

LAURA JOHN

»SCHON LIEFERT MEINE MUSE MIR
MIT SÜSZLICHER STIMME IHR THEMA;
ES LAUTET: MENSCH OHNE LEIB,
SOWIE LEIB OHNE MENSCH«

ZU EINER ›POETIK DER KÖRPERLICHKEIT‹
IN KONRAD MERZ' (UN)VERÖFFENTLICHTEM
NACHKRIEGSWERK



KÖNIGSHAUSEN & NEUMANN

Laura John

„Schon liefert meine Muse mir mit süszlicher Stimme ihr Thema; es lautet:
Mensch ohne Leib, sowie Leib ohne Mensch“

EPISTEMATA

WÜRZBURGER WISSENSCHAFTLICHE SCHRIFTEN

Reihe Literaturwissenschaft

Band 952 — 2023

Laura John

„Schon liefert meine Muse mir
mit süszlicher Stimme ihr Thema;
es lautet:
Mensch ohne Leib,
sowie Leib ohne Mensch“

Zu einer ‚Poetik der Körperlichkeit‘
in Konrad Merz’ (un)veröffentlichtem
Nachkriegswerk

Königshausen & Neumann

Die Arbeit an der Dissertation wurde unterstützt durch ein Marbach-Stipendium.

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.

D 19 | Zugl. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 2021

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2023

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Umschlagfoto stammt aus den privaten Beständen von Konrad Merz' Tochter Titia Lehmann. Der Urheber der Fotografie konnte nicht ermittelt werden. Berechtigte Interessen bitten wir dem Verlag anzuzeigen.

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

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

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-7755-5

www.koenigshausen-neumann.de

www.ebook.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de



Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen Personen bedanken, ohne deren Unterstützung dieses Dissertationsprojekt nicht entstanden und zur Veröffentlichung gekommen wäre.

Mein erster und besonderer Dank gilt vor allem meinem Doktorvater Professor Dr. Sven Hanuschek für die Betreuung dieser Dissertation, ebenso wie bereits meiner Magisterarbeit. Schon mit seinem Hinweis auf den mir bis dahin unbekanntem Autor Konrad Merz legte er den Grundstein für diese Arbeit. Dankbar bin ich darüber hinaus für seine fachkundige, hilfsbereite und wohlwollende Unterstützung in allen Belangen, seine immer offene Tür sowie die motivierenden Ratschläge, mit denen er diese Dissertation förderte und begleitete.

Frau Professorin Dr. Christine Haug möchte ich sehr für die Übernahme des Zweitgutachtens dieser Dissertation – wie bereits meiner Magisterarbeit – und auch für ihre persönliche Unterstützung danken.

Frau Titia Lehmann danke ich besonders für ihr Vertrauen, mir Einblick in den Nachlass von Konrad Merz zu gewähren, und für die Erlaubnis, in dieser Arbeit auch aus unveröffentlichten Dokumenten zitieren zu dürfen – ohne sie wäre die Arbeit in ihrer jetzigen Form nicht möglich gewesen. Ihre warmherzige Offenheit und außerordentliche Gastfreundschaft waren mir eine wohltuende Begleitung dieses Dissertationsprojektes.

Ebenso möchte ich mich bei Dr. Ekhard Haack für die Zitiererlaubnis aus unveröffentlichten Materialien und Frau Ingrid Jörg für die Publikationserlaubnis von Illustrationen aus *Schlächter, Weib und Majestät* bedanken. Daneben sei den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Deutschen Literaturarchivs Marbach, wo ich in mehreren (Stipendiaten-)Aufenthalten forschte, für den regen Austausch und ihre stets geduldige Hilfe bei der Arbeit mit einem noch ungeordneten Nachlass gedankt.

Meinen Freunden, meiner Familie und meinem Partner sowie allen Wegbegleitern, die mir auf so vielfältige und kreative Weise über diesen langen Zeitraum den Rücken gestärkt haben, möchte ich Danke! sagen. Ihr habt mir die Kraft und die Ausdauer gegeben, dieses Projekt nicht nur zu einem Ende zu bringen, sondern auch zu genießen!

Meinen Eltern möchte ich für ihr Da- und Dabeisein danken – Euch ist diese Arbeit gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	5
I. Einleitung und Forschungsbericht.....	13
I.1 Biografische Einführung und Forschungsvorhaben	13
I.2 Textauswahl	21
I.3 Forschungsbericht zu Konrad Merz und zugrunde gelegte literaturtheoretische Konzepte.....	27
I.3.1 Forschungsbericht zu Konrad Merz	27
I.3.2 Die literarische Kategorie des Grotesken	48
II. Beschädigte Körper – beschädigte Biografien. Zur Funktion von Körperlichkeit.....	60
II.1 Körperlichkeit im Vorkriegswerk.....	60
II.1.1 <i>Ein Mensch fällt aus Deutschland</i> – Der Körper in der Verfolgung	60
II.1.2 <i>Generation ohne Väter</i> – Porträt einer Exilgemeinde.....	71
II.2 Körperlichkeit in den Masseurserzählungen	79
II.2.1 Körperlichkeit und Erinnerung.....	79
II.2.2 Leiden an der eigenen Erfahrung	84
II.2.3 Leiden an den Erfahrungen der Ahnen.....	99
II.2.4 Der Körper in der Bedrohung	113
II.2.5 Der Körper als Metapher	124
II.2.5.1 <i>Memoiren unsres Jahrhunderts</i> als Reflexion zur europäischen (Zeit-)Geschichte.....	124
II.2.5.2 <i>Die geliebten Großeltern</i> als Allegorie der Nachkriegsgesellschaft	132
II.2.5.3 <i>Bram Witz</i> als Allegorie des ‚jüdischen Witzes‘ und Reflexion zu Merz‘ Humorverständnis.....	139
II.2.5.4 <i>Befinden Sie sich nie unter Narkose?</i> als Reflexion zur Frage der ‚Erinnerung‘	147
III. Aspekte der Körperlichkeit	154
III.1 ‚Deformierte‘ und ‚entgrenzte‘ Körper.....	155
III.1.1 Geometrische Formen und ‚der eckige Mensch‘	155
III.1.2 ‚Entgrenzter‘ und ‚begrenzter‘ Körper: Deformation, Riesen und Eingesperrtsein.....	158
III.1.3 Exkurs: Illustrationen des <i>Schlächter Weib und Majestät</i> : Deformation und Adipositas	162
III.1.4 ‚Groteske Körperlichkeit‘	169
III.2 Spaltung und Vereinigung – ‚Der Körper in zwei Hälften‘	177
III.3 Körperlichkeit und Sexualität	184

III.3.1	Sexualität in Text und Bild	185
III.3.1.1	Text-Bild-Korrelationen in <i>Schlächter Weib und Majestät</i>	185
III.3.1.2	Sexualität in den Masseurserzählungen	189
III.3.1.3	Sexualität und Grotteske	191
III.3.2	Spiel mit der (Geschlechter-)Identität.....	194
III.3.2.1	Schwangerschaft – ‚schwangerer Mann‘ – weibliche Dominanz	194
III.3.2.2	‚Travestie‘ – Vertauschung männlicher und weiblicher Stereotype.....	197
III.3.2.3	Exkurs: Therapie als (Liebes-)Kampf – Therapie als Tanz.....	203
III.3.3	Adam und Eva.....	206
III.3.4	Impotenz(angst)	211
III.4	‚Körperlosigkeit‘ und ‚Körperbeziehungen‘ – Masken, Souffleure und Doppelgänger	229
III.4.1	Maskeraden und Masken im Kontext des Grottesken.....	229
III.4.2	Souffleursgestalten im unveröffentlichten Werk.....	241
III.4.3	Doppelgänger in den Masseurserzählungen und dem unveröffentlichten Werk	243
IV.	‚Entgrenzung in der Therapie‘ und das ‚Spiel mit der Realität‘	253
IV.1	Binnenepisoden, Handlungsaufösungen und Traumsequenzen	254
IV.2	‚Entgrenzung in der Therapie‘ – <i>Der Tod vom kleinsten Hitler</i> und <i>Eine ältere Verjüngungskur</i>	261
V.	Motivketten.....	267
V.1	Parallelführung von Physiotherapie und Kunst	267
V.1.1	Literarische Verweise.....	267
V.1.2	Gattungsdurchmischungen bzw. -anspielungen: Märchen, Theater, Zirkus, Oper	272
V.1.3	Die Massage als Kunst – Der Masseur als Künstler.....	274
V.1.4	Exkurs: Bildende Kunst	281
V.1.5	Exkurs: Bibelanspielungen.....	284
V.2	Körpermotive	286
V.2.1	Niesen, Husten, Gähnen, Schnarchen	286
V.2.2	Asthma, Kopfschmerzen, Genick, Leim	289
V.2.3	Augen, Nase, Bart.....	292
V.3	Erinnerungsmotive.....	296
V.3.1	Zigarre, Zigarette	296
V.3.2	Verwandte: Tanten, Onkel, Nichten, Mutter und Vater.....	298
V.3.3	Geruch, Zwiebeln, Fische, Wasser, Nebel	300
V.3.4	Wand, Gardinen	302

V.4	Farbmetaphorik.....	304
VI.	Eine ‚Poetologie der Körperlichkeit‘ –	
	Die <i>Tagebücher eines Masseurs</i> und ausgewählte Essayistik	307
VI.1	Die <i>Tagebücher Konrad Merz</i> – Überblick	307
VI.2	Die <i>Tagebücher eines Masseurs</i> (1949–1957)	311
VI.2.1	Die <i>Tagebücher eines Masseurs</i> im Kontext der ‚Poetik der Körperlichkeit‘	311
VI.2.2	Erinnerung – Alter – Identität. Die Neuverortung nach 1945	316
VI.2.3	Bedeutung von Studium und Beruf für die ‚Poetik der Körperlichkeit‘	322
VI.2.4	Physiotherapie und Schreiben – ‚Poetik der Körperlichkeit‘	325
VI.3	Autobiografisches und Essayistik unter Berücksichtigung poetologischer Fragen	334
VII.	Der <i>Meister-Masseur</i> als poetologischer Metatext	
	im Kontext der ‚Poetik der Körperlichkeit‘	343
VII.1	Der <i>Meister-Masseur</i> als Stück der ‚Vergangenheitsbewältigung‘	344
VII.1.1	Das körperliche Leiden als Ausdruck seelischer Qualen	344
VII.1.2	Figurenzeichnung Sch und Un – groteskes Spiel mit der Identität	349
VII.2	Der <i>Meister-Masseur</i> als Metatext	353
VII.2.1	Die ‚Methode‘ in den Vorworten	353
VII.2.2	Die ‚Methode‘ im <i>Meister-Masseur</i>	357
VII.2.3	Exkurs: Die ‚Methode‘ und Bernhard Schlesingers neurologische Studien zu menschlichen Wahrnehmungsstrukturen	362
VII.2.4	Die ‚Methode‘ in der <i>Liebeskunst für Greise</i>	368
VII.2.5	Exkurs: Die ‚Methode‘ und Technik-Kritik	373
VII.2.6	Exkurs: Bildende Kunst im <i>Meister-Masseur</i>	376
VII.2.7	<i>Herzinfarkt oder die Zehnte von Beethoven</i> – die Masseursprosa im Kontext des <i>Meister-Masseurs</i>	383
VII.2.8	Exkurs: Beethovens <i>Sinfonia Eroica</i> im Kontext der Identitätsfrage	391
VII.3	Der <i>Meister-Masseur</i> als Gattungsexperiment	395
VIII.	Der <i>Mann ohne P.</i> im Kontext der ‚Poetik der Körperlichkeit‘	402
VIII.1	Inhalt und Struktur von <i>Der Mann ohne P.</i>	402
VIII.2	Motivanschlüsse an die Masseurs Erzählungen	407
VIII.3	Das poetologische Konzept von <i>Der Mann ohne P.</i> –	
	Impotenz und ‚Schreiben nach 1945‘	416
VIII.3.1	Impotenz im <i>Mann ohne P.</i> –	

Erklärungsansätze und poetologisches Muster	416
VIII.3.2 Annäherung an ein ‚Schreiben nach 1945‘ – Das Groteske im <i>Mann ohne P.</i>	422
VIII.3.3 Annäherung an ein ‚Schreiben nach 1945‘ – Kunstanspielungen im <i>Mann ohne P.</i>	426
VIII.3.3.1 Shakespeare-Referenzen im Kontext der Impotenz	426
VIII.3.3.2 Das Friedhofsversteck und Heinrich Heine im Kontext des Exils	430
VIII.3.3.3 <i>Minna von Barnhelm</i> im Kontext der Impotenz	437
VIII.4 ‚Der Andere‘ – <i>Der Mann ohne P.</i> und Emmanuel Levinas	443
VIII.4.1 Levinas’ ‚Konzept des Anderen‘ und Merz’ poetisches Verfahren	443
VIII.4.2 Levinas und Merz – Grenzen und Bezugspunkte	448
IX. Schlussbetrachtungen	464
X. Literaturverzeichnis	471
X.1 Primärliteratur Konrad Merz	471
X.1.1 Masseurerzählungen	471
X.1.1.1 <i>Schlächter Weib und Majestät</i>	471
X.1.1.2 <i>Der Mann der Hitler nicht erschossen hat</i> (dtv)	471
X.1.1.3 <i>Der Mann der Hitler nicht erschossen hat</i> (Agora)	474
X.1.1.4 <i>Glücksmaschine Mensch</i>	474
X.1.2 Selbstständige Primärtexte	476
X.1.3 Unselbstständige Primärtexte	477
X.2 Primärliteratur weiterer Autoren	478
X.3 Sekundärliteratur	479
X.4 Onlinequellen	494
XI. Archivmaterialien	495
XI.1 Literarische Texte	495
XI.1.1 Lyrik	495
XI.1.2 Dramatisches	496
XI.1.3 Prosa	497
XI.2 Essays und Autobiografisches	497
XI.3 <i>Tagebücher eines Masseurs</i>	498
XI.4 Tagebücher	498
XI.5 Korrespondenz und Materialien	498
XI.6 Autorenbibliothek	499
XI.7 Materialien der Signatur DLA (H: Merz)	501
XII. Abbildungsverzeichnis	502

Legende und editorische Notiz

Dieser Arbeit sind mit Blick auf Zitiermuster und -eigenheiten einige Bemerkungen zum typisch Merz'schen Sprachduktus voranzustellen, da sich dessen Gesamtwerk durch einige orthografische und grammatikalische Eigenheiten auszeichnet, die zugunsten der besseren Lesbarkeit in den Zitaten dieser Arbeit nicht eigens durch die Interjektion [sic!] kenntlich gemacht werden. Hierzu zählen zunächst orthografische Auffälligkeiten, die Rechtschreibregeln missachten, wie die Formulierungen „garnichts“ (statt „gar nichts“) oder „jedesmal“ (statt „jedes Mal“); auch der vereinzelte Einsatz des Doppel-S („ss“) statt Eszett wird beibehalten (z. B. „Grossvater“ statt „Großvater“). Ebenso übernommen und nicht eigens gekennzeichnet wird die zur Entstehung der Texte gültige ‚alte Rechtschreibung‘ (wie „daß“ statt „dass“), aber auch die häufig eingesetzte Umgangssprache (‚eigne‘ statt ‚eigene‘), die oftmals mit der Missachtung der Interpunktionsregeln einhergeht (‚wärs‘ statt ‚wär’s‘). Die im Kontext von Merz' niederländischem Exil eingesetzten Hollandismen werden – wo selbsterklärend oder aus dem Kontext erschließbar (wie „mein Jong“ statt „mein Junge“) – nicht kenntlich gemacht; wo nötig erfolgen Erläuterungen niederländischer Idiome. Von Merz nach korrekter niederländischer Orthografie – wenn ohne Ergänzung eines Vornamens alleine stehend – groß geschriebene niederländische Namenszusätze (z. B. Van, De, Ter) werden in der direkten Zitierung übernommen, anderenfalls nach den Regeln der deutschen Orthografie immer klein geschrieben (z. B. van, de, ter).

Bei der Zitierung aus Handschriften oder Typoskripten aus dem Nachlass des Autors im Deutschen Literaturarchiv Marbach wird jeweils die als ‚Ausgabe letzter Hand‘ identifizierte Fassung zugrunde gelegt; die Entscheidung wird jeweils in einer Fußnote begründet. In den betreffenden Dokumenten vom Autor vorgenommene Streichungen, Ergänzungen und Verschiebungen werden nicht eigens kenntlich gemacht, der Text wird demgegenüber nach der ‚Fassung letzter Hand‘ zitiert, die derartige Eingriffe berücksichtigt. Für die Analyse *ausschlaggebende* Abweichungen zwischen verschiedenen Textstufen sowie spezifische Ergänzungen oder Streichungen in den Dokumenten, die mit Blick auf das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit aussagekräftig sind, werden hingegen aufgezeigt und erläutert. Eine editorische Erschließung der zitierten Dokumente kann diese Arbeit mit Blick auf ihr Forschungsvorhaben nicht leisten. Eingriffe der Verfasserin, so zum Beispiel die Ergänzung offensichtlich fehlender Satzzeichen oder vergessener Buchstaben („sein[e]“ statt „sein“) in den Text werden kenntlich gemacht; dies betrifft ebenso unterbliebene Groß- und Kleinschreibungen am Satzanfang. Datumsangaben werden achtstellig – ohne führende Nullen – angegeben, hierfür notwendige Ergänzun-

gen der Verfasserin werden mittels eckiger Klammer dokumentiert (z. B. „2.4.[19]78“).

I. Einleitung und Forschungsbericht

I.1 Biografische Einführung und Forschungsvorhaben

Bis heute ist Konrad Merz' Werk in Wissenschaft und Öffentlichkeit kaum bekannt – die vorliegende Arbeit möchte mit einer Untersuchung zur ‚Poetik der Körperlichkeit‘ im veröffentlichten und unveröffentlichten Nachkriegswerk des in Berlin geborenen und in die Niederlande emigrierten Exilautors Konrad Merz (1908–1999) einen Beitrag leisten, dies zu ändern.

