

„Die Verdrängung zerstört oder annulliert nichts, sie bewahrt, indem sie verschiebt.“

Jacques Derrida, Falschgeld

Von der Nachkriegszeit zur heutigen BRD. Die Dialektik von Erinnern und Vergessen, Verdrängen und Verschweigen im Lichte von Allegorie, Symbol, Parodie und Dekonstruktion: Zu Frank Witzels Roman *Direkt danach und kurz davor*

1. Der Text: Loses Gewebe aus Montage, *différance* und mise en abyme

Frank Witzels Roman *Direkt danach und kurz davor*¹ beginnt mit einem kurzen Vorspann, der suggeriert, eine Geschichte zu erzählen. Aus kindlicher Perspektive wird der Umriss einer namenlosen Stadt in der unmittelbaren Nachkriegszeit skizziert („Trümmern“, „nicht komplett dem Erdboden gleichgemacht“, 9) – einem verschwommenen Gemälde Gerhard Richters aus seiner Unschärfe-Periode gleich (die Unschärfe-Kategorie wird vom Erzähler – wer spricht? – wiederholt kommentiert, z.B.: „Bezieht sich die Unschärfe auf den ungenauen Vorgang des Erinnerns?“, 42); und tatsächlich spielen Gemälde, Bilder, eine (nicht nur) parodistische Rolle im Roman (der junge Siebert als „Dokumentenmaler“ in der „Villa“ des alten Siebert). Die Familie des Jungen wird angedeutet, die Wohnsituation in der Nachkriegszeit („Wohnküche“, 14; „Wohnungstür ohne Schloss“, 13), das Zerschneiden aller Traditionen („Gebrauche“, 7), vor allem der religiösen („Begann das Kreuzzeichen wirklich an der Stirn?“, 7): das alles schafft eine Atmosphäre der Ungewissheit und Orientierungslosigkeit. Die Religion ist „dem Numinosen im Alltag“ (15) gewichen, und zwar dem Drops, der zugleich „die Dreifaltigkeit“ (15), „Verheißung und Erfüllung“ (14) ist. In mythisch-religiöses Licht gehüllt, wird ein Mädchen in der Kirche wie eine Epiphanie evoziert; sie trägt ein „makellos“ weißes Kleid, das plötzlich einen roten Fleck zeigt, der sich als Lippenstift entpuppt: Reinheit, Unschuld und verdrängte Blutschuld (Schminke) sind hier in einem Symbol verdichtet, das den ganzen Roman durchziehen wird und dem immer neue Bedeutungen im Sinne der Derrida'schen *différance* aufgefropft werden.² Die Gräueltaten der Nazis, die Namen der Täter, die

¹ Witzel, Frank: *Direkt danach und kurz davor*, Berlin: Matthes & Seitz, 2017. Alle Seitenzahlen zu dem Roman beziehen sich auf diese Ausgabe.

² Die *différance* bei Derrida bedeutet, „daß kein Wort, kein Begriff, keine höhere Aussage von der theologischen Gegenwart eines Mittelpunktes aus die textuelle Bewegung und Verräumlichung der Differenzen zusammenfasst

Besatzungsmächte werden ganz selten direkt benannt (das gilt auch für „typische“ Phänomene der Nachkriegszeit wie z.B. „Westermanns Monatshefte“, 243); der Roman streut quasi kleine Bruchstücke, informative Splitter aus, die immer zugespitzter werden. Er montiert Bilder, Allegorien (dazu später), Symbole im Sinne der literarischen Montage Benjamins, um die unvorstellbar grausamen Geschehnisse der Nazizeit, die ja in der Nachkriegszeit fortleben bis heute, dem Vergessen und Verdrängen zu entreißen. Witzel überträgt auf den Roman und seine Tropen den Versuch Walter Benjamins, das „Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten. Ja in der Analyse des kleinsten Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken. Also mit dem historischen Vulgärnaturalismus zu brechen.“³ So wird das besudelte Symbol der Unschuld und Reinheit, das weiße Kleid, transformiert zum allegorischen „Bluttuch“, das auch schon mal auf dem „Jahrmarkt“ als Attraktion gezeigt wird (123) – die Bedeutungsschichten der Wörter vibrieren; angeblich war es von einem Geschwisterpaar (Marga und Siebert?) auf dem Narthalerfeld gefunden worden, wohin die beiden Kinder liefen, weil dort ein Flugzeug abgestürzt war; dem toten (?) Piloten lösten sie das blutige Halstuch und nahmen es mit. Mit dem Blutuch verbinden sich Aberglaube und Volksglaube in Anlehnung an deutsche Mythen wie dem von den Nazis propagandistisch missbrauchten Nibelungenlied (es macht „unverwundbar“, 125). Aber, so die kommentierende Erzählerstimme: „Alles erscheint in zweierlei Form“ (129), und, da alles ungewiss, geheimnisvoll und vage bleibt, folgt: „Auch das Blutuch?“ Und ob. Mit ihm verbindet sich nicht nur der Begriff, die abstrakte Idee der Reinheit im allegorischen Bild, sondern auch die Idee des „unschuldige[n] Vergessen[s]“: „Die Verbindung von Unschuld mit dem gleichzeitigen Verlust der Unschuld – nichts anderes symbolisiert das Blutuch. Um nichts anderes geht es: Das Vergehen der Unschuld im Moment ihres Entstehens“ (129). Die *différance*, die hier wirksam ist in ihrem unendlichen Bedeutungsaufschub, lässt das Blutuch auch auf einem Gemälde erscheinen, wo es Marga ziert, die mit dem Piloten vermeintlich verlobt war, sodass das Tuch jetzt schlicht „ewige Treue“ symbolisiert (195). Das Blutuch taucht schließlich auch in den Anmerkungen zu den drei Siebert’schen Märchen aus der Sammlung von Frau Siebert (Frau des alten Professor Siebert) auf – die Märchen werden

und bestimmt. Von daher ergibt sich zum Beispiel auch die Kette der untereinander austauschbaren Begriffe [...] (Urspur, Urschrift, Reserve, Bruch, Artikulation, Supplement, *différance* [...]): Derrida, Jacques: Positionen: Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva [...] / Jacques Derrida. Graz, Wien: Böhlau, 1986, S. 16.

³ Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. Erster Band, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S. 575.

hervorgehoben, im Sinne der Aphorismen des Novalis'schen *Allgemeinen Brouillon*, als vollkommen realistisch zu lesende (340). Vielleicht eine verdeckte Leseanleitung für den gesamten Roman? Das Motiv von imaginärer Reinheit, Unschuld und verdrängter Schuld verdichtet sich schließlich in der Erwähnung des Bildes, das der „Dokumentenmaler“ Siebert im Hause des alten Siebert nie gemalt hat (sic!): der Straße im Schnee ohne Menschen. Dem entspricht das Lacan'sche Imaginäre der gesellschaftlichen Ordnung der narzisstisch agierenden BRD, die gerne solch ein Bild der Unschuld von sich gemalt gehabt hätte, dem der junge Siebert sich aber verweigert. Am eindringlichsten erscheint die Symbolik des ideologisch motivierten Tötens bei gleichzeitiger Verweigerung der Annahme der Schuld in dem Kapitel „Ein Beispiel aus dem Bibelkommentar der Krötenkinder“ (437ff). Die Exegese bezieht sich auf 2. Mo 23:19: „Du sollst das Böcklein nicht kochen in seiner Mutter Milch“. Im psychoanalytischen Deutungsansatz (das Lacan'sche Spiegelstadium) wird mit dem Verbot – und jedes „Verbot“ verweist auf die „Existenz des Verbotenen“ (437) – auf das Sterben von Mutter und Kind aneinander in dem „Gefangensein[...] in einer familiären Struktur“ (438) abgehoben. Indem aber das Kind mit der Muttermilch nicht genährt, sondern im Gegenteil getötet wird (man denke an Celans „Schwarze Milch der Frühe“), der Leib des Tieres als Aas (unrein) – ausgenommen der Leib Christi im NT –, sein Blut hingegen als rein angesehen wird, kommt das obige Verbot einer „Aufforderung zum Töten“ (438) gleich. Das Böcklein wird „zu einer Projektionsfläche der gesellschaftlichen und familiären Zusammenschlüsse, die [...] allein noch aus wirtschaftlich-politischen Gründen existieren. Gleichzeitig wird von langer Hand das Bild vom Lamm Gottes entworfen [...]. Der Herr war durch seine Schlachtung rein und heilig geworden“ (438). Bei dieser biblischen Allegorese, die Witzel zugleich übernimmt und in ihrer Bedeutung verschiebt, ist mit dem „Herrn“ ein Sündenbock im Sinne Lacans (und René Girards) gefunden, der zum einen jede Sünde auf sich nimmt, der aber (und dem) gerade deshalb – des reinen Blutes wegen - geopfert werden muss: die Erlösung als narzisstische Reinwaschungs-Projektion von jedweder Schuld. Die biblisch-mythologische Ebene dient hier als Mikrostruktur, in der die gesellschaftliche Makrostruktur aller Zeiten gespiegelt wird, ein *mise en abyme*, als das man auch die psychoanalytische Deutung selbst betrachten könnte, die der Roman ja mit liefert, also gleichsam ein doppeltes *mise en abyme*. Witzel erzählt also keine chronologische Geschichte („Beginnt die Lüge nicht mit der Konstruktion der Erzählung?“, 518 – was natürlich nicht nur für das „realistische“ Erzählen gilt), sondern zerstört, wie die metasprachlich-selbstreflexive Ebene des Romans auch kommentiert, das

