

Aus: *Passage(n)*-Projekt.

Über das weite Feld zwischen Max Nordau, Walter Benjamin und der Christoph-Hein-Rezeption an der Universität Leiden

Inhalt www.passagenproject.com/inhalt.html oder/.pdf

© Maria Trepp 2004,2005 Alle Rechte vorbehalten
Kontakt über www.passagenproject.com

Zusammenfassung

Meine Arbeit postuliert die folgenden wesentlichen Zusammenhänge:

1. Christoph Heins Stück *Passage* stellt eine Modellierung dar von Max Nordaus Schriften, vor allem von dessen Buch *Entartung*. Christoph Hein stellt Walter Benjamins *Passagen-Werk* als ein Produkt entarteten Denkens dar.
2. Christoph Heins Denken kann mit guten Gründen faschistisch und antisemitisch genannt werden.
3. Günter Grass hat sich ausführlich mit Hein und dessen faschistoiden und antisemitischen Denkbildern auseinandergesetzt, vor allem, aber nicht nur, in *Ein weites Feld*.

Kapitel 3 Der intertextuelle Bezug auf die antike Tragödie

© Maria Trepp 2004,2005 Alle Rechte vorbehalten

Wolfgang Karrer stellt fest, daß eine Parodie sich nicht immer nur auf ein einzelnes Werk beziehen muß, sondern auch mehrere Texte eines Autors als Vorlage verwenden kann.¹ *Passage* legt Frankfurter Äußerungen in den Mund, die sich nahe an Analysen und Wortgebrauch in verschiedenen Texten Benjamins anschließen. Dabei werden Benjamins Feststellungen aus dem Kontext gerissen und in einer Kombination von Selbstverurteilung und Selbstentlarvung auf Frankfurthers verwöhnte und fatalistische Einstellung bezogen.

Ein zentraler Satz des Stücks ist die folgende Äußerung Frankfurthers:

“FRANKFURTHER: Es war umsonst. Es war eine Flucht, die uns unserem Schicksal näher brachte. [...] Es ist wie in einer antiken Tragödie: wir laufen und laufen, um zu erreichen, was wir flohen.”²

Eine Auffassung über den Zusammenhang von Schicksal und antiker Tragödie findet sich bei

¹ *Parodie*, S. 62.

² *Passage*, S. 105.

Benjamin sowohl im Trauerspielbuch³ als auch in der Schrift *Schicksal und Charakter*. Benjamin meint, daß der Schicksalsbegriff der griechischen Tragödie vollkommen unabhängig von dem des Charakters ist.⁴ In *Passage* dagegen wird ein solcher Zusammenhang gerade unterstellt, denn Frankfurthers Persönlichkeit ist die Ursache für sein verfrühtes Aufgeben. Benjamin definiert das Schicksal in seinem Aufsatz als den "Schuldzusammenhang des Lebendigen"⁵. Dies muß einem Moralisten wie Hein mißfallen, denn eine solche Sichtweise bedeutet, daß kein Mensch der Schuld entkommt, während es dem Musterbeispiel-Moralisten immer darum geht, zu beweisen, daß durch Tüchtigkeit eine individuelle Befreiung von Schuld möglich ist.⁶

Eine Figur, die sich selbst als Hauptdarsteller einer antiken Tragödie auffaßt, ist in der modernen Literatur nur als eine Parodie ihrer selbst denkbar. Dürrenmatt und Brecht haben beide in ihren theoretischen Schriften die gesellschaftliche Unmöglichkeit der Tragödie in der modernen Zeit begründet. Die Form der Tragödie wird von ihnen abgelehnt, weil die äußeren Voraussetzungen dafür nicht mehr gegeben sind: politisch gibt es keine Helden, "große Einzelne" mehr, und die religiöse Gemeinschaft hat sich aufgelöst. Vermischung von Politik und Religion wie in der griechischen Polis stellt sich im Zwanzigsten Jahrhundert als gefährlich heraus. Dürrenmatt und Brecht lehnen eine distanzlose Einfühlung des Zuschauers in die Figuren ab, wie sie durch die Tragödie gefördert wird, ebenso wie die gefühlsmäßige Vereinigung des vereinzelt Publiks in einer Scheingemeinschaft. In der Auseinandersetzung und Abgrenzung bleiben beide Autoren der Tragödienform aber immer noch verbunden. Sowohl inhaltlich als auch formal knüpfen sie an einzelne Elemente der aristotelischen Tragödienauffassung an. Dies kommt auch in der intertextuellen Bezugnahme auf Tragödien zum Ausdruck, die bei beiden Autoren ein wichtiges Element ihrer Stücke ist.

Eine Figur, die wie Frankfurther, sich selbst als Hauptdarsteller einer antiken Tragödie auffaßt, wird zur Parodie ihrer selbst. Dies hat Dürrenmatt in *Romulus der Große* (1948/49) in der Figur der Prinzessin Rea dargestellt, die Antigone spielt, und dabei Wirklichkeit und Theater nicht mehr voneinander unterscheiden kann. Die kritische Parodie Dürrenmatts bezieht sich, wie man mit gutem Grund vermuten kann,⁷ auf die Hölderlinsche Übertragung der *Antigone*, insbesondere auf die Opferbereitschaft, die von Hölderlin selbst und vor allem später in der Hölderlin-Rezeption des Dritten Reiches verherrlicht wurde. Im *Passagen-Werk* spricht sich Benjamin ähnlich kritisch wie Dürrenmatt zur opferbereiten Schicksalsauffassung aus:

"Das intentionale Korrelat des 'Erlebnisses' ist sich nicht gleich geblieben. Im neunzehnten Jahrhundert war es 'das Abenteuer'. In unsern Tagen tritt es als 'Schicksal' auf. Im Schicksal steckt der Begriff des 'totalen Erlebnisses', das von Haus aus tö[d]lich ist. Der Krieg präfiguriert es aufs Unübertrefflichste. (Daß ich als Deutscher geboren bin, dafür sterbe ich' - das Geburtstrauma enthält schon den Chock der tö[d]lich ist. Diese Koinzidenz definiert das 'Schicksal')."⁸

Er sieht die Perversion der Schicksalsauffassung, die es möglich machte, daß Millionen bereit waren, ihr eigenes Leben im Krieg wegzuworfen oder andere dazu zu drängen, dies zu tun. Seine Meinung zum Schicksal unterscheidet sich deutlich von der Frankfurthers.

Dürrenmatt kritisiert an Prinzessin Rea, was Hein an Frankfurther kritisiert: falsches Pathos, fatalistische Selbstaufgabe und Unfähigkeit zur Unterscheidung von Wirklichkeit und Literatur. Dürrenmatt trifft damit aber keine historische Person, sondern die in Rea personifizierte, das Selbstopfer verherrlichende Hölderlin-Rezeption. Hein zielt und trifft mit Frankfurther auf Benjamin und auf dessen Werk - aber auch allgemein auf das jüdische Selbstbild, denn *Passage* ist

³ *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 90 ff.

⁴ *Schicksal und Charakter*, S. 73.

⁵ *Schicksal und Charakter*, S. 72. Der Schuldzusammenhang des Lebendigen wird von Brecht sehr eindrücklich in der Ballade *Von der Kindesmörderin Marie Farrar* dargestellt.

⁶ Diese Auffassung hat Jesus an den Schriftgelehrten und Luther an den Katholiken hart kritisiert; sie ist heute wie damals noch weithin verbreitet.

⁷ Siehe www.passagenproject.com/idealismus.html

⁸ *Passagen-Werk*, S. 962.

eine Parabel über zwei unterschiedliche Auffassungen vom Judentum, verkörpert in Frankfurter und Hirschburg. Frankfurthers Formulierung "unser Schicksal" und "wir laufen und laufen" nimmt Bezug auf eine Gruppe. Weil Frankfurter auch in anderen Bemerkungen ("ein Goi muß einem Juden ein Geschäft erklären"⁹) seine Vorurteile über das Judentum zeigt, kann der Bezug auf das Schicksal auch in diesem Sinne aufgefaßt werden: als der fatale Selbsthaß der Juden. Frankfurthers/Benjamins Selbstaufgabe wäre also ein Produkt des jüdischen Selbstbilds. Ein bekanntes Zeugnis von jüdischem Selbsthaß, das Buch Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* und seine Rezeption ist ein wichtiger Bestandteil von Grass' Roman *Hundejahre* (1963). Weiningers Judenhaß und Selbstmord werden hier nicht moralisch beurteilt; Weiningers Selbstbild nicht als (Teil)ursache der Verfolgung gesehen. Die Darstellung in *Hundejahre* legt vielmehr nahe, daß Weininger dem Haß auf die Juden Ausdruck gab. Es gelingt Eddi Amsel nicht, aus Weiningers Porträt einen SA-Mann zu machen.¹⁰ Auch Eddi Amsels Herstellung von SA-Vogelscheuchen und Aufführung von Weininger-inspirierten Ansprachen ist Reaktion auf die faschistische Perversion und gleichzeitig künstlerischer Ausdruck.¹¹ Eddi Amsels ausdrucksvolle Kunstvorführungen lehnen sich eng an das an, was Benjamin im *Passagen-Werk* über das Wesen der Kunst meinte. Er lehnte die marxistische Abspiegelungs-Lehre ab:

"Zur Lehre vom ideologischen Überbau. Zunächst scheint es[,] als habe Marx hier nur ein Kausalverhältnis zwischen Überbau und Unterbau feststellen wollen. Aber bereits die Bemerkung, daß die Ideologien des Überbaus die Verhältnisse falsch und verzerrt abspiegeln, geht darüber hinaus. Die Frage ist nämlich: wenn der Unterbau gewissermaßen im Denk- und Erfahrungsmaterial den Überbau bestimmt, diese Bestimmung aber nicht die des einfachen Abspiegeln ist, wie ist sie dann - ganz abgesehen von der Frage ihrer Entstehungsursache - zu charakterisieren? Als deren Ausdruck."¹²

Die Frage stellt sich, ob auch Max Nordaus antisemitische Bemerkungen über Juden in erster Linie als ein künstlerisch-verzweifelter Ausdruck des jüdischen Selbsthasses interpretiert werden müssen. Zum Teil ist dies sicher so. Jedoch sind die Unterschiede zwischen Weininger und Nordau erheblich. Nordau jedenfalls war im Gegensatz zu Weininger, der sich selbst umbrachte, ein erfolgreicher und stolzer Mann, der zur Ausrottung von **anderen** aufgerufen hat. Nordau und Hein ersetzen den jüdischen Fatalismus durch Sozialdarwinismus.

***Weiningers Buch *Geschlecht und Charakter* wird vom niederländischen Autor Arnon Grunberg (unter dem Pseudonym Marek van der Jagt) in einem philosophischen Essay (2005) besprochen. Grunberg schreibt über Weininger, daß dieser den Haß seiner Zeit und seiner Umgebung gegen Juden und gegen Frauen einatmete, und als ein selbstverständliches Faktum behandelte und voraussetzte.¹³ Van der Jagt/ Grunberg vergleicht Weininger mit Theodor Herzl und meint, daß beide ein sehr ähnliches Programm verfolgten, daß Weininger jedoch den Zionismus abgelehnt habe, da dieser nicht radikal genug sei.¹⁴ Weininger und Herzl unterscheidet eben das, das auch Weininger und Nordau unterscheidet: Weininger nimmt den Haß radikal ernst. Er hat im Gegensatz zu Nordau und Herzl nicht die Illusion (oder die Hoffnung), daß man dem Haß als Individuum entkommen kann. Der Judenhaß muß in Ausrottung münden- das macht Weininger vor mit seinem Selbstopfer. Weiningers Werk, sagt Van der Jagt/ Grunberg, zurecht, ist eine Tragödie. Die Katharsis falle zusammen mit dem Auslöschen des Autors.¹⁵ Nordau hoffte, mit einer Ausrottung der schwachen Juden und entarteten Künstler seine eigene Haut zu retten. Nordaus Werk ist keine Tragödie. Nordau rettete sich selbst durch eine künstliche Spaltung der Welt, die Weininger unmöglich war. Etwas überspitzt könnte man Weininger und Nordau auf folgende Formel bringen: Axiomatisch vorausgesetzter Haß auf Schwäche + Einheit der Welt= Selbstvernichtung (Weininger)

⁹ *Passage*, S. 100.

¹⁰ *Hundejahre*, S. 258.

¹¹ *Hundejahre*, S. 240 f.

¹² *Passagen-Werk*, S. 495.

¹³ Otto Weininger *of Bestaat de jood?*, S. 81.

¹⁴ Otto Weininger *of Bestaat de jood?*, S. 81.

¹⁵ Otto Weininger *of Bestaat de jood?*, S. 64.

Axiomatisch vorausgesetzter Haß auf Schwäche + Spaltung der Welt= Verfolgung anderer (Nordau).