Warum gerade eine ‚Poetik der Körperlichkeit‘? Hierfür liefert zunächst der Blick auf Konrad Merz' Biografie überzeugende Argumente:¹ Am 2. April 1908 als Kurt Lehmann in Berlin geboren, entstammt Merz einer assimilierten jüdischen Familie aus dem Arbeitermilieu; das Judentum spielt dort keine große Rolle, vielmehr habe – so Merz – erst die Erfahrung der Shoah ihn „zum Judentum bekehrt“². Aufgrund großer Geldsorgen der

- 1 Die biografischen Eckdaten sind Thomas B. Schumann: Konrad Merz. In: Walther Killy (Hrsg.): Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. (Bd. 8: Mat–Ord). Gütersloh / München: Bertelsmann Lexikon Verlag 1990, S. 126, und dem biografischen Überblick in Carina de Jonge: Gebrochene Welt, gebrochenes Deutsch? Der Einfluss der Sprache des Gastlandes auf das Deutsch von Exilschriftstellern anhand des Beispiels Konrad Merz. In: Neophilologus (Jan. 2004, Nr. 1, Jg. 88), S. 81–101, hier: S. 82–84, entnommen; abweichende Quellen in dieser Kurzbiografie werden eigens gekennzeichnet. Für weitere biografische Beiträge vgl. Gliederungspunkt I.3.1 dieser Arbeit.
- 2 Konrad Merz: Berliner, Amsterdamer und ach – Jude auch. Memoiren aus neunzig Jahren. Bocholt / Bredevoort: Achterland Verlagscompagnie 1998, S. 39, im programmatischen Kapitel *Sagtest du Juden?* (S. 38f.); vgl. zudem ebd., S. 154. Vgl. hierzu auch den Untertitel der Memoiren *Berliner, Amsterdamer und ach – Jude auch*, der mit der Identitätsfrage spielt. Ebenfalls mit Blick auf den Memoiren-Titel bezeichnet Ekhard Haack: Nachwort. Oder: Humor in der Tragödie. In: Konrad Merz: Berliner, Amsterdamer und ach – Jude auch. Memoiren aus neunzig Jahren. Bocholt / Bredevoort: Achterland Verlagscompagnie 1998, S. 170–188, hier: S. 171f., das „Judentum“ als „Zäsur“ (beides: ebd., S. 171) und „Riß“ (ebd., S. 172); zum assimilierten Elternhaus vgl. zudem ebd., S. 173. De Jonge: Gebrochene Welt, S. 83f., bestätigt die Beschäftigung mit dem Judentum nach 1945: „Den jüdischen Glauben übernimmt er aber nicht.“ (ebd., S. 83). Zur Bedeutung des Judentums für Merz vgl. auch Wilhelm B. van der Grijn Santen: Kurt Lehmann oder auch Konrad Merz. Die Korrespondenz. Würzburg: Königshausen & Neumann 2. erweiterte und verbesserte Aufl. 2020, S. 8f. und (im Gespräch mit Titia Lehmann) S. 385, sowie Sabine Bierwirth: Der fast vergessene Schriftsteller Konrad Merz und sein Lieblingsdichter Heinrich Heine – zwei Deutsche, zwei jüdische Emigranten. In: Ariane Neuhaus-Koch / Gertrude Cepl-Kaufmann (Hrsg.): Literarische Fundstücke. Wiederentdeckungen und Neuentdeckungen. (Festschrift für Manfred Windfuhr). Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 2002, S. 333–358, hier: S. 339f. Aufschlussreich ist das Bekenntnis in Kurt Lehmann: Muttersprache ohne Vaterland. In: Volker Jakob / Annet van der Voort: Anne Frank war nicht allein. Lebensgeschichten deutscher Juden in den Niederlanden. Berlin / Bonn: Dietz Verlag 1988, S. 85–91, hier:

Mutter nach dem frühen Tod des Vaters, der an den Folgen einer Verletzung im Ersten Weltkrieg 1914 starb, muss er seine Kindheit zum Teil im „Waisenhaus“³ verbringen. Später erwirbt Merz, der seinen Lebensunterhalt durch zahlreiche „Gelegenheitsarbeiten“ finanziert, mit dem Besuch des Städtischen Berliner Abendgymnasiums das Abitur und beginnt, ebenfalls in Berlin, 1932 ein Jurastudium; zum Medizinstudium wurde er nicht zugelassen.⁴ Nach der Machteroberung der Nationalsozialisten 1933/34, der Zwangsexmatrikulation aufgrund „seine[r] jüdische[n] Abstammung“⁵ und da er einem Bekannten, der einen Anschlag auf Hitler plante, Unterschlupf gewährte, muss der Student Deutschland jedoch verlassen und kann 1934 in die Niederlande fliehen, wo er sich zunächst als „Gärtnerknecht“⁶ in Ilpendam bei Amsterdam über Wasser halten kann. Im Exil lernt Merz, der schon vor der Flucht erste literarische Texte verfasst und in Publikationen des Abendgymnasiums veröffentlicht hatte,⁷ den niederländischen Schriftsteller und Journalisten Menno ter Braak kennen, der zu seinem Freund und literarischen Förderer wird. Ter Braaks Engagement verdankt er schließlich die erste selbstständige Veröffentlichung *Ein Mensch fällt aus Deutschland*, die unter dem Pseudonym Konrad Merz 1936 beim Amsterdamer Querido Verlag erscheint.⁸ Der Tagebuch-Roman, der das Schick-

S. 91: „Sie fragen, ob ich noch Jude bin? Wenn ja, dann bin ich der schlechteste Jude, den Gott je geschaffen hat. Ich bin Jude, wenn die Juden geschlagen werden. Dann bin ich Jude. Wenn die Juden leben, kann ich kein Jude sein, weil ich in dem Sinne ein Schüler von Lessing bin, der gesagt hat: Ich kann nur an Gott glauben, wenn er ein Gott für alle Menschen ist. Ich weiß, daß es Glauben gibt, aber seine Welt ist mir fremd. Ich kann nicht einmal die vorgeschriebenen jüdischen Gebete sprechen. Dazu fehlen mir die Worte.“ Das Diktum Lessings findet sich auch in Konrad Merz: o. T. [Darf ich mich vorstellen?]. In: Bertelsmann AG (verantw. Manfred Harnischfeger): Berliner Lektionen 1992. Gütersloh: C. Bertelsmann 1993, S. 57–64, hier: S. 61, vgl. daneben ebd., S. 60.

3 Dieses und das nachfolgende Zitat stammen aus de Jonge: *Gebrochene Welt*, S. 82; vgl. zum ‚Waisenhaus‘ zudem Merz: *Memoiren*, S. 18.

4 Vgl. Haack: *Humor in der Tragödie*, S. 181, und van der Grijn Santen: ²Korrespondenz, S. 10f. und S. 250.

5 de Jonge: *Gebrochene Welt*, S. 82.

6 Merz: *Darf ich mich vorstellen*, S. 62. Vgl. zu den Gründen für die Flucht auch Merz: *Memoiren*, S. 91–93.

7 Im Februar 1933 erscheint das Sonderheft *Kurt Lehmann* der dortigen Zeitschrift *Der Aufstieg* mit früher Lyrik (vgl. z. B. N. N.: Konrad Merz über sich selbst. In: Hans Würzner (Hrsg.): *Zur deutschen Exilliteratur in den Niederlanden 1933–1940*. Amsterdam: Rodopi 1977, S. 147–150, hier: S. 148, sowie Andreas Oettel: *In memoriam Konrad Merz, 1908–1999*. In: Edita Koch / Frithjof Trapp (Hrsg.): *Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse*. (Nr. 2 / 2000, Jg. 20), S. 50–55, hier: S. 51).

8 Zuvor publizierte Merz – schon im Exil – 1934 im *Neuen Tage-Buch* den Text *Aus dem Tagebuch eines Berliner Studenten*, in dem er bereits weitsichtig warnt, „wir können es nur ahnen: das Schicksal des alten Europas entscheidet sich [...] in diesem bluten-

sal eines ‚aus Deutschland gefallenen‘ Geflüchteten schildert, ist Konrad Merz’ erster literarischer Erfolg und macht den jungen Autor für „fünf Minuten berühmt“⁹. Jedoch bleibt dem ‚Debütanten‘ eine schriftstellerische Karriere verwehrt, sein ab 1936 verfasster zweiter Roman *Generation ohne Väter* kann nicht veröffentlicht werden – das Manuskript gilt lange als verschollen und erscheint erst 1999 in Buchform. Nach dem Einmarsch der deutschen Truppen in die Niederlande muss Merz die Jahre 1940 bis 1945 wieder im ländlichen Versteck in Ilpendam verbringen, die Witwe seines ersten Arbeitgebers gewährt dem Verfolgten Unterschlupf. Merz verbringt diese Jahre in der drückenden Erfahrung räumlicher wie existenzieller Beengung. Ausführliche Berichte zu dieser traumatischen Zeit gibt er nicht, die *Memoiren* fassen die Situation in lyrische Form:

„Die Zeigefinger des Todes zeigen schon alle,
rasch, meine Tür ist immer auf für dich‘.

[...]

und ich, ein Mensch ohne Mensch,
ohne Ohr, ohne Mund, ohne Augenblicke,
ward beigelegt bei Christien
im Wäscheschrank – als Kopfkissen mit
Kopfschmerz –
als Straßenstrich in Unterhosen.
Doch Wäsche ist kein Segelschiff,
doch Wäsche ist keine Leiche.
Sie tanzt mit leeren Beinen,
sie tanzt mit leerem Tod,
sie ist die Tür auf Englisch
mit ‚Yes, Sir‘ auf und zu.“¹⁰

den Deutschland. [...] Es bleibt nichts mehr übrig, wenn das braune Kartenhaus eingestürzt sein wird [...]. An jeder Schraube des Gewesenen hat irgendein brauner Lümmel gedreht, aufgebaut ist nichts als Lüge, gemordet und ausgebrannt ist alles. Niemals mehr kann wiederkehren, was vor Hitler war, ein gänzlich Neues muss kommen, davor manchem grauen wird. Wir, die wir nichts zu verlieren haben, wir können nur noch sterben. Oder...?“ (Konrad Merz: Aus dem Tagebuch eines Berliner Studenten. In: Leopold Schwarzschild (Hrsg.): *Das Neue-Tagebuch*. (24.11.1934, Nr. 47, Jg. 2), S. 1120–1123, hier: S. 1120).

9 Merz: *Memoiren*, S. 101.

10 Ebd., S. 126f. Im Gedicht Nr. 8 verweist er erneut auf das Versteck im „Wäscheschrank“ (ebd., S. 134). Vgl. zu dieser Zeit auch Oettel: *In memoriam*, S. 54f., z. B. auch zu Merz’ Mitarbeit beim örtlichen Radiosender und dem Versteck in der Leichenhalle unter Berufung auf die Episoden 23 und 24 der ‚Gedichte aus dem Versteck‘ (Merz: *Memoiren*, S. 150–154). Vgl. zudem Merz: *Muttersprache*, S. 90.

Wie er später resümiert, ist er „[v]on 1940–45 gestorben. Er hat sich nie an dieses Sterben gewöhnt.“¹¹ Dass die Mutter, der Bruder und dessen Ehefrau deportiert und ermordet werden, verstärken die persönlichen Traumata zusätzlich, auch viele Freunde und Weggefährten – wie ter Braak, der nach dem Einmarsch der deutschen Truppen Selbstmord begeht – überleben den Zweiten Weltkrieg und das Exil nicht.¹² Nach der Befreiung der Niederlande im Mai 1945 entschließt sich Merz, nicht nach Deutschland zurückzukehren. Stattdessen absolviert er eine Ausbildung zum Physiotherapeuten, wo er seine spätere Ehefrau Jet kennenlernt:

„Weil er nicht Arzt werden konnte, als er Jura studiert hatte, wurde er Masseur, als er den Mord studiert hatte. Medizinischer Masseur, einer mit den Augen vom Arzt, mit den Händen vom Handwerker. Fünfunddreißig Jahre mit ungefähr 35 Händen: Masseur in holländischen Spitälern.“¹³

Das Paar etabliert zunächst gemeinsam die physiotherapeutische Abteilung im Krankenhaus Purmerend (bei Amsterdam) und lässt sich dort schließlich mit einer eigenen Praxis nieder,¹⁴ in der Konrad Merz bis ins hohe Alter arbeitet. Am 3. Dezember 1999 stirbt er 91-jährig in Purmerend.

Merz gab den Beruf des medizinischen Masseurs nie zugunsten einer

Vgl. hier auch van der Grijn Santen: ²Korrespondenz, S. 367f. und S. 388, der das ‚Schrankversteck‘ als Metapher für die „Beschränkung seiner Existenz als ‚Untertaucher‘“ (S. 368) begreift.

11 Merz: Darf ich mich vorstellen, S. 63.

12 Z. B. in den Memoiren (Merz: Memoiren, S. 101f., S. 111–123) erinnert Merz an viele Weggefährten. Dem auf der Flucht nach England umgekommenen niederländischen Dichter Hendrik Marsman widmet er 1975 zwei Beiträge für das Magazin *Maatstaf* (vgl. hierfür das Literaturverzeichnis dieser Arbeit), seinen Helferinnen Titia und Dora Gorter, die deportiert und ermordet wurden, den Artikel *Titia und Dora Gorter. Zwei große Figuren aus dem Widerstand. Frauenlager Ravensbrück, Ende Februar 1945 in Het Vaderland* (26.2.1955; auf Deutsch und Niederländisch abgedruckt in Wilhelm B. van der Grijn Santen: Kurt Lehmann oder auch Konrad Merz. Die Korrespondenz. Würzburg: Königshausen & Neumann 1. Aufl. 2014, S. 376–384). Vgl. neben Ders.: ²Korrespondenz, S. 360, auch Haack: Humor in der Tragödie, S. 180f., und Oettel: In memoriam, S. 54f. Die literarische Bearbeitung der Erinnerung an die eigene Familie wird Gegenstand dieser Arbeit sein.

13 Merz: Darf ich mich vorstellen, S. 63. Vgl. hierzu auch das Kapitel *Massage* in Merz: Memoiren, S. 109f., in dem Merz von seiner Berufswahl berichtet. Zu ersten Masseurstätigkeiten schon 1934 vgl. van der Grijn Santen: ²Korrespondenz, S. 14 bzw. S. 126 und S. 40.

14 Vgl. u. a. Klaus Schöffling: Lehmann / Merz. In: Konrad Merz: Glücksmaschine Mensch. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1984, S. 113–122, hier: S. 120, Haack: Humor in der Tragödie, S. 181f., und Merz: Muttersprache, S. 91.

schriftstellerischen Laufbahn auf, sein Werk nach dem Krieg ist – wie in dieser Arbeit zu zeigen sein wird – vielmehr maßgeblich durch diesen beeinflusst. So erscheinen nach einer fast 30-jährigen Veröffentlichungspause ab 1972 die Erzählbände *Schlächter Weib und Majestät* (1972), *Der Mann der Hitler nicht erschossen hat* (1976) – beide bezeichnenderweise mit dem Untertitel *Erzählungen eines Masseurs* – und *Glücksmaschine Mensch* (1982) als ‚Erzählungen aus der physiotherapeutischen Praxis‘. Die Romane *Liebeskunst für Greise. Memoiren unseres Jahrhunderts* (1992) und *Generation ohne Väter* (1999) sowie die Autobiografie *Berliner, Amsterdam und ach – Jude auch. Memoiren aus neunzig Jahren* (1998) beschließen das veröffentlichte Werk; posthum wird die Novelle *Die schwankende Zeit* (2011; verfasst ab 1945) publiziert, in der Merz die Lagererfahrungen seines Freundes Helmut Salden literarisiert.¹⁵

Maßgeblich sind für diese Arbeit zunächst die – auch thematisch – an das Vorkriegswerk anschließenden Masseurerzählungen: Der Ich-Erzähler, ein Physiotherapeut und ‚Alter Ego‘ des Autors, behandelt dort körperlich „beschädigte“¹⁶ Figuren, deren Leiden Ausdruck seelischer Traumata sind, die zumeist in den Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges begründet sind. Merz gestaltet hier eindrückliche und ‚eigentümliche‘¹⁷ Geschichten aus der Masseurspraxis, die in ihrem experimentellen Stil ebenso überraschende wie fordernde Lektüreerlebnisse darstellen und eine ‚Poetik der Körperlichkeit‘ begründen, die das Gesamtwerk prägen wird. Körperliche Gebrechen transportieren dabei die Erinnerung an traumatische Erlebnisse – meist durch nationalsozialistische Verfolgung und Repression –, körperliches Leiden ist also auf seelische Beschädigungen zurückzuführen. Der Autor greift hier durchaus auf eigene Erfahrungen, insbesondere „das Überleben[] im Schrank“, zurück:

„Um in der Isolation des Dachbodens [...] nicht den Verstand zu verlieren, wurde das Lauschen auf den eigenen Körper zu einer Frage des psychischen Überlebens. Am eigenen Leibe erfuhr er den Zu-

15 Einen gewinnbringenden Werküberblick gibt de Jonge: *Gebrochene Welt*, S. 84–87.

16 de Jonge: *Gebrochene Welt*, S. 86, die folgert: „gerade ihre Art, mit diesen Narben weiterzuleben, gibt den Figuren ihre Individualität wieder.“ Bierwirth: Merz und Heine, S. 356, spricht (für *Glücksmaschine Mensch*) – etwas verkürzend – von „durchgehend psychologisch bedingte[n] Erkrankungen“.

17 Vgl. ähnlich Thomas A. Kamlá: *Die Sprache der Verbannung. Bemerkungen zu dem Exilschriftsteller Konrad Merz*. In: Hans Würzner (Hrsg.): *Zur deutschen Exilliteratur in den Niederlanden 1933–1940*. Amsterdam: Rodopi 1977, S. 133–146, hier: S. 135, mit Bezug auf Merz’ „Sprachgestaltung“. De Jonge: *Gebrochene Welt*, S. 98, fürchtet: „Merz’ Stil ist für manche Leser mindestens gewöhnungsbedürftig“. Van der Grijn Santen: *Korrespondenz*, S. 326, spricht von „Gedankensprüngen, die auch Lehmanns [d. i. Konrad Merz, Anm. d. Verf.] spätere Prosa manchmal undurchsichtig machen.“

sammenhang von seelischen und körperlichen Leiden, studierte die Mechanik der Muskeln, die Koordinaten psychischer und physischer Befindlichkeit.“¹⁸

Die ‚physiotherapeutischen Erzählungen‘ begreift Ekhard Haack so als

„Geschichten aus der Zeit der Verfolgung, erzählt von einem Masseur, für den die Anamnese seiner ‚Fälle‘, ihre Lebensgeschichte, ein Teil der Behandlung ist. Apokalypse und Überleben, Erinnerung und Heilung stehen in diesen Erzählungen in engstem Zusammenhang.“

Erscheint diese Synthese von ‚Erinnerung und Heilung‘ mit Blick auf den biografischen Hintergrund des Merz’schen Œuvres zunächst überraschend, so wird sie als förmliche ‚Poetik der Körperlichkeit‘ in der Be- und Verarbeitung traumatischer Erfahrungen unter der Maßgabe des ‚mens sana in corpore sano‘ zum Fundament seines schriftstellerischen Schaffens entwickelt.

Denn wird in den beiden Vorkriegsromanen *Ein Mensch fällt aus Deutschland* und *Generation ohne Väter* der Körper vor allem in der konkreten Flucht- und Verfolgungssituation gezeigt, so fungiert er in den Masseurtexten als ‚unmittelbares Übersetzungsinstrument‘ der Erinnerung an zurückliegende psychische Traumatisierungen. Dabei gestaltet Merz – wie aufzuzeigen sein wird – Figuren, die am selbst Erlebten, den Erfahrungen nahestehender Personen oder gar vorausgegangener Generationen leiden. An anderer Stelle wird der Leib zur Metapher oder Allegorie, zum Beispiel der europäischen Geschichte oder des ‚jüdischen Witzes‘. Neben diesen Körperdiskursen ist auch die Gestaltung einzelner Aspekte der Körperlichkeit als Weiterentwicklung der beiden frühen Romane zu begreifen, denn Merz lässt das „Alltägliche“¹⁹ der Masseurspraxis weit hinter sich:

„Den grotesken wie surrealen Charakter der Realität, das Expressive selbst in der banalsten Geschichte und das Skurrile selbst in der eindeutigsten Erscheinung des Tatsächlichen zu entdecken und aufzu-

18 Dieses und das vorausgehende Zitat stammen aus Haack: *Humor in der Tragödie*, S. 181. Das nachfolgende aus ebd., S. 182; vgl. zur körperlichen Erfahrung im Versteck auch Merz: *Muttersprache*, S. 90: „Ich hab jeden Morgen Gymnastik gemacht, Dauerlaufen auf der Stelle, das mache ich heute noch gelegentlich.“

19 Wilhelm B. van der Grijn Santen: *Makum Aleph. Amsterdam als jüdischer Zufluchtsort in der deutschen und niederländischen Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 248. Haack: *Nachwort*, S. 187, nennt Merz einen „Autor poetisch verdichteter Alltagsgeschichten“.

zeichnen, das zählt zu den typischen Farben, ja Farbmischungen auf der Palette der Erzählkunst von Konrad Merz.“²⁰

Zunächst fallen hier die beschädigten Körper selbst ins Auge. Merz entwirft in den Erzählungen „deformierte“²¹, „entgrenzte“ und „gespaltene“ Figuren und spielt so mit ‚realistischen‘ Körperbildern. Hierin, aber auch in exponierter sexualisierter Körperlichkeit und Sexualität in Bild und Text – zugespitzt in der diagnostizierten Impotenz – oder im Spiel mit den Geschlechteridentitäten, orientiert sich der Autor an der literarischen Tradition des Grotesken, wie die vorliegende Arbeit aufzeigen wird. Ebenfalls in diesen Kontext fallen ‚Auflösungs-‘ und ‚Verlusttendenzen‘ des Leibes, die wiederum mit Blick auf ‚Körperlosigkeit und -beziehungen‘ eingeordnet werden und dabei auch einen Blick auf das unveröffentlichte Werk erlauben, in dem wiederholt (groteske) Doppelgänger auftreten. Neben diesen Aspekten der Körperlichkeit soll auch die Therapiesituation selbst untersucht werden, die in surrealen und (alb)traumartigen Bilderwelten ebenfalls das ‚Spiel mit der Realität‘ betreibt und so einen Einblick auch in die psychische Konstitution des Erzählers selbst ermöglicht.