lineare (epische) Modell, das der Erzähl-Ontologie der Repräsentation gehorcht, zugunsten des Derrida'schen *allgemeinen Textes*, der jede „diskursive Ordnung“ (Gesetz, Sinn, Wahrheit, Logos, Bewusstsein etc.) „überschreitet“⁴, und dem sich alles sogenannte Wirkliche, z.B. die historischen Anspielungen an den Nationalsozialismus und die unmittelbare Nachkriegszeit (78, 244, 273, 284 u.a.), die philosophischen Bezüge, die intertextuellen Verweise, die realen Namen etc., nur hinzufügt: „Selbst wenn die Lektüre sich nicht mit der Verdoppelung des Textes begnügen darf, so kann sie [...] auch nicht über den Text hinaus- und auf etwas anderes als sie selbst zugehen, auf einen Referenten (eine metaphysische, historische [...] Realität [...]). *Ein Text-Äußeres gibt es nicht.*“⁵ Welche Funktion kommt, nach all diesen Überlegungen, dem Vorspann des Romans zu? Der vermeintliche „Realismus“ der fiktiven Stadt wird im Roman selbst variiert, ins Erzähltheoretische einerseits (die „Stadt als Text“, 189), ins Symbolische bzw. Allegorische andererseits transformiert; es gibt einen „Gründungsmythos der Stadt“, wobei die „Stadt“ eine allegorische Dimension annimmt und zum Bild der Zeit nach Krieg und Holocaust wird (Krieg und Holocaust gelten als „mystisches Zeitalter“); durch ihre totale „Erinnerungslosigkeit“ haben die Bewohner der „Stadt“ einen „theo-nihilistischen Zustand, dies[e] Nichtung des Menschen durch Gott“ herbeigeführt (399), sodass die Menschen nun wiederum die „Hoffnung auf eine Wiederkehr des Gründers, der die Stadt aus ihrem grauen Dahingeworfensein befreien“ würde (469), hegen und erneut deutlich wird, dass die neue die alte Ordnung wenn nicht „ist“, so doch im Kern in sich trägt. Die „Erinnerungslosigkeit“ als Auslöser der existentialistisch-nihilistischen Gestimmtheit wird am Beispiel des Briefes an den Schüler Ralph Fählmann im Vorspann besonders deutlich. Ralph Fählmann starb mit vierzehn Jahren an den grauenvollen Experimenten der Nazis an den Kindern des Waisenhauses der Stadt (295), seine Geschichte wurde aber später vertuscht, verschwiegen und umgeschrieben (302ff) – das Vertuschen, Verschweigen, „Bereinigen“ als der „Gründungsmythos der Stadt“. Der Schüler Ralph Fählmann wohnte offenbar einst in dem Haus, in dem nun die Familie des Jungen wohnt, aber als der unzustellbare Brief kommt, fragt niemand nach, die Eltern schweigen, die Kinder erfinden lustige Geschichten, die sich um den Brief ranken. Das genau ist die „Stimmung“ der Zeit und ihrer Menschen, die sich allerdings auch heute noch findet („The past is never dead. It's not even past“ – wir haben William Faulkner im Kopf). Die

⁴ Derrida, Jacques: Positionen: Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva [...] / Jacques Derrida, Graz, Wien: Böhlau, 1986, S. 120/21.

⁵ Derrida, Jacques: Grammatologie, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, S. 274.

Menschen „waren einfältig“, kommentiert eine Erzählerstimme (wer spricht?), „hatten alles geglaubt, was man ihnen vorgegeben hatte“; und auch für die Ereignisse (z.B. den Brief an Ralph Fählmann) „spürten sie keine Neugierde, sondern nur eine der vielen Varianten von Gleichgültigkeit“ (16). Was hier im Vorspann schon angesprochen wird, durchzieht den gesamten Roman als Heidegger'sche „Gestimmtheit“, als (nie gehörten) „Ruf des Gewissens“ („Liegt im Gerufenwerden nicht etwas Anheimelndes [...]? Ist das Gerufenwerden nicht konstitutiv für jede neue entstehende Gesellschaft?“ (50) und ebenso als Krankheit des jungen Siebert und Flucht in die alte Existenzphilosophie (Kierkegaard, Sartre, Heidegger, Camus) und Entwurf einer neuen (99). Aber es gilt ja, und auch im Roman wird es in vielen Variationen immer wiederholt, dass die neue Ordnung zugleich die alte ist (keine saubere Dichotomie von alt vs. neu), und auch das Re-Edukationstheater (223ff) ändert nichts an diesem Gefühl des „Na, da sind wir noch einmal mit einem blauen Auge davongekommen“ (16) – bei Thornton Wilder hieß das 1942 „Through The Skin Of Our Teeth“. Bei Hans Ulrich Gumbrecht, der sich in seinem Buch *Nach 1945* in vielen existentialistischen Texten (Philosophie, Theater u.a.) dem Begriff der „Stimmung“ widmet, heißt es: „Die scheinbar ruhigen Nachkriegswelten durchdringt eine Art gewaltsame Nervosität, die uns auf das Vorhandensein einer Latenzsituation schließen lässt. Als Beschreibungsgrundlage dieser komplexen Figur möchte ich [...] den Begriff der „Stimmung“ verwenden: Tatsächlich vermuten wir ja oft aufgrund von Stimmungen, dass etwas latent vorhanden ist, sie dienen uns aber meist nicht als Ausgangspunkt für deren Identifizierung.“⁶ Für Gumbrecht sind „Stimmungen als objektive Umwelten Bestandteile historischer Situationen und Epochen – und als solche [...] spielen sie eine zentrale, wenn auch weitgehend unterschätzte Rolle für die Frage, wie wir uns Vergangenes gegenwärtig [...] machen können“ (L, 42). Auch Philipp Felsch und Frank Witzel gehen in ihrem Buch *BRD Noir* öfter auf Gumbrecht ein.⁷ Vor allem aber geht es in *BRD Noir*, bezogen auf Witzels Roman *Die Erfindung der roten Armee Fraktion durch einen manisch depressiven Teenager im Sommer 1969*, um das Klima der Verdrängung, „die verdrängten Grausamkeiten der Vergangenheit“ (N, 159): „Die Vergangenheit des Faschismus ist in einem solchem Maße abgespalten und verdrängt, dass bereits jeder Anfangsverdacht umgelenkt werden muss. Die Mörder sind nicht mehr unter uns, sondern erscheinen als Wiedergänger

⁶ Gumbrecht, Hans Ulrich: *Latenz als Ursprung der Gegenwart. Nach 1945*, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 41. Im Folgenden als Sigle L.

⁷ Felsch, Philipp/Witzel, Frank: *BRD Noir*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. Schriftenreihe, Band 10062, 2017, S. 12, 19, 108. Im Folgenden als Sigle N.

einer längst vergangenen Epoche“ (N, 162) – ein verhängnisvolles Beispiel solcher Umkehrung ist das Vorgehen im sogenannten NSU-Skandal, wo ein Jahrzehnt lang die Mörder in der türkischen Mafia und nicht in der deutschen Nazi-Szene gesucht wurden. Im Roman gibt es eine satirisch-parodistische Aufführung der „Theatergruppe Mimimi Dossier“ (228) (Rimini Protokoll?), in der Marga und Siebert einen MSU gründen (Marga-Siebert-Untergrund); sie fungieren als „Terroristen einer neuen Querfront“ (280), während alle Opfer in Hasenkostümen auftreten (die Redensart „Ich weiß von nichts, mein Name ist Hase“ persiflierend?). Das Stück kann erst im Jahr 2134 das nächste Mal aufgeführt werden – das entspricht der Sperrfrist für die NSU-Dokumente in der Bundesrepublik. Der Erzähler kommentiert: „Woran der Roman scheitert, nämlich den Marga-und-Siebert-Stoff in die aktuelle Gegenwart weiterzuführen [...], gelingt glücklicherweise einigen hervorragenden Theaterproduktionen der Gegenwart“ (228). Einer der dominierenden Begriffe in Frank Witzels Nachwort zu *BRD Noir* ist der des „Grauens“, das, je mehr es hinter sich gelassen, verdrängt und beschwiegen wurde, desto mehr im aktuellen Grauen seine Auferstehung feierte. Witzel bezieht sich auf den frühen Handke, die junge Jelinek und betont: „Bereits hier wird der Schrecken historisch neu gefasst und der Widerschein des Verdrängten im Noir suspendiert und in den Alltag verlegt, der bislang als unberührter Rückzugsort vor dem Grauen gepflegt wurde“ (168). Das Grauen wird im Roman eingefangen in der Vagheit des Erzählens („Unschärfe“), der Verabgründung der Figuren und Ereignisse, in den (religiösen) Mythen und vor allem – ich komme auf die Frage nach der Funktion des Vorspanns zurück – der Figur des *mise en abyme*, der Verabgründung als Formprinzip. Den Tropos der *mise en abyme*, er stammt ursprünglich aus der Heraldik, erklärt Werner Wolf als „Spiegelung einer Makrostruktur eines literarischen Textes in einer Mikrostruktur desselben Textes.“⁸ Wie Derrida sowohl an Hegels Vorrede zur *Phänomenologie des Geistes* und Lautréamonts Vorwort zum *Maldoror* zeigt, wird jede Vorrede in die Bewegung des Textes mit hineingerissen und mit fortgerissen, indem sich zum Beispiel Motive, Symbole, Themen von Text und Prolog ineinander spiegeln und so die Vorrede verabgründen, das heißt „zwangsläufig und strukturell unabschließbar“ machen: die Grenzen von Vorspann und „Haupt“text geraten so durcheinander⁹, und auch hier gilt, dass es ein Text-Außerhalb (in Form des Vorspanns) nicht

⁸ Wolf, Werner: <http://www.de.m.wikipedia.org> (23.03.2019).