Nordau und Weininger sind vereint in der Tragik des absoluten und unreflektierten Hasses auf Schwäche.

In *Passage* überwindet Hirschburg seine Vorurteile über Juden, indem er Anschluß an seine Traditionen findet und anderen Juden zur Flucht hilft. Insofern zeigt *Passage*, daß jüdischer Selbsthaß überwunden werden kann. In bezug auf Max Nordau, an den sich Hirschburg stark anlehnt, gibt *Passage* damit jedoch eine gänzlich unakzeptable Interpretation. Max Nordau hat in seinem Zionismus seinen jüdischen Selbsthaß nicht überwunden, ganz im Gegenteil. Er umarmt den Antisemitismus aus sozialdarwinistischen Gründen:

“Der Antisemitismus hat gleichfalls viele gebildete Juden die Rückkehr zu ihrem Volke finden gelehrt. Er hat die Wirkung einer scharfen Prüfung gehabt, welche die Schwachen nicht bestehen können, aus der aber die Starken stärker oder doch selbstbewußter hervorgehen.”¹⁶

In *Passage* wird der historische Freitod Benjamins zur reinen Privatsache; verursacht durch psychische Schwäche. Die Verurteilung Frankfurthers nicht “lebenstüchtigem”¹⁷ jüdischen Selbsthaß und allgemeiner Selbstabwertung¹⁸ paßt zur sozialistischen optimistischen Staatsideologie, wo physische und psychische Schwäche als potentiell gesellschaftsfeindlich verurteilt wird. Die Verachtung von Schwäche war bekanntlich auch ein Grundpfeiler der Naziideologie. Aber auch die kapitalistische Gesellschaft verlangt in zunehmendem Maße psychische “Gesundheit”, definiert als Anpassung und unendliche Frustrationsbereitschaft. Während diesem harten Anspruch immer weniger Menschen entsprechen können, nimmt der Druck, immer fröhlich und optimistisch zu bleiben, ständig zu. In dieser zwischen den verschiedenen politischen Systemen übereinstimmenden Tendenz liegt womöglich der Erfolg Christoph Heins wie auch die unkritische Rezeption von *Passage* begründet.

Pierre Bourdieu meint zu einer Einstellung, wie sie bei Hein zu finden ist, zu einer “typisch kleinbürgerlichen Einstellung, in der sozialer Erfolg von der Willenstärke und dem guten Willen jedes Einzelnen abhängt” (vergleiche den Namen “Willenbrock”!), daß “diese verkrampfte Ethik von Anstrengung und Erfolg als Kehrseite das Ressentiment mit sich bringe”.¹⁹

Benjamin hat sich ausführlich mit dem Unterschied der antiken Tragödie und dem barocken christlichen Trauerspiel bzw. der Schicksalstragödie auseinandergesetzt. Diese Auseinandersetzung wird auch in *Passage* subtil wiedergegeben und zur Entlarvung des Dr. Frankfurter eingesetzt. Frankfurter vergleicht sich mit einer Figur der griechischen Tragödie, die immer dem begegnet, dem sie zu entgehen versucht: also mit Ödipus, über den Benjamin im Trauerspielbuch und in *Oedipus oder der vernünftige Mythos* geschrieben hat. Die Verbindung zur Biographie wird dadurch gelegt, daß Benjamin, nachdem er über die spanische Grenze gekommen war, dachte, daß man ihn nach Frankreich und damit der Gestapo ausliefern würde, und sich umbrachte. Nachdem seine Reisegesellen aber schließlich doch entkommen konnten, kann Hein tatsächlich mit dem Fazit in Händen überlegen konstatieren, daß dies eine frühzeitige, ungläubige und sozial rücksichtslose Tat war, denn offensichtlich litten alle Beteiligten unter Benjamins Tat bzw. wurden vielleicht sogar objektiv in Gefahr gebracht.²⁰

Das Ödipus-Zitat in *Passage* hat nicht die Funktion, Frankfurter als einen antik-tragischen Helden zu charakterisieren. Benjamin selbst beschreibt Ödipus als antiken Helden und als solchen als einen

¹⁶ *Zionistische Schriften*, S. 24.

¹⁷ *Passage*, S. 73.

¹⁸ *Passage*, S. 69: Wir haben nichts zu fordern, und haben nicht zu schreien. Wir dürfen bitten ... das ist alles. Bitten und abwarten.” *Passage*, S. 68: “Wir sind aussätzig [...]”.

¹⁹ *Die Regeln der Kunst*, S. 42.

²⁰ *Passagen-Werk*, Zeugnisse zur Entstehungsgeschichte, S. 1195 f.

sprachlosen Helden, während seiner Meinung nach moderne Varianten des Ödipus gerade viel sprechen.²¹ So auch Frankfurter in *Passage*: er redet über das Schweigen, aber vor allem redet er viel. Außer dem Kontrast Schweigen/ Reden deutet ein weiteres Detail an, daß Frankfurter kein antiker Held ist, sondern sich selbst zum Helden einer Schicksalstragödie macht: das Requisit.

Benjamin sagt zum Requisit in der antiken Tragödie:

“Denn schärfer unterscheidet wenigstens die spätere Dramatik von antiker, als daß in dieser letzten die profane Dingwelt keine Stelle hat.”²²

Und zur Schicksalstragödie:

“Denn über das Menschenleben, ist es einmal in den Verband des bloßen kreatürlichen gesunken, gewinnt auch das der scheinbar toten Dinge Macht. Seine Wirksamkeit im Umkreis der Verschuldung ist Vorbote des Todes. Die leidenschaftliche Bewegung des kreatürlichen Lebens im Menschen - mit einem Worte: die Leidenschaft selbst - setzt das fatale Requisit in die Aktion.”²³

Das fatale Requisit, das als Vorbote des Todes dient, ist in *Passage* die Manuskriptentasche. Frankfurthers krankhafte (nicht “lebenstüchtige”)²⁴ Selbstaufgabe wird in ihr symbolisiert. Der Kontrast zu Hirschburgs Umgang mit Requisiten ist signifikant: er macht sich nämlich frei von all den toten Dingen, die über ihn Macht gewinnen könnten (Landkarten, Möbel usw.)

Wie in *Passage* ist ein parodistischer Bezug auf Ödipus ist auch in Brechts *Dreigroschenroman* (1934/35) zu finden, der von Benjamin sehr geschätzt wurde²⁵ und auf den Hein in *Passage* mit zahlreichen intertextuellen Hinweisen anspielt (und dabei den literarischen Bruder des Verbrechers Macheath, Hirschburg, zum Helden macht, diametral gegen Brechts Intention). Im *Dreigroschenroman* vergleicht sich Geschäftsmann Peachum mit Ödipus:

“Was ist Ödipus gegen mich? [...] Sich selbst hatte er nichts vorzuwerfen: er hatte nichts Vermeidbares getan. Ich aber habe gewußt um alles, ich bin selber der Dummkopf, also lebensunfähig.”²⁶

Hier macht Peachum eine inhaltlich äußerst komplexe Bemerkung, die über 2000 Jahre an Schicksals- und Schuldauflösung zusammenfaßt. Der Schicksalsbegriff der antiken Tragödie wurde später in der deutschen Klassik “mit einer persönlichen Schuld verbunden”²⁷. Säkularisierung hat dann zu einer weiteren Uminterpretation der Schuld geführt. So wurde, unter anderem bei Max Nordau, aber in abgeschwächter Form auch in der modernen Trivialpsychologie, aus Schuldgefühl die Abwertung von Entartung und Lebensuntüchtigkeit. Diese sozialdarwinistische Haltung wird von Peachum vorgeführt und von Brecht im äußeren Kommunikationssystem entlarvt. Die satirische, gegen die faschistische Gesellschaft gerichtete Erzählhaltung des *Dreigroschenromans* hat wenig mit Heins gesellschaftlichen und künstlerischen Intentionen zu tun. Der verfremdende Vergleich mit Ödipus ist in *Passage* aber auch zu finden, als Verurteilung des Schwächlings Frankfurter. Durch die Kontrastierung der Figuren Frankfurter/ Hirschburg erscheint als Urteilsdimension eine Peachum-Perspektive, die gegen Frankfurter, aber durch den Kontext des Stücks auch gegen Benjamin gewendet wird: er ist ein lebensunfähiger Dummkopf.²⁸ Frankfurthers Selbstmord ist eine unnötige Selbstaufgabe, die sich obendrein noch antikisierend verklärt. Jan Knopf zitiert bei seiner Besprechung des *Dreigroschenromans* Karl Marx, der meinte:

²¹ *Oedipus oder der vernünftige Mythos*, S. 391 f.

²² *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 114.

²³ *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 113.

²⁴ *Passage*, S. 73.

²⁵ *Brechts Dreigroschenroman*. Versuche über Brecht, S. 54 f.

²⁶ *Dreigroschenroman*, S. 97 f.

²⁷ *Onderdelinden, Goethe als avantgardistischer Dramatiker*, S. 51.

²⁸ Frankfurter sagt über einen anderen Verfolgten: “Ludvik ist soviel kräftiger und lebensstüchtiger als ich.” Der zum Vergleich Herangezogene ist aber auch „schwach“, „nicht kräftig“, „klug, aber nicht kräftig“. *Passage*, S. 72 f.

“Hegel bemerkt irgendwo, daß alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen. Er hat vergessen hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce.”²⁹

Die Tragödienparodie in *Passage* wird jedoch nicht zur echten Farce; Farce-Elemente im dramaturgischen Sinne finden sich bei Hein nicht. Handfeste Grobheiten oder groteske Handlungskomik kommen nicht vor. Beides findet sich in Brechts „Historienfarce“³⁰ *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (1941), die mit dem „Klumpfuß“ Givola/ (Goebbels) auch auf Ödipus anspielt. Auch in Dürrenmatts *Wiedertäufeln* (1966/67), einer Komödie mit vielen Farce-Elementen (z.B. Gemüsefrau verkauft ihre Zwiebeln vom Blutgerüst aus) finden sich zahlreiche Tragödienzitate des Schauspielers und religiösen Reformers Bockelson, unter anderem auch ein Ödipuszitat.³¹

Die Farce beschränkt sich in *Passage* nur auf die Benjamin-Karikatur. Dabei macht die Pathetik Frankfurthers, die insofern ein karikaturales Element darstellt, als Benjamin sich selbst wohl nicht öffentlich als Ödipus-Nachfolger deklariert hat, den Selbstmord unglaubwürdig. Schon Brecht hatte in seiner *Epistel über den Selbstmord* (1922) geschrieben: „Ein gewisses Pathos, das lockt, sollte man vermeiden.“

Der Bezug auf Ödipus hat bei Hein mehrere Funktionen: erstens wird dabei auf Benjamins Texte über die antike Tragödie und Benjamins Schicksalsbegriff angespielt, gegen den sich Hein in seiner Darstellung wendet. Zweitens wird eine fatalistische Einstellung Benjamins (übrigens nicht ganz zu Unrecht) unterstellt und dann angegriffen. Hein scheint sich dabei an Brecht und Dürrenmatt anzuschließen, die beide in ihren Dramen, die auf die antike Tragödie anspielen, einen modernen Fatalismus angegriffen haben, der, nachdem der Schicksals- und Götterbegriff der Antike heute nicht mehr gilt, nur noch dazu da ist, die eigene unpolitische Passivität zu entschuldigen. Brecht meint z.B. im *Kleinen Organon für das Theater* :

“Das Theater, wie wir es vorfinden, zeigt die Struktur der Gesellschaft (abgebildet auf der Bühne) nicht als beeinflussbar durch die Gesellschaft (im Zuschauerraum). Ödipus, der sich gegen einige Prinzipien, welche die Gesellschaft der Zeit stützen, versündigt hat, wird hingerichtet, die Götter sorgen dafür, sie sind nicht kritisierbar.“³²

Auch Max Frisch kritisiert einen antikisierenden modernen Schicksalsglauben. In *Biedermann und die Brandstifter* (1957), einem Stück, in dem Frisch einige Gedanken aus Brechts *Arturo Ui* aufnimmt, parodiert der Chor der Feuerwehrmänner den Chor von Sophokles' *Antigone* und damit den modernen passiven Fatalismus:

²⁹ Brecht Handbuch Lyrik, S. 332.

³⁰ Onderdelinden, *Der aufhaltsame Aufstieg der Parabelform*, S. 259.

³¹ (1. Akt Münster in Westfalen wird bekehrt.)

³² *Kleines Organon für das Theater*, Punkt 33. In: Schriften zum Theater, S. 146. Übrigens ist es nicht wahr, was Brecht hier sagt: Ödipus verstößt nicht nur gegen ein paar Konventionen seiner Zeit, sondern gegen das doch sehr weit verbreitete Inzest-Tabu, und er wird außerdem nicht hingerichtet.

