

Reika Hane

**Gewalt des Schweigens**

# Communicatio

---

Studien zur europäischen Literatur-  
und Kulturgeschichte

Herausgegeben von  
Fritz Nies und Wilhelm Voßkamp  
unter Mitwirkung von Yves Chevrel

**Band 46**

Reika Hane

# **Gewalt des Schweigens**

---

Verletzendes Nichtsprechen bei Thomas Bernhard,  
Kōbō Abe, Ingeborg Bachmann und Kenzaburō Ōe

**DE GRUYTER**

ISBN 978-3-11-033127-1  
e-ISBN 978-3-11-033145-5  
ISSN 0941-1704

**Library of Congress Cataloging-in-Publication Data**

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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

© 2014 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston  
Printing: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen  
∞ Printed on acid free paper  
Printed in Germany

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

---

Für Kai



# Inhalt

## Schweigen und Gewalt — 1

- 1 Themenfeld und Fragestellung — 1
- 2 Worin ist Schweigen gewaltsam? — 4
  - 2.1 Gewalt und Macht — 4
  - 2.2 Gewalt der Sprache und der Rede — 8
  - 2.3 Gewalt des Schweigens — 15
    - 2.3.1 Ambiguität des Schweigens als Akt — 15
    - 2.3.2 Faktor der Dauer — 17
    - 2.3.3 ›Mittäterschaft‹ des Hörers und Umwertung der Interpretation — 20
- 3 Arten des Schweigens — 22
- 4 Schweigen und Gewalt im Forschungskontext — 26
  - 4.1 Zur Lokalisierung des Schweigens in der Gewalt-Forschung — 26
  - 4.2 Schweigen in der Diskussion über den ›Holocaust‹ – das Undarstellbare und das Verschwiegene — 32
    - 4.2.1 Diskussion über die (Un-)Darstellbarkeit — 33
    - 4.2.2 Trauma-Forschung — 36
    - 4.2.3 Forschung über die Literatur ›nach Auschwitz‹ — 41
  - 4.3 Zur Lokalisierung der Gewalt in der Schweigen-Forschung — 43
    - 4.3.1 Gewalt in der kultur-, sozial-, sprach- und kommunikationswissenschaftlichen Schweigen-Forschung — 43
    - 4.3.2 Gewalt in der literaturwissenschaftlichen Schweigen-Forschung — 48
- 5 Textauswahl und Vorgehensweise — 51

## Die destruktive Wirkung der Stummheit – Lektüre des Schweigens I

Thomas Bernhard: *Ein Fest für Boris* (1970), *Der Präsident* (1975),  
*Vor dem Ruhestand* (1979) — 55

- 1 Rebellisches Schweigen und gehorsam-aggressive Stummheit –  
*Ein Fest für Boris* — 55
  - 1.1 Redselige Herrin und schweigsame Dienerin — 55
  - 1.2 Unvollständiges Echo — 62
  - 1.3 Zerbeißendes Schweigen — 65
  - 1.4 Exzessives Schweigen — 67
  - 1.5 Gehorsam-aggressive Stummheit — 72

- 2 Terror des Schweigens – Der Präsident — 74**
  - 2.1 Schweigen des Terrorismus, Terror des Schweigens — 74
  - 2.2 Individuell-kollektives Schweigen — 78
  - 2.3 Ambivalentes ›Sprechen‹ der Bekleidung — 80
- 3 Teilnahmslose Teilnahme – Vor dem Ruhestand — 82**
  - 3.1 Die Familie als Ort des Verschweigens — 82
  - 3.2 Positionen der schweigenden weiblichen Figuren — 83
    - 3.2.1 Verstummen der Mutter als ›Opfer‹ — 84
    - 3.2.2 Fügsames Schweigen Veras als Komplizin — 85
    - 3.2.3 Das Schweigen Claras als Opfer und Gegnerin — 88
  - 3.3 (Nicht-)Beteiligung des Schweigenden — 91
    - 3.3.1 Die Fotos des Täters — 91
    - 3.3.2 Das Schweigen der Spielverderberin — 99

**Reflexion I: Schweigen des Verstummten — 102**

**Gewalt des fremden Schweigens – Lektüre des Schweigens II**

**Abe Kōbō: *Die Frau des Sandes* (*Suna no onna*, 1962) — 111**

- 1 Gewalt diesseits des Absurden — 111**
- 2 Die Falle des fremden Schweigens — 113**
- 3 Unauffälliges Verschweigen an der Peripherie — 118**
- 4 Allmähliches Sichzeigen des Geheimnisses — 120**
- 5 Folter durch Schweigen — 125**
- 6 Verkehrte Geheimhaltung — 133**
- 7 Ambige Opferschaft — 134**
  - 7.1 Orte, an denen Gespenster erscheinen – Schatten des Neokolonialismus in *Die Frau des Sandes* — 135
  - 7.2 Kolonialer Diskurs und Konstruktion der verstummtten Frauenfigur — 140
- 8 Der nicht verstummte Tote – Subversive Aneignung der Staatsgewalt? — 147**

**Reflexion II: (Un-)Auffälligkeit des Schweigens — 150**

**Mörderisches Schweigen – Lektüre des Schweigens III**

**Ingeborg Bachmann: *Malina* (1971) — 156**

- 1 Krieg im Frieden – Bachmanns Kritik der sprachlichen Gewalt — 156**
- 2 Zurückhaltung des Geliebten — 158**
- 3 Die Antwortverweigerin – Schweigen gegen Rede-Gewalt I — 165**



- 4 Schweigen des schönen Buchs — 171
- 5 Nichtsprechendes Hören — 179
- 6 Die Lumpensammlerin und das Briefgeheimnis – Schweigen gegen Rede-Gewalt II — 188
- 7 Schweigen als Echo des Wartens — 198

**Reflexion III: Ausbleiben der Antwort — 201**

**Abwesende Stimmen in der Polyphonie – Lektüre des Schweigens IV**

**Ōe Kenzaburō: *Das Zeitgenossenschaftsspiel* (*Dōjidai gēmu*, 1979) — 208**

- 1 **Arbeit an »Mythos und Geschichte« — 208**
  - 1.1 Mythos und Geschichte in der Moderne Japans — 208
  - 1.2 Eine nicht gehaltene Vorlesung über den Mythos – (Re-)Lektüre von *Kojiki* und *Nihonshoki* — 216
  - 1.3 Polyphoner Monolog oder monologische Polyphonie – Ōes Auseinandersetzung mit dem Schweigen im *shishōsetsu* — 222
  - 1.4 Verschwiegene Stimmen – Der »critical point« in der Polyphonie — 227
  - 1.5 Opernglas und Blitz – Relektüre des Überlieferten (mit Walter Benjamin) — 231
- 2 **Briefe an die Verstummten — 236**
  - 2.1 Intertexte: Mythen von Izanagi und Izanami und *Der Mann ohne Eigenschaften* — 236
  - 2.2 Die Zwillinge Tsuyumi (alias Romi) und Tsuyuki — 237
  - 2.3 Inzest zwischen Subversion und Regression (mit Anmerkungen zum Sexuellen und Politischen bei Ōe) — 240
  - 2.4 Briefe als Gedenkschrift: Die nicht vergessene Schwester — 249
- 3 **Briefe von den Verstummten — 251**
  - 3.1 Versäumte Briefe und Erscheinung des Gespensts — 251
  - 3.2 Anrühiger (Sprach-)Mittler für Gespenster – Aneignung und Unhörbarmachen des Verstummens — 259
  - 3.3 Die Zeitgenossenschaft mit Gespenstern — 266
  - 3.4 Briefe als Hinterlassenschaft (mit Anmerkungen zu Ōes Beschäftigung mit dem *zentaishōsetsu*) — 272

**Reflexion IV: Eine literarische Kritik verschwiegener Gewalt — 280**

**Schlussbetrachtung — 287**

**Bibliographie — 291**

- 1 Schriften von Thomas Bernhard — 291**
- 2 Schriften von Abe Kōbō — 291**
- 3 Schriften von Ingeborg Bachmann — 291**
- 4 Schriften von Ōe Kenzaburō — 291**
  - 4.1 Bücher — 291**
  - 4.2 Erzählungen — 292**
  - 4.3 Essays — 292**
  - 4.4 Gespräche — 292**
- 5 Sonstige Literatur — 293**
- 6 Internetquellen — 305**

**Danksagung — 306**

# Schweigen und Gewalt

## 1 Themenfeld und Fragestellung

Schweigen kann verletzen – wie Worte, und doch unterscheiden die gewaltsamen Wirkungen des Schweigens sich von denen verletzenden Sprechens. In diesem Buch frage ich nach den Eigenarten einer Gewalt des Schweigens. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts, verstärkt in den letzten Jahrzehnten, wenden die Wissenschaften Gewaltphänomenen eine immer weitere Bereiche umfassende und zugleich immer feinere Aufmerksamkeit zu. Heute zählen zu den etablierten Objekten der wissenschaftlichen Reflexion über Gewalt nicht nur manifeste Gewalt, die man etwa mit einer physischen Waffe dem Körper des anderen zufügt, sondern auch weniger augenfällige Arten der Gewalt, die man beispielsweise mit Bemerkungen verursacht oder bei der es sich um die mittelbare Folge physischer Gewalt handelt. Dass auch ein Schweigen eine gewaltsame Wirkung haben kann, dürfte zwar Vielen als Erfahrung bekannt sein. Diese Gewalt als Phänomen zu fassen, ist jedoch nicht leicht. Was heißt ›Gewalt des Schweigens‹? Inwiefern kann man von einer Gewalt des Schweigens sprechen? Und wie verortet sich die Beschäftigung mit dieser Gewalt in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Gewaltphänomenen? Welche Relevanz hat sie im Rahmen einer Kritik der Gewalt?

Es gibt die geläufige Vorstellung von ›stummer Gewalt‹. Dieser Topos bezieht sich einerseits auf physische Gewalt, die in dem Sinne stumm ist, dass sie *an die Stelle* sprachlichen Handelns tritt. Hannah Arendt etwa nennt in *Macht und Gewalt* den Gewaltakt »ein wortloses Handeln«.<sup>1</sup> Der Ausdruck ›stumme Gewalt‹ kann andererseits die absolute Andersheit der physischen Gewalt gegenüber der Sprache bezeichnen, also die Stummheit der physischen Gewalt für diejenigen, die durch symbolische Mittel (durch Erklärungen, Analysen und Interpretationen mittels Sprache) Zugang zu Gewaltphänomenen zu erlangen versuchen oder zumindest versichern, dass das möglich sei. Der Ausdruck ›stumme Gewalt‹ meint also nicht eine ›Gewalt des Schweigens‹; es geht um eine mehr oder weniger schematische Gegenüberstellung von Gewaltakt und sprachlich-symbolischer Handlung bzw. physischer Gewalt und Sprache.

Die gegenseitige Ausschließlichkeit von Gewalt und Sprache ist jedoch in den letzten Jahrzehnten bereits vielfach in Frage gestellt worden. In den Forschungen zur Verschränkung von Gewalt und Sprache gilt die Aufmerksamkeit

---

1 Hannah Arendt, *Macht und Gewalt*. München: Piper 2005 (1970; engl. 1970), S. 64.

einerseits vor allem einer der Sprache immanenten Gewalt sowie der Gewalt durch Sprechen.<sup>2</sup> Andererseits geht es um die symbolische Dimension des gewaltsamen Agierens. Alfred Hirsch etwa bemerkt: »Es gibt keine Gewalthandlung innerhalb der Ordnungen des Menschen, die frei von sprachlichen und symbolischen Bedeutungskontexten wäre.«<sup>3</sup> Wenn auch physische Gewalt als solche in ihrer Unmittelbarkeit für die Sprache unzugänglich bleiben mag, kann man, so Kurt Röttgers, vom »Sinn von Gewalt«<sup>4</sup> sprechen – zum Beispiel davon, was die Unterdrückung, das Abbrechen oder die Verunmöglichung des sprachlichen Handelns durch physische Gewalt in der jeweiligen Situation bedeutet.

Vor diesem Hintergrund mag es naheliegend erscheinen, Schweigen als Abwesenheit der (bzw. einer) Sprache und der (bzw. einer) sprachlichen Handlung mit Gewaltlosigkeit zu assoziieren. Dies greift jedoch zu kurz, denn ein Schweigen, das anstelle einer Rede vorkommt, ist ebenfalls nicht frei von symbolischen Zusammenhängen, die auf verschiedene Weise mit Gewalt verbunden sein können. Wenn Jacques Derrida in »Gewalt und Metaphysik« die Gewaltlosigkeit als »das Telos, nicht aber das Wesen des Diskurses« bezeichnet und den Frieden »eine gewisse Stille, ein gewisses Jenseits des gesprochenen Wortes, eine gewisse Möglichkeit, ein[en] gewisse[n] stille[n] Horizont der Rede« nennt,<sup>5</sup> so handelt es sich bei dieser »Stille« nicht um ein Schweigen, das das Gegenstück zur Rede bildete, sondern eher um ein »inneres« Jenseits der Sprache und der Rede, das die Sprache auf paradoxe Weise berührt, wenn sie es mit dem Wort »Stille« belegt. Schweigen kann ein Versuch sein, sich auf diese Stille zu berufen, auf sie zu »zeigen«; es kann jedoch auch in Unfrieden umschlagen.

In der folgenden Untersuchung über die Gewalt des Schweigens möchte ich vor allem einen Forschungsansatz weiterführen, der sich mit verschiedenen Formen der Gewalt beschäftigt, die aus unterschiedlichen Dimensionen des sprachlich-symbolischen Handelns hervorgehen. Die Fragen, die ich theoretisch erörtere und denen ich in einer literatur- und kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Texten von Thomas Bernhard, Abe Kōbō, Ingeborg

---

2 S.u., S. 8ff.

3 Alfred Hirsch, Sprache und Gewalt. Vorbemerkungen zu einer unmöglichen und notwendigen Differenz. In: *Sprache und Gewalt*. Hg. von Ursula Erzgräber und dems. Berlin: Berlin Verlag 2001, S. 11–39, hier S. 12.

4 Kurt Röttgers, Im Angesicht von Gewalt. In: *Sprache und Gewalt*. Hg. von Ursula Erzgräber und Alfred Hirsch. Berlin: Berlin Verlag 2001, S. 43–67, hier S. 44.

5 Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*. Übers. von Rodolphe Gasché. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976 (1972; franz. 1967), S. 178.

Bachmann und Ōe Kenzaburō nachgehe,<sup>6</sup> sind die folgenden: Welche Arten des Schweigens gibt es? In welchen Dimensionen des sprachlichen Handelns findet sich Schweigen? Wie trennen sich Rede und Schweigen voneinander? Wie verflechten sie sich miteinander? Und inwiefern geschehen ihre Trennungen und Verflechtungen *zugleich*, d.h., inwiefern bleiben sie miteinander verflochten, auch während sich Trennungen ereignen? Wie wird durch die Unterlassung oder das Ausbleiben einer Rede jemandem Gewalt angetan? Geschieht dies auf ähnliche Weise, wie eine Rede gewaltsam wirken kann – oder gibt es hier grundlegende Differenzen? Wie sieht die Verteilung von Macht und Ohnmacht, Kontrolle und Kontrollverlust in Momenten aus, in denen Schweigen eine gewaltsame Wirkung entfaltet – oder eine solche eventuell beabsichtigte Wirkung verfehlt? Wie verhalten sich in solchen Momenten die verschiedenen Instanzen, die in der kommunikativen Szene zusammenspielen: *der Schweigende* (als Subjekt eines Schweige-Akts oder als derjenige, dem ein Schweigen zugeschrieben wird); *das Schweigen* (als Phänomen, d.h. als Name für etwas, was einem oder mehreren in der Szene Anwesenden widerfährt); *der Adressat* des Schweigens (derjenige, an den der Schweigende sein Schweigen richtet); *der Empfänger* des Schweigens (derjenige, der von etwas betroffen wird, das er für Schweigen hält, als Schweigen interpretiert)? Welche Möglichkeiten und Unmöglichkeiten gibt es auf der einen Seite, durch Schweigen Gewalt zuzufügen, und auf der anderen Seite, von einer Gewalt des Schweigens betroffen zu werden, sich ihr zu entziehen, sie zu vermeiden oder zu hintergehen? Auf welche Weise hat das Schweigen an der Gewalt der Sprache bzw. der Rede teil?

Diese Fragen setzen im Rahmen der Lektüren literarischer Texte, in denen ich sie verfolge, zum einen an spezifischen situativen Konstellationen an: Interaktionen zwischen fiktionalen Figuren, also Interaktionen, die diese Texte erzählen oder in Form von Figurenreden und Bühnenanweisungen verzeichnen. Die Fragen betreffen aber zum anderen auch die Sprache der Literatur als solche, d.h. die Art und Weise, in der literarische Texte die Sprache gebrauchen. Wie macht der jeweilige literarische Text eine Gewalt des Schweigens für den Leser erfahrbar, die Figuren in der sprachlich konstruierten fiktionalen Welt ausüben oder erleiden, wie bringt der Text diese Gewalt einerseits eventuell direkt zur Sprache, indem er sie in Erzählungen, Figurenreden oder Bühnenanweisungen erwähnt, thematisiert und/oder kritisiert, und wie zeigt sie sich andererseits, ohne explizit genannt zu werden, in dem, was Figuren sagen und wie sie es sagen, was sie nicht sagen und wie sie es nicht sagen? Wie organisiert der jewei-

---

<sup>6</sup> Die japanischen Namen schreibe ich in diesem Buch wie im Japanischen in der Reihenfolge ›Familiennamen + Rufname‹.

lige literarische Diskurs Reden und Schweigen, und wie hängt dieses Verhältnis von Reden und Schweigen mit der sich zwischen den Figuren ereignenden Gewalt des Schweigens zusammen?

Schließlich stellt sich die Frage, auf welche Weise die hier behandelten literarischen Texte die Gewalt des Schweigens reflektieren. Das Wort »reflektieren« ist dabei in seinem doppelten Sinne zu verstehen: Zum einen geht es darum, wie der literarische Diskurs mit seiner bewusst gestalteten Sprache eine Reflexion *über* die Gewalt des Schweigens führt. Ebenso geht es aber auch darum, ob und wie dieser literarische Diskurs zugleich die Gewalt des Schweigens *wider spiegelt*. Wird literarische Sprache selbst zum Träger einer solchen Gewalt? Oder gelingt es dem literarisch-reflexiven Umgang mit Sprache, eine zumindest minimale Distanz zur darin sich widerspiegelnden Gewalt des Schweigens hervorzu bringen, in der diese Gewalt erkennbar, analysierbar und so kritisierbar wird?

## 2 Worin ist Schweigen gewaltsam?

### 2.1 Gewalt und Macht

In Theorien über Gewalt und Macht besteht weder in Bezug auf die Abgrenzung noch in Bezug auf die Relation zwischen den beiden Begriffen ein Konsens.<sup>7</sup> Auf der einen Seite gibt es den Standpunkt, Macht und Gewalt als einander gegenseitig ausschließend zu betrachten, also Macht als gewaltlos und Gewalt als ohnmächtig. Dabei wird Macht mit dem Recht verknüpft und erhält einen positiven Wert, während Gewalt, mit dem Unrecht verknüpft, negativ bewertet wird. So definiert etwa Hannah Arendt in *Macht und Gewalt* Macht als »Fähigkeit, nicht nur zu handeln oder etwas zu tun, sondern sich mit anderen zusammenzuschließen und im Einvernehmen mit ihnen zu handeln«,<sup>8</sup> und stellt sie der Gewalt gegenüber, die sich auf Gewaltmittel stütze, mit denen man die anderen zwingt. Arendt räumt zwar ein, dass Macht, bei der es auf die Zahl der Mithandelnden ankommt, auf Minderheiten unter Umständen »kaum weniger »zwingend« [...] als gewalttätige Unterdrückung«<sup>9</sup> wirke; sie besteht aber dennoch auf einer grundsätzlichen Unterscheidung zwischen Macht und Gewalt. Auf der anderen Seite gibt es Positionen, die zwischen Macht und Gewalt keine

<sup>7</sup> Vgl. dazu etwa: Kurt Röttgers, *Spuren der Macht. Begriffsgeschichte und Systematik*. Freiburg i.Br./München: Karl Alber 1990, S. 250ff.

<sup>8</sup> Arendt, *Macht und Gewalt*, S. 45.

<sup>9</sup> Arendt, *Macht und Gewalt*, S. 43.

qualitative Differenz erkennen und für die Macht in Gewalt und umgekehrt Gewalt in Macht übergehen kann. Zu diesem Spektrum gehören die Unterscheidung von Macht und Gewalt als Latenz und Manifestation (etwa bei Hegel) sowie politische Theorien, die der Gewalt eine Rolle bei der Herrschaftsbegründung zuerkennen (C. W. Mills, Marx, Lukács, Weber, Trotzki).<sup>10</sup> In diesem Fall trennt Gewalt von Macht die Überschreitung einer Grenze. Wie Kurt Röttgers bemerkt, gibt es unter der Annahme einer Kontinuität zwischen Macht und Gewalt »nur eine einzige Sorte von Handlung [...], die sich mehr oder weniger intensiv äußert, nämlich entweder maßvoll als Macht oder unmäßig als Gewalt«.<sup>11</sup> In relationaler Hinsicht definiert sich Gewalt demnach als Eingriff in die Freiheit des anderen, als Verunmöglichung der Macht des anderen. In *Violence* referiert Slavoj Žižek diese Auffassung (um sie anschließend zu bestreiten):

Desiring property and power is legitimate insofar as it enables an individual to achieve independence from others. [...] To begin with, individuals seek power so as not to be dominated by others. But if they are not careful, they can soon find themselves overstepping the limit beyond which they are actually seeking to dominate others. Rivalry between human beings can only be surmounted when each individual puts a limit on his or her own desires.<sup>12</sup>

Žižek zufolge gibt es jedoch kein neutrales Maß, an dem sich diese Überschreitung messen und Gewalt sich als solche identifizieren lässt. Es gibt, so Žižek, nur die angenommene Normalität, im Hinblick auf die etwas als gewaltsam *erscheint*. Doch Gewalt verberge sich eben in dieser scheinbaren »Normalität«: »[...] the highest form of violence is the imposition of this standard with reference to which some events appear as »violent.«<sup>13</sup> Anders gesagt heißt dies: die höchste Form der Gewalt ist die Setzung des Standards, der die Gewaltsamkeit jener Ereignisse *verbirgt*, die die »Normalität« ausmachen. Žižek unterscheidet daher zwischen der »subjektiven Gewalt (*subjective violence*)«, d.i. die Gewalt, die durch einen identifizierbaren Akteur ausgeübt wird, und der »objektiven Gewalt (*objective violence*)«, die der »Normalität« immanent ist. Bei der »objektiven Gewalt« hebt er ferner eine »systemische Gewalt (*systemic violence*)« von der »symbolischen Gewalt (*symbolic violence*)« ab, die in Sprache und deren Formen enthalten sei.

<sup>10</sup> Vgl. Röttgers, *Spuren der Macht*, S. 253f.

<sup>11</sup> Röttgers, *Spuren der Macht*, S. 254.

<sup>12</sup> Slavoj Žižek, *Violence*. New York: Picador 2008, S. 63.

<sup>13</sup> Žižek, *Violence*, S. 64.

Das Konzept der ›systemischen Gewalt‹ ist mit dem Konzept der ›strukturellen Gewalt‹ bei Johan Galtung vergleichbar, der diese in Opposition zur ›personalen Gewalt‹ folgendermaßen definiert: Bei der strukturellen Gewalt »tritt niemand in Erscheinung, der einem anderen direkt Schaden zufügen könnte; die Gewalt ist in das System eingebaut und äußert sich in ungleichen Machtverhältnissen und folglich in ungleichen Lebenschancen«. <sup>14</sup> Galtung charakterisiert die beiden Gewalttypen:

Personale Gewalt *zeigt sich*. [...] Personale Gewalt steht für Veränderung und Dynamik – sie ist nicht nur eine sanfte Bewegung der Wellen, sondern bewegt selbst die sonst stillen Wasser. Strukturelle Gewalt ist geräuschlos, sie zeigt sich nicht – sie ist im Grunde statisch, sie *ist* das stille Wasser. <sup>15</sup>

Wenn Jürgen Habermas in »Hannah Arendts Begriff der Macht« auf die unmerklich vorhandene Gewalt in der Situation einer sprachlichen Handlung aufmerksam macht, scheint dies zunächst Žižeks Hinweis auf die unauffällige ›objektive Gewalt‹ zu korrespondieren. Habermas weist Max Webers folgende Definition der Macht zurück: »Macht bedeutet jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht.« <sup>16</sup> Er unterscheidet wie Arendt Macht und Gewalt, das Überzeugen der anderen im Prozess der Konsensbildung und die Einflussnahme auf die anderen zum Zweck des Durchsetzens eines eigenen Willens, den Gebrauch der Sprache zur Verständigung und deren instrumentelle Verwendung. <sup>17</sup> Anders als Arendt weist Habermas aber auf die Möglichkeit hin, dass die zwanglose Kommunikation nur scheinbar zwanglos, die dort gebildete freiwillige Überzeugung nur scheinbar freiwillig sein kann. Er gesteht mögliche Wirkungen struktureller Gewalt in der Gesprächssituation zu:

Strukturelle Gewalt manifestiert sich nicht *als Gewalt*, sie blockiert vielmehr unbemerkt jene Kommunikationen, in denen sich legitimationswirksame Überzeugungen bilden und fortpflanzen. Eine solche Hypothese über unauffällig wirksame Kommunikationsperren kann die Bildung von Ideologien erklären; sie kann plausibel machen, wie sich

<sup>14</sup> Johan Galtung, *Strukturelle Gewalt. Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1975, S. 12.

<sup>15</sup> Galtung, *Strukturelle Gewalt*, S. 16.

<sup>16</sup> Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*. Besorgt von Johannes Winkelmann. 5., revidierte Aufl. Studienausg. Tübingen: J. C. B. Mohr 1972 (1922), S. 28 [Bd. 1, Kap. 1, §16].

<sup>17</sup> Vgl. Jürgen Habermas, Hannah Arendts Begriff der Macht. In: *Hannah Arendt. Materialien zu ihrem Werk*. Hg. von Adelbert Reif. Wien/München/Zürich: Europaverlag 1979, S. 287–305, vor allem S. 287ff.