⁹ Derrida, Jacques: *Dissemination*. Hg. von Peter Engelmann. Übersetzt von Hans-Dieter Gondek, Wien: Passagen-Verlag, 1995, S. 17-52, hier S. 42.

geben kann, wenn die Dichotomie von Vorrede vs. Haupttext, wenn jede Dichotomie aufgehoben ist, weil es nur Ambivalenzen, Überdeterminierungen gibt. Auf die Figur des *mise en abyme* spielt auch der „Haupt“text des Öfteren an, z.B. heißt es im Kapitel „Träume“ zu „PERSPEKTIVMULTIPLIKATION: Auch Gottesblick, umgekehrter Droste-Effekt oder *mise en abyme inverse* genannt. Hier handelt es sich um den Blick auf eine Situation, die den Betrachter der Situation mit einschließt. [...] Die Perspektivmultiplikation ist ein sogenannter, durch die Transzendenz bedingter, unvollständiger Distanzierungsversuch“ (359), die auch Bezug nimmt zur Krankheit des jungen Siebert, zum alltäglichen Irregehen (*Oneirodynia Diurnae*, 19), hier, da es sich um Schlaf und Träume handelt, die „*Oneirodynia Synkope*“, einer „durch den Traum imitierten Ohnmacht im Schlaf (360), wobei die „Unschärfe im Traum [...] auf einen Gefühlsüberschuss des Träumenden hindeutet“ (359). Diese satirische Theorie der postfreudianischen „Traumdeutung“ verweist darauf, dass auch hier eine klare Trennung zwischen Bewusstem und Unbewusstem nicht mehr möglich ist: „Hatte die Topologie der Psychoanalyse nicht durch den Faschismus ihre analytische Kraft verloren, weil das Unbewusste nicht mehr seine angestammte Funktion innehaben konnte? Es konnte nicht länger unzugänglich und versteckt sein, weil es ein allen bekanntes kollektives Versteck gegeben hatte [...]. Keine Psychoanalyse nach Auschwitz sozusagen“ (336). Das Ende des Vorspanns greift auf das Thema des „Haupt“textes über, unter dessen Ägide der gesamte Roman steht: die Dialektik des Erinnerns und Vergessens: „Die längst angebrochene Zeit wurde nach einigen Jahren noch einmal als solche verkündet und damit auch offiziell dem allgemeinen Vergessen übergeben. Die Erinnerung [...] war nicht einmal verschwommen. Sie fehlte“ (17). Die Dialektik des Erinnerns und Vergessens einer traumatisierten BRD spiegelt sich nicht nur im Aufbrechen der Chronologie hin zum Fragmentarischen, sie spiegelt sich auch in den ständigen Behauptungen zu Figuren und Geschehnissen und ihren ebenso prompten Negationen, einem unablässigen Schlingern von vermeintlich Gewusstem und sofort als Nicht-Gewusstes Verworfenem. In seinen Heidelberger Poetik-Vorlesungen, so viel dazu an dieser Stelle, entwirft Witzel eine Erzähl-Poetologie des Traumas in Bezug auf das faktuale Erzählen, die auf die Verdrängung von Schuld, Vergessen und Erinnern abhebt, die das Erzählen affizieren: „Eine kohärente Erzählung, detailreich, chronologisch sogar, so kann man es in den Werken für Psychiater nachlesen, verweise darauf, dass die vorgetragene Geschichte womöglich nicht stimme. [...] Das also, was mit einem realistischen Narrativ in Verbindung gebracht wird, nämlich chronologisch, detailreich, linear und vor allem schlüssig zu sein,

widerspricht dem Narrativ Traumatisierter, deren Erzählen, wohlgernekt faktuales Erzählen, in der Regel anachronistisch, unzureichend und fragmentiert ist und meist mehrere Versionen eines Geschehens anbietet.“¹⁰ Die Trauma-Forschung als Erzähl“prinzip“ – Witzel bezieht sich auf Alan Gibbs (Ü, 79) – einem Roman zugrunde zu legen, der sich mit der traumatisierten Bundesrepublik der Nachkriegsära und danach beschäftigt, erscheint als unmittelbar sinnfälling, aber auch andere Erzähltheorien (wie die Psychoanalyse) bestätigen, dass das schlüssige, lückenlose Erzählen auf einer Verkennung beruht. Das Erzählen in der Trauma-Theorie versucht Witzel auf die Romantheorie zu übertragen, um, wie er sagt, „schwer zugängliche Geföhlformen, wie etwa das Trauma, darzustellen, und dies immer wieder aufs Neue tun zu müssen [...], weil das Unfassbare immer weiter existiert und sich in immer anderen Formen einem Ergreifen und Begreifen entzieht“ (Ü, 80).

2. Die Figuren: Der junge Siebert – vielfach überdeterminierte *bricolage*-Figur als Strategie von nicht zu bewältigender Vergangenheits“bewältigung“

Sowenig wie der Text linear, sondern genre-übergreifend-fragmentarisch angelegt ist (Tagebuch, Märchen, Bibelkommentar, philosophischer Essay, Anmerkung etc.), sowenig sind die Figuren identisch-psychologische: „Wer in der Gewissheit einer Präsenz lebt, die keine Identität besitzt, lebt im Zustand der Latenz“ (L, 245). Sie sind jeweils (der junge Siebert, der alte, Marga etc.) ein schillerndes Amalgam aus naturalistischen, phantastischen, zitierten und montierten Aspekten und Ideen, also *bricolage*, Bastelei – für Lévy-Strauss Kennzeichen des mythischen Denkens (und in der Tat haben die Figuren mythische Züge): „Die signifikanten Bilder des Mythos sind, wie die Materialien des Bastlers, Elemente“; und zwar unterliegen sie auch zum Beispiel dem Kriterium, „als Wörter einer geformten Rede“ gedient zu haben, „die von der mythischen Reflexion ‚demontiert‘ wird, so wie ein Bastler einen alten Wecker demontiert.“¹¹ Die „Bilder des Mythos“ im Lévy-Strauss’schen Sinne sind eine von drei Bildtheorien, die den Roman strukturieren, neben der von Wittgenstein und der von Benjamin (Teil 3). Auf der Metaebene des Romans wird der Roman „der Zukunft“ – ohne Figuren, Chronologie und Realismus – satirisch als „naive Träumerei“ entlarvt (343), die „moderne

¹⁰ Witzel, Frank: Über den Roman – hinaus. Heidelberger Poetikvorlesungen. Band 1, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2018, S. 77. Im Folgenden unter Sigle Ü.