“Feuergefährlich ist viel,
Aber nicht alles, was feuert ist Schicksal,
Unabwendbares.
[...]
Nimmer verdient,
Schicksal zu heißen, bloß weil er geschehen:
Der Blödsinn,
Der nimmerzulöschende einst!”³³

Pierre Bourdieu nimmt einen differenzierten Standpunkt ein in Bezug auf “Schicksal und Charakter”. Er lehnt sowohl eine deterministische schicksalshafte Sicht auf den Menschen ab als auch eine optimistisch-rationalistische:

“Es gilt der mechanischen Anschauung zu entkommen, in der die Handelnden auf bloße, gewissermaßen in Kraftfelder geworfene Eisenteilchen reduziert werden, und dann nicht etwa wieder rationale Subjekte einzuführen, die ihre Prioritäten innerhalb der vorgegebenen Zwänge zu verwirklichen suchen, sondern sozialisierte Akteure, die zwar biologische Einzelwesen sind, aber doch über transindividuelle Dispositionen verfügen und damit veranlaßt sind, objektiv aufeinander abgestimmte und den objektiven Erfordernissen mehr oder minder angepaßte Praktiken hervorzubringen: Akteure also, die sich weder auf die strukturellen Kräfte des Feldes noch auf die einzelnen Dispositionen zurückführen lassen.”³⁴

Oft wird auf geschichtliche Ereignisse, die für Individuen tragisch abliefen, mit dem Stichwort „Tragödie“ hingewiesen- so z.B. Heinz Brandt zum 17. Juni³⁵ und Václav Havel zur Vernichtung von Lidice³⁶. Der Begriff „Tragödie“ ist hier aber unangebracht, weil immer im Gedächtnis behalten werden muß, daß die Ereignisse nicht schicksalhaft abliefen, sondern von Menschen gemacht, und also auch von Menschen zu verhindern waren. Tragik und Tragödie müssen genau unterschieden werden. Brecht hätte sicher auch keine „Tragödie des 17. Juni“ geschrieben (Heinz Brandt meinte, daß nur Brecht dazu imstande wäre) ebensowenig wie Brechts Stück *Die Tage der Commune* bei aller Tragik eine Tragödie der Pariser Commune ist.

Um Schicksal, Fatalismus und Rezeption der antiken Tragödie geht es auch in Dürrenmatts *Alter Dame*. Der von der alten Dame und der Dorfbevölkerung zum Zweck der Hinrichtung verfolgte Ill gibt, scheinbar fatalistisch, seinen Fluchtversuch auf - auch dies, ähnlich wie bei Frankfurter, eine selbstmörderische Selbstaufgabe. Ill weiß, daß, wenn er bleibt, ihn die alte Dame in Zusammenarbeit mit den Bürgern der Stadt umbringen wird. Bei Dürrenmatt wird dies allerdings im äußeren Kommunikationssystem nicht zur Kritik an dem wie auch immer schuldig gewordenen

³³ *Biedermann und die Brandstifter*, Vorspiel vor Szene 1. Der Chor der Feuerwehrlaute ist eine Veränderung gegenüber der Hörspielfassung Frischs *Herr Biedermann und die Brandstifter* (1952), vielleicht durch Dürrenmatts Parodie des Antigone -Chors in der *Alten Dame* (1955) inspiriert. Sehr geistreich reflektiert Frisch die Funktion des Chors in der Tragödie (und die Problematik des epischen Theaters): „Chor: Nimmer geziemt es dem Chor./ Richter zu sein über Bürger, die handeln./ Chorführer: Der nämlich zusieht von außen, der Chor./ Leichter begreift er, was droht./ Chor: Fragend nur, höflich/ Noch in Gefahr, die uns schreckt,/Warnend nur, ach kalten Schweißes gefaßt/ Naht sich bekanntlich der Chor./ ohnmächtig-wachsam [...]“ Szene 2, Ges. Werke, Bd. 4, S. 357.

³⁴ *Homo academicus*, S. 241.

³⁵ *Ein Traum*, S. 276. ***Besser zum Begriff der Tragödie schreibt Brandt, wenn er die stalinistischen Schauprozesse als eine „attische Tragödie“ beschreibt, bei der ein „Monomane“, die „wahnwitzige Regie“ führte und sich selbst der Souffleur im Delirium befinde. *Ein Traum*, S. 348, auch zitiert bei Rohrwasser, *Der Stalinismus*, S. 176. Der springende Punkt an Brandts Beschreibung der Schauprozesse als wahnsinnige Tragödie ist der amerikanische Beobachter Davies, der laut Brandt hinterher berichtet habe, er habe einem normalen Prozeß beigewohnt, „die Angeklagten- vom ‚Ehrgeiz‘ zerfressene ‚Hochverräter und Spione‘ - seien rechtens verurteilt worden“. Eine sehr wichtige Beobachtung zur Verfilzung von Ost und West!

³⁶ *Lehren aus Lidice*, in: *Moral in Zeiten der Globalisierung*, S. 226: „[...] wir befinden uns an dem Ort einer unermeßlichen Tragödie [...]“

Ill, sondern an der Möglichkeit Einzelner, Schicksal für andere spielen zu können.³⁷ Die alte Dame kann durch weltweite Verbindungen Ill überall finden, und sie hat durch Bestechung und scheinbar moralisches Recht die Macht über andere gewonnen, um ihre private Rache als öffentliches Recht ausüben zu dürfen. Dürrenmatts Ill ist kein Jude, aber er steht modellhaft auch für die Juden, die im Dritten Reich nicht geflohen sind, und denen dann im Nachhinein vorgeworfen wird, daß sie mitschuldig, passiv, fatalistisch etc. gewesen seien. Leicht wird vergessen, daß viele ins Ausland geflohenen Juden, die vorsorglich alles Menschenmögliche getan hatten, nach Jahren erbärmlichen Lebens schließlich von den Nazis doch ermordet wurden.

In *Passage* wird durch das Ödipuszitat neben der Anspielung auf Benjamins Werk und auf die Fatalismus-Problematik auch ein Ödipuskomplex Frankfurthers/Benjamins nahegelegt: durch die Diskussion Frankfurthers starker Mutterbindung³⁸, seiner unbescheidenen Verwöhntheit,³⁹ seinem Verhältnis zu Frauen⁴⁰ und seiner unmännlichen Panikmache⁴¹ wird auf eine inzestuöse Bindung Frankfurthers angespielt. Auch Brecht hat in seinen Dramen inzestuöse Bindungen in direkter und indirekter Anspielung auf Ödipus dargestellt. In seiner modernen Fassung der *Antigone* hat Brecht die Hinweise auf Inzest nicht alle beseitigt. Antigone spricht ihre Schwester gleich nach dem Vorspiel zu Beginn der Antigone-Handlung an: "Schwester, Ismene, Zwillingenreis/ Aus des Ödipus Stamm...". Mit dem Stichwort Ödipus wird die Assoziation mit der Inzestgeschichte des Hauses aufgerufen. In dem ersten Monolog Antigones wird noch einmal auf Ödipus hingewiesen:

"Sagten sie dir's, oder sagten sie's nicht, was
Mehr gehäuft sein soll auf des Ödipus
Hinschwindend Geschlecht?"⁴²

"Hinschwindend Geschlecht" verbindet, wie das auf Antigone zielende "vom tückischen Bett erkrankt"⁴³, den Niedergang des Herrscherhauses mit der Inzestproblematik. Inzestbeziehungen liegen gerade bei Herrscherfamilien nahe. Für denjenigen, der sich in der Liebe an Personen halten will, die zur eigenen privilegierten Gesellschaftsschicht gehören, ist die Partnersuche oft auf einen sehr kleinen Personenkreis eingeschränkt. Antigone bleibt ein Mitglied des Herrscherhauses, auch wenn sie einen Beitrag zum Ende Kreons leistet. Brecht antwortet auf die von ihm selbst gestellte rhetorische Frage des Antigone-Modells: "Geht eure Darstellungsweise nicht den 'Untiefen der menschlichen Seele' aus dem Weg?" mit "Nein."⁴⁴ Die Inzestproblematik und Antigones innere Zugehörigkeit zum Hause Ödipus ist bei Brecht nicht ausgeblendet; dies ist aber weder als tragische, unentrinnbare Form der „Erbschuld“ zu verstehen noch als ein psychologischer Komplex. Eine ausgelebte inzestuöse Beziehung zwischen Antigone und ihrem Bruder ist bei Brecht denkbar, aber doch nicht unentbehrlich als Erklärung für das Geschehen.

³⁷ Dies ist auch ein Gedanke im *Dreigroschenroman*. Mary Swayer: „Mein Schicksal heißt Herr Macheath und wohnt in Nunhead.“ S. 202. Die heutige Gesellschaft glaubt nicht mehr an Götter, aber ermutigt Menschen, Gott zu spielen. „Das Schicksal des Menschen ist der Mensch“ (*Me-ti*, S. 20) - im guten wie im bösen Sinne.

³⁸ *Passage*, S. 64: Sommer ohne Vater mit der Mutter verbracht; S. 66: redet wie ein "Waschweib".

³⁹ Frankfurthers Unbescheidenheit kontrastiert mit der von ihm selbst beanspruchten Bescheidenheit (*Passage*, S. 97) indem er in einer Situation, in der es seit Tagen keine Brotmarken gibt, nach Pizza, oder wenigstens nach Croissants verlangt (*Passage*, S. 66).

⁴⁰ KURT: "So etwas wie Sie habe ich noch nie kennengelernt. Sie sind, entschuldigen Sie, so unbeholfen. So unpraktisch. Ich muß Ihnen sagen, ich kann Sie mir mit einer Frau zusammen nicht vorstellen" *Passage*, S. 65.

⁴¹ "Wir müssen gehen, Lisa. Wir müssen sofort über die Grenze. LISA: Ruhig, bleiben Sie ruhig, Hugo. Es wäre eine Dummheit, am hellen Tage loszulaufen. [...] FRANKFURTHER: Lisa, laß uns nach Spanien gehen. Sofort. LISA: Mittags über die Grenze! Wir würden nicht einmal am Dorfposten vorbei kommen.[...] FRANKFURTHER: Es ist besser, wir brechen auf. Es wäre Wahnsinn, zu warten. [...] LISA: Hugo, wir müssen jetzt alle sehr vernünftig sein. *Passage*, S. 103

⁴² *Antigone des Sophokles*, V. 18 f.

⁴³ *Antigone des Sophokles*, V 577. Wörtliche Übernahme Brechts von Hölderlin, bei Sophokles aber nicht vorgegeben.

⁴⁴ *Antigone Theatermodell*, Hecht, S. 133.

Eine ebenfalls vor allem im weiteren Sinne “inzestuöse” Beziehung findet sich bei Brecht in *Die Gewehre der Frau Carrar* (1937)⁴⁵, einem seiner größten Theatererfolge, wo er die Tragödie in einem Akt *Reiter ans Meer* von John Millington Synge verwendete, die wiederum auf die griechische Tragödie (Ödipus-Stoff) zurückgeht. In Sophokles’ *König Ödipus* will Iokaste nicht, daß Ödipus Nachforschungen zu seiner Person anstellt. Damit will sie aber auch verhindern, daß er der Gemeinschaft gegenüber seine Verantwortung übernimmt, denn seine Nachforschungen dienen dem Bekämpfen der Pest. Auch bei Brecht ist Frau Carrar nicht bereit, den Sohn für die Gemeinschaft zu opfern. Aber die Mutter, die den Sohn nicht verlieren will, verliert ihn schließlich doch. Das Wesen des Inzests ist hier das Beschützen des Kindes vor dem Risiko. Doch die Gefahr wird so nicht gebannt. Die Absicherung in der privaten Welt ist verräterisch und bietet langfristig keine Sicherheit.