Überzeugungen bilden, mit denen sich die Subjekte über sich und ihre Lage täuschen. Illusionen, die mit der Macht gemeinsamer Überzeugungen ausgestattet sind, nennen wir ja Ideologien.<sup>18</sup>

Habermas zufolge lassen sich illusionäre von nicht-illusionären Überzeugungen unterscheiden, wofür Geltungsansprüche bürgen:

Überzeugen lassen wir uns von der Wahrheit einer Aussage, der Richtigkeit einer Norm, der Wahrhaftigkeit einer Äußerung; die Authentizität unserer Überzeugung steht und fällt mit dem Bewußtsein, daß die Anerkennung dieser Geltungsansprüche rational, also durch Gründe motiviert ist. Überzeugungen sind manipulierbar, nicht aber der Vernunftanspruch, aus dem sie subjektiv ihre Kraft ziehen.<sup>19</sup>

In den ausführlicheren Erörterungen seiner *Theorie des kommunikativen Handelns* führt Habermas aus, die nicht-strategische, verständigungsorientierte Kommunikation verlaufe nur dann ungestört, wenn die vier Geltungsansprüche (Verständlichkeit, Wahrheit, Richtigkeit und Wahrhaftigkeit) bei einer jeden Rede von den Beteiligten wechselseitig erhoben und anerkannt würden. Die Geltungsansprüche können dabei, so Habermas, als solche zum Thema der Kommunikation gemacht und so rational nachgeprüft werden.<sup>20</sup>

Indem Habermas diesen Geltungsansprüchen Universalität zuspricht, installiert er jedoch seinerseits das, was Žižek »objektive Gewalt« nennt: er setzt Standards, die qua allseitiger Anerkennung zur Normalität werden sollen. In *Excitable Speech* kritisiert Judith Butler Habermas in diesem Punkt und schlägt ein anderes Konzept der Universalität vor – eine Universalität, deren Essenz gerade darin besteht, dass sie *noch nicht* artikuliert ist:

Indeed, it seems important to consider that standards of universality are historically articulated and that exposing the parochial and exclusionary character of a given historical articulation of universality is part of the project of extending and rendering substantive the notion of universality itself. [...] To claim that the universal has not yet been articulated is to insist that the »not yet« is proper to an understanding of the universal itself: that which remains »unrealized« by the universal constitutes it essentially. The universal begins to become articulated precisely through challenges to its *existing* formulation, and this challenge emerges from those who are not covered by it, who have no entitlement to occupy the

---

<sup>18</sup> Habermas, Hannah Arendts Begriff der Macht, S. 301f.

<sup>19</sup> Habermas, Hannah Arendts Begriff der Macht, S. 289.

<sup>20</sup> Vgl. Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*. 2 Bde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, Bd. 1, S. 137ff und 428ff.

place of the »who,« but who, nevertheless, demand that the universal as such ought to be inclusive of them.<sup>21</sup>

Butler weist auf das Schweigen hin, das dem bereits artikulierten Konzept der Universalität anhaftet. Es ist ein Schweigen, das die Formulierung eines bestimmten Universalitäts-Konzepts als das darin Ausgesparte produziert. Und dieses Schweigen indiziert zugleich das Verstummen derjenigen, die den geltenden Standard nicht mit formulieren können. Butler, die ein anderes Konzept der Universalität vorschlägt, artikuliert dieses Konzept ebenfalls, d.h., sie sagt, was diese Universalität ist. Sie unterlässt aber zugleich die Artikulation, indem sie das besagte Schweigen als Kern ihres Universalitäts-Konzepts einbezieht und auf diese Weise offen lässt, was die Universalität ist. Für Butler bedeutet das besagte Schweigen ein Schweigen vor dem Beginn der Artikulation (»not yet«), das ein Schweigen derjenigen ist, die künftig das jeweils bestehende Konzept der Universalität in Frage stellen werden.

## 2.2 Gewalt der Sprache und der Rede

Kritik an dem Versuch, im sprachlichen Handeln Gewaltlosigkeit zu sichern, richtet ihre Aufmerksamkeit auf verschiedene Formen der Verschränkung von Gewalt und Sprache/Rede.<sup>22</sup> Slavoj Žižek etwa führt in *Violence* zwei Dimensionen der Gewalt durch Symbolisierung an: die Zerstörung der organischen Einheit und die Reduktion der sinnlichen Fülle materieller Welt durch die Sprache (er bezieht sich auf Hegel und Lacan); sowie die Verdrehung bzw. die Verzerung, die bei der symbolischen Erschließung der Welt stattfindet (Heidegger). In »Philosophische Enzyklopädie für die Oberklasse« schreibt Hegel von der Gewaltsamkeit, die der symbolisierenden Funktion der Sprache innewohnt: »Die

21 Judith Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York/London: Routledge 1997, S. 89f.

22 Vgl. etwa: Senta Trömel-Plötz (Hg.), *Gewalt durch Sprache. Die Vergewaltigung von Frauen in Gesprächen*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1984; Franz Januschek/Klaus Gloy (Hg.), *Sprache und/oder Gewalt?* Oldenburg: Redaktion OBST 1998; Angelika Corbineau-Hofmann/Pascal Nicklas (Hg.), *Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. Beispiele aus philologischer Sicht*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms 2000; Ursula Erzgräber/Alfred Hirsch (Hg.), *Sprache und Gewalt*. Berlin: Berlin Verlag 2001; Steffen K. Herrmann/Sybille Krämer/Hannes Kuch (Hg.), *Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung*. Bielefeld: transcript 2007; Sybille Krämer/Elke Koch (Hg.), *Gewalt in der Sprache. Rhetoriken verletzenden Sprechens*. München: Wilhelm Fink 2010; Hannes Kuch/Steffen K. Herrmann (Hg.), *Philosophien sprachlicher Gewalt. 21 Grundpositionen von Platon bis Butler*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2010.

Sprache ist Ertötung der sinnlichen Welt in ihrem unmittelbaren Dasein [...].<sup>23</sup> Ähnliches meint Roland Barthes, wenn er in *Das Neutrum* von der »Arroganz« des Begriffs spricht, von dessen »Kraft zur Reduktion des Mannigfaltigen, des sinnlichen Werdens, der *aisthesis*«. <sup>24</sup> Žižek zufolge erfasst Lacans Konzept vom »Herren-Signifikanten« als etwas, was ein symbolisches Feld »abstept (*quilt*)« und so zusammenhält, diesen Aspekt der Sprache:

[...] what Lacan indicates with his notion of the discourse of the Master as the first (inaugural, constitutive) form of discourse is that every concrete, »really existing« space of discourse is ultimately grounded in a violent imposition of a Master-Signifier which is *strictu sensu* »irrational«: it cannot be further grounded in reasons.<sup>25</sup>

Auf diese symbolische Gewalt führt Žižek die grundsätzliche Asymmetrie zwischen Subjekten zurück, für die im sprachlichen Handeln keine gemeinsamen Regeln gelten können.

Wie Žižek bereits an der oben zitierten Stelle anspricht, sieht er die Gewalt der Sprache nicht nur in deren (gegenüber der sinnlichen Welt) zerstörerischem, sondern auch in deren konstitutivem Aspekt, d.h. in der Stiftung der symbolischen Welt und deren Ordnung durch Sprache. Hierin beruft er sich auf Heideggers Gedanken über das »Wesen der Sprache«:

His expression »Wesen der Sprache« does not mean »the essence of language,« but the »essencing,« the making of essences, that is the work of language [...]. A fundamental violence exists in this »essencing« ability of language: our world is given a partial twist, it loses its balanced innocence, one partial colour gives the tone of the whole.<sup>26</sup>

Žižek kommt es auf die soziale Dimension dieser Gewalt der Sprache sowie auf den Zusammenhang zwischen der sozialen und der physischen Gewalt an: Die Ordnung der symbolischen Welt, die durch das »Wesen der Sprache« gestiftet wird, bestimme das sozio-symbolische Sein der Menschen, die dort leben, wo eine Sprache gesprochen wird. In einer Gesellschaft, in der zum Beispiel die Sprache des Rassismus eine Menschengruppe als minderwertige Wesen kon-

<sup>23</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*. Auf der Grundlage der »Werke« von 1832–1845 neu edierte Ausg. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 4. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 52.

<sup>24</sup> Roland Barthes, *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France, 1977–1978*. Hg. von Éric Marty. Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von Thomas Clerc. Übers. von Horst Brühmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005 (franz. 2002), S. 261.

<sup>25</sup> Žižek, *Violence*, S. 61f.

<sup>26</sup> Žižek, *Violence*, S. 67f.

struiert, *seien* diese Menschen in der Tat minderwertig. Diese soziale Gewalt provoziere dann die Explosion physischer Gewalt.

[...] the »being« of blacks (as of whites or anyone else) is a socio-symbolic being. When they are treated by whites as inferior, this does indeed make them inferior at the level of their socio-symbolic identity. In other words, the white racist ideology exerts a performative efficiency. It is not merely an interpretation of what blacks are, but an interpretation that determines the very being and social existence of the interpreted subjects.<sup>27</sup>

Die hier angesprochene soziale Gewalt, die in der Gewalt der Sprache fundiert ist, hat zwei Dimensionen, obwohl Žižek an der zitierten Stelle zwischen ihnen keine Unterscheidung zu machen scheint: erstens die Gewalt, die im »Wesen« einer bestimmten Sprache, zum Beispiel des Rassismus besteht, da diese Sprache eine symbolische Welt konstruiert, in der eine bestimmte Menschengruppe für minderwertig *gilt*; zweitens die Gewalt, die sich dort entfaltet, wo diese Gewalt der Sprache eine performative Wirksamkeit (»a performative efficiency«) erzielt, so dass eine bestimmte Menschengruppe gemäß der Weltordnung, die der Diskurs des Rassismus konstruiert, physisch und/oder symbolisch als minderwertig *behandelt* (»treated«) wird, wodurch diese Menschen in der Gesellschaft faktisch minderwertig *sind*. Žižek geht ebenfalls nicht ein auf die Problematik der (Un-)Unterscheidbarkeit zwischen der Gewalt, die vom »Wesen der Sprache« herrührt und im Diskurs omnipräsent ist, und der Gewalt zum Beispiel eines rassistischen Diskurses.

Judith Butlers Erörterung in *Excitable Speech* unterscheidet sich von der Žižeks in *Violence* in zwei Punkten: Erstens besteht Butler auf der Unterscheidbarkeit zwischen der Gewalt der Sprache überhaupt und der Gewalt einer verletzenden Sprache, wenn sie die Notwendigkeit betont, zu unterscheiden zwischen der primären Verletzung, der der Mensch als sprachliches Wesen unvermeidlich ausgesetzt ist, und der Verletzung, die zum Beispiel durch eine rassistische Rede zugefügt wird.<sup>28</sup> Ein weiterer wesentlicher Aspekt in Butlers Diskussion ist die Unterscheidbarkeit zwischen einer der Sprache immanenten Gewalt und einer

<sup>27</sup> Žižek, *Violence*, S. 72.

<sup>28</sup> »[...] it is necessary to distinguish between kinds of injury that are socially contingent and avoidable, and kinds of subordination that are, as it were, the constitutive condition of the subject. This distinction is difficult to make, though not impossible, because it seems that the former kind of speech exploits the prior possibility of the latter. Hate speech exposes a prior vulnerability to language, one that we have by virtue of being interpellated kinds of beings, dependent on the address of the Other in order to be. [...] There is no way to protect against that primary vulnerability and susceptibility to the call of recognition that solicits existence, to that primary dependency on a language we never made in order to acquire a tentative ontological status. Thus

spezifisch verletzenden sprachlichen Performanz. In Bezug auf die verletzende Performanz der Sprache bestreitet Butler die Annahme, *hate speech* (z.B. eine rassistische Rede) sei ein illokutionärer Sprechakt, der im Moment des Sprechens zugleich das tut, was er sagt. *Hate speech* könne zwar verletzen, aber beim Vollziehen eines solchen Sprechakts werde die Verletzung dem Adressaten nicht schon jedes Mal und gleichermaßen zugefügt.

If we accept that hate speech is illocutionary, we accept as well that words perform injury immediately and automatically, that the social map of power makes it so, and we are under no obligation to detail the concrete effects that hate speech does produce. The saying is not itself the doing, but it can lead to the doing of harm that must be countered. Maintaining the gap between saying and doing, no matter how difficult, means that there is always a story to tell about how and why speech does the harm that it does.<sup>29</sup>

Butler zufolge schöpft *hate speech* ihre verletzende Kraft aus ihrer Wiederholbarkeit. Wenn ein Sprecher eine *hate speech* äußere, so sei sein Sprechakt ein Zitat, bei dem er die historisch akkumulierte verletzende Kraft der Worte in einem ritualhaften *reenactment* aktualisiere. Die verletzende Kraft der Rede lasse sich deshalb nicht allein auf die Intention des Sprechers zurückführen; die Szene der Äußerung übersteige die Kontrolle des Sprechers. Eine Rede könne die vom Sprecher beabsichtigte Wirkung verfehlen, oder aber umgekehrt auch eine unbeabsichtigte Wirkung entfalten. Indem Butler auf die Historizität von Wörtern und Wendungen als Quelle von deren verletzender Kraft verweist, betont sie auch die Möglichkeit einer Resignifikation: Ein Name könne nicht nur auf eine Weise gerufen werden, die seine verletzende Kraft aktualisiert, sondern auch auf eine andere Weise, die mit dieser Historizität bricht.<sup>30</sup>

Butler erweitert den Horizont der Analyse sprachlicher Gewalt also erstens auf den Zusammenhang zwischen der Gewalt eines Diskurses und der Gewalt eines Sprechakts: Sofern ein Sprechakt eine Figur aus einem Diskurs zitiert, ist die Gewalt des Sprechakts in der Gewalt der Sprache fundiert. Doch sofern das Zitat als Aktualisierung keine verlässliche Wiederholung des Zitierten ist, wird das Gewaltpotential eines Diskurses nicht automatisch zur Gewalt der Rede, die diesen zitiert. D.h., es gibt einen Bruch zwischen der Gewalt des Diskurses und der des einzelnen Sprechakts. Butler macht darauf aufmerksam, dass die jeweils konkreten Szenen der Äußerung und der Verletzung unterschiedlich sind. Indem

---

we sometimes cling to the terms that pain us because, at a minimum, they offer us some form of social and discursive existence.« Butler, *Excitable Speech*, S. 26.

<sup>29</sup> Butler, *Excitable Speech*, S. 101f.

<sup>30</sup> Vgl. Butler, *Excitable Speech*, etwa S. 1ff, 43ff und 71ff.

sie auf den Bruch zwischen der intendierten und der erlittenen Gewalt hinweist, eröffnet sie zweitens auch eine Perspektive, um die Gewalt durch die Rede *sowohl* vom Standpunkt desjenigen, der die Verletzung zuzufügen versucht, *als auch* vom Standpunkt desjenigen, der die Verletzung erleidet oder nicht erleidet, zu betrachten.

Wie wichtig es ist, bei der Betrachtung sprachlicher Gewalt die Perspektive des die Gewalt Erleidenden mit einzubeziehen, wird auch in der neueren Forschung betont. Sybille Krämer schreibt von der Notwendigkeit, »Gewalt nicht nur als Aktion, vielmehr als ein Widerfahrnis, als erlittene Gewalt zu rekonstruieren« und »den Hörer als den Adressaten der Gewalt« in die Untersuchung zu integrieren.<sup>31</sup> Burkhard Liebsch, der die bisherige Gewalt-Forschung wegen der Vernachlässigung der »Phänomenologie der Gewalterfahrung«<sup>32</sup> bemängelt, plädiert dafür, die Anerkennung der erlittenen Verletzung der Betrachtung von Gewalt zugrunde zu legen:

[...] jegliche Aufklärung über sprachliche Gewalt (und über Auseinandersetzungen, die von sprachlicher Gewalt hervorgerufen werden) muss *mit der Wahrnehmung vorliegender Verletzung beginnen* und ihre subjektive Realität als solche erst einmal anerkennen.<sup>33</sup>

Einen vergleichbaren Standpunkt vertritt auch Pascal Delhom. Er sieht in der Perspektive des Gewalt-Erleidenden nicht lediglich eine Ergänzung zur Analyse aus der Perspektive des Ausübenden, sondern »einen privilegierten Zugang zu Phänomenen der Gewalt als solchen«, denn »nur sie kann die *Gewaltsamkeit* der Gewalt deutlich machen«:

Eine Verletzung wird zwar nur dann *als Gewalt* erfahren, wenn das Zufügen der Verletzung einer gewaltsamen Instanz zugeschrieben wird, sei diese Instanz ein Mensch, eine Gruppe, eine gesellschaftliche Ordnung, ein personalisiertes Schicksal oder ein Gott. Dieser Instanz wird durch den Erleidenden zugeschrieben, dass sie die erlittene Verletzung beabsichtigt, vollzogen oder zumindest in Kauf genommen hat. Dies heißt allerdings nicht, dass es in der Welt diese Instanz wirklich gibt und dass sie wirklich die Ursache der erlittenen Gewalt ist. Nicht die objektive Ursache der Verletzung, sondern die Zuschreibung einer gewaltsamen Ursache ist eine notwendige Bedingung dafür, dass eine Verletzung *als Gewalt* erlitten wird.<sup>34</sup>

31 Sybille Krämer, Sprache als Gewalt oder: Warum verletzen Worte? In: *Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung*. Hg. von Steffen K. Herrmann, ders. und Hannes Kuch. Bielefeld: transcript 2007, S. 31–48, hier S. 35.

32 Burkhard Liebsch, *Subtile Gewalt. Spielräume sprachlicher Verletzbarkeit. Eine Einführung*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2007, S. 9.

33 Liebsch, *Subtile Gewalt*, S. 24f.

34 Pascal Delhom, Die geraubte Stimme. In: *Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher*

Im Unterschied zu Krämer schließt Delhom also nicht nur denjenigen Hörer ein, an den Gewalt adressiert wird, sondern auch denjenigen, dem Gewalt widerfährt, obwohl diese nicht auf ihn gerichtet ist oder gar nichts Gewaltsames verübt wird. Die Gewalt-Erfahrung ohne Täter ist einer der zwei Extremfälle, denen man bei der Untersuchung der Gewalt unter Miteinbeziehung der Perspektive des Erleidens begegnen kann: »a) jemand erleidet Gewalt, ohne dass es einen Täter gibt, b) jemand übt Gewalt aus, aber niemand ist betroffen.«<sup>35</sup> Dabei stellt sich noch die Frage, ob die Erfahrung von Gewalt, die ein (er-)leidendes Subjekt als Widerfahrnis generiert, nicht wiederum darin gewaltsam ist, dass der Verletzte jemanden, der aus eigener Perspektive keine Gewalt ausüben will oder an den anderen überhaupt nichts adressiert und ggf. für Dritte auch nichts derartige tut, durch seine Zuschreibung zum Täter *macht*.

Die oben geschilderte Position, die Delhom in »Die geraubte Stimme« vertritt, modifiziert er später in »Verletzte Integrität«. Unverändert bleiben dabei der Vorrang der Perspektive des Erleidens gegenüber der des Tuns sowie die Unterscheidung zwischen Gewalt und einer Verletzung, die erst durch die Zuschreibung auf eine gewaltsame Instanz als Gewalt erfahren werde. Ein wesentlicher Unterschied besteht in dem Standpunkt, von dem aus Delhom die *Szene* der Verletzung betrachtet. In »Verletzte Integrität« schreibt er:

Aus der Perspektive des Erleidens unterscheidet sich eine Verletzung durch Gewalt von jeder anderen Form der Verletzung dadurch, dass ihr eine gewaltsame Quelle zugeschrieben wird, wobei diese Zuschreibung nicht nur durch die Erleidenden selbst erfolgen kann, sondern auch durch Zeugen des gewaltsamen Geschehens, worunter auch die Täter gezählt werden können.

Diese Zuschreibung bedeutet nicht, dass wir doch von der Perspektive der Tat ausgehen, sondern dass wir aus der Perspektive des Erleidens und ausgehend vom Erlittenen zwischen einer natürlichen oder zufälligen Verletzung und einer Verletzung durch Gewalt unterscheiden. Und wir sprechen nur dann von Gewalt, wenn wir annehmen, dass die erlittene Verletzung nicht natürlich oder zufällig, sondern von jemandem verursacht worden ist, der sich der verletzenden Wirkung seiner Tat bewusst war oder zumindest sein konnte und der sie darüber hinaus gewollt oder zumindest in Kauf genommen hat.<sup>36</sup>

Laut »Die geraubte Stimme« wird die Verletzung als Gewalt erfahren, wenn die Zuschreibung aus der Perspektive des Erleidens erfolgt; eine Unrichtigkeit der

---

*Missachtung*. Hg. von Steffen K. Herrmann, Sybille Krämer und Hannes Kuch. Bielefeld: transcript 2007, S. 229–247, hier S. 230f.

<sup>35</sup> Röttgers, *Im Angesicht von Gewalt*, S. 50.

<sup>36</sup> Pascal Delhom, *Verletzte Integrität*. In: *Gewalt in der Sprache. Rhetoriken verletzenden Sprechens*. Hg. von Sybille Krämer und Elke Koch. München: Wilhelm Fink 2010, S. 127–139, hier S. 129.

Zuschreibung stellt dabei die Gewalt-Erfahrung nicht in Frage; die Verletzung wird selbst dann als Gewalt erfahren, wenn keine Gewaltinstanz existiert bzw. keine Gewalt ausgeübt wird. Es geht also um die *Gewalt-Erfahrung*, darum, unter welchen Bedingungen die Verletzung *für den Erleidenden Gewalt ist*. In »Verletzte Integrität« nimmt Delhom zunächst die Perspektive des Erleidenden ein, von ihr »ausgehend« wechselt er dann jedoch zu einer Position, von der aus die Richtigkeit der Zuschreibung überprüfbar ist, von der aus man also fragen kann, ob die Verletzung nicht nur für den Erleidenden, sondern auch für einen Dritten Gewalt ist. Die Formulierungen in der ersten Person Plural in dieser Passage (»Und wir sprechen nur dann von Gewalt, wenn wir annehmen«) schließen Erleidende ein, ebenso aber Zeugen und andere Dritte wie Theoretiker oder Richter. In »Verletzte Integrität« *geht* Delhom also tatsächlich vom Erlittenen *aus* (»ausgehend vom Erlittenen«), d.h., er verbleibt hier nicht ausschließlich in der *Gewalt-Erfahrung*.

Die Perspektivenverschiebung, die Delhom in »Verletzte Integrität« unternimmt, scheint mir wichtig in Hinsicht auf die Gewalt, die eine falsche Zuschreibung demjenigen antun kann, der dadurch zum Täter gemacht wird, denn erst diese Verschiebung macht es möglich, die Richtigkeit der Zuschreibung (und die Rechtfertigung einer eventuellen Anklage) zu prüfen. Allerdings ließe sich fragen, ob und inwiefern das Bewusstsein für die Verletzung und die verletzende Absicht ein wesentliches Kriterium für die Identifizierung der Verletzung als Gewalt darstellen. In »Die geraubte Stimme« bleibt diese Frage insofern offen, als dort drei Modi der Gewaltausübung als äquivalente Möglichkeiten in einem Zug genannt werden (»Dieser Instanz wird durch den Erleidenden zugeschrieben, dass sie die erlittene Verletzung beabsichtigt, vollzogen oder zumindest in Kauf genommen hat«). Während »beabsichtigen« und »in Kauf nehmen« ein Bewusstsein für die Verletzung implizieren, ist dies bei »vollziehen« nicht immer der Fall, denn es ist durchaus möglich, eine (Sprach-)Handlung, die *im Effekt* verletzend ist, ohne Bewusstsein für die Verletzung oder verletzende Absicht zu vollziehen (z.B. »So war's doch nicht gemeint!«). Mir scheint es wichtig, die Unterscheidung zwischen der *erlittenen* Gewalt, der *ausgeübten* Gewalt und der *intendierten* Gewalt zu erhalten und zu fragen, ob zwischen ihnen Überschneidungen oder Diskrepanzen bestehen, und im letzteren Fall ferner zu fragen, auf welche Weise diese Diskrepanzen zustande gekommen sind.



## 2.3 Gewalt des Schweigens

### 2.3.1 Ambiguität des Schweigens als Akt

Die Miteinbeziehung der Perspektive des Ausübens einerseits und des Erleidens andererseits ist bei der Untersuchung der Gewalt des Schweigens umso wichtiger, denn im Unterschied zur Rede hat das Schweigen als solches kein Merkmal, das sein Stattfinden kenntlich macht. Wie Claudia Benthien bemerkt, »besitzen Schweigen und Stille ›an sich‹ überhaupt keine Realität, sondern erlangen diese allein als Erfahrung, als etwas von Subjekten konkret Wahrgenommenes.«<sup>37</sup> Das Stattfinden eines Schweigens hängt allein davon ab, ob jemand – sei es der Schweigende selbst, sei es der andere – die Abwesenheit der (bzw. einer) Rede als solche wahrnimmt und diese einem Subjekt zuschreibt. Wie Bernhard Waldenfels bemerkt: »Was uns geschieht, *wird* zum Akt oder zur Handlung, doch eben dies nur in gewissem Maße, nämlich insoweit es jemandem zugeschrieben wird.«<sup>38</sup> Eine solche Zuschreibung kann erfolgen als Schweige-Akt im Sinne der Unterlassung der Rede oder als Verstummen im Sinne eines alternativlosen Zustandes, in dem weder Reden noch Schweigen möglich ist. Wird die wahrgenommene Abwesenheit niemandem zugeschrieben, gibt es nur eine gewisse Stille. Auch die Differenz zwischen Schweigen und Verstummen wird erst durch Wahrnehmung und Interpretation fest- bzw. hergestellt. Dabei können die Zuschreibung auf der Seite des Schweigenden und die auf der Seite des anderen divergieren. So kann es zum Beispiel vorkommen, dass mein Schweige-Akt vom anderen mit einem Verstummen verwechselt wird; oder dass mein Schweige-Akt vom anderen mit einer Stille verwechselt wird, so dass mein Schweigen für den anderen gar nicht stattfindet. Umgekehrt ist es möglich, dass der andere mein Verstummen oder eine Stille als meinen Schweige-Akt versteht, so dass ich zum ›Täter‹ eines Schweigens werde, obwohl ich keinen derartigen Akt absichtlich ausführe.

Der Bruch zwischen der Perspektive des Schweigenden und der des anderen ist näher zu betrachten im Zusammenhang mit der Frage nach den speziellen Modi, in denen Schweigen gewaltsame Wirkungen entfaltet. Dabei geht es nicht nur um die ›Rhetorik des Schweigens‹, deren Fokus auf der Seite des Ausübens liegt, sondern vor allem auch um die ›Performativität des Schweigens‹ in dem Sinne, in dem Benthien schreibt: »Während Rhetorik des Schweigens bedeutet,

---

<sup>37</sup> Claudia Benthien, *Barockes Schweigen. Rhetorik und Performativität des Sprachlosen im 17. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink 2006, S. 20.

