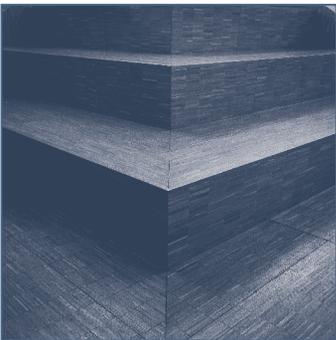
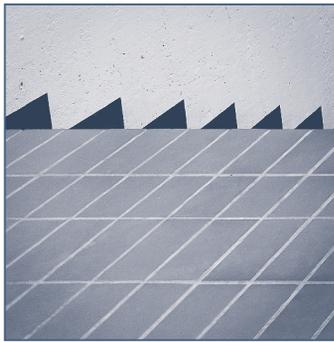
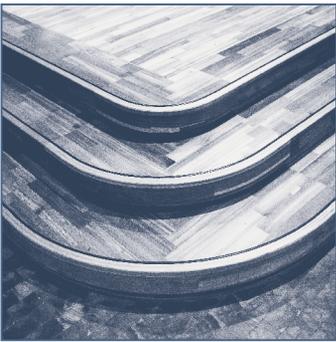


*Florian Trabert, Maike Rettmann und Christian Heinrichs (Hrsg.)*

## Lebensstufen

**Konzeptualisierungen menschlicher Lebensphasen aus literatur- und kulturwissenschaftlicher Perspektive**

**Festschrift für Henriette Herwig**



# Lebensstufen

Konzeptualisierungen menschlicher Lebensphasen aus  
literatur- und kulturwissenschaftlicher Perspektive

Festschrift für Henriette Herwig

Herausgegeben von  
Florian Trabert, Maike Rettmann  
und Christian Heinrichs

# GERMANISTISCHE LITERATURWISSENSCHAFT

Herausgegeben von

Ricarda Bauschke-Hartung, Henriette Herwig  
und Alexander Nebrig

Band 13

---

ERGON VERLAG

# Lebensstufen

Konzeptualisierungen menschlicher  
Lebensphasen aus literatur- und  
kulturwissenschaftlicher Perspektive

Festschrift für Henriette Herwig

Herausgegeben von  
Florian Trabert, Maïke Rettmann  
und Christian Heinrichs

---

ERGON VERLAG

Umschlagabbildung:  
Robin-M. Aust, aus der Fotoserie *Stairs of HHU*, 2023.

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

© Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2023  
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlages.  
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen  
und für Einspeicherungen in elektronische Systeme.  
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.  
Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung  
bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG  
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo

[www.ergon-verlag.de](http://www.ergon-verlag.de)

ISSN 2195-0997  
ISBN 978-3-98740-036-0 (Print)  
ISBN 978-3-98740-037-7 (ePDF)

# Inhalt

*Mara Stuhlfauth-Trabert/Florian Trabert*  
Vorwort. Literaturwissenschaft als Anthropologie ..... 7

*Volker Michels*  
Dank an eine couragierte Forscherin ..... 15

## Kindheit und Jugend

*Florian Trabert*  
Beschädigte Kindheit. Kinderfotos in W.G. Sebalds  
*Austerlitz*, Judith Schalanskys *Blau steht dir nicht* und  
Clemens J. Setz' *Indigo* ..... 19

*Sonja Klein*  
Kindheit im großen Gehege. Durs Grünbeins  
*Die Jahre im Zoo* (2015) ..... 43

*Volker C. Dörr*  
Bewegte Jugend? Kritische Bemerkungen zum Sturm und Drang ..... 63

## Lebenskrisen

*Sabrina Huber/Maike Rettmann*  
Akademische Krise und ›Quarterlife Crisis‹ in  
Max Frischs *Antwort aus der Stille* und  
Ingeborg Bachmanns *Das dreißigste Jahr* ..... 91

*Larissa Woischnig*  
Routinierte Kontingenz – Ulrichs Lebenskrise in  
Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* ..... 127

## Alter und Sterblichkeit

*Sigrid Belzer-Kielhorn*  
Zwei gekippte Seelen. Überlegungen zur Repräsentation  
einer alten Ehe in Thomas Hürlimanns Novelle *Das Gartenhaus* ..... 157

*Miriam Seidler*  
Auf dem Weg zur Unsterblichkeit? Thea Dorn fragt in  
ihrem Roman *Die Unglückseligen*, ob die Abschaffung des  
Alterns wünschenswert ist ..... 177

---

 Jugend und Alter im Spiegel

*Thomas Küpper*

»Was man sich in der Jugend wünscht, hat man im Alter  
in Fülle«. Zu Walter Benjamins Zitat aus Goethes

*Dichtung und Wahrheit* ..... 199

*Robin-M. Aust/Christian Heinrichs*

Adoleszenz, Demenz, Kontingenz? Vom Spiel(en) mit  
Identitätspotenzialen und potenziellen Identitäten in

Saša Stanišićs *Herkunft* ..... 207

## Lebenswege und -entwürfe

*Hans-Georg Pott*

METANOIA ..... 243

*Daniel Hoffmann*

Des Lebens Ergebnis. Moritz Heimanns Nachdenken über  
autobiografisches Schreiben ..... 265

*Dietrich von Engelhardt*

Sein und Sinn der Lebensphasen in der  
Philosophie Hegels im Kontext der Wissenschafts-  
und Kulturgeschichte ..... 277

*Dietrich Busse*

Lebensstufen und Lebensreflexionen in autobiografischen  
Romanen. Am Beispiel der Roman-Trilogie von Bernd Cailloux ..... 295

*Alexander Ziem*

Auf *Lebenspfaden* über *Lebensabschnitte* zum *Lebensziel*:  
was konzeptuelle Metaphern über die Konstruktion von  
Lebensalter verraten ..... 329

*Heiner Fangerau*

Raus aus der Nische. Rhoda Erdmann und die  
Demokratisierung einer biologischen Technik ..... 355

Beiträgerinnen und Beiträger ..... 385

# Vorwort. Literaturwissenschaft als Anthropologie

Mara Stuhlfauth-Trabert/Florian Trabert

Von 2003 bis 2022 hat Henriette Herwig als Inhaberin eines Lehrstuhls für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf geforscht und gelehrt. Die hier versammelten Beiträge von wissenschaftlichen Weggefährt\*innen aus drei Generationen verstehen sich als Ausdruck der Wertschätzung für diese zwei Jahrzehnte kompetenter und engagierter Arbeit im Dienst der Literaturwissenschaft. Bis zu ihrer Berufung nach Düsseldorf führten die Stufen des akademischen Werdegangs Henriette Herwig zu Universitäten in vier verschiedenen Ländern (Deutschland, Schweiz, Österreich und USA). Vor allem der einjährige Forschungsaufenthalt als Visiting Scholar an den Universitäten Harvard und Duke (USA), die Assistenz und anschließende Oberassistentin am Institut für Germanistik der Universität Bern sowie die Professur für Neuere Deutsche Literaturgeschichte an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg bildeten wichtige Stationen ihrer akademischen Laufbahn.

Die vielfältigen Forschungsinteressen Henriette Herwigs sind schwerlich auf einen Nenner zu bringen. Sie umfassen so unterschiedliche Themenfelder wie die Literatursemiotik, die Schweizer Literatur oder die deutsch-jüdischen Literaturbeziehungen. Eine zentrale Konstante ist aber in ihrem Verständnis der Literaturwissenschaft als Anthropologie zu sehen. In ihrer Forschung wird Literatur abseits aller Theoriemoden ganz unmittelbar als Medium zur Anschauung gebracht, in dem die Frage nach dem Wesen des Menschen in immer wieder neuen Anläufen verhandelt wird. Das Verhältnis der Geschlechter und die Phasen des menschlichen Lebens haben Henriette Herwig dabei besonders beschäftigt. In ihrer Habilitationsschrift *Das ewig Männliche zieht uns hinab: »Wilhelm Meisters Wanderjahre«*. *Geschlechterdifferenz – Sozialer Wandel – Historische Anthropologie* über Goethes Altersroman ist dieser Ansatz gendertheoretisch akzentuiert. So bildet die Anthropologie des späten 18. Jahrhunderts, die mit dem Menschen in der Regel nur den Mann meint,<sup>1</sup> eine Kontrastfolie zu ihrer Deutung der Erzähleinlagen

---

<sup>1</sup> Vgl. Henriette Herwig: *Das ewig Männliche zieht uns hinab: Wilhelm Meisters Wanderjahre. Geschlechterdifferenz – Sozialer Wandel – Historische Anthropologie*, Tübingen und Basel 1997, S. 20.

von Goethes Alterswerk, die ganz entschieden durch weibliche Figuren geprägt sind. Flankiert wird das gendertheoretische Interesse Henriette Herwigs durch ihr Engagement für die Literatur von Frauen, das sich ganz konkret in ihrer editorischen Tätigkeit manifestiert hat. Dank ihres unermüdlichen Einsatzes wurden in den beiden Reihen »Edition Gender« und »Vergessene Schriftstellerinnen« Texte von Autorinnen des 19. und 20. Jahrhunderts einer interessierten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. In ihrer Düsseldorfer Zeit ist zudem die literaturwissenschaftliche Alter(n)sforschung zu einem Forschungsschwerpunkt Henriette Herwigs geworden, mit dem sie sich auch über ihren Ruhestand hinaus beschäftigt. Durch ihre Mitarbeit im interfakultären Forschungsverbund und Graduiertenkolleg »Alter(n) als kulturelle Konzeption und Praxis«, als Mitherausgeberin der Reihe »Alter(n)skulturen«, vor allem aber durch ihre eigenen wissenschaftlichen Publikationen hat sie sich in den letzten beiden Jahrzehnten als eine der maßgeblichen Stimmen der Cultural Gerontology im deutschsprachigen Raum etabliert. Die literarischen Repräsentationen von Demenzerkrankungen sowie die Auseinandersetzung mit dem Senizid bilden wesentliche Schwerpunkte ihrer Forschung in diesem Bereich. 2017 hat sie durch die Verleihung des Preises der Stiftung für Allgemeinmedizin eine auch über die Germanistik hinaus sichtbare Würdigung erfahren.

Literaturwissenschaft als Anthropologie: Diese Leitidee hat sich für Henriette Herwig in der akademischen Praxis zu der Formel »Literatur als Fremdverstehen« verdichtet. In ihrer Habilitationsschrift hat sie die Überzeugung Goethes herausgearbeitet, dass »der Mensch nicht durch Introspektion, sondern durch die Öffnung zur Welt, Wendung zum Mitmenschen, Anschauung der Natur und Kenntnis des kulturellen Erbes«<sup>2</sup> zur Selbsterkenntnis gelange. Dass Literatur auch und vor allem dazu dienen kann, andere Perspektiven zu eröffnen und einzunehmen, hat für ihre Forschung und Lehre bedeutet, stets über den Horizont der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft hinauszublicken. So ist für ihre literaturwissenschaftliche Alter(n)sforschung die Überzeugung leitend, dass Altern als ein komplexer Vorgang aufzufassen ist, »der neben biologischen, psychologischen, medizinischen, sozialen, ökonomischen und juristischen auch kulturelle Dimensionen hat«<sup>3</sup>. Konsequenterwei-

---

<sup>2</sup> Herwig: Das ewig Männliche zieht uns hinab, S. 22.