¹¹ Lévy-Strauss, Claude: Das wilde Denken, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, S. 49.

deutsche Literatur“ aber, keineswegs satirisch, als Resultat „künstlerischer [...] Verdrängung“ kritisiert. Auch das Alter, die Herkunft und die Beziehungen der Figuren untereinander sind unklar, vage und sogar widersprüchlich, der Erzähler (wer spricht?) stellt alles immer wieder in Frage, verwirft und negiert, sodass der Eindruck entsteht, sie seien letztlich ein Querschnitt von Symptomen, Verhalten, Wünschen, Sehnsüchten und Ängsten der Menschen der Nachkriegszeit in einer nie benannten BRD: Täter-Opfer-Mitläufer-„Bilder“, „Bilder“ von Überlebenden, die in der „mythischen Reflexion“ als Figuren der Nach-Nazi- und Immer-noch-Nazi-Zeit „demontiert“ werden. Sie dienen auch der Perspektivierung des Erzählens: So gibt es das Tagebuch des jungen Siebert, die Aufzeichnungen zu seiner neuen Existenzphilosophie, seine Bilder als „Dokumentenmaler“ beim alten Professor Siebert (mutmaßlicher Vater, sein Kinderarzt oder Doktorvater seines Kinderarztes, Besitzer einer Villa und eines Privatmuseums, aber vielleicht doch ein Schrotthändler etc.). Alle Angaben werden modifiziert, widerrufen: auch das Tagebuch ist vielleicht „gefälscht“ (50) oder „verschollen“ (24) oder durch andere Figuren (Marga) ergänzt. Alles ist unverlässlich, unzuverlässig, nichts ist, wie es ist oder auch nur scheint – ich verweise auf die obigen Ausführungen zur Erzähltheorie des Traumas, in der das schlüssige, „geschlossene Narrativ des linear angelegten und auf ein Ziel zusteuernenden Romans also als Kennzeichen einer Verdrängungsleistung“ (Ü, 78) betrachtet werden kann, was im Umkehrschluss bedeutet, dass der Roman, der vorliegende, aber „im Prinzip“ jeder Roman, die Wahrheit eines Verdrängten in seinem eigenen Bemühen, sich zu transzendieren, offenlegen muss? Zurück zur *bricolage*-Figur: Dem jungen Siebert begegnen wir als Kind, das Alpträume hat (20) und verträumt ist. In einer kleinen Episode ist der noch nicht Zehnjährige mit dem Fuß in ein „Seelenloch“ geraten und gestürzt. Die „Seelenlöcher“ bilden hier zusammen genommen ein „mythisches Bild“, das der Erzähler ebenfalls demontiert: So sind sie eventuell von Granaten verursachte Löcher (21), von denen man den Kindern erzählt, dass sie dort hängenbleiben und verhungern, wenn sie „gesündigt“ haben (22); dann wieder werden sie als „Ammenmärchen“ verworfen (28), als „Symbol für Sieberts lückenhafte Erinnerung“ vorgeschlagen (35) oder sie sind gar die Orte, an denen gerade diejenigen Seelen, die sich erinnern, „verbrennen“ (241); ja, sie bilden sogar eine eigene kleine *inlaid story* (241-243), wie es viele davon im Roman gibt. Hier sind sie relevant für den Sturz des Kindes, das daraufhin seinen Arm nicht mehr bewegen kann. Die Arm-Episode wiederum dient Witzel als Parodie des nicht mehr „benötigten“ Hitler-Grußes – der bewegungsunfähig gewordene Arm kann nicht mehr automatisch hochschnellen, soll es

auch nicht mehr: „Es ist Moment des Schocks, weil eine bestehende Ordnung [...] nicht mehr gültig ist, sich aber noch keine neue Ordnung [...] etabliert hat“ (31) – das Thema des Vorspanns. Die Erzähler-Kommentare verwerfen die Episode als Parabel im obigen Sinne (Hitler-Gruß), schlagen aber einen neuen Sinngehalt vor: „Es ist also eine Parabel für den Verlust des Vertrauens in die abgestorbenen Staatsorgane?“ (31) Schließlich wird die Form der Parabel gänzlich verworfen, der Arm wieder eingelenkt; er löst aber noch beim erwachsenen Siebert Reflexionen über Schmerzempfindung und Empfindungslosigkeit aus – die Parallelen zum politischen Kontext sind deutlich.

Der junge Siebert wird eingeführt als unter der Krankheit des „Alltäglichen Irregehens“ leidend, d.h. dass er sich nicht aus dem Haus traute aus Angst, sich zu verirren. Hier liegt wie so oft – fast durchgehend – eine zweite (oder dritte: die semantische „Vielstimmigkeit“ schon bei de Saussure) semantische Schicht über den Wörtern, die keine metaphorologische, sondern eine im Sinne der *différance* ist: Durch den Kontext wird die Bedeutung des Satzes in sich verschoben, neue Lesarten überlagern die alten, und es scheint schon hier die Lesart auf, dass mit dem Krankheitsbild die allgemeine Stimmung der Orientierungsschwäche, der Verlust einer Ordnung und die Unsicherheit, die neue betreffend, beschrieben wird. Die Erzählerkommentare sind widersprüchlich, satirisch anmutend; sie schachteln die Fiktion in der Fiktion in Form fingierter Romane ein (23), in denen die Krankheit als „aussageloses Klischee“ gebrandmarkt wird. Immer wieder aber, selbst als „Faktotum“ im Hause Professor Sieberts, steht der junge Siebert am Fenster und starrt stundenlang hinaus – so das Krankheitsbild. Bei Gumbrecht ist Becketts *Warten auf Godot* solch „ein Sinnbild dieser absoluten und labilen Bewegungslosigkeit“ (L, 105), ebenso Sartres *Geschlossene Gesellschaft*, wo es um die Unmöglichkeit der Menschen geht, aus ihrem tatsächlichen oder imaginierten „Gefängnis auszubrechen“ (69). Auch Witzel geht kurz auf Beckett ein (229), Sartre spielt eher eine Rolle in Bezug auf den Blick, also das philosophische Hauptwerk *Das Sein und das Nichts*. Witzels Erzählform immer neuer Zurücknahmen, Infragestellungen, Widersprüche entspricht außerdem dem in Sartres Hauptwerk analysierten *mauvaise foi*, der grundlegenden Unwahrhaftigkeit, von der das gesamte Alltagsleben in der BRD nach 1945 durchdrungen war – das ist nicht kongruent mit Genets unzuverlässigem Erzähler. Für die „Stimmung“ der Verunsicherung, Orientierungslosigkeit und Erinnerungslosigkeit, die bei Witzel „Alltägliches Irregehen“ heißt, noch einmal Gumbrecht: „Die Erinnerung an Stimmungen kann nur retrospektive Gewissheit geben, dass etwas Vernachlässigtes, Übersehenes [...] eine

entscheidende Wirkung auf das Leben eines historischen Zeitpunkts gehabt hat – und häufig weiterhin Teil dessen ist, was jede nachfolgende Gegenwart ausmacht“ (L, 51). Witzel forscht dem in der Dichtung nach, was der Historiker fordert, nämlich die „Beschreibung des Jahrzehnts nach Ende des zweiten Weltkriegs, um zu sehen, wie die Stimmung der Latenz aufkam, sich festsetzte“ und den „Weg in unsere Gegenwart“ (49) bestimmte. Der junge Siebert wird durch die *Oneirodynia Diurnae*, das Schlafwandeln am Tage, das ihn ans Fenster bannt, zum „chronischen Zuschauer“, der sich zugleich selbst zuschaut (das *mise en abyme inverse*), das allem Erzählen die Reinheit (Wahrheit, Bewusstsein) nimmt; denn: „Der Zuschauer raubt allem die Unschuld“ (41) – Sartres „Blick“ auch hier (310). Das Reinheitsthema (nicht nur des Vorspanns) wird hier auch auf die metasprachliche Ebene gehoben und mit der (erzählerischen) Verantwortung verknüpft. Auf der Ebene des Romans bleibt man zu Hause, um „nicht in eine Situation zu geraten, die einem eine weitere Verantwortung aufbürdet“ (41). Verantwortung für die Gräueltaten der Nazis wollte niemand übernehmen; diese mangelnde Bereitschaft zur Verantwortung wird mit dem Begriff des „Unbeteiligtseins“ umkreist (zur „Philosophie der Unbeteiligtheit“ des jungen Siebert siehe Teil 3): man war ja nicht beteiligt an den Massenmorden der Juden, Roma, Andersdenkenden; fast könnte man von einem Heidegger’schen *Man* sprechen, das ohnehin die allgemeine Gestimmtheit regiert, die sich allmählich einem mainstream-Gefühl des Lebens- und Erlebnishungers öffnet, zeitweise selbst beim jungen Siebert (107f). Witzel zeigt aber die Aporie der Ausflüchte auf: „Alltägliches Irregehen“, das ist bestenfalls ein „so tun, als sei man unbeteiligt“, ein weichgespültes Als-Ob; denn auch im Roman wird die „*Oneirodynia Diurnae*“ mit den Lagern und dem Holocaust, den Menschenexperimenten (eines Dr. Mengele, selbst wenn der Name nicht fällt) in Verbindung gebracht und mit dem Gestus erzählerischer Verantwortung kommentiert: „In die Irre laufen [...] können wir nur, weil wir eine Orientierung besitzen“ (432), die aber als kurzzeitig irregeleitete verleugnet wird, wie die Figur des Schlottermännchens zeigt, das die Täter zu orientierungslosen Opfern macht (226): die „kollektive Fehlerinnerung“ arbeitet mit Verschiebungen und Verdichtungen wie Freud bei seinen Traumdeutungen, wie Lacan bei der Sprache des Unbewussten, die nur über den Diskurs des Anderen erkennbar wird.¹² Bei Witzel dient die Psychoanalyse (wie die

¹² Lacan, Jacques: Schriften II, Weinheim, Berlin: Quadriga, 1992, S. 51: „Wenn ich gesagt habe, das Unbewußte sei der Diskurs des Anderen mit großem A, so wollte ich damit auf das Jenseits hinweisen, in dem die Anerkennung des Begehrens sich mit dem Begehren nach Anerkennung verbindet. Anders gesagt, dies andere