<sup>38</sup> Bernhard Waldenfels, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 42.

schweigend ›etwas zu machen‹, so besteht demgegenüber seine Performativität darin, dass es das Schweigen selbst ist, das mit einem ›etwas macht‹.<sup>39</sup> Unter dem Aspekt der Performativität geht es nicht allein um die taktische, kalkulierte oder kontrollierte Ausübung der Gewalt *mittels* Schweigen, die dann ihre intendierte Wirkung erzielt (oder verfehlt), sondern auch um die Gewalt *des* Schweigens, die auch ohne eine gewaltsame Absicht des Schweigenden erlitten wird oder sogar, ohne dass es ein schweigendes Subjekt eigentlich gibt. In der Einleitung zum Sammelband *Performanzen des Nichttuns* weisen Barbara Gronau und Alice Lagaay auf die Verschiebung hin, die sich ergibt, wenn man das Nichttun in Hinblick auf dessen Performativität untersucht. Sie sprechen von einer grundsätzlichen Dichotomie zwischen den zwei Arten des Nichttuns: einer »Negation – also ein[em] Bereich jenseits des Handelns« bzw. »dem *Nichtstun* als passivem oder dem Subjekt ›unterlaufenden‹ Dasein« und einer »Variante – also ein[em] bestimmte[n] Fall – des Tuns« bzw. »dem *Unterlassen* als aktivem, das heißt willentlichem, bewusstem und gezieltem Ausschlagen einer Handlungsmöglichkeit« – und konstatieren:

Die Perspektive des Performativen löst diese Dichotomie zwar nicht auf, verschiebt sie aber in entscheidendem Maße. Denn der Fokus liegt nun weniger auf den Kriterien des Nichttuns, als vielmehr auf dessen Wirksamkeit und mithin auf der Frage, welche Effekte, Resultate und Wirkungen durch Formen des Nichttuns generiert werden können.<sup>40</sup>

Die Perspektive des Performativen, die den Fokus der Betrachtung vom Akt bzw. vom Akteur hin zur Wirkung des (Nicht-)Tuns verschiebt, ist für die Untersuchung der Gewalt des Schweigens von besonderer Bedeutung. Sie ist vor allem dort beachtenswert, wo unklar ist, ob das Schweigen überhaupt eine Handlung ist oder etwas, was ›passiert‹. Denn die Ambiguität des Schweigens als Akt stellt einen signifikanten Unterschied zur Rede dar, die stets einen – sei es kenntlichen, sei es verborgenen – Urheber impliziert. Wegen dieser Ambiguität wird der Hörer auf eine andere Weise als bei der Rede in die Szene einbezogen, wodurch die im Folgenden zu schildernden spezifischen Modi der Gewalt des Schweigens entstehen.

<sup>39</sup> Benthien, *Barockes Schweigen*, S. 22.

<sup>40</sup> Barbara Gronau/Alice Lagaay, Einleitung. In: *Performanzen des Nichttuns*. Hg. von dens. Wien: Passagen 2008, S. 11–19, hier S. 13.

### 2.3.2 Faktor der Dauer

In *Excitable Speech* schreibt Judith Butler von symbolischer Gewalt, die ohne Sprechakt zugefügt werde. Im Anschluss an das Konzept der Anrufung, das Louis Althusser in »Ideologie und ideologische Staatsapparate« entwickelt, betrachtet Butler den Moment der Anrede als Moment, in dem ein Subjekt konstruiert wird. Man könne zur sozialen Existenz nur dadurch gelangen, dass man vom Anderen angesprochen wird und so einen Namen und einen diskursiven Platz bekommt. Man sei auf radikale Weise der Anrede des Anderen ausgesetzt, ohne die das eigene Subjektsein nicht möglich ist. *Hate speech* nutze diese fundamentale Abhängigkeit der sozialen Existenz eines Menschen von der Anrede des Anderen aus.

In der Szene der Anrufung, die Althusser darstellt, verläuft die Entstehung eines Subjekts folgendermaßen: Ein Polizist spricht einen Passanten an: »He, Sie da!«; in Erwiderung wendet sich der Adressat um; in diesem Moment der antwortenden Umwendung wird aus einem Individuum ein Subjekt.<sup>41</sup> Butler revidiert dieses Althusserische Konzept der Anrufung allerdings in zwei Punkten: Erstens sei die Anrufung nicht unfehlbar, wie Althusser Text impliziert.<sup>42</sup> Zweitens sei die Anrufung nicht bloß als Sprechakt zu denken, sondern auch als Operation des Diskurses, der beim Akt der Anrufung zitiert und aktualisiert wird; ein Subjekt werde bereits durch die Anrufung des Diskurses konstituiert, noch bevor eine Stimme ruft.

The utterances of hate speech are part of the continuous and uninterrupted process to which we are subjected, an on-going subjection (*assujétissement*) that is the very operation of interpellation, that continually repeated action of discourse by which subjects are formed in subjugation. Those offensive terms that mark out a discursive place of violation precede and occasion the utterance by which they are enacted; the utterance is the occasion for the renewal of that interpellating operation; indeed, that operation is only instanced by the »verbal conduct,« but the operation of interpellation happens with or without such conduct. Indeed, one can be interpellated, put in place, given a place, through silence, through not being addressed, and this becomes painfully clear when we find ourselves preferring the occasion of being derogated to the one of not being addressed at all.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Vgl. Louis Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Übers. von Rolf Löper, Klaus Riepe und Peter Schöttler. Hamburg/Westberlin: Verlag für das Studium der Arbeiterbewegung 1977, S. 140ff.

<sup>42</sup> S.u., S. 24f.

<sup>43</sup> Butler, *Excitable Speech*, S. 27.

Hier nennt Butler, ohne die Differenz zwischen den beiden zu markieren, zwei Modi der verletzenden Anrufung, die ohne Sprechakt stattfindet: erstens die Anrufung als Operation des Diskurses, die sich bereits *vor* der Ausführung eines Sprechakts, also in einem gewissen Schweigen vor dem Eintritt einer Rede ereignet; zweitens die Anrufung *durch* Schweigen im Sinne eines Ausbleibens der Anrufung, das dennoch als Anrufung fungiert. Im Gegensatz zu *hate speech*, die dem Adressaten zwar einen degradierten bzw. marginalisierten Ort zuweist, aber darin, dass sie gegen ihn gerichtet wird, zumindest eine minimale Anerkennung seiner sozialen Existenz impliziert, fehlt bei der Anrufung durch Schweigen selbst die minimale Anerkennung: Ich bin da, aber von der Beteiligung am sozialen Leben bin ich ausgeschlossen; der Ort, in den ich durch Schweigen getrieben werde, ist ein paradoxer Nicht-Ort. Butler weist darauf hin, dass *hate speech* außerhalb der Kontrolle des Sprechers die Möglichkeit einer widerstehenden oder subversiven Erwiderung eröffnet.<sup>44</sup> Dem (Nicht-)Adressaten der Anrufung durch Schweigen bleibt die Möglichkeit solch einer Antwort verschlossen.

Wenn Butler schreibt »one can be interpellated, put in place, given a place, through silence, through not being addressed«, nimmt sie die Perspektive des Hörers ein und paraphrasiert »through silence« als »through not being addressed«. Das »through silence« lässt sich zweifach verstehen: einmal als ›durch *Unterlassung* der Adressierung«, einmal als ›durch *Ausbleiben* der Adressierung«. Eine Unterlassung der Adressierung ist eine dem anderen als Kommunikationsakt zuschreibbare Adressierung, aber sozusagen mit verkehrtem Vorzeichen: ein ›Anschweigen«. Beim Ausbleiben der Adressierung fehlt dagegen auch diese ›negative‹ Adressierung. Der andere ist einfach still und ist sich möglicherweise nicht einmal seines Schweigens bewusst. Da das englische Wort ›*silence*‹ sowohl Schweigen als auch Stille bedeuten kann, umfasst der Ausdruck »through silence« diese beiden Modi. Aus der Perspektive des Hörers ist dieser Unterschied keineswegs immer erkennbar. Ich kann nicht mit Sicherheit wissen, ob der andere das Schweigen, von dem ich mich betroffen fühle, tatsächlich an mich richtet; ob der andere aktiv mir gegenüber schweigt oder schlicht nichts sagt; ob der andere einen Dialog mit mir verweigert oder damit bloß noch nicht angefangen hat.

Wegen der oben genannten Ambiguität des Schweigens als Akt verdient bei der Unterlassung oder dem Nichtstattfinden einer Anrede der Aspekt der Dauer

---

<sup>44</sup> »Thus the injurious address may appear to fix or paralyze the one it hails, but it may also produce an unexpected and enabling response. If to be addressed is to be interpellated, then the offensive call runs the risk of inaugurating a subject in speech who comes to use language to counter the offensive call.« Butler, *Excitable Speech*, S. 2.

besondere Aufmerksamkeit. Butler sieht die Gewalt von *hate speech* darin, dass diese es dem Adressaten im Augenblick verunmöglicht, die Situation zu begreifen, und ihn so seines Orts in der sprachlichen Gemeinschaft beraubt:

To be addressed injuriously is not only to be open to an unknown future, but not to know the time and place of injury, and to suffer the disorientation of one's situation as the effect of such speech. Exposed at the moment of such a shattering is precisely the volatility of one's »place« within the community of speakers; one can be »put in one's place« by such speech, but such a place may be no place.<sup>45</sup>

Dass eine Rede dem Adressaten die Verletzung schlagartig zufügt, wäre jedoch ein Extremfall. Die Gewalt der verletzenden Rede kann umgekehrt auch eben darin bestehen, dass sie das Verstehen des Adressaten nicht (auf der Stelle) zerstört. Der Adressat wird in einem solchen Fall gezwungen, Zeuge seiner eigenen Verletzung zu sein; d.h., er muss bei klarem Kopf erleben, dass er vom anderen verletzt wird. Sofern die Anrufung nicht eine einmalige, sondern fortwährende soziale Praxis ist, wie Butler meint, kann die Verletzung über den Augenblick einer einzigen Anrede hinaus in einer Dauer zugefügt werden. Und zu *erleben*, dass der eigene kommunikative Ort und das daran geknüpfte Orientierungs- und Erfassungsvermögen nach und nach zerstört werden, kann eine weitere Dimension der Gewalt sein.

Der Hörer, der mit einem Schweigen konfrontiert ist, kann nicht mit der gleichen Sicherheit wie beim Sprechakt wissen, ob man ihm eine sprachliche Anrede verweigert oder diese bloß noch nicht stattfindet. Vielleicht stört ihn das Ausbleiben der Anrede zunächst nicht. Erst im Laufe der Zeit, im Zusammenspiel mit der Erwartung und dem Begehren nach Partizipation fängt das Schweigen an, eine verunsichernde, beängstigende oder Verzweiflung auslösende Wirkung auf den Nichtangesprochenen zu entfalten. Dabei kann sich der Hörer zeitweilig in einer Situation befinden, in der er nicht herauszufinden vermag, ob das Ausbleiben der Anrede ein provisorisches Schweigen vor der Anrede ist und er noch darauf hoffen kann, später angesprochen zu werden, oder ob es bereits seine definitive Ausgeschlossenheit aus der Situation bedeutet. Diese Ambiguität erschwert es dem Hörer, auf die Situation zu reagieren, so dass die Zeit für die von Butler für den Fall von *hate speech* beschriebenen Gegen-Strategien eventuell ungenutzt verstreicht.

---

<sup>45</sup> Butler, *Excitable Speech*, S. 4.

### 2.3.3 ›Mittäterschaft‹ des Hörers und Umwertung der Interpretation

Die Ambiguität des Schweigens als Akt führt andererseits dazu, dass Angeschwiegenen bis zu einem gewissen Grad die Folge einer Interpretation des Hörers darstellt, d.h. dass derjenige, der nichts hört oder etwas nicht hört, durch seine Interpretation dieser Abwesenheit an der Konstruktion des Schweigens und dessen möglicherweise gegen ihn gerichteter Intentionen mitwirkt. Die Teilhabe an dem Schweigen, das man erleidet, betrifft zudem nicht nur die Adressierung, sondern auch den ›semantischen Inhalt‹ des Schweigens. Anette Wenderoth macht auf die spezifische Gewaltsamkeit von Schweigen aufmerksam, das als symbolischer Akt eine verbale Äußerung ersetzt – also zum Beispiel drohendes, verhöhnendes oder beleidigendes Schweigen: Eine schweigend geäußerte Drohung etwa sei umso wirksamer, als deren konkreter Inhalt unklar bleibe; zudem werde der Bedrohte (bzw. der sich als bedroht Empfindende), der das Schweigen interpretiert, zu einer Art Mittäterschaft gezwungen, die gegen ihn gerichtete Drohung selber zu formulieren, was ihn zusätzlich erniedrige.<sup>46</sup>

Dass man als Adressat an der Formulierung eines Schweigens mitwirken muss, bedeutet eine Umwertung der Interpretation im Vergleich zur Gewalt durch Rede. Schweigen ist wegen des Fehlens einer bestimmten Form semantisch extrem offen; ein Schweigen kann, getrennt von der konkreten Situation, in der es sich ereignet, alles bedeuten (oder aber nichts).<sup>47</sup> In Bezug auf die Gewalt durch Rede betont Sybille Krämer, dass nicht die Semantik entscheidend sei: »Erst die Pragmatik einer Äußerung, *wer* also zu *wem* unter *welchen* Umständen *was* und vor allem: *wie* gesagt hat, kann die Verletzungsdimension einer Rede enthüllen.«<sup>48</sup> Im Fall des Schweigens ist selbst das Aufschließen der Semantik erst in Hinblick darauf, wer zu wem unter welchen Umständen auf welche Weise schweigt, möglich – falls überhaupt. Dabei kann ein spezifisches Gewaltmoment des Schweigens eben in der im Vergleich zur Rede größeren Schwierigkeit oder gar Unmöglichkeit der Bedeutungszuschreibung bestehen; je schwieriger ein Schweigen zu entschlüsseln ist, desto schwieriger wird es auch, auf passende Weise darauf zu erwidern, sich eventuell zu verteidigen.

<sup>46</sup> Vgl. Anette Wenderoth, »Hast du was... ?« Die stille Gewalt der Schmollenden. Gedanken zu Tätern und Opfern. In: *Sprache und/oder Gewalt?* Hg. von Franz Januschek und Klaus Gloy. Oldenburg: Redaktion OBST 1998, S. 137–152, vor allem S. 141f.

<sup>47</sup> Zur Bedeutungsvielfalt des Schweigens vgl. etwa: Alice Lagaay, *How to Do – and Not to Do – Things with Nothing*. Zur Frage nach der Performativität des Schweigens. In: *Performanzen des Nichttuns*. Hg. von Barbara Gronau und ders. Wien: Passagen 2008, S. 21–32, hier S. 27ff. Lagaays Überlegungen gelten der Möglichkeit eines Schweigens, das »schlicht und einfach nichts sagt« (ebd., S. 29).

<sup>48</sup> Krämer, *Sprache als Gewalt oder: Warum verletzen Worte?*, S. 35.

Im Fall von *hate speech* ist die Interpretation der Rede durch denjenigen, an den diese adressiert wird, ein Moment, in dem ihre verletzende Kraft unterlaufen oder gekontert werden kann. Indem der Empfänger durch seine (Miss-) Interpretation eine andere Bedeutung als die verletzende aktualisiert, verliert die *hate speech* ihre Eindeutigkeit und Autorität als aggressiver Sprechakt. Im Fall des Schweigens bietet seine semantische Offenheit dessen Empfänger einen größeren Spielraum zur Interpretation, aber diese Freiheit kann sich auch in einen Zwang verkehren, das Schweigen interpretieren zu müssen. Es gibt den Topos eines ›beredten Schweigens‹ – eines Schweigens, das aus der Abwesenheit einer Rede eine Aussagekraft generiert, die eventuell die einer Rede übertrifft. Doch ein Schweigen spricht nicht ›von sich aus‹; erst die Interpretation macht es beredt. Die Gewalt des Schweigens kann umso größer sein, wenn es nicht spricht, d.h. sich nicht oder nicht eindeutig entziffern lässt.

Angeschwiegen werden kann ich nicht nur durch ein Schweigen in dem Sinne, dass ein anderer nichts sagt, sondern auch durch eine Rede in der dritten Person, bei der die (explizite) Adressierung an mich fehlt. Pascal Delhom weist auf eine Gewalt des Schweigens hin, die der Rede in der dritten Person immanent ist. Die verletzende Wirkung der Rede in der dritten Person (z.B. »Er ist ein Schwein«, »Scheiß Ausländer«) könne zwar im Vergleich zur Rede in der zweiten Person (›Du bist ein Schwein‹, ›Ihr Scheiß Ausländer‹) weniger aggressiv ausfallen; doch wohne ihr eine andere Gewaltsamkeit inne, da sie durch Schweigen den Betroffenen aus der Sphäre der Anrede und der Erwiderung ausschließt. Im Anschluss an Émile Benveniste bemerkt Delhom: »Die dritte Person ist in der Sprache eine Nicht-Person [...]«. <sup>49</sup>

Im Fall der Rede in der dritten Person kann derjenige, der die Rede mitbekommt, doppelt verletzt werden: einmal von dem der Rede immanenten Schweigen, das ihn aus dem Raum des Dialogs ausschließt; und zweitens von der Rede selbst mit ihrem speziellen semantischen Inhalt. Wie oben erwähnt, macht das Fehlen einer eindeutigen Adressierung den Betroffenen zum Mitwirkenden an der Adressierung: Indem er das Gesagte auf sich bezieht, macht er sich zu der gemeinten Person. Im Fall der Rede in der dritten Person, die mich verletzt, wirke ich bei der Adressierung sowohl der gegen mich gerichteten Rede als auch des gegen mich gerichteten Schweigens mit.

Jemand kann also umso eher (und vollständiger) Opfer einer Gewalt des Schweigens werden, je aufmerksamer und sensibler er das kommunikative Verhalten des anderen wahrnimmt und interpretiert. Die Sensibilität ist dabei auch ein Thema der Forschung über die Gewalt des Schweigens. Burkhard

---

<sup>49</sup> Delhom, *Die geraubte Stimme*, S. 241f.

Liebsch betrachtet die gegenwärtige Aufmerksamkeit für ›subtile Gewalt‹<sup>50</sup> wie für sprachliche Gewalt als »eine Manifestation zunehmender *Sensibilisierung menschlicher Sensibilität, die in der Moderne zu einem Politikum geworden ist*«. <sup>51</sup> Die sensibilisierte Sensibilität mache es möglich, subtile Formen der Gewalt wie »Verletzungen [...], die wesentlich *in* und *mit* Worten, aber auch durch bestimmte Arten des Schweigens (bzw. des Verschweigens) geschehen«, <sup>52</sup> überhaupt erst als Gewalt wahrzunehmen und zu benennen, ferner zu beklagen und Abhilfe zu verlangen. Daher sei die Sensibilität zugleich »Gegenstand und Charakteristikum«<sup>53</sup> des Diskurses, der über subtilere Formen der Gewalt reflektiert. In dieser Hinsicht stellt die moderne Literatur ein ausgezeichnetes Korpus für die Erforschung der Gewalt des Schweigens bereit, denn mit ihrer sensibilisierten Sprache macht sie in einer anderen Weise als wissenschaftliche Diskurse die subtileren Formen der Gewalt erfahrbar.

### 3 Arten des Schweigens

Wie sich im Fall der Rede in der dritten Person zeigt, bilden Reden und Schweigen keine bloßen Gegensätze. Man kann schweigen, statt zu reden, aber man kann ebenso im und durch Reden schweigen. Und wenn man still bleibt, weil man nicht reden kann, ist diese alternativlose Stummheit etwas anderes als das Schweigen, das man wählt, während einem auch die Möglichkeit zu reden offensteht. Ohne Anspruch auf systematische Vollständigkeit und eingedenk des Umstands, dass die Übergänge fließend sein können und die Zuordnung, wie oben beschrieben, nicht immer gelingt, lassen sich zur Orientierung folgende Arten des Schweigens unterscheiden: (1) *Nichtssagen* als Unterlassung oder Nichtvollziehen (d.h. Negation im Sinne von Gronau und Lagaay)<sup>54</sup> der Rede überhaupt. (2) *Etwas-nicht-Sagen* als Unterlassung oder Nichtvollziehen einer bestimmten Rede. Schweigen in diesem Sinne kann man sowohl durch Reden als auch durch dessen Unterlassung bzw. Nichtvollziehen. Diese beiden Arten des Schweigens durch Nichtssagen und durch Etwas-nicht-Sagen bezeichnet Roland Barthes in *Das Neutrum* jeweils als »generelles (ein wenig gesprächiger,

---

<sup>50</sup> Vgl. Liebsch, *Subtile Gewalt*.

<sup>51</sup> Burkhard Liebsch, Das verletzbare Selbst. Subtile Gewalt und das Versprechen der Sensibilität. In: *Gewalt in der Sprache. Rhetoriken verletzenden Sprechens*. Hg. von Sybille Krämer und Elke Koch. München: Wilhelm Fink 2010, S. 141–156, hier S. 147.

<sup>52</sup> Liebsch, Das verletzbare Selbst, S. 145.

<sup>53</sup> Liebsch, Das verletzbare Selbst, S. 149.

<sup>54</sup> Vgl. Gronau/Lagaay, Einleitung, S. 13; s.o., S. 16.



›diskreter‹ Mensch)« Schweigen und »topisches (über etwas schweigen, eventuell indem man über etwas anderes spricht)« Schweigen.<sup>55</sup> Ein verschwiegener Topos kann auch entstehen, ohne dass der Schweigende sich dessen bewusst ist. Ferner gibt es: (3) ›*Anschweigen*‹ als Unterlassung der Anrede, d.h. der Adressierung der Rede an eine bestimmte andere Person. Nicht nur Rede überhaupt unterlassend (also nichts sagend), sondern auch redend kann man dem anderen gegenüber schweigen, indem man unterlässt, die eigene Rede an ihn zu richten, wie im Fall der Rede in der dritten Person. Beim Nichtvollziehen der Anrede, d.h. bei *ungerichtetem Nichtansprechen*, ignoriert der Schweigende keinen bestimmten anderen, sondern es bleibt eine Adressierung insgesamt aus. Dies kann jedoch auf bestimmte Anwesende wie ein Anschweigen wirken. (4) *Verstummen* als Zustand eines alternativlosen Schweigens, in das man etwa durch physische oder sprachliche Gewalt, den Monolog des anderen oder das Überhören durch den anderen gedrängt wird, oder aber wegen eines Schocks, einer Krankheit, innerer Hemmungen oder eines Mangels an Sprachkenntnissen gerät. Neben dem lautlosen Verstummen gibt es Äußerungen wie etwa den wortlosen Schrei, das unverständliche Lallen oder die erzwungene Rede, die sich als etwas dem Verstummen oder Stummsein Nahes betrachten lassen. Je nach dem Grad des Zwangs, der am Sprechen (oder willentlichen Schweigen) hindert, sind unterschiedliche Grade des Verstummens denkbar.

Von all diesen Arten des Schweigens unterscheidet sich wiederum die *Stille*, die niemandem zugeschrieben wird. Reden ist Erzeugung von Geräuschen, die als sinnhafte Zeichen verstanden werden können, dabei aber Geräusch bleiben. Die Stille kann als Abwesenheit solcher Geräusche angenehm sein wie die Stille als Abwesenheit von Baustellenlärm, von Musik aus der Nachbarwohnung, von Geschrei auf der Straße usw. Beachtenswert für die Untersuchung der Gewalt des Schweigens sind Momente, in denen mir eine Stille unangenehm wird, ich darin also die Möglichkeit eines Schweigens vernehme. Diese Momente ereignen sich beim Übergang zwischen ›den anderen‹ als Elementen in meiner Umwelt und ›dem bzw. den anderen‹ als einem oder mehreren Menschen, dessen bzw. deren Verhalten mich angeht.

Es lässt sich außerdem von *Momenten des Schweigens* sprechen, die der Rede oder dem Schweigen innewohnen. Momente des Schweigens in der Rede sind nicht nur in Hinsicht auf die Topoi, über die geschwiegen wird, sondern auch hinsichtlich der Adressierung auszumachen wie bei der Rede in der dritten Person. Der Rede oder dem Schweigen immanente Momente des Schweigens zeigen sich ferner dort, wo jemand eine Erwartung, ein Verlangen oder Begeh-

---

55 Barthes, *Das Neutrum*, S. 58.

ren nach *Entsprechung* mitkommuniziert und die Reaktion des anderen diese Entsprechung verweigert. In *Das Neutrum* schreibt Barthes von »»mißlungenen«, *schiefen Erwiderungen*«, welche »die anmaßende Forderung nach einer guten Erwiderung unterlaufen«. <sup>56</sup> Beim Gespräch finde sich der Angesprochene aufgefordert, sich den Normen und Konventionen des Antwortens anzupassen, um ein »gelungenes« Gespräch zu führen. Indem schiefe Antworten dieser Forderung nicht entsprechen, widerständen sie der normativen Macht hinter der gesellschaftlichen Normalform des guten Dialogs, die der andere durch seine Anrede aktualisiert. Daher erkennt Barthes solchen Momenten des Schweigens in einer Antwort, die eine Entsprechung verweigert, ein subversives Potential zu.

Von der nicht passenden Antwort als potentielles Moment des Widerstands bzw. der Subversion schreibt auch Judith Butler in *The Psychic Life of Power* im Zusammenhang ihrer Auseinandersetzung mit Althussers Konzept der Anrufung. Butler löst dieses Konzept von einer missverständlichen Glorifizierung des Souveränen ab, indem sie auf den Bruch hinweist zwischen dem Machtanspruch, der in der Anrede aktualisiert wird, und der Macht, die auf den Adressaten wirkt – ein Bruch, der in Althussers Text »Ideologie und ideologische Staatsapparate« leicht zu übersehen sei, da dieser durch eine religiöse Metapher bzw. einen Vergleich der sozialen Anrufung mit der göttlichen Anrufung den Anschein einer Souveränität als Macht der Ideologie erzeuge. <sup>57</sup>

As Althusser himself insists, this performative effort of naming can only *attempt* to bring its addressee into being: there is always the risk of a certain *misrecognition*. If one misrecognizes that effort to produce the subject, the production itself falters. The one who is hailed may fail to hear, misread the call, turn the other way, answer to another name, insist on not being addressed in that way. <sup>58</sup>

Butler listet hier unterschiedliche Modi auf, in denen eine Anrufung verkannt werden kann: Der Adressat kann sie überhören (»fail to hear«), so dass er nicht zum Angerufenen wird und der Fall somit eine Art »Un-Fall« darstellt. Der Adressat kann es willentlich oder unwillentlich versäumen, auf passende Weise zu erwidern (»misread the call, turn the other way, answer to another name, insist on not being addressed in that way«). Indem er in den letzteren Fällen die Anrufung hört, antwortet er zwar bereits, aber seine Antwort ist – mit Barthes

<sup>56</sup> Barthes, *Das Neutrum*, S. 189.

<sup>57</sup> Vgl. Judith Butler, *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford, CA: Stanford University Press 1997, S. 109ff.

<sup>58</sup> Butler, *The Psychic Life of Power*, S. 95.

gesprochen – »schief«, d.h., die »Wendung um 180 Grad«,<sup>59</sup> mittels der der Adressat unter dem angerufenen Namen an dem ihm zugewiesenen diskursiven Platz zum Subjekt wird, findet so nicht statt; er wendet sich nicht um, oder er wendet sich gewissermaßen um 74, 159 oder 263 Grad. Verkennen stellt so für den Adressaten auch eine Chance zum Widerstand oder zur Subversion dar.