<sup>3</sup> Henriette Herwig: Literarische Alterskonstruktionen als Medien der Erinnerung und Reflexion epochalen Wandels. Theodor Fontanes *Der Stechlin*, Wilhelm Raabes *Altershausen* und Christa Wolfs *Leibhaftig*, in Andrea von Hülsen-Esch (Hg.): *Alter(n) neu denken. Konzepte für eine neue Alter(n)skultur*, Bielefeld 2015, S. 41-70, hier S. 41f.

se hat sie auch stets die Zusammenarbeit mit Vertreter\*innen anderer Fachbereiche gesucht. Davon zeugen die Interdisziplinarität der von ihr veranstalteten Tagungen und herausgegebenen Sammelbände nicht weniger als die zahlreichen Lehrveranstaltungen, die sie in Düsseldorf zusammen mit Kolleg\*innen aus der Medizingeschichte, der Anglistik oder der Musikwissenschaft gegeben hat, nicht zuletzt aber auch die in diesem Band versammelten Beiträge, die zu einem nicht unerheblichen Teil anderen Disziplinen als der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft entstammen. Neben den interdisziplinär ausgerichteten Lehrveranstaltungen dürften für alle Teilnehmenden zudem die zusammen mit Hans-Georg Pott im idyllischen Bad Münstereifel veranstalteten Seminare in guter Erinnerung bleiben: nicht nur, weil in der Abgeschiedenheit des Kurorts die großen Stofftraditionen der abendländischen Kultur von Faust bis zu den Wasserfrauen auf dem Programm standen, sondern auch und vor allem, da der engagierte literaturwissenschaftliche Dialog hier zwanglos in das persönliche Gespräch überging.

Die Beiträge der Festschrift versuchen, Impulse aus der Forschung Henriette Herwigs zu literarischen Repräsentationen des Alter(n)s, aber auch der Jugend und Adoleszenz aufzugreifen. Thematisch setzt die Festschrift an den tradierten Chiffren der westlichen Kultur- und Ideengeschichte an, die die Prozessualität des menschlichen Lebens konzeptualisieren. Metaphern wie Lebensstufen und Lebenswege bilden den Ausgangspunkt für literatur-, sprach-, und kulturwissenschaftliche Studien, die die Inszenierung von Lebensabschnitten im Spannungsfeld von Tradition und Innovation untersuchen. Da die Prozessualität des Lebens als Entwicklung, Reifung oder Verfall – und somit ganz unterschiedlich – gedacht werden kann, ist sie keine neutrale Kategorie und bleibt zwangsläufig an Wertungen und kulturell bedingte Konstruktionen gebunden. Sie kann als Analogon zu den Jahreszeiten oder zum Tagesablauf perspektiviert werden, wenn wir etwa vom ›Frühling des Lebens‹ oder dem ›Lebensabend‹ sprechen. Sie kann als Treppe vorgestellt werden, deren Stufen von Geburt und Kindheit über die Adoleszenz bis zu den ›besten Jahren‹ erklommen und in der zweiten Lebenshälfte bis zum Tod wieder hinabgestiegen werden. Oder sie kann als Weg mit einem Anfang und Ziel verstanden werden, der unter Umständen auch über Sackgassen und Irrwege beschritten werden muss. Die linearen oder zyklischen Strukturen dieser Chiffren täuschen allerdings darüber hinweg, dass gerade dem Ungewissen und Akzidentiellen eine entscheidende Bedeutung für das menschliche Leben zukommt. Die Beiträge nehmen deshalb auch Lebensentwürfe in den Blick, die Krisen und Kippspotenziale des Nichtantizipierbaren miteinschließen. Durch die Berücksichtigung kon-

tingenter Lebenswirklichkeiten wird ein differenzierteres Verständnis von ›Lebensstufen‹ angeboten, das neben konventionellen Bildern von Kindheit, Jugend, mittleren Jahren und Alter auch innovative Zugriffe auf Lebensabschnitte ermöglicht.

Dem Stufengang des menschlichen Lebens folgend eröffnen drei Beiträge zu Kindheit und Adoleszenz die Festschrift. Florian Trabert analysiert die Kindheitsdarstellung in W.G. Sebalds *Austerlitz*, Judith Schalanskys *Blau steht dir nicht* und Clemens J. Setz' *Indigo* anhand der in diese Texte montierten Kinderfotografien und ihrer Relation zum Text. Wie Trabert unter Rekurs auf die Fototheorien von Walter Benjamin und Roland Barthes zeigt, kommt dem Bildmaterial in den drei Texten eine jeweils unterschiedliche Funktion zu: Während die Fotografien in *Austerlitz* den Identitätsverlust des Protagonisten veranschaulichen und in *Blau steht dir nicht* zum Gegenstand einer kulturkritischen Betrachtung der Kindheit vom späten 19. bis zum späten 20. Jahrhundert werden, generieren diese in *Indigo* einen Überschuss an Sinnangeboten.

Als Geschichte und Geschichten gestohlener Zeit kontextualisiert Sonja Klein das große Erinnerungsprojekt *Die Jahre im Zoo* von Durs Grünbein. Ausgehend von dessen Verortung in der Heimatstadt Dresden lokalisiert Klein wesentliche autobiografische und zeitgeschichtliche Koordinaten und deren Bedeutung für Grünbeins Schreiben, wobei sie den Verlust von Kindheits- und Jugendjahren in der DDR als Vorbereitung und notwendige Bedingung dieser Dichtung diagnostiziert.

Volker Dörr setzt sich in seinem Beitrag kritisch mit dem Gemeinplatz auseinander, dass es sich beim Sturm und Drang um eine literarische Jugendbewegung handle. Wie er auf der Grundlage einer breiten empirischen Basis von Dramen Goethes, Wagners, Leisewitz', Klingers, Lenz' und Schillers zu zeigen vermag, erweist sich dieses Klischee bereits hinsichtlich der formalen Ebene als fragwürdig, da in der Auflösung der Form lediglich ein Oberflächenphänomen zu sehen ist, während an der Basis das geordnete und ordnende Alte statisch und stabil bleibt. Auf der Handlungsebene wird jugendliche Energie in diesen Texten eher absorbiert, als nach außen gewendet. Die jugendlichen Protagonisten scheitern vor allem an sich selbst und weniger an einer überkommenen alten Gesellschaftsordnung.

Die Beiträge der zweiten Sektion setzen sich mit krisenhaften Erfahrungen in der Mitte des menschlichen Lebens auseinander. Sabrina Huber und Maike Rettmann beschäftigen sich in ihrem Beitrag mit dem Phänomen der *Quarterlife Crisis* in den Erzählungen *Antwort aus der Stille* von Max Frisch und *Das dreißigste Jahr* von Ingeborg Bachmann. Die typischerweise um das 30. Lebensjahr auftretende *Quarterlife Crisis*

verstehen die Autorinnen in Anlehnung an die aktuelle narratologische Krisenforschung als Schwebezustand und Phänomen der Mitte, dessen Anfang und Ende weniger relevant erscheinen als das Erleben der Krise selbst. Die beiden Texte von Frisch und Bachmann befassen sich mit der Frage nach der Möglichkeit außergewöhnlichen Lebens in Abgrenzung von etablierten Konventionen. Während bei Frisch ein individuelles Ringen nach Außergewöhnlichkeit im Zentrum der Krise steht, wird der Anspruch auf Außergewöhnlichkeit bei Bachmann ins Utopische gewendet.

In ihrem Beitrag zu Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* analysiert Larissa Woischnig die Lebenskrise des Protagonisten Ulrich, der einerseits auf eine Integration ins soziokulturelle Gefüge angewiesen ist, sich aber andererseits nicht mit den immanenten Werten und Ordnungsmustern identifizieren kann. Daher kann er auch keine diesen Wirklichkeiten entsprechenden Eigenschaften als zu sich gehörig anerkennen. Obwohl Entwicklung möglich erscheint, stagniert Ulrich gerade im ersten Teil des Romans zwischen Routine und Kontingenz.

Den Gang durch die Phasen des menschlichen Lebens schließt die dritte Sektion mit Beiträgen zum Themenkomplex Alter(n) und Sterblichkeit ab. In ihrer Analyse der Novelle *Das Gartenhaus* von Thomas Hürlimann erarbeitet Sigrid Belzer-Kielhorn die darin gestalteten Herausforderungen des Alter(n)s. Anhand des zentralen Motivs der Trauerarbeit erörtert sie, wie der Tod des gemeinsamen Sohnes die langjährige Ehe eines Paares belastet. Die an zentralen Handlungsräumen und der Figurenkonstellation orientierte Argumentation legt die unterschiedlichen Bewältigungsstrategien im Umgang mit dem tragischen Verlust offen und skizziert die Entfremdung des Paares voneinander – eine Diagnose, die allegorisch auf die schweizerische Oberschicht verweist, ohne sich jedoch im Allegorischen zu erschöpfen.

Miriam Seidler setzt sich mit der literarischen und narrativen Exploration des Alternsprozesses auseinander, der sich durch den medizinischen Fortschritt immer weiter hinauszögern lässt. Als Fallbeispiel dient ihr Thea Dorns Roman *Die Unglückseligen* (2016), der gegenwärtige Wissenschaftspraxis und das zweifelhafte Streben nach der ›Abschaffung des Alterns‹, hier personifiziert durch eine Molekularbiologin, in einer geradezu faustischen Erzählung inszeniert. Seidler identifiziert die von Dorn applizierten und subvertierten Topoi und Figurenmodelle der Altersdarstellung und kontextualisiert den Text in der Ideengeschichte und den Diskursen des Alter(n)s.

In den Beiträgen der vierten Sektion stehen nicht einzelne Lebensphasen, sondern die wechselseitige Beziehungen von Jugend und Alter

im Mittelpunkt. Thomas Küpper setzt sich mit der Goethe-Rezeption bei Walter Benjamin, und zwar insbesondere mit der Rezeption eines bestimmten Satzes auseinander: »Was man sich in der Jugend wünscht, hat man im Alter in Fülle«. Ausgehend von diesem Satz erarbeitet Küpper das Entwicklungskonzept bei Goethe, aber auch dessen Umdeutung bei Benjamin: die Moderne sei gekennzeichnet von einer umfassenden Alter(ung)slosigkeit, die sich – so folgert Küpper im Anschluss an den Kulturphilosophen Byung-Chul Han – bis in die Phänomene des »Blitzartigen und Kurz(weilig)en« der Gegenwart fortsetze.

Robin-M. Aust und Christian Heinrichs eruieren in ihrem Beitrag zu Saša Stanišićs *Herkunft* literarische Gestaltungsmöglichkeiten kollektiver und individueller Identitäten. In einer Analyse mit kulturpoetischen, phänomenologischen und narratologischen Schwerpunkten erarbeiten sie drei Phasen der literarischen Reflexion von Identität: eine am Adoleszenz- und Herkunftsnarrativ orientierte Konstruktion, eine mit Demenzerkrankung und Tod verbundene Dekonstruktion und eine spielerische ›Choose your own Adventure‹-Transformation, die Erzähltraditionen des Gamebooks adaptiert.