Zurück zu *Passage*: den Rückzug in die private, unpolitische Welt meint Hein auch Benjamin vorwerfen zu können. Brechts politisches Inzest-Modell wird hier auf eine Privatperson bezogen, auf ein historisches Opfer der Nazi-Verfolgung, dessen unpolitische Einstellung außerdem - obwohl dies für den inhumanen Charakter der Darstellung Heins keinen Unterschied macht - keineswegs feststeht.⁴⁶

In Dürrenmatts Werk findet sich eine Reihe von intertextuellen Anspielungen auf Ödipus, die sehr unterschiedliche Funktionen erfüllen. Dürrenmatts Ödipus-Parodie Möbius kommt sich zwar nicht als der Held einer antiken Tragödie vor wie Frankfurter oder wie Prinzessin Rea im *Romulus*. Er hat aber zweierlei mit Frankfurter gemeinsam: die Selbstüberschätzung und den Fatalismus. Bei Frankfurter ist die Selbstüberschätzung deutlicher erkennbar als bei Möbius. Frankfurter zeigt schon gleich im ersten Akt mit seinen ausführlichen Ausführungen zur eigenen Person, die im Mißverhältnis zu der von ihm selbst beanspruchten Schweigsamkeit und Weisheit stehen, daß er ein falsches und zu positives Bild von sich selbst hat.⁴⁷ Auf der Handlungsebene zeigt sich seine Selbstüberschätzung im Anspruch auf eine Grenzüberschreitung,⁴⁸ die schließlich nicht er, sondern Hirschburg schafft.⁴⁹

Möbius’ Selbstüberschätzung macht ihn zum Mörder (auch Ödipus ist ein sich in Hybris selbst überschätzender Mörder): Ödipus ermordet einen Mann (wie sich später zeigt: seinen Vater), Möbius “opfert” Schwester Monika. Auch schon seinem resignierenden Rückzug aus der Welt liegt eine Selbstüberschätzung zugrunde, und zwar die unausgesprochene Voraussetzung, daß kein anderer so schlau sein könnte wie er. Möbius übersieht, daß “was einmal gedacht wurde, nicht zurückgenommen werden kann”⁵⁰. Er scheint durch seinen Rückzug in die Irrenanstalt ein bescheidener, sich freiwillig zum Mäuschen machender Mann. In Wirklichkeit ist sein Rückzug analog zu sehen zu Ödipus’ Blendung. Die Blendung als symbolische Kastration, die bei Ödipus am Ende des Stücks steht, steht hier schon am Beginn: Möbius löscht sich durch seinen Rückzug als Mensch und als Mann aus; er erteilt sich diese Strafe im Gegensatz zu Ödipus außerdem selbst. Hier ist eine Parallele zwischen dem selbstkastrierenden Möbius und dem (vor allem im übertragenem Sinne, aber wohl auch im wörtlichen Sinne) impotenten⁵¹ Frankfurter zu sehen. Möbius’ Blindheit ist nicht wie bei Ödipus physisch; sie zeigt sich in seinem eingeschränktem Bewußtsein. Auch Frankfurthers Bewußtsein ist eingeschränkt, denn er nimmt die Fluchtmöglichkeit nicht wahr.

Dürrenmatt hat selbst angegeben, daß er stark von Sören Kierkegaard, unter anderem von dessen

⁴⁵ Mitarbeit M. Steffin.

⁴⁶ Vgl. z.B. Beutin, S. 392, 396.

⁴⁷ *Passage*, S. 66.

⁴⁸ *Passage*, S. 63.

⁴⁹ *Passage*, S. 129.

⁵⁰ *Die Physiker*, Zweiter Akt, Ges. Werke Bd. 2, S. 207.

⁵¹ *Passage*, S. 65.

Krankheit zum Tode (1848), beeinflusst war.⁵² Wie der Fall Hein zeigt, müssen derartige Selbstaussagen und Ansprüche immer sorgfältig geprüft werden. Die *Physiker* können nach kritischer Prüfung durchaus mit Recht als literarische Ausarbeitung der philosophischen Gedanken Kierkegaards betrachtet werden. Auch *Passage* scheint, oberflächlich betrachtet, eine Illustration von Kierkegaards Theorie zu sein. Frankfurter und Möbius entsprechen dem, was Kierkegaard von der Verzweiflung sagt:

“Die verzweifelte Borniertheit besteht darin, dass man sich seiner Ursprünglichkeit beraubt, dass man sich, geistig verstanden, entmannt hat.”⁵³

Auch über die Thematik des gefährlichen Schweigens⁵⁴ und des Glaubens⁵⁵ sind beide Dramen an Kierkegaard verbunden. Beide Hauptfiguren verlieren bei aller Selbstüberschätzung den Glauben an sich selbst, finden es, wie bei Kierkegaard beschrieben, zu “gewagt, sich selbst zu sein”, und “sicherer, den anderen zu gleichen, eine Nachäffung, eine Nummer zu werden”.⁵⁶ “Sie haben, geistig verstanden, kein Selbst, kein Selbst, um dessentwillen sie alles wagen könnten, kein Selbst vor Gott - wie selbstisch sie auch ansonsten sind.”⁵⁷

Dürrenmatts “Komödie” ist, im Gegensatz zu der antiken Tragödie und auch im Gegensatz zu *Passage*, pessimistisch (wenn man von einer eventuellen konstruktiven Rezeptionswirkung des Stücks erst einmal absieht): Ödipus hilft der menschlichen Gemeinschaft durch sein Selbstopfer, die Pest in Theben wird beendet. Möbius verhilft durch ein sinnloses, in Fehleinschätzung der Situation zustande gekommenes Selbstopfer der verrückten Irrenärztin zur Weltherrschaft. (Symbolische) Impotenz als (symbolische) Selbstkastration heißt bei Dürrenmatt auch freiwillige und kritiklose Unterwerfung unter Autoritäten (die Irrenärztin als eine typisch moderne kontrollierende Autorität). Diese Fragestellung fehlt in *Passage* völlig. Schon bei Sophokles findet sich eine gewisse Kritik an der Willkürherrschaft der Götter, die die Menschen ins Unglück stürzen. Bei Dürrenmatt wird dies modern umgestaltet zu einer Kritik an Menschen, die sich selbst und andere ins Unglück stürzen durch Unterwerfung unter gottähnlich agierende Menschen. Dürrenmatts Stücke sind politische Modelle und haben, wie die griechische Tragödie auch, einen Platz in der Demokratie. *Passage* reduziert die Ödipus-Problematik auf Privatprobleme. Ein politisches, das demokratische Bewußtsein ermutigendes Denken wird dabei nicht gefördert. Dies hängt unter anderem auch damit zusammen, daß in *Passage* ein wichtiges Merkmal der Ödipus-Thematik fehlt: *Passage* ist kein analytisches Drama, in dem die Zuschauer nach und nach Einsicht gewinnen in das beschränkte Bewußtsein der Figuren. Sowohl Brechts *Gewehre der Frau Carrar*, als auch Dürrenmatts *Besuch der alten Dame* und die *Physiker* haben eine analytische Struktur. Die Figuren entkommen dem Tod oder einem schmerzlichen Einsichtsprozeß nicht; da wo die Figuren untergehen, sorgen die Texte jedoch dafür, daß die Zuschauer/ Leser einen Einsichtsprozeß durchmachen können. In *Passage* kann von einem ähnlichen schmerzlichen Einsichtsprozeß keine Rede sein. Der *loser* Frankfurter zeigt, wie man es nicht machen soll, und das Vorbild Hirschburg macht vor, wo’s langs geht. Führernachfolge als Kontrast zum Negativbeispiel; nicht Einsicht ist gefragt. Das Modell Hirschburg ist weder mit der antiken Tragödie noch mit Kierkegaard in irgendeiner Weise zu vereinbaren. Gemessen am statischen Weltbild der Antike oder auch an Kierkegaards Forderung nach Reflexion (“sich selbst werden ist eine Bewegung auf der Stelle”)⁵⁸ ist ein unreflektierter Aktionismus womöglich noch abschreckender als Selbstüberschätzung und fehlende Selbsteinsicht alleine. Kierkegaard kommentiert Existenzen wie Hirschburg, die scheinbar

⁵² *Das Haus*, Ges. Werke, Bd. 6, S. 425.

⁵³ *Die Krankheit zum Tode*, S. 36.

⁵⁴ *Die Krankheit zum Tode*, S. 37.

⁵⁵ In beiden Dramen wird die positive Kraft des Glaubens dargestellt: in den *Physikern* an Schwester Monika, in *Passage* an Hirschburg. Kierkegaard: “Glauben heisst ja gerade den Verstand zu verlieren, um Gott zu gewinnen.” *Die Krankheit zum Tode*, S. 42.

⁵⁶ Möbius versteckt sich hinter der Tarnkappe seiner “Irrenrolle”, Frankfurter ist durch sein China-Interesse den Chinesen ähnlich, die “ja alle gleich aussehen”. (*Passage*, S. 65).

⁵⁷ *Die Krankheit zum Tode*, S. 38.

⁵⁸ *Die Krankheit zum Tode*, S. 39.

die Verzweiflung überwunden haben, folgendermaßen:

„Jede menschliche Existenz, die sich nicht als Geist bewusst oder vor Gott persönlich als Geist bewusst ist, jede menschliche Existenz, die nicht solcherart durchsichtig in Gott gründet, sondern dunkel in etwas abstrakt Universellem (Staat, Nation, und dergleichen) ruht oder aufgeht oder im Dunkeln über ihr Selbst ihre Fähigkeiten nur als Wirkungskräfte versteht, ohne sich im tieferen Sinne bewusst zu werden, woher sie gekommen sind, fasst ihr Selbst als ein unerklärliches Etwas auf, sofern es nach innen verstanden werden sollte - jede solche Existenz, und wenn sie noch das Erstaunlichste vollbringt, und wenn sie das ganze Dasein erklärt [...]: Jede solche Existenz ist doch Verzweiflung.“⁵⁹

Dürrenmatt macht diese nur scheinbare Überwindung der Verzweiflung an Möbius auch deutlich. Und daraus resultiert die (tragische) Komik in den *Physikern*, denn derjenige, der wie Möbius meint, seine Verzweiflung überwunden zu haben, wird für Kierkegaard notwendigerweise komisch.⁶⁰ Hirschburg ist nicht komisch, denn Hein versucht an ihm zu demonstrieren, was Kierkegaard zurückweist: unreflektierte Lebenstüchtigkeit.

Auch die Mordthematik, die eng mit der analytischen „Detektiv“-Struktur des Ödipus-Schemas zusammenhängt, fehlt in *Passage* – ebenso wie die analytische Struktur. Michael Rohrwasser macht - im Zusammenhang mit Johannes R. Bechers banal-psychologischer Verwendung ödipaler Erklärungsmuster - eine sehr interessante Beobachtung zu der Qualität von Bechers „detektivischer“ Arbeit:

„Aber Becher ist ein Detektiv, der nicht nach Unbekanntem forscht, sondern Beweise sammelt.“⁶¹

Dagegen ist im *Dreigroschenroman* und in Dürrenmatts Dramen (neben den beiden oben genannten auch zum Beispiel in *Die Wiedertäufer*) eine Mordthematik mit den Ödipuszitaten verknüpft. Auch in Brechts *Aufhaltbarem Aufstieg des Arturo Ui*⁶² ist der „Klumpfuß“⁶³ Givola nichts anderes als ein Mörder; die Ödipus-Anspielung reduziert sich ganz auf den Mord. Der moderne Klumpfuß wird nicht mehr gehindert durch das klassische Motto „Lügen haben kurze Beine“ (dieses, noch vage an Ödipus erinnernde Motto wird im Prolog bei der Vorstellung von Givola genannt). Givola, bevor er Roma erschießt:

„Mein Bein ist kurz, wie? So ist's dein Verstand.
Jetzt geh mit guten Beinen an die Wand!“⁶⁴

Ödipus kam nicht durch mit seiner Selbstbelügung, denn die Götter strafte die Thebaner mit der Pest. Die Pestbekämpfung wird bei Ödipus dadurch zum Auslöser zur Selbsterforschung. Der moderne Klumpfuß wird aber nicht mehr durch die Rache der Götter gehindert. Die Gangster sind selbst die Krankheit:

„Wie diesen Ui gibt es jetzt viele schon.
Das überzieht die Stadt jetzt wie ein Aussatz
Der Finger ihr und Arm und Schulter anfrißt.“⁶⁵

Indirekte Schlußfolgerung: es hat keinen Sinn, die Selbsteinsicht bei den Gangstern zu fördern, sie müssen direkt bekämpft werden. In der klassischen Tragödie macht Ödipus dem Zuschauer den Einsichtsprozeß vor; bei Brecht muß der Zuschauer selbst zur Einsicht kommen, ohne daß der Klumpfuß auf der Bühne den Einsichtsprozeß vorgibt. Brecht verweigert dem Gangster die einführende Psychologisierung, auch wenn dieser ein Krüppel ist. Es hat keinen Sinn, sich zu fragen, ob sich der Gangster seiner Untaten und Strategien in vollem Umfang bewußt ist.

⁵⁹ *Die Krankheit zum Tode*, S. 52.

⁶⁰ *Die Krankheit zum Tode*, S. 64. „Es ist unendlich komisch, daß diese in der Welt so gepriesene Lebensklugheit aus einer vollkommenen Dummheit resultiert.“

⁶¹ *Der Weg nach oben*, S. 95.

⁶² Mitarbeiter: M. Steffin.

⁶³ *Arturo Ui*, Szene 11, Stücke, S. 719.

⁶⁴ *Arturo Ui*, Szene 11, Stücke, S. 719.

⁶⁵ *Arturo Ui*, Szene 1, Stücke, S. 691.