Gleichzeitig kennzeichnet die physiotherapeutische Prosa eine „private, manchmal nur für Intimi nachvollziehbare“²² Motiv- und Metaphernführung, die es – auch mit Blick auf das Gesamtwerk – zu dechiffrieren gilt und die darüber hinaus eine eigene *poetologische* Kraft entwickelt. Neben der Konkretisierung von Körper- und Erinnerungsmotiven steht dabei vor allem die Parallelführung von Physiotherapie und „künstlerische[r] Tätigkeit“²³ im Fokus: So tritt der Masseur-Erzähler wiederholt als Künstler auf oder die Massage wird zur Kunst erklärt; aber auch Verweise und Anspielungen auf literarische Werke von Weltrang oder die bildende Kunst unterstreichen die enge Verknüpfung von ‚Schreiben beziehungsweise Kunst und Massage‘. Die Masseurerzählungen sind so – anders als in der

20 Walther Huder: Nachwort. In: Konrad Merz (Hrsg. Walther Huder): *Schlächter Weib und Majestät. Erzählungen eines Masseurs*. Berlin: Berliner Handpresse bei Propyläen 1972, S. 1–11, hier: S. 9 (die Paginierung des im Original nicht durchnummerierten Textes erfolgt für diese Arbeit durch d. Verf.).

21 Elisheva Rosen: *Grotesk*. In: Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt u. a.: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. (Bd. 2: Dekadent–Grotesk). Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler 2001, S. 876–900, hier: S. 879.

22 de Jonge: *Gebrochene Welt*, S. 96, hier v. a. für die *Memoiren*. Die vorliegende Arbeit erweitert diesen Befund auf die Masseurerzählungen und spricht im Folgenden von ‚privatassoziativen‘ Bildern oder Metaphern.

23 Ebd., S. 85, mit dem gleichen Hinweis im Bezug auf Merz' unveröffentlichtes Drama *Meister-Masseur*.

Forschung, aber auch vom Autor selbst behauptet –²⁴ nicht ‚lediglich‘ die Literarisierung von realen Patientengeschichten, sondern vielmehr virulentes Zeugnis einer ‚Poetik‘, wenn nicht gar einer ‚Poetologie der Körperlichkeit‘, in der der Autor sich selbst, so eine These dieser Arbeit, in die Figuren ‚einschreibt‘. Inwiefern die Erzählungen also „im Verhältnis zum Gesamtwerk von Konrad Merz als pars pro toto gelten“²⁵, gilt es in dieser Arbeit herauszuarbeiten.

Unter dieser Maßgabe steht die Kontextualisierung der ‚Poetik der Körperlichkeit‘ unter Einbezug unveröffentlichter Werkteile. Zunächst eröffnen die zwischen 1951 und 1957 verfassten und als solche betitelten drei *Tagebücher eines Masseurs* Erkenntnisse zu poetologischen Hintergründen der Masseurerzählungen. Die zwischen Journal und Prosa changierenden ‚Tagebuchhybride‘ begleiten die Ausbildungs- und ersten Berufsjahre des angehenden Physiotherapeuten: Merz setzt sich hier zunächst mit der Bedeutung von Studium und Masseurstätigkeit gerade vor dem Hintergrund eines Neubeginns nach 1945 auseinander, reflektiert aber auch bereits zum Thema ‚Physiotherapie und Schreiben‘, wenn er sich beispielsweise fragt, in welchem Verhältnis sein ‚Brotberuf‘ und sein Selbstverständnis als Schriftsteller zueinander stehen.²⁶ Einen dezidierten Einblick in die Merz’sche (Arbeits-)Philosophie und das Zusammendenken von ‚Massage und Schreiben‘ bieten daneben Entwürfe zu autobiografischen Essays

24 Z. B. bezeichnet Merz *Der Mann der Hitler nicht erschossen hat* als Sammlung über „deze typische mensen in Amsterdam en de provincie“ (Hans Bakx / Paul Beers: In gesprek met Konrad Merz. In: *De Revisor. Tweemaandelijks tijdschrift*. (Juni 1977, Nr. 3, Jg. 4), S. 24–26, hier: S. 25), also diese ‚typischen Menschen‘ seiner Lebenswelt. Die Zwischenüberschriften im Inhaltsverzeichnis des Bandes *Bei uns in Amsterdam* (12 Texte) und *Bei uns in der Provinz* (11 Texte) spiegeln dies wider, eine engere thematische oder inhaltliche Eingrenzung bedeutet diese Untergliederung jedoch nicht. In Konrad Merz: *Der Mann der seinen Rücken verlor*. In: Ders.: *Der Mann der Hitler nicht erschossen hat. Erzählungen eines Masseurs*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1981, S. 53–60, hier: S. 54, wiederum protokolliert der Erzähler: „nicht *ich* schreibe, meine Augen schreiben, was sie gesehen haben [Herv. i. Org.]“. Sind Merz’ Erzählungen sicherlich von der täglichen Arbeit inspiriert und setzen auch dortige Erfahrungen um, so sind die Angaben hier – gerade zum Band *Der Mann der Hitler nicht erschossen hat* – meines Erachtens eine durchaus euphemistische ‚Verkürzung‘, die das poetologische Gewicht der Erzählungen (bewusst?) schmälert.

25 Huder: Nachwort (SwuM), S. 6.

26 Vgl. hierzu auch N. N.: Merz über sich selbst, S. 149f.: „Nach 1945 wollte ich mir zunächst beweisen, daß ich noch lebe, nachdem ich fünf Jahre tot gewesen war. Ich konnte nicht mehr Arzt werden; also ging ich auf die Masseurs-Akademie, wurde medizinischer Masseur. Merkwürdig ist die Karriere, die ich in diesem Beruf dann gemacht habe. [...] Das ist wohl die eine Hälfte von mir, die andre ist die Schriftstellerei. Auch hier mußte ich ja erst wieder beweisen, daß ich überhaupt noch da bin, und das heißt, noch schreiben kann, noch Deutsch schreiben kann, obwohl ich 40 Jahre kein Deutsch gesprochen habe. Sowas dauert lange – eine Wiedergeburt dauert länger als eine Geburt.“

des Nachlasses. In den beiden ebenfalls unveröffentlichten Texten *Meister-Masseur* (1961) und *Der Mann ohne P.* (1999) findet die Körperlichkeit wiederum erneut genuin literarischen Niederschlag. In dem vor den Masseurserzählungen verfassten Drama *Meister-Masseur*, das erneut in der physiotherapeutischen Praxis angesiedelt ist und sich so schon thematisch mit diesen überschneidet, entwickelt Merz' Hauptfigur – und ‚Alter Ego‘ – Un eine ‚Methode‘, mittels derer er zwischen der ‚Linie Kunst‘ und der ‚Linie Technik‘ unterscheiden kann und die es Merz gleichzeitig erlaubt, sein eigenes ‚Schreiben nach 1945‘ zu kontextualisieren. Auch der letzte unveröffentlichte Prosatext *Der Mann ohne P.* kann als Metastück zum ‚Schreiben nach 1945‘ begriffen werden: Merz erweitert hier das schon in der physiotherapeutischen Prosa entwickelte Thema der Impotenz, das nun genuin poetologische Bedeutung erhält, wenn die wieder autofiktional angelegte Hauptfigur Penalty als *Mann ohne P.* im Text seiner Männlichkeit ‚beraubt‘ und zum „Mann ohne Poesie“²⁷ erklärt wird. Bildet dieser – wie schon der *Meister-Masseur* – experimentell angelegte Text in seiner erneut grotesken Gestaltung einen auch stilistischen Anschluss an die Masseurprosa, so variiert Merz mit der wortwörtlichen Bezugnahme auf das Konzept ‚des Anderen‘, wie es der litauisch-französische Philosoph Emmanuel Levinas (1906–1999) entwickelt hatte, darüber hinaus die Figur des ‚Gegenübers‘, die im „Zusammenwirken von Patient und Therapeut“²⁸ eine maßgebliche Größe bereits der Masseurserzählungen ist.

I.2 Textauswahl

Hauptgegenstand der vorliegenden Dissertation sind die drei ‚Masseursbände‘ *Schlächter Weib und Majestät* (1972, Berliner Handpresse), *Der Mann der Hitler nicht erschossen hat* (1976, Agora / 1981, dtv) und *Glücksmaschine Mensch* (1982, Ammann Verlag / 1984 Fischer Taschenbuch Verlag); die beiden letzten Sammlungen sind in verschiedenen Ausgaben und unterschiedlichen Verlagshäusern publiziert worden, als Grundlage dient hier jeweils die jüngste Ausgabe. Merz' erste Nachkriegsveröffentlichung *Schlächter Weib und Majestät* beinhaltet drei Texte, die später auch – in vom Autor überarbeiteten Fassungen – in *Der Mann der Hitler nicht erschossen hat* eingehen.²⁹ Das großformatige, aufwendig gestaltete und nur

27 Konrad Merz: *Der Mann ohne P.* In: DLA (A: Merz), S. 81.

28 Schöffling: Merz / Lehmann (GM), S. 121.

29 Die Texte werden maßgeblich in der Variante aus *Der Mann der Hitler nicht erschossen hat* zitiert; wo nötig, werden die Erstveröffentlichungen herangezogen und Abwei-

in limitierter Auflage produzierte Künstlerbuch illustrieren zudem 21 zum Teil farbige Linolschnitte der beiden Berliner Künstler Wolfgang Jörg und Erich Schönig; auch sie werden in der vorliegenden Arbeit diskutiert, untermauern diese ungewöhnlichen und zumeist sexuell anstößigen Grafiken doch die These des experimentellen Literatur- und Kunstverständnisses von Konrad Merz.³⁰

Nicht alle 51 Texte der drei Bände können in der vorliegenden Arbeit untersucht werden,³¹ die sich auf eine repräsentative Auswahl konzentrieren muss. Während sich die Erzählungen in *Der Mann der Hitler nicht erschossen* inhaltlich stärker auf das Thema der nationalsozialistischen Verfolgung ausrichten, sind die Erzählungen der *Glücksmaschine Mensch* enger an das Sujet des ‚mens sana in corpore sano‘ gebunden.³² Dreizehn zwischen die Prosastücke eingefügte *Plaudereien eines Masseurs* lassen zudem Rückschlüsse auf die Merz’sche ‚Philosophie‘³³ zu und präsentieren auf ein bis zwei Seiten in direkter Lesersprache allgemeine physiotherapeuti-

chungen aufgezeigt.

- 30 Für den Herausgeber Walther Huder sind die Erzählungen „Krankengeschichten [...] von drei Leidenden und ihrem Mitleidenden, sozusagen unter den zupackenden Händen eines Masseurs entstanden, Händen jedoch, denen auch genau beobachtende, erkennen- und registrierende Augen, vor allem aber ein ebenso phantasiebegabtes, sich zugleich erinnerndes wie episch reproduzierendes Gehirn zugehören, weshalb auch schließlich aus den banalen Krankengeschichten literarische Erzählungen werden konnten.“ (Huder: Nachwort (SWuM), S. 7).
- 31 In dieser Zählung sind die drei doppelt veröffentlichten Erzählungen nur einfach berücksichtigt. 23 Texte sind in *Der Mann der Hitler nicht erschossen hat* gesammelt, *Glücksmaschine Mensch* umfasst neben zwei eher einführenden Prosastücken und 13 *Plaudereien eines Masseurs* insgesamt 13 Erzählungen.
- 32 Vgl. z. B. Konrad Merz: Overture. In: Ders.: *Glücksmaschine Mensch*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1984, S. 9f., hier: S. 10; in den beiden einführenden Texten *Overture* und *Auch eine Ansprache* bietet Merz’ ‚Alter Ego‘ einen kurzen, durchaus lakonisch-humoristischen Einblick in seine Schreibintention unter Rückgriff auf die eigene Biografie. Auch für de Jonge: *Gebrochene Welt*, S. 86, gerät in *Glücksmaschine Mensch* „die Kriegsthematik weiter in den Hintergrund. Die Geschichten drehen sich fast ausschließlich um Merz’ optimistische Lehren über das Glück, das man trotz Krankheiten oder Behinderungen heraufbeschwören könne.“ Vgl. zudem ebd., S. 95.
- 33 Als solche apostrophiert auch in Schöffling: *Lehmann / Merz (GM)*, S. 121; für ihn ist der Band „das Wagnis [...], ein Buch der fortschreitenden Heilung vorzulegen. Es ist ein Buch, das Lebenswillen vermitteln möchte, ohne Rezepte oder Entdeckungen zu transportieren, es sei denn, die Erkenntnis, daß es im Einzelnen liege, wie er mit sich umgeht, sei eine Entdeckung.“ (ebd., S. 121). Auch Bierwirth: *Merz und Heine*, S. 356f., betont – unter Bezugnahme auf Schöffling – die positive Ausrichtung der *Glücksmaschine Mensch*, nicht ohne auch kurz auf Merz’ persönliche Erfahrungen hinzuweisen.

sche Reflexionen oder „Ratschläge“³⁴ zum Thema ‚Körper und Gesundheit‘. Stärker noch als die beiden vorausgehenden Bände ist *Glücksmaschine Mensch* dabei Ausdruck von Merz’ „energische[m] Optimismus“³⁵, der „Selbsthilfe und Selbsterkenntnis“³⁶ für die Patienten-Figuren, aber auch den Ich-Erzähler und – im besten Fall – die Leserschaft selbst ermöglichen kann.

Die Einbeziehung auch bisher unveröffentlichter Dokumente, die im Nachlass des Autors im Deutschen Literaturarchiv Marbach aufbewahrt werden, soll die aufgestellten Thesen untermauern und zudem einen umfassenden Einblick in das Gesamtwerk geben.³⁷ Der 32 Archivkästen umfassende Nachlass beinhaltet Lebensdokumente, Korrespondenzen, Tagebücher und Handschriften – auch aus den Jahren vor der Emigration und zum Vorkriegswerk – sowie eine 155 Bände umfassende Teilbibliothek des Autors; zur Veröffentlichung dieser Arbeit sind die Bestände noch nicht systematisch geordnet und erfasst, eine Vorsortierung besteht.³⁸ Mit spezifischem Blick auf das unveröffentlichte literarische Werk nach 1945 sind die Lyrik (der 1950er Jahre), die beiden Dramen *Meister-Masseur* (1961) und *Tristan & I* beziehungsweise *Tristan & Knoblauch* (1966–1993) sowie

34 Bierwirth: Merz und Heine, S. 356. Allgemein zur wiederholten Lesersprache auch Huder: Nachwort (SWuM), S. 11.

35 Ebd., S. 357; ähnlich betont sie in ebd., S. 334, Merz’ „Witz und eine Einfühlungsgabe, die ihn für andere Menschen und die Krankheiten ihrer Seelen öffnet.“ Vgl. zum Optimismus u. a. auch Haack: Humor in der Tragödie, S. 181f.

36 Alexander von Bormann: Der deutsche Exilroman in den Niederlanden. Formsemantische Überlegungen. In: Sjaak Onderdelinden (Hrsg.): Interbellum und Exil. Amsterdam: Rodopi 1991, S. 225–249, hier: S. 230 (hier zum Humor im Werk).

37 Besonderer Dank gilt an dieser Stelle Frau Titia Lehmann für die freundliche Erlaubnis, den Nachlass von Konrad Merz einzusehen und aus bisher unveröffentlichten Dokumenten zu zitieren; ebenso danke ich ihr für ihre stets hilfsbereiten wie aufschlussreichen Auskünfte zum Leben und Werk ihres Vaters im persönlichen Gespräch, aber auch per E-Mail. Als Stipendiatin des Deutschen Literaturarchivs Marbach (im Folgenden auch als DLA) konnte die Verfasserin den Nachlass 2014 bis 2016 in wiederholten mehrwöchigen Aufenthalten vor Ort systematisch sichten.

38 In der Folge werden zitierte Materialien mit der Angabe DLA (A: Merz) für Bestände der Handschriftensammlung, DLA (G: Merz) für Exemplare aus der Autorenbibliothek und DLA (H: Merz) für Materialien aus der Mediendokumentation nachgewiesen; dies entspricht der Systematisierung des DLA, eine dokumentengenaue Signatur besteht zum Zeitpunkt des Verfassens und der Veröffentlichung dieser Arbeit nicht, da der Nachlass bisher noch nicht systematisch geordnet und katalogisiert wurde.

Die Übergabe des Nachlasses unterstützte der Berliner Literaturwissenschaftler Dr. Ekhard Haack, der mit Merz befreundet war, dessen Werk bis ins Detail kannte und daher auch die Vorsortierung der Bestände besorgte. Neben gemeinsam organisierten Lesungen (so z. B. im Rahmen der *Berliner Lektionen* 1992) verfasste Haack auch das Nachwort zu Merz’ Autobiografie; dem Nachlass ist eine von Haack erstellte, umfassende Registerliste beigegeben, die die Verfasserin für ihre Recherchen nutzen konnte.

der Roman *Der Mann ohne P.* archiviert; daneben stehen nicht publizierte und ebenfalls wissenschaftlich zum Großteil noch nicht ausgewertete (oftmals autobiografische) Essays. Da Merz seine Texte akribisch und sehr häufig überarbeitete, liegen zu allen Textgattungen zahlreiche Manuskripte beziehungsweise Typoskripte mit zum Teil umfangreichen und wiederholten Korrekturen des Autors vor, die sich in ihrer Bearbeitungszeit auch über lange Zeiträume von bis zu 25 Jahren erstrecken. Gerade mit Blick auf eine ‚Poetik der Körperlichkeit‘ bieten die bisher (noch) nicht publizierten Werkteile spannende Impulse für die vorliegende Arbeit, die mit der Aufarbeitung des bislang von der Forschung kaum berücksichtigten Nachlasses einen Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Grundlagenforschung leisten will.

Im Fokus der Textanalyse stehen hierbei das Drama *Meister-Masseur* (1961)³⁹, das sein Thema bereits im Titel trägt, und vor der Masseursprosa verfasst wurde. Der letzte fertiggestellte fiktionale Text, *Der Mann ohne P.*⁴⁰ (1999), der das schon in den Masseurserzählungen etablierte Sujet der Impotenz ins Zentrum stellt, zeigt wiederum auf, dass die ‚Poetik der Kör-

39 Als Textgrundlage dient das einzige im Nachlass gesammelte Typoskript des Stückes, das – zu einem Handexemplar gebunden – ohne handschriftliche Interventionen des Autors auskommt (vgl. Konrad Merz: *Meister-Masseur*. ein [sic!] Stück Theater aus Neunzehnhundertzweithälfte. In: DLA (A: Merz)); lediglich zum Aufbau des Stückes findet sich eine frühe, eine Seite umfassende handschriftliche Konzeption zu Titel, Personal und Einteilung in DLA (A: Merz). Dass dort nur das unbearbeitete Typoskript archiviert ist, ist auffällig; Möglicherweise gingen weitere Exemplare verloren oder wurden vernichtet. Weitere Typoskripte befinden sich nach de Jonge in „einigen niederländischen Bibliotheken“ (Dies.: *Gebrochenes Deutsch*, S. 82), die in ihrer Analyse auf ein ebenfalls auf 1961 (Purmerend) datiertes Exemplar mit gleichem Titel und Untertitel zurückgreift. Van der Grijn Santen verweist auf ein Exemplar in der Koninklijke Bibliotheek in Den Haag (Ders.: *2Korrespondenz*, S. 172 Fn. 252).