Die Beiträge der fünften und letzten Sektion, Lebenswege und -entwürfe, nehmen schließlich die Gesamtheit des menschlichen Lebens in den Blick, sei es in der Retrospektive oder als Ergebnis kultureller Konstruktionen. Hans-Georg Pott befasst sich in seinem gleichnamigen Essay mit dem Phänomen der *Metanoia*. Zwar zeichnet der Text schwerpunktmäßig christlich-religiöse Konzepte von Reue bzw. Buße nach, doch geht es in einem übergeordneten Sinn um radikale Veränderungen – etwa von Zeitlichkeitskonzepten –, die als solche Sinneswandel im Leben der Individuen mit sich bringen. Dabei zieht Potts Argumentation literaturgeschichtliche, philosophische, theologische und soziologische Verbindungslinien von der Antike über die frühe Neuzeit und die Romantik bis zur Gegenwart.

Daniel Hoffmann befasst sich in seinem Beitrag mit dem essayistischen Werk Moritz Heimanns, in dem die verschiedenen Lebensalter des Menschen zum perspektivischen Bezugspunkt für literaturkritische, religiöse und weltanschauliche Überlegungen werden. Ausgehend von der ›Gestalt‹ der Lebensalter zeigt Hoffmann deren unterschiedliche argumentative und metaphorische Funktionalisierungen in Heimanns Essays auf. Diese reichen von der Vereinnahmung für Überlegungen zu Autor\*innen und deren Werk (Fontane, Tolstoi) über die Frage, wie der Mensch seinen Platz in der Welt findet, bis hin zur Analogisierung und Verflochtenheit der menschlichen Lebensphasen mit der sich durch

Technik und Wirtschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts drastisch verändernden Welt.

Dietrich Busse stellt in seinem Beitrag die autobiografische Trilogie des Schriftstellers Bernd Cailloux ins Zentrum, die die Romane *Das Geschäftsjahr 1968/69*, *Gutgeschriebene Verluste* und *Der amerikanische Sohn* umfasst, und spürt der Frage nach, in welcher Form die gewählten Texte das Thema ›Lebensstufen‹ aufgreifen und diskutieren. ›Lebensstufen‹ versteht er einerseits als eine überzeitlich und überkulturell gültige Phasenabfolge im menschlichen Leben, andererseits – in diachron-historischer Hinsicht – als die Abfolge unterschiedlicher Generationen (z.B. Boomer, 68er). Mit dem Konzept der ›Lebenszeitstufen‹ sucht Busse die Beobachtung einzufangen, dass sich die üblicherweise einer bestimmten Lebensphase zugeschriebenen Lebensweisen unterschiedlich auf die individuelle Lebenszeit verteilen können. Unter ›Lebensstilen‹, die quer zu den ›Lebensstufen‹ und ›Lebenszeitstufen‹ konzipiert werden und besonders durch generationstypische Aspekte gekennzeichnet sind, fasst Busse typisierte Verhaltensweisen, Handlungsmuster, Gewohnheiten, Haltungen, Einstellungen, Denkmuster und Beurteilungsschemata.

Alexander Ziem stellt an den Beginn seines Beitrags die Prämisse, dass wir kaum über Lebensalter sprechen können, ohne Metaphern zu verwenden. Die Wahl der Metaphern ist dabei schon deshalb nicht willkürlich, weil die in Anschlag gebrachten Quelldomänen zu der Erschließung des abstrakten Zielbereiches – hier: Lebensalter – entschieden beitragen. Am Beispiel von Kompositummetaphern mit dem Erstglied *Leben* geht Ziem der Frage nach, welchen Einfluss konzeptuelle Metaphern bei der Konstituierung und Konturierung dessen haben, was als Lebensalter bezeichnet wird. Ziem vertritt die These, dass wir nur über bestimmte metaphorische ›Umwege‹ über Lebensalter sprechen und denken können.

Dietrich von Engelhardt geht in seinem Beitrag zu den Lebensphasen in der Philosophie Hegels von den verschiedenen Konzepten und Bewertungen von Lebensphasen aus, die in der Geistesgeschichte seit der Antike in einem Wechselspiel von (Natur-)Wissenschaft und Spiritualität entwickelt wurden. Die Säkularisierungsprozesse der Neuzeit gaben diesen Modellen Konzepte von Harmonien zwischen dem Menschen, der Natur und dem Kosmos im Allgemeinen hinzu, woraus Hegel ein dreistufiges Modell der menschlichen Lebensphasen entwickelt: Die erste Phase zeichnet sich durch die Eintracht des Kindes mit der Welt aus. Diese Harmonie wird gestört durch das jugendliche Bedürfnis, die Welt zu verändern, auf die eine Anpassung des Erwachsenen an dieselbe folgt. Die dritte Phase des Alters bildet die wiedergewonnene Harmonie ab,

und stellt somit einen Wandel in der Lösung des sterblichen Leibes hin zum unsterblichen Geist dar.

Heiner Fangerau beschäftigt sich in seinem Beitrag mit einer der ersten Professorinnen Deutschlands. Rhoda Erdmann (1870-1935) gelang es, sich in der männlich geprägten Wissenschaftswelt des frühen 20. Jahrhunderts zu etablieren, indem sie sich in dem Gebiet der Gewebezüchtungsforschung eine Nische innerhalb der Regenerationsforschung schuf. Fangerau erörtert, dass Erdmanns Bestreben, die Gewebekulturtechnik als allgemeine biologische Praxis in Deutschland durchzusetzen, auch als ein Versuch gesehen werden kann, mit der Zellforschung ein größeres Feld einzurichten. Ausgehend von dieser Hypothese zeichnet der Beitrag den wechselhaften Karriereweg einer engagierten Forscherin nach, die sich nicht ins Abseits drängen ließ, sondern die direkte Auseinandersetzung mit männlichen Kollegen suchte, um ihre Ideen und Forschungsressourcen zu verteidigen.

\*

Dass die Festschrift in der Reihe »Germanistische Literaturwissenschaft« des Ergon-Verlags erscheint, möchten die Herausgeber\*innen als Würdigung Henriette Herwigs verstehen, die als Reihemitherausgeberin das Erscheinen von vielen germanistischen Monographien, insbesondere von an ihrem Lehrstuhl entstandenen Dissertationen, in diesem Rahmen ermöglicht hat. Die Herausgeber\*innen danken Danara Schürmann und Frederick Bellhoff für die redaktionelle Bearbeitung und Robin M.-Aust für die Fotografien von Stufen auf dem Campus der Heinrich-Heine-Universität, die passend zum Thema der Festschrift das Cover zieren. Der Anton-Betz-Stiftung der Rheinischen Post e.V., dem Institut für Germanistik und dem Dekanat der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität danken sie für die großzügige finanzielle Unterstützung, die das Erscheinen der Festschrift möglich gemacht hat.

### *Literaturverzeichnis*

Herwig, Henriette: Das ewig Männliche zieht uns hinab: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Geschlechterdifferenz – Sozialer Wandel – Historische Anthropologie, Tübingen und Basel 1997.

Herwig, Henriette: Literarische Alterskonstruktionen als Medien der Erinnerung und Reflexion epochalen Wandels. Theodor Fontanes *Der Stechlin*, Wilhelm Raabes *Altershausen* und Christa Wolfs *Leibhaftig*, in Andrea von Hülsen-Esch (Hg.): *Alter(n) neu denken. Konzepte für eine neue Alter(n)skultur*, Bielefeld 2015, S. 41-70.

# Dank an eine couragierte Forscherin

*Volker Michels*

Die sich bald zu einer Freundschaft entwickelnde Bekanntschaft mit der Literaturwissenschaftlerin Henriette Herwig verdanke ich meiner Tätigkeit als Herausgeber der Werke, Briefe und des bildnerischen Schaffens von Hermann Hesse. Henriette Herwigs konstruktive und gleichwohl nicht unkritische Analysen der von Hesse auf vielfältigste Weise ins Fiktionale und Essayistische transponierten Lebenserfahrungen sind so eigenständig, kenntnisreich und vertrauenerweckend, dass wir Mitglieder des Hermann Hesse-Stiftungsrates froh waren, sie 2003 – in der Nachfolge der Professoren Adolf Portmann, Beda Allemann und Michael Böhler – als Präsidentin des Berner Gremiums zu gewinnen. Was sie von ihren Vorgängern unterschied, war ihr unter den Lehrstuhlinhaber\*innen hierzulande noch keineswegs selbstverständlicher akademischer Einsatz für diesen Autor, der im Vergleich zu Generationsgenossen wie Franz Kafka, Thomas Mann, Bertolt Brecht, Rainer Maria Rilke, Robert Musil oder Gottfried Benn an unseren Universitäten nach wie vor unterrepräsentiert ist. Ein längst überfälliges Engagement, gemessen an der weltweiten Rezeption eines Autors, dessen Werke mittlerweile in nahezu 200 Millionen Exemplaren und mehr als 80 Sprachen verbreitet sind. Der Paradoxie, dass die Hochschulen des Auslandes sich weit mehr mit Hesse befassen als die seines eigenen Sprachraums, hat sich Henriette Herwig damit widersetzt. Als eine der ersten Forscherinnen erkannte sie die Bedeutung des erstaunlich umfangreichen und erst seit den 1970er Jahren kontinuierlich erschlossenen literarischen und bildnerischen Nachlasses des Dichters, der tausenden, aus zahlreichen Zeitungen und Zeitschriften erstmals in Buchform vorgelegten Lektüreempfehlungen und Stellungnahmen zur Politik und Zeitgeschichte, der Tagebücher sowie der unveröffentlichten oder nur in historischen Journalen zugänglichen fiktionalen und lyrischen Arbeiten. Mit der Erforschung dieses 7000 Seiten umfassenden und erst in der von 2001-2007 erschienenen Gesamtausgabe zugänglichen Materials – bereichert durch das Potential von tausenden der erst in den letzten Jahrzehnten publizierten Briefe des Dichters – hat sie eine Revision der akademischen Beschäftigung und Wertschätzung dieses Autors angestoßen.

Seit 2001 Professorin für Neuere Deutsche Literaturgeschichte an der Universität Freiburg im Breisgau, folgte Henriette Herwig 2003 einer Berufung an die Heinrich-Heine-Universität nach Düsseldorf, wo sie als Inhaberin eines der zwei Lehrstühle für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft auch in der Goethe-Forschung, der Frauenliteratur, den deutsch-jüdischen Literaturbeziehungen, den Gender Studies und der literarischen und bildlichen Kultur des Alter(n)s für innovative Akzente sorgte. Nicht zu vergessen ist ihr Einsatz für bedeutende, doch wenig beachtete Autorinnen wie u.a. auch die unter dem Pseudonym Georg Munk veröffentlichende Lebensgefährtin Martin Bubers, Paula Buber.