Die Diskussion bei Barthes und Butler fokussiert das machtkritische Potential von Momenten des Schweigens in der Antwort, die eine Entsprechung verweigert. Ein kritisches *Potential* garantiert freilich nicht, dass die Verweigerung einer Entsprechung als Gegen-Macht wirksam ist. In der Szene der Anrufung in »Ideologie und ideologische Staatsapparate« findet ein Passant sich durch einen Vertreter der Staatsgewalt von hinten angesprochen, d.h., der zunächst Unbekannte nutzt die weniger geschützte Körperseite des Adressaten für seine Anrede.<sup>60</sup> Angesichts dieser klaren Übermacht des Ansprechenden erscheinen widerständige oder subversive Strategien des Schweigens plausibel und legitim. Ein solches Machtverhältnis kennzeichnet jedoch nicht jede Szene einer Anrufung. Wenn zum Beispiel ein im Fluss Ertrinkender einen Vorbeispazierenden um Hilfe anruft, wäre eine »schiefe« Antwort des Spaziergängers niemals ein »Neutrum« im Barthes'schen Sinne. Je nach der Situation und dem Verhältnis zwischen dem Ansprechenden und dem Antwortenden können Momente des Schweigens in der nicht entsprechenden Antwort mehr oder weniger gewaltsam sein und kann die Gewalt ihren Wert ändern. In der vorliegenden Arbeit befasse ich mich vor allem mit Konstellationen, in denen das Machtverhältnis zwischen den Figuren nicht so eindeutig ist wie in Butlers bzw. Althusser's Beispiel. Es geht um Fälle, in denen die Verweigerung der Entsprechung nicht immer schon durch eine klare rahmende Bewertung von Macht und Ohnmacht als Gegen-Gewalt legitimiert scheint. Neben der Ambiguität des Schweigens als Akt und Ereignis sowie der Ambiguität der Adressierung und der Bedeutung des Schweigens verdient bei der Untersuchung der Gewalt des Schweigens die Ambiguität des Machtverhältnisses zwischen dem Schweigenden und dem anderen, die den Gewalt-Status des Schweigens ebenfalls ambig macht, besondere Aufmerksamkeit.

---

<sup>59</sup> Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, S. 143.

<sup>60</sup> Bernhard Waldenfels weist auf die relative Schutzlosigkeit der Rückseite hin – sowie auf die Nähe zwischen Ansprechen und Angreifen. Vgl. Waldenfels, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, S. 243.

## 4 Schweigen und Gewalt im Forschungskontext

Das Verhältnis von Schweigen und Gewalt ist in der bisherigen Forschung zwar bereits vielfach thematisiert worden. Dabei geht es jedoch vorwiegend um das Verstummen, d.h. den Zustand desjenigen, der als Folge erlittener Gewalt seine Fähigkeit zu sprechen verloren hat; desjenigen, der für die erlittene Gewalt keinen Ausdruck finden kann; oder desjenigen, der nicht imstande ist, sich zu äußern oder sich Gehör zu verschaffen und dessen Unvermögen als aktuelle Wirkung von Gewalt lesbar wird. Das sogenannte *silencing* meint den Vorgang der Unterdrückung, Einschränkung oder Verunmöglichung des (freiwilligen) Sprechens. Gelegentlich wird Schweigen auch als Ort des Sichentziehens oder des Widerstands gegen die Gewalt der Sprache und der Rede thematisiert. Dass auch das Schweigen eine gewaltsame Wirkung haben kann – dieser Umstand ist dagegen ein wenig untersuchter Aspekt der symbolischen Gewalt. In den folgenden drei Abschnitten stelle ich verschiedene Aspekte des Zusammenhangs zwischen Schweigen und Gewalt dar, die bisherige Untersuchungen aufgezeigt bzw. angedeutet haben: Zuerst skizziere ich, wie das Schweigen im Rahmen derjenigen Forschung thematisiert worden ist, die sich in verschiedenen Ansätzen mit der Gewalt und deren Nachwirkungen beschäftigt (4.1). Auf die Diskussionen über die (Un-)Darstellbarkeit einerseits und das Verschweigen andererseits, die in Bezug auf den ›Holocaust‹ geführt worden sind und weiterhin geführt werden, gehe ich dabei gesondert ein (4.2). Anschließend stelle ich die Schweigen-Forschung in der Literaturwissenschaft und verwandten Disziplinen vor, insofern diese Gewalt-Thematiken berührt (4.3).

### 4.1 Zur Lokalisierung des Schweigens in der Gewalt-Forschung

Verstummen gehört zu den Reaktionen auf das Erleiden physischer oder/und symbolischer Gewalt. Elaine Scarry schreibt in *The Body in Pain* von der Zersetzung der ›Stimme (voice)‹ durch die Folter, die physische Gewalt mit der Gewalt der Rede in Form des Verhörs kombiniert:

Physical pain [...] is language-destroying. Torture inflicts bodily pain that is itself language-destroying, but torture also mimes (objectifies in the external environment) this language-destroying capacity in its interrogation, the purpose of which is not to elicit needed information but visibly to deconstruct the prisoner's voice.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Elaine Scarry, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Oxford u.a.: Oxford University Press 1987 (1985), S. 19f.

Petra Gehring untersucht in »Das Echo als Schweigen« die mechanisch wiederholte Rede und Geste als Formen des »vollständigen Verstummens« am Beispiel der Nympe Echo im antiken Mythos und des vergewaltigten Mädchens in Saadat Hasan Manto's Erzählung »Khol Do (Open it)«. In der mechanischen Wiederholung bezeuge sich die Zerstörung des Körpers als »Medium für nicht nur etwas anzeigende, sondern etwas besagende, also *mitteilende* Kommunikation«, was den Tod der sprechenden Person noch vor dem physischen Tod bedeute.<sup>62</sup>

»*Breaking silence*« wird in psychologischen und politischen Diskursen oft als Moment der Selbstbefreiung von bis dahin Verstummten gefeiert.<sup>63</sup> Diese positive Wertung des Momentes, in dem jemand sein Schweigen bricht, unterzieht Wendy Brown einer kritischen Überprüfung. In »Freedom's Silences« weist Brown auf die regulative Wirkung hin, die von Geschichten ausgeht, wenn sie sich als normative Diskurse des *breaking silence* etablieren. Solche »unitary discourses« (Michel Foucault),<sup>64</sup> in die sich selbst potentiell subversive Geschichten der bis dahin Verstummten verkehren können, verdrängen oder marginalisieren möglicherweise *andere* Geschichten (z.B. »the adult who does not manifestly suffer from her or his childhood sexual experience, the lesbian who does not feel shame about her sexuality, and the woman of color who does not primarily or ›correctly‹ identify with her marking as such«).<sup>65</sup> Gegen die Tendenz, die Freiheit mit der Möglichkeit zu reden gleichzusetzen, sieht Brown im Schweigen den Ort einer Freiheit, der einem Menschen die Flucht vor der restriktiven Macht norma-

<sup>62</sup> Petra Gehring, Das Echo als Schweigen. Zur Phänomenologie des vollständigen Verstummens. In: *Schweigen und Geheimnis*. Hg. von Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans unter Mitarbeit von Uwe Lindemann. Essen: Die blaue Eule 2002, S. 136–151, hier S. 149.

<sup>63</sup> Vgl. etwa: Rosemary Curb/Nancy Manahan, *Lesbian Nuns. Breaking Silence*. Tallahassee, FL: The Naiad Press 1985; Unabhängige Beauftragte zur Aufarbeitung des sexuellen Kindesmissbrauchs, Wer das Schweigen bricht, bricht die Macht der Täter. <<http://www.sprechen-hilft.de>>.

<sup>64</sup> Brown bezieht sich auf die folgende Bemerkung Foucaults zu »unitary discourses« in »Two Lectures«: »[...] is it not perhaps the case that these fragments of genealogies are no sooner brought to light, that the particular elements of the knowledge that one seeks to disinter are no sooner accredited and put into circulation, than they run the risk of re-codification, re-colonisation? In fact, those unitary discourses, which first disqualified and then ignored them when they made their appearance, are, it seems, quite ready now to annex them, to take them back within the fold of their own discourse and to invest them with everything this implies in terms of their effects of knowledge and power.« Michel Foucault, *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. Hg. von Colin Gordon. Übers. von Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham und Kate Soper. New York: Pantheon Books 1980, S. 86; Wendy Brown, Freedom's Silences. In: *Censorship and Silencing. Practices of Cultural Regulation*. Hg. von Robert C. Post. Los Angeles, CA: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities 1998, S. 313–327, hier S. 318.

<sup>65</sup> Brown, Freedom's Silences, S. 320.

tiver Diskurse erlaubt. Allerdings sei dieser Ort »a place of ›freedom from‹ that is not yet freedom to make the world«. <sup>66</sup> Daher hält Brown es für nötig, nicht nur Techniken, Fähigkeiten, Fertigkeiten des Schweigens, sondern auch die eines Sprechens zu entwickeln, das weder im Modus eines Geständnisses geschieht noch moralisch normativ ist (»the development not only of skills for silence but also of skills for speech that is neither confessional nor normative in a moralizing sense«). <sup>67</sup>

Das Schweigen, das die ›Freiheit-von‹ der Macht des herrschenden Diskurses ermöglicht, bedeutet zugleich die Enthaltung von einer Rede, die zur Etablierung eines solchen Diskurses führen kann. Zu fragen bleibt dabei, inwiefern Techniken, Fähigkeiten und Fertigkeiten (»skills«) des Schweigens dem Schweigenden die Beherrschung seines eigenen Schweigens garantieren können. Denn mein gewandtes Schweigen kann vom anderen für ein Verstummen gehalten werden, und zudem durch die Interpretation der anderen ›beredt‹ gemacht, gar zur ›Beredsamkeit‹ gezwungen werden (z.B. ›Schweigen als Ausdruck des unaussprechbaren Leidens‹). Der Schweigende kann dabei gegen die ›Rede‹, die ihm durch den anderen zugeschrieben wird, keinen Einspruch erheben, solange er sich fürs Schweigen entscheidet.

Die Worte, die geäußert werden, wo (jemand) das Schweigen bricht, können nicht nur durch den regulativen Effekt des herrschenden Diskurses ihre befreiende Wirkung verlieren, sondern sie können auch durch unmittelbare Angriffe derjenigen Personen herausgefordert werden, die für die Sprachlosigkeit ursächlich waren. In *Trauma and Recovery* zählt Judith Lewis Herman Taktiken des Täters auf, mit denen er das Opfer, das sein Schweigen überwindet, erneut zum Verstummen zu bringen versucht:

Secrecy and silence are the perpetrator's first line of defense. If secrecy fails, the perpetrator attacks the credibility of his victim. If he cannot silence her absolutely, he tries to make sure that no one listens. To this end, he marshals an impressive array of arguments, from the most blatant denial to the most sophisticated and elegant rationalization. <sup>68</sup>

Herman zufolge ist die Zeugenaussage des Traumatisierten ohnehin gekennzeichnet durch hohe Emotionalität, Widersprüche und fragmentarischen Charakter, welche ihre Glaubwürdigkeit untergraben. <sup>69</sup> Nicht nur der Zwang zum Schweigen, den der Täter auf das Opfer etwa durch das Drohen mit weiterer Ge-

---

<sup>66</sup> Brown, *Freedom's Silences*, S. 324.

<sup>67</sup> Brown, *Freedom's Silences*, S. 324.

<sup>68</sup> Judith Lewis Herman, *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books 1997 (1992), S. 8.

<sup>69</sup> Herman, *Trauma and Recovery*, S. 1.

walt oder sozialer Stigmatisierung im Fall eines Bekanntwerdens der verschwiegenen Geschichte ausübt, sondern auch die Zerstörung der Glaubwürdigkeit von Opfer-Aussagen (»no one listens«), d.h. die Vernichtung der Möglichkeit, das Durchlittene zu bezeugen, ist als eine Art von *silencing* zu betrachten.

Ein solches zweites Opferwerden des Opfers erörtert auch Jean-François Lyotard in *Der Widerstreit*. »Opfer« nennt er denjenigen, der im Unterschied zum »Kläger« das erlittene Unrecht nicht nachweisen kann.

[...] das »perfekte Verbrechen« [bestünde] nicht in der Beseitigung des Opfers oder der Zeugen (das hieße weitere Verbrechen hinzufügen und die Schwierigkeit erhöhen, alle Spuren zu tilgen), sondern darin, die Zeugen zum Schweigen zu bringen, die Richter taub zu machen und die Zeugenaussage für unhaltbar (unsinnig) erklären zu lassen. Neutralisieren Sie den Sender, den Adressaten, die Bedeutung [sens] der Zeugenaussage; alles sieht dann so aus, als ob es keinen Referenten (keinen Schaden) gäbe. Wenn sich niemand findet, der den Beweis dafür erbringen kann, niemand, der ihn anerkennt, und/oder wenn die ihn stützende Argumentation für abwegig erachtet wird, so wird der Kläger abgewiesen; das Unrecht, über das er sich beklagt, kann nicht nachgewiesen werden. Er wird zum Opfer. Wenn er auf diesem Unrecht weiter beharrt, so als ob es existierte, werden ihn die anderen (der Sender, der Empfänger, der Sachverständige, der die Zeugenaussage kommentiert) leichthin für verrückt halten. Verwechselt die Paranoia nicht das: *Als ob dies der Fall wäre* mit dem: *Es ist der Fall?*<sup>70</sup>

In solch einem Fall, den Lyotard »Widerstreit« nennt, findet sich das Opfer insofern in einem Zustand des Verstummtseins, als »sich die »Beilegung« des Konflikts, der sie [zwei Parteien] miteinander konfrontiert, im Idiom der einen vollzieht, während das Unrecht, das die andere erleidet, in diesem Idiom nicht figuriert«. <sup>71</sup> Lyotard fordert ein anderes Idiom, in dem sich das Unrecht ausdrücken lässt. Andererseits sieht er aber auch im Schweigen des Opfers ein kritisch-subversives Potential. Lyotard zufolge negiert das Schweigen, das einen Satz ersetzt, wenigstens eine der vier Instanzen des Satzes (den Sender, den Empfänger, den Referenten und/oder die Bedeutung), ohne dabei anzuzeigen, welche Instanz(en) die Negation betrifft:

Das Schweigen der Überlebenden sagt nicht notwendigerweise zugunsten der Nichtexistenz der Gaskammern aus, wie Faurisson glaubt oder zu glauben vorgibt. Es kann auch gegen die Autorität des Empfängers aussagen (wir sind Faurisson keine Rechenschaft schuldig), gegen die Autorität des Zeugen selbst (wir, die Davongekommenen, sind nicht befugt, darüber zu sprechen), schließlich gegen die Fähigkeit der Sprache, die Gaskammern (eine unausdrückbare Absurdität) zu bezeichnen.<sup>72</sup>

<sup>70</sup> Jean-François Lyotard, *Der Widerstreit*. Übers. von Joseph Vogl. Mit einer Bibliographie zum Gesamtwerk Lyotards von Reinhold Clausjürgens. München: Wilhelm Fink 1987 (franz. 1983), S. 25.

<sup>71</sup> Lyotard, *Der Widerstreit*, S. 27.

<sup>72</sup> Lyotard, *Der Widerstreit*, S. 35.

Im Rahmen meiner Untersuchung werde ich mich damit befassen, wie diese negierende Kraft des Schweigens sich auswirken kann, wenn der Schweigende *kein* Opfer im Sinne Lyotards ist und der Schweigende und dessen Gegenüber in einem anderen Verhältnis stehen. In einer anderen situativen Konstellation kann durchaus statt des kritisch-subversiven das gewaltsame Potential dieser Kraft aktualisiert werden.

Pierre Bourdieu hat neben Michel Foucault zu einer wesentlichen Änderung des Zensur-Begriffs seit den 1980er Jahren Anstoß gegeben, indem er unter ›Zensur‹ die Ausschlussmechanismen eines Diskursfeldes versteht. In »Zensur und Formgebung« schreibt Bourdieu von der »strukturellen Zensur«, die »in der Struktur des Feldes selber besteht, in dem der Diskurs entsteht und zirkuliert«. <sup>73</sup> Dieses implizite Redeverbot etabliert eine »genuin symbolische Gewalt, die von dem, der sie ausübt, wie von dem, der sie erleidet, nur in einer Form ausgeübt und erlitten werden kann, in der sie als Gewalt nicht erkannt, das heißt als legitim anerkannt wird«. <sup>74</sup> Nach der traditionellen Auffassung bedeutet Zensur die Restriktion bzw. die Unterdrückung der Äußerung, die durch öffentliche Instanzen Individuen auferlegt wird, <sup>75</sup> während Bourdieu zufolge die Zensur im Diskurs als dessen konstitutives Moment allgegenwärtig ist wie auch die Gewalt. <sup>76</sup>

Für die Untersuchung der Gewalt des Schweigens sind die Erkenntnisse einer erweiterten Zensur-Forschung vor allem darin aufschlussreich, dass diese nicht nur das *silencing* durch Redeverbot ins Auge fasst, das bestimmte Instanzen mittels Sprache erteilen, sondern auch die restriktive Wirkung desjenigen Schweigens, das im Diskursfeld mit zirkuliert. Mit dem erweiterten Zensur-Begriff stellt sich die Frage nach der ›Täterschaft‹ und der Verantwortung des

---

<sup>73</sup> Pierre Bourdieu, *Was heißt Sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches*. Übers. von Hella Beister. Hg. von Georg Kremnitz. Wien: Braumüller 1990 (franz. 1982), S. 117.

<sup>74</sup> Bourdieu, *Was heißt Sprechen?*, S. 120.

<sup>75</sup> Spätestens seit den 1920er Jahren bis heute gibt es im Rahmen der Geschichts- und Literaturwissenschaft Forschungen zur Zensur in diesem Sinne. Vgl. Robert C. Post, *Censorship and Silencing*. In: *Censorship and Silencing. Practices of Cultural Regulation*. Hg. von dems. Los Angeles, CA: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities 1998, S. 1–12, hier S. 1 und 10, Anm. 10; Beate Müller, *Über Zensur. Wort, Öffentlichkeit und Macht. Eine Einführung*. In: *Zensur im modernen deutschen Kulturraum*. Hg. von ders. Tübingen: Max Niemeyer 2003, S. 1–30, hier S. 1f.

<sup>76</sup> Robert C. Post warnt davor, dass eine solche Ausweitung des Zensurbegriffs den Blick auf Unterschiede zwischen verschiedenen Arten von Gewalt und Leiden versperre, und er sieht die Aufgabe der Zensur-Forschung darin, die analytische Kraft des neueren Zensur-Konzepts mit Werten und Anliegen des traditionelleren Zensur-Konzepts in Verbindung zu setzen. Beate Müller hingegen lehnt den erweiterten Zensurbegriff ab und plädiert für das traditionelle engere Verständnis der Zensur. Vgl. Post, *Censorship and Silencing*, S. 4; Müller, *Über Zensur*, S. 4ff.



Schweigenden, der im Extremfall (wie im Fall von Bourdieus »genuin symbolische[r] Gewalt«) sich der Gewaltsamkeit seines Schweigens nicht bewusst sein kann – womöglich nicht einmal seines Schweigens.<sup>77</sup>

Die Tragweite der Foucaultschen Analyse der Repression stellt Gayatri Chakravorty Spivak in »Can the Subaltern Speak?« in Hinblick auf das Gewaltverhältnis zwischen verschiedenen soziopolitischen Gruppierungen im globalen System in Frage. Sie weist auf eine andere Art des Schweigens im sozialen Text des Imperialismus (»social text of imperialism«)<sup>78</sup> hin. Spivak hält es für problematisch, dass Michel Foucault und Gilles Deleuze, die beide die Wichtigkeit betonen, den Diskurs vom Anderen der Gesellschaft (»the discourse of society's Other«)<sup>79</sup> zu kennen, die Unterdrückten als potentielles Subjekt des Wissens und des Diskurses betrachten. Indem die Intellektuellen die Unterdrückten als Subjekt repräsentieren (darstellen), machen sie sich selbst, so Spivak, als Subjekt der Repräsentation (Vertretung) unsichtbar – d.h., sie sprechen für die bzw. anstelle der Unterdrückten, ohne zu sagen, dass sie an ihrer Stelle sprechen. Diese implizite Verneinung der Vertretung verschleierte ihre privilegierte Position als Subjekt des Wissens und des Diskurses und könne so »the international division of labor«<sup>80</sup> festigen, die sie auf der Seite der Unterdrückenden positioniert. Spivak kritisiert den Versuch kritisch engagierter Intellektueller, die verstummten Subalternen ihre Stimme zurückgewinnen zu lassen, dort, wo er durch die assimilierende Konstruktion eines Anderen, die sich wie bei Foucault und Deleuze durch die Unterstellung bzw. die Konstruktion einer »Subjektivität der Unterdrückten« vollzieht, zur Konstitution und Festigung des imperialistischen Subjekts führt. Stattdessen richtet sie ihre Aufmerksamkeit darauf, wie der Andere – vor allem weibliche Subalterne – konstruiert wird. Am Beispiel der in Indien praktizierten Selbstverbrennung von Witwen zeigt Spivak das Verschwinden (»disappearance«)<sup>81</sup> dieser Frauen zwischen dem imperialistischen

---

77 Literatur kann durch ihren Umgang mit der Sprache, durch die Art und Weise, in der sie in ihrem Diskurs Reden und Schweigen organisiert, die strukturelle Zensur bei Alltagssprache oder in bestimmten Diskursfeldern (z.B. Journalismus, Wissenschaft, Literatur) reflektieren. Eine literarische Reflexion der Zensur kann ferner auch die explizite Zensur umfassen, die zu bestimmten Zeiten in bestimmten Regimes die Produktion von Literatur reguliert hat und teilweise bis heute reguliert.

78 Gayatri Chakravorty Spivak, Can the Subaltern Speak? In: *Marxism and the Interpretation of Culture*. Hg. von Cary Nelson und Lawrence Grossberg. Basingstoke/London: Macmillan Education 1988, S. 271–313, hier S. 286.

79 Spivak, Can the Subaltern Speak?, S. 272.

80 Spivak, Can the Subaltern Speak?, S. 272.

81 Spivak, Can the Subaltern Speak?, S. 306.

Diskurs und einem patriarchalischen Gegen-Diskurs. Im ersteren Diskurs seien sie ein Objekt, das ›weiße Männer‹ vor ›braunen Männern‹ zu retten haben (»White men saving brown women from brown men«); im letzteren würden sie zum Subjekt des Selbstmords gemacht (»The women actually wanted to die«); Selbstzeugnisse von Frauen, die einen Gegen-Diskurs zu diesen beiden Diskursen bildeten, fänden sich hingegen keine.<sup>82</sup>

Das Verschwinden der Stimme der Subalternen stellt einen speziellen ›Modus‹ des Verstummens dar. Derjenige, der anstelle von jemandem spricht, der kein Subjekt der Rede sein kann und in diesem Sinne verstummt ist, kann die Gewalt nicht nur durch Verleihung einer ›falschen‹ bzw. ›nicht eigentlichen‹ Stimme ausüben, durch die er sich das Schweigen (Verstummen) des anderen für das eigene Sprechen aneignet, sondern auch dadurch, dass er dabei das Schweigen des anderen unhörbar macht. Verschweigt der Sprechende, dass er anstelle eines Schweigenden spricht, kann sich das Leihen der eigenen Stimme als ›*silencing* des Verstummens‹ vollziehen, d.h. als Unhörbarmachen des Verstummens *als Verstummen*, wodurch das Verstummen zu einem doppelten Verstummen gebracht wird.

#### 4.2 Schweigen in der Diskussion über den ›Holocaust‹ – das Undarstellbare und das Verschwiegene

Die Forschung über das Verhältnis zwischen Schweigen und Gewalt ist nachhaltig von den Diskussionen geprägt, die in Bezug auf die mit dem Begriff ›Holocaust‹ markierte Gewalt geführt wurden und weiterhin geführt werden. Es geht dabei vor allem um zwei Schweigen-Thematiken: die Undarstellbarkeit des Holocaust und das Verschweigen erlittener oder verübter Gewalt im Zusammenhang mit dem Holocaust. Während die Undarstellbarkeit bereits in den 1950er Jahren ein zentrales Thema der Diskussion war, erhielten die Formen des Verschweigens erst später, etwa seit den 1980er Jahren Aufmerksamkeit, und dies vor allem im Rahmen einer Trauma-Forschung, die das Trauma nicht nur als psychoanalytische, sondern auch als kulturelle Kategorie behandelt. Im Folgenden skizziere ich zunächst die Diskussionen über die (Un-)Darstellbarkeit des Holocaust (4.2.1) sowie Diskussionen in der Trauma-Forschung, in denen es einerseits um die Problematik der Darstellung, andererseits um die des Verschweigens geht (4.2.2). Anschließend gehe ich auf die literaturwissenschaftliche Forschung ein, die sich auf die oben genannten Diskussionen bezieht (4.2.3).

---

<sup>82</sup> Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, S. 297.

#### 4.2.1 Diskussion über die (Un-)Darstellbarkeit

Wenn von der Undarstellbarkeit im Zusammenhang mit dem Holocaust die Rede ist, betrifft das zweierlei Sachverhalte: einerseits die *Unmöglichkeit* der Darstellung, andererseits das *Verbot* der Darstellung – und hierbei geht es einerseits allgemein um Darstellung »nach Auschwitz«, d.h. um die Zäsur hinsichtlich der Bedingungen von Darstellung, die das Ereignis des Holocaust bedeutet; andererseits um die Darstellung *des* Holocaust. Einige Argumentationen leiten dabei von der Unmöglichkeit der Holocaust-Darstellung ein umfassendes Darstellungsverbot bzw. die Notwendigkeit eines Darstellungsverzichtes ab.

In der Diskussion über die Darstellungsproblematik gilt Theodor W. Adornos folgender Satz in seinem 1951 veröffentlichten Aufsatz »Kulturkritik und Gesellschaft« bis heute als primärer Bezugspunkt:

Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.<sup>83</sup>

Darüber, wie dieser Satz zu interpretieren ist, gibt es jedoch keinerlei Einigkeit. In der Einleitung zum Sammelband *Lyrik nach Auschwitz?* nennt Petra Kiedaisch wesentliche Streitpunkte bei der Interpretation dieses Satzes:

War es ein generelles »Verdikt« über Gedichte nach Auschwitz, ein spezielles »Darstellungsverbot« für Gedichte über Auschwitz oder bloß ein provokatives »Diktum«? Gefragt wird des weiteren, ob Adorno der Lyrik durch seinen Widerruf nicht sogar Aussichten »eröffnet« habe für die Darstellung des Holocaust, und gefragt wird auch, ob Adornos These nur für Lyrik oder generell für Kunst nach Auschwitz gelte.<sup>84</sup>

In *Die anwesende Abwesenheit*, erschienen 2003, konstatiert Axel Dunker, dass die Worte Adornos »bis vor wenigen Jahren die gesamte literarische Diskussion über Auschwitz sowie die gesamte kulturelle Reaktion darauf dominierten, um nicht zu sagen: ersetzten«.<sup>85</sup> Zur Wirksamkeit der Adornoschen These bemerken

<sup>83</sup> Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann. Bd. 10-1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 30.