40 Als Textgrundlage der vorliegenden Arbeit dient das Exemplar ohne handschriftliche Eingriffe als (wahrscheinliche) ‚Fassung letzter Hand‘ (Konrad Merz: *Der Mann ohne P.* In: DLA (A: Merz)); sie wird von Ekhard Haack in der Registerliste zum Nachlass als die vermutlich „letzte Fassung 1999“ bezeichnet und ist als Konvolut loser Blätter mit von Helmut Salden gestaltetem farbigen Titelblatt archiviert.

Maßgeblich zum Vergleich herangezogen wird die in der Registerliste als „Gesamttyposkript mit dem letzten Stand des Textes, vom 03.12.98, vor dem Tod von Konrad Merz“ bezeichnete Fassung, die Ekhard Haack zunächst als „Endfassung“ und vermutliche „Druckvorlage“ ausweist, schließlich aber entscheidet „letzte (endgültige) Fassung 3.12.1998“ (in dieser Arbeit zitiert als Konrad Merz: *Der Mann ohne P.* [Fassung: 3.12.1998]. In: DLA (A: Merz)); da das Exemplar zudem mit einer Korrektur eines offensichtlichen Rechtschreibfehlers (S. 77) eine handschriftliche Korrektur enthält, die nicht eindeutig Konrad Merz zugeordnet werden kann, wurde diese Fassung nicht als Basis für die vorliegende Arbeit gewählt. Sie wird jedoch vergleichend hinzugezogen: Mit 78 Seiten um drei Seiten kürzer als die ‚Ausgabe letzter Hand‘ sind keine entscheidenden inhaltlichen Abweichungen zu konstatieren; die für diese Arbeit maßgeblichen Unterschiede werden in Gliederungspunkt VIII.3.3.3 dieser Arbeit thematisiert.

perlichkeit‘ nicht ausschließlich diese vergleichsweise frühen Texte prägt, sondern im letzten Roman adaptiert und weiterentwickelt wird. Obwohl thematisch und zeitlich nahe an den Masseurerzählungen, sieht diese Arbeit von der systematischen Untersuchung der programmatisch betitelten Gedichtsammlung *Orgel der halben Leute. Massage-Bänkel-Lieder und solche aus andern Registern* (wohl 1956–1958)⁴¹ ab. Thematisch wie motivisch sind sie Ausdruck der ersten Ausbildungsjahre des angehenden Physiotherapeuten. Im Gegensatz zum Drama und dem letzten Roman eröffnen sie allerdings nur wenige substanziell weiterführende Erkenntnisse zu einer ‚Poetik der Körperlichkeit‘; wichtige Motive, die hier bereits angelegt sind, werden jedoch an gegebener Stelle einbezogen. Dies gilt ebenso für das Theaterstück *Tristan und Knoblauch* (1993),⁴² das weniger der ‚Poetik der Körperlichkeit‘ zuzurechnen ist, im Doppelgängermotiv aber ebenfalls Anschlüsse an die Masseursprosa erlaubt.

Neben diesen fiktionalen Texten finden Lebensdokumente wie die *Ta-*

Zusätzlich bestehen unter DLA (A: Merz) – neben unzähligen, zum Großteil fast unleserlichen Manuskripten und Notizen – zwei jeweils zu einem Handexemplar gebundene Exemplare mit handschriftlichen Korrekturen Merz‘. Daneben ein Exemplar, ebenfalls in Ringbindung, mit handschriftlichen Korrekturen und zuletzt zwei weitere Exemplare, die von Ekhard Haack als „noch nicht lektoriert[e]“ Vorstufen ausgewiesen werden.

- 41 Vgl. Konrad Merz: *Orgel der halben Leute. Massage-Bänkel-Lieder und solche aus andern Registern. Eine lyrische Sammlung, wohl doch von dieser Zeit.* In: DLA (A: Merz), mit handschriftlichen Korrekturen und in einer zu einem Handexemplar zusammengefassten Mappe; auch zu dieser Sammlung bestehen zahlreiche weitere Manuskripte und bearbeitete Typoskripte. Wie noch aufgezeigt wird, bezeugen die *Tagebücher eines Masseurs* die Entstehung Mitte der 1950er Jahre. In Bakx / Beers: *Gesprek*, S. 25, bezeichnet Merz die Lyrik ‚seit dem Krieg‘ als „niks waard“ – ‚nichts wert‘ –, er habe diese „als ontwikkeling nodig gehad“ – ‚als (Weiter-)Entwicklung nötig gehabt‘ –; konkretisiert er dieses vergleichsweise harte Urteil zwar nicht hinsichtlich der vorliegenden Sammlung, so können die Gedichte als Zwischenstufe und ‚Übung‘ zu den Masseurerzählungen betrachtet werden.
- 42 Im Nachlass bestehen zwölf – z. T. inhaltlich stark voneinander abweichende – Fassungen des *Tristan*-Stückes aus den Jahren 1966, 1980, 1982, 1993 und 1999 in jeweils bis in die 1990er Jahre handschriftlich bearbeiteten Handapparaten (vgl. DLA (A: Merz)); daneben bestehen zahlreiche weitere Manuskript- und Typoskriptseiten zum Stück. Als Textgrundlage für die vorliegende Arbeit dient als jüngste vollständig gesicherte Fassung das Typoskript Konrad Merz: *Tristan & Knoblauch. Legende vom letzten Levi im Deutschland nach 1945. Komodie [sic!] einer Tragodie [sic!] von 1993*, das noch vereinzelte lediglich orthografische Korrekturen von Hand enthält; die Fassung von 1999 ist nur fragmentarisch gesichert. Wo nötig, werden vergleichend Fassungen von 1966 (Konrad Merz: *Tristan & I. Reklame für einen Liebestrank. Komödie einer Tragödie*; mit zahlreichen handschriftlichen Interventionen) und von 1982 (Konrad Merz: *Tristan & Knoblauch. Komödie einer Tragödie. Legende vom letzten Levi im Deutschland nach 1945*; mit vereinzelt Korrekturen) hinzugezogen. Alle Typoskripte finden sich in DLA (A: Merz).

gebücher eines Masseurs als prosanahe ‚Journal-Hybride‘ sowie ausgewählte Essays zu Poetologie und Körperlichkeit Eingang in die Untersuchung, geben sie doch einen tieferen Einblick in die Hintergründe der ‚Poetik der Körperlichkeit‘: Sie begleiten die Körpertexte weitaus detaillierter als die publizierten biografischen Notizen und Essays, die sich vor allem auf Merz’ Exilantenschicksal beziehen, in dieser Arbeit aber auch berücksichtigt werden.

Mit Blick auf Merz’ literarische Interessen wie seinen Stil ist auch die Autorenbibliothek nicht zu unterschätzen, wengleich sie mit 155 Bänden nur einen Teil der umfangreichen Bestände der Merz’schen Bücher enthält.⁴³ Sie gibt dennoch, gerade mit Blick auf das in dieser Arbeit untersuchte Grotoske, wichtige Aufschlüsse über entscheidende Einflüsse, wie zum Beispiel Merz’ – auch in den Tagebüchern stets betonte – Bewunderung für Fëdor Dostoevskij und die russische Literatur. Aber auch ‚Klassiker‘ der Sekundärliteratur zum Grotosken, wie etwa Michail Bachtins *Poetik Dostoevskijs* oder Jan Kotts *Shakespeare heute*, werden in Marbach vorgehalten. Der Autorenbibliothek soll deswegen mit Blick auf die literarischen Einflüsse wie Interessensgebiete – hier ist auch an Merz’ im Nachlass dokumentierte Begeisterung für die bildende Kunst zu denken – ebenfalls ein Augenmerk der vorliegenden Arbeit gelten.

Um Entwicklungslinien, aber auch Kohärenzen beziehungsweise Unterschiede im Gesamtwerk aufzeigen zu können, werden nicht zuletzt auch die beiden frühen Romane *Ein Mensch fällt aus Deutschland* (1936) und *Generation ohne Väter* (verfasst 1936–1938; veröffentlicht: 1999), aber auch der späte Roman *Liebeskunst für Greise* (1992) sowie die Lebenserinnerungen *Berliner, Amsterdamer und ach – Jude auch. Memoiren aus neunzig Jahren* (1998) punktuell einbezogen.

43 Vgl. zum Hinweis, dass es sich bei Merz’ Nachlassbibliothek nur um eine Teilbibliothek handelt u. a. Susanna Brogi: Private Bibliotheken emigrierter Autorinnen und Autoren im DLA Marbach. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. (2015, Jg. 59). Berlin / Boston: De Gruyter 2015, S. 53–84, hier: S. 78 Fn. 49; Dank gilt an dieser Stelle Frau Dr. Susanna Brogi, die der Verfasserin freundlicherweise eine von ihr erstellte, vorläufige und daher nicht alle 155 Bände umfassende Registerliste der unter DLA (G: Merz) gesammelten Werke zur Unterstützung der Recherchen zur Verfügung stellte.

I.3 Forschungsbericht zu Konrad Merz und zugrunde gelegte literaturtheoretische Konzepte

I.3.1 Forschungsbericht zu Konrad Merz

Zu Konrad Merz sind seit den 1970er Jahren bis heute einige Untersuchungen (zumeist in Aufsatzform) erschienen, die sich mit dem Leben und Werk des Autors vornehmlich vor dem Hintergrund von dessen Exilantenschicksal auseinandersetzen. Viele der Beiträge haben es sich dabei zum Ziel erklärt, auf den bis heute bei Publikum und Forschung wenig bekannten und beachteten Schriftsteller und dessen Werk aufmerksam zu machen. Eine systematische Untersuchung des Œuvres in Form einer Dissertation besteht bisher nicht;⁴⁴ dies soll mit der vorliegenden Arbeit zum Nachkriegswerk begonnen werden.

Zumeist wird Konrad Merz im Rahmen übergreifender Darstellungen – beispielsweise zum niederländischen Exil 1933 bis 1945 – oder in Aufsätzen behandelt. Dabei wird das Werk oft überblicksmäßig umrissen und/oder biografische Fakten gereicht;⁴⁵ konkrete Untersuchungen einzelner Aspekte des Schaffens liegen bislang ausschließlich in unselbstständiger Form vor. Auch der Kreis der Literaturwissenschaftler, die sich eingehender mit Konrad Merz beschäftigen, ist überschaubar. Dabei ist das Resultat aber oft

44 Eine Magisterarbeit zur Rolle der Zweisprachigkeit in Konrad Merz' Werk verfasste Carina de Jonge: „*Ich bin der einzige Holländer, der ohne Fehler Deutsch sprechen kann.*“ *Die sprachliche Isolation des Exils und ihre Folgen für Konrad Merz' Werk* (masch. schriftl., Groningen 2001); sie wurde jedoch nicht veröffentlicht.

45 Vgl. neben den im Folgenden dargestellten Arbeiten zudem die Vor- bzw. Nachworte der Primärpublikationen von Konrad Merz, die zum Teil in leicht abgeänderter Form auch als Aufsätze veröffentlicht sind; so ist z. B. Ingeborg Drewitz' Nachwort zu *Ein Mensch fällt aus Deutschland* (Hamburg: Konkret Literatur Verlag 1978) auch publiziert als Ingeborg Drewitz: „Deutsch bis in die kleinsten Ecken.“ Konrad Merz: „Ein Mensch fällt aus Deutschland“, ein Emigranten-Roman aus dem Jahr 1936. In: Diesell. (Hrsg.): *Die zerstörte Kontinuität. Exilliteratur und Literatur des Widerstands*. Wien: Europa Verlag 1981, S. 131–134 (mit Verweis auf *Konkret*, 26. Oktober 1978). Walther Huders Begleittext zu *Schlächter Weib und Majestät* (1972) bildet in gekürzter Form das Nachwort zu *Der Mann der Hitler nicht erschossen hat* (Agora, 1976). Klaus Schöfflings *Lehmann / Merz* ist zum einen in der Festschrift zu Merz' 75. Geburtstag als Klaus Schöffling: *Lehmann / Merz*. In: Ders. (Hrsg.): *Konrad Merz zum fünfundsiebzigsten Geburtstag am 2. April 1983*. Zürich: Ammann Verlag 1983, S. 25–34, und Klaus Schöffling: *Lehmann / Merz*. In: Joachim H. Koch: *Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse* (Nr. 1 / 1983, Jg. 3), S. 42–47, veröffentlicht; daneben ist es als Nachwort der *Glücksmaschine Mensch* (1984) beigegeben, auf diese Fassung (Schöffling: *Lehmann / Merz* (GM)) bezieht sich diese Arbeit. Oettel: In memoriam liefert zudem einen Nachruf mit detaillierter Biografie, unter Einbezug eines unveröffentlichten autobiografischen Textes.

Zeugnis umfassender Kenntnis von Person und Werk – in manchen Fällen gar Herausgeberschaft und privater Freundschaft, so zum Beispiel bei Walther Huder und Ekhard Haack.⁴⁶ Letzterer, der 2007 die Übergabe des Nachlasses an das Deutsche Literaturarchiv in Marbach am Neckar besorgte, gibt in seinem Nachwort zu den *Memoiren* einen profunden Einblick in Leben und (auch unveröffentlichtes) Werk von Konrad Merz, der „vom Rand des Exils ins Zentrum des Nachdenkens über die Folgen des Exils gerückt“⁴⁷ ist, und klärt über die wichtigsten thematischen Eckpfeiler seines literarischen Schaffens auf. Hervorzuheben ist in diesem Kontext auch die von Klaus Schöffling herausgegebene Festschrift *Konrad Merz zum fünfundsiebzigsten Geburtstag am 2. April 1983*, die unter anderem Grußworte und Texte von Weggefährten und Zeitgenossen aus dem Exil, aber auch bis zu diesem Zeitpunkt Unveröffentlichtes wie Merz' Erinnerungstext zum 10. Mai 1933 *Die Scheiterhaufen unsrer Bücher schwelen noch* von 1982 beinhaltet.⁴⁸ Eine Sonderstellung in der Merz-Forschung fällt sicherlich auch Wilhelm B. van der Grijn Santen zu, der sich in mehreren Untersuchungen dem Werk des Autors widmet und dabei auch unveröffentlichte Materialien miteinbezieht.

Umfassend dokumentiert sind die Vita und das Gesamtwerk im Überblick: Neben (nur vereinzelt) Lexikoneinträgen⁴⁹ veranschaulichen zahl-

46 Walther Huder ist Herausgeber von Merz' erster Nachkriegsveröffentlichung *Schlächter Weib und Majestät*. Vgl. hier auch Leo Fiethen, der Wilhelm B. van der Grijn Santen u. a. für die Erstausgabe von dessen Korrespondenz-Band beriet (van der Grijn Santen: Korrespondenz, S. 28, S. 291, S. 385); Publikationen zu Merz finden sich von Fiethen nicht.

47 Haack: Humor in der Tragödie, S. 170; Haack legt auch eine Bibliografie der Werke bis 1998 bei (ebd., S. 189–192). Vgl. zum Nachlasserwerb Jan Bürger: Ein Mann, den Hitler nicht erschossen hat. Die Deportationspapiere des Konrad Merz. In: Zeitschrift für Ideengeschichte. Exil. (Frühj. 2008, Nr. II / 1). München: C. H. Beck 2008, S. 97–109, hier: S. 98.

48 Vgl. Konrad Merz: Die Scheiterhaufen unsrer Bücher schwelen noch. Zum 10. Mai 33 – ein halbes Jahrhundert danach. In: Klaus Schöffling (Hrsg.): Konrad Merz zum fünfundsiebzigsten Geburtstag am 2. April 1983. Zürich: Ammann Verlag 1983, S. 45–49. Die genannte Festschrift versammelt Geleit- und Grußworte an Konrad Merz von seinen Verlegern Egon Amman (S. 6f.) und Fritz J. Landshoff (S. 8f.), den Abdruck von zeitgenössischen Rezensionen Klaus Manns (S. 35–37) und Menno ter Braaks zu *Ein Mensch fällt aus Deutschland* (S. 38–44) und den mehrfach veröffentlichten Text *Lebmann / Merz* von Klaus Schöffling (S. 25–34). Daneben das Kapitel *Kolonne Käse* aus der zum Erscheinen der Festschrift noch unveröffentlichten *Generation ohne Väter* (S. 10–24) sowie ein von Merz aus dem Holländischen ins Deutsche übertragenes Gedicht des im Exil verstorbenen Freundes Hendrik Marsman *Erinnerungen an Holland* (S. 50). Die Festschrift wird beschlossen durch eine Bibliografie von Primärtexten Merz' (S. 51).

49 So Schumann: Merz, S. 126, für die Bundesrepublik Deutschland, für die Exil-Forschung die nur kurze namentliche Erwähnung in Ursula Langkau-Alex / Hans Würzner: Nieder-

reiche kurze biografisch und werkgeschichtlich orientierte Veröffentlichungen die Lebensgeschichte anhand von Gesprächen mit Merz oder durch den Abdruck von Essays des Schriftstellers; die früheste genuin wissenschaftliche Publikation ist dabei in Hans Würzners Sammelband *Zur deutschen Exilliteratur in den Niederlanden 1933–1940* von 1977 zu finden, der neben dem Vorabdruck eines Kapitels aus der zu diesem Zeitpunkt noch nicht erschienenen *Generation ohne Väter* die autobiografische Gesprächsnotiz *Konrad Merz über sich selbst* vorlegt.⁵⁰

Auf Archivmaterialien stützt sich Veit J. Schmidinger in *Konrad Merz – Ein Mensch fällt aus Deutschland*⁵¹, der in seinem Beitrag zu einer Ausstellung zum Fluchtpunkt Amsterdam Merz' holländisches Exil, seine ersten schriftstellerischen Schritte in den 1930er Jahren und auf wenigen Seiten

lande. In: Claus-Dieter Krohn / Patrik von zur Mühlen / Gerhard Paul / Lutz Winckler (Hrsg.): *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008, Spalte 321–333, hier: Spalte 329, sowie für die DDR N. N.: Konrad Merz. In: Klaus Hermsdorf / Hugo Fetting / Silvia Schlenstedt (Hrsg.): *Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933–1945*. (Bd. 6: Exil in den Niederlanden und in Spanien). Leipzig: Reclam Verlag 1981, S. 56f. Vgl. zur Fehlstelle in Nachschlagewerken auch Bierwirth: Merz und Heine, S. 334, und Huder: Nachwort (SWuM), S. 1f.

50 N. N.: Konrad Merz über sich selbst; den Vorabdruck aus *Generation ohne Väter* bildet erneut das Kapitel *Kolonie Käse* (S. 151–164). Ein Abdruck aus *Ein Mensch fällt aus Deutschland* findet sich zudem als Konrad Merz: Ein Mensch fällt aus Deutschland: Nur noch einviertel Pfund In: Carel ter Haar / Edward van Voolen (Hrsg.): *Jüdisches Städtebild Amsterdam*. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag 1993, S. 139–148. Vgl. zu Gesprächen mit dem Autor Konrad Merz: „Der Abfall der Niederlande“ von den Hitler. In: Werner Filmer / Heribert Schwan (Hrsg.): *Besiegt, befreit ... Zeitzeugen erinnern sich an das Kriegsende 1945*. München: C. Bertelsmann Verlag 1995, S. 220–223, und Merz: Muttersprache; daneben den Abdruck des von Merz auf einer Lesung am 29.3.1992 vorgetragenen, daher titellosen Textes: Konrad Merz: o. T. [Darf ich mich vorstellen?]. In: Bertelsmann AG (verantw. Manfred Harnischfeger): *Berliner Lektionen 1992*. Gütersloh: C. Bertelsmann 1993, S. 57–64. Eine umfangreiche Dokumentation von Zeitungsartikeln und Rezensionen zu Konrad Merz ab 1972 bietet darüber hinaus die Mediendokumentation des DLA Marbach unter DLA (Z: Merz).

