxie, die die Linie des Wirkens und Schaffens von Günther Anders bestimmt zu haben scheint.

Siglen:

AM I	Die Antiquiertheit des Menschen. Erster Band: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution
AM II	Die Antiquiertheit des Menschen. Zweiter Band: Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution
PS	Philosophische Stenogramme
BvT	Der Blick vom Turm. Fabeln. Mit 12 Abbildungen nach Lithographien von A. Paul Weber
BvM	Der Blick vom Mond. Reflexionen über Weltraumflüge
BiH	Besuch im Hades. Auschwitz und Breslau 1966/Nach ‚Holocaust‘ 1979
AD	Die atomare Drohung. Radikale Überlegungen
H	Hiroshima ist überall. Der Mann auf der Brücke (Tagebuch aus Hiroshima und Nagasaki, 1958) Off limits für das Gewissen (Der Briefwechsel zwischen dem Hiroshima-Piloten Claude Eatherly und Günther Anders, 1959-1961) Die Toten (Rede über die drei Weltkriege, 1964)
K	Ketzereien
MoW	Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur
TG	Tagebücher und Gedichte
LG	Lieben gestern. Notizen zur Geschichte des Fühlens
M	Mariechen. Eine Gutenachtgeschichte für Liebende, Philosophen und Angehörige anderer Berufsgruppen
MK	Die molussische Katakombe
KH	Kosmologische Humoreske und andere Erzählungen
ÜH	Über Heidegger
ÜphD	Über philosophische Diktion und das Problem der Popularisierung
GAa	Günther Anders antwortet

Literatur- und Quellenverzeichnis

Primärliteratur:

- Anders, Günther:** Tagebücher und Gedichte. München: Beck, 1985.
- Anders, Günther:** Lieben gestern. Notizen zur Geschichte des Fühlens, 3. Aufl., München: Beck, 1997.
- Anders, Günther:** Besuch im Hades. Auschwitz und Breslau 1966. Nach „Holocaust“ 1979. München: Beck, 1996.
- Anders, Günther:** Die Schrift an der Wand. Tagebücher 1941 bis 1966. München: Beck, 1967.
- Anders, Günther:** Ketzereien. München: Beck, 1996.
- Anders, Günther:** Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur. München: Beck, 1993.
- Anders, Günther:** Die Antiquiertheit des Menschen I. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution. München: Beck, 1994.
- Anders, Günther:** Die Antiquiertheit des Menschen II. Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution. München: Beck, 1995.
- Anders, Günther:** Der Blick vom Turm. Fabeln. Mit Bildern von A. Paul Weber. München: Beck, 1968.
- Anders, Günther:** Die molussische Katakombe. Roman. München: Beck, 1992.
- Anders, Günther:** Der Blick vom Mond. Reflexionen über Weltraumflüge. München: Beck, 1994.
- Anders, Günther:** Wir Eichmann Söhne. Offener Brief an Klaus Eichmann. München: Beck, 1988.
- Anders, Günther:** Philosophische Stenogramme. München: Beck, 1993.
- Anders, Günther:** Obdachlose Skulptur. Über Rodin. München: Beck, 1994.
- Anders, Günther:** Die atomare Drohung. Radikale Überlegungen zum atomaren Zeitalter. München: Beck, 1993.

- Anders, Günther:** Hiroshima ist überall. Tagebuch aus Hiroshima und Nagasaki. Briefwechsel mit dem Hiroshima-Piloten Claude Eatherly. Rede über die drei Weltkriege. München: Beck, 1995.
- Anders, Günther:** Mariechen. Eine Gutenachtgeschichte für Liebende, Philosophen und Angehörige anderer Berufsgruppen. München: Beck, 1994.
- Anders, Günther:** Kosmologische Humoreske und andere Erzählungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- Anders, Günther:** Geleitwort zur siebenten Auflage in: William Stern: Psychologie der frühen Kindheit. Quelle & Meyer: Heidelberg, 1967.
- Anders, Günther:** Mein Judentum. In: Mein Judentum. Hrsg. von Hans Jürgen Schultz. Kreuz Verlag: Stuttgart 1978. S. 58-76.
- Anders, Günther:** Über philosophische Diktion und das Problem der Popularisierung. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Wallstein Verlag Göttingen 1992.
- Stern-Anders, Günther:** Das Bild meines Vaters. In: William Stern: Allgemeine Psychologie, 2. Auflage, 1950.
- Anders, Günther:** Die Kirschenschlacht. Dialoge mit Hannah Arendt. München: Beck, 2011.
- Günther Anders Nachlass** im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. ÖLA 237.