In Düsseldorf hat Henriette Herwig im März 2010 ein hochkarätiges, die Synergie von Poesie, Musik und bildnerischen Ausdrucksformen ergründendes Symposium ins Leben gerufen. Die interdisziplinären und durchweg substanziellen Referate dieses mehrtägigen Kolloquiums sind ein Jahr darauf in dem viel beachteten Sammelband »*Magischer Einklang*«. *Dialog der Künste im Werk Hermann Hesses* von ihr veröffentlicht worden. Zwei Jahre später, als sich Hesses Tod zum 50. Mal jährte, fand im Kunstmuseum der Stadt Bern der von ihr organisierte und dem Dichter gewidmete internationale Kongress »Die Grenzen überfliegen« statt, in dessen Rahmen 31 Referent\*innen aus mehreren Ländern ihre thematisch weitgespannten »neuen Perspektiven der Forschung« vortrugen, die Henriette Herwig 2013 gemeinsam mit Florian Trabert in einem fast 500 Seiten umfassenden Sammelband einem noch breiteren Publikum zugänglich gemacht hat. Auch die alljährlich in Sils Maria, dem geistesgeschichtlichen Brennpunkt des schweizerischen Engadin, stattfindenden Hermann Hesse-Tage verdanken ihr wichtige Impulse, indem sie den jungen Forschenden unter ihren Schüler\*innen ein Podium für die Ergebnisse ihrer Recherchen verschafft hat. Auf diese Weise ist es ihr geglückt, neue Generationen von Wissenschaftler\*innen für die Erforschung bisher vernachlässigter Regionen der Kulturgeschichte zu rekrutieren, nicht zuletzt dank der gewinnenden Überzeugungskraft ihrer Kompetenz und ihres ebenso freundlichen wie empathischen Naturells.

Es ist Henriette Herwig gelungen, unser Blickfeld um wichtige, bisher unterbelichtete Gebiete zu erweitern und als Autorin mit Formulierungen zu überzeugen, die so treffend sind, dass sie die Lesenden berühren wie eigene Eindrücke, die sie ins Bewusstsein zu rufen, zur Sprache zu bringen und damit verfügbar zu machen versteht. Dankbar blicke ich wie wohl jeder, dem es vergönnt war ihr zu begegnen, zurück auf die Zusammenarbeit mit dieser außergewöhnlich feinfühligem und mutigen Wissenschaftlerin.

# Kindheit und Jugend



# Beschädigte Kindheit. Kinderfotos in W.G. Sebalds *Austerlitz*, Judith Schalanskys *Blau steht dir nicht* und Clemens J. Setz' *Indigo*

Florian Trabert

## 1. Das bedrohte Kind

In ihrer Deutung von Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* stellt Henriette Herwig den Tod des Knaben Otto in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen und schließt mit der Bemerkung: »Eine zukunftsweisende Gesellschaft [...] müsste mindestens so beschaffen sein, dass Kinder die Chance haben, in ihr zu überleben.«<sup>1</sup> Im Tod Ottos manifestiert sich ein zentraler Aspekt von Goethes Kritik am adligen Personal seines Romans. Vor allem die männlichen Figuren sehen in dem schutzbedürftigen Kind in erster Linie ein Hindernis bei der Befriedigung ihrer erotischen Wünsche; am Ende gelingt es der dem Untergang geweihten Adelsgesellschaft nicht einmal, die Genealogie zu erhalten.<sup>2</sup> Goethes Roman stellt ein besonders prägnantes Beispiel für einen literarischen Text dar, in dem die Gefährdung von Kindern – bei Goethe zugespitzt zum Tod des Knaben – als Indiz für gesellschaftliche Fehlentwicklungen fungiert.

Dass der literarischen Darstellung von Kindern häufig ein gesellschaftskritisches Potential zukommt, gilt für *Die Wahlverwandtschaften* nicht weniger als für den Internatsroman der vorletzten Jahrhundertwende<sup>3</sup> oder die Gegenwartsliteratur. Mit W.G. Sebalds *Austerlitz*, Judith Schalanskys *Blau steht dir nicht* sowie Clemens Setz' *Indigo* sollen im Folgenden drei zu Beginn des 21. Jahrhunderts erschienene Texte analysiert werden, in denen Kinder unterschiedlichen Bedrohungen ausgesetzt sind. Die Kindheitsdarstellungen in den Texten Sebalds und Schal-

---

<sup>1</sup> Henriette Herwig: Goethe, die Frau und das (getötete) Kind. Überlegungen zum *Erkönig*, zum *Urfaust* und zu den *Wahlverwandtschaften*, in: Milan Tvrđík/Alice Stašková (Hg.): Goethe heute/Goethe dnes, Cervený Kostelec 2008, S. 89-121, hier S. 121.

<sup>2</sup> Vgl. Herwig: Goethe, die Frau und das (getötete) Kind, S. 106; S. 121.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu Henriette Herwig: Adoleszenzkonflikte in Hermann Hesses *Unterm Rad*, Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* und Robert Walsers *Jakob von Gunten*, in: dies/Florian Trabert (Hg.): Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung, Freiburg i.Br. 2013, S. 209-225.

anskys stehen in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der katastrophengesättigten deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts: *Austerlitz* handelt vom Schicksal des gleichnamigen Protagonisten, der als in den 1930er Jahren in Prag geborenes jüdisches Kind nur dank eines sogenannten ›Kindertransports‹ der wahrscheinlichen Ermordung durch die Nationalsozialisten entkommen kann. *Blau steht dir nicht* schildert die Kindheit eines jungen Mädchens während der Spätphase des sozialistischen Regimes der DDR. *Indigo* schließlich erzählt von Kindern, die an einer mysteriösen Krankheit leiden und aus den eigens für sie eingerichteten Heimen verschleppt werden. Wenngleich *Austerlitz* aufgrund seiner Thematisierung der Schoa eine Sonderstellung zukommt, sind die drei Texte über das gemeinsame Thema der bedrohten Kindheit hinaus durch enge und vielfältige intertextuelle wie intermediale Relationen verbunden. Insbesondere übernehmen Schalansky und Setz mit der Integration von Bild- und Fotomaterial ein hervorstechendes Charakteristikum der Erzähltexte Sebalds. Unter diesen Fotografien finden sich auch mehrere Kinderportraits, die im Folgenden im Zusammenspiel mit den jeweiligen Texten analysiert werden sollen. Es wird sich dabei zeigen, dass sich in diesen Portraits die beschädigte Kindheit der Hauptfiguren auf besonders deutliche Weise manifestiert.

## 2. *Das abgesonderte Kind: W.G. Sebalds Austerlitz*

Sebalds vergleichsweise schmales Œuvre partizipiert an der von Aleida Assmann beschriebenen neuen Erinnerungskultur: »Während das zukunftsorientierte Zeitregime der Moderne die Opfer der Geschichte mit Stillschweigen übergang, hat das Zeitregime der neuen Erinnerungskultur diese Stimmen in die Gegenwart zurückgeholt.«<sup>4</sup> Mit einem geschichtspessimistischen Blick in der Nachfolge Walter Benjamins schildern Sebalds Texte Exilerfahrungen, die in den Katastrophen der deutschen Geschichte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts begründet sind. Da die Erinnerungsarbeit von Sebalds Figuren häufig der Rekonstruktion der Kindheit dient, kommt dieser Lebensphase eine wichtige Rolle in seinen Texten zu. Bereits in der Erzählung *Max Aurach* aus Sebalds erstem Prosaband *Die Ausgewanderten* steht die Kindheitsdarstellung dabei im Spannungsfeld von Geborgenheit und Bedrohung. Das in die Erzählung integrierte Tagebuch der Luise Lanzberg über

---

<sup>4</sup> Aleida Assmann: *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, München 2013, S. 303.

ihre geradezu idyllische Kindheit und Jugend in einer assimilierten jüdischen Familie des späten 19. Jahrhunderts steht in einem scharfen Kontrast zum Schicksal ihres Sohnes Max Aurach, der dem Ich-Erzähler von seiner Kindheit im nationalsozialistischen Deutschland und seiner Flucht nach England berichtet.<sup>5</sup> Diese in *Die Ausgewanderten* behandelten Themen amplifiziert Sebald in seinem letzten und umfangreichsten Prosatext *Austerlitz*, dessen gleichnamiger Protagonist erst als Erwachsener erfährt, dass er im Alter von fünf Jahren mit einem sogenannten ›Kindertransport‹ von Prag nach Wales verschickt wurde. Die Verschickung nach Wales bedeutet für Austerlitz die endgültige Trennung von seinen Eltern, die nur wenige Jahre später von den Nationalsozialisten ermordet werden, und stellt somit eine zutiefst traumatische Erfahrung dar, die sein Leben unweigerlich in zwei Hälften teilt. Der ›Kindertransport‹ rettet zwar seine physische Existenz, beschädigt aber dauerhaft seine psychische Konstitution, so dass er noch als Erwachsener unter Bindungsunfähigkeit leidet und nach der Aufdeckung seiner Herkunft einen Zusammenbruch erleidet.<sup>6</sup> Im Anschluss an seine Reise nach Prag zieht Austerlitz das bittere Fazit: »Es nutzte mir offenbar wenig, daß ich die Quellen meiner Verstörung entdeckt hatte, mich selber, über all die vergangenen Jahre hinweg, mit größter Deutlichkeit sehen konnte als das von seinem vertrauten Leben von einem Tag auf den anderen abgesonderte Kind.«<sup>7</sup> Auf diese Weise verschränken sich in *Austerlitz* die persönliche Geschichte der Hauptfigur und die Geschichte der Judenvertreibung und -vernichtung durch die Nationalsozialisten.<sup>8</sup>

Der Riss, der durch Austerlitz' Biografie geht, ist narratologisch in der analytischen Struktur des Textes abgebildet. Der Protagonist erzählt dem Ich-Erzähler die Geschichte seiner Waliser Kindheit vor der Rekonstruktion seiner zeitlich früher gelegenen Prager Kindheit, die ihm – wenn auch nur partiell – erst in der zweiten Hälfte des Textes gelingt. Eine Verstärkung erfährt dieser Riss durch den Umstand, dass Austerlitz seine Prager Kindheit aus Selbstschutz verdrängt hat und sich diese zudem weitgehend – wenn auch nicht vollständig – mit der infantilen

<sup>5</sup> Vgl. W.G. Sebald: *Die Ausgewanderten*. Vier lange Erzählungen, Frankfurt a.M. 1994, S. 217-355, hier S. 289-327 (Tagebuch von Luise Lanzberg) und S. 270-289 (Bericht von Max Aurach).

<sup>6</sup> Vgl. hierzu auch Norman Ächtler: »Der Page, der zurückgekommen war, sein Teil zurückzufordern«. Zur Inszenierung des Kindertransports als Kindheitstrauma in W.G. Sebalds *Austerlitz*, in: *Der Deutschunterricht* 2019, H.6, S. 9-20, hier S. 15f.; S. 18.

<sup>7</sup> Vgl. W.G. Sebald: *Austerlitz*, Frankfurt a.M. 2003, S. 326.

<sup>8</sup> Lynn L. Wolff: *Austerlitz*, in: Claudia Öhlschläger/Michael Niehaus (Hg.): *W.G. Sebald Handbuch*. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2017, S. 48-58, hier S. 49.

Amnesie überschneidet. Dass in Austerlitz' Bericht über seine Kindheit die frühesten Jahre fehlen, lässt sich für die Rezipierenden zunächst darauf zurückzuführen, dass er sich an diese schlichtweg nicht erinnert. Lediglich in der schmerzlichen Erfahrung, »auf einmal mit einem anderen Namen angeredet zu werden«<sup>9</sup>, ist bereits zu Beginn von Austerlitz' Erzählung ein deutlicher Hinweis auf seine Verschickung zu sehen. Die Kälte, Sprachlosigkeit und Unbehaustheit, die die Atmosphäre im Haus seiner Waliser Pflegefamilie kennzeichnen, sind durch deren religiösen Fanatismus begründet, verstärken aber zugleich den Eindruck, dass Austerlitz nicht bei seinen biologischen Eltern aufwächst.