51 Veit J. Schmidinger: *Konrad Merz – Ein Mensch fällt aus Deutschland*. In: Veit J. Schmidinger / Winfried F. Schoeller (Hrsg.): *Transit Amsterdam. Deutsche Künstler im Exil 1933–1945*. München: Allitera Verlag 2007, S. 28–35; die Publikation bildet den Begleitband zur Ausstellung *Transit Amsterdam* (München 2007 / Münster 2008). Erwähnt sei im Zusammenhang mit der Arbeit am Nachlass auch das Forschungsprojekt einer Gymnasial-Abschlussklasse aus München im DLA Marbach, in dem die Schüler eine auf Nachlassfunden basierende Ausstellung mit angegliederter, 84-seitiger Broschüre organisierten, die zahlreiche Lebensdokumente Merz' von der Kindheit bis in die Nachkriegszeit bietet: Kurt-Huber-Gymnasium Gräfelfing / Weiße Rose Stiftung e. V. München: *SchülerArbeiten zur Zeitgeschichte. P-Seminar Exilliteratur „Konrad Merz“*. (Hrsg.: Gregor Pelger; Redaktion: Marianne Ott-Meimberg). München: 2013. (Unter: http://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Downloads/JungesMuseum/merz.pdf?__blob=publicationFile&v=4 (zuletzt aufgerufen: 16.9.2020)).

auch dessen Leben nach dem Zweiten Weltkrieg – auch unter Fotografie-Beigaben – schlaglichtartig vorstellt. Vor allem aber Jan Bürger liefert in seinem Aufsatz *Ein Mann, den Hitler nicht erschossen hat. Die Deportationspapiere des Konrad Merz* eine Aufarbeitung der Exilzeit, die auf Nachlassdokumenten beruht. Der archivalienorientierte Ansatz – Bürger setzt zum Beispiel Merz’ „Deportationsbefehl“⁵² in Bezug zum literarischen Werk – ist auch Prämisse des vorliegenden Dissertationsprojektes: So wird mit der erstmaligen systematischen Vorstellung und Bearbeitung auch unveröffentlichter Werke (vor allem Prosa, Drama) und unter Bezugnahme auf Lebensdokumente ein neues Forschungsfeld erschlossen, dem sich bisher nur drei weitere Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler annäherten. Carina de Jonge bezieht in ihren Aufsatz *Gebrochene Welt, gebrochenes Deutsch? Der Einfluss der Sprache des Gastlandes auf das Deutsch von Exilschriftstellern anhand des Beispiels Konrad Merz* unter anderem das unveröffentlichte Theaterstück *Meister-Masseur* ein, anhand dessen sie einige wichtige Werkmotive aufzeigt.⁵³ Susanna Brogi trägt mit ihrem Aufsatz zu den *Privaten Bibliotheken emigrierter Autorinnen und Autoren im DLA Marbach*, in dem sie unter anderem „inhaltliche Korrespondenzen der Bibliotheken skizziert“⁵⁴, zur Aufarbeitung des Nachlasses Konrad Merz’ bei, indem sie Lesespuren in den Werken Fëdor Dostoevskijs in dessen archivierte Teilbibliothek vorstellt. Ebenso auf hinterlassene Dokumente greift Wilhelm B. van der Grijn Santen in seinem Band *Kurt Lehmann oder auch Konrad Merz* zurück, der bereits in zweiter Auflage vorliegt.⁵⁵ Nach ei-

52 Bürger: *Ein Mann*, S. 105; in ebd., S. 105–108, setzt er die Erzählung *Eine Stunde Esther* in diesen biografischen Zusammenhang. In Jan Bürger: *Nullpunkt*. In: Heike Gferreris (Hrsg.): *Kassiber. Verbotenes Schreiben*. (Marbacher Kataloge). Marbach a. N.: Deutsche Schillergesellschaft 2012, S. 230–233, liefert er zudem einen Einblick in eines der Tagebücher aus dem Schrankversteck.

53 Vgl. de Jonge: *Gebrochene Welt, gebrochenes Deutsch*, S. 85f. und S. 94. De Jonge bezieht sich hier auf ein Exemplar des Stückes von 1961 in Kopie, van der Grijn Santen verweist in seinem Band zur Korrespondenz Konrad Merz’ auf ein Exemplar in der Koninklijke Bibliotheek in Den Haag aus dem Jahr 1961 (Ders.: ²Korrespondenz, S. 172 Fn. 252).

54 Brogi: *Private Bibliotheken*, S. 57; zu Dostoevskijs Werken im Nachlass vgl. ebd., S. 72, S. 74, S. 78.

55 Vgl. Wilhelm B. van der Grijn Santen: *Kurt Lehmann oder auch Konrad Merz. Die Korrespondenz*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2. erweiterte und verbesserte Aufl. 2020. Die durchgesehene Ausgabe wurde gegenüber der ersten Auflage in Teilen neu strukturiert, um zahlreiche Briefe erweitert und die Zitation niederländischer Briefe im Original zugunsten der deutschen Übersetzung gekürzt; daneben wurden vier Anhänge hinzugefügt. Beachtenswert ist im Kontext der wissenschaftlichen Auseinandersetzung auch das beiden Bänden beigelegte, für die Zweitaufgabe überarbeitete Register. Einige Briefe aus der Briefsammlung im Deutschen Literaturarchiv Marbach (DLA (A: Merz)) finden im Band keine Beachtung, wie van der Grijn Santen selbst zu bedenken

nem einleitenden biografischen Abriss⁵⁶ arbeitet er anhand verschiedener Briefwechsel detailliert das Exil der Jahre 1934 bis 1945 auf: In der immer auch einordnenden Dokumentation unter anderem der umfangreichen Korrespondenz mit der – Merz 1939 ins Exil folgenden, 1943 in Auschwitz ermordeten – Mutter und dem in Berlin zurückbleibenden und später deportierten Bruder sowie der Schwägerin liefert er einen eindrücklichen Einblick in die Stationen, Bedrängungen und Nöte des (Kriegs-)Exils ebenso wie in die Lebenssituation jüdischer Familien im Berlin der 1930er und 1940er Jahre;⁵⁷ daneben stehen Briefe – aus den 1930er bis zum Teil in die 1980er Jahre – von und an Helfer, Bekannte und Freunde aus Deutschland und den Niederlanden.⁵⁸ Der Austausch mit Weggefährten wie beispielsweise Hendrik Marsman und Fritz Hirsch, vor allem aber mit Merz' Entdecker und Förderer Menno ter Braak offenbart die Bemühungen um die literarische Produktion im (Kriegs-)Exil, aber auch nach dem Kriegsende;⁵⁹ gerade den in einem eigenen Kapitel präsentierten Schriftverkehr mit Menno ter Braak zum eigenen Schreiben und Lektüren ordnet van der Grijn Santen hier auch literaturhistorisch, zum Beispiel mit Blick auf zeitgenössische Debatten, ein.⁶⁰ Im Kontext der literarischen Produktion ist wieder-

gibt (ebd., S. 6f. und S. 28). Auch ergänzen die (v. a. frühen) Tagebücher, die zum Teil wiederum Briefentwürfe enthalten, die vorgestellten Dokumente (vgl. hierzu auch van der Grijn Santen selbst in ebd., S. 5, S. 7, S. 28 und S. 316).

56 Vgl. ebd., S. 7–30; auch hier gegenüber der Erstausgabe erweitert.

57 Vgl. die Briefe der Familie Lehmann in van der Grijn Santen: ²Korrespondenz, S. 32–106; zu den Jahren 1940–1945 sowie zur Shoa vgl. zudem S. 148–168. Daneben zu Verwandten, die ins südamerikanische Exil flüchteten, Briefe von 1936 bis 1949 (S. 107–111). Zum Schicksal von Mutter, Bruder und Schwägerin vgl. zudem ebd., S. 9 und S. 387f. Die Stationen des Exils von Konrad Merz zeigt zudem eine „Übersicht“ (S. 28) in ebd., S. 28–30.

58 Vgl. u. a. van der Grijn Santen: ²Korrespondenz, S. 112–141, S. 311–315 sowie die Kapitel *Frauen* (S. 265–295) und *Verschiedenes* (nach 1945; S. 296–310). Gegenüber der Erstausgabe umfassend überarbeitet und erweitert wurde zudem die Korrespondenz Thelen – Salden – Merz: Briefe des Schriftstellers Vigoleis Thelen an Konrad Merz (S. 177–222; 1949–1957) und Briefentwürfe des Grafikers Helmut (Bobbi/Bobby) Salden (S. 223–233; 1946–1979) sowie Briefe zwischen Thelen und Salden (S. 233–239; 1955–1977) geben Aufschluss über Merz' Leben Mitte der 1950er Jahre.

59 Vgl. zu Marsmann – im Rückgriff auf bereits in der Zeitschrift *Maatstaf* Veröffentlichtes – van der Grijn Santen: ²Korrespondenz, S. 240–247, zu Fritz Hirsch, S. 141–144. Vgl. für die Jahre nach 1945 zudem Korrespondenzen mit den niederländischen Autoren und Kritikern Jan Greshoff (S. 248–258) und D.A.M. Binnendijk (S. 259–264) von 1937 bis in die 1980er Jahre. Vgl. zu den Bekanntschaften auch ebd., S. 17–20.

60 Vgl. ausführlich und für die zweite Auflage überarbeitet zu Menno ter Braak van der Grijn Santen: ²Korrespondenz, S. 316–382, auch zu Briefen mit dessen Witwe bis in die 1990er Jahre (S. 362–382). Die Korrespondenz der Familie Lehmann bildet hier gerade

rum besonders das Kapitel *Ablehnungen*,⁶¹ das Merz' Schaffen *nach* 1945 anreißt und bisher nicht veröffentlichte Werke aus Lyrik und Drama sowie das Prosastück *Der Mann ohne P.* anführt, für die vorliegende Dissertation von Bedeutung. Der umfangreiche Band ist das Ergebnis jahrelanger Recherchen in privaten sowie öffentlichen Archiven und bildet den bisherigen Schlusspunkt zahlreicher Publikationen von der Grijn Santens zur Korrespondenz;⁶² beiden Ausgaben sind zudem verschiedene bisher unveröffentlichte Texte von Merz, Lebensdokumente und eine Notiz zu einem Gespräch mit dessen Tochter angehängt.⁶³ Gibt van der Grijn Santen in *Kurt*

mit Blick auf die Bemühungen um Veröffentlichung und finanzielle Notlage Merz' eine gute Ergänzung (vgl. hierzu auch ebd., S. 332).

61 Vgl. van der Grijn Santen: ²Korrespondenz, S. 169–176. Vgl. zu *Der Mann ohne P.* auch S. 382, zur Gedichtsammlung *Orgel der halben Leute* S. 211; entgegen van der Grijn Santens Annahme auf S. 174 finden sich zahlreiche Fassungen des *Tristan*-Stückes im Deutschen Literaturarchiv Marbach.

62 Vgl. zum Exil-Briefwechsel vor 1945 des Weiteren Wilhelm B. van der Grijn Santen: Konrad Merz, der Mann, der „fünf Minuten berühmt“ war. Überlegungen zu einem winzigen Teil aus dem ausgedehnten Archiv des Kurt Lehmann. In: *Neophilologus* (April 2012, Nr. 2, Jg. 96), S. 263–285. Unter http://mennoterbraak.nl/pdf/GRIJNSANTEN_D_2013.pdf (zuletzt aufgerufen: 6.2.2022) findet sich zudem die später für die Korrespondenz-Bände jeweils überarbeitete Studie zum Briefwechsel mit Menno ter Braak (van der Grijn Santen: *Korrespondenz*, S. 291–365; Ders.: ²Korrespondenz, S. 316–383).

Auch Els Andringa liefert im Kapitel *Godverdikumie! wat is het Hollandsch toch moeilijk!* Konrad Merz (S. 288–295) ihrer Monografie *Deutsche Exilliteratur im niederländisch-deutschen Beziehungsgeflecht* u. a. einem Überblick zu dessen Freundeskreis in den 1930/40er Jahren und verweist im bibliografischen Anhang auf unveröffentlichte Briefe von Konrad Merz in den Nachlässen von Jan Greshoff, Menno ter Braak und Hendrik Marsman (vgl. Els Andringa: *Deutsche Exilliteratur im niederländisch-deutschen Beziehungsgeflecht. Eine Geschichte der Kommunikation und Rezeption 1933–2013*. Berlin / Boston: De Gruyter 2014, S. 397). In ebd., S. 291, nennt sie weitere Publikationen zu Exil und Briefwechsel, auf die auch van der Grijn Santen zurückgreift: Zum einen das Resümee Merz' *Ein Winter mit Marsman* zur gemeinsamen Zeit mit Hendrik Marsman und (kommentierte) Briefe desselben an Merz als *Brieven aan Konrad Merz* (beides in *Maatstaf. Maandblad voor letteren*, s. hierzu das Literaturverzeichnis dieser Arbeit). Weiter ist Korrespondenz mit Menno ter Braak gesammelt in Ders. (posthum): *Brieven aan Konrad Merz*. In: *Tirade* (Sondernummer ter Braak). (Jan. / Feb. 1974, Nr. 193 / 194, Jg. 18), S. 72–82. 31 Briefe zwischen ter Braak und Merz (Mai 1935–Dez. 1939) sind zudem online einsehbar unter: <http://www.mennoterbraak.nl/brieven/lijsst.php?id=merz003> (zuletzt aufgerufen: 25.7.2020).

63 Vgl. in van der Grijn Santen: *Korrespondenz*, S. 366–384, den ausformulierten Lebenslauf (1952; S. 366f.), die Kurzgeschichte *Der Fremde* (wahrsch. 1936/1937; S. 371f.), die *Ballade vom deutschen Emigranten* (undat.; S. 373–375) sowie einen Zeitungsartikel zu den Fluchthelferinnen Titia und Dora Gorter (nl. und dt., 1955; S. 376–384). In Ders.: ²Korrespondenz ist dieser Anhang ergänzt um eine Gesprächsnotiz mit Titia Lehmann (2015; S. 384–386), die „Lebensstufen, getintet“ (1933; S. 388f.), ein „Zeugnis aus der ehemaligen Widerstandsbewegung“ für Merz (1951; S. 389f.) und einen Brief an H. van Galen Last (1967 zu Menno ter Braak; S. 396f.).

Lehmann oder auch Konrad Merz bereits einen profunden und lebendigen Einblick in die Lebensstationen und -situation des Autors von den 1930er bis in die 1990er Jahre, so ergänzen bisher nicht in die Studie einbezogene, im Deutschen Literaturarchiv Marbach archivierte Briefe aus dem Nachlass die Sammlung und können eine noch tiefer gehende Analyse von Merz' Leben und Schaffen ermöglichen.⁶⁴

Über seine biografisch ausgerichteten Publikationen hinaus hat van der Grijn Santen auch den literarischen Einfluss des (Kriegs-)Exils auf Merz' Werk diskutiert: In seiner Dissertation zu *Amsterdam als jüdischer Zufluchtsort in der deutschen und niederländischen Literatur* liefert er zunächst einen Überblick zum jüdischen Exil von 1600 bis 1940 sowie nach der deutschen Invasion in den Niederlanden und bearbeitet später allgemeine soziologische, linguistische und genuin jüdische Fragestellungen des (literarischen) Exils sowie dessen Schreibbedingungen. Am Beispiel von 21 Schriftstellern nähert er sich diesem an: Neben vier zeitgenössischen Werken zum 17. und 18. Jahrhundert steht dabei vor allem das Exil ab 1933 im Fokus, das er anhand von 17 einschlägigen und weniger bekannten Autoren untersucht. Im Kapitel *Konrad Merz, der eingebürgerte Emigrant* geht van der Grijn Santen der Frage der konkreten literarischen Bearbeitung Amsterdams in dessen Texten nach.⁶⁵ Er erstellt dabei vor allem eine ‚literarische Topografie‘ der Metropole, erörtert das identitätsstiftende Potenzial des Exilorts für Merz' Œuvre und resümiert, dass während in *Ein Mensch fällt aus Deutschland* noch das „Wohin“ [als] das Leit- und Leidmotiv des Einwanderers“ beschrieben wird, die Nachkriegswerke „alle die Sicht des älteren Emigranten“⁶⁶ widerspiegeln. Die *Memoiren* aufgreifend, folgert van der Grijn Santen, Merz sei „kein Amsterdamer in dem Sinne, dass er lange in der Stadt selber gelebt hätte. Es geht eher um das Amsterdamersein als Lebensform, sowie Lebensinhalt und auch als Zeichen der Dankbarkeit.“ Dies ist zweifellos zutreffend, zugleich deutet es auch sein

64 Die Briefe an bzw. von Konrad Merz – zum Teil auch in van der Grijn Santens Studie einbezogen – sind dort inzwischen unter der Signatur DLA (A: Merz) vorsortiert. Neben weiteren privaten und z. B. Herausgeber- oder Verlagskorrespondenzen sei mit Blick auf den Nachlass exemplarisch auch Merz' Briefwechsel mit seinen Anwälten und den bundesrepublikanischen Behörden zur Bemühung um die sogenannte ‚Entschädigung‘ genannt, die van der Grijn Santens Darstellung der persönlichen und bürokratischen Herausforderungen nach dem Kriegsende (Ders.: ²Korrespondenz, S. 23–25) ergänzen.

65 Vgl. van der Grijn Santen: *Makum Aleph*, S. 236–254. Zu Amsterdam in den Masseurstexten vgl. ebd., S. 247–249; der Autor zählt hier auch *Liebeskunst für Greise* zu den *Erzählbänden nach 1945* (ebd., S. 249f.).

66 Ebd., S. 247. Das vorausgehende Zitat stammt aus ebd., S. 240, das nachfolgende aus ebd., S. 250.

Anliegen an, Konrad Merz vor allem innerhalb der niederländischen Literatur zu verorten.⁶⁷

Die charakteristische Merz'sche Sprache ist Gegenstand einiger Analysen, die sich oft auf die frühen Texte konzentrieren und dabei den Hintergrund des Exils stets einbeziehen: beispielsweise den Sprachwechsel Deutsch-Niederländisch und das Verhältnis zur Muttersprache. Van der Grijn Santen zeigt im theoretischen Teil seiner Dissertation unter soziolinguistischen Aspekten sprachliche Assimilations- und Akkulturationsprozesse einiger in die Niederlande emigrierter Autoren auf und resümiert, Merz habe

„im Laufe seiner Dichterlaufbahn eine eigene und eigenwillige Sprache entwickelt, die am meisten dem Deutschen ähnelt, aber mit einem deftigen Schuss Niederländisch. [...] Daneben kennzeichnet

67 Vgl. u. a. ebd., S. 152, S. 253. In Ders.: ²Korrespondenz resümiert er, dass „Merz ein niederländischer Schriftsteller deutscher Zunge oder besser deutscher Feder gewesen ist, der dadurch zu Lebzeiten bereits zwischen den Stühlen gesessen war und sich nach seinem Tod auf den falschen Stuhl habe setzen lassen“ (S. 26), und plädiert, dass der „Nachlass des niederländischen Schriftstellers Konrad Merz in den Niederlanden aufzubewahren und zu erforschen [wäre]“ (S. 316; vgl. zudem ebd., S. 319).