Sekundärliteratur:

- Adunka, Evelyn:** Günther Anders und das jüdische Erbe. In: Liessmann, Konrad Paul (Hrsg.): Günther Anders kontrovers. München: Beck, 1992. S. 72-80.
- Althaus, Gabriele:** Leben zwischen Sein und Nichts. Drei Studien zu Günther Anders. Berlin: Metropol, 1989.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.):** Günther Anders. Text + Kritik. Heft 115. München, 1992.
- Bahr, Raimund:** Günther Anders. Leben und Denken im Wort. Edition Art Science, Wien - St. Wolfgang 2010.
- Bahr, Raimund (Hg.):** Urlaub vom Nichts. Dokumentation des gleichnamigen Symposiums zum 100. Geburtstag von Günther Anders im Juni 2002 in Wien, Edition Art & Science / Dokumentation, April 2004.

- Bahr**, Raimund (Hg.): Zugänge. Günther Anders. Leben und Werk. Edition Art Science. Wien – St. Wolfgang 2007.
- Beck**, Wolfgang: Rede zu Günther Anders. Wien, am 29.06.2002. In: Bahr, Raimund (Hg.): Urlaub vom Nichts. S.7-14.
- Biella**, Burkhard: Zur Toleranz verurteilt? Die Pluralismus-Kritik von Günther Anders. In: Text + Kritik, Nr. 115. Günther Anders. Juli 1992, München: Verlag Text + Kritik, S. 64-72.
- Biladt**, Claudia: Der „Antipode Eichmanns“. Briefwechsel G. Anders & Claude Eatherly. Edition Art Science, Wien - St. Wolfgang 2007.
- Bischof**, Günter/**Dawsey**, Jason/**Fetz**, Bernhard: The Life and Work of Günther Anders. Studienverlag, Innsbruck, 2014.
- Bissinger**, Manfred (Hrsg): Günther Anders. Gewalt ja oder nein. Eine notwendige Diskussion. Droemersch Verlagsanstalt Th. Knaur Nachf., München 1987.
- Broniowski**, Stefan: Der überschätzte Unbekannte. Günther Anders: Ein Philosoph oder doch nur ein Prophet? In: Röpcke, Dirk (Hrsg.): Geheimagent der Masseneremiten – Günther Anders, Ed. Art & Science, St. Wolfgang 2002, S.129-147.
- Brumlik**, Micha: Günther Anders. Zur Existentialontologie der Emigration. In: Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz. Hrsg. von Dan Diner, Fischer Verlag 1988.
- Burger**, Rudolf: Die Philosophie des Aufschubs. In: Liessmann, Konrad Paul (Hrsg.): Günther Anders kontrovers. München: Beck, 1992. S. 252-266.
- Clemens**, Detlef: Günther Anders. Eine Studie über die Ursprünge seiner Philosophie. Frankfurt am Main: Haag und Herchen, 1996.
- Delabar**, Walter: Ein „Handbuch der Wahrheit“ für den „Unterricht im Lügen“, Günther Anders' Roman „Die molussische Katakomben“, in: Exil – Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse, Jahrgang 1992, Nr. 2, S.11-14, Frankfurt/M 1992.
- Dijk**, Paul van: Anthropology in the Age of Technology. The Philosophical Contribution of Günther Anders. Amsterdam – Atlanta, GA 2000, 1998.
- Dries**, Christian: Günther Anders. Wilhelm Fink Verlag München, 2009.
- Dries**, Christian: Vortrag an der vom Österreichischen Literaturarchiv veranstalteten Tagung Schreiben für übermorgen; Forschungen zu Werk und Nachlass von Günther Anders“ am 28.11.2014 in Wien.
- Enzensberger**, Hans Magnus: Philosophie des Ärgers. In: Frankfurter Hefte 13 (1958), H.1, S. 62-64.