<sup>84</sup> Petra Kiedaisch, Einleitung. In: *Lyrik nach Auschwitz. Adorno und die Dichter*. Hg. von ders. Stuttgart: Philipp Reclam 2001 (1995), S. 9–25, hier S. 10. Einen Einblick in die Kontroversen um Adornos Satz geben etwa die Beiträge und der Diskussionsbericht im ersten Teil von: Manuel Köppen (Hg.), *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. In Zusammenarbeit mit Gerhard Bauer und Rüdiger Steinlein. Berlin: Erich Schmidt 1993.

<sup>85</sup> Axel Dunker, *Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz*. München: Wilhelm Fink 2003, S. 9.

Bettina Bannasch und Almuth Hammer im Vorwort zum 2004 veröffentlichten Sammelband *Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung*:

Die Modifizierung des Adornoschen Diktums hat längst normativen Charakter gewonnen; vielleicht hat sie auch nur den normativen Charakter der ursprünglichen Formulierung bewahrt. Schweigen als die einzig angemessene Äußerungsform über die Shoah zu verstehen – sei es das unspektakuläre Schweigen, sei es seine sichtbare mediale Inszenierung – ist eine Gemeingut gewordene Auffassung.<sup>86</sup>

Ob aus der These Adornos in der Tat solch ein Schweigegebot geworden ist, ließe sich allerdings bestreiten, denn in den darauf folgenden Jahrzehnten traten nicht wenige Schriftsteller, Ästhetik-Theoretiker und Literaturwissenschaftler für eine Literatur – auch Lyrik – *nach* und auch *über* ›Auschwitz‹ ein.<sup>87</sup> Zudem geht es beim Verbot der Holocaust-Darstellung nicht unbedingt um das Verbot *jeglicher* Äußerung, also das Gebot eines generellen Schweigens über den Holocaust, sondern vielmehr um eine Aufforderung zur Unterlassung *bestimmter* Arten und Weisen der Darstellung (z.B. der fiktionalen, narrativen, ›realistischen‹, metaphorischen Darstellung), deren Inadäquatheit ethisch problematisch sei.<sup>88</sup>

---

**86** Bettina Bannasch/Almuth Hammer, Einleitung. In: *Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentation der Shoah*. Hg. von dens. Frankfurt a.M./New York: Campus 2004, S. 9–21, hier S. 11.

**87** Vgl. etwa: Petra Kiedaisch (Hg.), *Lyrik nach Auschwitz. Adorno und die Dichter*. Stuttgart: Philipp Reclam 2001 (1995).

**88** Wolfgang Hildesheimer erklärt in der ersten seiner Frankfurter Poetik-Vorlesungen 1967, »daß nach Auschwitz *nur* noch das Gedicht möglich sei, dazu allerdings auch die dem Gedicht verwandte ›absurde Prosa‹«, während er den Roman und das Theaterstück nicht mehr für möglich hält, da sie dem Absurden, das nach Auschwitz dem menschlichen Bewusstsein als neue Dimension hinzugekommen sei, nicht oder nicht genügend Rechnung tragen können. Wolfgang Hildesheimer, *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig und Volker Jehle. Bd. 7. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 57. Michael Wyschogrod bestreitet in »Some Theological Reflexions on Holocaust« die Möglichkeit der Kunst bzw. der Fiktionalisierung des Holocaust überhaupt, da sie das Leiden verharmlose: »It is therefore forbidden to make fiction of the holocaust. [...] Any attempt to transform the holocaust into art demeans the holocaust and must result in poor art.« Michael Wyschogrod, Some Theological Reflections on the Holocaust. In: *Response*. Spring 1975. Vol. 9. Iss. 1, S. 65–68, hier S. 68. Elie Wiesel erklärt in »For Some Measure of Humility« jegliche Literatur über den Holocaust für unmöglich: »There is no such thing as a literature of the Holocaust, nor can there be. The very expression is a contradiction in terms. Auschwitz negates any form of literature, as it defies all systems, all doctrines. [...] A novel about Auschwitz is not a novel, or else it is not about Auschwitz. The very attempt to write such a novel is blasphemy.« Elie Wiesel, For Some Measure of Humility. In: *Sh'ma*. 5/100 (October 31, 1975), S. 314, zitiert nach: Alvin H. Rosenfeld, *A Double Dying. Reflections on Holocaust Literature*. Bloomington, IN/London: Indiana University Press 1980, S. 14. Claude Lanzmann spricht sich

Nicht weniger als die Unmöglichkeit, über den Holocaust zu sprechen, ist die dringende Notwendigkeit, dennoch darüber zu sprechen, immer wieder betont worden. Aus der Erfahrung dieser Notwendigkeit heraus stellt sich die Frage weniger nach dem *Ob*, sondern vielmehr nach dem *Wie* der Darstellung.<sup>89</sup> Die Herausgeber des Sammelbandes *Shoah* stellen 1996 »einen entscheidenden Wandel in der Auseinandersetzung mit der Shoah« fest, der bis zur Mitte der 1990er Jahre stattgefunden habe:

Lange Zeit stand die Frage nach der Sagbarkeit und Darstellbarkeit der Shoah im Mittelpunkt der Debatte. Das Versagen von Sprache, Kunst und Wissenschaft angesichts der Shoah war das zentrale Problem. Die Darstellbarkeit der Shoah als solche wurde in Frage gestellt. [...] Die Infragestellung der Aussagbarkeit und Tradierbarkeit der Shoah wurde abgelöst durch eine Reflexion über die Darstellungsformen und ihre Voraussetzungen und Konsequenzen. An die Stelle der Problematisierung von Darstellbarkeit überhaupt trat eine Analyse der verschiedenen Formen des Ausgesagten und Dargestellten.<sup>90</sup>

Die neuere Forschung, die sich mit der Literatur ›nach Auschwitz‹ beschäftigt, reflektiert den Wechsel in der Diskussion über die Darstellungsproblematik. Bevor ich darauf eingehe, möchte ich jedoch einen Blick auf die in der Trauma-Forschung (fort-)geführte Diskussion über das Schweigen werfen.

---

in seiner Kritik an Steven Spielbergs Film *Schindlers Liste* gegen jegliche Darstellung des Holocaust aus, »weil ein bestimmtes, absolutes Maß an Greueln nicht übertragbar« sei: »Die Fiktion ist eine Übertretung, und es ist meine tiefste Überzeugung, daß jede Darstellung verboten ist.« Zugleich betont er die Notwendigkeit, statt der Rekonstruktion »eine neue Form« zu erfinden, »um Zeugnis abzulegen«, was er mit seinem Film *Shoah* getan habe. Claude Lanzmann, Ihr sollt nicht weinen. Einspruch gegen »Schindlers Liste«. Übers. von Grete Osterwald. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 05. März 1994. Nr. 54, S. 27.

**89** Der von Saul Friedlander herausgegebene Sammelband *Probing the Limits of Representation* etwa geht von der Notwendigkeit der ›Wahrheit‹ über den Holocaust aus und beschäftigt sich mit der Darstellungsproblematik als der Frage nach den Grenzen der historiographischen, literarischen und künstlerischen Darstellung des Holocaust, und zwar sowohl als Grenzen, die nicht übertreten werden sollen, als auch im Sinne von Grenzen der Möglichkeit einer Darstellung. Vgl. Saul Friedlander (Hg.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the »Final Solution«*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press 1992.

**90** Nicolas Berg/Jess Jochimsen/Bernd Stiegler, Vorwort. In: *Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst*. Hg. von dens. München: Wilhelm Fink 1996, S. 7–11, hier S. 7. Bannasch und Hammer stellen ebenfalls einen Wandel in der Diskussion über die Darstellungsproblematik des Holocaust fest: »Spezifiziert wurde es [das Reden über die (Un-)Darstellbarkeit der Shoah] insofern, als nun nicht mehr die Frage nach der *Berechtigung ›der Kunst‹* nach Auschwitz gestellt, sondern nach der *Darstellung der Shoah* gefragt wird. Verschieben hat es sich insofern, als es nicht mehr um die *Möglichkeit* der Kunst schlechthin geht, sondern um die *Angemessenheit* der künstlerischen Äußerungsform in Bezug auf die Toten der Shoah.« Bannasch/Hammer, Einleitung, S. 9.

#### 4.2.2 Trauma-Forschung

In der US-amerikanischen Trauma-Forschung markiert die Anerkennung von PTSD (*Posttraumatic Stress Disorder*) durch die American Psychiatric Association 1980 nach dem Vietnamkrieg eine Wende.<sup>91</sup> Nachdem PTSD sich zu einer diagnostischen Kategorie für Störungen erweiterte, die nicht nur auf Krieg oder Naturkatastrophen, sondern auch auf Gewalt in intimen Beziehungen (z.B. Sexualgewalt, Formen ›häuslicher Gewalt‹, Kindesmissbrauch usw.) zurückgehen, erhielt das Phänomen des Traumas nicht nur in Psychiatrie, Psychoanalyse und Soziologie, sondern auch in der Literatur- und Kunstwissenschaft sowie in anderen verwandten Disziplinen zunehmend Aufmerksamkeit.<sup>92</sup> Dabei geht es um das Trauma sowohl eines Individuums als auch eines Kollektivs; und in beiden Fällen betrifft dies sowohl die Problematik der Darstellung als auch die des Verschweigens. Die psychiatrische Trauma-Forschung thematisiert die Undarstellbarkeit im Zusammenhang mit einer gewissen Stummheit, die das ›traumatische Gedächtnis‹ kennzeichnet. Im Anschluss an Pierre Janet, der dies vom ›narrativen Gedächtnis‹ unterscheidet, schreibt Judith Lewis Herman in *Trauma and Recovery* von der »frozen and wordless quality« der traumatischen Erinnerung, die, ohne in die Lebensgeschichte integriert zu werden, wiederholt zurückkehrt und mit der gleichen Intensität wie beim ursprünglichen Ereignis erlebt wird: »Traumatic memories lack verbal narrative and context; rather, they are encoded in the form of vivid sensations and images. [...] The intense focus on fragmentary sensation, on image without context, gives the traumatic memory a heightened reality.«<sup>93</sup>

<sup>91</sup> Zu diesem Umstand vgl. Herman, *Trauma and Recovery*, S. 26ff; Cathy Caruth, Introduction. In: *Trauma. Explorations in Memory*. Hg. mit Einleitungen von ders. Baltimore, MD/London: The Johns Hopkins University Press 1995, S. 3–12, vor allem S. 3f.

<sup>92</sup> In der Forschung zum Trauma als kulturellem Phänomen waren die Arbeiten von Shoshana Felman und Cathy Caruth prägend: Shoshana Felman/Dori Laub, *Testimony*. New York/London: Routledge 1992; Cathy Caruth (Hg.), *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore, MD/London: The Johns Hopkins University Press 1995; Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, MD/London: The Johns Hopkins University Press 1996. Ein von Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle und Sigrid Weigel herausgegebener Sammelband prüft in kritischer Auseinandersetzung mit dem Diskurs über den erweiterten Trauma-Begriff dessen Tragweite in verschiedenen Feldern: Elisabeth Bronfen/Birgit R. Erdle/Sigrid Weigel (Hg.), *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1999.

<sup>93</sup> Herman, *Trauma and Recovery*, S. 37f. Vergleichbares zur wortlosen, somatosensorisch-ikonischen Eigenschaft des traumatischen Gedächtnisses bemerken auch Bessel A. van der Kolk und Onno van der Hart: Bessel A. van der Kolk/Onno van der Hart, *The Intrusive Past. The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma*. In: *Trauma. Explorations in Memory*. Hg. mit Ein-

Die Unmittelbarkeit des traumatischen Erlebnisses, das der Symbolisierung widersteht, hat Diskussionen darüber motiviert, wie ein solches Erlebnis verstanden, dargestellt und mitgeteilt werden kann, ohne dass dabei seine Eigenartigkeit als traumatisches Erlebnis verloren geht. Im Vorwort zum Sammelband *Trauma* bemerkt Cathy Caruth, auf Sigmund Freud Bezug nehmend, zur Aufgabe der interdisziplinären Trauma-Forschung:

Indeed, in Freud's own early writings on trauma, the possibility of integrating the lost event into a series of associative memories, as part of the cure, was seen precisely as a way to permit the event to be forgotten. The difficulty of listening and responding to traumatic stories in a way that does not lose their impact, that does not reduce them to clichés or turn them all into versions of the same story, is a problem that remains central to the task of therapists, literary critics, neurobiologists, and filmmakers alike.<sup>94</sup>

In ihren Ausführungen über das Trauma in der Einleitung zum ersten Teil des oben genannten Sammelbandes geht Caruth vom psychiatrischen zum geschichtstheoretischen Feld und somit von der individuellen zur kollektiven Ebene über: »If PTSD must be understood as a pathological symptom, then it is not so much a symptom of the unconscious, as it is a symptom of history.«<sup>95</sup> PTSD sei ein Symptom der Geschichte, insofern die Unmittelbarkeit des wiederholt zurückkehrenden traumatischen Erlebnisses die Störung bei dessen narrativer Integration aufzeige. Im gleichen Zug betrachtet Caruth dann nicht nur das psychopathologische Symptom (PTSD), sondern auch dessen Träger (die Traumatisierten) als Symptom der Geschichte: »The traumatized, we might say, carry an impossible history within them, or they become themselves the symptom of a history that they cannot entirely possess.«<sup>96</sup> Wenn Caruth daraufhin von der individuellen zur kollektiven Ebene wechselt, verschiebt sich ihr Argument dort weiter, wo sie, statt vom Trauma als pathologischem Symptom der Geschichte zu sprechen, das Trauma zur Eigenschaft von Geschichte im Allgemeinen erklärt: »For history to be a history of trauma means that it is referential precisely to the extent that it is not fully perceived as it occurs; or to put it somewhat differently, that a history can be grasped only in the very inaccessibility of its occurrence.«<sup>97</sup> So macht Caruth das Trauma zum Paradigma der geschichtlichen

---

leitungen von Cathy Caruth. Baltimore, MD/London: The Johns Hopkins University Press 1995, S. 158–182.

<sup>94</sup> Cathy Caruth, Preface. In: *Trauma. Explorations in Memory*. Hg. mit Einleitungen von ders. Baltimore, MD/London: The Johns Hopkins University Press 1995, S. vii–ix, hier S. vii.

<sup>95</sup> Caruth, Introduction, S. 5.

<sup>96</sup> Caruth, Introduction, S. 5.

<sup>97</sup> Caruth, Introduction, S. 8.



Erkenntnis. Auf die problematischen Konsequenzen, die aus einer solchen »Universalisierung des ›Traumas‹ als ›Geschichte‹ resultieren, weist Sigrid Weigel in »Télescopage im Unbewußten« hin: Indem man die Störung mit der Geschichte gleichsetzt und die Unzugänglichkeit des Ereignisses als Wesen der Geschichte überhaupt betrachtet, werde man indifferent gegenüber der Unterschiedenheit der Störungen sowie der Besonderheit des Ereignisses.<sup>98</sup> Wenn Weigel sich so von Caruths Geschichtstheorie, die das Paradigma der Undarstellbarkeit fortführe, abgrenzt und einen anderen Weg einschlägt, nimmt sie Bezug auf die Diskussion über die andere Schweigen-Thematik, die im Rahmen der Trauma-Forschung eingeführt wurde, nämlich die des Verschweigens.

In *Trauma and Recovery* erwähnt Herman neben der Problematik der Undarstellbarkeit auch die Problematik des Verschweigens: »The ordinary response to atrocities is to banish them from consciousness. Certain violations of the social contract are too terrible to utter aloud: this is the meaning of the word *unspeakable*.«<sup>99</sup> Die Unsagbarkeit geht hier nicht zurück auf das Versagen der Sprache beim Versuch, dem entsetzlichen Ereignis Ausdruck zu verleihen, sondern es handelt sich um dessen Leugnung, Repression und Dissoziation, die Herman zufolge sowohl beim Opfer als auch beim Täter und bei Zeugen/Dritten stattfinden kann, und zwar jeweils sowohl beim Individuum als auch im Kollektiv. Dabei übe das kollektive Verschweigen als implizites Schweige-Gebot eine unterdrückende Wirkung auf Individuen aus.

In der Nachgeschichte des Holocaust wurde die Problematik des Verschweigens in den 1980er Jahren in den Mittelpunkt der Trauma-Forschung gerückt. Dies geschah in der Diskussion über die sogenannte transgenerationale Traumatisierung. Bei diesem Phänomen handelt es sich um psychologische Prozesse, in denen das Trauma der ersten Generation, die dieses nicht verarbeitet hat bzw. verarbeiten konnte (die Gewalt und der Verlust, welche die Überlebenden in der NS-Zeit erlitten haben; vom Nationalsozialismus geprägte Weltanschauung und Verhaltensweisen, die die Täter auch nach dem Krieg beibehalten haben), an die zweite und dritte Generation weitergegeben wird. Transgenerationale Traumatisierung, zu der es vor allem in Eltern-Kind-Beziehungen kommt, wurde zunächst bei den Holocaust-Überlebenden und deren Kindern, dann aber auch auf der Seite von NS-Tätern und »Mitläufern« beobachtet. Dabei stellte man fest, dass die Übertragung von Traumata trotz aller Unterschiede des

---

<sup>98</sup> Sigrid Weigel, Télescopage im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur. In: *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Hg. von Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle und ders. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1999, S. 51–76, hier S. 52.

<sup>99</sup> Herman, *Trauma and Recovery*, S. 1.



Weitergegebenen bei verschiedenen Gruppen eine vergleichbare Struktur aufweist. Die Identifikation der Kinder-Generation mit der Eltern-Generation, die bei der Weitergabe des Traumas stattfindet, unterscheidet sich von anderen Formen der Identifikation unter anderem darin, dass sie »nicht mit der Person oder Eigenschaften von Vater oder Mutter alleine« geschieht, »sondern [...] mit einer Geschichte, die zumindest teilweise nicht der Generation des Kindes angehört, sondern vor seiner Lebenszeit lag«. Das Weitergeleitete wird nicht zu einem Teil des Selbst der Kinder, sondern bildet einen »Fremdkörper« darin. Es handelt sich um »eine unbewusste Identifizierung, die aber nicht einer Verdrängungsleistung entstammt, sondern [...] durch direkte Einfühlung in den unbewußten, verschwiegene oder totgesagten Inhalt eines elterlichen Objektes entstanden ist«.<sup>100</sup>

Auf die zentrale Funktion, die das Schweigen bei der transgenerationellen Übermittlung des Traumas spielt, ist vielfach hingewiesen worden. Anita Eckstaedt etwa, die sich in *Nationalsozialismus in der ›zweiten Generation‹* mit den ›Hörigkeitsverhältnissen‹ zwischen den NS-Tätern und deren Kindern beschäftigt, erinnert mit Gottfried Appy an die besitzergreifende Wirkung von Schweigen in der Elterngeneration:

Vor allem in konfliktreichen Situationen kann es intrusive Kräfte entfalten, die über projektive Identifizierungen und Reintrojizierungen zu gravierenden Veränderungen der Wahrnehmungs- und Denkfähigkeit und der Verständigungsbereitschaft nicht nur in den jeweils schweigenden, sondern auch in den diesem Schweigen ausgelieferten Personen führen. Schweigen besitzt offenbar, außer daß es das Ich vor der Konfrontation mit unerträglichen Konflikten bewahren soll, eine darüber hinausgehende virulente Wirksamkeit, die insgeheim auch die Abwehrfunktionen anderer Menschen infiltriert, sich ihrer bemächtigt und sie gezielt beeinflusst.<sup>101</sup>

---

**100** Zur transgenerationellen Traumatisierung und zu den einschlägigen Forschungen darüber vgl. Werner Bohleber, Transgenerationelles Trauma, Identifizierung und Geschichtsbewußtsein. In: *Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein (Erinnerung, Geschichte, Identität 2)*. Hg. von Jörn Rüsen und Jürgen Straub. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 256–274, hier S. 262f.

**101** Gottfried Appy, Einige Gedanken zur ›Sprachlosigkeit‹. In: *DPV-Informationen*. Nr. 2. 1987, S. 33–39, hier S. 35, zitiert nach: Anita Eckstaedt, *Nationalsozialismus in der ›zweiten Generation‹. Psychoanalyse von Hörigkeitsverhältnissen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 21f. Dan Bar-On stellt aufgrund zahlreicher Interviews, die er mit den Nachkommen von Holocaust-Überlebenden und NS-Tätern führte, fest: »Unerzählte Geschichten werden oft mit größerer Macht von Generation zu Generation weitergegeben als Geschichten, die erzählbar sind [...]«. Dan Bar-On, Die Nachkommen von Überlebenden und Tätern des Holocaust. Begegnungen zur Einführung. Übers. von Susanne Klockmann. In: Bar-On, *Die Last des Schweigens. Gespräche mit Kindern von Nazi-Tätern*. Hg. von Christoph J. Schmidt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996, S. 17–50, hier

Auf diese Diskussion zur transgenerationellen Traumatisierung bezieht sich Weigel, wenn sie in »Télescopage im Unbewußten« im Anschluss an ihre oben erwähnte Kritik von Caruths Konzept der »Geschichte als Trauma«, das sie als symptomatische Erscheinung des fortlebenden »Mythos des Undarstellbaren«<sup>102</sup> betrachtet, eine andere Geschichtstheorie entwickelt, nämlich die Theorie der Geschichte als »Genealogie von Erinnerungsspuren und Gedächtnisfiguren«:

[...] für die Figur des Transgenerationellen in der Gegenwart [muss] der *Fortbestand* der Erinnerungsspuren als *Fortzeugung* gedacht werden [...]. Denn das Ineinandergeschobene ist dabei nicht zum Stillstand gebracht, sondern es generiert eine Fortbewegung der entstellten Erinnerungen. Der Begriff der Geschichte hat damit die Form einer Genealogie von Erinnerungsspuren und Gedächtnisfiguren angenommen: einerseits jener Diskurse und Symbolisierungen, in denen die sich unablässig reproduzierende Schuld sich fortzeugt, andererseits jener Figuren, in denen die »Lücke im Aussprechbaren« kenntlich wird, als Schweigen oder aber als phantomatische Besetzungen, die von der nachfolgenden Generation an die Stelle der verschwiegene[n] Familiengeheimnisse gesetzt werden. Dabei geht es nicht um das »Unsagbare«, sondern um das komplizierte Verhältnis von Erzählungen und dem, was *in ihnen* Verschwiegene zum Ausdruck kommt, um die sprechenden Zeichen und Bilder, die auf die Lücken, auf das Verschlusste und Vergrabene verweisen und es *fremdkörperartig* erinnern.<sup>103</sup>

Weigel richtet sich dezidiert gegen ein philosophisch induziertes Paradigma der Undarstellbarkeit, da dieses Gefahr laufe, »in der Reflexion des »Undarstellbaren« die unablässige Rede über den Holocaust und die ungeheure Beredsamkeit der verschiedensten Erinnerungsformen aus dem Blick zu verlieren«, und plädiert dafür, es »durch Lektüren und Deutungen der diskursiven und literarischen Erinnerungen und der vielfältigen Symbolisierungsweisen im Gedächtnis der Nachgeschichte abzulösen«.<sup>104</sup> Dass ein solcher Perspektivenwechsel nötig ist, heißt jedoch keineswegs, dass man die Frage nach der Darstellbarkeit unter den Tisch fallen lassen kann, wie Weigel selbst an einer Stelle bemerkt: Mit dem Hinweis auf die transgenerationelle Fortzeugung der Erinnerungsspuren verbinde sich »keinesfalls die Behauptung, die vorhandenen literarischen Thematisierungen und anderen Erinnerungs-Bruchstücke stellten eine »adäquate Darstellung« des Vergangenen dar«.<sup>105</sup>

---

S. 21. Bohleber schreibt ebenfalls von der »Geschichte, die [...] durch Beschweigen sprachlos, aber tyrannisch in die psychische Realität der Kinder eindringt«. Bohleber, Transgenerationelles Trauma, Identifizierung und Geschichtsbewußtsein, S. 259.

**102** Weigel, *Télescopage im Unbewußten*, S. 71.

**103** Weigel, *Télescopage im Unbewußten*, S. 68f.

**104** Weigel, *Télescopage im Unbewußten*, S. 71.

**105** Weigel, *Télescopage im Unbewußten*, S. 71f.

Im Anschluss an die Diskussion über die transgenerationelle Übermittlung des Traumas durchs (Ver-)Schweigen stellt sich die Frage nach der Verantwortung derjenigen, die ins (Ver-)Schweigen der früheren Generationen unmerklich verwickelt werden. Ihr Status als Schweigende ist insofern prekär, als die Tradierung des Verschweigens bzw. des Verschwiegenen als unbewusster Vorgang stattfindet. Nichtsdestoweniger werden sie aber zum Träger eines Schweigens, das weiter seine traumatisierende Wirkung entfaltet. Ein Bruch mit diesem unbewussten Schweigen vollzieht sich dort, wo es jemandem gelingt, zu dessen »Leser« zu werden, d.h. zu jemandem, der es als Leerstelle bemerkt, beobachtet und analysiert.

#### 4.2.3 Forschung über die Literatur »nach Auschwitz«

Mit der oben geschilderten geschichtstheoretischen Überlegung, mit der sich Sigrid Weigel vom »Mythos des Undarstellbaren«<sup>106</sup> verabschiedet, weist sie zugleich eine Richtung für literaturwissenschaftliche Forschung auf, die sich mit dem Schweigen in der Literatur »nach Auschwitz« befasst und eine Lektüre von verschiedenen Symbolisierungen der »Lücke im Aussprechbaren«<sup>107</sup> versucht, die sich im Schweigen manifestiert, aber auch in verschiedenen Arten und Weisen des *Verschweigens im Reden* beobachten lässt:

[...] die Literatur nach 1945 [stellt] ein Gedächtnis der Krypten bereit, jener im Unbewußten vergrabenen Zeichen, die auf die unbetruerten Tode verweisen, die aus dem etablierten Diskurs ausgeschlossen bzw. in ihm ver- und eingeschlossen sind. Sie ist zugleich das Archiv jener Symbolisierungen, in denen das blockierte Wissen sich »nach Art eines Fremdkörpers« in der Zeit fortzeugt.<sup>108</sup>

In *Die anwesende Abwesenheit* stellt Axel Dunker in Hinblick auf die Problematik des Verschweigens die Frage nach der Darstellbarkeit erneut. Er fokussiert auf den »Subtext« des literarischen Textes, d.h. das, »was nur implizit, nicht aber offen und direkt ausgedrückt wird und dennoch eine zusammenhängende

<sup>106</sup> Weigel, *Télescope* im Unbewußten, S. 71.

<sup>107</sup> Nicolas Abraham, *Aufzeichnungen über das Phantom*. Ergänzung zu Freuds *Metapsychologie*. In: *Psyche*. Jg. 45 (1991). H. 8, S. 691–698, hier S. 695; vgl. Weigel, *Télescope* im Unbewußten, S. 68.

<sup>108</sup> Weigel, *Télescope* im Unbewußten, S. 62. Eine ausführliche Lektüre der Erinnerungsspuren und Gedächtnisfiguren, die in der deutschsprachigen Literatur der Nachkriegszeit fort- und umgeschrieben worden sind, unternimmt Weigel bereits in: Sigrid Weigel, *Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur*. Dülmen-Hiddingsel: tende 1994.