Unter Berufung auch auf de Jonge: *Gebrochene Welt*, S. 82 (vgl. zudem ebd., S. 83), vertritt Bischoff hingegen die These, Merz sei „nicht eindeutig einer Nationalliteratur [zu] zuordnen“ (Doerte Bischoff: *Prothesenpoesie. Über eine Ästhetik des Exils mit Bezug auf Barbara Honigmann, Anna Seghers, Konrad Merz und Herta Müller*. In: Martina Süess (Hrsg.): *Metaphora. Journal for Literary Theory and Media*. (EV 3: Flüchtling, 2018). (Unter: <https://metaphora.univie.ac.at/volume3-bischoff.pdf> (zuletzt aufgerufen: 23.3.2018), S. 10). In Merz: *Darf ich mich vorstellen*, S. 57, bekennt Merz wiederum scherzhaft: „Wenn ich schreibe wird es bei mir – o heiliger Hölderlin! o unheiliger Heine! –, ehrlich gesagt, immer deutsch. Und sogar, wenn ich schweige, schweige ich seit 60 Jahren ein ganz ausgezeichnetes Deutsch; vielleicht, weil ich mich heimlich und unheimlich auf die Aufnahmeprüfung für ein neues Europa vorbereiten möchte, bitteschön.“ In Merz: *Muttersprache*, S. 91, resümiert er ambivalent: „Ich habe in all den Jahren deutsch geschrieben, nur deutsch. Obgleich ich schon lange kein Deutscher mehr bin. Aber ich lebe in der deutschen Sprache, kann meine Wurzeln nicht abschneiden. Deutschland bleibt für mich ein Land, wo man ein schweres ‚Ja‘ fühlt und immer zugleich ein schweres ‚Nein‘. Es ist schizophoren. Hitler hat in meinen Augen Deutschland ermordet. Deutschland ist tot. Die Deutschen wollen das nicht wahrhaben. Immer, wenn ich dort bin, habe ich schwierige Zeiten. Sie tun alle so, als ob nichts geschehen wäre. Dabei ist ihre Welt untergegangen.“ In N. N.: *Merz über sich selbst*, S. 150, äußert er sich zur „Schriftstellerei. Auch hier mußte ich ja erst wieder beweisen, daß ich überhaupt noch da bin, und das heißt, noch schreiben kann, noch Deutsch schreiben kann, obwohl ich 40 Jahre kein Deutsch gesprochen habe.“ Vgl. hierzu auch Kamla: *Sprache der Verbannung*, S. 135 und S. 137, u. a. mit einem Zitat aus dem unveröffentlichten Text *Überschrift Merz. Unterschrift Merz*. Eine eingehende Analyse der gerade für Exilschriftsteller überaus komplizierten Frage der Kanonisierung kann die vorliegende Arbeit nicht leisten.

sich Merz' Sprache durch eine gewisse Kompaktheit, die die Freiheit des Lesers sowenig wie möglich einzuschränken pflegte⁶⁸.

Thomas Kamla beruft sich in seiner sehr frühen Untersuchung von 1977 zu einer *Sprache der Verbannung* in *Ein Mensch fällt aus Deutschland* und dem ersten Erzählungsband *Schlächter Weib und Majestät* auf gängige Stilkriterien der Exilforschung, wie die „Exilparodie“ oder „Haßdichtung“⁶⁹, und attestiert Merz für *Ein Mensch fällt aus Deutschland* „eine echte Exilsprache, die sich weniger von einer geistigen Tradition als von der unmittelbaren ‚ungeistigen‘ Realität herleiten läßt.“ Den Masseurtexten hingegen unterstellt er, dass „alles, was von kultureller, sozialer und politischer Bedeutung ist, durch Sprachverunreinigung und ergänzende Zeichnungen in den Schmutz gezogen“⁷⁰ werde. Schwächt er dieses Urteil – wie später noch gezeigt wird – zwar im Verweis auf Avantgarde-Traditionen durchaus ab, so soll Kamla diesbezüglich in der vorliegenden Arbeit ausdrücklich widersprochen werden. Deziert zu widersprechen ist daher auch seiner These, Merz' erzwungene fünfjährige ‚Schreibpause‘ stelle als „dieser traumatische Zeitabschnitt einen Wendepunkt in seinem Leben [dar], von dem er sich, was sein Schaffen anbetrifft, nie recht erholen konnte“ – ist doch gerade die Masseurprosa beeindruckendes Zeugnis einer poetischen (Weiter-)Entwicklung Konrad Merz'. Carina de Jonge wählt in ihrem Aufsatz zum *Einfluss der Sprache des Gastlandes auf das Deutsch von Exilschriftstellern* das Mittel der „Kontaktlinguistik“, die – im Gegensatz zu Vertretern der ‚traditionellen Exilforschung‘ – hervorhebt, „dass die Begegnung mit einer Fremdsprache die Skala an poetischen Ausdrucksmöglichkeiten eines Autors nicht einengen muss, sondern diese gerade erweitern kann.“⁷¹ De Jonge analysiert in ihrem fundierten Beitrag, der im Hauptteil dieser Arbeit einbezogen wird, unter dieser Prämisse gewinnbringend die Sprach-

68 Ebd., S. 150.

69 Dieses und das voranstehende Zitat stammen aus Kamla: *Sprache der Verbannung*, S. 138, das nachfolgende aus ebd., S. 140.

70 Ebd., S. 144. Das nachfolgende Zitat stammt aus ebd., S. 135. Vgl. hierzu auch Kamlas These zur Sprache im Nachkriegswerk in ebd., S. 135f.: „Das Exil besteht also weiter; nur fehlen die realen Umstände, die der Sprache in ‚Ein Mensch fällt aus Deutschland‘ einen konkreten Sinn gegeben hatten. In ‚Schlächter, Weib und Majestät‘ ist das Aktuelle längst zur Geschichte geworden: was bleibt, ist eine unüberbrückbare Kluft zwischen Muttersprache und fremden Inhalt.“

71 de Jonge: *Gebrochene Welt*, S. 89. Das vorausgehende Zitat stammt aus ebd., S. 90, mit dem Verweis, dass die Kontaktlinguistik v. a. multilinguale Autoren untersuchte und bislang die besondere Lage der Exilschriftsteller zwischen 1933 und 1945 nicht behandelt habe, deren (Sprach-)Kontakt nach Deutschland abgeschnitten war; dies wolle der vorliegende Aufsatz leisten.

entwicklung des Merz'schen Gesamtwerks:⁷² Neben dem Einsatz von Hollandismen, „Wortspielen, Stilwechseln und Sprachmischungen“⁷³ arbeitet sie auch die „Bildersprache“ als prägend heraus, der in dieser Arbeit im Hinblick auf sich wiederholende Motivketten besonderes Augenmerk gelten soll. Bezüglich der Sprachentwicklung schlussfolgert de Jonge, dass das Frühwerk, zum Beispiel mit Blick auf die ‚Sprachvermischungen‘, Ausdruck des positiven und bereichernden Exileinflusses ist, das Nachkriegswerk hingegen (eben auch sprachlich) stärker durch Merz' Erkenntnis geprägt sei, „dass die Welt seit dem Zweiten Weltkrieg aus dem Gleichgewicht geraten ist.“⁷⁴ Els Andringa erweitert zustimmend in ihrer Monografie *Deutsche Exilliteratur im niederländisch-deutschen Beziehungsgeflecht. Eine Geschichte der Kommunikation und Rezeption 1933–2013* de Jonges Überlegungen, indem sie postuliert, dass

„das Leben ‚zwischen den Sprachen‘ Merz' Sprachbewußtsein geschärft [hat], wie bereits in seinen ersten Schriften zu sehen ist. Übrigens haften Merz' Sprach,spielereien‘ ‚postmoderne‘ Qualitäten an. [...] Derrida hätte seine Freude an diesen semantischen Verschiebungen gehabt, die seinen eigenen sehr ähnlich sind.“⁷⁵

72 Außerdem gibt sie neben einem biografischen Abriss und Forschungsüberblick (bis 2004) einen lesenswerten Überblick zu Merz' Œuvre; die hier vorgestellten Ergebnisse fokussieren sich vornehmlich auf de Jonges Untersuchungen zu Nachkriegswerk und Masseursprosa.

73 Zitat und Informationen stammen aus de Jonge: *Gebrochene Welt*, S. 94, das nachfolgende Zitat stammt aus ebd., S. 96 (gleichlautend auch auf S. 97); vgl. daneben auch ebd., S. 91, der „Hang zur Stilmischung häng[e] aber auch mit einer allgemeinen Neigung zum Spiel mit der Sprache zusammen.“

Vgl. zum „(Sprach-)Witz, teils fast kalauerartig“ (hier für die *Memoiren*) auch Bierwirth: *Merz und Heine*, S. 355. Doerte Bischoff: *Prothesenpoesie*, S. 10, betrachtet in Erweiterung von de Jonge und Andringa die holländischen Sprachfetzen, die „gewissermaßen als Fremdkörper in dem überwiegend deutschsprachigen Text ausgestellt werden“, als Kennzeichen, „die eine Annäherung des Flüchtlings an das Exilland reflektieren und die sprachlichen Mischkonstruktionen sowie implizite und explizite Übersetzungs- und Übertragungsleistungen vorführen, welche die Idee einer ‚reinen‘, von den Exilschriftstellern bewahrten Sprache, wie sie im und nach dem Exil immer wieder beschworen wurde, unterläuft. [...] Der Sprach- und Perspektivwechsel markiert so nicht nur die Entfremdung, sondern zugleich den Beginn einer Annahme von Elementen des Fremden, die ihm das Weiterleben ermöglichen.“ Mit Rekurs auf Adorno und Benjamin sind sie so „Prothesen, die dem schwer Traumatisierten helfen, sich dennoch weiter zu bewegen“ (ebd., S. 10f., zu Adorno und Benjamin vgl. ebd., S. 20 Fn. 59). Eine Gegenfigur zu Winter ist dabei der überzeugte Nationalist Dietrich, der sich dem Niederländischen standhaft verweigert (ebd., S. 12).

74 Ebd., S. 94. Vgl. zudem zum Frühwerk ebd., S. 93, zum Nachkriegswerk ebd., S. 94f.

75 Andringa: *Beziehungsgeflecht*, S. 294f. Zur Zweisprachigkeit vgl. auch ebd., S. 299.

Zwar hat der Sprachwechsel Deutsch-Niederländisch die stilistische Gestaltung des Werkes sicherlich beeinflusst, anknüpfend an de Jonge und Andringa sollen in dieser Arbeit – anders als in den meisten Beiträgen zu ‚Merz‘ typischer Sprache – die sprachlichen und stilistischen Strategien mit dem Fokus auf eine eigene, experimentelle Bildmetaphorik und deren poetologische Tragweite hin analysiert werden.

Als prägend für das Merz'sche Werk stellt die Forschung den Humor – meist in ‚symbiotischem‘ Verhältnis zur Sprache – heraus. Stets betont sie dabei die in der Herkunft des Autors begründete berlinerische Einfärbung der Texte, die großen Einfluss auf den Ton des Œuvres hat.⁷⁶ Fast jeder Text zu Konrad Merz erwähnt diese Eigenschaft zumindest am Rande, exemplarisch kann hierfür Sabine Bierwirths Aufsatz *Konrad Merz und sein Lieblingsdichter Heinrich Heine* stehen; der Autor selbst bezeichnete Heine wiederholt als ‚literarische Gallionsfigur‘.⁷⁷ Neben biografischen und weltanschaulichen Parallelen – wie dem Exilantenschicksal, der Verpflichtung zum Humanismus und einem übereinstimmenden Literaturverständnis⁷⁸, die das jeweilige Werk entscheidend prägen – arbeitet Bierwirth verschiedene Facetten des Humors und seiner Wirkung auf den Leser heraus. Unter dem Verweis auf die beiden Schriftstellern gemeinsame „tragikomische Weltsicht“⁷⁹ charakterisiert sie den Humor als literarisches Mittel der schon von Heine angewandten „Kontrastästhetik“, in Merz' Fall, um mit den Erlebnissen der Verfolgung umzugehen. Sie bezieht sich dabei direkt auf Ekhard Haack, der in seinem Nachwort zu den *Memoiren* mit dem sprechenden Titel *Humor in der Tragödie* feststellt:

„Es gibt kein unbeschädigtes Lachen bei Merz. Der Humor ist nicht überlegener Standpunkt gegenüber irdischer Nichtigkeit, sondern ein immerwährender Versuch, mit der Tragödie Wand an Wand zu leben. Humor und Tragödie sind Nachbarn und keine geschiedenen Leute.“⁸⁰

Haack verweist in diesem Kontext vor allem auf das Spätwerk und die Nähe

76 Vgl. hierzu u. a. Huder: Nachwort (SWuM), S. 9f.; Haack: Humor in der Tragödie, S. 187; Drewitz: Emigranten-Roman, S. 132, sowie v. a. von Bormann: Formsemantische Überlegungen, S. 229, und Bierwirth: Merz und Heine, S. 353.

77 Vgl. hierzu u. a. Merz: Scheiterhaufen, S. 49, und Merz: Memoiren, S. 75, auf die auch Bierwirth: Merz und Heine, S. 333f., verweist. Vgl. zudem Merz: Darf ich mich vorstellen, S. 57 und S. 61.

78 Vgl. Bierwirth: Merz und Heine, S. 335, S. 343 und S. 358.

79 Ebd., S. 351, das folgende Zitat stammt aus ebd., S. 352. Zum Humor vgl. insgesamt ebd., S. 351–356.

80 Haack: Humor in der Tragödie, S. 186.

zur „Tragigroteske“ und konstatiert: „Die Erfahrungen des Judentums sind für Merz nur aushaltbar im Licht einer Gegenwelt. Diese Gegenwelt ist der Humor noch in der Tragödie. Es sind Erzählungen, bei denen mitten im Lachen das Weinen unüberhörbar bleibt.“⁸¹ Alexander von Bormann attestiert Merz in seinen *Formsemantischen Überlegungen* ebenfalls Nähe zu experimentellen Ansätzen und verortet gerade dessen Humor in der Nähe des Grotesken: „Der Humor als exzentrische (extravagante) Wahrnehmung und ‚subjektive Brechung des Wirklichen‘ genommen (Preisendanz), als ‚das umgekehrte Erhabene‘ (Jean Paul), setzt das Bewußtsein der Grenzen der Vernunft voraus.“ Zwar bezieht sich von Bormann in seiner Analyse vorwiegend auf *Ein Mensch fällt aus Deutschland*, im letzten Absatz verweist er aber auch auf die Masseursgeschichten, die er als Weiterentwicklung dieses Ansatzes begriffen wissen will.⁸² Gerade in diesem Zusammenhang lohnt sich meines Erachtens die Untersuchung des Grotesken, bildet es ja gerade unter anderem im – von der Forschung durchaus ambivalent bewerteten – Verhältnis von ‚Lachen und Grauen‘ ein bedeutendes Element des Merz’schen Werkes, welches wiederum durch „das Weinen und Lachen, das es erzeugt“⁸³, geprägt ist.

Wie oben bereits angedeutet, rückt auch Thomas Kamla in seinem Aufsatz zum Einfluss der Emigration auf Merz’ Sprache und Stil dessen poetisches Verfahren in die Nähe ‚avantgardistischer‘ Strömungen des beginnenden 20. Jahrhunderts; so zum Beispiel des Expressionismus, dessen Einfluss Merz selbst betonte.⁸⁴ Entspringe *Ein Mensch fällt aus Deutschland* der Wirklichkeitserfahrung Konrad Merz’ im Exil, so werde schließlich das Motiv des Hässlichen und des Ekelregenden 1972 in *Schlächter Weib und Majestät* um die exponierte und durchaus schockierende Dar-

81 Dieses und das vorausgehende Zitat stammen aus ebd., S. 187; gleichlautend bei Torsten Maß: o. T. [Einführung]. In: Bertelsmann AG (verantw. Manfred Harnischfeger): Berliner Lektionen 1992. Gütersloh: C. Bertelsmann 1993, S. 51, anl. einer Autorenlesung mit Konrad Merz. Im Vorwort zum Begleitband der *Berliner Lektionen* formuliert Torsten Maß: o. T. [Vorwort]. In: Bertelsmann AG (verantw. Manfred Harnischfeger): Berliner Lektionen 1992. Gütersloh: C. Bertelsmann 1993, S. 9f., hier: S. 10, dass „der Humor, wie zur Notwehr, zur Sprache der Tragödie wird.“

82 Das vorausgehende Zitat und die Informationen stammen aus von Bormann: *Formsemantische Überlegungen*, S. 231. In seinem Aufsatz untersucht er die Auswirkungen der Exilerfahrung auf die Texte verschiedener Schriftsteller, der dreiseitige Abschnitt zu Konrad Merz (S. 228–231) ist programmatisch mit „Humoristisches Erzählen“ überschrieben.

83 Haack: *Humor in der Tragödie*, S. 171. Vgl. zu einem Überblick zum Grotesken Gliederungspunkt I.3.2 dieser Arbeit.

84 Vgl. Kamla: *Sprache der Verbannung*, S. 135 sowie S. 145. Kamla zitiert hier – wie auch Walther Huder (Ders.: *Nachwort (SWuM)*, S. 5) – aus dem unveröffentlichten Essay *Überschrift Merz. Unterschrift Merz.*

stellung von Sexualität, auch mittels beigegebener Illustrationen, erweitert; allerdings, so Kamla, „scheint das Degradierende und Vulgäre im späteren Werk ins völlig Lächerliche und damit Unverbindliche geraten zu sein“ und somit Ausdruck eines „unverbindlichen, rein geistigen Exil[s], das, ohne Wirklichkeitsbasis, selber entwurzelt, ziellos geworden ist.“⁸⁵ In der vorliegenden Arbeit sollen diese ‚sexuellen Elemente‘ des Merz’schen Œuvres eingehend analysiert und so aufgezeigt werden, dass diese vielmehr poetisches Konzept und nicht, wie Kamla betont, das Ergebnis einer sich aus der Exilsituation ergebenden „Sprachkrise“ sind.

Andreas Oettel verweist auf Merz’ Diktum „Ich bin selber Expressionist – leider.“ Mit dieser Selbstbeschreibung trifft Konrad Merz den Kern und schränkt die Festlegung in der für ihn typischen Art wieder ein. Wenn überhaupt, dann ist Konrad Merz ein zuspätgekommener Expressionist.⁸⁶ Oettel spezifiziert seine These nicht weiter, sondern akzentuiert – zweifellos berechtigt – vor allem den literarischen Einfluss von Merz’ Lehrer C. A. Werner auf dem Berliner Abendgymnasium: „Merz [stelle] sich selbst – hierin seinem Lehrer folgend – in die Tradition der Expressionisten.“⁸⁷ Aufschlussreicher ist in diesem Kontext Doerte Bischoffs Hinweis auf unter anderem die (vor allem im Moskauer Exil geführte) ‚Expressionismusdebatte‘ und Rolle der ‚bildenden Kunst‘, wonach die Moderne im 20. Jahrhundert keine „Ganzheit“ mehr formulieren kann, sondern splitterhaft bleiben muss. Zeige sich dies literarisch in den avantgardistischen „Montageverfahren und Ästhetiken des Stilbruchs“⁸⁸, so lässt sich zumindest Letzterer für die vorliegende Arbeit durchaus auch in den Körperdarstellungen bei Merz finden; auch wenn diese aber – wie gezeigt wird – dem Grotesken näherstehen als dem Expressionismus. Bischoff stellt mit Blick auf *Ein Mensch fällt aus Deutschland* Merz’ generelle Nähe zu literarischen „Avantgarden“⁸⁹ heraus. Schon das Pseudonym ‚Merz‘ erinnert sie an den

85 Ebd., S. 145. Das vorausgehende Zitat entstammt ebd., S. 144, das nachfolgende Zitat stammt aus ebd., S. 146. Kamla unterscheidet in seinem Aufsatz zwischen „[s]tilgeschichtliche[m] und „zeitgebundene[m]“ (beides S. 145) Ansatz und kommt daher – im Gegensatz zur vorliegenden Arbeit, die sich auf literarische Traditionslinien bezieht – zu den oben genannten Ergebnissen. Berechtigte Kritik an Kamla üben de Jonge: *Gebrochene Welt*, S. 88f., v. a. S. 93–95 und S. 98, sowie Andringa: *Beziehungsgeflecht*, S. 291 Fn. 476. Van der Grijn Santen: *Makum Aleph*, S. 152, kritisiert Kamlas Ansicht, wonach Merz die niederländische Sprache „als Dichtersprache [ungeeignet] erscheinen [dürfte], denn diese durfte keine angelernte, sondern mußte eine angeborene Sprache sein“ (Kamla: *Sprache der Verbannung*, S. 137).

