

Nils Plath

Zu Brechts kalifornischen Musterhäusern

Betrachtungen zum Weiterlesen im Arbeitsjournal, 1942–1947

zahl die wasserrechnung nicht, und nichts blüht mehr.¹

1.

Unruhe und die Aufgabe der Zentralperspektive bestimmen zunehmend die Blicke auf jenes im Verlauf der Moderne im 19. Jahrhundert zur Chiffre werdende *Amerika* in deutschsprachiger Literatur und Beschreibungen, auf seine Städte und Häuser. Nicht erst der Protagonist in *Der Verschollene* von Franz Kafka, dessen gesamtes erzählerisches Werk literaturwissenschaftlicher Perspektivgewinnung selbst zur Herausforderung wird, wenn darin beschriebene Bauten und Ortswechsel auch die Selbstpositionierung des Lesers in Frage zu stellen vermögen, erlebt das, bevor die von jenem Karl Rossmann geschilderte Erfahrung einer Versetzung in die Zentrumslosigkeit auf dem Naturtheater von Oklahoma zur Illustration einer retrospektiven Selbstbeschreibung werden konnte. So schreibt Theodor W. Adorno in einem Rückblick auf seine Zeit in den Vereinigten Staaten 1968 zu seinen wissenschaftlichen Erfahrungen in Amerika, und sieht sich darin weniger als ein *Tui* denn als eine in eine negative Sozialutopie bewegte Figur:

Das Princeton Radio Research Project hatte sein Zentrum damals weder in Princeton noch in New York, sondern in Newark, New Jersey, und zwar, etwas improvisierender Weise, in einer unbenutzten Brauerei. Wenn ich dorthin fuhr, durch den Tunnel unter dem Hudson, kam ich mir ein wenig wie im Kafkaschen Naturtheater von Oklahoma vor.²

In Adornos Aufsatz finden sich Äußerungen zur Perspektivbestimmung eines Europäers gegenüber den USA, die Amerika *dort* und Europa *hier* in ein zeitliches Verhältnis zueinander setzen. Sie zeigen, wie sehr der Blick auf die Bewegung von hier *nach* dort die Selbstbestimmung am gegenwärtigen Ort als selbstgegenwärtig bestimmt und zugleich doch einer Unbestimmtheit aussetzt, weil er sie nur als eine, und zudem nachträgliche, Beziehung zum anderen Ort beschreiben kann. Indem Adorno das Fortgeschrittene andernorts zum Gegen-

¹ Brecht, Bertolt: Arbeitsjournal. 1938–1955. Berlin-Ost 1977, S. 180. Eintrag vom 9.8.1941.

² Adorno, Theodor W.: Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika, in: Gesammelte Schriften. Band 10.2. Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe. Stichworte. Anhang, Frankfurt a. M. 1977, S. 702–738; hier: S. 706.

stand der Betrachtung wird, verschafft er sich selbst in einer als zunehmend zentrumslos gesehenen Welt einen Standort auch gegenüber der Zeit, um sich dort, in Europa, mit seinen Beobachtungen zur Zukunft häuslich einrichten zu können:

Innerhalb der Gesamtentwicklung der bürgerlichen Welt haben fraglos die Vereinigten Staaten ein Extrem erreicht. Sie zeigen den Kapitalismus gleichsam in voller Reinheit, ohne vorkapitalistische Restbestände. Nimmt man, im Gegensatz zu einer freilich hartnäckig verbreiteten Meinung an, dass auch die anderen nichtkommunistischen und nicht der Dritten Welt zugehörigen Länder auf einen *ähnlichen Zustand sich hinbewegen*, so bietet für einen, der weder in bezug auf Amerika noch auf Europa sich naiv verhält, Amerika die *fortgeschrittenste Beobachtingsposition*.³

Schon in einem 1855 erschienenen Roman, dem Adorno das Motto seiner im amerikanischen Exil entstandenen Denkminiaturensammlung *Minima Moralia* entnahm, der reisebericht- und entwicklungsromanhaften Schilderung eines Aufenthaltes in den USA mit abschließender Rückkehr nach Europa, werden Unruhe und zentrumslose Perspektive in der Beschreibung einer Straße lesbar:

Wo nur ein Ruhepunkt? Mit jeder Seitenstraße, die einmündet, schwillt noch die Flut, denn alles drängt dem Broadway zu, wenig fließt ab von ihm. Der Schwimmer weiß zuletzt nicht mehr, schwimmt er mit oder gegen den Schwall; wohin er sich wendet, jede Richtung ist ihm eine widrige. Die Kunst des Flanierens ist eine Lokalkunst. Zu schauen und nicht zu schauen, sich zu bewegen und stehen zu bleiben, hat eine andere Technik auf den Boulevards, auf dem Long-Acre und auf dem Broadway. Der Eingeborene kennt diese Kunst, unser Fremder wird fortgespült, wie ein äthiopisches Sandkorn ins Nil-Delta. Es ist als hätte er die ganze Erde wider sich, Bewegliches und Unbewegliches. Ein Blick gegen Himmel bleibt oft der einzige Ruhepunkt.⁴

In Ferdinand Kürnbergers Stadtschilderung aus seinem Roman *Der Amerikamüde* wird das amerikanische Stadtbild augenscheinlich als etwas zu bestimmen gesucht, dem sich in Betrachtungen zu nähern heißt, als ein Wahrnehmender und Beschreibender mit Blicken Halt zu suchen. Letztendlich lassen der schweifende und stillstehende Blick und die assoziierenden Ansichten keine Zentralperspektive mehr zu. Einzig der – von Häuserfronten gerahmte – Himmel bleibt als Aussicht auf einen Fluchtpunkt, wie der Verweis auf in der alten Heimat erworbene Bildung, die die Vergleiche möglich macht. So verteidigt doch an dieser Stelle in der Abgrenzung gegenüber dem als befremdlich anders Geschilderten der Betrachter ein eigenes Erbe, eine eigene Ansicht – auch und gerade in Bezug auf einen Begriff von Natur. In Bewegung gesetzt, ins Schwimmen geraten, vorgeblich ohne Haltepunkt für seine Orientierung, findet da der Blick des Reisenden, des Besuchers, des fremden Staatsbürgers, des Repräsentanten einer anderen Denkkordnung und des Anspruchs auf Kultur, auch einer antiken, der in der Unmittelbarkeit des Fremdländischen Mitteilungen nach Hause macht, auf der Straße – als ein Flaneur –, das Haus:

³ Adorno (wie Anm. 2), S. 146f.

⁴ Kürnberger, Ferdinand: *Der Amerikamüde*. Amerikanisches Kulturbild. Frankfurt a. M. 1986, S. 24 [erstveröffentlicht 1855].