Die dauerhafte Beschädigung von Austerlitz' Persönlichkeit wird auch in dem fotografischen Material sichtbar, das in den Text integriert ist. So findet sich in dem Text bezeichnenderweise keine Fotografie, die den erwachsenen Austerlitz zeigt.<sup>10</sup> Dieser wird lediglich durch Bildmaterial repräsentiert, das in einem gleichermaßen metonymischen wie metaphorischen Zusammenhang mit ihm steht. Die Fotografien seines von Büchern und Akten überfrachteten Büros sowie seines Rucksacks<sup>11</sup> verweisen unverkennbar auf die fehlende Ordnung und Unstetigkeit seiner Existenz. Aber auch die Portraitfotografien in *Austerlitz*, von denen nur zwei den Protagonisten zeigen, erfüllen weniger eine dokumentarische Funktion, sondern dienen der Theatralität und Inszenierung.<sup>12</sup> Ein solches inszenatorisches Moment zeichnet die Fotografie aus, die Austerlitz als Teil der Rugby-Mannschaft seines Internats zeigt.

Das Bild ist zu einem Zeitpunkt entstanden, als sich sein Leben erstmals nach seiner Verschickung stabilisiert, da ihm die Distanz zu seiner Pflegefamilie und vor allem die Freundschaft zu seinem Mitschüler Gerald neue Perspektiven eröffnen. Wenngleich sich diese Festigung von Austerlitz' Existenz auch darin zeigt, dass der Protagonist hier als Teil eines Kollektivs zu sehen ist, bleibt die Fotografie nicht frei von Ambivalenzen. So evozieren die gestreiften Trikots der Rugbyspieler Sträflingskleidungen, wobei die Heteronomie der Schüler noch durch

<sup>9</sup> Sebald: Austerlitz, S. 66.

<sup>10</sup> Die Beschreibung des Protagonisten zu Beginn des Textes evoziert mit dem Film allerdings ein visuelles Medium: »Eine der in der *Salle des pas perdus* wartenden Personen war Austerlitz, ein damals, im siebenundsechziger Jahr, beinahe jugendlich wirkender Mann mit blondem, seltsam gewelltem Haar, wie ich es sonst nur gesehen habe an dem deutschen Helden Siegfried in Langs Nibelungenfilm.« (Sebald: Austerlitz, S. 10)

<sup>11</sup> Vgl. Sebald: Austerlitz, S. 47; S. 59.

<sup>12</sup> Vgl. Silke Horstkotte: *Photographie/Photographieren*, in: Claudia Öhlschläger/Michael Niehaus (Hg.): *W.G. Sebald Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2017, S. 166-174, hier S. 169.

die Anordnung nach ihrer Körpergröße verstärkt wird. Innerhalb dieser Ordnung wird Austerlitz' melancholische Außenseiterstellung durch seine Positionierung am Rand der Mannschaft akzentuiert, die auch der Text betont.<sup>13</sup>



Abb. 1: *Austerlitz*, S. 118.

Derartige Ambivalenzen steigern sich bei der zweiten, auch auf dem Buchcover abgebildeten Fotografie, die zugleich an der Strategie Sebalds partizipiert, die Wirklichkeit durch das Bildmaterial nicht nur zu erschließen, sondern zugleich zu verrätseln.<sup>14</sup> Das kurz vor seiner Verschickung entstandene Bild wird Austerlitz von seiner ehemaligen Nachbarin Věra gezeigt, nachdem er die Adresse seiner elterlichen Wohnung ausfindig machen konnte, und gehört somit zu den wenigen Dokumenten, die ihm Aufschluss über seine Prager Kindheit geben. Als Austerlitz das Foto viele Jahrzehnte nach seiner Entstehung sieht, ist er nicht mehr in der Lage, die Identität zwischen sich und dem abgebildeten Kind herzustellen. Die Fotografie zeigt, dass der Bruch in Austerlitz' Biografie unwiderruflich ist und sich diese nicht mehr zu einem kohärenten Ganzen zusammenfügen lässt. Nur unmittelbare und körperliche Erfahrungen, wie »die unebenen Pflastersteine«<sup>15</sup> der Prager Gasse, in der sich die elterliche Wohnung befindet, versetzen den Protagonisten in die Lage,

<sup>13</sup> Vgl. Sebald: *Austerlitz*, S. 110.

<sup>14</sup> Vgl. Fuchs: »Die Schmerzensspuren der Geschichte«. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa, Köln u.a. 2004, S. 76.

<sup>15</sup> Sebald: *Austerlitz*, S. 216.



Abb. 2: *Austerlitz*, S. 270

blitzartige Verbindungen im Sinne der Proust'schen ›*mémoire involontaire*‹ zwischen seiner Kindheit und seiner Gegenwart herzustellen.<sup>16</sup> Die Verkleidung des Kindes als Page der Rosenkönigin, in der eigentlich ein spielerisches Moment zu sehen wäre, verweist auf den nur wenig später erfolgenden Verlust seiner Identität. Auch in dem Umstand, dass das Kind auf der Fotografie isoliert und ohne weitere Familienmitglieder zu sehen ist, deutet sich die spätere Verschickung bereits an. Austerlitz' Vermutung, dass der Knabe mit einem »gebrochenen oder geschienten Arm«<sup>17</sup> abgebildet ist, lässt sich wahrscheinlich auf eine nachträgliche Projektion des Protagonisten zurückführen. Die Fotografie ist somit in

<sup>16</sup> Vgl. Alexandra Tischel: Aus der Dunkelkammer der Geschichte. Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W.G. Sebalds *Austerlitz*, in: Claudia Öhlschläger/Michael Niehaus (Hg.): W.G. Sebald: Politische Archäologie und melancholische Bastelei, Berlin 2006, S. 31-45, hier S. 34f.

<sup>17</sup> Vgl. Sebald: *Austerlitz*, S. 263f.

zeitlicher Hinsicht ambivalent, da sie Austerlitz vor der traumatischen Erfahrung der Verschickung nach Wales zeigt, gleichzeitig aber bereits Spuren dieser Traumatisierung aufweist – zumindest in der nachträglichen Deutung.

Mit dieser zeitlichen Ambivalenz korrespondiert auch Sebalds Konzeption der Fotografie als »Materialisierung gespenstischer Erscheinungen vermittelt einer sehr fragwürdigen Zauberkunst«<sup>18</sup>. Die gespenstische Qualität der Fotografie bemerkt auch Austerlitz, wenn er bei der Betrachtung des ihn als Kind zeigenden Portraits »das an seinem äußeren Rand gespensterhaft helle Kraushaar des Knaben«<sup>19</sup> hervorhebt. Das nicht mehr lebendige, aber noch nicht tote Gespenst ist eine Figur zeitlicher Diskontinuität, die für das Medium der Fotografie charakteristisch ist. Der Knabe auf dem kahlen Feld ist Austerlitz und ist es zugleich nicht; seine Traumatisierung durch die Verschickung hat noch nicht stattgefunden und ist gleichwohl bereits auf dem Bild zu erkennen. In dieser Hinsicht berühren sich die gespenstischen Fotografien Sebalds mit der theoretischen Reflexion Roland Barthes' über dieses Medium. In seinem Essay *Die helle Kammer* hält Barthes fest: »In der Phantasie stellt die PHOTOGRAPHIE [Hervorhebung im Original] [...] jenen äußerst subtilen Moment dar, in dem ich eigentlich weder Subjekt noch Objekt, sondern vielmehr ein Subjekt bin, das sich Objekt werden fühlt: ich erfahre dabei im kleinen das Ereignis des Todes [...]: ich werde wirklich zum Gespenst.«<sup>20</sup> Im Falle von Austerlitz' Kindheitsfotografie wird diese Ambivalenz noch durch den Umstand gesteigert, dass sich der Portraitierte nicht mehr an die Entstehung der Fotografie und damit an seine Objektwerdung erinnern kann. Als Spukerscheinung ist diese Fotografie kein Gedächtnisort mehr, der Austerlitz die Konstruktion einer kontinuierlichen Identität erlauben würde, sondern verweist vielmehr auf den unwiderruflichen Bruch, den seine Existenz seit der Verschickung nach Wales kennzeichnet.<sup>21</sup> Dieser Sachverhalt lässt sich auch anhand der für Barthes' Essay leitenden Dichotomie von *studium* und *punctum* formulieren.<sup>22</sup> Das *studium* des Portraits, mit Barthes verstanden als die hermeneutische Suche nach einem Sinn, hilft Austerlitz nicht bei der Rekonstruktion seiner Identität, wobei in dem Eingeständnis seines Scheiterns sogar Barthes' Begrifflichkeit anklingt: »Ich habe die Photographie

<sup>18</sup> W.G. Sebald: *Campo Santo*, Frankfurt a.M. 2006, S. 28.

<sup>19</sup> Sebald: *Austerlitz*, S. 263.

<sup>20</sup> Barthes: *Die helle Kammer*. Bemerkungen zur Photographie, übers. von Dietrich Leube, Frankfurt a.M. 1989, S. 22.

<sup>21</sup> Vgl. Fuchs: »Die Schmerzsspuren der Geschichte«, S. 142.

<sup>22</sup> Vgl. Barthes: *Die helle Kammer*, S. 35f.

seither noch vielfach *studiert*, [Hervorhebung F.T.] [...] ohne je den geringsten Anhalt zu finden.«<sup>23</sup> Was Austerlitz bleibt, ist die intersubjektiv nur bedingt nachvollziehbare, mit blitzartiger Erkenntnis verbundene Erfahrung des *punctum*, die Barthes zufolge mit einer Verwundung des Betrachters einhergeht: »Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft).«<sup>24</sup> In Austerlitz' Vermutung, dass er auf der Fotografie eine gebrochenen Arm habe, ist diese Verwundung auch motivisch präsent.

Eine vergleichbare Wirkung weisen auch andere in den Text montierte Fotografien auf, die mit dem Bild des Protagonisten als Pagen in einem motivischen Zusammenhang stehen: so insbesondere das mutmaßliche Portrait seiner Mutter, das aufgrund der Abwesenheit charakteristischer Details etwas Gespenstisches hat,<sup>25</sup> oder auch die einzige weitere in *Austerlitz* abgebildete Kinderfotografie, die ein Mädchen aus dem von einem Stausee überfluteten Geburtsort von Austerlitz' Pflegevater zeigt. Die idyllischen Elemente des Bildes wie der Hund auf dem Schoß des Mädchens oder die Puppe zu seinen Füßen werden durch die Überflutung des Dorfes radikal negiert. In der intensiven Identifikation des Protagonisten mit dem Mädchen und den anderen Dorfbewohnern bricht sich die verdrängte Verschickung Bahn. Wenn die Dorfbewohner in der Phantasie des kindlichen Austerlitz auch nach der Flutkatastrophe in ihrem Heimatort weiterleben, »aber ohne sprechen zu können und mit viel zu weit offenen Augen«<sup>26</sup>, objektiviert er mit dieser gespenstischen Vorstellung die Problematik seiner eigenen Existenz, die seit seiner Verschickung in einem Zwischenbereich von Leben und Tod angesiedelt ist. Das Gespenstische der Fotografien in *Austerlitz* lässt sich gleichermaßen vom Medium wie vom Sujet herleiten.