Bildtheorien) „als die Methode, Wahrheit durch Entmystifizierung subjektiver Verschleierungen zu gewinnen“, die durch „Isolierung, Ungeschehenmachen, Verleugnung und allgemein als Verkennen [...] die Abwehrmechanismen bestimmen.“¹³ In der Figur des jungen Siebert kristallisieren sich verschiedene Strategien des Verdrängens, aber auch des Sich-Konfrontierens („Dokumentenmaler“), die ich hier kurz skizzieren möchte. Die Verdrängung, Auslöschung oder „Umleitung“ der Erinnerung („Alltägliches Irregehen“) einer ganzen Bevölkerung wird quasi stellvertretend allegorisiert in einem Kindheitserlebnis des kleinen Siebert (Vorspann). Das Kind rennt auf einer Mauer bei der alten Brauerei; aber da, wo sich einst das Tor befunden hat, klafft jetzt eine Lücke¹⁴; entweder springt es darüber hinweg oder es stürzt ab. Siebert gelingt es, nicht nur diese, sondern „sämtliche Lücken seiner noch kindlichen Existenz in einem [...] Dahingleiten zu überwinden“ (66) – man ist fast an Lacans Gleiten des Sinns unter den Signifikanten erinnert. Aber etliche Lücken in der Erinnerung bei Siebert klaffen weiter: So erkennt er weder seinen leiblichen noch seinen symbolischen Vater¹⁵ (die Nazizeit, allegorisiert in der „Vater“-Figur des alten Siebert), schreibt aber später einen philosophischen Essay zur Lücke („Es war die Lücke. Meine Existenz beruhte auf einer Lücke“, 484), der die Mauer-Episode wieder aufnimmt und mit der Bibel wie auch Heideggers Figur des Gestells verbindet: Es geht um die Schließung der Lücke durch Ersatzerinnerungen. Die Lücke offen zu halten – das gerade macht Witzel, um noch einmal auf die Heidelberger Vorlesen zurückzukommen, zur poetologischen Grundlage des Romans selbst: Den Traumatisierten sieht er in seinem „narrativen Gedächtnis“ „geschwächt“ und daher „für eine kollektive Erinnerung empfänglich“, und zwar gerade für eine, „die nicht seine eigene ist, eben weil er noch nicht einmal seine eigene Erinnerung vollständig besitzt“ (Ü, 77). Und so fragt er: „Kann denn nicht gerade die Lücke, so wie ich sie beschrieben habe, die Lücke,

ist der Andere, den noch meine Lüge anruft als Garant der Wahrheit, in der sie Bestand hat. Woran man sehen kann, daß die Dimension der Wahrheit mit dem Auftauchen von Sprache auftaucht.“ Vgl. auch S. 81ff.

¹³ Lacan, Jacques: Schriften I, Weilheim, Berlin: Quadriga, 1986, S. 77 und 81.

¹⁴ In seinem Buch über Lacan geht Slavoj Žižek auf die „Mauer der Sprache“, das symbolische Netzwerk, durch das wir mit der Realität verbunden sind“, ein (59, 90) und im Zusammenhang mit dem Phallus bei Lacan auf die Lücke: „Diese Lücke zwischen meiner psychischen Identität und meiner symbolischen (der symbolischen Maske oder dem Titel, den ich trage und der definiert, was ich für und im großen Anderen bin, ist das, was Lacan [...] „symbolische Kastration“ nennt, mit dem Phallus als ihrem Signifikanten.“ Žižek, Slavoj: Lacan. Eine Einführung, Frankfurt am Main: Fischer, 2016, S. 49.

¹⁵ Widmer, Peter: Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse, Frankfurt am Main: Fischer, 1990, S. 122: „Was nicht symbolisiert wird, erscheint im Realen. Durch den Einsturz des Trägers des Symbolischen, des Namens-des-Vaters, verliert das Subjekt die es repräsentierende Ebene der Signifikanten. Es fällt damit in die unvermittelte Dimension zurück, die sich mit gleichem Recht „real“ oder „imaginär“ nennen läßt und die auch über das, was an Symbolischem übrigbleibt, gebietet.“

die zwischen scheinbar unverbundenen Textteilen besteht, also im Text selbst vorhanden ist, eine Art des Stimmungskontextes erzeugen, die sich aus der körperlichen und unbewussten Erfahrung und damit aus der Erfahrung des impliziten Gedächtnisses speist?“ (Ü, 77) Hebt man das alles auf eine „Menschheitsebene“ im Sinne von Freuds *Totem und Tabu*, so begegnen wir der Verdrängung von Schuld auf einer anderen Ebene, der der Entstehung der Religion aus der Verdrängung von Schuld heraus und der Vergöttlichung des Ermordeten (des Vaters), der fortan zum Erlöser von aller Schuld wird: Um dieses Thema kreisen auch alle Werke René Girards. Auch Jesus war als „Sündenbock“¹⁶ so ein „Lücken“büßer, und es ist bezeichnend, dass Siebert auch als Menschensohn stilisiert wird, wie auch Marga (Schwester, Geliebte Sieberts, Antigone, KZ-Aufseherin etc.) als Maria in der Mandorla (221) erscheint oder auch im Bild Sieberts als „Marga selbdritt“ (404). Die Menschensohn-Opfer-Rolle Sieberts symbolisiert eine weitere Strategie der (vergeblichen) Geschichts“bewältigung“: Die Erlösung von der Erinnerung insofern, als das „Verstehen in die Zukunft verlagert [wird]. Das ist ein religiöser Topos“ (314). Die Metaebene des Romans diskutiert Siebert als „mythische Figur“ (182) und ebenso „[d]ie unterschwellige Gewalt“ als „das mythische Element der Geschichte“ (182) – man denke an Girards *Verkannte Stimme des Realen*. Auch der Hinweis auf Max Weber wird nicht vergessen, dass nämlich „in Not- und Krisenzeiten“ die *Entzauberung der Welt* „zurückgenommen“ wird (199): So ist Satan schließlich Schuld am Faschismus (339) – wie auch nach Papst Franziskus an den gehäuften Missbrauch-Fällen in der katholischen Kirche auf der ganzen Welt. Siebert als Menschensohn ist der „Jesus manqué“, der Menschensohn am Fenster, der „müßige Erlöser“ (223), der anders als Jesus mit 34 Jahren stirbt, für sein Erlösungswerk also ein Jahr länger als der biblische Jesus zur Verfügung hatte, was aber auch nichts bewirkte: Die Jesus-Parodie wiederholt sich auch in der Episode des kleinen Jesus in der Kuppel der Apsis der Kirche (332) oder – das Spiegelbild dazu – wenn der kleine Siebert als Kind von der Decke baumelt, um die Putzfrau nicht bei der Arbeit zu stören (325). Eine andere Möglichkeit der Vergangenheits“bewältigung“ ist das Attentat, das das Kollektiv auflöst und die „individuelle Ebene“ als Voraussetzung individueller Verantwortung wiederherzustellen versucht (317). Witzel rekurriert hier auf Camus' *Der Mensch in der Revolte* (wie auch Gumbrecht, L, 224). Von einer möglichen Verwicklung in ein Attentat auf den alten Siebert (Professor, einer der ‚Erfinder‘ der „Weltmechanik“) ist des Öfteren die Rede. Sich auf Adornos

¹⁶ Girard, René: *Der Sündenbock*, Zürich, Düsseldorf: Benzinger, 1998 und ebenso: Girard, René: *Die verkannte Stimme des Realen. Eine Theorie archaischer und moderner Mythen*, München, Wien: Hanser, 2005, S. 23ff.

Minima Moralia beziehend¹⁷ („Heimat ist dort, wo ich Existenzbegierde spüren konnte“, 320), wird auch dem „Attentat als Existenzbegehren“ ein ganzes Kapitel gewidmet (317-20), es wird sogar als „Eucharistie“ gefeiert, „weil es das Individuelle wiederholt, wieder herausholt aus dem verschütteten Allgemeinen“ (320). Aber auch dies erfährt eine Relativierung, indem die „metaphysischen Kleingeister“ gegeißelt werden, die andere mit in den Tod reißen (540). Sieberts Scheitern an dem Entwurf der neuen Existenzphilosophie, weil die neue Zeit „nicht wirklich neu war“ (99), liegt eben daran, dass man im Grunde keine brauchte, denn man lebte mit „einer ausgeleiterten Philosophie fröhlich weiter“ (108). Dennoch schreibt Siebert seine „Philosophie der Annahme (bestehend aus einer Philosophie des Wirkungslosen und einer Philosophie der Unbeteiligung)“ (307/8), die aber ad absurdum geführt wird: „Die Philosophie der Unbeteiligung beschäftigt sich nur mit einer einzigen Frage: Wie kann ich über mich nachdenken, ohne das, über das ich nachdenke, zum Objekt zu machen?“ (308) Es gibt zudem „zwanzig Ansätze zu einer Theorie des Postmortalen“ (309-12), die den *Minima Moralia* insofern nachempfunden sind, als sie „von Untoten bevölkert“ sind (N, 14). Auch Heidegger wandert in die „Ansätze“ ein: „Entdeckte man die prinzipielle Sorge des Menschen, wäre alles im ursprünglichen Sinn ‚gut‘“ (309). Warum? Weil für Heidegger die Sorge die „existenziale Ganzheit des ontologischen Strukturganzen des Daseins“ ist?; und das „Sein des Daseins“ besagt: Sich-vorweg-schon-sein-in-(der-Welt-)als Sein-bei (innerweltlich begehendem Seienden. Dieses Sein erfüllt die Bedeutung des Titels *Sorge*“¹⁸ – vielleicht ist es das, woran es den Menschen mangelt. Die „Ansätze“ hätten, außer mit Heidegger auch mit Sartre weitergedacht (*Das Sein und das Nichts*), vielleicht eine Chance, denn sie sind „der Versuch, das nicht-mehr-sehen-Können im Zustand des reinen Gesehenwerdens zu denken“ (309). Siebert scheitert aber letztlich daran, eine neue Existenzphilosophie zu entwerfen, weil er, sich wiederum auf Heidegger beziehend, „dieses Eigentliche“, „den Kern der eigenen Existenz“ (532), schon „ausgelagert“ hatte, sobald er sich ihm „gedanklich näherte“ (533). In Bezug auf die Figur des jungen Siebert bleibt zum Schluss vielleicht die Frage, die der Erzähler selbst stellt: „Ist es am Ende Siebert, der in einem nicht enden wollenden mise en abyme inverse jede mögliche Frage stellt und selbst der Befragter ist, der wiederum befragt und so weiter? Dann wären wir alle Siebert?“ (519)