Ruhepunkt? Mit nichten! Denn was soll er zu einer Stadt sagen, wo im dritten Gestock der Schlosser hämmert, wo ein Schmiedefeuer glüht in jener Dachetage, die sonst nur das Lämpchen des Poeten kennt? Ja, das Haus ist hier kein Erbe auf Kind und Kindeskind; die Fabrik hat's geliefert, die Fabrik verbraucht's als vorübergehendes Werkzeug. So ist auch der Weg zum Himmel nicht frei, Lärm oben wie unten, Hammer dröhnen und Funken sprühen zu den Fenstern einer Höhe heraus, in welcher der Zeisig singen, von welcher ein Blatt des Blumenstocks niederwehen sollte.⁵

Jenes im Roman beschriebene, fremd erscheinende Haus, hingestellt in jenes verwirrende innerstädtische Ensemble, das dem Reisenden in der Neuen Welt den roten Faden und alle Orientierung verlieren lässt, vorgeblich faktuale Realität und zugleich Verweis auf in Reisebeschreibungen mitgeführte Bilder, Aufbewahrungsort für Ordnungsbedingungen des Sozialen und Gegenstand von Beschreibung, in denen sich der Bezug zu den Denkgebäuden vorausgegangener Zeiten vergegenwärtigt und tradiert, es wird um 1850 auf amerikanischen Boden aus einer alt-europäischen Wahrnehmung endgültig entführt. Kein „Erbe auf Kind und Kindeskind“, ein Fabrikprodukt stattdessen, ist das amerikanische Haus von da an dem europäischen Blick entfremdet. Es fungiert seitdem als etwas, das Amerika von Europa trennt. Die anbrechende Moderne teilt sich in der Beschreibung des Hauses mit und auf. In der Wahrnehmung des Hauses werden die Vereinigten Staaten als Land in die Zukunft verwiesen, zu Hause im Alten Europa als geschichtslos betrachtet, als gegenwärtige Zukünftigkeit – perspektivgebend wird der Blick auf das Haus damit für den Blick auf die eigene Geschichte.

Die zitierte Passage aus Kürnbergers Roman kann verdeutlichen, wie sehr die Hausbeschreibungen des Reisenden in *Der Amerikamüde* ihn die Bedingungen seiner eigenen Wahrnehmung reflektieren lassen: dieser schildert sich als ein jemand, der in produktiver Arbeit Worte für das Gesehene zu finden sucht, sich so als ein von Zeit- und Raum-Verhältnissen Bestimmter ausweist. Die Beschreibungen des Hauses an dieser Stelle von Kürnbergers Roman lassen die fiktiven Reiseschilderungen wie die eines Archäologen der Zukunft beim ausgrabenden Spurenverfolgen und Nachzeichnen des ihm erst Bevorstehenden erscheinen. Erzählt wird vom Erzähler, um sich in der Fremde als bei sich bleibend und dauerhaft zu zeigen: im Roman ein früher Hinweis auf die zum Schluss erfolgende Heimkehr des Amerikamüden zurück nach Europa. Die Fremdheit gegenüber einer Welt und in einer Umwelt, die dort aufgezeichnet und beschrieben wird, wo von Haus und Eigenheim die Rede ist, das heißt von jenem Symbol, in dem sich versichert wird, einen Platz beziehen zu können und einen eigenen Raum zu bewohnen, ist die einer anderen Wahrnehmung von Geschichte und der Aussicht auf Zukunft durch Arbeit und Erbe von Vergangenheit.⁶

⁵ Kürnberger (wie Anm. 4), S. 24.

⁶ Für eine komprimierte Geschichte des amerikanischen Hauses, vielerorts zur Darstellung gebracht, siehe Foster, Gerald: *American Houses. A Field Guide to the Architecture of the Home*. Boston u. New York 2004.

Historisch als Phänomen nicht weiter zurückgehend als bis zum siebzehnten Jahrhundert, dient das ‚Eigenheim‘ weniger dem vom Adelssitz übernommenen Anspruch zur Repräsentation, garantiert stattdessen in der Formierung von Abgeschiedenheit und Zurückgezogenheit Privatsphäre als Kennzeichen bürgerlichen Wohnens. Im Moment des Entstehens der ersten industriell gefertigten *suburbs* in den Vereinigten Staaten erfuhr diese bürgerliche Selbstverortung ihre endgültige Absage wie zugleich eine folgenreiche Neuauflage: Mit der Erfindung des Eigenheims in Fabrikbauweise zur Mitte des 19. Jahrhunderts gingen sowohl die Neuerrichtung wie der endgültige Bruch eines Bewusstseins von Innerlichkeit als ungestörter Privatheit einher. Das Produkt von industriell organisierter Herstellung und arbeitsteiliger Produktion verdrängte die Erwerbsarbeit, und zwar bis zur Einführung von Telearbeit für lange Zeit, aus dem Haus.⁷ In der amerikanischen Architekturgeschichtsschreibung findet sich die Jahrhundertmitte des 19. Jahrhunderts als jener Zeitraum markiert, in dem die Fabrikation des Einfamilienhauses erstmals und endgültig zu einer Sache der industriellen Produktion wurde: maßgeblich werdendes Symbol für die gesellschaftliche Selbstbestimmung des Einzelnen. Schon die angeführte Passage aus Kürnbergers Roman *Der Amerikamüde* liest sich dafür wie eine Belegstelle. Tatsächlich wird ebenfalls geschildert, wie den Protagonisten des Romans Erstaunen ergreift, als er auf der Straße mit einem Fertighaustransport konfrontiert wird: „Platz da! Rette sich wer kann! Die Straße verdunkelt sich, – ein langer, keuchender Pferdetrain schleppt ihn herauf, den alles überragenden Transportwagen. Ein Haus transportierte er – ein fertiges Backsteinhaus! Nur das Dach und der Schornstein fehlt, wenn sie nicht dem Ungeheuer wie in einem Strickkörbchen nachgeführt werden.“⁸

Dieser historische Wandel des Hauses als einer Figuration von Besitz in und über die Zeit bestimmte offensichtlich und doch unterschwellig von damals an wie weiterhin grundlegende Wahrnehmungsmuster von Raum und Zeit, wie sie die gesellschaftliche Organisation in den USA formieren. Er bewirkt überdies die Durchsetzung eines bestimmten Begriffs von Modernität wie er sich in der Darstellung auch europäischer Metropolen seit dem späten 19. Jahrhundert als bestimmend zeigt.⁹

Bis heute zeugen davon die gängigsten Darstellungsformen der US-amerikanischen Real-Landschaften wie deren Interpretationen – sei es aus soziologischer oder stadtplanerischen Perspektive. Auch die Bildproduktionen in Literatur, Fotografie und Film werden von der mit der neuen Hausbauweise in die Wahrnehmung von Stadt und Land eingezogene Unterscheidungen von ‚Kultur‘ und ‚Natur‘ in ihren Perspektivfindungen bestimmt.

⁷ Vgl. die Ausführungen zur Geschichte des Hauses als einem privaten und öffentlichen Ort bei Riley, Terence: *The Un-Private House*, New York 1999.

⁸ Kürnberger (wie Anm. 4), S. 23.

⁹ Siehe Plath, Nils u. Walter Fähnders: ‚Chicago‘ in Berlin und Moskau. Belegstellen zu einem Metropolenbild in der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts, in: *Flüchtige Blicke*, hg. v. Wolfgang Kissel, Bielefeld 2008 [im Druck].