### 3. *Das marginalisierte Kind: Judith Schalanskys Blau steht dir nicht*

Der Einfluss Sebalds auf Judith Schalansky manifestiert sich bereits in ihrem ersten, 2008 erschienenem Roman *Blau steht dir nicht* sehr deutlich: Die Autorin stellt diesem ein Motto aus *Schwindel. Gefühle*

<sup>23</sup> Sebald: Austerlitz, S. 263f.

<sup>24</sup> Barthes: Die helle Kammer, S. 36.

<sup>25</sup> Vgl. Tischel: Aus der Dunkelkammer der Geschichte, S. 39.

<sup>26</sup> Sebald: Austerlitz, S. 76.

voran<sup>27</sup> und zugleich die für Sebalds Texte charakteristische Kombination von Text und Bild. In ihrem Diplomarbeitsprojekt mit dem Titel *Die Auswanderung der Seepferdchen*, der eine Vorstufe zu dem Roman darstellt,<sup>28</sup> hat Schalansky diesen Einfluss auf ihr Schreiben bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt ihrer schriftstellerischen Entwicklung thematisiert, dabei aber zugleich auch Kritik an ihrem Vorbild geübt:

Die Prosa W.G. Sebalds hat mich inspiriert, die allesamt von einem einsam umherirrenden Melancholiker handelt, der in fremden Orten weniger als in fremden Zeiten zu Hause ist, dem jeder Häusereingang von vergangenen Schlachten und jedes verstaubte Museumsexponat von verstorbenen Exzentrikern erzählt. Diese Vergangenheits- und Geschichtsbesessenheit kann man ihm durchaus vorwerfen, weil er darin einen zutiefst romantischen und zudem sehr männlichen Topos vom gelehrten, unbehausten Außenseiter fortschreibt, in einer altertümlichen, bisweilen hochgeschraubten Sprache von Dingen erzählt, die ihn an etwas erinnern und ihn beunruhigen oder erstaunen.<sup>29</sup>

»Vergangenheits- und Geschichtsbesessenheit« kennzeichnen auch Schalanskys eigene Texte, wobei die Autorin allerdings eine bewusste Abkehr von männlichen Perspektiven vollzieht. Als zentrales Konstruktionsprinzip von *Blau steht dir nicht* ist der Wechsel zweier unterschiedlicher Erzählinstanzen auszumachen, genauer der regelmäßige Wechsel zwischen Kapiteln mit einer personalen Erzählerinstanz aus kindlicher Perspektive und Kapiteln mit einer Ich-Erzählerin aus erwachsener Perspektive. In geschichtlicher Hinsicht sind diese beiden Erzählebenen durch den Zusammenbruch der DDR getrennt: Die Kapitel eins, drei und fünf spielen kurz vor dem Zusammenbruch des DDR-Regimes in den 1980er Jahren und schildern die Sommerurlaube des Kindes Jenny bei ihren Großeltern auf der Ostseeinsel Usedom. Die Kapitel zwei, vier und sechs hingegen sind im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts situiert und enthalten Berichte und kulturgeschichtliche Reflexionen der erwachsenen Ich-Erzählerin anlässlich ihrer Reisen nach Riga, New York und Greifswald. Auch durch diese Biografie geht mit der »Wende« ein geschichtlich bedingter Bruch, der aber nicht so unwiderruflich ist wie

<sup>27</sup> Dieses Motto, dass der Erzählung *All'estero* entnommen ist, exponiert das für Schalanskys Text zentrale Matrosenmotiv: »Auf der Schiffsbrücke stand mit gespreizten Beinen und wehenden Mützenbändern ein Matrose und machte mit zwei bunten Flaggen komplizierte semaphorische Zeichen in die Luft.« (Judith Schalansky: *Blau steht dir nicht. Matrosenroman*, Frankfurt a.M. 2011, S. 5; vgl. zudem W.G. Sebald: *Schwindel. Gefühle.*, Frankfurt a.M. 1994, S. 54)

<sup>28</sup> Elisa Müller-Adams: »Ein bisschen was muss dran sein«. Nautisches Erzählen und nautisches Erinnern in Judith Schalanskys *Blau steht dir nicht*, in: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 11 (2020), H. 2, S. 147-167, S. 152.

<sup>29</sup> Judith Schalansky: *Die Auswanderung der Seepferdchen*, Diplomarbeit, Potsdam 2007, S. 32.

in Sebalds *Austerlitz*; die Identität der beiden Erzählinstanzen wird in den ersten fünf Kapitel vielfach angedeutet, um im sechsten und letzten Kapitel schließlich bestätigt zu werden; gleichzeitig greift dieses letzte Kapitel mit der Rückkehr in eine partiell fremd gewordene Heimat die Grundkonstellation von Sebalds Erzählung *Il Ritorno in Patria* auf. Die beiden Erzählebenen sind zudem verknüpft durch metonymisch aufeinander bezogene Leit motive wie die Farbe Blau, Matrosen, Knoten und das Meer, die allerdings durchweg doppelt kodiert sind. Diese Motive stehen nicht nur für Sehnsucht und Grenzüberschreitung, sondern zugleich für die dichotomische Geschlechterordnung, die im Text durch die Großeltern der Protagonistin repräsentiert wird.<sup>30</sup> So verbietet die Großmutter Jenny mit der in den Titel eingegangenen Wendung das Tragen blauer Kleidung,<sup>31</sup> während ihr Großvater nur wenig Verständnis für den Berufswunsch seiner Enkelin aufbringt, »Matrösin« zu werden: »Das heißt *Matrose*. Und außerdem werden Mädchen keine Matrosen. Frauen auf dem Schiff bringen Unglück.«<sup>32</sup> Auch wenn Jenny am Ende nicht »Matrösin«, sondern Schriftstellerin wird, lässt sich der im Untertitel als »Matrosenroman« bezeichnete Text als späte Antwort auf den Großvater verstehen. Wenn die Ich-Erzählerin ihrem Großvater im letzten Kapitel berichtet, dass sie an einem Buch »[ü]ber Matrosen und ihre Uniformen«<sup>33</sup> schreibt, suggeriert sie damit nicht nur ihre Identität mit der kleinen Jenny, sondern zugleich mit der Autorin Judith Schalansky.<sup>34</sup> Mit dieser Kritik an der restriktiven Geschlechterordnung nimmt Schalansky genau jenen Aspekt in den Blick, der den männlichen Erzählerfiguren von Sebalds Texten entgeht.

Mit *Austerlitz* verbindet *Blau steht dir nicht*, dass die Protagonistin auf den in den Text montierten Fotografien gleichfalls ausschließlich als Kind zu sehen ist. Wengleich der Strand und das auf dem rechten

<sup>30</sup> Diese doppelte Codierung hat Barbara Kosta anhand der Farbe Blau herausgearbeitet: »Blau steht [...] besonders für persönliche Freiheit, für die Möglichkeit von Grenzüberschreitungen, die die Projektion in den endlosen Horizont nahelegt. In diesem Kontext muss Jenny indes erkennen, dass Blau auch jene Farbe ist, die ganz explizit mit kulturell opportunen Männlichkeitskonzepten verbunden ist.« (Barbara Kosta: Blau: Sehnsucht, Geschlecht und Judith Schalanskys Roman *Blau steht dir nicht. Matrosenroman*, in: Monika Schauben (Hg.): Die Farben imaginierter Welten. Zur Kulturgeschichte ihrer Codierung in Literatur und Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Berlin 2012, S. 241-254, hier S. 248.

<sup>31</sup> Judith Schalansky: *Blau steht dir nicht*, Berlin 2011, S. 61.

<sup>32</sup> Schalansky: *Blau steht dir nicht*, S. 68f.

<sup>33</sup> Schalansky: *Blau steht dir nicht*, S. 117.

<sup>34</sup> Vgl. Anna Montané Forasté: Mit Fotos aus der Kindheit. Zu Judith Schalanskys *Blau steht dir nicht* und Angela Krauß' *Eine Wiege*, in: Toni Tholen u.a. (Hg.): Fakten, Fiktionen und Fact-Fictions, Hildesheim u.a. 2018, S. 143-163, hier S. 156.



Abb. 3: *Blau steht dir nicht*, S. 21.

Bild zu erkennende Spielgerät zunächst eine unbeschwerte Kindheit suggerieren, lassen diese Fotografien zugleich die Deformationen sichtbar werden, denen Jennys kindliche Persönlichkeit ausgesetzt ist. Das Kind wird im wahrsten Sinne des Wortes marginalisiert, da es »auf den Fotos, die der Großvater von ihr gemacht hatte [...] immer am Rand [stand], als hätte sie sich eben noch ins Bild gedrängelt«<sup>35</sup>. Auch wenn es sich bei den Fotos augenscheinlich um Portraits der Autorin handelt<sup>36</sup> und der Text insgesamt vielfach auf biografisches Material zurückgreift, reflektiert *Blau steht dir nicht* Zusammenhänge, die über die Biografie der Autorin hinausweisen. Insbesondere illustrieren die Fotos die von den Großeltern und insbesondere vom Großvater vertretene Gesellschaftsordnung, innerhalb derer dem Mädchen nur eine randständige Bedeutung zukommt. Gerade die Wiederholung – die drei Fotografien zeigen mit nur geringen Variationen das gleiche Motiv und weisen die gleiche Bildkomposition auf – akzentuiert die Heteronomie des Kindes als strukturelles Phänomen. Anders als in *Austerlitz* dienen die Fotografien somit weniger der Rekonstruktion einer verlorenen Kindheit, sondern fungieren als Dokumente, die einer kulturgeschichtlichen Analyse unterzogen werden. Oder um es im Anschluss an Barthes zu formulieren: Trotz der persönlichen Bedeutung, die diese Fotografien für die Protagonistin fraglos haben, werden sie nicht zum Auslöser eines *punctums*, sondern zum Gegenstand eines vergleichsweise nüchternen *studiums*.

<sup>35</sup> Vgl. Schalansky: *Blau steht dir nicht*, S. 21.

<sup>36</sup> Die Ähnlichkeit zwischen dem Kind und der erwachsenen Autorin ist unverkennbar. Als Quelle führt die Autorin in den Bildnachweisen, die dem Roman angehängt sind, ihr privates Archiv an (vgl. Schalansky: *Blau steht dir nicht*, S.[141]).

Über das Besondere ihrer eigenen Biografie hinaus macht Schalansky die Marginalisierung des Kindes als einen grundlegenden Zug gesellschaftlicher Ordnungen sichtbar, indem sie eine Verbindung zwischen den Portraits von Jenny und Kinderfotografien aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts herstellt, die den Regisseur Sergej Eisenstein, die surrealistische Schriftstellerin und Fotografin Claude Cahun sowie den Schriftsteller Wolfgang Koeppen zeigen.



Abb. 4: Blau steht dir nicht, S. 40.

Bei der Wahl dieser drei Künstlerpersönlichkeiten dürfte insbesondere deren gesellschaftliche Außenseiterstellung ausschlaggebend gewesen sein, die bei Eisenstein und Cahun durch ihre jüdische Herkunft, bei Cahun zudem durch ihre Infragestellung von Geschlechternormen<sup>37</sup> und bei Koeppen durch seine uneheliche Geburt begründet ist. Orientiert sich die kindliche Jenny weitgehend an der rigiden Ordnung ihrer Großeltern, identifiziert sich die erwachsene Ich-Erzählerin mit

<sup>37</sup> Vgl. hierzu Kosta: Blau, S. 251; Forasté: Mit Fotos aus der Kindheit, S. 162.