86 Oettel: *In memoriam*, S. 50. Bischoff: *Prothesenpoesie*, S. 10, rekurriert auf diese Beschreibung Oettels.

87 Ebd., S. 51. Vgl. hierzu auch N. N.: *Merz über sich selbst*, S. 148.

88 Bischoff: *Prothesenpoesie*, S. 8f. Das vorausgehende Zitat stammt aus ebd., S. 8.

89 Ebd., S. 16.

vom Dadaisten Kurt Schwitters geprägten Begriff, den dieser „aus dem re-klamehaften Eigennamen ‚Commerzbank‘“ extrahierte:

„Indem Lehmann Merz nun zu seinem eigenen Tarn- und Autor-namen macht, der ihn im Exil tatsächlich wirkungsvoll dem Zugriff der Nationalsozialisten entzog, [...] wird einerseits der Bezug auf die Avantgarde-Kunst der Zwischenkriegszeit ausdrücklich hergestellt, andererseits wird der Begriff aber mit dem neuen Kontext von nationalsozialistischer Vertreibung und Exil verbunden. Bezeichnet Merz bei Schwitters Kunst und Kunstwerk, deren subversiv-spielerische Hervorbringung auf Operationen der Zerteilung und Montage beruht, so wird es nun zum Namen des Exilanten, der Schnitte und Zerteilungen existentiell am eigenen Leib erlebt.“⁹⁰

Zwar lassen sich diese Überlegungen zur Namenswahl – auch unter Einbezug von Archivmaterialien – nicht belegen, zumindest aber mit Blick auf Merz’ breites kulturelles Interesse ist eine derartige Pseudonymisierung durchaus möglich.⁹¹ Weitere experimentelle Ansätze führt zudem Paul Beers an, der in seiner kurzen, niederländischen Einführung zu Merz’ Werk in den Masseursgeschichten „bizarre surrealistische verschuivingen [bizarre surrealistische Verschiebungen [Übers. d. Verf.]]“⁹² ausmacht.

In der Forschung wird wiederholt und generell, dabei aber eher allgemein auf experimentelle (literarische) Kategorien wie ‚das Expressionistische‘, ‚das Groteske‘ oder ‚das Surreale‘/ ‚den Surrealismus‘ verwiesen, zu meist jedoch ohne genauere Definitionen dieser Termini. Exemplarisch für dieses ‚Term-Dropping‘ zitiert sei Walther Huders Charakteristik zu *Schlächter Weib und Majestät*. Merz sei

„ein meisterhafter Erzähler, dokumentarisch wie *grotesk*, wahrhaftig wie *märchenhaft*, im Naturalismus genau so [sic!] zu Hause wie im

90 Dieses und das vorausgehende Zitat stammen aus ebd., S. 11, wo sie ähnlich den Namen des Protagonisten Winter in *Ein Mensch fällt aus Deutschland* als Verkürzung von Heines *Wintermärchen* begrift. Zu dadaistischen Mustern im Roman vgl. auch ebd., S. 11.

91 Huder: Nachwort (SWuM), S. 1, spekuliert z. B., dass Merz „sich [...] als tragisch-kaiserlichen Vornamen, allerdings in verkürzter, sozusagen beschnittener Form, den des letzten, 1268 in Neapel gewaltsam zu Tode gebrachten Hohenstaufen zulegte?“ P-Seminar „Konrad Merz“, S. 48, verweisen auf ein im Nachlass gesammeltes „Titelblatt der Deutschen Illustrierten, in der Mitte der Pilot Horst Merz, dessen Nachnamen Kurt Lehmann im Exil annahm.“ Van der Grijn Santen: ²Korrespondenz, S. 17, liefert weitere Thesen im Zusammenhang mit der Veröffentlichung von *Ein Mensch fällt aus Deutschland*, vgl. daneben ebd., S. 26.

92 Paul Beers: Konrad Merz en de schim van Hitler. In: De Revisor. Tweemaandelijks tijdschrift. (Juni 1977, Nr. 3, Jg. 4), S. 23.

Surrealismus, ein *Expressionist der Tatsachen*, vor allem der unauslöschlichen Geschichte, ihrer immer wieder in die Gegenwart tretenden Intervention der Vergangenheit, jener historischen Schlaglichter, die sich dank der deutschen Gründlichkeit zumeist brutal ins Fleisch der Erinnerung eingekerbt haben. [Herv. d. Verf.]⁹³

Auch betont er Merz' Fähigkeit, „[d]en grotesken wie surrealen Charakter der Realität, das Expressive selbst in der banalsten Geschichte und das Skurrile selbst in der eindeutigsten Erscheinung des Tatsächlichen zu entdecken und aufzuzeichnen“. Kategorisierungen wie ‚grotesk‘⁹⁴, ‚bizarr‘⁹⁵, ‚surreal‘⁹⁶, ‚expressionistisch‘⁹⁷ (meist in Korrelation) umreißen in der Sekundärliteratur generell Merz' Nähe zu experimentellen literarischen Verfahren, die jedoch nicht näher beleuchtet werden. Die vorliegende Arbeit

93 Huder: Nachwort (SWuM), S. 2. Vgl. hierzu auch ebd., S. 6, zur „fast anachronistisch erscheinende[n] Synthese aus Geschichte und Phantasie, Dokumentation und Groteske“. Das nachfolgende Zitat stammt aus ebd., S. 9.

94 Beispielsweise – unterschiedlich tiefgehend – bezugnehmend auf das Nachkriegswerk bei Haack: Humor in der Tragödie, S. 183 und 187 (jeweils kombiniert mit dem Verweis auf das, nicht näher definierte, ‚Phantastische‘), Kamla: Sprache der Verbannung, S. 143, und Schumann: Konrad Merz, S. 126. Bierwirth: Merz und Heine, S. 350, resümiert ausführlicher zu Merz' Ton: „Seine Stilmischungen und Variationsbreite faszinieren. Knappe, kurze, teilweise abgebrochene, manchmal nur aus Ausrufen bestehende Sätze wirken schlicht, naiv im Sinne des ästhetischen Leitbegriffs des 18. Jahrhunderts oder auch drastisch, derb und vermitteln eine Spontaneität, der man die Wahrhaftigkeit des Inhalts abnimmt. Auch hierfür ebnete Heine mit seinen naturästhetischen Vorstellungen den Weg. Dies kontrastiert Merz mit expressionistisch verfremdeten Bildern, verwirrt den Leser durch Elemente der Groteske.“ Waltraud Strickhausen wiederum bezeichnet in ihrer nur online publizierten Kritik zu *Generation ohne Väter* – ohne Einbezug des Nachkriegswerks – den Roman als ein „grotesk überzeichnetes Psychogramm“ besagter ‚Generation‘ (Dies.: Generation ohne Väter. Über einen verloren geglaubten Roman des Exilautors Konrad Merz. Unter: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=808 (zuletzt aufgerufen: 16.9.2020)).

95 Vgl. hierzu Beers: Konrad Merz, S. 23, Maß: Einführung, S. 51, sowie Haack: Humor in der Tragödie, S. 183.

96 Vgl. van der Grijn Santen: Makum Aleph, S. 248 und S. 364, sowie Kamla: Sprache der Verbannung, S. 145, und Schumann: Konrad Merz, S. 126.

97 Vgl. u. a. neben dem oben schon erwähnten Kamla, auf den sich van der Grijn Santen: Makum Aleph, S. 150 bezieht, zudem Bierwirth: Merz und Heine, S. 350 und 355. Vor allem aber auch Schöffling: Lehmann / Merz (GM), S. 121, der hier einen Merz' ‚eigenen Expressionismus‘ apostrophiert. In van der Grijn Santen: ‚Korrespondenz‘, S. 263, findet sich zudem die – auch hier auffällig vage – Einschätzung des Literaturkritikers Andrian aan Morriëns vom 6.6.1956, dass Merz' „Poesie in Deutschland eine gewisse Chance hat, verlegt zu werden, weil sie anknüpft an eine bestimmte satirische Tradition, die im Jahre 1933 abgebrochen wurde und an die man nun hie und da Anschluss sucht.“

möchte in der Analyse der Masseursprosa mit Blick auf die Gestaltung ‚grotesker Körperlichkeit‘ die vorliegenden Befunde konkretisieren.

Eher allgemein fallen auch die Verweise auf Merz' berufliche Doppelidentität als Masseur und Schriftsteller aus, deren literarische Wechselbeziehung Prämisse der vorliegenden Arbeit ist. Zwar weisen fast alle Veröffentlichungen mit Blick auf die Masseurserzählungen kurz auf diese besondere Konstellation hin, jedoch ohne ihren *poetologischen* Gehalt konkret herauszuarbeiten. Exemplarisch genannt sei hier Bierwirth, die in ihrem Beitrag die Thematik ‚Schriftstellerei und Massage‘ als „naheliegende Einheit von Körper, Seele und Geist“ zwar anschnidet, dabei allerdings – dem Thema wie dem begrenzten Umfang eines Aufsatzes geschuldet – den poetologischen Mehrwert dieses Werkteils nur andeuten kann: „Merz' ‚zweites‘ Schriftstellerdasein gründet auf einer therapeutischen, optimistischen Haltung, mit der er sich in seinen weiteren Prosawerken der Erinnerung stellen und unterschiedliche Thematiken diskutieren kann.“⁹⁸ Ziel der vorliegenden Arbeit wird es daher sein, die das Nachkriegswerk prägende ‚Poetik der Körperlichkeit‘ herauszuarbeiten.

Ekhard Haack verweist in seinem Epilog zu den *Memoiren* auf die biografische Komponente der Masseursprosa, wonach sie auch Ausdruck des ‚Schrankverstecks‘ ist, denn dort

„wurde das Lauschen auf den eigenen Körper zu einer Frage des psychischen Überlebens. Am eigenen Leibe erfuhr er den Zusammenhang von seelischen und körperlichen Leiden, studierte die Mechanik der Muskeln, die Koordinaten von psychischer und physischer Befindlichkeit. ‚In jenen schwarzgehandelten Zeiten nach dem Krieg wimmelte es von Leuten, die nicht mehr laufen konnten.‘ Ihnen zu helfen, half Merz, den verlorenen Optimismus wiederzufinden. [...] Die Physiotherapie-Abteilung im Krankenhaus, die er zusammen mit seiner Frau aufbaute, verschlang seine Arbeitskraft, wurde aber auch zur Quelle der Inspiration. Wie sein ganzes Werk von der wechselseitigen Durchdringung von Biographie und Fiktion geprägt ist, so wird für die Veröffentlichungen seit 1972 die Berufserfahrung zum Schreibantrieb.“⁹⁹

98 Dieses und das vorausgehende Zitat stammen aus Bierwirth: Merz und Heine, S. 339.

99 Haack: Humor in der Tragödie, S. 181f. Vgl. zudem Schöffing: Lehmann / Merz (GM), S. 119 (Binnenzitat v. Merz): „Jener Wäscheschrank war übrigens der sympathischste Sarg, den es je gegeben hat; sein Schlüssel wünschte sich ausschließlich von innen drehen zu lassen, weil sogar er Mitleid hatte mit mir – fünf Jahre lang.‘ Ihm blieb die Imagination und das Lesen: erdachte Wanderungen durch sein Berlin und Lektüre der deutschen Klassiker. An Schreiben war vorerst nicht zu denken, überleben, ja überhaupt leben war der Gedanke.“ Vgl. zudem ebd., S. 120, zum Schrank als „vorweggenomme-

Merz habe so in *Der Mann der Hitler nicht erschossen hat* „zu seinem Thema gefunden“. ¹⁰⁰ *Glücksmaschine Mensch* ist seines Erachtens wiederum „fast eine Philosophie der Physiotherapie in praktischer Absicht“.

Auch Andreas Oettel bemüht sich in seinem Nachruf auf Konrad Merz um eine biografisch begründete Einordnung; Merz habe im Versteck in Ilpendam erfahren, „was er nach dem Krieg in seinem letzten erlernten und ausgeübten Beruf als Masseur mit viel Erfolg anwenden wird: die Anspannung der Seele am Körper zu erkennen oder abzulesen und sie zu lösen.“ ¹⁰¹ Verweist Oettel mit dem ‚Ablese‘ schon auf einen für diese Arbeit zentralen Aspekt der Merz’schen poetischen Strategie, so übersieht er allerdings das poetologische Gewicht der Masseurtexte, die für ihn – wie das gesamte folgende Nachkriegswerk – „letztlich alle von diesen Erfahrungen der äußersten seelischen Anspannung [im Versteck handeln, Anm. d. Verf.]. In keinem dieser Texte bringt der Autor aber noch einmal die erzählerische Kraft und Geschlossenheit auf, die er in den beiden Romanen der frühen Amsterdamer Zeit besaß.“ So sind sie auch für Oettel letztendlich vor allem – in ein gelungenes Bild gefasst – die poetische Verarbeitung der „Lebensgeschichten“, die die Klienten ihm „unter der Hand“ berichten:

„Einer eingehenden Textanalyse wird es vorbehalten sein, Kontinuität und Entwicklung an den Texten herauszuarbeiten. Thematisch erschließen sie kein Neuland. Allerdings spiegeln sich in ihnen Lebenserfahrung und wache Zeitzeugenschaft [...].

Die Arbeit als Masseur war keine Brotarbeit. Sie war Berufung, und die Texte belegen es. Doch in der Lebensphase, in der die Erwerbsarbeit in den Hintergrund tritt, erobern sie ihren Raum zurück. Der Schriftsteller Konrad Merz tritt aus dem Schatten des Masseurs Kurt Lehmann. Und umgekehrt gilt: es gäbe keinen Masseur ohne die in den Kindheitstagen entwickelte Erzählkunst des Schriftstellers. Sie hilft, Erlebtes zu verarbeiten und in der Phantasie zu bewältigen.“

Walther Huder geht in Bezug auf die Masseurtexte den umgekehrten Weg, wenn er berichtet, Merz „glaubte, in den Jahren des fast todesähnliche[n] Schweigens das Schreiben verlernt zu haben, suchte [...] seinen Händen ein neues Talent und entdeckte es als Masseur, [...] dieser Poet des heilenden

ner Tod“. Vgl. zu Lektüreerfahrungen und Sport im Schrankversteck Merz: Abfall von den Hitlers, S. 221, und Merz: Muttersprache, S. 90. Bierwirth: Merz und Heine, S. 338, spricht von „der Seelenmassage, der Selbstbehandlung von Physis und Psyche.“

100 Dieses und das nachfolgende Zitat stammen aus ebd., S. 182. Anschaulich umreißt zudem Schöffling: Lehmann / Merz (GM), S. 120–122, die Themen der Masseursprosa kurz.

101 Oettel: In memoriam, S. 54. Die vier nachfolgenden Zitate stammen aus ebd., S. 55, wo er dezidiert auf die „doppelte Existenz“ verweist.

Zugriffs, ‚schreibend in die Haut‘ seiner Patienten. Als tüchtiger Masseur begann er dann auch wieder zu erzählen, zuerst als hilfreiche [sic!] Beigabe zur Therapie gegenüber seinen Patienten, später schreibend aufs Papier¹⁰². In diesem Sinne gilt es in der vorliegenden Arbeit nachzuweisen, inwiefern Merz seine eigenen Erinnerungen und Reflexionen zu Verfolgung und Exil in die Lebensgeschichten der Klienten seiner Erzählungen *einschreibt* – und schließlich in den unveröffentlichten Texten sein Verfahren sowohl abstrahiert als auch literarisch konkretisiert und damit wesentlich mehr schafft als lediglich „Erzählungen und Prosastücke aus seinen Erfahrungen in der medizinischen Arbeit.“¹⁰³

Möchte diese Arbeit aufzeigen, inwiefern Konrad Merz in der Masseurprosa ‚poetologisches Neuland‘ betritt, so hat bisher lediglich de Jonge mit dem Hinweis auf die Parallelführung von „künstlerische[r] Tätigkeit“¹⁰⁴ und Physiotherapie im *Meister-Masseur* die Relevanz dieses Umstands betont, sozusagen den ‚discours‘, während die weitere Forschung sich zumeist auf deren Umsetzung im Sinne der ‚histoire‘ konzentriert. Ihrer Schlussfolgerung, in den Erzählungen ab 1972 „erschein[e] der Physiotherapeut zwar als Urheber der Kurzschichten, das künstlerische Schaffen [werde] aber nicht thematisiert“, muss dabei in der vorliegenden Arbeit zumindest in Teilen widersprochen werden – bilden doch gerade die Masseurtexte einen integralen Bestandteil der Merz’schen Poetologie. Gerade deswegen soll in der systematischen Untersuchung dieses Werkteils erstmals auch die Bedeutung des *Körpers* für die Poetik und im Erinnerungskontext herausgearbeitet werden.

Denn zum poetischen Niederschlag der ‚Körperlichkeit‘ in Merz’ Texten bestehen bisher keine eingehenden Untersuchungen. An dieser Stelle verdient zunächst ein Artikel Erwähnung, der sich im Nachlass des Autors findet, und Merz’ Masseurprosa nicht genuin literaturwissenschaftlich, sondern vom medizinischen Standpunkt aus beleuchtet: Der Amsterdamer Arzt J. D. Querido – nicht klären ließ sich, ob oder inwiefern Beziehungen zur gleichnamigen Verlegerfamilie bestehen, in deren Verlag *Ein Mensch fällt aus Deutschland* erschien – widmet sich 1983 (wohl anlässlich der niederländischen Veröffentlichung von *Geluksmachine Mens*) in einem Beitrag für das Fachblatt *Medisch Contact* den dort gesammelten Masseurerzählungen. Besonders konzentriert er sich dabei auf Merz’ These der körperlichen Auswirkungen seelischer Belastungen, denn: „Ziekte

102 Huder: Nachwort (SWuM), S. 4f. Zur Doppelidentität vgl. auch ebd., S. 5f.; Bierwirth: Merz und Heine, S. 339, beruft sich auf das Huder-Zitat und verweist zumindest auf die „Berufskombination Masseur-Schriftsteller.“

103 Schöffling: Lehmann / Merz (GM), S. 120.

104 de Jonge: Gebrochene Welt, S. 85, das nachfolgende Zitat stammt aus ebd., S. 86.

kan worden beschouwd als een soort reïsschade van gezondheid. Om somatische fixatie te doorbreken moet men levensloopgeneeskunde bedrijven [Krankheit kann als eine Art ‚Reiseschaden‘ der Gesundheit aufgefasst werden. Um die ‚somatische Fixierung‘ zu durchbrechen, muss man ‚Lebenslaufheilkunde‘ betreiben].¹⁰⁵ Somatische Fixierung meint die oftmals gängige Praxis, körperliche Gebrechen primär somatisch zu erklären, ohne zum Beispiel „die psychosozialen Aspekte“¹⁰⁶ der Erkrankung einzubeziehen. Auch Querido führt Merz’ Erkenntnisse zunächst auf dessen biografische Erfahrungen zurück und skizziert unter dem Motto „Van beeldspraak tot lichaamstaal“¹⁰⁷ – ‚Von der Bilder- zur Körpersprache‘ –, die Metaphern-Entwicklung in den Masseurtexten, die allesamt die „lichamelijke nawerkingen van traumatische situaties [...] indringend [physischen Nachwirkungen traumatischer Situationen [...] eindringlich]“ begreifbar machen: „Want te ziektegeschiedenissen van Lehmanns patienten zijn verweven met hun oorlogservaringen en roepen die van de masseur op. [Denn die Krankengeschichten von Lehmanns Patienten sind mit ihren Kriegserlebnissen verwoben und beschwören die des Masseurs herauf].“ Querido zeigt daneben auf, was die Ärzteschaft von Merz’ Texten lernen kann, denn dieser sei ein „meesterlijke vertaler, die de oertaal van het lichaam aan zijn patienten weet te verklaren; hun eerste taal, die zij nog wel spreken, maar niet meer verstan. [ein meisterhafter Übersetzer, der seinen Patienten die ‚Ursprache‘ des Körpers zu erklären weiß; ihre Muttersprache, die sie noch sprechen, aber nicht mehr verstehen.]“¹⁰⁸

105 J. D. Querido: De ongewone levensloop van Konrad Merz, schrijver en fysiotherapeut. In: Medisch Contact (Nr. 27 / 8.7.1983), S. 825f., hier: S. 825; alle Zitate dieses Aufsatzes v. d. Verf. übersetzt. Vgl. mit Blick auf den ‚Reiseschaden‘ auch die Formulierung, wonach eine „Krankheit [...] nur eine Gesundheit mit kleinen Schäden“ ist in Konrad Merz: Plaudereien eines Masseurs 5. In: Ders.: Glücksmaschine Mensch. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1984, S. 49–51, hier: S. 49; die *Plaudereien in Glücksmaschine Mensch* sind i. Org. kursiviert gesetzt; die Verfasserin übernimmt diese Formatierung.