Innenstädtischer Raum und Vorstadt, beides abwechselnd vielstimmig beschriebene Schauplätze der Literatur der Moderne seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und des gesamten 20. Jahrhunderts, bildeten und wandelten sich in den USA vor der baugeschichtlich revolutionären Erfindung des so genannten *balloon frame house*, das – neben dem einige Jahrzehnte später entstandenen Wolkenkratzer – als erster genuin amerikanischer Beitrag zur Geschichte der Architektur gilt. Eine phänomenologische Beschreibung eines von fremden Häusertypen angefüllten amerikanischen Stadtraumes, fiktional und doch als literarisierte zeitypisch aussagekräftig (und dabei vorgreifend auf die Jahrzehnte später raumgreifenden Debatten um den Realismus und dessen Beschreibungsmöglichkeiten), sieht das amerikanische Haus in Kürnbergers Roman ausgesprochen als Produkt und als den Ort von Arbeitsprozessen, als Herausforderung somit für die Selbstverortung des sich in einer die Sichtweisen bestimmenden ungewohnten Umwelt sich Bewegenden bestimmt.¹⁰

Das Haus ist Produktionsstätte von Ansichten, die als kulturelle oder nationale immer als Produkte von Schreibverfahren und Leseprozessen zu sehen sind. Ansichten von Häusern sind so denn darauf hin zu betrachten, wie sie – in Literatur und ihren Fortsetzungen auftauchend – als Formierungen von Selbstmanifestationen dastehen, wie in ihnen die Rahmengenügen, das Einziehen von Streben und das Legen von Fundamenten in Zeit und Raum als Errichten von Abgrenzungen und Ausgrenzungen sich vollzieht. Eine solche Fabrikation von Hausgeschichten ist anfangs nicht mehr als Unterstellung: als Behauptung ein behelfsmäßiger Schutzraum, eine Bauhütte, in der Fertigbauteile und Verbindungsstücke aus einer Planskizze eine Ansichtssache machen helfen sollen.¹¹ Die Unterstellung, von der auszugehen ist, ist ein Vorschlag zu Lektüren von deutschsprachigen literarischen und literarkritischen Texten, die zwischen 1850 und 1950 entstanden – dem Jahrhundert einer vielstimmig und wechselseitig erfolgten Identitätsdifferenzbildung von der erfolgten Massenauswanderung in die USA bis zu einem westlichen Wiedereintreten eines (Anti-)Amerikanismus in der Phase der Neuformierung von nationaler Identität in den Nachkriegsdeutschlands. Wobei mit Blick auf den Topos des Hauses und des Woh-

¹⁰ Mit Hinweis auf Walter Benjamins Überlegungen zum Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit entwickelt Marco d'Eramo Überlegungen zur Bedingtheit des Wohnbefindens: „Wie das Kunstwerk [...] kann bei der Form ‚Haus‘ die ihm bisher zuerkannte Funktion marginal werden, und im Zeitalter des Serienhauses erleben wir die Reproduktion eines für die Vervielfältigung vorgesehenen heimischen Herdes. Es bildet sich eine neue Vorstellung von Wohnen heraus, eine neue Ästhetik und ein neues Verhältnis zur Außenwelt. Was einem fremden Auge als antiästhetisch und repetitiv erscheint, ist in Wirklichkeit die kreative Lösung der industriellen Standardisierung, um zwei inkompatible Strebungen miteinander in Einklang zu bringen. Der Mensch kann so fest verwurzelt und gleichzeitig als ewiger Nomade leben.“ (d'Eramo, Marco: *Das Schwein und der Wolkenkratzer*. Chicago: Eine Geschichte unserer Zukunft. Reinbek 1998, S. 84. Übs. aus d. Italienischen v. Friederike Hausmann).

¹¹ Die vorliegenden Überlegungen verstehen sich als Teil einer Planskizze, als Fertigbauteile und Verbindungsstücke ausführlicherer Studien zum amerikanischen und deutschen Haus als Ort und Bild zur Verständigung über Identitäten in deutschsprachiger Literatur 1850–1950.

nens einige Dispositive sichtbar gemacht und interpretiert werden können, die sich noch in gegenwärtigen Intellektuellendebatten zur deutschen wie zur europäischen Identitätsbestimmung und auch in den Beschreibungen des Fremden in literarischen Texten finden und bleibend identitätsformierend Wirkung zeigen.¹² Als so illusionserzeugende wie wirkungsreiche Inszenierung aus Stückwerken.

2.

„was ich gerne mache, ist das wässern des gartens. merkwürdig, wie das politische bewußtsein all diese alltäglichen verrichtungen beeinflusst. woher sonst kommt die sorge, eine stelle des gartens könnte übersehen werden, die kleine pflanze dort könnte nichts abbekommen oder weniger, der alte baum dort könnte vernachlässigt werden, weil er so stark aussieht. und unkraut oder nicht, wasser braucht, was grün ist, und man entdeckt soviel grünes in der erde, wenn man erst einmal zu gießen anfängt.“¹³

3.

Bertolt Brechts Aufenthalt im südkalifornischen Exil wird, und damit auch die dort in Los Angeles aufgezeichneten Überlegungen zum Wohnen und Arbeiten, zum Lesen und Schreiben, dem Zufall zugeschrieben. Von Brecht selbst. Der Zufall wollte es, schreibt er, dass er sich dort wiederfand, wo er dann zum Wohnen und Arbeiten kommen soll. Einen Anlandeplatz und Aufenthaltsort findet, eine willkürlich ihn und seine Wahrnehmungen bestimmende Adresse für die eigene Verfassung und Verfasstheit – in und mit der Zeit. So wollen es Passagen aus Briefen lesen lassen, die Bertolt Brecht kurz nach seiner Ankunft im kalifornischen Exil im August 1941 verfasste.

An Hoffman R. Hayes schreibt er bald nach dem Eintreffen in Kalifornien: „nach einer Fahrt von fast einem viertel Jahr sind wir nun doch in den Staaten gelandet, ganz zufällig in San Pedro“.¹⁴ Erwin Piscator berichtet er in einem

¹² Denn die in jüngeren politischen Debatten forcierte Rede vom „europäischen Haus“ ist – wie die von der auf sie zurückführbaren von der „Festung Europa“ – mittlerweile zu einem festen Bestandteil des Medien-Vokabulars und der politischen Rhetorik geworden – und bekommt ihren semantischen Gehalt doch allein vor der historischen Folie einer langen Prozessgeschichte der Haus-Metapher, die zur Unterscheidung von Eigenem und Fremden ihre Verwendung findet und als literarische Teil einer Gedächtniskultur wurde, welche ihre Darstellungsformen der Manifestation von Vergangenheiten in Szene zu setzen versteht. In diesem Sinne können Haus-Geschichten immer auch zu Gegenständen diskursanalytischer Beschreibungen werden, auch wo diese sich nicht als solche bezeichnen lassen.

¹³ Brecht (wie Anm. 1), S. 304. Eintrag vom 20.10.1942.