Sympathie und Mitleid mit dem mordenden Krüppel ist ein Luxus, den man mit seinem Leben bezahlt.

Mitleid zu faschistischen Krüppeln ist insofern ein unmögliches Ziel, als diese Krüppel gern ihren Knüppel gebrauchen und ideologisch einem gnadenlosen Sozialdarwinismus zugetan sind. Ausführlich behandelt Brecht, mit Bezug auf Ödipus, das Thema des Sozialdarwinismus der selbst Verkrüppelten im *Dreigroschenroman*. Der Soldat Fewkoombey wurde, wie der erste Satz des Romans feststellt, „im Burenkrieg ins Bein geschossen, so daß ihm [...] der Unterschenkel amputiert werden mußte.“ Er muß zu Hause in London betteln. Er schämt sich, „daß er darauf angewiesen war, wildfremden Leuten Geld abzuverlangen. Seiner Meinung nach schuldete keiner keinem was.“⁶⁶ Diese Meinung wird von einem „kleinen Mann“ noch brutaler und deutlicher formuliert:

„Darum gilt es doch als so verdienstvoll, für das Vaterland in den Krieg zu ziehen, darum überhäuft man doch eben diese Braven mit so viel Ehren und Beifall, weil dann das Bein weg ist! Wenn nicht dieses kleine Risiko dabei wäre, also gut, dieses große Risiko, wozu dann die tiefe Dankbarkeit der ganzen Nation? Im Grunde sind Sie ein Antikriegsdemonstrant, leugnen Sie schon erst gar nicht! Sie wollen, indem Sie so herumstehen und sich gar keine Mühe geben, Ihren Stumpf zu verbergen, zum Ausdruck bringen: ach, was sind Kriege für furchtbare Dinge, man verliert sein Bein dabei!“⁶⁷

Dies ist die „Selber-Schuld!“-Philosophie, die zum modernen Klumpfuß paßt (Peachum: „Was ist Ödipus gegen mich? [...] Sich selbst hatte er nichts vorzuwerfen: er hatte nichts Vermeidbares getan. Ich aber habe gewußt um alles, ich bin selber der Dummkopf, also lebensunfähig“⁶⁸). Die Identifikation mit dem ihn mitleidslos verurteilenden System führt zu einer Spaltung in Fewkoombeys Person. Bevor Fewkoombey mit seinem Holzbein einen Mann auf der Straße ermordet, hält er sich selbst die folgende Rede:

„Fewkoombey, ich muß Sie entlassen.[...] Wissen Sie, was die Leute sagen würden, wenn sie es überhaupt der Mühe wert hielten, [...] überhaupt zu Ihrem Fall etwas zu äußern? Sie würden sagen: er scheidet aus. Einer scheidet aus? Was ist das schon, wenn einer ausscheidet und tausend bleiben! [...] Aber Sie meinen, man sollte Sie bemitleiden! [...] Sie sind unglücklich. Nun, Sie leiden unter dem Unglück der Unglücklicheren. Das macht Sie konkurrenzunfähig. Die Konkurrenz, mein Herr! Darauf beruht unsere Zivilisation, wenn sie es noch nicht wissen sollten! Die Auswahl der Tüchtigsten! [...] Das ist [bei Ihnen] nichts als Bequemlichkeit, Schlechtrassigkeit und Renitenz! In Wirklichkeit sind Sie ein Schädling! [...] Weg mit Ihnen!“⁶⁹

Fewkoombeys Rede charakterisiert ohne Abstriche Heins Haltung gegenüber Benjamin: Frankfurter als kläglicher Spielverlierer, ödipale Existenz, Schädling. Vielleicht kann man in der Analogie noch weiter gehen, und sagen, daß Heins Benjamin-Haß der Haß gegen die eigene Schwachheit zugrunde liegt. Psychologisierung eines Autors ist zwar grundsätzlich unakzeptabel; dennoch kann man der Meinung sein, daß man Heins eigene Waffen auch gegen ihn verwenden darf. Hein verweist selbst mit zahlreichen intertextuellen Hinweisen auf den *Dreigroschenroman*.⁷⁰ Nach der Lektüre des *Dreigroschenromans* sei dann die Frage erlaubt, ob nicht der durch die sozialistische Erziehung (oder/und die strenge Pfarrhauserziehung) verkrüppelte Hein mit seinem Holzbein auf die Leiche Benjamins und auf alle lebenden Dissidenten einschlägt anstatt sich gegen den zerstörerischen Einfluß des Systems zu wenden.

Brecht verwendet im *Arturo Ui* die Krankheitsmetapher „Aussatz“ für die Nazis (denn auf die

⁶⁶ *Dreigroschenroman*, S. 10.

⁶⁷ *Dreigroschenroman*, S. 16.

⁶⁸ *Dreigroschenroman*, S. 97 f.

⁶⁹ *Dreigroschenroman*, S. 303 f.

⁷⁰ Außer in dem Ödipuszitat in Verbindung mit dem Stichwort „lebensuntüchtig“ (*Dreigroschenroman*, S. 97f., *Passage*, S. 73, S. 105), auch z.B. durch die Namen der drei Schiffe (S. 47, *Passage* S. 79); die Thematik der pathetischen großen Worte (S. 51; *Passage*, S. 97) und nicht zuletzt durch die übergeordnete Thematik: „der starke Mann ficht“ (zurückkehrendes Motto, Kapitelüberschrift VIV. In *Passage* das unausgesprochene zugrundeliegende Weltbild).

Nazis bezieht sich *Arturo Ui*, wenn auch nicht nur). Aber Brecht pathologisiert die Vorgänge nicht. *Arturo Ui* ist eine Darstellung der gesellschaftlichen Mechanismen des Faschismus und des Gangstertums; es geht, wie der Titel angibt, um den *Aufhaltbaren Aufstieg*. Die Darstellung des Gangsters als Klumpfuß ist bei Brecht weder Psychologisierung noch Verachtung von Schwäche; stellt auch keine Sophokles-Kritik dar. Brecht erteilt dem Klassizismus, der die griechische Antike als Vorbild des körperlich und geistig Schönen und Guten (Brecht: „Kallokakadia“⁷¹) sehen will, einen Fußtritt. Die Verherrlichung des Guten und Schönen, die vom Bürgertum in naivem Glauben betrieben wird, wird von den zynischen, häßlichen und korrupten Gangstern bewußt als Fassade mißbraucht.

Die Krankheitsmetapher wird im *Arturo Ui* nicht, wie bei Hein oder bei Nordau, individuell-psychopathologisch verwendet mit dem Zweck, die Andersartigkeit des Einzelnen zu verteufeln, sondern als Darstellung eines nahezu (aber nicht absolut) unkontrollierbaren Massenprozesses. Elias Canetti beschreibt in *Masse und Macht* verschiedene Metaphern der Massenprozesse, und nennt dabei auch Krankheitsbakterien, die er außerdem mit einer Teufelsvorstellung verknüpft:

„[Die Teufel sind in ihrer vertrauten Gestalt] ihren früheren Mengen zum Trotz nirgends mehr anzutreffen. Doch haben sie ihre Spuren hinterlassen. Für ihre Kleinheit hatten sich aus der Zeit ihrer Hochblüte, aus Cäsarius von Heisterbach zum Beispiel, manche frappierende Zeugnisse beibringen lassen. Sie haben seither alle Züge, die an die menschliche Gestalt gemahnen könnten, aufgegeben und sind noch viel kleiner geworden. Sehr verändert also und noch in viel größerer Menge sind sie im 19. Jahrhundert wieder aufgetaucht, als Bazillen.“⁷²

Der „Klumpfuß“ ist im *Arturo Ui* ein Ödipus-Zitat, eine Krankheitsmetapher und eine Teufelsanspielung⁷³ zugleich. Brecht verwendet diese Zitate und Metaphern nicht, um die Kontraste Gesund/Krank oder Gut/ Schlecht herauszuarbeiten, sondern um die gesellschaftliche Gefährlichkeit von Mördern und die Dynamik von Gruppenprozessen plastisch vorzuführen.⁷⁴ Anders als *Passage* ist *Arturo Ui* von der Gattung her keine einfache Parabel, sondern Parabel und gleichzeitig auch eine „Historienfarce“.⁷⁵ Der Farce-Charakter des ganzen Stücks erstreckt sich auch auf die verwendeten Anspielungen wie den „Klumpfuß“. Die Krankheitsmetapher steht damit bei Brecht in einem ganz anderen Kontext als in Heins simplistisch-moralistischer Parabel. In *Passage* dient das Ödipus-Zitat nicht der Darstellung eines Mordes. Walter Benjamin, der mit Hilfe von Ödipuszitaten diskreditiert wird, war kein Gangster und kein Nazi, auch wenn dies mit dem „Pest“-Hinweis angedeutet wird.⁷⁶ Er hat auch niemanden ermordet. Er hat sich auf der Flucht vor den Nazis umgebracht.

Hein spielt mit dem Ödipus-Zitat in seinem „Kammerspiel“ *Passage* auf ein antikes Motiv an, das er modernisiert und dabei psychologisiert. Die Frage kann gestellt werden, wie Heins

⁷¹ *Dreigroschenroman*, S. 160.

⁷² *Masse und Macht*, S. 52.

⁷³ Der Klumpfuß Ödipus ist, mit christlichen Augen betrachtet, ein schuldiger Teufel. Hiervon macht Kleists im *Zerbrochenem Krug* Gebrauch: Dorfrichter Adam ist ein im wörtlichen und übertragenen Sinne gefallener Mann mit Klumpfuß bzw. Teufelsfuß. Peachum nennt Ödipus den „Hereingefallensten aller vom Weibe Geborenen“ (*Dreigroschenroman*, S. 97), „Gefallen“ =schuldig wird für den Peachum „Hereingefallen“= dumm.

Satirische Sünden/ Teufels Anspielung im *Arturo Ui* auch durch Dogsboroughs „Sündenfall“ in Szene 5. Onderdelinden, *Der aufhaltsame Aufstieg*, S. 252.

⁷⁴ Anders als bei Hein kommen Krankheitsmetapher und auch Teufelsanspielung in anderen Texten Brechts im positiven Sinne vor, z.B. im *Leben des Galilei* (Galilei bleibt in der pestverseuchten Stadt; Erkenntnis und Sündenfall werden verbunden).

⁷⁵ Onderdelinden, *Der aufhaltsame Aufstieg*, S. 259. Brechts Parabelstück *Der gute Mensch von Sezuan* ist übrigens auch keine einfache Parabel, sondern Parabel und Experiment zugleich.

⁷⁶ “[Otto zu Frankfurter]: Ihre Partei hätte sich das eher überlegen sollen. Als es noch Zeit war. Aber da habt ihr der braunen Pest in die Hände gearbeitet.” *Passage*, S. 107. Der Äußerung wird zwar von Dr. Frankfurter (ohne Nachdruck, passend zu seiner Schwächlichkeit) widersprochen, und Otto entschuldigt sich; die Diffamierung wird damit aber nicht aufgehoben und sachlich auch nicht ansatzweise widerlegt.

Psychologisierung zu betrachten ist im Verhältnis zu der Psychologisierung in Goethes „Kammerspiel“⁷⁷ *Iphigenie auf Tauris* (1779), wo ebenfalls ein antiker Stoff modernisiert und psychologisiert wird. Schon Goethe hat, wie später Hein, den antiken Stoff „privatisiert“, es steht „nicht mehr öffentliches Recht oder Unrecht zur Diskussion, sondern die Privatverhältnisse zwischen den Figuren“⁷⁸. Die individuelle Verantwortung des Menschen wird bei beiden Autoren betont. Für beide Dramen gilt:

„Der Mensch soll sich eben nicht dem Willen der Götter unterordnen, sein Schicksal braucht nicht unentrinnbar zu sein, im Gegenteil, es ist machbar. Dazu muss der Mensch bereit sein, sein Schicksal in die eigene Hand zu nehmen, ein typisch aufklärerischer Gedanke.“⁷⁹

Bei Hein wird, wie bei Goethe, die Tragik aufgehoben:

„Das optimistische Menschenbild der Aufklärung, die bekanntlich fest an die Fähigkeit des Menschen glaubte, sich selbst und seine Lebensumstände permanent zu verbessern, bedeutete das Ende der traditionellen Auffassung von Tragik. [...] In der deutschen Klassik werden die Begriffe Tragik und Tragödie mit einer persönlichen Schuld verbunden.“⁸⁰

Auch bei Hein spielt die persönliche Schuld eine Rolle. Ähnlich wie Schillers Wallenstein⁸¹ leidet Frankfurter an hochmütiger Selbstüberschätzung.