Künstlerfiguren, die für alternative Identitätswürfe stehen. Auf den Fotografien, die Eisenstein, Cahun und Koeppen in ihrer Kindheit und Adoleszenz zeigen,<sup>38</sup> erscheinen die Abgebildeten wie verkleidet. Die Kulissenhaftigkeit der Fotoateliers und das offenkundige Arrangement der Personen und Requisiten akzentuieren die Heteronomie der abgebildeten Kinder zusätzlich. Auch wenn sich der junge Eisenstein im kompositorischen Zentrum der Fotografie befindet, bleibt dieses Zentrum aufgrund der Beliebigkeit der Kulissen und Requisiten letztlich leer. Nur auf den ersten Blick stehen diese Atelierbilder in einem Gegensatz zu den schnappschussartigen Bildern, die Jennys Großvater von seiner Tochter am Strand macht: In der Marginalisierung der Kinder ist eine wesentliche Gemeinsamkeit der beiden Bildtypen zu sehen.

Eine vergleichbare kritische Perspektive auf die Fotografie findet sich in Walter Benjamins Essay *Kleine Geschichte der Photographie* aus dem Jahr 1931, in dem ein wichtiger Prätext von *Blau steht dir nicht* zu sehen ist. Die leitende These des Essays, dass die Geschichte dieser Kunstform – trotz oder vielmehr gerade wegen des technischen Fortschritts – im Wesentlichen eine Verfallsgeschichte darstellt,<sup>39</sup> belegt Benjamin anhand des um 1900 aufblühenden Genres der Kinder- und Familienfotografie:

Das war die Zeit, da die Photographiealben sich zu füllen begannen. An den frostigsten Stellen der Wohnung, auf Konsolen oder Gueridons im Besuchszimmer, fanden sie sich am liebsten: Lederschwarten mit abstoßenden Metallbeschlägen und den fingerdicken goldumrandeten Blättern, auf denen närrisch drapierte oder verschnürte Figuren – Onkel Alex und Tante Rieckchen, Trudchen wie sie noch klein war, Papa im ersten Semester – verteilt waren und endlich, um die Schande voll zu machen, wir selbst: als Salontiroler, jodelnd, den Hut gegen gepinselte Firnen schwingend, oder als adretter Matrose, Standbein und Spielbein, wie es sich gehört, gegen einen polierten Pfosten gelehnt.<sup>40</sup>

Benjamin und Schalansky machen die Deformation und Heteronomie der Portraitierten gerade an Äußerlichkeiten fest: an den Verkleidungen, an den kulissenhaften Interieurs und an den ornamentalen Fotoalben. Beide erblicken in Äußerlichkeiten wie insbesondere in der Mode der Matrosenanzüge die Symptome des heraufziehenden Faschismus, der sich bereits in der bürgerlichen Kultur um 1900 anzukündigen beginnt. Die als Matrosen verkleideten Kinder beschreibt Schalansky als »eine heimliche Kinderarmee, [...] Reservisten für die kommende Zeit«<sup>41</sup> –

<sup>38</sup> Vgl. Schalansky: *Blau steht dir nicht*, S. 40; 81; 127.

<sup>39</sup> Vgl. Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1977, S. 368.

<sup>40</sup> Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*, S. 374f.

<sup>41</sup> Schalansky: *Blau steht dir nicht*, S. 41.

es wird die Zeit der beiden Weltkriege sein, der gerade die um 1900 geborene Generation in besonders großer Zahl zum Opfer fiel.



Abb. 5: Kafka als Kind

Auch indem Schalansky ihre Zeitdiagnose anhand von Fotografien erstellt, die Künstlerinnen und Künstler in ihrer Kindheit zeigen, folgt sie dem Modell Benjamins. In *Kleine Geschichte der Photographie* führt Benjamin anhand eines Portraits des jungen Kafka<sup>42</sup> die »Einsamkeit und Verlorenheit inmitten eines typischen Atelierensembles des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts«<sup>43</sup> vor. Die Fotografien Kafkas und Eisensteins sind in dem gleichen Typus von Atelier entstanden, und die beiden Abbildungen verbindet neben dem offenkundigen inszenatorischen Moment auch die unpassende Kleidung der Portraitierten. So ver-

<sup>42</sup> Die Fotografie wurde folgender Quelle entnommen: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. VII.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepphäuser, Frankfurt a.M. 1989, Abb. 24.

<sup>43</sup> Rolf H. Krauss: *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie*, Ostfildern 1998, S. 22.

weist Benjamin auf den »engen, gleichsam demütigenden, mit Posamenten überladenen Kinderanzug«<sup>44</sup> Kafkas, während die Ich-Erzählerin in *Blau steht dir nicht* zu Eisensteins Portrait bemerkt, dass das »Herrenrad für den Jungen [...] etwas zu groß [sei], genauso wie sein Anzug«<sup>45</sup>. Mit der durch die Fotografie Kafkas veranlassten Beschreibung der Ateliers als Orte, die so »zweideutig zwischen Exekution und Repräsentation, Folterkammer und Thronsaal«<sup>46</sup> changieren, evoziert Benjamin nicht nur Texte des Autors wie *In der Strafkolonie*, sondern macht zugleich die Imitation feudaler Strukturen durch das Bürgertum als ein Kennzeichen des imperialistischen Zeitalters aus, in dem sich bereits der Faschismus ankündigt. Benjamins und Schalanskys Texte berühren sich am deutlichsten darin, dass ästhetische Überlegungen zum Medium Fotografie mit einer kritischen Zeitdiagnose verschränkt werden.

#### 4. *Das kranke Kind: Clemens J. Setz' Indigo*

Auch der 2012 erschienene Roman *Indigo* des österreichischen Autors Clemens J. Setz weist vielfältige intertextuelle und intermediale Bezüge zum Werk W.G. Sebalds auf. Dass der Ich-Erzähler Sebald und Kafka als die Autoren des 20. Jahrhunderts mit der größten Empathiefähigkeit anführt,<sup>47</sup> ist nur ein besonders deutlicher Ausdruck dieses Zusammenhangs, den Kay Wolfinger wie folgt auf den Punkt gebracht hat: »So wirkt Setz' Text, der immer wieder Photographien, Abbildungen und Dokumente dem Leser auch vor Augen führt, wie eine Reminiszenz des Schreibverfahrens von W.G. Sebald und dessen eigentümlicher Beglaubigungsstrategie.«<sup>48</sup> An die Struktur von *Blau steht dir nicht* erinnert hingegen, dass der Roman zwei Erzählstränge aufweist, die anderthalb Jahrzehnte auseinanderliegen. In dem ersten, 2006 spielenden Strang geht es

<sup>44</sup> Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, S. 375.

<sup>45</sup> Schalansky: *Blau steht dir nicht*, S. 41. Das Motiv der unpassenden Kleidung findet sich auch in dem Wolfgang Koeppen gewidmeten Abschnitt, zu dessen Portrait die Ich-Erzählerin kritisch bemerkt: »Das Kinderhemd ist zu klein, die Ärmel sind zu kurz.« (Schalansky: *Blau steht dir nicht*, S. 127).

<sup>46</sup> Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, S. 375.

<sup>47</sup> Vgl. Clemens J. Setz: *Indigo*, Berlin 2013, S. 125. Nur am Rande sei der gleichfalls große Einfluss Kafkas auf Setz erwähnt. In *Die Bienen und das Unsichtbare* hat Setz auch eine Fotografie des jungen Kafka integriert, die zwar nicht mit der von Benjamin besprochenen identisch ist, dieser aber stark ähnelt und vermutlich im gleichen Atelier entstanden ist (vgl. Clemens J. Setz: *Die Bienen und das Unsichtbare*, S. 16).

<sup>48</sup> Kay Wolfinger: *Der Lesebesessene*. Zu den Lektüren von Clemens J. Setz, in: Iris Hermann/Nico Prelog (Hg.): »Es gibt Dinge, die es nicht gibt«. Vom Erzählen des Unwirklichen im Werk von Clemens J. Setz, Würzburg 2020, S. 51-63, hier S. 57.

um einen jungen Mathematiklehrer, der den gleichen Namen wie der Autor trägt. Der fiktive Clemens Setz arbeitet in einer Internatsschule, in der am ›Indigo-Syndrom‹ erkrankte Kinder unterrichtet werden. Als der Lehrer entdeckt, dass einige der Kinder in merkwürdigen Verkleidungen aus der Schule entfernt werden, beginnt er Nachforschungen, die aber erfolglos bleiben; ähnlich wie in den Texten von Sebald und Schalansky werden die Verkleidungen auch in *Indigo* zu einem Indiz für den Identitätsverlust und die Heteronomie der Kinder. Der zweite Strang, der in der seit Erscheinen des Romans mittlerweile vergangenen Zukunft des Jahres 2021 spielt, handelt von der Suche des ehemaligen Indigo-Patienten Robert Tätzl nach dem fiktiven Setz. Bei der titelgebenden Krankheit,<sup>49</sup> die ausschließlich Kinder befällt, findet eine markante Umkehrung statt: die sehr drastisch beschriebenen Symptome wie Gleichgewichtsstörungen, Übelkeit und Durchfall äußern sich nicht bei den an Indigo erkrankten Kindern, sondern bei ihrer Umgebung, insbesondere den jeweiligen Familienmitgliedern und dem Lehrpersonal.<sup>50</sup> Anders als bei vielen realen Krankheiten von der Pest bis COVID-19 erfolgt die der Erkrankten somit nicht wegen der Ansteckungsgefahr, sondern wegen der Wirkung auf das Umfeld. Somit wird in dem Text die Dichotomie von ›gesund‹ und ›krank‹ dekonstruiert.

Diese eigenwillige Konstruktion von ›Krankheit‹ steht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der für Setz' Poetik charakteristischen Amalgamierung von Fiktion und Realität. Diese realisiert Setz, indem er die Grundidee der Indigo-Kinder dem real existierenden Ratgeber *Das Praxis-Buch für Indigo-Eltern* von Doreen Virtue entlehnt, durch deren Aktivität das Indigo-Phänomen in der Esoterik-Szene weltweite Verbreitung fand.<sup>51</sup> Dieser Umstand hat einige Rezipierende dazu verleitet, die Fiktionalität des Romans zu verkennen und diesen wie Virtues Ratgeber zu lesen. In seiner Poetikvorlesung gibt Setz eine Notiz aus seinem Tagebuch vom April 2014 wieder: »Höchst beunruhigendes Gespräch mit einer Frau, die ihre Tochter als Indigokind bezeichnet und mir erklärt, es sei mit ihr ›wie in deinem Roman.«<sup>52</sup> Damit ist die

<sup>49</sup> In einer für Setz typischen Bewegung wird diese Bezeichnung bereits zu Beginn des Textes ironisiert. So sagt die Kinderpsychologin und Pädagogin Monika Häusler-Zinnbret in einem Interview mit dem fiktiven Setz: »Indigo, der Name hat sich dann am Ende komischerweise etabliert, obwohl er sicherlich die lächerlichste von allen ist. Total absurd.« (Setz: *Indigo*, S. 28).

<sup>50</sup> Vgl. Setz: *Indigo*, S. 32.

<sup>51</sup> Vgl. Wolfinger: *Der Lesebesessene*, S. 54.