¹⁴ Brecht, Bertolt: Brief an Hoffman R. Hayes (Juli/August 1941), in: Briefe, hg. von Günter Glaeser, Frankfurt a. M. 1981, S. 434.

Brief: „wie Du gehört haben wirst, setzte mich das Schiff ulkigerweise in Los Angeles an Land, und da es Sommer ist und die Reise nach New York weit ist und hier einige Bekannte sind, blieben wird zunächst“.¹⁵

An Karl Korsch notiert er Ende September 1941: „und jetzt sind wir mit dem letzten Schiff von Wladiwostok hier eingelaufen, zufällig in Los Angeles“.¹⁶

Nicht als ein Zufall hingegen kann es gelten, dass jener, der sich ganz zufällig dorthin verschlagen sieht und dort, fern des Zentrums seines Denkens und seiner Herkunft, diese Mitteilungen an Ort und Stelle schreibt und versendet, in seinen übrigen dort entstandenen Aufzeichnungen das Wohnen und Arbeiten zu einem wiederholt behandelten Gegenstand macht: in Zeitmitschriften, die nach eigenen Worten „wenig privates enthalten“, in Form von in einem Arbeitsjournal eingetragenen Aufzeichnungen, von denen der Verfasser im vornherein erwarten musste – wie er in nachträglich ihnen vorangestellten Worten sagt – sie „über grenzen von nicht übersehbarer anzahl und qualität bringen zu müssen.“¹⁷

Sich als von Ort und Zeit diktiert zu verstehen, und das immer vorläufig, bestimmt in Brechts während seiner Zeit in den USA zwischen Sommer 1941 und November 1947 angefertigten Tagebucheintragen in bezeichnender Weise die Ansichten von: Haus und Garten, den Orten, an denen sich Brecht aufhält, um zu produzieren. Schilderungen von Häusern und Gärten finden sich an vielen Stellen seines Arbeitsjournals. Sie organisieren erkennbar die Notizen und Kommentierungen von zeitgeschichtlichen Ereignissen, ästhetischen Fragen und auch privaten Einlassungen, die Brecht in seinem Tagebuch hinterließ.

Als Einfassungen für Wahrnehmungen im Konkreten, als Beschreibungen auch, die es erlauben, so von sich selbst als Aufzeichner von Befindlichkeit und Verhältnissen zu schreiben, ohne damit im Geschriebenen sich selbst gegenüber allzu privatistisch zu erscheinen. Zahlreiche der während der kalifornischen Jahre vorgenommenen Eintragungen in Bertolt Brechts Arbeitsjournal zeugen von einer fortgesetzten, und gerade dadurch aussagekräftigen Auseinandersetzung mit der Fassung von Orten und Stellen des Wohnen und Arbeitens. In regelmäßiger Wiederkehr kommt das Wort auf die Häuser, die Brecht bewohnt und besucht.¹⁸ Auf Aufenthalte daheim und bei seinen Exil-Kollegen. Das Haus: wie vielen von jenen, die dort im Süden Kaliforniens, fern der amerikanischen Ostküste mit dem kulturellen, Europa-zugewandten Zentrum New York City und ferner noch dem umkämpften alten Kontinent ein zu Hause gefunden hatten, in dem es sich einzurichten und zu überdauern galt, scheint Brecht es als einen rahmenvorgebenden Ort des Selbst-Verfassens zu sehen. So beschreibt er

¹⁵ Brecht, Bertolt: Brief an Erwin Piscator (Juli/August 1941), in: Briefe (wie Anm. 14), S. 435.

¹⁶ Brecht, Bertolt: Brief an Karl Korsch (August 1941), in: Briefe (wie Anm. 14), S. 437.

¹⁷ Brecht (wie Anm. 1), S. 164, Eintrag vom 21.4.1941.

¹⁸ Ein Porträt von Brechts Häusern in Santa Monica (1954 Argyle Ave., 817 25th Street und 1063 26th Street) liefert Schnauber, Cornelius: Brecht in Los Angeles. Wohnungen und Begegnungen, in: Dreigroschenoper. Informationen zu Bertolt Brecht. Heft 1/2003, S. 30–36.

es, wenn er das Schreiben und Lesen dort wiederholt zum Inhalt der Einträge macht: Brechts Geschichten von Häusern und Wohnorten, sie erzählen von Geschriebenem nach Lektüren. Als solche sind sie, da wo Nach-Erzählung interpretatorische Arbeit wird, die neue Überlieferungen stiftet, ins Haus eingeschrieben herauslesbar. Als solche sind sie Transportmittel zum Nachlesen. Zeitversetzt aus der jeweiligen Gegenwart herausgetragen – und in die Gegenwart der jeweiligen Lektüre von Brechts Arbeitsjournal – werden die angesichts von Häusern gemachten Reflexionen zu Schreiben und Lesen lesbare Gebrauchsanweisungen zum Lesen (und Leben) von und zu anderen Orten: das Haus ist, und darin mehr als reine Metapher, sichtbar der Zeitrahmen der eigenen Verfassung des Lesers und Schreibers, jene vier Wände, die dem darin Arbeitenden seinen Bewegungsraum vorgeben. So verweist jede Erwähnung von Häusern in Brechts in den USA gemachten Aufzeichnungen auch über das Tagebuch hinaus auf ein Dort und Dann in anderen Gegenwarten, an denen sie sich wiedergelesen finden werden.

4.

„nun gibt es doch die möglichkeit, diese schreckliche kleinbürgervilla mit gärtchen loszuwerden. mein zimmer misst 11 fuß zu 12 fuß, ist stickig und hat rosa türen. da an drei wänden tische und an der vierten das schlafsofa, kann ich beim arbeiten nur drei sehr kleine schritte machen. etwas unbeschreiblich niedliches, unedles haftet dem raum an, der nicht einmal aus seine kleinheit etwas machen kann. mein schwarzer soldatenkoffer, ein episches stück, dominierend in dem lidingöer waldhaus und der helsingforser hafenkaserne, unterliegt hier schmähsch und ist lediglich ‚not a nice thing‘.“¹⁹

5.