- Fetz, Bernhard:** Prophet, Regisseur und Stimmenimitator. Der Tagebuchsreiber Günther Anders. In: *Austriaca*. Décembre 1992 – Numéro 35. Université de Rouen – Centre d'Etudes et de Recherches Austrichiennes. S. 65-77.
- Fetz, Bernhard:** Attacke von zwei Seiten. Über Dichten und Philosophieren bei Günther Anders. In: *Die Dichter und das Denken*, Wien 2004, S. 264-273.
- Fetz, Bernhard:** Nachrichten aus Molussien. Über den Schriftsteller Günter Anders. In: *Lesezirkel* 58, Juli 1992.
- Fetz, Bernhard:** Das unmögliche Ganze. Zur literarischen Kritik der Kultur. München: Fink Verlag, 2009.
- Hage, Volker:** Nachwort zu Günther Anders: Tagesnotizen, Suhrkamp Verlag 2006, S. 183-196.
- Greffrath, Mathias (Hrsg.):** Die Zerstörung einer Zukunft. Gespräche mit emigrierten Sozialwissenschaftlern. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 1989.
- Hildebrandt, Helmut:** Günther Anders und philosophische Tradition. In: *Text + Kritik*, Nr. 115. Günther Anders. Juli 1992, München: Verlag Text + Kritik, S. 58-63.
- Jandl, Martin:** Anthropologie und Ästhetik. Zur Gelegenheitsphilosophie von Günther Anders. Diplomarbeit. Universität Wien, 1995.
- Knelang, Franz-Josef:** Günther Anders und die Musik oder „Der Klavierspieler mit dem Zeichenstift“. In: *Text + Kritik*, Nr. 115. Günther Anders. Juli 1992, München: Verlag Text + Kritik, S. 73-85.
- Langenbach, Jürgen:** Günther Anders. Eine Monographie. Wien: Falter Verlag, 1986.
- Liessmann, Konrad Paul:** Günther Anders zur Einführung. 2., überarb. und erw. Aufl. – Hamburg: Junius, 1993.
- Liessmann, Konrad Paul:** Günther Anders. Philosophieren im Zeitalter der technologischen Revolutionen. München: Beck, 2002.
- Liessmann, Konrad Paul (Hrsg.):** Günther Anders kontrovers. München: Beck, 1992.
- Liessmann, Konrad Paul:** Günther Anders und die Philosophie. In: *Austriaca*. Décembre 1992 – Numéro 35. Université de Rouen – Centre d'Etudes et de Recherches Austrichiennes. S. 101-112.
- Liessmann, Konrad Paul:** Verzweiflung und Verantwortung. Koinzidenz und Differenz im Denken von Hans Jonas und Günther Anders. In: *Zugänge* (Hg. von Raimund Bahr), S.7-34.
- Liessmann, Konrad Paul:** Die Herrschaft der Lüge. In: Liessmann, Konrad Paul (Hrsg.): Günther Anders kontrovers. München: Beck, 1992. S. 81-88.