106 K. J. Dreibholz: Gefahren der somatischen Fixierung. In: Hans Schaefer / Eckhart Sturm (Hrsg.): Der kranke Mensch. Gesundheitsgefährdung, Krankheitsbewältigung und Hilfe durch den Hausarzt. Berlin / Heidelberg u. a.: Springer 1986, S. 245–247, hier: S. 245.

107 Dieses und die beiden folgenden Zitate stammen aus Querido: Schrijver en fysiotherapeut, S. 825.

108 Ebd., S. 826; dort auch zur *Glücksmaschine Mensch*, deren *Plaudereien* er als augenzwinkernde, durchaus berechtigte Ärztekritik versteht: „We kunnen ons dus wel vinden in dit pleidooi voor een behandeling, die de mens volgt in zijn of haar fasen van ontwikkeling, die ziekte beschouwt als een soort reïsschade van gezondheid. Laten we daarbij ook beseffen, dat die fasen niet altijd in dezelfde volgorde verlopen, dat ze vaak door elkaar heen spelen, wat zelfs heel gezond kan zijn. [Wir können daher diesem Plädoyer für eine Behandlung zustimmen, die den Menschen in seinen Entwicklungsphasen begleitet, die Krankheit als eine Art Reiseschaden für die Gesundheit betrachtet. Lassen

Eingehende *literaturwissenschaftliche* Analysen der Erzählungen im Hinblick auf die dort dargestellte Körperlichkeit liegen bisher nicht vor. Lediglich Walther Huder gibt in seinem Nachwort zu *Schlächter Weib und Majestät* 1972 erste schlaglichthafte, textnahe Interpretationsansätze zu den drei im Band vorgelegten Erzählungen, die in dieser Arbeit berücksichtigt werden;¹⁰⁹ ebenso einbezogen werden die Analyse von Thomas Kamla (1977) und die Überlegungen de Jonges zur Masseursprosa und dem unveröffentlichten Werk (2004).¹¹⁰ Bezeichnenderweise formuliert gerade die jüngste Publikation – unter anderem zu Konrad Merz – eine *Prothesenpoesie*: Doerte Bischoff untersucht in ihrem gleichnamigen Aufsatz von 2018 eine *Ästhetik des Exils mit Bezug auf Barbara Honigmann, Anna Seghers, Konrad Merz und Herta Müller* unter der Maßgabe, dass

„Bilder und Figuren körperlicher Versehrung und Verstümmelung [in der Exilliteratur oftmals, Anm. d. Verf.] einen gewaltsamen und unwiderruflichen Bruch mit dem Gewesenen vor Augen stellen. [...] Was zunächst als überaus naheliegende Figuration traumatisierender Ausgrenzungs- und Verlusterlebnisse erscheint, erweist sich bei näherer Betrachtung als komplexes Verhandlungsfeld, auf dem Verhältnisse von Repräsentation und Zugehörigkeit, Naturalisierung und Normativität zur Disposition gestellt werden.“¹¹¹

Bischoff skizziert mit Blick auf avantgardistische literarische Techniken eine *Prothesenpoesie*, die „Reflexionsräume [öffnet], in denen hybride Verbindungen von Körpern und nicht-natürlichen Dingen, die als Hilfsmittel unterschiedlichster Provenienz, vor allem aber als sprachliche Mittel in Erscheinung treten, Möglichkeiten, trotz bzw. angesichts der Brüche wei-

Sie uns auch erkennen, dass diese Phasen nicht immer in der gleichen Reihenfolge ablaufen, dass sie sich oft überlagern, was sogar sehr gesund sein kann. [Übers. d. Verf.]“.

109 Vgl. zu den Erzählungen Huder: Nachwort (SWuM), S. 7–11; in der geringfügig überarbeiteten, zweiten Veröffentlichung dieses Textes als Epilog zur Ausgabe von *Der Mann der Hitler nicht erschossen hat* (Agora, 1976; Sigle: Huder: Nachwort (DMdHneh)) fehlen die textnahen, interpretatorischen Passagen, vgl. Walter Huder [sic!]: Nachwort. In: Konrad Merz: *Der Mann der Hitler nicht erschossen hat. Erzählungen eines Masseurs*. Darmstadt: Agora Verlag 1976, S. 157–163. Diese Arbeit stützt sich, ob der eingehenderen Interpretation der einzelnen Texte, maßgeblich auf das Nachwort in *Schlächter Weib und Majestät*.

110 Kamla: *Sprache der Verbannung*, S. 141–146, beschränkt sich ebenfalls auf die drei in *Schlächter Weib und Majestät* veröffentlichten Erzählungen, die er v. a. in den Zusammenhang mit den Illustrationen setzt.

111 Bischoff: *Prothesenpoesie*, S. 1, das nachfolgende Zitat stammt aus ebd., S. 16. Zur Kritik an traditionelleren Forschungsansätzen, die avantgardistische Texte meist vernachlässigten oder zu oberflächlich einordnen, vgl. ebd., S. 9.

ter zu leben und zu erzählen, erkennbar werden lassen.“ Obwohl Merz in den Masseurerzählungen kaum mit tatsächlichen ‚Prothesen‘ arbeitet, ist Bischoffs Untersuchung gerade mit Blick auf die Werkentwicklung für die vorliegende Arbeit gewinnbringend. Die Autorin beschäftigt sich im siebenseitigen Teil *Aus den Dingen gefallen: Körperfragmentierung und Montagetechnik bei Konrad Merz* ausschließlich mit dessen Erstling *Ein Mensch fällt aus Deutschland* und stellt dabei einige, auch für das Nachkriegswerk maßgebliche Überlegungen zur Rolle des Körpers an, ohne jedoch auf die Masseurprosa oder andere Texte zu verweisen; auch Merz’ beruflicher Werdegang nach dem Zweiten Weltkrieg, durch den das Thema der ‚Körperlichkeit‘ zwangsläufig in den Fokus rückt, bleibt unerwähnt.

Spannend sind mit Blick auf die Masseurerzählungen vor allem die von Bischoff herausgearbeiteten Körperbilder in *Ein Mensch fällt aus Deutschland* als „Zeugnis einer [gegenwärtigen] Exilerfahrung“¹¹²: Neben einer „Bruch-, Schnitt- und Sturzmetaphorik“¹¹³, die unter anderem als „traumatische Wiederholung der Exilierung insgesamt lesbar“ ist und dem „Souveränitätsverlust des Ich [...], der sich in einer Verselbständigung von Körperteilen oder auch des ganzen Körpers“¹¹⁴ niederschlägt, betont sie vor allem die variationsreichen Inszenierungen von ‚Prothesenhaftigkeit‘ im Sinne von „Ich-Dissoziation und Körperfragmentierung“¹¹⁵, die als Kennzeichen eines „Exilverständnis[ses] [zu verstehen sind], das die Brüche und Verletzungen zeigt, die Prothesen als solche ins Bild setzt.“ Oft verweist die Merz’sche *Prothesenpoesie* dabei auch auf zeitgenössische Diskurse, wie zum Beispiel „völkisch-nationalistische Reinheitsphantasmen“¹¹⁶ und „Ganzheit[s]“-Theorien, oder beschreibt ein beschädigtes Europa; gleichzeitig prägt sie die Sprache und „Sprach-Spiele“¹¹⁷ des Romans. Im Kontext dieser literarischen Strategie betont Bischoff zudem die stark ausgeprägte poetische Referenzialität von *Ein Mensch fällt aus Deutschland*, die auch für diese Arbeit aufschlussreich ist.¹¹⁸ Dem Entstehen und Handlungszeitraum entsprechend, rekurren die „intertextuellen Verweise wie auch die

112 Ebd., S. 10.

113 Ebd., S. 11; vgl. zudem ebd., S. 12f. Das nachfolgende Zitat stammt aus ebd., S. 14.

114 Ebd., S. 10.

115 Dieses und das nachfolgende Zitat stammen aus ebd., S. 13, z. B. für die als ‚Urszene‘ von *Ein Mensch fällt aus Deutschland* bezeichnete Bootsflucht, wo der Protagonist neben einer Dose Pflaumenmus versteckt sitzt (ebd., S. 13f.).

116 Ebd., S. 12, das nachfolgende Zitat stammt aus ebd., S. 13. Zu nationalistischem Denken und Europa vgl. ebd., S. 12f. und S. 15f.

117 Ebd., S. 15; vgl. hierzu auch schon ebd., S. 10f.

118 Bischoff sieht Referenzialität z. B. in der initialen Fluchtszene als Anspielung auf B. Travens *Totenschiff*, daneben aber vor allem in Verweisen auf die deutsche Nationalliteratur (zum Beispiel Heine oder Goethe), die die Exilanten so als „aus dem [kulturellen]

dissoziativen Schreibverfahren in *Ein Mensch fällt aus Deutschland* auf eine moderne Konstitution des Gebrochenseins, die vorgeführt und produktiv gemacht werden kann oder aber um den Preis tödlicher Abspaltungen und Verwerfungen verleugnet wird.¹¹⁹ Hierin besteht schließlich auch der Unterschied zu den späteren Masseurserzählungen, die die Perspektive eines älteren und inzwischen integrierten Exilanten repräsentieren. So steht im Fokus dieser Arbeit weniger der von Bischoff herausgearbeitete Bezug zu nationalsozialistisch-völkischen Denkmustern und der (in diesen begründeten) unmittelbaren Exilerfahrung, sondern vor allem die „Heilung“ als Versuch einer „Bewältigung“ des Exils, die – als poetologische Grundfeste – an *Ein Mensch fällt aus Deutschland* anknüpft:

„Als Kunst des Exils lässt sich der Roman [...] nicht nur deshalb lesen, weil unmittelbar biografische Erfahrungen offensichtlich als Auslöser und Referenz des Schreibens eine Rolle spielen, vielmehr funktioniert der Text durch Verschiebungen, Verdichtungen und intertextuelle Bezüge auch als Prothesenpoesie, die traumatische Brüche durch einen (fiktionalisierenden) Ersatz wenn nicht zu heilen, so doch auf eine Weise zu kompensieren verspricht, die ein Weiterleben im und durch das Erzählen ermöglicht, ohne den Einbruch des Realen zu leugnen.“

Gerade im Kontext der ‚Verschiebungen, Verdichtungen und intertextuellen Bezüge‘ sei im Folgenden eine kurze Charakteristik des Grotesken gegeben, dessen Einfluss auf die Gestaltung von Körperlichkeit in den Masseurserzählungen später untersucht wird.

1.3.2 Die literarische Kategorie des Grotesken

Der folgende Überblick kann lediglich die für diese Arbeit wichtigen Aspekte des Grotesken aufzeigen, die später anhand der Textanalyse konkretisiert werden; eine abschließende Darstellung des nur schwer einzugrenzenden und vor allem kontrovers diskutierten „Prinzip[s] ästhetischer Gestaltung in Literatur und bildender Kunst“¹²⁰ kann an dieser Stelle nicht

Nest Gefallene[]“ apostrophieren (Traven im *Totenschiff* zit. n. Bischoff: Prothesenpoesie, S. 14; vgl. zu Traven und Goethe ebd., S. 13f., zu Heine ebd., S. 11f.).

119 Ebd., S. 16. Die drei folgenden Zitate stammen aus ebd., S. 15.

120 Rolf Haaser / Günter Oesterle: Grotesk. In: Klaus Weimar / Harald Fricke / Klaus Grubmüller / Jan-Dirk Müller (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. (Bd. 1: A–G). Berlin: De Gruyter 2007, S. 745–748, hier: S. 745. Eine umfassende Untersu-

erfolgen. Einbezogen werden daher vornehmlich Überblicksdarstellungen sowie einzelne, relevante Forschungen mit Bezug auf das Groteske in der *Literatur*; auch auf eine eingehende Betrachtung der langen Begriffs-, Gattungs-, aber auch Rezeptionsgeschichte muss verzichtet werden. Schließlich weist das Groteske als kultur- und kunsthistorische „Kategorie“¹²¹ auf eine lange gesamteuropäische und gattungsübergreifende Tradition zurück: Begriffsprägend sind die im 15. Jahrhundert in italienischen Höhlen entdeckten Wand-„Ornamente“¹²² der (Spät-)Antike, die als ‚grottesche‘ wiederum auf das italienische Wort ‚grotta‘ für ‚Grotte, Höhle‘ zurückzuführen sind. Die im Laufe der Jahrhunderte fortschreitende „Ästhetisierung“¹²³ des Gestaltungsprinzips führt zu divergierenden Ausdefinierungen und Zuschreibungen, die schließlich in „eine Vielfalt von Positionen“ kulminiert, die dem Grotesken „immer wieder neue Bedeutungen“¹²⁴ zuschreiben.

Mit Blick auf die oben skizzierten Untersuchungen zu Konrad Merz sei zunächst auf die nicht trennscharf bestimmbaren Grenzen zwischen dem Grotesken und anderen literarischen Kategorien verwiesen. In diesem Sinne versäumte es die Merz-Forschung bisher, das Groteske für ihre Zwecke und mit genuinem Bezug auf dessen Werk zu definieren. Eine derartige

chung der bildenden Kunst kann nicht geleistet werden, einzelne Künstler werden in der Textanalyse genannt, schließlich ist der Einfluss der Malerei auf den Kunstliebhaber Merz eminent; vgl. hier Gliederungspunkt V.1.4 dieser Arbeit zu Goya, Bosch und Bruegel sowie VII.2.6 zu Rembrandt.

- 121 Rosen: Grotesk, S. 893. Vgl. zur Begriffs- und Gattungshistorie ausführlich Rosen: Grotesk, S. 880–899; eine kürzere Wort- und Begriffsgeschichte geben Haaser / Oesterle: Grotesk, S. 746f. Zur literarischen Gattung ‚*der* Groteske‘ [Herv. hier u. im Folg. d. Verf.] vgl. Reto Sorg: Groteske. In: Klaus Weimar / Harald Fricke / Klaus Grubmüller / Jan-Dirk Müller (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. (Bd. 1: A–G). Berlin: De Gruyter 2007, S. 748–751, hier: S. 749: Zwar widmet sich Sorg in seinem Aufsatz ‚*der* Groteske‘ als „kalkuliert auf Irritation angelegt[en] fiktionalen Text von begrenztem Umfang“, die Forschungsergebnisse sind dabei aber für ‚*das* literarische Groteske‘ gültig und werden daher in diese Arbeit einbezogen; Haaser / Oesterle: Grotesk, S. 746, verweisen, das Groteske „könne[] sich auf punktuelleres oder episodisches Auftreten beschränken, verdichte[t] sich aber zu bestimmten Zeiten auch bis zur global dominierenden Textstruktur“. Die literaturwissenschaftliche Forschungsgeschichte fassen u. a. ebd., S. 747f., (sehr) knapp zusammen, daneben gibt Rosen: Grotesk, S. 877–880, einen Überblick. Eine erkenntnisfördernde, bewusst nicht abschließende Zusammenschau zum Grotesken mit Zuschnitt auf sein Forschungsinteresse gibt auch Wolfgang Jansen: Das Groteske in der deutschen Literatur der Spätaufklärung. Ein Versuch über das Erzählwerk Johann Carl Wetzels. Bonn: Bouvier Verlag 1980, S. 59–89.

- 122 Zitat und Information stammen aus Rosen: Grotesk, S. 880; vgl. zudem Haaser / Oesterle: Grotesk, S. 746.

- 123 Haaser / Oesterle: Grotesk, S. 746.

- 124 Dieses und das vorausgehende Zitat stammen aus Rosen: Grotesk, S. 877.

Konkretisierung ist methodisch unabdingbare Voraussetzung für die Einordnung,¹²⁵ gleichzeitig aber auch die große Schwierigkeit: Denn Aspekte des Grotesken kennzeichnen zum Beispiel – für das 20. Jahrhundert gesprochen – ebenso den Expressionismus oder andere (post)moderne Strömungen.¹²⁶ Gattungsspezifisch beziehungsweise (text)strukturell weisen Haaser und Oesterle zudem auf Überschneidungen mit dem ‚Phantastischen‘, aber auch dem ‚Surrealen‘ hin und sprechen dem Grotesken darüber hinaus Nähe zum ‚Absurden‘ und der ‚Karikatur‘ zu.¹²⁷ Als „verwandte[] Formen“¹²⁸ nennt Reto Sorg zudem unter anderem die ‚Parodie‘ und ‚Satire‘ sowie für das Drama das ‚Absurde Theater‘ und die ‚Tragikomödie‘. Diese Konvergenzen führen zu einer „Ambiguität“¹²⁹ des Begriffs ‚grotesk‘, die eine allgemeine Definition erschwert und oftmals in „Formulierungen wie der vom ‚surrealistischen Grotesk-Absurden‘“¹³⁰ gipfelt, denen auch die Merz-Forschung mitunter erliegt:

„In der Tat fehlt bis heute eine wirklich maßgebende Definition des Begriffs, was zweifelsohne auch daran liegt, daß das Groteske auf einem Prinzip aktiver Schöpfung beruht und sich nicht auf eine Formel festlegen läßt.“¹³¹

Grundsätzlich zeichnet sich das Groteske aus durch die „möglichst phantasievolle[] Kombination von Heterogenitäten: zwischen dem Ornamentalen und dem Monströsen, zwischen Grauen und Verspieltheit, zwischen Derbkomischem und Dämonischem.“¹³² Das Arrangement von Gegensätzlichkeiten vollzieht sich zum einen inhaltlich unter anderem mittels „In-

125 Vgl. hierzu auch Rosen: Grotesk, S. 880, die vorschlägt, „auf der Ebene des Einzelwerks zu entscheiden, ob ein Kunstwerk der Ästhetik des Grotesken nahesteht oder nicht.“

126 Vgl. Haaser / Oesterle: Grotesk, S. 747; zudem Sorg: Groteske, S. 749, zur im Expressionismus beliebten Groteske. Vgl. zudem Michail Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München: Hanser 1969, S. 24.

127 Haase / Oesterle nennen die Begriffe in Dies.: Grotesk, S. 746, und verweisen auch auf Abgrenzungskriterien. Vgl. hierzu auch Rosen: Grotesk, S. 885f. (zur fast gänzlichen Gleichstellung der Begriffe ‚Groteske‘ und ‚Karikatur‘ im 19. Jahrhundert).

128 Sorg: Groteske, S. 748; vgl. zur Aufzählung der verschiedenen verwandten Gattungen ebd., S. 748f. Vgl. zur Parodie und Satire auch Rosen: Grotesk, S. 887, zur Tragikomödie ebd., S. 877.

129 Haase / Oesterle: Grotesk, S. 748.

130 Sorg: Groteske, S. 749; Vgl. zudem Rosen: Grotesk, S. 883f., zur Vieldeutigkeit des Wortes ‚grotesk‘.

131 Rosen: Grotesk, S. 880.

132 Haaser / Oesterle: Grotesk, S. 745.