Die Fabrikationen von kulturellen Unterscheidungen, so beispielgebend und exemplarisch der von Natur und Künstlichkeit, erfordern es, sollen sie denn wirksam werden für kollektive Identitätsbildungsprojekte, dass sie auf als musterhaft eingeführte und in bestimmten Diskursfeldern zirkulierende Bilder verweisen. Diese müssen eine Geschichte vorzuweisen haben oder eine solche absehbar als Kollektivsymbole wiederholt zugesprochen bekommen. Individuelle Dispositionen gegenüber dem ‚Identität‘ Genannten, dem Eigenen, das sich Perspektive durch Differenz zum Anderen schafft, sind ebenso angewiesen, sich die eigenen Verortungen und Perspektivierungen mittels entsprechender Verweise zu stabilisieren, fortzuschreiben und gegebenenfalls auch fragwürdig

¹⁹ Brecht (wie Anm. 1), S. 288. Eintrag vom 16.7.1942.

erscheinen zu lassen. Als ein solches verweisendes Bild dient, das nicht vereinfachend ‚Metapher‘ zu nennen ist, auch und gerade in Texten der Literatur prominent das ‚Haus‘. Gelesen als Selbstversicherungen, in denen kulturelle Stereotype ihren Auftritt und ihre kritische Kommentierung gleichermaßen bekommen können, lassen sich in literarischen Beschreibungen des ‚Hauses‘ Einstellungen sowie Vorverständigungen über kulturelle Identitätsbildungen durch die Zeiten erkennen und kommentieren: Es gilt dazu, Motivgeschichte neuerlich zu einer erkenntniskritischen auszubauen, um so epistemologische Grundannahmen als abhängig von zeitkontextabhängigen Narrativen ausweisen zu können. Als eine Angelegenheit mit anderen Worten der Produktion von Schriften, fabriziert und verfasst an bestimmten Orten. So hat bei einem ausgesprochenen Interesse an dem, was die Verfassung und Fassungen von Identitätsbildern und ihren Interpretationen verbindet und verbindlich macht, die Aufmerksamkeit der Ortsbezogenheit von Mitschriftenproduktionen zu gelten: jenen Stellen konkret, an denen diese Produktion als solche ausgewiesen wird, als Lesestelle ausweisbar, an der das Dargestellte sich als gelesen und geschrieben zeigt. Und dort mit der Zeit, und vor der sichtbar gemachten Wahrnehmung anderer Häuser und Repräsentanzverhältnisse, seinen – beschriebenen – Fundort gefunden hat.

6.

„besuche jean renoir. Es sieht absolut französisch bei ihm aus. er hat das dadurch bewerkstelligt, dass er ein echtes amerikanisches haus kaufte (einen holzkasten von der art, wie man ihn in den historischen filmen sieht, keine imitation) und lauter alte amerikanische möbel. diese stücke setzte er sparsam ein, und einigen stück schlug er mit der axt vom kamin, und jetzt wohnt er in kultivierter umgebung.“²⁰

7.

In einem Eintrag in seinem Tagebuch vom 8. Juni 1931 rekapituliert Walter Benjamin – er, der in seinen Svendborger Notizen von 1934 den Platz im Haus für Brechts selbstgerichtete Direktive wie folgt beschreiben wird: „Auf einen Längsbalken, der die Decke von Brechts Arbeitszimmer stützt, sind die Worte gemalt: ‚Die Wahrheit ist konkret.‘ Auf einem Fensterbord steht ein kleiner Holzesel, der mir dem Kopf nicken kann. Brecht hat ihm ein Schildchen umge-

²⁰ Brecht (wie Anm. 1), S. 282. Eintrag vom 29.6.1942.

hängt und darauf geschrieben: „Auch ich muß es verstehen.“²¹ – ein mit Brecht während seines zeitweiligen Aufenthaltes in Dänemark geführtes Gespräch: über „meinen Lieblingsgegenstand, das Wohnen“. Brecht gehe, so gibt Benjamin ihn wieder, von zwei einander entgegengesetzten Formen des Wohnens aus. Einerseits dem so genannten „mitahmenden“: einem Wohnen, das die jeweilige Umwelt „gestaltet“, also „passend, gefügig und gefügt anordnet“ – und so eine Welt fabriziere, „in der der Wohnende auf seine Weise zu Haus ist.“²² Demgegenüber steht nach Brechts Ansicht, in Benjamins Worten, die Haltung, „sich überall nur als Gast zu fühlen.“ Benjamin referiert im Weiteren eigene, zu Brechts Ansichten sich dialektisch verhaltende Ansichten: „Ich unterscheide das Wohnen, das dem Wohnenden das Maximum und dasjenige, das ohne das Minimum von Gewohnheiten mitgibt. [...] Wahrscheinlich unterscheiden sie von den von Brecht bezeichneten sich schon dadurch, dass sie auseinanderzutreten streben, während die andern eine Neigung haben, zusammenzukommen. Das Wohnen, das dem Wohnenden das Maximum von Gewohnheit mitgibt, ist das, wie die Vermieterinnen möblierte Zimmer sich vorstellen. Der Mensch wird eine Funktion der Verrichtungen, die die Requisiten von ihm verlangen. [...] Hier werden die Dinge [...] ernst genommen, für das mitahmende Wohnen leisten sie ungefähr was eine Bühneneinrichtung leistet. Man könnte auch sagen: das eine findet in einer Einrichtung statt, das andere in einem Interieur.“²³

Benjamins im Svendborger Gespräch mit dem Hinweis auf die Requisiten gegebener Hinweis auf die Bühneneinrichtungsähnlichkeit der Wohnräume kann als bezeichnend angesehen werden: die Haltung zum Wohnen wird Benjamin – und nicht nur an dieser Stelle – stellvertretend zu einer Haltung zur Funktion in der Welt, wo kein Begriff von Arbeit anwesend ist: angesprochen ist darin das Verhältnis zwischen Verrichtung und Funktion desjenigen, der sich in Einrichtung oder Interieur seinen Platz eingenommen sieht und dadurch bestimmt findet. Durch eine in seinen Eintragungen auffindbare Aufmerksamkeit für eben diese Bestimmungsverhältnisse, in die sich ein jeder, bewusst oder unbewusst, im Wohnen und – wie von ihm betont – im Arbeiten versetzt fühlt, zeichnen sich Brechts Modellhauslektüren im Arbeitsjournal aus. In ihnen findet die Reflexion der eigenen Schreibarbeit als einem Verhältnis zur gegenwärtigen – lokalen und temporalen – Umgebung wie zu den vorgängigen Schriften – als Material zur Arbeit – ihren Platz. Immer in Verhältnissen gedacht, zu Natur und Technik, Zeit und Repräsentation.

²¹ Benjamin, Walter: Notizen Svendborg Sommer 1934, in: Gesammelte Schriften 6. Fragmente. Autobiographische Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann, Herman Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1985, S. 526.

²² Benjamin, Walter: Autobiographische Schriften Mai-Juni 1931, in: Gesammelte Schriften 6 (wie Anm. 21), S. 435.

²³ Benjamin (wie Anm. 22), S. 435f..

8.

„eine stelle des kleinen gartens gewährt einen würdigen ausblick, da ist man nur von grünem umringt, büschen und großblättrigen feigenbäumen (den athleten unter den bäumen). wenn man den stuhl richtig setzt, sieht man nicht von den nuttigen kleinstädtischen villen mit ihren deprimierenden hübschkeiten. nur ein winziges gartenhäuschen, eineinhalb meter im geviert, fällt in den blick, aber das ist zerfallen, und der zerfall veredelt es.“²⁴

9.