<sup>52</sup> Clemens J. Setz: *Fiktion und ihr Double*, in: Iris Hermann/Nico Prelog (Hg.): »Es gibt Dinge, die es nicht gibt«. Vom Erzählen des Unwirklichen im Werk von Clemens J. Setz, Würzburg 2020, S. 19-34, hier S. 22.

performative Qualität der Fiktion, die eine eigene Wirklichkeit erschafft, als ein zentrales Element von Setz' Poetik angesprochen, mit dem die aristotelische *mimesis*-Konzeption auf den Kopf gestellt wird. Insgesamt kennzeichnet den Text ein die Rezipierenden verwirrendes – in Einzelfällen auch überforderndes – Spiel mit scheinbar disparaten Elementen, die teils der empirischen Realität entstammen, teils einer alptraumartigen (Sur-)Realität entsprungen zu sein scheinen.<sup>53</sup> Zu den zahlreichen textuellen und paratextuellen Merkmalen, die eine Wirklichkeitsnähe des Textes suggerieren, gehört auch die bereits angesprochene Namensgleichheit des Autors und des Protagonisten, mit der aber kein »autobiografischer Pakt«<sup>54</sup> geschlossen, sondern vielmehr ein auto- und metafiktionales Spiel betrieben wird. Dieses Spiel setzt bereits die Kurzbiografie des Autors auf der Frontispizseite in Gang, die die Grenze zwischen Autor und Figur verschwimmen lässt: »Clemens J. Setz, 1982 in Graz geboren, studierte Mathematik und Germanistik in Graz. Er arbeitete als Mathematik-Tutor u.a. im Proximity Awareness & Learning Center Helianau und als Journalist. Seit 2008 treten bei ihm die Spätfolgen der Indigo-Belastung auf.«<sup>55</sup> Auf die Mitwirkung Judith Schalanskys an der Gestaltung des Buchs<sup>56</sup> gehen zudem weitere Elemente dieser Beglaubigungsstrategie zurück: die Verwendung unterschiedlicher Typografien, teilweise auch handschriftlicher Einträge, die eine Herkunft des Textes aus unterschiedlichen Quellen suggeriert, sowie insbesondere die Covergestaltung, die dem Design eines Aktenordners nachempfunden ist.<sup>57</sup> Die für Setz typische Amalgamierung von Realismus und Surrealismus schlägt sich auch in einem im Vergleich zu Sebald und Schalansky anderen Umgang mit dem Bildmaterial nieder. Immer wieder wird in *Indigo* auf Bilder referiert, die dann aber gerade nicht im Text abgebildet sind; dies gilt insbesondere für Fotografien, die zu einer Beglaubigung der Indigo-Krankheit und ihrer rätselhaften Auswirkung dienen könnten. So beruft sich Robert Tätzels Mutter Marianne in einem an den fiktiven Setz adressierten Brief, der dem Roman paratextuell vorangestellt ist

<sup>53</sup> Vgl. Christian Dinger: Das autofiktionale Spiel des *poeta nerd*. Inszenierung von Authentizität und Außenseitertum bei Clemens J. Setz, in: Iris Hermann/Nico Prelog (Hg.): »Es gibt Dinge, die es nicht gibt«. Vom Erzählen des Unwirklichen im Werk von Clemens J. Setz, Würzburg 2020, S. 65-75, hier S. 68.

<sup>54</sup> Vgl. Philippe Lejeune: Der autobiographische Pakt, Frankfurt a.M. 1994.

<sup>55</sup> Setz: *Indigo*, S.[2].

<sup>56</sup> Laut Impressum stammt die Typografie und Covergestaltung von Judith Schalansky (vgl. Setz: *Indigo*, S.[4]).

<sup>57</sup> Vgl. Dinger: *Poeta nerd*, S. 70 und Felix Forsbach: Poetische Realität | realistische Poesie. Über das Feld zwischen Fakt und Fiktion in Clemens J. Setz *Indigo*, in: Iris Hermann/Nico Prelog (Hg.): »Es gibt Dinge, die es nicht gibt«. Vom Erzählen des Unwirklichen im Werk von Clemens J. Setz, Würzburg 2020, S. 91-106, hier S. 82.



Abb. 6: *Indigo*, S. 36

und die beiden Erzählebenen bereits vor deren Etablierung verbindet, auf eine Fotografie, die ihren Sohn zusammen mit seinem an den Indigo-Symptomen leidenden Großvater zeigt.<sup>58</sup> Dass diese Fotografie dann gerade nicht in den Text integriert ist – wie überhaupt Portraitaufnahmen im Vergleich zu Sebald und Schalansky einen weitaus geringeren Anteil an dem Bildmaterial einnehmen –, entspricht der grundsätzliche Strategie von Setz, »mit Hilfe solcher Unbestimmtheits- und Leerstellen Verunsicherung und Unbehagen herzustellen«<sup>59</sup>.

Eine vergleichbare Verunsicherung bewirkt auch die erste in den Text montierte Fotografie, die den kleinen Tommy Beringer zeigt, dem als ersten Patienten des Indigo-Syndroms innerhalb der Fiktion eine wichtige medizingeschichtliche Bedeutung zukommt. Die bereits von Sebald

<sup>58</sup> Vgl. Setz: *Indigo*, S. 12.

<sup>59</sup> Norbert Otto Eke: *Wider die Literaturwerkstättenliteratur? – Der Autor als »Ober-tonsänger«*. Clemens J. Setz und die Gegenwartsliteratur, in: Iris Hermann/Nico Prelog (Hg.): *»Es gibt Dinge, die es nicht gibt«*. Vom Erzählen des Unwirklichen im Werk von Clemens J. Setz, Würzburg 2020, S. 35-49, hier S. 40.

praktizierte Strategie, die Wirklichkeit durch das Bildmaterial nicht nur zu erschließen, sondern zugleich zu verrätseln,<sup>60</sup> wird von Setz auf die Spitze getrieben. Wenn diese Fotografie »durch die vorangestellte Kontextualisierung [...] als ein tatsächliches außerfiktionales Dokument«<sup>61</sup> eingeführt wird, geschieht dies nur, um diese vermeintliche Authentizität einer umso nachhaltigeren Dekonstruktion zu unterziehen. Im Einzelnen lassen sich eine ganze Reihe von Verfahrensweisen benennen, mit denen der dokumentarische Charakter der Fotografie in Frage gestellt wird: die vergleichsweise geringe Aussagekraft des Bildes, das zwar ein zu der vorangegangenen Beschreibung passendes Kleinkind mit einem »angewiderte[n] und dabei ungewöhnlich erwachsenen wirkende[n] Gesichtsausdruck«<sup>62</sup> zeigt, aber keine weiteren aufschlussreichen Details enthält; im unmittelbaren Kontrast hierzu der Umstand, dass das an der gleichen Stelle genannte und weitaus aussagekräftigere Bild von den medizinischen Untersuchungen an dem Jungen nicht abgebildet ist; die zahlreichen Lücken in der Biografie des Jungen, der mit seiner Mutter und seinen Geschwistern angeblich in völliger Zurückgezogenheit in Kanada lebt, zugleich aber zu einem Internetphänomen wird; der Eingang des Bildes in fiktive popkulturelle Zusammenhänge wie Poster und Albumcover; und zuletzt die Ränder des Bildes, die dessen Herkunft aus einer Quelle suggerieren.<sup>63</sup> Wie Jean-Claude Chamboredon geltend gemacht, stellen Texte üblicherweise Bildbeschriftungen bereit, die Fotografien überhaupt erst lesbar werden lassen: »Der Hinweis auf das abgebildete Objekt bringt stets parasitäre und unkontrollierte Bewegungen ins Spiel, die allen möglichen Lektüren recht geben, ohne jemals eine davon wirklich zu begründen. Allein zusätzliche Hinweise von außen können der Photographie ihre Mehrdeutigkeit nehmen.«<sup>64</sup> Diese konventionelle Text-Bild-Relation wird von Setz auf den Kopf gestellt, da der Text geradezu den Nährboden für jene »parasitäre[n] und unkontrollierte[n]« Deutungen liefert, die er eigentlich unterdrücken sollte.

Eine weitere Fotografie von Indigo-Patienten wird dem fiktiven Setz von dem sinistren Dr. Rudolph gezeigt, der als Leiter der Helianau-Anstalt mutmaßlich an den Verschleppungen der Indigo-Kinder beteiligt ist. Motivisch gleicht das Bild der Fotografie von Austerlitz' Rugby-Mannschaft: »Auf dem Foto waren fünfzehn bis zwanzig junge Männer

<sup>60</sup> Vgl. Fuchs: Schmerzsspuren, S. 76.

<sup>61</sup> Forsbach: Poetische Realität | realistische Poesie, S. 84.

<sup>62</sup> Setz: Indigo, S. 34.

<sup>63</sup> Vgl. Setz: Indigo, S. 34-36.

<sup>64</sup> Jean-Claude Chamboredon: Mechanische, unkultivierte Kunst, in: Pierre Bourdieu u.a.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Frankfurt a.M. 1983, S. 185-202, hier S. 196f.

auf einem Fußballfeld zu sehen. Einige Meter weiter hing ein ähnliches Bild mit jungen Frauen. Beide Gruppen waren in einem Muster angeordnet, das als Quincunx bekannt ist [...].<sup>65</sup>

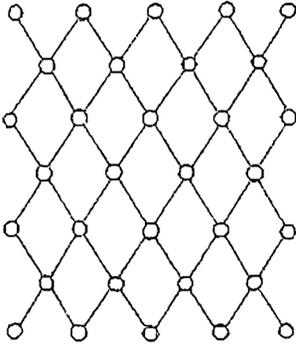


Abb. 7: *Indigo*, S. 196

Im Vergleich zu den anderen analysierten Abbildungen liegt hier eine grundsätzlich andere Text-Bild-Relation vor, da die Fotografie selbst nicht abgebildet ist, sondern nur anhand eines abstrakten Musters veranschaulicht wird. In dieser Ersetzung ist ein Hinweis auf die Verdinglichung der Indigo-Patienten zu sehen, die in dem Muster lediglich durch Kreise repräsentiert werden. Die beruhigende Wirkung, die das Foto auf den Erzähler hat, und die optimistischen Äußerungen, zu denen dieses Dr. Rudolph veranlasst, werden allerdings nicht nur durch die Romanhandlung Lügen gestraft, sondern auch durch den intermedialen Zusammenhang mit Sebalds *Die Ringe des Saturn*, in dem sich gleichfalls eine Abbildung des Quincunx-Musters findet; wie sich insbesondere an der leicht unregelmäßigen Form des Kreises in der linken oberen Ecke erkennen lässt, hat Setz sogar die gleiche Bildquelle verwendet.<sup>66</sup> Bei Sebald findet sich unter dem Muster noch ein lateinischer Text, der die Herkunft der Abbildung aus einer Schrift des frühneuzeitlichen Arztes Sir Thomas Browne kenntlich macht, der in dem Text als Paradigma eines melancholisch grundierten Wissensdrangs in Erscheinung tritt. Der fiktive Setz erweist sich als ein intellektueller Erbe Thomas Brownes, da beide in dem Quincunx-Muster nichts weniger als eine universelle Struktur zu erkennen meinen. Während der Arzt dieses Mus-

<sup>65</sup> Vgl. Setz: *Indigo*, S. 196.

<sup>66</sup> Vgl. W.G. Sebald: *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, Frankfurt a.M. 1997. S. 31.