Was Hein und die deutsche Klassik grundlegend unterscheidet, ist die politische Dimension. Die idealisierende Haltung der deutschen Klassik war immer verbunden an das Ziel der Aufklärung, dem „Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit“. Dieses Ziel läßt sich bei Hein ebenso wie bei dem klassizistischen Goethe-Fan Nordau nicht nachweisen; umgekehrt: Hein und Nordau verfolgen jeden Ansatz zum kritischen Denken mit Haß. Zum freiheitlichen Idealismus der deutschen Klassik dagegen meint Onderdelinden:

„[...] der individuelle Freiheitsgedanke ist nicht nur eine psychologische Qualität, die sich in idealistischen Kunstwerken wie *Iphigenie auf Tauris* wohl noch darstellen liess. Vielmehr gehörten auch politische und soziale Freiheit, Befreiung von absolutistischer Unterdrückung dazu. Und daran mangelte es noch in Westeuropa, sowohl vor als auch nach der französischen Revolution. Aber im Rahmen seiner Möglichkeiten hatte Goethe mit der *Iphigenie* ein radikales Exempel statuiert - wie die Nachdichtung eines antiken Mythos zu einem avantgardistischen Kunstwerk werden konnte.“⁸²

So idealistisch und psychologisch *Iphigenie* auch ist, so wenig ist dieses Drama mit Heins Bearbeitung des antiken Ödipus-Stoffes vergleichbar. Der große Unterschied ist in der schmerzvollen Selbsteinsicht gegeben, die bei Hein ganz fehlt. Darum kann die durchaus sehr vorbildliche, idealistische Iphigenie mit dem vorbildlichen, idealistischen Hirschburg doch nicht verglichen werden. Iphigenie ist aus „Tantalus Geschlecht“⁸³. Die zweifelsbefreite Selbstsicherheit eines Hirschburgs ist ihr fremd. Im Selbstgespräch meint sie:

„Beginnst du nun zu schwanken und zu zweifeln?
Den festen Boden deiner Einsamkeit
Musst du verlassen! Wieder eingeschiff
Ergreifen dich die Wellen schaukelnd, trüb
Und bang verkennst du die Welt und dich.“⁸⁴

Iphigenie kann nicht, wie Hirschburg, einfach handeln. Sie meint, daß diese Schwäche eine

⁷⁷ Onderdelinden, *Goethe als avantgardistischer Dramatiker*, S. 49.

⁷⁸ Onderdelinden, *Goethe als avantgardistischer Dramatiker*, S. 49. Hein selbst beschreibt in Wirklichkeit seine eigene Dramaturgie, wenn er scheinkritisch bemerkt: „Goethe findet sich wiedergeboren in der klassizistischen Pose des Kleinbürgersalons. *Lorbeerhain und Kartoffelacker*, S. 12.

⁷⁹ Onderdelinden, *Goethe als avantgardistischer Dramatiker*, S. 50.

⁸⁰ Onderdelinden, *Goethe als avantgardistischer Dramatiker*, S. 51.

⁸¹ Auf Wallenstein spielt auch die Schachszene in *Passage* an.

⁸² *Goethe als avantgardistischer Dramatiker*, S. 51.

⁸³ *Iphigenie auf Tauris*, 1,3, Werke, Bd.2, S. 249.

⁸⁴ *Iphigenie auf Tauris*, 4,3, Werke, Bd.2, S. 282.

weibliche Schwäche wäre:

“O trüg ich doch ein männlich Herz in mir,
Das wenn es einen kühnen Vorsatz hegt,
Vor jeder andern Stimme sich verschließt!”⁸⁵

Weil aber Iphigenies relative Vorbildlichkeit gerade durch ihr nachdenkliches Zögern entsteht, ist ihre Äußerung im externen Kommunikationssystem nicht wirksam; das männlich-kühne Herz wäre, wie der Zuschauer weiß, gar nicht besser in ihrer Situation. Bei Goethe, anders als bei Hein, wird “weibisches“ Zögern hochgeschätzt.

Christoph Hein vergleicht sich gerne mit den Größen der Weltliteratur, mit Kafka, Kleist, und auch einmal mit Gustave Flaubert.⁸⁶ Flauberts Roman *Madame Bovary* ist nach Heins Einschätzung ebenso “grau in grau” zu lesen wie seine eigenen Produkte.⁸⁷ Auch in *Madame Bovary* nimmt die Tragödienrezeption einen wichtigen Platz ein. *Madame Bovary* ist jedoch nicht nur im Stil, sondern auch nach Inhalt und mit der satirischen Tragödienrezeption dem Stil, dem Weltbild und der Tragödienrezeption von *Passage* vollkommen entgegengesetzt. Flaubert kritisiert in *Madame Bovary* (1857) den brutalen Fortschrittsoptimismus des 19. Jahrhunderts. Emma Bovary, die weder in ihrer Ehe noch in ihrer Affäre mit Rodolphe Befriedigung findet, möchte sich auf “etwas Festeres als die Liebe stützen”⁸⁸. Gemeinsam mit dem Fortschrittsfanatiker, dem Apotheker Homais (wenn Flauberts Roman nicht geschrieben wäre, als Nordau nur acht Jahre alt war, müßte man auch Homais als eine der Nordau-Karikaturen der Weltliteratur⁸⁹ betrachten; der Nordau-Typus ging Nordau selbst also schon voraus⁹⁰) setzt sie sich dafür ein, daß ihr Mann, der Landarzt Charles, dem Knecht Hippolyte den Klumpfuß wegoperieren soll. Homais erklärt “dem armen Teufel”, dem Klumpfuß (“Ödipus”= “Klumpfuß”) Hippolyte, der trotz seines Fußes “von früh bis spät wie ein Hirsch hin und her [lief...], als habe er im verkrüppelten Bein mehr Kraft als im anderen [...] als habe [das Bein] sich allmählich so etwas wie moralische Eigenschaften erworben, Geduld und Energie”⁹¹, daß er, Hippolyte, nach der Operation “den Weibern besser gefallen werde” und:

“Bist du nicht ein Mann, sapperlot? Was hättest du getan, wenn du unter der Fahne hättest dienen und kämpfen müssen?”⁹²

Als sich Hippolytes operiertes Bein entzündet und er wimmernd im Bett liegt, wird es ihm als seine eigene Schuld angerechnet, daß es ihm nicht besser geht und daß er seine Pflichten versäume.⁹³ Das Schuld-Denken ist die automatische Reaktion aller Figuren auf die Enttäuschung des Fortschrittsdenkens. Während Charles Bovary sich noch selbst Vorwürfe macht, zum Mörder geworden zu sein, ist seiner Frau, der Initiatorin der Operation, das soziale Ansehen die größte Sorge:

⁸⁵ *Iphigenie auf Tauris*, 4,4, Werke, Bd.2, S. 286.

⁸⁶ *Lorbeerfeld und Kartoffelacker*, In : Öffentlich arbeiten, S. 22.

⁸⁷ Siehe hierzu www.passagenproject.com/sprache.html.

⁸⁸ *Madame Bovary*, S. 205.

⁸⁹ Direkte Nordau-Karikaturen bzw. an Nordau angelehnte Figuren sind der Psychiater in Canettis *Blendung*; Meyrinks Charousek im *Golem*, Grass' Treuhandchef/chefin in *Ein weites Feld* und der Cholera-Sanierer Doktor Juvenal Urbino in Gabriel García Márquez *Die Liebe in den Zeiten der Cholera* (1985). Juvenal Urbino ist eine recht freundlich gezeichnete Nordau-Karikatur. Der rationalistische, im Paris der Jahrhundertwende ausgebildete Cholera-Sanierer verliert jedoch in Sachen Liebe gegen seinen Konkurrenten, den Dichter Florentino Ariza. Urbino, der “Tiere haßte” (S. 38), verunglückt tödlich, als er seinen Papagei fangen will, dem er Stellen aus dem Matthäus-Evangelium beigebracht hatte (S. 37, vgl. Nordaus Matthäus-Zitat, mit dem er *Entartung* abschließt). Nordau -Kennern muß neben räumlichen, zeitlichen, charakterlichen und beruflichen Bezügen Urbinos Abneigung gegen Zola (S. 236) und Oscar Wilde (S. 239) auffallen.

⁹⁰ Z. B. nennt Homais seinen Sohn Napoléon, vgl. die Napoleon-Verehrung bei Nordau, *Paradoxe*, S. 208.

⁹¹ *Madame Bovary*, S. 207.

⁹² *Madame Bovary*, S. 206.

⁹³ *Madame Bovary*, S. 211, S. 212.

“Emma saß ihm gegenüber und beobachtete ihn; sie dachte nicht an seine Demütigung, sie dachte an ihre eigene: Wie hatte sie glauben können, ein Mensch wie er könne irgend etwas Außergewöhnliches vollbringen. Als ob es sich nicht schon zwanzigmal gezeigt hätte, wie mittelmäßig er war.”⁹⁴

Die bittere Tragödienparodie Flauberts, mit der er nahe am fatalistischen, statischen Weltbild der antiken Tragödie bleibt, gipfelt in der Amputation Hippolytes:

“Charles [...] lauschte auf die letzten Schreie des Amputierten, die bald langgezogen, bald schrill waren, wie das ferne Brüllen eines Tiers, das geschlachtet wird.”⁹⁵

Hein vergleicht sich selbst völlig zu Unrecht mit Flaubert. Es finden sich jedoch zahlreiche inhaltliche und auch formale Übereinstimmungen zwischen *Madame Bovary* und Brechts *Dreigroschenroman*: der sachliche, unsentimentale Stil (Brecht und Flaubert teilen die Ambition - und sie teilen diese Ambition auch mit Walter Benjamin-, Wissenschaft und Kunst zu vereinen)⁹⁶; die Ehebruch-Thematik, die in beiden Romanen nur auf der Oberfläche interessant ist; die Ödipus-Parodie; das Motiv der sentimental-schwärmerischen Lektüre;⁹⁷ die im Text graphisch markierten Passagen, die napoleonischen Figuren Homais und Macheath⁹⁸. Bei Flaubert findet sich auch schon die Denkfigur des geschäftstüchtigen Behinderten, der für Geld eine Komödie spielt und “förmlich eine Steuer von den Reisenden erhebt”⁹⁹. Die komödiantischen Behinderten ziehen sowohl bei Flaubert als auch bei Brecht den Kürzeren.

Auch die Fortschritts- und Schicksalskritik findet sich bei Brecht wie bei Flaubert:

“[Charles nach dem Tod seiner Frau]: ‘Das Schicksal ist daran schuld.’ Rodolphe, der dieses Schicksal gelenkt hatte, fand ihn allzu gutmütig für einen Mann in seiner Lage, sogar komisch und ein bißchen verächtlich.”¹⁰⁰

Benjamin betont sehr richtig, daß es Brecht um die Kontinuität zwischen dem 19. Jahrhundert, den Anfängen des Kapitalismus, und dem Faschismus geht.¹⁰¹ Flaubert hat Nordau vorweggenommen und ist daher für Brecht ein natürlicher und wichtiger Anknüpfungspunkt. Der letzte Satz in *Madame Bovary*, der auf den Ehrenmann Homais, den phantastischen Vorgänger Nordaus, zielt, lautet:

“Kürzlich hat er das Kreuz der Ehrenlegion erhalten.”

Camus hat ganz Recht, wenn er zu Homais bemerkt:

⁹⁴ *Madame Bovary*, S. 217.

⁹⁵ *Madame Bovary*, S. 218. Anspielung auf die Herkunft der Tragödie als eines Opferritus. “Tragödie” leitet sich etymologisch ab aus “Schrei des Bockes.”

⁹⁶ Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, S. 165.

⁹⁷ Ein geliebtes Thema bei Hein in der *Tafelrunde* und in *Willenbrock*. Heins Illusionskritik unterscheidet sich dennoch fundamental von der Flauberts und Brechts, vor allem weil seine Helden einem sentimental Weltbild stark entgegenkommen.

⁹⁸ *Dreigroschenroman*, S 151, 261; Kapitelüberschrift: Napoleonische Pläne.

⁹⁹ *Madame Bovary*, S. 348, 398.

¹⁰⁰ *Madame Bovary*, S. 404, vgl. *Dreigroschenroman*, S. 202: “Mary Swayer: ‘Mein Schicksal heißt Herr Macheath und wohnt in Nunhead.’ “

¹⁰¹ *Brechts Dreigroschenroman*, In: *Versuche über Brecht*, S. 54, S. 62.