Brechts Wahrnehmung amerikanischer Eigenheime – befinden sich diese nun im Besitz ihrer Bewohner oder aber, wie die eigenen teilweise, nur angemietet, auf Zeit zur Nutzung übernommen und bewohnt – sind nicht einfach stereotype Äußerungen eines zeittypisch zu nennenden Amerika-kritischen Intellektuellen-diskurses. Ohne Weiteres sind sie auch nicht in der Ferne verfasste Fortsetzungsgeschichten von Brechts neu-sachlicher Metropolenbeschreibungen wie sie in *Aus einem Lesebuch für Städtebewohner* versammelt wurden. Betrachten kann man sie als Ausdrucksversuche einer Selbstwahrnehmung von Lese- und Schreibprozessen, die nie und nirgends ortsungebunden ablaufen: Brechts Haus- und Gartenbeschreibungen sind als serielle Hinweise auf die Abhängigkeit jeglicher Selbstverortung in Fassungen zu lesen, die die Fabrikationen von Schriften wie die vorbezügliche Vornahme ihrer Prätexte und deren weitere Verarbeitung zu einer Stellenlektüre liefern. Die erzählen auch von Eintrag zu Eintrag von überprüfenden Revisionen eigener Ansichten.

10.

„bemerkenswert, wie hier eine alles depravierende billige hübschkeit einen hindert, halbwegs kultiviert, dh würdig zu leben. in meinem gartenhaus in utting, auch ‚unter dem dänischen strohdach‘ war es möglich, in der frühe den bellum gallicum zu durchblättern, hier wäre es eine arge snoberei.“²⁵

„ziehen um in die 26. straße in santa monica. das haus ist eines der ältesten, etwa 30 jahre alt, ein kalifornisches holzhaus, getüncht, mit oberem stockwerk, in dem 4 schlafzimmer sind. ich habe einen langen (fast 7 meter) arbeitsraum, den wir sogleich weiß tünchten und mit 4 tischen versahen. im garten sind alte

²⁴ Brecht (wie Anm. 1), S. 278. Eintrag vom 18.6.1942.

²⁵ Brecht (wie Anm. 1), S. 243. Eintrag vom 23.3.1942.

bäume (pfeffer- und feigenbaum). miete 60\$ im monat, 12 \$ 50 mehr als in der 25. straße.“²⁶

„das haus ist sehr schön. in diesem garten ist der lukrez wieder lesbar.“²⁷

11.

Ein Haus, so betont Brecht, es verkörpere in den Vereinigten Staaten, wie er sie zu seiner Zeit sieht, *an sich* keinen Besitzstand. Es wird veräußert, ohne dass damit etwas wie Tauschwerterzählung oder Erbschaftsgeschichte entstände. Das hinterlässt Spuren im Wohnen, der Selbstverortung vor Ort. Entsprechend fällt die eigene Selbstverortung in der Landschaft aus: als Widerstand gegen Wahrnehmungsmuster, die sich an Ortsnamen halten und an ihnen orientieren, um den Einzelnen zu lokalisieren. „Wenn ich sage, wo ich wohne,“ notiert Brecht in *Briefe an einen erwachsenen Amerikaner*, geschrieben 1946, „sage ich immer: in Santa Monica, was stimmt. Aber jeder wiederholt: So, in Hollywood! Es sind tatsächlich verschiedene Städte, fünf Meilen entfernt voneinander, jedoch in irgendeiner Weise gehören wir zu Hollywood. So beeile ich mich zu sagen: Wir haben den Ort nicht gewählt, das Schiff von Wladiwostok setzte uns hier an Land, wir hatten kein Geld, hier waren einige andere Flüchtlinge, da bleiben wir.“²⁸

Unter der Überschrift „Wo ich wohne“ formuliert Brecht seine Reaktion auf die Erfahrung, wiederholt eingemeindet zu werden. Er verwehrt sich, in den Augen anderer nach Hollywood versetzt zu werden. Seine Worte formulieren einen Widerstand, mit dem Eigennamen eines Ortes identifiziert zu werden, der als Synonym für eine bewusstseinsbestimmende Wiedergabe-Industrie herhalten muss: Brecht formuliert seine Distanz dagegen – und das trotz aller Versuche, selbst im Zentrum der Filmindustrie als Autor Fuß zu fassen. Dem Verortetwerden, der Platzierung in Hollywood versagt er sich, und dann doch wieder nicht. In der doppelt kritischen Reflexion des Ortes, der eigenen Position vor dem Hintergrund dessen, was als Ansichtssache nicht verkannt werden soll, wird – und das ist dann merkwürdig, festhaltend – die eigene Umgebung ruiniert, in Beziehung gesetzt zu dem, was an anderem Ort in Form von industriell gefertigter Vernichtung Gegenwart ist. Im Anschluss findet die Reflexion des Ortes in Brechts Beschreibung ihren Platz: „Ich sah keine Möglichkeit, mich zu beklagen, daß man hier sitzt? Ich sah keine Möglichkeit, bis mir der Gedanke kam, daß diese hübschen Villen hier aus dem gleichen Stoff gebaut sind wie die

²⁶ Brecht (wie Anm. 1), S. 293. Eintrag vom 12.8.1942.

²⁷ Brecht (wie Anm. 1), S. 294. Eintrag vom 17.8.1942.

²⁸ Brecht, Bertolt: *Briefe an einen erwachsenen Amerikaner*, in: *Gesammelte Werke* Bd. 20. Schriften zur Politik und Gesellschaft, Notizen über die Zeit 1939–1947. Frankfurt a. M. 1967, S. 293f. Die oben zitierten, nach der Ankunft im Großraum Los Angeles verfassten Briefe hatte Brecht, damals in Santa Monica wohnhaft, selbst noch mit dem Ortsnamen Hollywood versehen.

Ruinen drüben; als hätte ein und derselbe böse Wind, der die Gebäude drüben zusammenriß, allerhand Staub und Schmutz hier zu Villen zusammengewirbelt.“²⁹

Behausungen dieser Art wie diese vom Wind aus Staub und Schmutz errichteten Villen, die ihm wie Komplementärbauten zu den Ruinen des Alten Europa erscheinen, sind nach Brechts Worten kaum dauerhaft zu bewohnen. Darin ist, so beklagt er, kein Verhältnis aufzubauen gegenüber dem, wofür *das Haus* anderswo – in der Tradition der Literatur – steht. Wo es zum Motiv, zum Symbol geworden ist, als solches eingegangen in die Literatur. Zum Zeichen von Besitz und Besitzlosigkeit, Tradition und Vergänglichkeit, Herrschaft und Unterdrückung, Vergangenheit und Modernität, Stadt und Land, Zugehörigkeit und Verlust. Brecht schreibt: „Die Häuser um unseres herum haben nahezu alle, seit wir hier wohnen, die Besitzer mehrmals gewechselt. Die Leute wechseln unaufhörlich und anscheinend ohne viel nachzudenken ihre Arbeitsstellen und sogar ihre Berufe, und so ziehen sie in leichter erreichbare Bezirke oder Städte; einige ziehen, und das mehrmals, über den ganzen Kontinent. So lernen sie ihre Behausungen kaum kennen, haben weder Vaterhaus noch Heimat.“³⁰ „Kein Wunder,“ schließt Brecht die negative Kennzeichnung seines gegenwärtigen Wohnorts, „daß etwas Unedles, Infames, Würdeloses allem Verkehr von Mensch zu Mensch anhaftet und von da übergegangen ist auf alle Gegenstände, Wohnungen, Werkzeuge, ja auf die Landschaft selber. Ein Mann, in der Frühe im Garten einen Band Lukrez lesend, wäre ein abgeschmackter Anblick, eine Frau, ihr Kind nährend, etwas Fades. Die Wohntürme von Manhattan in der Dämmerung sind atemberaubend, aber sie können keine Brust schwellen. Die Schlachthöfe in Chicago, die Elektrizitätswerke in den Kanyons, die Ölfelder Kaliforniens, alle haben diese Zurückgehaltene, Frustrierte, alle wirken wie failures.“³¹

12.