¹⁷ Vgl. auch Felsch, Philipp/Witzel, Frank: BRD Noir, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2017, S. 14, 17, 45-53.

¹⁸ Heidegger, Martin: Sein und Zeit, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993, S. 192.

3. Allegorische Bilder des Faschismus in nach-und-immer-noch-faschistischer Zeit: der alte Siebert, die Weltmechanik und das „mystische Zeitalter“

Was ist die Weltmechanik? Das ist eine der zentralen Fragen des Romans, der sich „die“ Erzähler immer wieder stellen. Wenn die Weltmechanik ein „Bild“ für die Tötungsmaschinerie der Nazis einerseits und des Vergessens der Nazi-Gräueltaten andererseits ist, so ist sie doch zuallererst ein Begriff, und zwar aus der Aufklärung. Witzel geht, ihn ironisierend, auf Kants *Kritik der reinen Vernunft* zurück („leerer Begriff ohne Gegenstand, leerer Gegenstand eines Begriffs, leere Anschauung ohne Gegenstand und leerer Gegenstand ohne Begriff“, 193), wobei die übergeordnete Frage bleibt, ob „man sich [...] über das Bildliche einem abstrakten Begriff nähern kann“ (193). Das alles wird aufgerollt im Zusammenhang mit der „Legende vom großen Wandgemälde der Weltmechanik“ (192), eine ironische Allegorisierung. Tatsächlich aber wird in den metasprachlichen Reflexionen über Allegorie und Symbol auf Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* abgehoben: „Das Zeitmaß der Symbolerfahrung ist das mystische Nu, in welchem das Symbol den Sinn in sein verborgenes und, wenn man so sagen darf, waldiges Innere aufnimmt. Andererseits ist die Allegorie von einer entsprechenden Dialektik nicht frei [...]. Während im Symbol mit der Verklärung des Untergangs das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart, liegt in der Allegorie die *facies hippocratica* der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen. Die Geschichte in allem was sie Urzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopf aus.“¹⁹ Der Roman als *facies hippocratica*, als erstarrtes Totengesicht einer Zeit, die dem Leser vor Augen geführt werden soll in all ihrem Grauen? Wenn für Benjamin „der Kern der allegorischen Betrachtung“ barocke „Expedition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt“ (U, 893) ist, so kann man zumindest sagen, dass Witzels Roman in seinem ausgreifenden Fabulieren barocke Elemente hat und die „Definition“ des „Kerns der allegorischen Betrachtung“ tatsächlich ebenso auf den Roman zutrifft. Auch der alte Siebert ist selbstverständlich mit keinem Verbrecher der Nazizeit vollkommen identisch, sondern er ist, wie die anderen Figuren, *bricolage*, vielfach überdeterminiert. Umso mehr drängt die Frage: Was ist die Weltmechanik?, die ständig mit ihm in Zusammenhang gebracht wird. Im Roman wird sie – vorausgesetzt, sie ist ein Bild für

¹⁹ Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Werke I*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins, S. 893. Im Folgenden unter Sigle U.

die Tötungsmaschinerie der Nazis – einerseits in den Ereignissen, Orten, Figuren ausdifferenziert: Es gibt die Pension Guthleut in der Ulmenallee, wo sich die *Gesellschaft für neuen Magnetismus* befindet und wo Exorzismus praktiziert wurde (57) – wobei die Ulmenallee vom Klang her an Buchenwald erinnert – und tatsächlich ist wiederholt von einem Lager in der Ulmenallee die Rede, auch vom „sogenannten Leichenverscharren“ (60). Es gab noch andere Lager, in der Nähe der Dolmenstraße, am Lindholmplatz zum Beispiel (82) – die NS-Namen lassen quasi die halbe Stadt als ehemaliges Vernichtungslager erstehen, und schließlich gibt es auch noch das Vernichtungslager am Maulbachsee (507-10). Im Waisenhaus (Ralph Fählmann) fanden die grausamsten Experimente an Kindern aller Altersstufen statt, Augenpräparationen, „um zu sehen“, ob sich auf den Netzhäuten von Neugeborenen „bereits Bilder ausmachen ließen“ (263) – die groteskste und zugleich unheimlichste Version der Transformation philosophischer Bildtheorien in die Praxis der Grauens: Die Liste der Frauen, alle mit grotesk-germanisierten Namen, im Dienste der Menschenexperimente um Professor Siebert, dessen Gunst sie dadurch zu erwerben hofften, ist lang (es gibt verschiedene Listen im Roman), und neben der „Optographie“ (277) gibt es Experimente zu „Audiogrammen“, „der Präparierung des letzten gehörten Klangs aus dem Trommelfell“ (267)²⁰, Messungen der Erektionsfähigkeit (294) und viele andere qualvolle Experimente des totalen Wahns totaler Beherrschbarkeit und Verwertbarkeit des Menschen.²¹ Alles zentriert sich letztlich um das Privatmuseum in der Dolmenstraße, das einmal dem alten Siebert gehörte, und wo es außer dem Wandgemälde der Weltmechanik „Wachsrepliken sogenannter Körperteilopferungen“ gibt (56). Diese Dinge werden berichtet als bestehender Rumor, als Ereignisse der Vergangenheit, im Zustand vorherrschender Latenz („Alltägliches Irregehen“), einer Befindlichkeit des Nicht-Wissens, fragmentarisierter Gerüchte, Ahnungen, Legenden, grassierenden Aberglaubens. Die Kinderspiele spiegeln die unheilschwangere Atmosphäre, die nie Ausgesprochenes gleichsam kondensiert und tröpfchenweise absondert. So wollen Elsbeth und ihre Freundinnen Elsbeths Vater, ein Kriegsversehrter, der nicht leben und nicht sterben kann, verbrennen: Ein brutales Experiment, das die latent-präsenten NS-Verbrechen im Spiel wiederholt und freudiges Händeklatschen auslöst, als es gelingt. Ein anderer Vater

²⁰ Vgl. dazu: Beyer, Marcel: *Flughunde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016.

²¹ Anders, Günter: *Die Antiquiertheit des Menschen 1. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München: Beck, 1987 und Anders, Günter: *Die Antiquiertheit des Menschen, zweiter Band. Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten Revolution*, München: Beck, 1984.

wird lebendig begraben. Gumbrecht analysiert eine Filmepisode aus einem Film von Roberto Rosselino, in der Ähnliches geschieht (L, 77).

Andererseits (neben ihrer Ausdifferenzierung) wird die Weltmechanik reflexiv immer neu eingekreist. Zuerst taucht sie als „Weltmaschine“ im Privatmuseum auf, eine „Maschine zur Vernichtung der Welt [...], die sich von Menschen ernährte“ (92), aber natürlich hat noch nie jemand sie zu Gesicht bekommen. Dann wird aus der Maschine die Weltmechanik, von der es aber heißt, sie sei ein „Symbol für das Nicht-zu-Erkennende. Das Numinose. Das Göttliche“ (180), das man hinnehmen müsse, aber seinen Widersacher, Satan nämlich, den müsse man töten: Die Kinder spielen das durch als Exorzismus-Versuche (238). Der alte Siebert durchschaut die Mechanismen der „Variation“ in der Wiederholung, denn „die wirkliche Mechanik des Lebens, der Welt und damit natürlich auch des Sterbens, die [...] sei abhängig von den kleinsten Dingen und winzigsten Regungen“ (271), am Ende auch vom Schweigen, vom Vergessen: Aber da ist der alte Siebert schon über 90 (281), ein erfolgreicher und angesehener Wissenschaftler, Bewohner einer Villa in der jungen BRD, mit Frau und Zwillingen (den Krötenkindern). Sein Leben ist wie das Land, in dem er lebt, wie die Literatur dieses Landes, beschönigend, christlich-restaurativ, erfolgreich, heuchlerisch, ein einziges umfassendes Beispiel für die alte-Ordnung-in-der-neuen – „ein einziges Grauen“.