„Man gebe [...] Monsieur Homais eine Polizei, und er wird nicht mehr lächerlich sein: das ist das 20. Jahrhundert.“¹⁰²

Sowohl bei Brecht als auch bei Flaubert triumphieren am Schluß die deutlich als brutal gekennzeichneten Fortschrittsmaniker; beide Romane sind in diesem Sinn sehr pessimistisch. Bei Flaubert und Brecht wird das Streben nach einer wissenschaftlichen Betrachtungsweise nicht zum oberflächlichen Aufklärungsoptimismus. Im *Dreigroschenroman* geht das Schiff „Optimist“ mit 2000 jungen Männern, die alle „in Gottes Hand sind, das sagt alles“, „noch im Kanal, im Nebel mit Mann und Maus unter.“¹⁰³ Das Untergehen des „Optimisten“ ist aber für die kriminellen Fortschritts-Optimisten kein Grund zur schlechten Laune, denn selbst der Untergang des Schiffes trägt Zins und Zinseszins.¹⁰⁴

Brecht gab in seinem Tagebuch Kommentar auf eine Bemerkung von Flaubert. Flaubert hatte gesagt, daß Dichter Spiegel sein müßten, die die Wahrheit reflektieren. Brecht:

„Wir müssen nicht nur Spiegel sein, welche die Wahrheit außer uns reflektieren. Wenn wir den Gegenstand in uns aufgenommen haben, muß etwas von uns dazu kommen, bevor er wieder aus uns herausgeht, nämlich Kritik [...]“¹⁰⁵

Diese Kritik ist nun gerade bei Flaubert zu finden, der alles andere als ein neutraler Spiegel ist (überdies verändert ohnehin jeder Spiegel die Wirklichkeit, indem er sie ins Spiegelverkehrte übersetzt und enthält der Begriff der Reflexion an sich schon Kritik). Bourdieu meint, daß Flaubert alle diejenigen enttäusche, die erwarten, daß Literatur etwas beweise.¹⁰⁶ Sowohl Brecht als auch Flaubert beweisen aber durchaus etwas: den brutalen Überlebenswillen und die gesellschaftliche Gefährlichkeit der Fortschrittsmaniker. Subtil und implizit nehmen Brecht und Flaubert dabei Stellung für die Schwachen. Ihre stilistische „Kälte“ ist nicht die vermeintliche Unparteilichkeit des „sine ira et studio“.

Flauberts satirisch-tragische Tragödienparodie (Hippolyte als Opferbock des fortschrittsgläubigen, geldgierigen, die Wissenschaft mißbrauchenden Provinzialismus) kann als ein raffinierter Versuch gesehen werden, die Anatomie der zerstörerischen Fortschritts-Anatomie zu demonstrieren. Flaubert spielt vielleicht darauf an, daß die Entwicklung der modernen Naturwissenschaft und der Chirurgie auf eine interessante Weise mit der Tragödienidee verbunden war: die ersten anatomischen „Theater“, wurden architektonisch auch tatsächlich als klassizistische Theater gestaltet. Ein solches anatomisches Theater ist heute noch im Gustavianum in Uppsala zu besichtigen. Hier konnten Zuschauer gegen Bezahlung von Eintritt zuschauen, wie Verbrecher seziiert wurden. Olof Rudbeck hatte dieses anatomische Theater nach niederländischem Vorbild aufgebaut (nicht nur das anatomische Theater in Leiden, in dem er Lektionen beigewohnt hatte, war sein Vorbild, sondern auch - wie Rudbecks Biograph Gunnar Eriksson hervorhebt - die Marekerk in Leiden, deren Formen im Theaterkuppel zurückkommen)¹⁰⁷. Rudbeck war ein universalistischer Wissenschaftler (er war Anatom, Astronom, Botaniker, Techniker, Architekt und Autor des mystisch-barock-verrückten Werkes *Atlantica*), ein anti-aristotelischer Wissenschaftler

¹⁰² *Der Mensch in der Revolte*, S. 251. Diese Zitat deutet darauf hin, daß Camus Nordau nicht kannte, sonst hätte er ihn hier in diesem Zusammenhang wohl genannt.

Nordau hat *Madame Bovary* nicht ausdrücklich als „entartet“ verworfen, *Entartung*, Bd.2, S. 427. Ist ihm möglicherweise die Satire in bezug auf Homais entgangen; hält er Homais für den Helden? Jedenfalls hat Nordau in seinem Zola-Kapitel an Zola alles beanstandet, was auch an Flaubert zu beanstanden wäre; vor allem das Bemühen um Wissenschaftlichkeit und den Pessimismus (S. 428, 442). Später hat Nordau Flaubert auch logisch konsequent unter die Entarteten eingereiht (vgl. Kraus in *Die Fackel* 200, 1906, S. 14 f.) Ich sehe in Flauberts Homais Nordau vorwegnehmend beschrieben; ironischerweise meinte Nordau selbst in Flauberts Dummköpfen Bouvard und Pécuchet Zola beschrieben zu sehen. (*Entartung*, Bd.2, S. 432).

¹⁰³ *Dreigroschenroman*, S. 322.

¹⁰⁴ *Dreigroschenroman*, S. 371.

¹⁰⁵ *Tagebuch 1950/52*, Werke Bd. 23, S. 133.

¹⁰⁶ *Die Regeln der Kunst*, S. 170.

¹⁰⁷ *Rudbeck*, S. 192.

in Bacons Geist, dem der zynische Fortschrittsidealismus noch fremd war. Bourdieu erwähnt den Anatomiesaal in Uppsala, und er beschreibt den anatomischen Blick als den typisch „scholastischen, den Blick auf den Leib als äußeres Ding“¹⁰⁸. Der cartesianische Dualismus, den Bourdieu hier anspricht, war bei Rudbeck noch durch einen mystisch-hermetischen Zugang zur Wissenschaft balanciert (Rudbeck hatte sich z.B. ausführlich mit den hermetischen Schriften von Anathasius Kircher beschäftigt)¹⁰⁹.

Die Popularisierung der Naturwissenschaft, deren problematische Seite bei Flaubert so hart beschrieben wird, hat in gewisser Weise ihren Ursprung schon in den ersten anatomischen Theatern und in der öffentlichen Sezierung von Verbrechern zum Zwecke der Belehrung und der Unterhaltung. Zwar lag den anatomischen Lektionen von Anfang an eine gewisse rücksichtslose und instrumentelle Einstellung zugrunde - die Verbrecher wurden z.B. notwendigerweise bis zur Sezierung lebend aufbewahrt und frisch gehenkt auf den Tisch gelegt – jedoch war die Haltung den Sezierten gegenüber auf gar keinen Fall pietätslos. Die Anspielung auf die Tragödie (und gleichzeitig auf kirchliche Religiosität), die sich in der architektonischen Gestaltung des anatomischen Theaters finden läßt, hatte ihre Parallele in den gefolgt Prozeduren: Nach der Sezierung wurde der Verbrecher (im Gegensatz zu anderen Gehenkten) kirchlich bestattet. Analog zur Tragödie wurde also dem Verbrecher durch das Opfer seines Körpers die Aufnahme in die Gemeinschaft wieder möglich gemacht. Und – wenigstens in Uppsala – waren die Teilnehmer an der anatomischen Lektion verpflichtet, an der Beerdigung teilzunehmen.¹¹⁰ Rudbeck war sehr darum bemüht, die anatomische Lektion keinesfalls nur als eine gefühllose, kühl-medizinische Angelegenheit ablaufen zu lassen. Er verstand das anatomische Theater als eine moralische Anstalt, in dem der Mikrokosmos des Körpers mit dem Makrokosmos in Verbindung gesehen werden sollte (daher zum Beispiel auch die Landkarten an den Wänden und der himmlisch-schwebende Kupol über dem Saal). Der sezierter Körper war nicht ein bloßes Objekt auf Abstand, er wurde von den Theaterbesuchern physisch und psychisch sehr nahe erlebt: der Gestank lies Zuschauer ohnmächtig werden (Rudbeck hatte mit Rücksicht darauf hohe Geländer eingebaut). Memento-mori-Symbole und –Plakate¹¹¹ wie auch die Tragödieninszenierung (in Uppsala z.B. auch Auftritt des Anatomen durch einen Vorhang) mit religiösen Elementen hielten eine zynisch-profane Haltung wie sie bei Flaubert aufgezeigt wird und bei Christoph Hein in die Praxis gebracht wird auf Abstand.

Die öffentliche Sezierung war bei Rudbeck noch sehr pietätsvoll gestaltet, war aber zugleich auch schon ein Volksvergnügen, das mit alten akademischen Traditionen brach. Im 17. Jahrhundert befaßten sich nur wenige Universitätswissenschaftler mit der Chirurgie, einem „barbarischen“ Handwerk – nämlich dem der Barbieri. Rudbeck hatte wegen seiner un-akademischen, volksnahen Einstellung (z.B. unterrichtete er als erster auf Schwedisch, nicht auf Latein) mit einer akademischen Inquisitions-Kommission zu tun, der er übrigens stolz vorhielt, daß er das anatomische Theater eigenhändig zusammengeschreinert hatte. Rudbeck hatte auch in Leiden von dem cartesianischen Mathematikprofessor Frans van Schooten, der seine Kenntnisse u.a. gerne an die Handwerker vermittelte,¹¹² gelernt, daß die Universität eine Ausbildungsstätte für das

¹⁰⁸ *Meditationen*, S. 171.

¹⁰⁹ Gunnar Eriksson, *Olof Rudbeck, d.ä.*, S. 103. Eriksson hebt auch hervor, daß Rudbeck mehr Bacon-Nachfolger als Cartesianer gewesen sei. Die Bedeutung von sowohl Bacon als auch Descartes hatte Rudbeck in Leiden erfahren. *Rudbeck*, S. 78.

¹¹⁰ Gunnar Eriksson, *Rudbeck*, S. 192.

¹¹¹ Rudbeck hatte Pläne, Skelette und Raritäten im anatomischen Theater aufzustellen; jedoch reichten die finanziellen Mittel nicht aus. In Leiden hatte Rudbeck gesehen, daß das anatomische Theater mit Skeletten ausgestattet war und mit Sprüchen wie: „Nosce te ipsum“; „Mors ultima linea rerum“; „Nascentes morimur“ „Memento mori“ und „Ecce homo“. *Rudbeck* S. 193 f.

¹¹² Gunnar Erikson, *Rudbeck*, S. 76. Van Schooten hat seine Meinung, daß man den Handwerkern in der Muttersprache Mathematikunterricht geben müsse, in seiner Schrift *Exercitationes mathematicae* beschrieben. Zu Frans van Schooten und der in ganz Europa bekannten Leidener Ingenieursschule *Nederduytse Mathematique* und zur Geschichte der Universität Leiden siehe Willem Otterspeer, *Groepsportrait met dame*, Het bolwerk van de vrijheid (2000), S. 198 ff.

„gemeine“ (allgemeine) Volk sein konnte.¹¹³ Flaubert beschreibt den negativen Aspekt dessen, was das gemeine (im Sinne von: brutale) Volk dann im 19. Jahrhundert mit der (Natur)wissenschaft gemacht hat. Flaubert betreibt die Anatomie der Anatomie, er schlägt das positivistische Denken mit seinen eigenen Mitteln. Seine Pietät besteht darin, die gnadenlose Pietätslosigkeit der Menschen zu beschreiben.

Hein dagegen betreibt nicht die Anatomie der Anatomie, sondern Anatomie. Er seziert den ödipalen Dummkopf Benjamin zum Zwecke der Volksbelustigung, und er erspart dabei seinen Lesern die innere Beteiligung und das *Memento mori* der alten anatomischen Lektionen. Das hat Folgen für das (geistig) seziierte Objekt, also für Walter Benjamin: er bleibt von der menschlichen Gemeinschaft ausgeschlossen. Der Preis von Heins anatomischer Lektion: eine Spaltung von Subjekt und Objekt; ein Auseinanderfallen von Mikro- und Makrokosmos und ein verlogener Anspruch auf Enträtselung der Welt.¹¹⁴ Bei dem Schiller-Preisträger Hein hat dabei, im Gegensatz zu Friedrich Schiller selbst, die sezierende und analysierende Psychologie nicht zu experimentellen literarischen Formen geführt.¹¹⁵

Flaubert beschreibt den naturwissenschaftlich-gesellschaftlichen Fortschrittsoptimismus; klammert ihn ein und setzt ein großes Minuszeichen davor. Bei Hein fehlt diese satirische Klammer, er verherrlicht den napoleonischen Spießbürger. Deswegen ist Hirschburg zwar zunächst tatsächlich als direkter literarischer Bruder von Homais und Macheath zu betrachten, die Wertung ist bei Hein jedoch positiv, wo Flaubert und Brecht negativ – pessimistisch - sind. Wer Hein ernsthaft mit Flaubert auf eine Linie stellen will, hat eine ganze literarische Dimension übersehen, nämlich die satirisch-kritische, also die entscheidende.