In seiner Warenförmigkeit besitzt das Haus, das amerikanische, solcherart symbolisch geworden in Brechts brieflicher Selbstverständigung, seiner Wahrnehmung nach keinen verarbeitbaren Geschichtswert. Es weist sozusagen keinen literarisierbaren Tauschwert auf, weil nicht an eine von ihm bearbeitbare und verarbeitungsfähige Tradition gebunden: nur durch den Bezug zur eigenen Verschriftlichungspraxis – mit der sich die Autorfigur selbst als den Marktkräften vor Ort ausgesetzt sieht, und diesen mit Worten zu widerstehen sucht – macht die Gegenüberstellung zwischen dem ihm im Exil ansichtig Gegenwärtigen und der abwesenden Realität eines dort nur Vorstellbaren, die Frontstellung

²⁹ Brecht (wie Anm. 28), S. 294.

³⁰ Brecht (wie Anm. 28), S. 294.

³¹ Brecht (wie Anm. 28), S. 297.

gegen das amerikanische Haus als ein inszeniertes Sich-Einrichten durch ein vergleichendes Ins-Verhältnis-Setzen, Sinn.

Was bedeutet dies für die eigene Arbeit – vor Ort? Was für die Prozesse von Lesen und Schreiben, wie sie als ortsbeziehende bei Brecht – und zwar durch die sich an unfixierbarer und doch bezeichnbarer Stelle artikulierender und positionierender Figur des Schreibenden, nicht eine ortlose Autorpersönlichkeit – beschrieben werden? Was bedeutet es für das, dann gerade in Relektüren selbstkritisch zu aktualisierende, Verhältnis von Zeit, Arbeit und Ortsbewusstsein, das zu einer beschreibenden Artikulation eines Begriffs – einer Fassung – von Realismus führt, wie in Brechts Notat zu dem von ihm in neuer Umgebung als beobachtet beschriebenen Verhältnis zur Natur: „sie haben natur hier, da alles so künstlich ist, haben sie sogar ein verstärktes gefühl für natur, sie wird verfremdet. von dieterles haus aus sieht man das fernandovalley; ein strahlend beleuchteter unaufhörlicher strom von autos bricht durch natur; aber man erfährt, dass alles grüne nur durch bewässerungsanlagen der wüste abgerungen ist.“³²

Was hat diese Landschaftsbeschreibung zu besagen? In Brechts Beschreibung der Landschaft Südkaliforniens findet sich sein Blick auf Kultur und Geschichte, Natur und Gegenwart eingeschrieben: So wie alle Ansichten sich darin in Perspektive gestellt finden, beleuchtet in der Bewegung der Blickwechsel, als Landschaft aus Transportmitteln, ist kein Ort als solcher unvermittelt und für sich allein zu beziehen. Es gibt keinen Platz, keinen Beobachterstandort, der sich zu einem Haus, Wachturm, Eigenheim erklären lässt, ohne dass da nicht etwas Unheimliches mit einzöge. Sich als Zugezogener zum Widergänger von vorgängigen Zeitbezugsäußerungen anzusehen, quasi-literarisiert wie ein den Tunnel unter dem Hudson durchquerender Adorno, eingeschrieben in den mehr als nur fiktionalen Beschreibungen der literarischen Texte. So dass der bezogene Ort der Äußerung wie der Ort, auf den sich die dort getätigten Äußerungen und Fabrikationen von Wahrnehmungsrealität in Abwesenheit beziehen, sich zugleich nie als *ein* Ort, ein *einzig*er, zeigen kann und beschreibbar ist: immer Ersatz und Ergänzung, Platzhalter und unheimliches Anderes eines abwesenden, von dem zu sprechen ist, wo Häuser ihren Platz bekommen.³³ So wie nach Laurence Rickels' *The Case of California* Kalifornien als die andere Küste Deutschlands zur Ansichtssache wird.³⁴ Beide sind Plätze der Auslassungen, Leerstellen, der Wüsten. Durch Zufall platzgenommen auf dieser anderen Seite des eigenen Deutschlands, in dessen anderes er zurückkehren wird, um sich dort ein Haus einzurichten, und dabei den Zufall der Zeitläufe im Spiel wissend, die eigene Zeitbegrenztheit vor Ort vor Augen, Rückkehrwünsche im Sinn, und sich ihrer mittels der zwischen eigene Worte montierten Zeitungsaurisse fortgesetzt versichernd, beschreibt Bertolt Brecht in seinem Arbeitsjournal Haus und Gar-

³² Brecht (wie Anm. 1), S. 180, Eintrag vom 9.8.1941.

³³ Eintritte dazu bei Vidler, Anthony: *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge u. London 1992.

³⁴ Rickels, Laurence: *The Case of California*. Baltimore u. London 1991.

ten als Schreib-Ort und Lese-Ort.³⁵ Mit jedem Satz geht es um *oikos* und *property*. Um Ökonomien, und also Eigentumsansprüche auf Zeit und auf Räume – zum Weiterlesen und zum Ruhen.³⁶

³⁵ Eine Lesespur, die sich von Brechts *Aus einem Lesebuch für Städtebewohner* bis zu einer Interpretation seiner Selbstinszenierungen in seiner Residenz in Buckow verfolgen ließe (zur Ansicht siehe Hecht, Werner: *Am Wasser des Schermützelsees – Bertolt Brecht in Buckow*. Frankfurt a. M. 2000).

³⁶ Aus solchen Ansprüchen heraus – so führen es Brechts Modellhauslektüren vor, liest man sie entsprechend – handeln auch *wir*, die da lesend und schreibend angesprochen werden. Daheim und, wie mit Anregungen von Carolin Bohn, unterwegs.