- Liessmann, Konrad Paul:** Der Aufschub der Philosophie. In: Liessmann, Konrad Paul (Hrsg.): Günther Anders kontrovers. München: Beck, 1992. S. 267-277.
- Lohmann, Margret:** Philosophieren in der Endzeit. Zur Gegenwartsanalyse von Günther Anders. München: Wilhelm Fink Verlag, 1996.
- Lütkehaus, Ludger:** Schwarze Ontologie. Über Günther Anders. Lüneburg: zu Klampen Verlag, 2002.
- Lütkehaus, Ludger:** Antiquiertheit des Menschen – Antiquiertheit der Kunst? Über Günther Anders' ästhetische Theorie, in: Die Dichter und das Denken, Wien 2004.
- Lütkehaus, Ludger:** Anarcho-Muse. In: Liessmann, Konrad Paul (Hrsg.): Günther Anders kontrovers. München: Beck, 1992. S. 135-137.
- Macho, Thomas H.:** Die Kunst der Verwandlung. Notizen zur frühen Musikphilosophie von Günther Anders. In: Liessmann, Konrad Paul (Hrsg.): Günther Anders kontrovers. München: Beck, 1992. S. 89-102.
- Oberschlick, Gerhard:** Editorische Notiz. In: Günther Anders: Über Heidegger. München: Beck, 2001, S. 395-397.
- Papst, Manfred:** Denken nach Auschwitz und Hiroshima, NZZ am Sonntag, 30. Juni 2002.
- Paucker, Henri:** Günther Anders. In: Deutsche Exilliteratur seit 1933, Band I: Kalifornien, Teil 1. Hrsg von John M. Spalek und Joseph Strelka. Bern u. München: Francke Verlag 1976, S. 223-233.
- Reimann, Werner:** Verweigerte Versöhnung. Zur Philosophie von Günther Anders. Wien: Passagen-Verlag, 1990.
- Reimann, Werner:** Nihilismus und Scham. In: Liessmann, Konrad Paul (Hrsg.): Günther Anders kontrovers. München: Beck, 1992. S. 57-71.
- Rohrwasser, Michael:** „Dann war ich anders, eben ein Ketzer“. In: Austriaca. Décembre 1992 – Numéro 35. Université de Rouen – Centre d'Etudes et de Recherches Austrichiennes. S. 125-140.
- Rohrwasser, Michael:** Günther Anders – Der musische Philosoph des Atomzeitalters, in: Exil – Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse, Jahrgang 1992, Nr. 2, S.5-10, Frankfurt/M 1992.
- Röpcke, Dirk & Bahr, Raimund (Hrsg.):** Geheimagent der Masseneremiten. Günther Anders. St. Wolfgang: Edition Art&Science, 2002.
- Schmidt-Dengler, Wendelin:** Günther Anders: Mariechen. In: Literatur und Kritik, Salzburg, Heft 233-234/1989, S. 181-182.
- Schmidt-Dengler, Wendelin:** Günther Anders' „Mariechen“, in: FORVM, Juli-Dez 1994, S. 30-34.

- Schmidt-Dengler**, Wendelin: „Hoch die Metapher! Hoch unsere Verdrängungen!“ – Zu Günther Anders’ „Lieben gestern“. In: Liessmann, Konrad Paul (Hrsg.): Günther Anders kontrovers. München: Beck, 1992. S. 138-152.
- Schubert**, Elke: Günther Anders mit Selbstzeugnissen und Dokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1992.
- Schubert**, Elke (Hrsg.): Günther Anders antwortet. Interviews & Erklärungen. Berlin: Verlag Klaus Bittermann, 1987.
- Schulz**, Uve (Hrsg.): Das Tagebuch und der moderne Autor. München: Carl Hanser Verlag, 1982.
- Sonnemann**, Ulrich: Das fatale Perfektfutur und das Andersartige in Noahs konterfatalem oder die Fugen der Zeit. Zu Günther Anders’ „Die beweinte Zukunft“. In: Liessmann, Konrad Paul (Hrsg.): Günther Anders kontrovers. München: Beck, 1992. S. 240-251.
- Stieg**, Gerald: Günther Anders als Deuter der Duineser Elegien. Eine Miscelle. In: *Austriaca*. Décembre 1992 – Numéro 35. Université de Rouen – Centre d’Etudes et de Recherches Austrichiennes. (S. 159-163)
- Strümpel**, Jan: Vita Günther Anders. In: *Text + Kritik*, Nr. 115. Günther Anders. Juli 1992, München: Verlag Text + Kritik, S. 86-88.
- Thomä**, Dieter: Gegen Selbsterhitzung und Naturvergessenheit. Nachwort zur Aktualität des Philosophen Günther Anders. In: Günther Anders: Über Heidegger, München: Beck 2001, S. 398-433.
- Thomä**, Dieter: Das natürliche Leben. In: *Zugänge* (Hg. von Raimund Bahr), S. 35-67.
- Vorhauer**, Matthias: Wahrheit und Lüge: Gesellschaftstheorie und –kritik in Günther Anders’ Roman „Die molussische Katakombe“. Technische Universität Dresden, 2001. Verlag Grin. Kostenfrei publiziert im Internet unter www.grin.com
- Wittulski**, Eckhard: Der tanzende Phänomenologe. In: Liessmann, Konrad Paul (Hrsg.): Günther Anders kontrovers. München: Beck, 1992. S. 17-33.
- Zill**, Rüdiger (Hg.): Ganz anders? Philosophie zwischen akademischem Jargon und Alltagssprache. Parerga Verlag GmbH, Berlin 2007.