Flauberts satirische und malerische Genauigkeit (Brecht spricht bei Flaubert von „ernsthafte[r] und nüchterne[r] Hingabe an die Idee und [der] ebenso oft fanatische[n] an das Handwerk“¹¹⁶) ist alles andere als „grau in grau“. Hein kann dagegen seinen Stil und Inhalt zu Recht als „grau in grau“ beschreiben. Interessant ist dabei, daß Adorno in *Dialektik der Aufklärung* (1947) in dem Kapitel „Kulturindustrie“ vieles schreibt, was auch genau auf Heins DDR- Grauschleier paßt: Auch die westliche Kulturindustrie bestehe im wesentlichen aus einer „Anpreisung des grauen Alltags“.¹¹⁷ Adorno meint zu Recht zur Unterhaltungskunst (und seine Bemerkungen sind auch auf Hein übertragbar), daß diese die Katharsis leiste, die Aristoteles schon von der Tragödie gefordert hat. Religiöse und psychologische Inhalte werden dazu gebraucht, um „die eigene menschliche Regung um so sicherer beherrschen zu können“.¹¹⁸ Ganz im Sinne der aristotelischen Tragödienauffassung beschreibt denn Nordau auch den Zweck der Kunst: als Ausgleich des Emotionshaushaltes.¹¹⁹ Der Effekt des Kunstwerkes muß letztendlich immer angenehm und gefällig sein; die Funktion der Katharsis ist es, eventuelle durch das Kunstwerk ausgelöste unangenehme Empfindungen in angenehme zu verwandeln.¹²⁰ Adorno schreibt weiterhin, daß die Unterhaltungskunst eine Art von Flucht anbiete; jedoch nicht Flucht vor der schlechten Realität, sondern „Flucht vor dem letzten Gedanken an Widerstand“.¹²¹ Diese Flucht bieten auch Nordau und Hein an: Nordau wiederholt unablässig die Ablehnung jeder Rebellion, Anarchie oder Subjektivität. Nordau und Hein

¹¹³ Gunnar Eriksson, *Olof Rudbeck, d.ä.*, S. 111; 114.

¹¹⁴ Rudbeck hat symbolisch deutlich gemacht, daß er in der Anatomie **nicht** eine letzte Enträtselung der Welt sah: er hat im anatomischen Theater ein bis heute noch nicht gelöstes Buchstabenrätsel hinterlassen. *Rudbeck*, S. 196 f.

¹¹⁵ Schiller hat im Rahmen seines Medizinstudiums anatomische Leichenöffnungen durchgeführt. Rüdiger Safranski sieht Schillers literarische Experimente im Zusammenhang mit seinen medizinisch-experimentellen Übungen. *Schiller*, S. 76 f.

¹¹⁶ *Journal*, Werke, Bd.26, S. .

¹¹⁷ *Dialektik der Aufklärung* S. 148.

¹¹⁸ *Dialektik der Aufklärung*, S. 152.

¹¹⁹ *Entartung*, Bd.2, S. 146

¹²⁰ *Entartung*, Bd.2, S. 153f.

¹²¹ *Dialektik der Aufklärung*, S. 153.

versprechen in Adornos Worten “Befreiung von Denken als von Negation”¹²².

Adornos Bemerkungen zur Darstellung der Tragik in der Unterhaltungskultur treffen ohne Abstriche auch auf *Passage* zu. Er bemerkt, daß die Kulturindustrie hartnäckig Anleihen bei der Kunst mache, und fährt fort:

“(Die Kunst) liefert die tragische Substanz, die das pure Amüsement von sich aus nicht beistellen kann. [...] Tragik, zum einkalkulierten und bejahten Moment der Welt gemacht, schlägt ihr zum Segen an. Sie schützt vorm Vorwurf, man nähme es mit der Wahrheit nicht so genau.[...] Sie offeriert [...] den Bildungsabhub, über den [der Kulturkonsument] zu Prestigezwecken verfügen muß. Allen gewährt sie den Trost, daß auch das echte, starke Menschenschicksal noch möglich und dessen rückhaltlose Darstellung unumgänglich sei.[...] Tragik wird auf die Drohung nivelliert, den zu vernichten, der nicht mitmacht. [...] Die Beschreibung der dramatischen Formel durch jene Hausfrau: getting into trouble and out again”

[Hirschburg!]

“umspannt die ganze Massenkultur [...] Das Individuum soll seinen allgemeinen Überdruß als Triebkraft verwerten, sich an die kollektive Macht aufzugeben, deren es überdrüssig ist.”

[Hirschburg und seine jüdische Tradition]

“Das Existieren im Spätkapitalismus”

[und im DDR-Sozialismus]

“ist ein dauernder Initiationsritus.”

[!]

“Jeder muß zeigen, daß er sich ohne Rest mit der Macht identifiziert, von der er geschlagen wird. [...] So wird die Tragik abgeschafft. Einmal war der Gegensatz des Einzelnen zur Gesellschaft ihre Substanz.[...] Die Liquidation der Tragik bestätigt die Abschaffung des Individuums.”¹²³

Passage liquidiert die Tragik. Aus diesem Grund ist *Passage* auch als ein Gegenentwurf zu Anna Seghers Roman *Transit* (1951) aufzufassen. Die Intertextualität zwischen *Passage* und *Transit* liegt auf der Hand durch den Bezug auf denselben Ort, dieselbe Person (Walter Benjamin) und die sehr ähnliche Situation. Silke Flegel, die in ihrem Beitrag zu Heins Dramen auf den Zusammenhang zwischen *Passage* und *Transit* eingeht,¹²⁴ gibt jedoch nicht an, daß Heins Standpunkt, Weltbild und Literaturlauffassung ein Gegenentwurf zu Seghers Weltbild darstellt. Ein Hauptmotiv in *Transit* ist die (vielleicht nicht zufällig ähnlich lautende) „Tra-gik“ des Flüchtlingslebens. Hans-Albert Walter weist hin auf die moderne Verschränkung von Tragödie und Komödie in *Transit*.¹²⁵ Bei Seghers findet sich keine Kontrastierung in Held und Versager wie in *Passage*. Umgekehrt wird gerade immer wieder auf die tragischen Einflußfaktoren Zufall, Schicksal und Unvermeidlichkeit hingewiesen.¹²⁶ Schon bei Seghers ist eine Variante der Hirschburg-Figur vorgezeichnet: ein ordensgeschmückter jüdischer Offizier erzählt von einer Episode, in der er seinen Kameraden durch die Wüste geholfen hat.¹²⁷ Dieser tapfere Moses-Nachfolger ist jedoch nicht der überlegene und überlebende Held, denn er wird nicht als kontrastierendes Vorbild vorgeführt (wohl ist sein Verhalten in einer spezifischen Situation vorbildlich); er ist außerdem in keiner Hinsicht eine Nordau-Reinkarnation. Anders als Hirschburg kommuniziert dieser Offizier mit denen, denen er hilft: er spricht ihnen Mut zu.¹²⁸ Anders als Hirschburg ist er an Frauen interessiert, auch wenn er sich in dieser Hinsicht wenig Hoffnung machen kann.¹²⁹

Wie bei Hein geht es bei Seghers um das Gewinnen im Lebensspiel¹³⁰, jedoch ist dieses Spiel bei

¹²² *Dialektik der Aufklärung*, S. 153.

¹²³ *Dialektik der Aufklärung*, S. 160-163.

¹²⁴ *Christoph Hein als Theaterdichter*, S. 223.

¹²⁵ *Anna Seghers' Metamorphosen*, S. 136-138.

¹²⁶ *Transit*, S. 151, 215, 224, S. 226f., 264, 273.

¹²⁷ *Transit*, S. 215 ff.

¹²⁸ *Transit*, S. 217. Mit den Kaftanjuden in *Passage* wird nicht gesprochen.

¹²⁹ *Transit*, S. 218.

¹³⁰ *Transit*, S. 137, 259, 257.

ihr kein Schachspiel, sondern ein sehr unberechenbares, ungerechtes und paradoxes Spiel (Sonja Hilzinger weist bei ihrer Interpretation in der Taschenbuchausgabe des Aufbau-Verlages zurecht auf das barocke Motiv der verkehrten Welt bei Seghers hin)¹³¹. Bei Seghers kommen gerade diejenigen um, denen die Flucht gelingt. Der Tod holt viele der Flüchtenden ohnehin ein.¹³² Deutlich spielt *Transit* an auf Walter Benjamin, seinen Selbstmord (der in gewisser Weise auch kritisch betrachtet wird)¹³³ und seinen Manuskriptenkoffer mit dem unvollendeten Manuskript. Der Erzähler in *Transit* nimmt das Erbe Weidels/Benjamin¹³⁴ an: der Manuskriptenkoffer bedeutet ihm viel, er läßt sich in seinen „Bann“ ziehen.¹³⁵ Der Preis dafür ist, daß die Trauer nicht mehr von dem Erzähler weicht,¹³⁶ auch wenn am Schluß ein Hoffnungsschimmer durch klingt: eine „Ahnung“ der eigenen Unversehrbarkeit¹³⁷. Bei Hein gibt es keine Trauer, aber dafür die vermeintliche Gewißheit der Unversehrbarkeit. Hein tritt das Erbe Benjamin nicht an; er will den Preis der Trauer nicht bezahlen. Anna Seghers selbst hat aber das Erbe Benjamin insofern angetreten, als sie Tragik und Trauer zuläßt. Dies schlägt sich in ihrem differenzierten Erzählstil nieder, der an der eigenen Erfahrung orientiert ist und sich auf Experimente, neue Schreibweisen und Erzählformen einläßt¹³⁸ und der in seiner labyrinthischen Form¹³⁹ eine Hommage an Benjamin darstellt. Die Unterlegenheit des Erzählers dem toten Schriftsteller gegenüber (in bezug auf die von beiden geliebte Frau Marie, die der Erzähler an den Toten und an den Tod verliert) ist ein wichtiges Thema in *Transit*- vielleicht drückt Seghers hiermit indirekt aus, daß sie weiß, daß sie sich nicht am großen Vorbild Benjamin messen kann. Eine solche Bescheidenheit ist Hein fremd, der sicher weiß, daß sein Vorbild Nordau/Hirschburg dem Versager Benjamin überlegen ist.

Hein zitiert Anna Seghers nicht neutral, *Passage* ist ein weltanschaulich und literarisch negativer Gegenentwurf zu *Transit*. Weiter erhärtet werden kann dieses Argument über das so ungemein wichtige Stichwort „Tolstoi“. Wie schon im zweiten Kapitel dargelegt, ist die Charakterisierung des „Tolstoi“ –Lesers Frankfurter ein intertextuelles Bindeglied zwischen *Passage* und Nordaus Tolstoi-Ablehnung. Tolstoi spielt auch eine wichtige Rolle in der Realismus-Debatte zwischen Georg Lukács und Anna Seghers, wobei Seghers sich für ihren experimentellen Montage-Stil, der keine einfache Widerspiegelung sein will, auf Tolstoi beruft, und sich dabei gegen Autoren wendet, die mit ihrem Realismus eine völlige „Entzauberung“ der Welt anstreben¹⁴⁰ (und man muß unwillkürlich an Heins banalen Stil denken, wenn man Seghers Worte liest)¹⁴¹. Hans-Albert Walter interpretiert Seghers *Transit* außerdem als ein verhülltes politisches Dokument, als Kritik am Stalinismus und am Hitler-Stalin-Pakt.¹⁴² Durch Heins aggressives Gegenstück zu *Transit* und seine immer wieder versteckte oder halb-offene Hitler/Stalin-Hommage gewinnt diese Hypothese an Stärke.

¹³¹ Sonja Hilzinger, Nachwort zu *Transit*, S. 286.

¹³² *Transit*, S. 5, 9, auch z.B. beim Übergang über die Pyrenäen, S. 263.

¹³³ *Transit*, S. 196.

¹³⁴ Die Figur Weidel spielt meiner Meinung nach deutlich auf Benjamin an, auch wenn in dieser Figur noch andere Personen gespiegelt sind: Seghers selbst hat auf den Schriftsteller Ernst Weiß hingewiesen (Hans-Albert Walter, *Anna Seghers' Metamorphosen*, S. 35) und Walter meint auch, Seghers selbst in dieser Figur zu erkennen, S. 130f.)

¹³⁵ *Transit*, S. 26.

¹³⁶ *Transit*, S. 140, 273.

¹³⁷ *Transit*, S. 273.

¹³⁸ Sonja Hilzinger, Nachwort zu *Transit*, S. 285.

¹³⁹ Hans-Albert Walter, *Anna Seghers' Metamorphosen*, S. 137.

¹⁴⁰ *Anna Seghers' Metamorphosen*, S. 126f.

¹⁴¹ Zum Thema Zauber und Bann bei Seghers und Hein siehe das Kapitel über die Sprache.

¹⁴² *Anna Seghers' Metamorphosen*, S. 142 ff. Vgl auch Rohrwasser, *Der Stalinismus*, S. 291, Anm. 108.