Gedächtnis und kultureller Wandel

Erinnerndes Schreiben – Perspektiven und Kontroversen

Herausgegeben von
Judith Klinger und Gerhard Wolf

Max Niemeyer Verlag



Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-11-023097-0

© Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2009

Ein Imprint der Walter de Gruyter GmbH & Co. KG

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

Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Druck und Einband: Hubert & Co., Göttingen

Inhalt

| | |
|---|-----|
| Vorwort | 1 |
| SEKTIONSSITZUNG A (PLENARVORTRAG): GEDÄCHTNIS UND KULTURELLER WANDEL | |
| Günter Oesterle: Kontroversen und Perspektiven in der Erinnerungs- und Gedächtnisforschung | 9 |
| SEKTIONSSITZUNG B: IDENTITÄT UND NARRATIVITÄT – SUBJEKTBILDUNG IM ERINNERN | |
| Klaus Schenk: Erinnerndes Schreiben. Zur Autobiographik der siebziger Jahre und ihren didaktischen Konsequenzen | 19 |
| Jürgen Joachimsthaler: Die memoriale Differenz. Erinnertes und sich erinnerndes Ich | 33 |
| IDENTITÄT UND NARRATIVITÄT – INDIVIDUELLE UND KOLLEKTIVE GEDÄCHTNISPRODUKTION | |
| Eva Kormann: Bruchstücke großer und kleiner Konfessionen. Vom gelegentlichen Widerspruch zwischen individuellem, familiärem und kulturellem Gedächtnis: Grass, Timm und Wilkomirski | 53 |
| Nils Plath: Zu Brechts kalifornischen Musterhäusern. Betrachtungen zum Weiterlesen im Arbeitsjournal, 1942–1947 | 67 |
| Ulrich Breuer: „Mich kennen die Leute“. Erinnerungsarbeit bei Rainald Goetz und Dieter Bohlen | 83 |
| BEWÄLTIGUNG DES NICHT BEWÄLTIGBAREN | |
| Michael Braun: Die Wahrheit der Geschichte(n). Zur Erinnerungsliteratur von Tanja Dückers, Günter Grass, Uwe Timm | 97 |
| Jan Süselbeck: Das Nachzittern des Grauens. Metonymien und Erinnerung der Shoah in Texten Arno Schmidts und Thomas Bernhards | 113 |

| | |
|--|-----|
| Hannes Fricke: Wer darf sich wann, warum und woran erinnern – und wer darf von seinen Erinnerungen erzählen? | |
| Über Benjamin Wilkomirski, Günter Grass, die Macht der Moralisierung und die Opfer-Täter-Dichotomie im Zusammenhang der Debatte um neurobiologische Ansätze in den Geisteswissenschaften | 125 |

SEKTIONSSITZUNG C: AUSLÖSCHUNG UND VERLEBENDIGUNG

| | |
|--|-----|
| Timo Günther: Den Toten eine Stimme geben? | |
| Konzepte der Erinnerung bei Botho Strauß; mit einem Ausblick auf Robert Harrison | 137 |
| Michael Ostheimer: „Monumentale Verhältnislosigkeit“. | |
| Traumatische Aspekte im neuen deutschen Familienroman | 149 |

ÄSTHETISIERUNG UND TRADITIONSBILDUNG – MEMORIA UND ERFAHRUNG

| | |
|---|-----|
| Ralf Schlechtweg-Jahn: Natur- und Kulturbilder | |
| zwischen Epochenbruch und Umbesetzung | 167 |
| Benedikt Jeßing: Doppelte Buchführung und literarisches Erzählen | |
| in der frühen Neuzeit | 187 |
| Dirk Werle: Mythos und Ruhm. | |
| Zur Funktion zweier Konzepte des kulturellen Gedächtnisses in Gedichten um 1800 (Hölderlin, Goethe, Schiller) | 201 |
| Axel Dunker: Das ‚Gedächtnis des Körpers‘ gebiert Ungeheuer. | |
| Das Golem-Motiv als Gedächtnis-Metapher | 217 |

SEKTIONSSITZUNG D: NATURALISIERUNG UND FIKTIONALISIERUNG

| | |
|---|-----|
| Daniel Weidner: Zweierlei Orte der Erinnerung. | |
| Mnemonische Poetik in Uwe Johnsons <i>Jahrestage</i> | 229 |
| Uwe C. Steiner: Dinge als Gedächtnis und Dinge als zweite Natur | |
| in der frühen kritischen Theorie | 243 |
| Jens Birkmeyer: Das Gedächtnis der Emotionen. | |
| Alexander Kluges <i>Chronik der Gefühle</i> als verborgene Erinnerungstheorie | 257 |
| Namenregister | 277 |
| Sachregister | 279 |

Judith Klinger / Gerhard Wolf

Vorwort

Vom 23. bis 26. September 2007 fand in Marburg der Deutsche Germanistentag statt, der sich unter dem Titel „Natur, Kultur. Universalität und Vielfalt in Sprache, Literatur und Bildung“ mit den Herausforderungen befasste, die sich aus der Konjunktur neurophysiologischer, kognitionspsychologischer und evolutionsbiologischer Konzepte im aktuellen Diskurs der Wissenschaften für die Germanistik ergeben und deren ‚Import‘ in das Fach zu einem spannenden Mit- und Gegeneinander mit dessen kulturalistischen Ansätzen geführt hat. Die Auswirkungen auf das Selbstverständnis der Germanistik sind auch deswegen beträchtlich, weil es sich traditionell als Teil der nationalen Kultur verstand und teilweise immer noch versteht, dieser Sonderstatus aber aufgrund des Verschimmens der Grenze zwischen Natur und Kultur zunehmend fragwürdig wird. Dies betrifft die Teilfelder der Germanistik gleichermaßen: In den Sprachwissenschaften wird die Diskussion über das Verhältnis von normativer bzw. präskriptiver und deskriptiver Arbeit erneut belebt, in den Literaturwissenschaften ist das Verhältnis von Realität und Fiktionalität neu zu bestimmen und für die Fachdidaktik stellt sich verschärft die Frage nach den kognitionspsychologischen Restriktionen, die jedem Spracherwerb und aller Wissensvermittlung zugrunde liegen. Kritisch zu diskutieren sind unter den neuen Vorzeichen der Standardisierungs- und Pluralitätsbedarf in der Bildung und die institutionellen Restriktionen zur Optimierung von Formulierungs- und Texterschließungskompetenzen. Noch gar nicht abzusehen sind die Auswirkungen der neuen naturwissenschaftlich geprägten Konzepte auf die Hochschullehre, wo ohnehin im Zeichen des Bologna-Prozesses eher ein gegenläufiger Zwang zum Theorieverzicht und zur inhaltlichen Entdifferenzierung dominant ist, da anders in den neuen BA-Studiengängen der geforderte Anwendungs- und Praxisbezug nicht zu leisten ist.

Für die Realisation eines solchen Gesamtkonzeptes war eine Auseinandersetzung mit den in den jüngeren anthropologischen und neurobiologischen Diskussionen formulierten Fragen nach der Entstehung eines individuellen und darüber hinausgehenden kollektiven Gedächtnisses sowie die Wirkung von narrativen und sprachlichen Mustern auf eben dieses unerlässlich, so dass sich die Veranstalter entschlossen das Thema „Gedächtnis und kultureller Wandel“ in der fünften Sektion zu behandeln.¹ Die eindeutige Schwerpunktbildung der

¹ Die fünf anderen Sektionen befassten sich mit den Themen Körper und Kultur (I), Ästhetik und Pädagogik des Spiels (II), Kognition und Kommunikation (III), Medialität von Sprache, Literatur und Kunst (IV) und Bildung und Wissen (VI). Beiträge aus dem Rahmen-