Allgemeine Sekundärliteratur:

- Braak**, Ivo: Poetik in Stichworten. Berlin, Stuttgart: Gebrüder Bornträger, 2001.
- Feilchenfeldt**, Konrad: Deutsche Exilliteratur 1933-1945. Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler Verlag, 1986.

Katnić-Bakaršić, Marina: Stilistika. Sarajevo: Ljiljan 2001.

Kurz, Gerhard: Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

Lausberg, Heinrich: Elemente der literarischen Rhetorik, Ismaning 1963.

Oraić-Tolić, Dubravka: Das Zitat in Literatur und Kunst. Böhlau Verlag Wien-Köln-Weimar, 1995.

Plöger, Otto: Sprüche Salomos, Neukirchen-Vluyn 1984, Einleitung, Formen der Weisheitssprüche, S. XVI-XXIII.

Stern, Guy: Literatur im Exil. Gesammelte Aufsätze 1959-1989. Ismaning: Max Hueber Verlag, 1989.

Strelka, Joseph P.: Exilliteratur. Grundprobleme der Theorie. Aspekte der Geschichte und Kritik. Bern: Verlag Peter Lang Ag, 1983.

Online-Quellen:

http://www.forvm.at/texte/ga_bibliographie.html

https://de.wikipedia.org/wiki/Günther_Anders

<http://www.guenther-anders-gesellschaft.org>

<http://www.guenther-anders.net>

<http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/projects/anders/BibScheffel95arch.htm>

<http://wortwuchs.net/rhetorische-figuren-liste/>

https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_rhetorischer_Stilmittel

https://de.wikipedia.org/wiki/Rhetorisches_Stilmittel

<http://www.wissenschaft-online.de/astrowissen/rhetorik.html>

Kurzfassung

Das Thema dieser Arbeit war, den literarisch-philosophischen Stil des Schreibens von Günther Anders vom literaturwissenschaftlichen Standpunkt her zu untersuchen, und zwar anhand von ausgewählten Texten aus seinen Tagebüchern. Die Tagebuchaufzeichnungen haben sich als dafür geeignet erwiesen, weil Anders sie weder als reine bekenntnisliterarische Form noch als reine philosophische Reflexionen verstanden haben will. Daher galt es als Herausforderung, zu zeigen, wie sich Anders' poetische Sprache, seine Kunst der dramatischen Darstellung, seine Metaphorik, verbunden mit seinen philosophischen Grundgedanken, ausgerechnet in dieser Form offenbaren. Außerdem lässt sich das Tagebuchschreiben als solches bzw. die häufige Verwendung von Tagebuchnotizen in vielen seiner Werke schon an sich als ein Merkmal von Anders' Schreibstil bestimmen.

Als eine der Charakteristika von Anders' Schreiben wird seine Beschäftigung mit dem Thema Exil genannt. Seine Exilerfahrung nennt Anders selbst entscheidend, sowohl für die meisten seiner philosophischen Einsichten und Thesen, als auch für seine schriftstellerischen Neigungen. Die Exilzeit bezeichnete er als Lehrmeisterin. Über das Schreiben im Exil äußerte er sich am prägnantesten in seinem persönlich gefärbten Essay *Post festum*.

Anders zählt zu den Philosophen mit ausgeprägten künstlerischen Begabungen, so dass man bei der Lektüre seiner Schriften in gleicher Weise ästhetisch und intellektuell berührt ist. Daher ist bei Anders eine Grenzziehung zwischen Philosophie und Literatur kaum möglich. In seinen philosophischen Arbeiten werden Gedichte, Fabeln und Aphorismen zu gleichberechtigten Elementen der Analyse. Er bezeichnet die Verwendung verschiedener literarischer Genres als Mittel zur Überbringung seiner gesellschaftlich-politischen Botschaften, so dass seine Figuren als Ideenträger und Sprachrohre auftreten. Neben seiner hoch ausgeprägten bildlich-metaphorischen Sprache gilt als besonders charakteristisch für Anders, dass er seine Thesen oft in Form von fiktiven Dialogen entwickelt oder dass er für ihn wichtige repräsentative Situationen als Minidramen, eindrucks- und nicht selten humorvoll, inszeniert. Anders' häufige Berufung auf das imaginäre mythische Land Molussien, das ein reicher Fundus

darstellt, aus dem er seine Metaphern, Maximen und Geschichten schöpft, wurde in der Arbeit ebenfalls dokumentiert.