Bedeutungsschicht innerhalb eines Textes konstituiert». <sup>109</sup> Dunker geht von der These aus, dass die Literatur ab etwa den späten 1970er Jahren die Verdrängung des Holocaust aus dem individuellen und kollektiven Bewusstsein in den 1940er und 1950er Jahren mit reflektiert, und zwar durch das »Abdrängen in den Subtext«. <sup>110</sup> Er schließt damit an die Erkenntnisse jener Trauma-Forschung an, die ihre Aufmerksamkeit nicht auf das Undarstellbare, sondern vielmehr auf das Verschwiegene richtet, und unternimmt die Lektüre des Subtextes als Lektüre der »Leerstellen, [der] Anwesenheit des Abwesenden«, die im Text mit konstruiert sind. <sup>111</sup> Ihm geht es darum zu zeigen, wie in der Literatur mit bestimmten Strategien »die Wahrheit *und gleichzeitig* die Unmöglichkeit des Aussprechens von Wahrheit über den Holocaust repräsentiert werden können«. <sup>112</sup>

Eine literarische Konstruktion der »Lücke im Aussprechbaren« kann sowohl Lücken im etablierten Diskurs reproduzieren (als Verschweigen des literarischen Diskurses) als auch kritisch-reflexiv darauf Bezug nehmen. Dabei findet sich eine literarische Reflexion solcher Lücken nicht nur in deren expliziter Thematisierung (d.h. als ein Sprechen über das Verschweigen und das Verschwiegene, das die Tradierung des Schweigens ebenfalls zum Thema machen kann), sondern auch als etwas, was sich zeigt in der Konstruktion des literarischen Diskurses, in den literarischen Techniken und Strategien, Reden und Schweigen zu organisieren (z.B. durchs »Abdrängen in den Subtext«). Die Mehrzahl der deutschsprachigen und japanischen Texte, mit denen ich mich in den folgenden Kapiteln befasse, nehmen auf mehreren Ebenen ihres literarischen Diskurses explizit oder implizit Bezug auf das Schweigen in den Nachkriegsgesellschaften. Dabei scheinen mir Erkenntnisse der Forschung zur deutschsprachigen Literatur der Nachkriegszeit, die im Anschluss an psychoanalytische Debatten reflektierte und unreflektierte Lücken im literarischen Diskurs untersucht, auch für die Analyse der japanischen Literatur aufschlussreich, die unter diesem Aspekt bislang vergleichsweise wenig behandelt worden ist.

---

<sup>109</sup> Dunker, *Die anwesende Abwesenheit*, S. 12.

<sup>110</sup> Dunker, *Die anwesende Abwesenheit*, S. 12.

<sup>111</sup> Dunker, *Die anwesende Abwesenheit*, S. 31.

<sup>112</sup> Dunker, *Die anwesende Abwesenheit*, S. 26.

### 4.3 Zur Lokalisierung der Gewalt in der Schweigen-Forschung

#### 4.3.1 Gewalt in der kultur-, sozial-, sprach- und kommunikationswissenschaftlichen Schweigen-Forschung

Während die Gewalt der Sprache bzw. der Rede sich inzwischen als eigenständiger Themenbereich etabliert zu haben scheint,<sup>113</sup> stellt die Gewalt des Schweigens in der Forschung zum Schweigen meist – wenn überhaupt – nur einen Aspekt unter anderen dar. Eine Reihe von Monographien und Sammelbänden erforschen Formen und Funktionen des Schweigens in einem breiten Spektrum.<sup>114</sup> Im Zusammenhang mit der Gewalt wird das Schweigen auch hier meist

---

<sup>113</sup> S.o., S. 8, Anm. 22.

<sup>114</sup> Ein von Deborah Tannen und Muriel Saville-Troike herausgegebener Band enthält kommunikationswissenschaftliche, psychologische und anthropologische Untersuchungen zu verschiedenen Formen und Funktionen des Schweigens auch in Hinblick auf deren kulturelle Unterschiede. Deborah Tannen/Muriel Saville-Troike (Hg.), *Perspectives on Silence*. Norwood, NJ: Alex Publishing Corporation 1985. Niklas Luhmann und Peter Fuchs untersuchen in systemtheoretischer Hinsicht Reden und Schweigen von Mönchen, modernen Dichtern und Unternehmensberatern sowie in Mystik, Zen-Buddhismus, Politik und Psychologie. Niklas Luhmann/Peter Fuchs, *Reden und Schweigen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989. Ein von Ulrich Schmitz herausgegebener Band versammelt Beiträge über Schweigen im Bereich der Sprach-, Kommunikations- und Sozialwissenschaften. Ulrich Schmitz (Hg.), *Schweigen*. Oldenburg: Redaktion OBST 1990. Alfred Bellebaum macht das Schweigen in verschiedenen Bereichen wie Religion, Magie, Politik, Medien, Literatur und Philosophie zum Gegenstand seiner Untersuchung. Alfred Bellebaum, *Schweigen und Verschweigen. Bedeutungen und Erscheinungsvielfalt einer Kommunikationsform*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992. Ein von Dietmar Kamper und Christoph Wulf herausgegebener Band untersucht Facetten des Schweigens unter vielfältigen inter- und transdisziplinären Perspektiven. Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hg.), *Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit*. Berlin: Dietrich Raimer 1992. Adam Jaworski beschäftigt sich mit verschiedenen Funktionen des Schweigens in unterschiedlichen kommunikativen Situationen vor allem in Politik und Kunst. Adam Jaworski, *The Power of Silence. Social and Pragmatic Perspectives*. Newbury Park, CA/London/New Delhi: SAGE Publications 1993. Katrin Meise liefert anhand der Analyse von Alltagsgesprächen eine Typologie verschiedener Formen und Funktionen des Schweigens, die sie dann für die Analyse des literarischen Schweigens – d.h. sowohl des im Text dargestellten Schweigens als auch des darstellenden Schweigens des Textes – fruchtbar macht. Aufbauend auf Erkenntnissen, die sie durch die Untersuchung literarischen Schweigens gewonnen hat, betrachtet Meise anschließend das Schweigen in der Alltagskommunikation erneut. Katrin Meise, *Une forte absence. Schweigen in alltagsweltlicher und literarischer Kommunikation*. Tübingen: Gunter Narr 1995. Ein von Gudrun M. Grabher und Ulrike Jessner herausgegebener Band beschäftigt sich mit Ausdrucksformen und Bedeutungen des Schweigens aus sprach- und literaturwissenschaftlichen Perspektiven. Gudrun M. Grabher/Ulrike Jessner (Hg.), *Semantics of Silences in Linguistics and Literature*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1996. Dennis Kurzon geht von der Ausarbeitung einer ›Grammatik des Schweigens (*grammar of silence*)‹ aus und erweitert sein Untersuchungsfeld zunächst auf den juristischen, dann auf

entweder als Verstummen infolge von *silencing* oder als Strategie gegen die Gewalt thematisiert,<sup>115</sup> während die Gewalt des Schweigens selten ein zentrales

---

den literarischen, biblischen, musikalischen und filmischen Diskurs. Dennis Kurzon, *Discourse of Silence*. Amsterdam/Philadelphia, PA: John Benjamins Publishing Company 1997. Ein Band, der wiederum von Adam Jaworski herausgegeben wurde, behandelt Formen, Bedeutungen und Funktionen des Schweigens in verschiedenen kommunikativen Situationen und Feldern wie Gespräch, Ritual, Literatur, Musik, Kunst usw. Adam Jaworski (Hg.), *Silence. Interdisciplinary Perspectives*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter 1997. Fleur Ulsamer bemüht sich um eine umfassende Darstellung verschiedener Typen und Funktionen des Schweigens. Sie beschäftigt sich zunächst mit dem Schweigen im Gespräch nicht nur in *Face-to-face*-Situationen, sondern auch mittels verschiedener Medien wie Schrift, Telefon, Bildtelefon, Anrufbeantworter, E-Mail, Chat usw., um eine »Kulturgeschichte des kommunikativen Schweigens« im Bereich der Psychologie, Pathologie, Geschlechter-, Kultur-, Religions-, Kunst- und Rechtsforschung zu schreiben. Fleur Ulsamer, *Linguistik des Schweigens. Eine Kulturgeschichte des kommunikativen Schweigens*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 2001. Cheryl Glenn befasst sich mit einer »Rhetorik des Schweigens (*rhetoric of silence*)«, um die Tradition der Rhetorik, die der Rede das Primat gibt, kritisch zu revidieren und diese sowohl zu erweitern als auch zu transformieren. Glenn scheint die performative Dimension des Schweigens ins Auge zu fassen, wenn sie schreibt: »Whether choice or im/position, silence can reveal positive or negative abilities, fulfilling or withholding traits, harmony or disharmony, success or failure. Silence can deploy power; it can defer to power. It all depends.« Sie schreibt auch von den »paradoxical irregularities of intention and perception«, womit sie offenbar auf die Grenze der Effektivität eines strategisch eingesetzten Schweigens hinweist (die dann von ihr angeführten »irregularities of intention and perception« sind allerdings keine Paradoxien, sondern resultieren aus der Divergenz zwischen der Perspektive des Schweigenden und der des anderen). Glenns Argument schwankt jedoch etwa dort, wo sie schreibt: »[...] the question is whether our use of silence is our choice (whether conscious or unconscious) or that of someone else. When silence is our choice, we can use it purposefully and effectively.« Cheryl Glenn, *Unspoken. A Rhetoric of Silence*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press 2004, hier S. xi f und 13. Ein von Kathrina Reschka herausgegebener Band versammelt sprach-, literatur- und medienwissenschaftliche Arbeiten aus der Romanistik, die nach Funktionen des Schweigens und der Stille innerhalb eines Diskurses fragen. Kathrina Reschka (Hg.), »Stille: Stimme«. *Zum Moment des Schweigens aus der Sicht romanistischer Sprach-, Literatur- und MedienwissenschaftlerInnen*. Unter Mitarbeit von Carolin Fuhs. Siegen: universi 2008.

**115** Birgit Hoppe problematisiert die patriarchale Konstruktion von Weiblichkeit, die Frauen zum Schweigen bringt, sowie deren Übernahme im Feminismus. Birgit Hoppe, Das Schweigen der Frauen – Leugnen der Differenz. In: *Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit*. Hg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Berlin: Dietrich Reimer 1992, S. 107–116. Helga Geyer-Ryan und Barbara Sichtermann thematisieren das Verstummen von Frauen in patriarchalen Gesellschaften Europas sowie dessen allmähliche Aufhebung im 20. Jahrhundert. Helga Geyer-Ryan, Kassandra in Sizilien. In: *Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit*. Hg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Berlin: Dietrich Reimer 1992, S. 117–127; Barbara Sichtermann, Die schweigende Mehrheit war weiblich. In: *Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit*. Hg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Berlin: Dietrich Reimer 1992, S. 128–137. Adam Jaworski beschäftigt sich im Kapitel »The Politics

Thema ist. Zu den Ausnahmen zählt etwa Anette Wenderoths Untersuchung zur »stille[n] Gewalt der Schmollenden«. Wenderoth beschäftigt sich einerseits mit der Gewalt des Schweigens, das eine verbale Äußerung ersetzend als symbolischer Akt fungiert, wobei sie auch den Spezifika einer Gewalt des Schweigens

---

of Silence and the Silence of Politics« von *The Power of Silence* einerseits mit dem Schweigen als Mittel soziopolitischer Unterdrückung und/oder Kontrolle, andererseits mit dem Schweigen von dominierten Gruppen. In den Ausführungen über »Oppressive Silence and the Status Quo« im selben Kapitel geht es allerdings weniger um die unterdrückende Wirkung des Schweigens, das einen zum Schweigen bringt, als vielmehr um das Schweigen, das durch ein Schweigegebot mittels Sprache auferlegt wird wie etwa im Fall der Unterdrückung von Opposition durch Kriegrecht oder politischer Instrumentalisierung von Zensur. Jaworski, *The Power of Silence*, S. 98ff. Margarete Rubik untersucht drei britische Dramen aus den 1980er und 1990er Jahren, die *silencing* von Frauen infolge der Verinnerlichung patriarchaler Ordnung zeigten, ohne dabei aber die Vision einer alternativen Ordnung anzubieten. Margarete Rubik, *The Silencing of Women in Feminist British Drama*. In: *Semantics of Silences in Linguistics and Literature*. Hg. von Gudrun M. Grabher und Ulrike Jessner. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1996, S. 177–190. Kurzon thematisiert *silencing* in Hinblick auf die Macht verschiedener Instanzen, die über die Kontrolle bezüglich des Redens und Schweigens verfügen. Kurzon, *Discourse of Silence*. Zum Verstummen infolge von *silencing* vgl. außerdem: Gehring, *Das Echo als Schweigen*; s.o., S. 27.

Gerhard Bauer thematisiert den konformistischen wie auch den subversiven Aspekt des Schweigens unter der NS-Herrschaft, wobei er auch auf die Unzulänglichkeit des Schweigens als Mittel der Kritik hinweist. Gerhard Bauer, Wortohnmacht und ohnmächtiges Schweigen in einem faschistisch regierten Volk. In: *Schweigen*. Hg. von Ulrich Schmitz. Oldenburg: Redaktion OBST 1990, S. 155–167. Christanne Miller beschäftigt sich mit dem Schweigen in den Werken von M. Nourbese Philip, die – im Unterschied zu feministischen Schriftstellerinnen, die betonen, dass es für zum Schweigen gebrachte Frauen wichtig sei, sich sprachlich zu artikulieren – auch eine Macht und die Notwendigkeit des Schweigens behauptete. Christanne Miller, M. Nourbese Philip and the Poetics/Politics of Silence. In: *Semantics of Silences in Linguistics and Literature*. Hg. von Gudrun M. Grabher und Ulrike Jessner. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1996, S. 139–160. Helga Ramsey-Kurz richtet ihre Aufmerksamkeit auf das Schweigen der weiblichen Figuren in englischen Gegenwartsromanen, das weder ein Symptom ihrer Unterdrückung durch Männer darstelle, noch Freundschaft unter Frauen herstelle, sondern als Mittel fungiere, um mit dem konventionellen Gebrauch der Sprache zu brechen und die Individualität der Figuren in Abgrenzung zu einer weiblichen Kollektividentität zu markieren. Helga Ramsey-Kurz, *Telling Silences. Aspects of Female (In)Articulateness in Some Contemporary British Women's Novels*. In: *Semantics of Silences in Linguistics and Literature*. Hg. von Gudrun M. Grabher und Ulrike Jessner. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1996, S. 161–175. Ein von Emmanuel Alloa und Alice Lagaay herausgegebener Band untersucht »Strategien der Sprachabwendung« als Versuch einer anderen Rede in Philosophie und Literatur des 20. Jahrhunderts im Hinblick auf eine Sprachkrise, die als »eine Krise der propositionalen Struktur der Rede« zu verstehen sei angesichts des Problems, »sich der Festlegung und der stets damit einhergehenden Gewalt am Singulären zu entziehen«. Emmanuel Alloa/Alice Lagaay (Hg.), *Nicht(s) sagen. Strategien der Sprachabwendung im 20. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript 2008, hier S. 11 und 16. Zum Schweigen als Strategie gegen die Gewalt vgl. außerdem: Brown, *Freedom's Silences*; s.o., S. 27f.



im Vergleich zu denen einer Gewalt der Rede Aufmerksamkeit schenkt.<sup>116</sup> Andererseits weist sie darauf hin, dass das Schweigen (Verstummen) als *Symptom* desjenigen, der Gewalt erlitten hat, zugleich als *Symbol* wirken kann, das den Zustand des Verstummtseins *mitteilt*. Während die Symbol-Funktion des Schweigens dem Verstummten eventuell ermögliche, durch die ostentative Vorführung seiner Stummheit im bewussten Rückzug von der Gesprächssituation auf die Gewalt, die er erleidet, aufmerksam zu machen, könne diese Funktion auch missbraucht werden, wo jemand sich als Opfer inszeniert und den anderen zum Täter macht.<sup>117</sup>

Wenderoths Überlegungen über das Schmollen lassen sich in Bezug auf andere Arten des Schweigens weiterführen. Die Symbol-Funktion des Schweigens kann nur durch eine Interpretation aktiviert werden, durch die das Schweigen erst zu einem Symptom und/oder Symbol wird und eine Festlegung darauf hin erfährt, was es symbolisiert. Dabei bleibt zu fragen, wann, wie und von wem (dem Schweigenden selbst, dem Gegenüberstehenden, einem beobachtenden bzw. beschreibenden Dritten) diese Funktion aktiviert wird und inwiefern die Aktivierung möglich ist. Sie kann dort gewaltsam wirken, wo sie dem Schweigenden die Opfer-, dem anderen die Täter-Position zuschreibt und Letzterem eine Schuld zuweist, ohne dass er eine Handlung begeht.

Christopher Hall, Srikant Sarangi und Stefaan Slembrouck analysieren, wie in Berichten von Sozialarbeitern bestimmte Stimmen des »client« zum Schweigen gebracht werden, um eine saubere und glaubwürdige Geschichte der Sozial-

---

**116** S.o., S. 20.

**117** Vgl. Wenderoth, »Hast du was...?«, S. 140ff und 148f. In mancher Hinsicht unterscheiden sich meine Ansichten von denen Wenderoths. Ihre Überlegungen zur Symbol-Funktion des Schweigens führt sie in Bezug auf einen spezifischen Typ des Schweigens weiter, nämlich das Schmollen, verstanden als »*ostentative nonverbale Selbstkategorisierung als Opfer*«. Sie behauptet dabei, das Schmollen mache »eine (kommunikative!) Aussage über die Bedingungen, unter denen der Schweigende wieder zu sprechen bereit sein wird« (ebd., S. 146). M.E. macht dies jedoch nicht notwendigerweise den »Aussagegehalt« des Schmollens aus. An einer anderen Stelle argumentiert Wenderoth, das Schweigen eines Schülers gegenüber seiner Lehrerin sei »Einlenken unter Zwang und damit [...] »echtes Schmollen«; solches Schmollen diene »der Kritik an der jeweils bestehenden Hierarchie, gleichzeitig *bestätigt und festigt* sie aber auch deren Existenz, macht sie bewußt und läßt sie als quasi ontologisch erscheinen« (ebd., S. 144f). M.E. sollte man jedoch den Akt (Schweigen) und die Sinnzuschreibung (Schweigen *als* Schmollen) unterscheiden: Das Schweigen eines Schülers gegenüber seiner Lehrerin ist nicht notwendigerweise Schmollen, und die Bestätigung und ggf. Festigung der bestehenden Hierarchie finden erst in dem Moment statt, da ein Schweigen vom Schweigenden, vom Angeschwiegenen oder von einem Dritten als Schmollen klassifiziert wird.



arbeit (»a neat, credible social work story«)<sup>118</sup> zu konstruieren. Sie weisen auf verschiedene Typen des *silencing* hin, die sich in einem von ihnen untersuchten Bericht feststellen lassen:

There are points of view which are not heard at all [...]; there are words which are heard in the report of speech but which are framed interpretatively in support of the institution [...]; there is reported speech which initiates a discourse stretch but the response is not heard [...]; there are points of view which will only be heard when speakers have to account for their own actions [...], etc.<sup>119</sup>

*Silencing* im Bericht des Sozialarbeiters sei dabei im Zusammenhang mit den ›großen Erzählungen‹ der Sozialhilfe (»the grand discourses of welfare«)<sup>120</sup> zu betrachten, die bestimmte Menschen aus diskursiven Praktiken ausschließend als Andere konstruieren. Die Untersuchung von Hall, Sarangi und Slembrouck zeigt den Übergang zwischen dem Schweigen (Verstummen) der aus dem Diskurs ausgeschlossenen Stimmen und dem Schweigen (Verschweigen) des Diskurses auf. Während das Erstere auf ein *silencing* durch Redegewalt vonseiten des Diskurs-Urhebers zurückgeht, übt das Letztere eine Gewalt desjenigen Schweigens aus, mit dem der Diskurs eine Welt konstruiert, aus der bestimmte Dinge ausgespart bleiben.

Der Gewalt-Aspekt des Schweigens wird außerdem in folgenden Untersuchungen berührt bzw. angedeutet: Alfred Bellebaum referiert Kritik am Schweigen von Ärzten und Pflegepersonal gegenüber Patienten, das diese belaste.<sup>121</sup> Cheryl Glenn befasst sich mit »Silent Threats and Insults« innerhalb von sozialen Hierarchien – von Übergeordneten gegen Untergeordnete (z.B. Chefs gegen Mitarbeiter), unter Gleichrangigen (z.B. Kollegen) oder aber von Untergeordneten gegen Übergeordnete (z.B. von Schülern gegen Lehrer).<sup>122</sup> Maria Sifianou untersucht die Funktion des Schweigens im Rahmen der von Penelope Brown und Stephen Levinson entwickelten Höflichkeitstheorie und argumentiert, dass Schweigen sowohl als ›*face-threatening act*‹ fungieren kann wie auch als Strategie, ihn

**118** Christopher Hall/Srikant Sarangi/Stefaan Slembrouck, *Silent and Silenced Voices. Interactional Construction of Audience in Social Work Talk*. In: *Silence. Interdisciplinary Perspectives*. Hg. von Adam Jaworski. Berlin/New York: Mouton de Gruyter 1997, S. 181–211, hier S. 197.

**119** Hall/Sarangi/Slembrouck, *Silent and Silenced Voices*, S. 196f.

**120** Hall/Sarangi/Slembrouck, *Silent and Silenced Voices*, S. 184.

**121** Vgl. Bellebaum, *Schweigen und Verschweigen*, S. 161ff. Bellebaums Behandlung dieses Themas bleibt allerdings eher ein skizzenhafter Hinweis auf das Phänomen und verschiedene Haltungen dazu als dessen eingehende Analyse.

**122** Vgl. Glenn, *Unspoken*, S. 33ff.

zu vermeiden.<sup>123</sup> Bessie Dendrinós' und Emília Ribeiro Pedros sozioethnographische Studie zeigt, wie bei gemischtgeschlechtlichen Paaren in Griechenland und Portugal, die von Fremden nach dem Weg gefragt werden, die Männer ihre Partnerinnen zum Schweigen bringen oder die Frauen von sich aus die schweigende Rolle einnehmen. Das Schweigen der Frauen rühre, so Dendrinós und Pedro, von ihrer gegenüber Männern untergeordneten Position in den betreffenden Gesellschaften her, trage aber umgekehrt auch dazu bei, die soziale Hierarchie zu reproduzieren.<sup>124</sup> Das Beispiel von Dendrinós und Pedro zeigt, dass das Schweigen hier einerseits das Resultat von Gewalt(verhältnissen) ist, andererseits aber ihm auch selbst ein Gewaltmoment bzw. ein Anteil an diesen Gewaltverhältnissen zukommt. Was jeweils stärker in den Blick rückt, hängt wesentlich davon ab, ob man das Schweigen eher als ›Passion‹ oder als ›Aktion‹ wertet.

Die in diesem Abschnitt referierten Forschungen konturieren eins der grundsätzlichen Probleme für eine Analytik der Gewalt des Schweigens: dass nämlich eben aufgrund der Ambivalenz des Schweigens als Akt die Frage, ob es sich nun um Schweigen als einen Zustand handelt, zu dem der Schweigende gebracht worden ist, oder um eine willentliche Handlung, immer erst durch eine Interpretation geklärt werden kann – ebenso wie die Frage, inwiefern von einem ›passiven‹ Schweigen eine Wirkung auf den anderen ausgeht und in diesem Sinne ein ›aktives‹ Moment entsteht.

#### 4.3.2 Gewalt in der literaturwissenschaftlichen Schweigen-Forschung

Auch die literaturwissenschaftliche Forschung zum Schweigen legt den Fokus selten auf dessen Gewalt-Aspekt.<sup>125</sup> Zu den Ausnahmen gehört Mireille Schny-

<sup>123</sup> Vgl. Maria Sifianou, *Silence and Politeness*. In: *Silence. Interdisciplinary Perspectives*. Hg. von Adam Jaworski. Berlin/New York: Mouton de Gruyter 1997, S. 63–84.

<sup>124</sup> Vgl. Bessie Dendrinós/Emília Ribeiro Pedro, *Giving Street Directions. The Silent Role of Women*. In: *Silence. Interdisciplinary Perspectives*. Hg. von Adam Jaworski. Berlin/New York: Mouton de Gruyter 1997, S. 215–238.