Im Roman selbst wird allerdings etwas durchgespielt, was auf den ersten Blick wie ein Zeitenbruch aussieht, der dann aber genau das Gegenteil offenlegt. So markiert etwa das „Eisenbahnunglück“ einen solchen Pseudo-Wendepunkt: Es gibt ein Davor und ein Danach, und das Davor ist das sogenannte „mystische Zeitalter“ (361ff). Immer wieder erzählt der junge Siebert von den vielen Toten, den Opfern, die es durch das Eisenbahnunglück, eine Allegorie von Nazizeit, Krieg und Holocaust, gab. Die Zahl von zwölf Toten ist dann auch eine biblische: in biblischer Symbolik gibt es zwölf Apostel, zwölf Stämme Israels, zwölf Tore des himmlischen Jerusalem. Zwölf ist auch eine kosmische Zahl, dem Element Feuer zugeordnet.²² So ist auch hier die Zahl der Toten zu verstehen. Im Kapitel „Ausgeschlossene Varianten und Tropen“ (215ff) wird zu den Verbrechen, den Verbrechern und den in der neuen Zeit reüssierenden alten Mördern das Eisenbahnunglück (spielt das auf die immer rollenden Züge in die Vernichtungslager an?) in dem Zusammenhang erwähnt, dass der Mörder Überlebender ist, sich Waffen organisiert und sein Überleben auf Kosten anderer sichert (217). Wieder sind

²² Becker, Udo: Lexikon der Symbole, Köln: Komet, o. J., S. 346.

die Anmerkungen zum Märchen vom Affenkönig wegweisend („Nur im Märchen wird das Falsche zum Wahren“, 309), wo es um die „Historie der Stadt“ (469) geht und um Erinnerung: Denn es gibt ein „Davor“, „kurz vor dem Erinnern, dem Wissen, dem Erkennen“ (470), bei dem es nicht um die Stadt (Nahrthalerfeld, Privatmuseum in der Dolmenstraße, Ulmenallee etc.) geht, sondern um etwas, das „in seinem Grauen unendlich und allgegenwärtig ist“ (471), sodass sich all das zur Allegorie der Naziverbrechen verdichtet. Dennoch heißt es im Roman: „Im mystischen Zeitalter, das heißt der Zeit vor dem großen Eisenbahnunglück, das ich nur überlebte, um in die später sogenannte geschichtslose oder dunkle Epoche einzutauchen, und dies nur mit einer Kohlschaufel bewaffnet, in jenem mystischen Zeitalter also verliert sich meine Erinnerung“ (361). In der dunklen Epoche lebt der junge Siebert als „Faktotum“ und „Dokumentenmaler“ in der Siebert-Villa, wobei sich die Bezeichnung „Villa“ immer mehr als böse Allegorie für „Lager“ herausstellt bzw. für die Bundesrepublik, die – wie eben die „Villa“ – „aus dem weißen Knochenkalk der Patienten des Professors“ (381/2), auf den „Knochen“ der ermordeten Juden und anderer errichtet ist, auf einer unermesslichen Schuld. In Bezug auf das Eisenbahnunglück als Markierung einer Nicht-Wende sagt Professor Siebert zum jungen Siebert: „‘Man muss versuchen, sich aus allem herauszuhalten‘ [...]. Ich fragte ihn darauf, wie man sich aus einem Krieg oder einem Eisenbahnunglück heraushalten kann. ‚Indem man mitten hineingeht‘, lautete seine Antwort“ (381). In der Villa am Meer laufen die Menschenexperimente weiter (am Dienstmädchen zum Beispiel), es gibt Gemälde (die satirische Form der Allegorie) wie „Die Siebert’sche Villa als Ruine“, ein „Triptychon“ von 1947, das „das unbeschreibliche Grauen in den harmlos wirkenden Alltag einschreibt“ (351). Inzwischen ist die Villa modernisiert (471), aufgrund ihrer malerischen Lage ein Anziehungspunkt für Touristen, und die Familie lebt dort recht luxuriös und sorgenfrei, bis auf die „Krötenkinder“, von denen nicht sicher ist, ob sie Kröten sind, denn sie trinken zwar Kakao wie normale Kinder, aber sie sind „stumm und blind“, haben verstümmelte Arme und Kontakt zu einem Stein im Garten, der, ohne Morgentau, zu einem vielfältigen Symbol für alle vergessenen Toten, ja, für das Vergessen selbst wird (377/8) – die Krötenkinder als Allegorie der indifferente Nachfahren der Mörder, Verbrecher und Mitläufer? Der Krötenstein ist ein „Zwilling“ des Steins, den der junge Siebert nach dem Eisenbahnunglück auf dem Hügel gesetzt hat, wo er die Toten hintrug: Und diesen Stein hat er mit einer Kohlschaufel bearbeitet, um alle Toten auf ihm zu „verewigen“ (377). Siebert gilt seitdem als „Fischerkönig“; aber es ist ausgerechnet Professor Siebert, der auf die Ambivalenz der

Symbole als „Anfang jeder Soteriologie“ verweist (403): Denn Fischerkönige, die Erlösung („Endlösung“) und Errettung versprochen und denen die Menschen ins Netz gingen, waren auch die Nazis. Während der Professor so weiter macht wie bisher, verstümmelt sich Frau Siebert die Hände mit zwei Krummdolchen, die zusammen ein Hakenkreuz ergeben: Es ist ihre Form der Entnazifizierung, der Sühne; denn „Die Hände stiften den Sinn. [...] Dem Sinn entkommen hieß für Frau Siebert, ihre Hände zu opfern“ (407). Auch dies mag unter die „Körperteilopferungen“ (wie in anderer Weise die Körperteile, an denen von Naziärzten experimentiert wurde) fallen, von denen es heißt: „Der Körper opfert ein Organ, um sich selbst zu erhalten. Es ist wie im Staat. Es ist wie überall auf der Welt. Der Abstoßung wird viel zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet, dabei ist sie der Mechanismus der Zukunft“ (333) – und bereits der Gegenwart, könnte man hinzufügen, wenn man die „Kollateral-Schäden“ der vielen Armen betrachtete, die der Reichtum der Superreichen erzeugt, und wenn dies nicht über den Roman hinausginge? Die Allegorie von Eisenbahnunglück und Kohlschaufel (Bezug auf die Kriegsgewinnler Krupp und Thyssen?) hält der „Dokumentenmaler“ Siebert im Bild vom Heiligen Sebastian fest, dem der Marsyas-Mythos zugrunde liegt; die abgezogene Haut symbolisiert womöglich den Gedächtnisverlust (die Krötenkinder z.B. haben keine Haut, und in Träumen fungieren sie als Zensor jeder Erinnerung, 359). Die Allegorie der Krötenkinder ist im Roman breit angelegt: Ihr Zwillingssein spiegelt jene Dialektik der Allegorie, von der Benjamin spricht; denn das Zwillingssein zeigt jene Dualität auf, die eine tiefe „Gespaltenheit“ ist – wie auch die von Marga und Siebert (430). Im tiefsten Sinn aber ist ihre Gespaltenheit die von Mensch und Tier, ihr Changieren zwischen Mensch und Tier, wobei ihr Tier-Sein ihre Erinnerungslosigkeit, ja Unfähigkeit zur Erinnerung betont. In Professor Sieberts „Notizen“ finden sich Überlegungen zum Unterschied zwischen der menschlichen und der tierischen Seele, wobei die Psyche als unsterblich dem Menschen, der Thymos als sterblich dem Tier zugeordnet ist. Damit erweist sich der alte Siebert als Ontotheologe im Derrida’schen Sinne, der die Seele als Pneuma, göttlichen Hauch, versteht, und so Mensch und Tier streng dichotomisch trennt (dass im Menschen Spuren seiner Entwicklung aus dem Tierreich zu finden sind, wird ignoriert). Bei Platon beschreibt der Thymos die „Bipolarität menschlicher Psychodynamik“; der Thymos des Menschen manifestiert sich sowohl als „Scham“ als auch als „Selbsttadel, der zum Zorn mutiert“. ²³ Die Krötenkinder allerdings sind „Amphibien“, ein „Zwillingspaar“ (448), in ihrer ambivalenten Tier-Mensch-Natur vereinigen sie Thymos und

²³ Sloterdijk, Peter: Zorn und Zeit, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, S. 41.