Den Kern der Arbeit stellt die Analyse der Tagebuchaufzeichnung *Die beweinte Zukunft*. Diese zeigte sich als ein ausgezeichnetes Textbeispiel, das nochmals alle bisher angeführten Befunde in Sachen Anders' Lieblingsstilmittel bestätigen konnte. Anders' Rolle im Erzählverlauf ist eine dreifache. Er ist der Erzählende bzw. der Beobachtende, erscheint aber auch als *persona dramatis*, also als Betroffener, und drittens als er selbst, als philosophisch Denkender. Gerade vor dem Hintergrund dieses Wettbewerbs zwischen dem Philosophen und dem Literaten, der für beide stets siegreich endet und sich in einer Symbiose auflöst, entsteht eine besondere Qualität der Anderschen Texte.

Zum Schluss wurde die kurze Allegorie *Der Überfall* analysiert, die im Unterschied zu anderen Tagebuchaufzeichnungen von Anders, einen tief persönlichen Zustand des Autors schildert. Hier beschreibt Anders auf erschütternde Weise ein persönliches Trauma, das er als Überfall auf sein in die Zukunft strebendes Schiff in einem Atemzug darstellt.

Die Arbeit hat gezeigt, wie sich Anders mitten in seiner wissenschaftlichen Argumentation literarischer Formen und Stilmittel bedient. Damit will er nicht nur die Wissenschaftlichkeit und seine eigene Glaubwürdigkeit ironisieren, sondern vielmehr seiner Überzeugung folgen, dass der Witz und die Kunst seinen Ideen mehr Glaubwürdigkeit verleihen können als die trockene Wissenschaft.

Abstract

The aim of this dissertation is to give a theoretical and critical literary interpretation of Günther Anders' work based on selected texts from his diaries. The diary accounts proved to be suited for this goal because Anders did not want them to be understood neither as pure confessional literature nor as pure philosophical reflection. This is why it was considered a challenge to show how Anders' poetic language, his skill of dramatic representation, his metaphoric speech, connected with his main philosophical ideas, are revealed within this form. Moreover keeping diaries and the use of diary notes in works can be seen as a feature of his style itself.

One of the characteristics of Anders' work is his preoccupation with the topic of exile. Anders regards his exile experience as crucial to both his philosophical thesis and his authorial inclinations. He declared his exile-life a teacher. Anders' best statement on exile is to find in his diary account *Post festum*.

Anders belongs to a school of philosophers with distinct artistic talents. When reading his texts one is equally touched aesthetically and intellectually. This is why it is hardly possible to draw a border between his philosophy and his literature. In his philosophical texts poems, fables and aphorisms become equal elements of analysis. He describes the use of different literary genres as a means for giving his social-political messages, so that his characters appear as bearers and actors of ideas. Besides his metaphorical language, it is typical for Anders that he often develops his thesis in the form of fictional dialogues or that he stages representative situations that are important for him as mini-dramas, in an impressive and often humorous way. Anders' frequent reference to the imaginary country *Molussia*, which is for him another rich source of metaphors and stories, is also documented.

The central part of the dissertation is the analysis of Anders' parable *Die beweinte Zukunft*. This work is an excellent example of the use of all his favourite stylistic devices. Anders' role in this work is threefold. Firstly, he is the story teller, secondly he appears as *persona dramatis*, and finally as himself, a philosophical commentator. This is exactly how the special quality of Anders' writing arises – namely in a competition between philosopher and writer that ends in victory for both.

At the end there is an analysis of Anders' short allegory *Der Überfall* which unlike all his other diary accounts provides a picture of the author's deeply personal state of mind. Here Anders describes, in a very poignant way, a personal trauma which he depicts, all in one breath, as an attack on his ship sailing into the future.

This work has shown how Anders uses literary forms and stylistic devices in the middle of his scientific argumentation. Thereby he ironize the scientificity as well as his own credibility by following his conviction that wit and art can give his ideas more authenticity than simply the dry science alone.