<sup>125</sup> Christiaan L. Hart Nibbrig beschäftigt sich mit dem Schweigen in den Werken zahlreicher Autoren, unterschiedlicher Gattungen und verschiedener Epochen ohne Spezifizierung der Untersuchung in Hinsicht auf Formen und Funktionen des Schweigens. Christiaan L. Hart Nibbrig, *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981. Leslie Kane untersucht in Dramen von Maeterlinck, Tschchow, Jean-Jacques Bernard, Beckett, Pinter und Albee Funktionen und Wirkungen des Schweigens, das Figuren in Gesprächssituationen zur Antwort geben. Leslie Kane, *The Language of Silence. On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama*. London/Toronto: Associated University Press 1984. Otto Lorenz erforscht die kommunikative Funktion des Schweigens in der Dichtung von Hölderlin, Rilke und Celan, wobei er das Schweigen nicht auf die Sprachskepsis der Moderne zurückführt, sondern im Zusam-

ders Untersuchung des Verhältnisses zwischen Schweigen und Gewalt in der mittelalterlichen Literatur. Schnyder richtet ihre Aufmerksamkeit einerseits auf

---

menhang mit der abendländischen theologisch-mystischen Tradition des Schweigens angesichts der Unaussprechlichkeit des Numinosen betrachtet. Das Schweigen in der Dichtung fungiere als »indexikalische[s] Zeichen« für das sprachlich Nicht-Repräsentierbare – die »Transzendenz Gottes« bei Hölderlin, das »Übermaß an persönlicher Erinnerung« bei Rilke und das »unfaßbare[] Leid[]« bei Celan. Mittels einer deiktisch-elliptischen Schreibweise verschweige die Dichtung etwas und mache zugleich auf das Ausgesparte aufmerksam, das dann vom Leser, der mit dem Autor einen Verstehenshorizont teilt, »beredt« gemacht werde. Otto Lorenz, *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin – Rilke – Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1989, hier S. 47 und 73. Ein von Sanford Budick und Wolfgang Iser herausgegebener Band befasst sich mit der »Negativität (negativity)«, verstanden als »inherent doubling in language« – eine Dopplung aus dem »manifest text« und dessen »tacit dimension«, d.h. »the unwritten and unwritable – unsaid and unsayable – base of the utterance«. Im Gegensatz zur Hegelschen Negativität geht es hier um die Performanz (»the play movement«) der Negativität, die die Totalität und die Selbstidentität der Präsenz in Frage stellt und der Abwesenheit des Anderen eine dynamische Präsenz verleiht. Sanford Budick/Wolfgang Iser (Hg.), *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. New York: Columbia University Press 1989, hier S. xii f. Leona Tokor untersucht die Vorenthaltung von Informationen in Romanen von Faulkner, Conrad, Dickens, Austin, Fielding und William Edward Foster. Ihr Augenmerk ist dabei auf die Selbstreflexion des Lesers gerichtet, zu der dieser durch die irritierende Wirkung von Lücken (»gaps«) veranlasst werde. Solche Informationslücken können den Leser zu unerwarteten Einsichten in die eigene Haltung und mentale Gewohnheiten führen. Leona Tokor, *Eloquent Reticence. Withholding Information in Fictional Narrative*. Lexington, KY: The University Press of Kentucky 1993. Ein von Hartmut Eggert und Janusz Golec herausgegebener Band versammelt Arbeiten zum Schweigen vor allem in Mystik und Literatur. Einen Schwerpunkt des Bandes bilden die Untersuchungen über das Verhältnis von Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur der Nachkriegszeit. Hartmut Eggert/Janusz Golec (Hg.), »...wortlos der Sprache mächtig«. *Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1999. Ein von Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans herausgegebener Band enthält philosophische und literaturwissenschaftliche Beiträge über das Schweigen vor allem in der europäischen Moderne. Kurt Röttgers/Monika Schmitz-Emans (Hg.), *Schweigen und Geheimnis*. Unter Mitarbeit von Uwe Lindemann. Essen: Die blaue Eule 2002. Gert Hofmann erforscht anhand ausgewählter Texte der europäischen Literatur und Philosophie von der Antike bis zum 20. Jahrhundert Spuren eines flüchtigen, sich auflösenden, ohnmächtigen Subjekts, die sich in »synkopischen Figuren und Strukturen« wie »der Fugen-Bildung, der Auslassung, der Zäsur, der Ellipse« zeigen. Gert Hofmann, *Schweigende Tropen. Studien zu einer Ästhetik der Ohnmacht*. Tübingen/Basel: A. Francke 2003, hier S. 2 und 8. Mireille Schnyder analysiert das Schweigen im deutschen höfischen Roman um 1200 und dehnt diese Analyse auf die Semantik des Schweigens im breiteren kultur- und diskursgeschichtlichen Kontext aus. Mireille Schnyder, *Topographie des Schweigens. Untersuchungen zum deutschen höfischen Roman um 1200*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003. Sandra Markewitz rückt von der Untersuchung des Schweigens als Rhetorik ab und beschäftigt sich mit der unfreiwilligen Tautologie in den Tagebüchern Kafkas, die »der Ort des nichtmotivischen Schweigens« seien. Sandra Markewitz, *Das Schweigen. Tautologizität in Kafkas Tagebüchern*. München: Wilhelm Fink 2006, hier S. 10.

das Schweigen, das einer höfischen Sprachordnung als ihr bedrohliches Anderes gilt. Literarische Figuren können nicht nur in der fiktionalen Welt reden oder schweigen, sondern ein literarischer Diskurs kann, wie Schnyder meint, bestimmte Figuren als Verkörperung eines bestimmten Diskurses oder eines bestimmten Schweigens einführen. Zu beachten ist dabei zum einen, was für einen Diskurs oder ein Schweigen sie eventuell verkörpern, und zum anderen, wie der literarische Diskurs mit diesen Figuren umgeht, welche Funktion er ihnen zumisst. Schnyder zeigt die Bewältigungsstrategien des höfischen Diskurses, die sich in der Literatur (im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg und im *Erec* Hartmanns von Aue) beobachten lassen: den Ausschluss der solch ein Schweigen verkörpernden Figuren durch die verschweigende Narration und die Besiegelung dieses Ausschlusses dort, wo der Text ihre vom höfischen Helden zerstückelten Körper diskursiviert. Andererseits thematisiert Schnyder die Funktionalitäten des Schweigens innerhalb der höfischen Sprachordnung: als Mittel des Ausschlusses (Nichtansprechen, Nichtantworten); als Instanz der Hierarchisierung oder Unterdrückung (Schweige-Gebot) bestimmter Personen bzw. Gruppen; oder aber zur Vermeidung verbaler und physischer Gewalt (Affekt-Kontrolle durch Verschweigen).<sup>126</sup>

Melissa De Bruyker, die Funktionen des Schweigens in modernen narrativen Texten am Beispiel von Romanen Kafkas, Schnitzlers und Robert Walsers untersucht, befasst sich mit politisch repressivem Schweigen in der europäischen Moderne sowie mit einer gewaltkritischen Funktion des Schweigens, wie sie das explizit thematisierte Schweigen moderner Romanfiguren vorführe.<sup>127</sup> Stefan Krammers Analyse von Thomas Bernhards Dramen fokussiert auf »die schweigenden Figuren, die der Gewalt der Rede die Gewalt der sprachlosen Präsenz entgegenstellen«, und untersucht unter anderem die Funktion des Schweigens in der sadomasochistischen Beziehung zwischen der Herrin und der Dienerin in *Ein Fest für Boris* sowie im »Non/Verbale[n] Schlagabtausch« in *Vor dem Ruhestand*. Er analysiert außerdem das Verhältnis zwischen Reden und Schweigen vor allem in *Heldenplatz* und der Dramoletten-Sammlung *Der deutsche Mittagstisch* in Hinblick auf das Verschweigen der nationalsozialistischen Vergangenheit in der österreichischen und deutschen Nachkriegsgesellschaft. Auf Kram-

<sup>126</sup> Vgl. Mireille Schnyder, *Aufgerissenes Ohr und gefesselte Zunge. Schweigen und Gewalt in der Literatur des Mittelalters*. In: *Gewalt in der Sprache. Rhetoriken verletzenden Sprechens*. Hg. von Sybille Krämer und Elke Koch. München: Wilhelm Fink 2010, S. 215–224.

<sup>127</sup> Vgl. Melissa De Bruyker, *Das resonante Schweigen. Die Rhetorik der erzählten Welt in Kafkas »Der Verschollene«, Schnitzlers »Therese« und Walsers »Räuber«-Roman*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 17ff.

mers Arbeit, die die bislang einzige umfangreiche Studie zum Schweigen in Bernhards Dramen darstellt, gehe ich bei den Textanalysen im folgenden Kapitel näher ein.<sup>128</sup>

## 5 Textauswahl und Vorgehensweise

In den anschließenden Kapiteln dieses Buchs unterziehe ich die folgenden Texte einer eingehenden Lektüre: Thomas Bernhards Dramen *Ein Fest für Boris* (1970), *Der Präsident* (1975), *Vor dem Ruhestand* (1979); Abe Kōbōs Roman *Die Frau des Sandes* (*Suna no onna*, 1962); Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* (1971); Ōe Kenzaburōs Roman *Das Zeitgenossenschaftsspiel* (*Dōjidai gēmu*, 1979). Die Auswahl ist motiviert zum einen durch die in diesen Texten beobachtbare Vielfalt der Dimensionen einer Gewalt des Schweigens, die die fiktionalen Figuren ausüben und/oder erleiden, sowie durch die Vielfalt der literarischen Techniken und Strategien, mit denen die Texte die Gewalt des Schweigens vermitteln.

Ich habe Dramen und Erzähltexte gewählt, da dialogische Konstellationen für die Analyse einer Gewalt des Schweigens einen zugänglicheren Gegenstand bieten als Lyrik, die sich zwar oft als Hinwendung und Anrede zu lesen gibt, die Stelle des Angesprochenen jedoch mehr oder weniger offen lässt. Da die Wirkung einer Rede oder eines Schweigens nur an Reaktionen des damit Konfrontierten erkennbar werden kann, ist es für die Analyse einer Gewalt des Schweigens wesentlich, dass diese Reaktionen im Text vermerkt oder aus ihm erschließbar sind. Die Beschäftigung mit den zwei unterschiedlichen Gattungen der dramatischen und der erzählenden Prosa soll dabei Aufschluss geben, wie deren gattungsspezifische Diskurse jeweils die Gewalt des Schweigens inszenieren, auf welche Weise und mit welchen Mitteln sie diese für den Leser erfahrbar machen. Konventionell (re-)präsentieren Dramen die gesamte kommunikative Szene, in der sich Interaktionen zwischen Figuren ereignen, und setzen den Leser oder Zuschauer in die Position eines beobachtenden Dritten. Sein Zugang zur Gedanken- und Gefühlswelt einer schweigenden Figur oder einer Figur, die ein Schweigen empfängt, ist gleichermaßen eingeschränkt wie derjenige der Figuren; von den Gedanken und Gefühlen eines Schweigenden erfahren sowohl der Leser bzw. Zuschauer als auch die anderen Figuren nur insofern, als sie direkt oder indirekt geäußert werden. Im Unterschied dazu ist in Erzählungen grundsätzlich offener, wie viel oder wenig von einer ›Szene des Kommunizierens‹, etwa

---

<sup>128</sup> Stefan Krammer, »redet nicht von Schweigen...«. *Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, hier S. 72.

einem Gespräch, mitgeteilt wird. Der Bericht eines Erzählers kann bestimmte Teilnehmer an einer Kommunikation nicht erwähnen oder über Redebeiträge hinweggehen, d.h., der Erzähler kann sich seinerseits eines gewissen Schweigens bedienen. Zum anderen kann ein auktorialer oder ein sehr aufmerksamer personaler Erzähler dem Leser über Gedanken und Gefühle bestimmter Figuren Auskunft geben, die anderen Figuren unzugänglich bleiben; oder er kann das Geschehen in der wiedergegebenen Kommunikation kommentieren oder darüber reflektieren und dadurch auf Wahrnehmung und Interpretation von Lesern Einfluss nehmen. Solche Unterschiede zwischen dramatischer und erzählender Prosa können wiederum innerhalb eines Textes funktionalisiert werden wie zum Beispiel bei Bachmann: In *Malina*, dessen Genrezuordnung als Roman ein Paratext explizit vermerkt, gibt es in Form direkter Rede geschriebene, zum Teil mit den Namen der Figuren versehene Gesprächspassagen, die an Dialoge eines Dramas denken lassen. Durch solche ›dramatischen‹ Passagen markiert der Diskurs von *Malina* Differenzen zu den Textabschnitten, die von den (bzw. über die) Interaktionen zwischen den Figuren erzählen. In den Analysen möchte ich herausarbeiten, welche Funktion diese Differenzierungen für den Roman haben.

Dass sich die Auswahl der Texte auf die 1960er und 1970er Jahre konzentriert, hat seinen Grund darin, dass die Mehrzahl der ausgewählten Texte (*Vor dem Ruhestand*, *Die Frau des Sandes*, *Malina* und *Das Zeitgenossenschaftsspiel*) zur Reflexion über das Verschweigen von Kriegsgewalt und Kriegsschuld beitragen, dessen subtilere Folgen sich über die unmittelbare ›Nachkriegszeit‹ hinaus in den folgenden Generationen manifestieren. Im Unterschied zu Forschungen, die hinsichtlich der gewaltsamen Vergangenheit in der deutschsprachigen und japanischen Nachkriegsgesellschaft politische, soziale und kulturelle Faktoren vergleichen, zielt in der vorliegenden Arbeit die Beschäftigung mit Texten aus zwei Sprach- und Kulturräumen nicht auf einen unmittelbaren Vergleich zwischen den einzelnen Literaturen und Kulturen, sondern mir geht es darum zu zeigen, wie sich die Texte jeweils auf den Kontext beziehen, in dem sie entstanden sind, auf welche Weise sie sich mit dem Schweigen im gesellschaftlichen Diskurs in der Nachkriegszeit auseinandersetzen, wie sie es in ihrem Diskurs erfahrbar machen und welche literarische Techniken und Strategien sie dafür verwenden.

Ich analysiere die oben genannten Texte in vier Kapiteln (»Lektüre des Schweigens I–IV«), denen sich jeweils eine »Reflexion« anschließt. Die in der »Lektüre des Schweigens I« behandelten Dramen Thomas Bernhards zeigen in ihren hysterisierten Beziehungen, dass jemand in umso höherem Maße dem Schweigen eines anderen zum Opfer fallen kann, je mehr seine Aufmerksamkeit ihm gegenüber gesteigert ist. Die Herrinnen in *Ein Fest für Boris* und *Der Präsident*, die jeweils ihrer Dienerin gebieten zu schweigen, vernehmen in deren Still-

sein statt eines gehorsamen Nichtsprechens ein gegen sie gerichtetes aggressives Schweigen, und sie vermuten darin etwas souverän Verschwiegenes. In *Vor dem Ruhestand* meint der ehemalige SS-Offizier Rudolf im Schweigen seiner jüngeren Schwester Clara, die er im Komplott mit der älteren Schwester Vera unterdrückt, einen gegen sich und Vera gerichteten Hass zu vernehmen. *Ein Fest für Boris* und *Der Präsident* lassen dabei die Frage offen, ob die Dienerinnen mit gewaltsamer Absicht schweigen, ob sie überhaupt aktiv schweigen, d.h., ob die Herrinnen sie nicht bloß durch ihre Interpretation als »Täterinnen« eines gewaltsamen Schweigens konstruieren.

Die Empfindlichkeit gegenüber dem Verhalten der anderen, welche die Figuren in Bernhards Dramen bereits zu Beginn der ersten Szene charakterisiert, entwickelt der Protagonist in Abe Kōbōs Roman *Die Frau des Sandes*, den ich in der »Lektüre des Schweigens II« untersuche, erst im Laufe der Erzählung: Er kommt aus der Stadt in ein Wüstendorf an der Peripherie Japans. Der Schweigsamkeit der dortigen Bewohner schenkt er zunächst keinerlei Aufmerksamkeit. Im Dorf wird er bei einer Frau untergebracht, die in einem Haus auf dem Boden eines Sandlochs wohnt. Erst als er bemerkt, dass er in Wirklichkeit in dem Loch eingesperrt wurde, beginnt er das Schweigen der Frau und der anderen Dorfbewohner deutlich wahrzunehmen und darunter zu leiden, bis er schließlich die Gewaltverhältnisse zwischen der Dorfgemeinschaft und deren Außenwelt begreift, die den Kontext des hinterhältigen Schweigens der Dorfbewohner ausmachen.

Während in Bernhards Dramen und Abes Roman enge, intime Räume und Abhängigkeitsbeziehungen die Aufmerksamkeit für das Verhalten der anderen intensivieren, resultiert in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*, der im Mittelpunkt der »Lektüre des Schweigens III« steht, die Sensibilisierung aus der Verliebtheit. Die Ich-Erzählerin, die Liebende, ist höchst empfänglich für das Verhalten des Geliebten. Dies versetzt sie einerseits in einen überschwänglich-euphorischen Zustand, macht sie aber andererseits auch sehr verletzlich. Dergleichen Sensibilität fehlt beim Geliebten. Er treibt ein Spiel mit dem Schweigen, dessen Effekte auf die Liebende mörderisch wirken. *Malina* macht zudem die Gewalt eines Schweigens erfahrbar, das einem Hören immanent ist, wenn dieses den Anspruch des anderen überhört.

Bachmann erkennt Gewalt auch im Verleugnen zugefügter Gewalt, in einem Schweigen, dessen Träger nicht nur ein Individuum, sondern ein soziales Kollektiv sein kann. Wie Bernhards *Vor dem Ruhestand* und Bachmanns *Malina* setzt sich Ōe Kenzaburōs Roman *Das Zeitgenossenschaftsspiel*, den ich in der »Lektüre des Schweigens IV« behandle, mit dem kollektiven Verschweigen von Kriegsgewalt und Kriegsschuld auseinander. Der Roman gibt sich als eine Serie von Texten zu lesen, die der Ich-Erzähler in Form von Briefen an seine Schwes-



ter schreibt. Was er darin schreibt, ist sein Lebenswerk, nämlich »Mythos und Geschichte« seines Heimatdorfs auf der japanischen Insel Shikoku. Bei seiner Schreibarbeit unternimmt er eine Revision des Überlieferten, die darin verschwiegene gewaltsame Ereignisse betrifft. Indem der Erzähler »Mythos und Geschichte« schreibt, dokumentiert er zugleich den *Prozess* seiner Arbeit an »Mythos und Geschichte«. Dies macht aufmerksam auf die Konstruiertheit sowohl mythischer als auch historischer Diskurse und stimmt die Aufmerksamkeit des Romanlesers ebenfalls kritisch gegenüber dem Romandiskurs, der sich als »Mythos und Geschichte« präsentiert. Durch die komplexe Erzählstruktur und die Vielzahl von Verweisen auf und Parallelen zu »Mythos und Geschichte« Japans bezieht Ōes Roman dabei die Aufarbeitung des Verschweigens von Gewalt, die der Erzähler unternimmt, auch auf die Situation in der japanischen Gesellschaft zur Zeit seiner Entstehung.

Die »Reflexionen I–IV« im Anschluss an die jeweilige Lektüre vertiefen Überlegungen zu einem bestimmten Aspekt der Gewalt des Schweigens aufgrund der Erkenntnisse, die durch die Textanalyse gewonnen wurden. Die »Reflexionen« haben einerseits den Charakter von Zusammenfassungen, unternehmen aber auch kurze theoretische Exkurse, die den Zusammenhang zwischen der vorausgegangenen und der kommenden »Lektüre des Schweigens« deutlich machen und so als Brücke zwischen den Kapiteln fungieren. In der »Schlussbetrachtung« fasse ich die Erkenntnisse der Untersuchung zusammen.



# Die destruktive Wirkung der Stummheit – Lektüre des Schweigens I

## Thomas Bernhard: *Ein Fest für Boris* (1970), *Der Präsident* (1975), *Vor dem Ruhestand* (1979)

### 1 Rebelliges Schweigen und gehorsam-aggressive Stummheit – *Ein Fest für Boris*

#### 1.1 Redselige Herrin und schweigsame Dienerin

Thomas Bernhards Drama *Ein Fest für Boris* (1970, UA 1970) ist bestimmt von den Interaktionen zwischen einer mächtigen und einer untergeordneten Figur: einer Herrin, die in den *dramatis personae* als »Gute« aufgeführt ist, und ihrer Dienerin Johanna. Die Kommunikation der beiden kennzeichnet eine starke Asymmetrie, die der Machtverteilung zwischen ihnen zu entsprechen scheint: Während die »Gute«, die sich gegenüber Johanna tyrannisch verhält, extrem redselig ist, so dass sich ihre Rede oft einem Monolog nähert, bleibt die Dienerin schweigsam; diese sagt die meiste Zeit nichts, und in den seltenen Fällen, in denen sie sich äußert, sind es nur wenige Worte. Gemäß der Rangordnung spielt Johanna in den Interaktionen überhaupt eine reagierende Rolle: die Initiative des Gesprächs ergreift sie nur selten; sie antwortet zumeist entweder auf eine von der Herrin gestellte Frage oder wiederholt, was diese gesagt hat.<sup>1</sup> Zudem gebietet die Herrin der Dienerin explizit zu schweigen. Als Johanna »etwas sagen [will]«, befiehlt die »Gute«: »Schweigen Sie«, noch bevor die Dienerin überhaupt zu sprechen beginnt (15/154).<sup>2</sup> Der ›Sprachhandlung‹ kontrastiert eine Asymmetrie auf der Ebene des körperlichen Handelns: Die »Gute«, die bei einem Unfall, bei dem ihr Mann umkam, ihre Beine verlor, sitzt im Rollstuhl. Um sich zu bewegen, benötigt sie die Hilfe von Johanna. Die Unbeweglichkeit der Herrin, die eine Einschränkung ihrer Freiheit darstellt, wird jedoch zugleich zum Anlass ihrer Machtdemonstration, wenn sie zu einem bestimmten Zweck statt des eigenen Körpers den der anderen einsetzt, mit ihren Befehlen die Dienerin dazu

---

1 Im Stück äußert sich Johanna insgesamt 25 Mal. In sechs Fällen sind es Antworten auf Fragen der »Guten«; zwölf Mal wiederholt Johanna, was die »Gute« gesagt hat.

2 Hier und im Folgenden zitiere ich aus Bernhards Dramen mit Band- und Seitenzahl nach: Thomas Bernhard, *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. 22 Bde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003ff.

›bewegt«. Die Bewegungen Johannes bezeugen so ebenfalls eher ihre Unterordnung als eine durch körperliche Beweglichkeit ermöglichte Handlungsfreiheit; sie bewegt sich in der Regel anlässlich direkter oder indirekter Aufforderungen der »Guten«.

Die Thematisierung des Herrschaftsverhältnisses, die Immobilität der im Rollstuhl sitzenden Herrin, das Motiv der Beinlosigkeit und nicht zuletzt die auffällige Präsenz des Schweigens machen *Ein Fest für Boris* vergleichbar mit Samuel Becketts Drama *Endspiel* (*Fin de partie*, 1957, UA 1957).<sup>3</sup> Im Stücktext von *Endspiel* findet sich das mit »Pause.« markierte Schweigen nicht nur innerhalb einer Figurenrede, sondern auch zwischen zwei Figurenreden. Während die Bühnenanweisung »Pause.« innerhalb einer Rede formal einer Figur zugeordnet ist und sich somit als deren Schweigen verstehen lässt, entzieht sich dieselbe Anweisung zwischen zwei Redebeiträgen der eindeutigen Zuschreibung zu einer Figur und damit auch der Identifizierung als Schweigen – sie steht einer Stille nahe. Diese Schwierigkeit, das »Pause.« zwischen den Figurenreden einer Figur zuzurechnen, affiziert jedoch auch die Abwesenheit innerhalb einer Figurenrede, die ebenso markiert ist. Im Unterschied zu den mit den Zeichen »...« und »–« kenntlich gemachten Auslassungen und Verzögerungen in der Rede in *Endspiel* erscheint auch das »Pause.« innerhalb der Rede wie der Einbruch einer Stille, keines bloßen Nichtsprechens, sondern einer nicht sprachlichen Abwesenheit. Claudia Benthien wertet das von der Sprache entkoppelte Zwischen-Schweigen bei Beckett (*Warten auf Godot*, 1952, UA 1953) oder Ödön von Horváth (*Kasimir und Karoline*, 1961, UA 1932) als »eine ›zusätzliche‹ Figur der Aufführung«, die zu einer »Figur der Stille« geworden sei. Das Erscheinen derartigen Schweigens bei Horváth und Beckett markiert für Benthien einen Endpunkt im Prozess der »sukzessive[n] semantische[n] Entleerung des Schweigens« in der Dramatik des 20. Jahrhunderts. Die Ersetzung des ›beredten‹ Schweigens in den Dramen des 18. und 19. Jahrhunderts durch die ›leere‹ Stille sieht sie als einen zentralen Faktor für die von Peter Szondi bei Ibsen, Tschechow, Strindberg, Maeterlinck und Hauptmann diagnostizierte »Krise des Dramas«, das Szondi zufolge von der »Möglichkeit des Dialogs« abhängt.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> In *Endspiel* sitzt Hamm, der Herr, »in an armchair on castors«; seine Eltern Nagg und Nell haben bei einem Tandemfahrradunfall ihre Unterschenkel verloren. Zudem verbinden die Leere des Zimmers (»Bare interior«) und die Wiederholungsstruktur Becketts Stück mit *Ein Fest für Boris*. Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber 2006, S. 92. Auf die leere Räumlichkeit und die im Vergleich zu Beckett weit exzessiveren Wiederholungen in Bernhards Stück komme ich unten zurück.

<sup>4</sup> Claudia Benthien, *Die stumme Präsenz. Zur ›Figur‹ des Schweigens bei Ödön von Horváth*. In: *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. Hg. von Gabriele Brandstetter und Sibylle Peters.

Im Unterschied zu Beckett (wie auch zu Horváth) erscheint die Abwesenheit der Rede bei Bernhard primär als Schweigen einer Figur. Dabei operiert Bernhard, wie ich im Folgenden eingehender zeigen werde, in *Ein Fest für Boris* mit einer extrem ungleichmäßigen Verteilung von Rede und Schweigen zwischen den Figuren, die im Konflikt miteinander stehen. Das Schweigen der Dienerin provoziert einen Rede-Exzess auf der Seite der Herrin, während die Rede der Herrin umgekehrt mehr Schweigen vonseiten ihrer Dienerin zu provozieren scheint. In dieser Dynamik der Selbstverstärkung unterscheidet sich Bernhards Stück von *Endspiel*, in dem Herr und Diener gleichermaßen reden und schweigen bzw. in den mit »Pause.« bezeichneten Zustand geraten.

Die Struktur von *Ein Fest für Boris* prägen Wiederholungen und deren Unterbrechungen.<sup>5</sup> Die Handlungen der »Guten« und Johannas folgen alltäglichen Wiederholungsroutinen: »Alles ist jeden Tag tagtäglich/ eine Wiederholung von Wiederholungen« (15/142), sagt die »Gute«. In diesem Alltag markieren der Streik der Zeitungsdrucker sowie zwei Feste – ein Maskenball und eine Geburtstagsfeier – Zäsuren. Durch den Streik wird die »Abwechslung« unterbrochen, die der »Guten« »Die Inserate/ Die Mordfälle/ und das Wetter« (15/144) in den Zeitungen bieten, wobei diese »Abwechslung« nichts anderes als eine weitere tägliche Wiederholung darstellt. Ball und Fest erscheinen ihrerseits in ihren eigenen Wiederholungen: »Diese Bälle sind immer dasselbe/ Immer dieselben Leute/ immer die gleiche schlechte Luft« (15/164), kommentiert die »Gute« nach dem Ball. Auch der besondere Tag der Geburtstagsfeier kehrt jährlich wieder. Das Geburtstagsfest für Boris, den neuen, ebenfalls beinlosen Ehemann der »Guten«, den sie nach dem Tod ihres Mannes im »Asyl« »ausgesucht« hat (15/174), wird jedoch durch dessen Tod abrupt beendet – der einzige Moment im gesamten Drama, in

---

München: Wilhelm Fink 2002, S. 195–220, hier S. 204 und 197; Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1956, S. 16.

5 Die Wiederholung ist ein charakteristisches Stilmerkmal bei Bernhard. Christian Klug zufolge finden sich in Bernhards Theaterstücken Wiederholungen »als rhetorische Figuren; als »sprachrealistische« Gestaltung Alltagssprachlicher Formulierungsprozesse; als Leitmotiv; als sprachlicher Reflex auf die stupiden Rituale, die das Leben der Protagonisten bestimmen. Ferner fungieren Techniken der Wiederholung als gestalterisches Mittel musikalischer Strukturierung, indem die lockere Motivrekurrenz mittleren und größeren tektonischen Einheiten Kontinuität und Geschlossenheit verleiht«. Als Variationen der Wiederholungsformen ließen sich zudem der Wechsel »zwischen Nominal- und Verbalstil, zwischen den Aktionsarten (aktiv-passiv), zwischen Formulierungen mit oder ohne Modalverb« feststellen; »ferner variieren Tempus, Kasus, Wortreihenfolge (Epanodos bzw. Chiasmus), Allgemeingrad (Existenz- und Allsatz) sowie der Adressat der Rede (Gegenüber, Schicksal, Selbstgespräch)«. Christian Klug, *Thomas Bernhards Theaterstücke*. Stuttgart: Metzler 1991, S. 170f und 173.

dem der Lauf der Wiederholungen nicht bloß vorläufig unter-, sondern endgültig abgebrochen wird.