Psyche und sind hier auch das Symbol für Unreinheit (französisch crepaud: Unke, Kröte, Unreinheit), möglicherweise bezogen auf die Möglichkeit, jenseits aller Erinnerung zu leben, auch und gerade nach dem Holocaust, nach dem für die Jungen, für die Nachfahren, „mystischen Zeitalter“? Kontrastierend zur neuen Existenzphilosophie des jungen Siebert haben die Krötenkinder den *Tractatus Logico-Bufonicus* verfasst („Bufonicus“ nach dem Naturforscher George-Louis Leclerc-Bufon von 1769, 451). Im *Tractatus Logico Philosophico* entwickelte Wittgenstein seine Bildtheorie; aus dem *Tractatus* stammt auch das Zitat als Paratext am Ende des Romans: „Beiläufig gesprochen: Die Gegenstände sind farblos. Ludwig Wittgenstein“. Wittgensteins Bildtheorie ist eine Theorie des Satzes, und danach sagen Sätze nur dann etwas aus, wenn sie logische Bilder von Tatsachen sind. Sie sind also „Modelle der Wirklichkeit, so wie wir sie denken [...]. Die Gegenstände sind Substanz der Welt und werden durch Namen im Satz vertreten.“²⁴ Da es Wittgenstein um Wahrheitsbedingungen geht, die er in Wahrheitstabellen festlegt, verwirft Witzel gewissermaßen mit seinem gesamten Roman (Erzählstrukturen, Figuren, Philosophie) Wittgensteins Bildtheorie. Sein Erzähler kommentiert sprachparodistisch zu Wittgensteins einfachen (farblosen) Gegenständen: „Der Gegenstand ist einfach. (Es ist eine Frage, was wir in diesem Fach vorfinden)“ (444). Er lässt die Krötenkinder einen *Anti-Tractatus* entwerfen, die den *Tractatus* in drei Basissätzen vom Kopf auf die Füße stellen (wie Marx bekannterweise Hegel). „1. Wir sagen: Die Welt ist alles, was im Fall ist; 2. Wir sagen: Der Mensch entstellt die Welt; 3. Wir sagen: Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man reden“ (440-450). Nach der Abwendung vom *Tractatus* Wittgensteins und seiner Neufassung, erleben die Krötenkinder zum ersten Mal ihr „Einssein“ (445) mit ihrem Tiersein.²⁵ So wie die Erde aber, entsprechend einer Behauptung der Krötenkinder, auf dem Rücken einer Kröte und die wieder auf dem Rücken einer Kröte ruht, bis eine wieder die Erde berührt, so sind das Verbrechen und das Vergessen des Grauens ein Kreislauf, eine ewige Wiederkunft des Gleichen im Sinne Nietzsches, wie es auch die „Historie der Stadt“ (Stadt im allegorischen Sinn) von Professor Siebert zeigt: Wegen der

²⁴ Der Brockhaus Philosophie. Ideen, Denker und Begriffe. Hg. von der Lexikonredaktion F.A. Brockhaus, Mannheim, Leipzig o. J., S. 371-372.

²⁵ Hoglebe ermöglicht, wenn man so will, eine neue Möglichkeit, Wittgenstein als spekulativen Denker zu lesen, gerade auch den „Tractatus“: „Von Paul Ernst (1866-1933) hatte er in den Vorstadien der Arbeit am *Tractatus* die Idee übernommen, daß die Sprache in einem gewissen Sinn eine Mythologie enthält. So trägt der 93. Abschnitt des sogenannten *Big Typescript* den Titel: „Die Mythologie in den Formen unserer Sprache [Paul Ernst]“. Es ist schon denkwürdig, daß in diesem Sinne auch der *Tractatus* Wittgensteins als eine Philosophie der Mythologie gelesen werden darf“: Hoglebe, Wolfram: Die Wirklichkeit des Denkens. Vorträge der Gadamer-Professur, Heidelberg: Winter, 2007, S. 59.

„Geschichtslosigkeit ihrer Amtsinhaber“ nährt das Volk „die Hoffnung auf eine Wiederkehr des Gründers“ (469) – eines Führers – : ein ewiger Kreislauf des Schreckens.

Die Weltmechanik erfährt in ihrer Bedeutung durch die Reflexionen zum „mystischen Zeitalter“ etliche Überdeterminierungen. So heißt es einmal: „Wir haben begriffen, dass es sich bei der sogenannten Weltmechanik um die von anderen bereits vor vielen Jahren beschriebenen Beeinflussungsapparate handeln soll“ (501). In der „dunklen Zeit“ nach dem „mystischen Zeitalter“ ist der neue Beeinflussungsapparat das Beschweigen, Verharmlosen, Ersticken des Grauens im Konsumkapitalismus: Sie wird nun zum Gründungsbild der neuen Ordnung (504), die ja die alte ist. Das Gemälde im Privatmuseum ist konsequenterweise übermalt, das Krankheitsbild des „Alltäglichen Irregehens“ als „unhaltbar“ entlarvt (504). Die Mitglieder der „Geheimgesellschaft für neuen Magnetismus“ sollen nun – die Satire überbietet beinahe – nur neun Finger haben²⁶, und diese Zahlensymbolik verweise auf neun Säulen: „Hypnose, Oneirose, Morphose, Phobose, Lethose, Aitherose, Hesychiase, Aergiase und schließlich Thanathose, also auf Beeinflussung durch Schlaf, Traum, Form, Angst, Vergessen, Äther, Erschöpfung, Trägheit und Tod“ (505). Ja, das Bild der Weltmechanik wird schließlich zum allgemeinen Narrativ einer „gesellschaftlichen Vereinbarung“, die keine Lücken zulässt, keine Abgründe: „Dieses beständig in jedem von uns konstruierte Narrativ ist die Weltmechanik, und wie jede Mechanik unterliegt sie Gesetzen, die unumstößlich scheinen [...], die [...] selbst nicht sichtbar werden dürfen. Nicht sichtbar zu sein gehört zum Wesen der Weltmechanik. [...] Die Weltmechanik zerstört, sie sondert aus, separiert, trennt, beurteilt und ordnet“ (527) – sie gehört zum Wesen des Logos, des Sinns, des Gesetzes, zum Ursprungsdenken, zum Diskurs; sie gehört, wie Derrida sagt, zum „ökonomischen Bereich“, zur Idee des Tausches, der Zirkulation, der Rückkehr zum gesetzten Anfang: „Sobald es Gesetz gibt, gibt es Zuteilung: sobald es *Nomie* gibt, gibt es Ökonomie.“²⁷ Nach Derrida ist es allein die Gabe, wenn es sie gibt, die das odysseische Weltbild unterbricht, den Ursprung verabgründet, den Kreis öffnet.

Am Schluss seines Romans öffnet Witzel im Sinne der Intertextualität seinen Text hin zum Romanende von James Joyce' *Ulysses*, ohne dass sich der Kreis wieder schließen würde oder auch nur könnte, denn Witzel kehrt das Ende von James Joyce' Roman um. Molly Blooms

²⁶ Vgl. dazu Binet, Laurent: Die siebte Sprachfunktion, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2017.

²⁷ Derrida, Jacques: Falschgeld, München: Wilhelm Fink Verlag, 1993, S. 16/17.

rhapsodischer Monolog, der zirkulär mit einem „Ja“ beginnt und mit einem „Ja“ endet, gibt die Stichwörter: Als der Erzähler (Siebert?) nach einer einsamen Spritztour mit Unterbrechung zu seinem Auto auf dem abgelegenen Parkplatz zurückkehrt, umringen ihn die bewaffneten Jugendlichen des Sportvereins Süd, einer paramilitärischen Truppe, die es auch schon im „mystischen Zeitalter“ und direkt danach wieder gab – („[d]er Sportverein Südstadt entspräche in diesem Kontext der Heeresgruppe Süd, 225): „Es gab einen Moment der vollkommenen Stille zwischen uns. Zwischen uns und den Häusern. Zwischen uns und der Stadt. [...] Und ich dachte: Ja. Ja, dachte ich. Ja. Aus ganzem Herzen: Ja“ (544). Das „Ja“ scheint der neuen-alten Gewalt, der alten Ordnung in der neuen zu gelten, der nie endenden (hier drohenden) Gewalt und der nun praktisch werdenden „Philosophie der Annahme“, die er, Siebert, selbst entworfen hatte, und die „aus einer Philosophie des Wirkungslosen und einer Philosophie der Unbeteiligtheit“ besteht (307ff). Da „Ja“ ist ein schmerzhaftes, ein schmerzendes, ein „Ja“ auch zu dem „abgründlichen Gedanken“, den Zarathustra dem auf einem Stein hockenden Zwerg am „Thorweg“ mitteilt, wo sich die zwei Wege der Ewigkeiten kreuzen, der Weg, der hinter und der Weg, der vor uns liegt: „Muss nicht, was geschehen kann von allen Dingen, schon einmal geschehen, gethan, vorübergelaufen sein?“²⁸ Und wenn die Antwort dann „Ja“ lautet, ist die Antwort auf dieses „Ja-des-Grauens“ zugleich „ein Verwandelter, ein Umleuchteter, welcher l a c h t e?“ Der Übermensch also, der nicht jenes genetische Konstrukt der Zukunft ist, sondern einer, der in der „Stille“ steht, am „Thorweg namens Augenblick?“²⁹ Der junge Siebert, der neue Übermensch, einer, der „Ja“ sagt zum Augenblick, der sie lebt – seine „Philosophie der Annahme“?

²⁸ Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra I-IV. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993, S. 199-200.

²⁹ Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra I-IV. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993, S. 199-200.