Die Figurenrede ist ebenfalls stark repetitiv. Bei den Interaktionen zwischen der Herrin und der Dienerin wird der Sprechakt des Befehlens fast exzessiv wiederholt. Dieses Wiederholen ist für die Beziehung zwischen den beiden Figuren deshalb aufschlussreich, weil der Befehl eigentlich einen definitiven, endgültigen Gestus hat: Beim Befehl fordert ein Sprecher eine andere Person *ultimativ* auf, etwas zu tun (oder im Falle des verbotenden Befehls etwas zu unterlassen). Dabei bezieht sich diese Aufforderung nicht allein auf die Ausführung oder die Unterlassung von etwas, was der Befehl nennt (also seinen ›propositionalen Gehalt‹), sondern es geht auch um die Befolgung des Befehls selbst: Jeder Befehl will den Angesprochenen dazu nötigen, ihm Folge zu leisten. Daher bezieht sich ein wiederholtes Befehlen potentiell auch noch auf eine weitere Wiederholungsfigur: die wiederholte Befolgung des Befehls. Johanna führt die Befehle der »Guten« zumeist unverzüglich aus. Umso mehr fällt es auf, wenn sie plötzlich nicht (sofort) gehorcht. Die Stellen in *Ein Fest für Boris*, an denen das Gehorchen unterbleibt oder Verzögerungen eintreten, sind bemerkenswert als Momente, in denen die Macht, die durch das Befehlen aktualisiert wird, ihre Wirkung (zunächst) verfehlt.

In *The Psychic Life of Power* weist Judith Butler auf einen Bruch hin, der besteht zwischen der Macht, die es einem Subjekt ermöglicht, als solches zu erscheinen, und der Macht, die dieses Subjekt ausübt. Damit die Macht, die die Bedingung für das Erscheinen eines Subjekts ausmacht, fortbestehen kann, müsse sie durch das Subjekt wiederholt aktualisiert werden. Dabei finde diese Wiederholung niemals auf dieselbe Weise statt.

If conditions of power are to persist, they must be reiterated; the subject is precisely the site of such reiteration, a repetition that is never merely mechanical. As the appearance of power shifts from the condition of the subject to its effects, the conditions of power (prior and external) assume a present and futural form. But power assumes this present character through a reversal of its direction, one that performs a break with what has come before and dissimulates as a self-inaugurating agency. The reiteration of power not only temporalizes the conditions of subordination but shows these conditions to be, not static structures, but temporalized – active and productive.<sup>6</sup>

Das Erteilen eines Befehls ist so ein Moment, in dem die Herrin versucht, die Macht zu aktualisieren, die ihrer Position als Herrin innewohnt. Der Befehl kann

---

<sup>6</sup> Judith Butler, *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford, CA: Stanford University Press 1997, S. 16.

dabei nur in Form einer Anrede gegeben werden. Daher birgt das Befehlen zugleich das Risiko, dass der darin erhobene Machtanspruch negiert wird – etwa indem derjenige, der den Befehl erhält, nicht entsprechend darauf reagiert. Der Herrschende kann zwar versuchen, dieses Risiko zu verringern, indem er zum Beispiel für das Befolgen seines Befehls eine Belohnung verspricht oder umgekehrt Strafe bei Befehlsverweigerung androht. Solche Maßnahmen lassen sich jedoch gerade als Zeichen fehlender Souveränität verstehen. Wenn die Herrin ihren Befehl wiederholt, bekräftigt sie dessen Anspruch einerseits; zugleich multipliziert sie aber auch die Möglichkeiten ihres Scheiterns. Unterbrechungen, die sich in Bernhards Drama eben dort finden, wo ein Befehl darauf dringt, zum wiederholten Mal ausgeführt zu werden, sind somit potentiell Momente einer Subversion. Für solche subversiven Momente scheint der Streik der Zeitungsdrucker, über den Johanna die »Gute« informiert, quasi paradigmatisch zu stehen:

DIE GUTE  
[...]  
Warum gibt es denn heute keine Zeitungen  
JOHANNA  
Sie streiken  
DIE GUTE  
Wer streikt  
JOHANNA  
Die Drucker  
DIE GUTE  
Die Drucker  
JOHANNA  
Alle streiken  
DIE GUTE  
Alle streiken  
Auf einmal streiken alle  
Alles streikt  
Alles  
JOHANNA  
Überall wird gestreikt  
DIE GUTE  
Alles streikt  
[...] (15/143f)

Hier bricht Johanna, indem sie die Frage der »Guten« beantwortet, ihr Schweigen, um dieser den Grund für das Fehlen der Zeitung, also ein bestimmtes Schweigen der »Welt«, zu erklären. Das Ausbleiben der Zeitung ist Resultat einer kollektiven Unterlassung der Arbeit durch »Drucker«, durch eine Gruppe von Arbeitenden, die anders als Journalisten auf die diskursive Dimension des Mediums keinen

Einfluss haben, d.h. durch ein in diesem Sinne schweigendes Kollektiv im Produktionsprozess der Zeitung. Das Verhältnis zwischen Journalisten und Druckern, die ausschließlich mit der materiellen Dimension des Mediums zu tun haben, spiegelt sich im Verhältnis zwischen der Herrin und der Dienerin bei der Rezeption der Zeitung wider: die »Gute« verbietet Johanna, den Inhalt des für sie vorzulesenden Textes zu verstehen, da dies, so ihre Behauptung, das Anhören des Vorgelesenen unerträglich mache. Die Herrin verlangt also von der Dienerin, ausschließlich die Rolle eines Mediums zu spielen, welches das Graphische ins Phonetische verwandelt, während es den Inhalt des Vermittelten »intakt« bleiben lässt, indem es keinen Einfluss auf ihn ausübt. (Es ist aber unmöglich, etwas auf diese Weise vorzulesen. Die Herrin befiehlt der Dienerin etwas Unmögliches und legt es mit dem unmöglichen Befehl offenbar darauf an, diese zum Scheitern zu bringen, was ihr weitere Gelegenheit gäbe, die Dienerin anzuschreien, zu beschimpfen, zu peinigen usw.) Insofern lässt sich die Übertreibung bei den oben zitierten Äußerungen Johannas (»Alle streiken«, »Überall wird gestreikt«),<sup>7</sup> die wegen ihrer Eigeninitiative Ausnahmen darstellen, auch als eine auf sich selbst bezogene Mitteilung lesen, d.h. als Hinweis auf *ihren* »Streik«, ihre Weigerung, die übliche Rolle zu spielen.

Hans Höller bemerkt, dass die Stummheit der Dienerin außerstande ist, das System der Herrschaft zu durchbrechen, das die »Gute« in und durch die Sprache einrichtet.<sup>8</sup> Tatsächlich geht die Subversion der Dienerin durch das gesamte Stück hindurch nie so weit, dass die bestehende Herrin-Dienerin-Beziehung zu einem Ende kommt; die »Gute« bleibt bis zuletzt Herrin, Johanna Dienerin. Doch innerhalb des festgelegten Rollenspiels zeigen sich durchaus Momente, in denen die Machtverhältnisse zwischen der Herrin und der Dienerin ihre Eindeutigkeit verlieren. Solche Momente ereignen sich in der und durch die Stummheit der Dienerin, eben weil das Herrschaftssystem in der und durch die Sprache konstruiert ist; Schweigen, das die Leerstelle in diesem sprachlich eingerichte-

---

7 Die Übertreibung ist neben der Wiederholung ein weiteres charakteristisches Stilmerkmal bei Bernhard. Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*. 2., erweiterte Aufl. Wien: Sonderzahl 1989 (1986).

8 »Aber die geschlossene Welt ist in Thomas Bernhards Theaterstück *die Welt der Guten*«, sie ist darin die Herrin, die sich demonstrativ der nach innen und außen abgesperrten Sprachstrukturen in ihrer Rede bedient, sie schaltet und waltet sprachlich mit den Totalisierungsformeln der Vergeblichkeit, sie besitzt die sprachliche Apparatur, die systematisch die Zerstörung der kommunikativen, praktischen und geschichtlichen Möglichkeiten der Sprache betreibt. Die Sprache ist ihre Welt, in ihr besitzt sie nicht nur ihre Entfremdung, sondern auch ihre Herrschaft über die Dienerin.« Hans Höller, *Kritik einer literarischen Form. Versuch über Thomas Bernhard*. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1979, S. 39.

ten System ausmacht, ist ein Ort, an dem die der Herrschaft widerstehende oder sie subvertierende Macht sich einnisten oder entstehen kann. Zum Schweigen der Beherrschten in Bernhards Dramen bemerkt Stefan Krammer im Anschluss an Jang Eun-Soo:

Das Schweigen der Beherrschten ist allerdings nicht notgedrungen als ratlose Reaktion, sondern durch ihre Verweigerung als gezielte Gegenaktion zu deuten. Die schweigenden Figuren in Bernhards Dramen werden im subtilen Kräftespiel durch ihr nonverbales Verhalten zu den eigentlichen Handelnden, indem sie die offenbar Mächtigen, die das Sagen haben, ihre Überlegenheit fühlen lassen. Reden und Schweigen werden demnach zu einem Spiel zwischen Macht und Ohnmacht. Dem Schweigen kann nicht widersprochen werden, deshalb taugt es auch zu subtilem Umgang mit Herrschaftsverhältnissen. Allerdings dreht das Schweigen die Machtverhältnisse nicht einfach um, sondern führt sie über in eine Unentscheidbarkeit, welche die gefertigten Hierarchien zuallererst in Frage stellt und sie dadurch zum Einsturz bringt: Ist es Macht? Ist es Ohnmacht?<sup>9</sup>

Meines Erachtens betrifft die »Unentscheidbarkeit« dabei nicht nur die veränderten Machtverhältnisse, die durch die Wirkung der Stummheit von Untergeordneten eintreten, sondern auch den Modus der Stummheit – d.h., es bleibt ebenfalls ambig, ob die Untergeordneten ihr Schweigen als »gezielte Gegenaktion« oder überhaupt als Aktion ausführen oder ob sie schlicht nichts sagen oder weiterhin nichts sagen können (d.h. verstummt sind), während ihr Schweigen seine Wirkung tut. Bei der mit »Pause.« markierten Abwesenheit in Becketts *Endspiel* betrifft die Ambiguität deren Identifizierbarkeit als Schweigen (Ist es ein Schweigen? Ist es eine Stille?); in *Ein Fest für Boris* dagegen lautet die Frage zum Nichtsprechen der Dienerin: Ist es ein Schweigen? Ist es ein Verstummen?

In einem Typoskript von *Ein Fest für Boris* heißt die Figur der »Guten« »die Herrin«; die Figur Johanna bezeichnet Bernhard in mehreren Fassungen als »Zofe«.<sup>10</sup> Während die Bezeichnungen der beiden Figuren in den früheren Fassungen die Hierarchie zwischen ihnen festlegen, kommt diese in der Endfassung ausschließlich durch ihre (Sprach-)Handlungen zum Ausdruck, bei denen sich subtile Änderungen ihrer Machtverhältnisse ereignen. Bernhards Drama intensiviert die Aufmerksamkeit des Lesers und vor allem des Zuschauers auf diese Machtverhältnisse ändernden (Sprach-)Handlungen, indem es sie sich im

<sup>9</sup> Stefan Krammer, »redet nicht von Schweigen...«. *Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 79f; vgl. Jang Eun-Soo, *Die Ohn-Machtspiele des Altersnarren. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Thomas Bernhards*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1993, S. 176ff.

<sup>10</sup> Zu Textgenese, Uraufführung und zeitgenössischen Reaktionen auf *Ein Fest für Boris* vgl. den Kommentar in der Werkausgabe (15/449ff).

»Leere[n] Raum« (15/141) abspielen lässt.<sup>11</sup> Im Folgenden möchte ich anhand einiger Textpassagen Momente des Widerstands und der Subversion betrachten, die innerhalb des geschlossenen Herrschaftssystems quasi auf einer Mikroebene zur Wirkung kommen.

## 1.2 Unvollständiges Echo

Johanna sind zwar unaufgeforderte Äußerungen durchgehend verboten, aber sie leistet innerhalb ihrer von der »Guten« eingeschränkten sprachlichen Handlungsmöglichkeiten bzw. in ihrem erzwungenen Schweigen (Verstummen) dennoch Widerstand. Ein Beispiel für solches Widerstehen findet sich in einer Szene, in der Johanna einen Befehl erhält, der eine weitere Wiederholung ins Spiel bringt: Die »Gute« weist Johanna an, das, was sie gesagt hat, Boris mitzuteilen, d.h. es mitteilend zu wiederholen. Die Wiederholung betrifft hier also nicht nur den Sprechakt des Befehlens, sondern macht auch den propositionalen Gehalt des Befehls aus. Nachdem Johanna für Boris Partei nehmend gegen die »Gute« zum ersten Mal verbal etwas einwendet,<sup>12</sup> befiehlt diese ihr:

DIE GUTE

[...]

Johanna sagen Sie ihm daß wir heute nacht  
während er fest geschlafen hat  
auf dem Wohltätigkeitsball gewesen sind  
sagen Sie ihm daß ich in der Maske einer Königin  
auf dem Ball gewesen bin  
Sie als Schwein  
Sagen Sie es ihm

JOHANNA

Aber er hat es doch jetzt gehört  
was Sie gesagt haben

DIE GUTE

Ich habe gesagt  
daß Sie es ihm sagen sollen  
Ich befehle Ihnen es ihm zu sagen

<sup>11</sup> Höller weist darauf hin, dass diese Räumlichkeit die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die Figurenreden erhöht. Vgl. Höller, *Kritik einer literarischen Form*, S. 14. Zum Effekt der Räumlichkeit für die Figuren vgl. Reflexion I, S. 108.

<sup>12</sup> »JOHANNA: Sie haben mir ja verboten/ die Jalousien aufzumachen/ Er [Boris] fürchtet sich« (15/177).



JOHANNA zu Boris

Die gnädige Frau sagt  
daß wir heute nacht

DIE GUTE

Während er fest geschlafen hat

JOHANNA

Während Sie fest geschlafen haben  
auf dem Kostümball gewesen sind  
und daß die gnädige Frau

DIE GUTE

Im Kostüm einer Königin

JOHANNA

Im Kostüm einer Königin

DIE GUTE

Und daß Sie

JOHANNA

Und daß ich

DIE GUTE

Als Schwein

JOHANNA

Und daß ich als Schwein

DIE GUTE

Wie Ihre Maske beweist

JOHANNA

Wie es meine Maske beweist

DIE GUTE

Daß Sie als Schwein

JOHANNA

Daß ich als Schwein

DIE GUTE

Auf dem Ball gewesen sind

JOHANNA

Auf dem Ball gewesen bin

DIE GUTE

Auf dem Wohltätigkeitsball

JOHANNA

Auf dem Wohltätigkeitsball

DIE GUTE

Für wohltätige Zwecke sagen Sie ihm  
und daß ich auf dem Ball  
an ihn gedacht habe  
Los sagen Sie es ihm

JOHANNA

Die gnädige Frau hat auf dem Ball  
an Sie gedacht

DIE GUTE

Ein einzigesmal

und dieses einzige Mal mit Entsetzen  
 JOHANNA  
 Ein einzigesmal  
 und dieses einzige Mal mit Entsetzen (15/177ff)

Ohne dem explizit-verbalen Einwand Johannas (»Aber er hat es doch jetzt gehört/ was Sie gesagt haben«) Gehör zu schenken, zwingt die »Gute« sie, die befohlene Rolle zu spielen und Boris ihre Worte mitzuteilen, obwohl dieser das Gesagte bereits mitgehört hat. Indem die Herrin der Dienerin die Rolle der »Mitteilenden« zuweist, nötigt die Herrin einerseits Johanna, die sich mitunter mit Boris solidarisiert, etwas gegen ihn Gerichtetes zu äußern: eine Rede, die zunächst wie eine Liebeserklärung klingt (»und daß ich auf dem Ball/ an ihn gedacht habe«), aber dann in verletzendes Sprechen umschlägt (»Ein einzigesmal/ und dieses einzige Mal mit Entsetzen«). Zugleich lässt die »Gute« Boris ihre verbale Aggression so noch einmal vernehmen. Außerdem lässt sie Johanna sich selbst erniedrigen, und zwar zwei Mal (»Und daß ich als Schwein«, »Daß ich als Schwein«), während diese die Machtposition ihrer Herrin selbst in der Kostümierung bestätigen muss (»Im Kostüm einer Königin«).

An der zitierten Stelle bringt die »Gute« Johanna also dazu, eine Art Echo-Rolle zu spielen. Die Herrin ist zwar anwesend, definiert die Situation aber so, als ereigne sich das, was Johanna Boris sagt, in einer anderen, parallelen Realität. Doch sie selbst ist ebenfalls Empfängerin dieser Mitteilungen, und zwar als Bestätigung ihrer Macht, über die Dienerin zu verfügen. Die Möglichkeiten zum Widerstand für Johanna, die weder eigens reden noch schweigen darf, sind äußerst begrenzt. Sie vermeidet es jedoch, die Rolle eines Echos als Figur eines mechanischen Wiederholers *vollständig* zu spielen,<sup>13</sup> indem sie die Worte der Herrin in Form des expliziten Zitats wiederholt. Das »wir« in der Äußerung der »Guten« (»daß wir heute nacht«) verweist auf diese selbst und auf Johanna. Johanna könnte die Sätze also folgendermaßen anfangen: »Wir waren heute nacht....«. Stattdessen gibt sie die Worte der Herrin mit einem expliziten Hinweis auf das Subjekt der Äußerung in Form eines indirekten Zitats wieder (»*Die gnädige Frau sagt/ daß wir heute nacht*«, Hv. von H.R.). Indem sie diese Form der Mitteilung wählt, wiederholt die Dienerin einerseits die Rede der Herrin wörtlich (»daß wir heute nacht«) und ist in diesem Sinne dem Befehl treu, markiert aber

<sup>13</sup> Zur mechanischen Wiederholung als Form des Verstummens vgl. Petra Gehring, Das Echo als Schweigen. Zur Phänomenologie des vollständigen Verstummens. In: *Schweigen und Geheimnis*. Hg. von Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans unter Mitarbeit von Uwe Lindemann. Essen: Die blaue Eule 2002, S. 136–151; vgl. auch Schweigen und Gewalt, S. 27.

andererseits die Rede als Weitergabe einer von einem anderen initiierten Rede. Indem sie die Wiederholung ausdrücklich als Wiederholung aus- bzw. vorführt, gibt Johanna – anders als (ein) Echo – Differenzen zwischen der primären Aussage und deren Wiederholung zu verstehen. Diese Markierung, die nicht nur auf die Initiatorin der zu wiederholenden Rede, sondern auch auf das Verstummen der Wiederholenden hinweist, lässt sich als sprachlicher Gestus des Einspruchs gegen das *silencing* durch die Herrin betrachten. Johannas stiller Widerstand äußert sich außerdem in dem (Ver-)Zögern, die Worte der Herrin wiederzugeben, was deren Eingriff provoziert (»Los sagen Sie es ihm«).

### 1.3 Zerbeißendes Schweigen

Widerstand im Verstummen wird auch als nicht-verbaler Akt geleistet: Boris beißt in einen Apfel – ein Geräusch, das die »Gute« unerträglich findet. Die »Gute« wirft Johanna vor, dass diese ihm einen Apfel gegeben hat:

Sie haben ihm doch nicht schon in aller Frühe  
einen Apfel gegeben  
das ist unverschämt  
Sie dürfen ihm keinen Apfel geben  
während des Vorlesens keinen Apfel  
das stört  
Geben Sie ihm etwas Geräuschloses zum Essen  
etwas völlig Geräuschloses (15/175)

Das Essen eines Apfels in Verbindung mit dem Regelverstoß verweist auf die biblische Geschichte des Sündenfalls, d.h. die Geschichte des Verstoßes gegen das göttliche Verbot durchs Essen einer Frucht, meist assoziiert mit dem Apfel. Gerhard Neumann zufolge ist der biblische Sündenfall paradigmatisch fürs »Improvisations-Theater«, das sich mit seiner Freiheit, Spontaneität und Kreativität gegenüber soziokulturellen Zwangsritualen subversiv verhält.<sup>14</sup> Das Apfel-Beißen wird in der folgenden Szene explizit zu einem Akt des Protests:

---

<sup>14</sup> Vgl. Gerhard Neumann, Inszenierung des Anfangs. In: *Schauplatz der Verwandlungen. Variationen über Inszenierung und Hybridität*. Hg. von Kazuhiko Tamura unter Mitarbeit von Takeshi Ebine, Keiko Hamazaki, Christine Ivanović, Hiroko Masumoto, Shinji Miyata, Hiroshi Ohsugi und Dieter Trauden. München: iudicium 2011, S. 67–79, vor allem S. 75f.

DIE GUTE

[...]

zu Johanna

Sie sollten ihm einen Scheitel machen

Fahren Sie mich auf meinen Platz zurück

JOHANNA *schiebt sie vom Fenster weg*

DIE GUTE

Warum hat er keinen Scheitel

Ich habe Ihnen doch befohlen ihm einen Scheitel zu machen

Warum hat er keinen Scheitel

BORIS

Ich will keinen Scheitel

DIE GUTE zu Boris

Ich will daß du einen Scheitel hast

zu Johanna

Machen Sie ihm einen Mittelscheitel

BORIS

Ich will keinen Scheitel

DIE GUTE

Einen Mittelscheitel

BORIS *holt demonstrativ aus seiner Tasche einen Apfel heraus und beißt hinein*

DIE GUTE *entsetzt*

Er hat einen Apfel einen Apfel

JOHANNA *nimmt ihm den Apfel weg und steckt ihn ein*

DIE GUTE

Achten Sie darauf

daß er an keinen Apfel herankommt

Ich kann es nicht hören wenn er in einen Apfel hineinbeißt

[...] (15/181f)

Boris' Aktion richtet sich einerseits gegen den Befehl der »Guten« an Johanna, ihm einen Scheitel zu ziehen; andererseits gegen ihr Verbot, in einen Apfel zu beißen. Der von Boris »*demonstrativ*« herausgeholte Apfel und das Geräusch beim Beißen ersetzen hier die Worte des Ohnmächtigen, dessen verbaler Einspruch (»Ich will keinen Scheitel«) die »Gute« nicht kümmert. Dabei hat die Ersetzung eine doppelte Bedeutung: Einerseits ist das Apfel-Beißen im Gegensatz zur Rede ein wirksames Mittel der Gegenwehr, denn die »Gute« kann das störende Geräusch nicht ignorieren, Boris nicht wie bei seinem verbalen Einspruch einfach überhören. Nach der Beschwerde über den Apfel schneidet die »Gute« plötzlich ein anderes Thema an (was sie auch sonst nicht selten tut), und Boris entgeht tatsächlich dem Schicksal, einen Scheitel verpasst zu bekommen. Das Apfel-Beißen, das den Einspruch auf nonverbale Weise fortführt, erstickt aber andererseits die Rede, indem es den Mund als Organ des Sprechens in den des Zerbeißen von Materie verwandelt; der vom Apfel verstopfte Mund Boris' wird

zum Körperzeichen seiner (durchs Überhören der Herrin geschaffenen) ›Sprachlosigkeit‹. Das Apfel-Beißen ist in diesem Sinne ein Zeugnis von Boris' Ohnmacht als sprechendes Subjekt.

Beim Widerstand durch Apfel-Beißen erweisen sich Johanna und Boris als Verbündete. Johanna hilft Boris bei der Beschaffung eines Apfels; zu seinem Geburtstag schenkt sie ihm sogar »eine große Schüssel Äpfel« (15/185).<sup>15</sup> Diese verschwörerische Beziehung zwischen den beiden wird auch dadurch angedeutet, dass die Dienerin ihm auf den Befehl der Herrin hin zwar den Apfel wegnimmt, diesen jedoch nicht etwa wegwirft, sondern »ein[steckt]«. Im Moment des Apfel-Bießens agiert Boris gegen die »Gute« also nicht nur für sich selbst, sondern auch *anstelle* von Johanna. Dabei oszilliert die Dienerin zwischen Reden und Schweigen, und zwar auf zweifache Weise: sie wirkt an Boris' Apfel-Beißen mit, beißt jedoch nicht selber zu, bleibt in diesem Sinne still. Insoweit Boris' Apfel-Beißen als eine Gegen-Stimme wirkt, wirkt darin auch die Stimme (im politischen Sinne) Johannas als Verbündete mit; aber da ihr Vertreter mit dem verstopften Mund bei seiner Gegen-Rede zum Wort- bzw. Stimmlosen wird, bleibt Johannas Einwand gegen die Herrin, der von Boris quasi stellvertretend geäußert wird, ebenfalls wortlos.

#### 1.4 Exzessives Schweigen

Bei der Wiederholung in Form des expliziten Zitats und beim Apfel-Beißen *begeleitet* das Schweigen der Unterdrückten ihren Widerstand gegen die Unterdrückende (d.h. im Schweigen bzw. schweigend tun sie etwas). Das Schweigen kann aber auch als solches Wirkungen entfalten, die bestehende Machtverhältnisse destabilisieren – als bewusst eingesetztes *Mittel* der Rebellion (man tut mit dem Schweigen etwas), oder aber als *Performanz*, die sich auch ohne die Absicht des Schweigenden bzw. des Verstummten ereignet (das Schweigen tut etwas). Eine destruktive, d.h. Machtstrukturen defigurierende und anders rekonstruierende Wirkung des Schweigens kann dabei sowohl von dem ausgehen, was das Schweigen »sagt«, als auch davon, dass das Schweigen etwas verbirgt, wenn über nonverbale Handlungen des Schweigenden oder vor allem auch über die Bedeutung des Schweigens keine Erklärungen gegeben werden. Schweigen von dieser Art lässt sich beispielsweise bei den folgenden Interaktionen zwischen der »Guten« und Johanna am Anfang des ersten Akts beobachten. Dabei trifft

---

<sup>15</sup> Während des Festes lässt die »Gute« Boris und die anderen Gäste wissen, dass die Äpfel Johannas Geschenk sind: »Die Äpfel sind von Johanna« (15/208).

der Effekt des Schweigens, sich der eindeutigen Sinnzuschreibung zu entziehen, nicht nur die Figur der »Guten«, die mit dem Schweigen konfrontiert wird, sondern indirekt auch den Leser des Stücks, der als verwickelter Dritter ebenfalls zum Empfänger desselben Schweigens wird.

*Johanna tritt von links mit einem Tisch ein und stellt ihn neben die Gute*

DIE GUTE

Es ist kalt

JOHANNA *rückt den Tisch noch näher an die Gute heran und stellt sich selbst hinter sie*

DIE GUTE

Es ist doch kalt

Bringen Sie mir die Decke

JOHANNA *zögert*

DIE GUTE *herrscht sie an*

Bringen Sie mir die Decke

Mich friert

weil ich schon eine Stunde da sitze

und mich nicht rühre

JOHANNA *will gehen*

DIE GUTE

Warten Sie

warten Sie

Haben Sie die Briefe aufgegeben

die Briefe den Brief an das Asyl

an den Bürgermeister

an den Polizeidirektor

*erkennt, daß sie sie nicht aufgegeben hat*

Also zerreißen Sie sie

werfen Sie sie weg

JOHANNA *will weggehen*

DIE GUTE

Nein bringen Sie sie her

JOHANNA

Alle (15/141)

Auf die ersten Worte der »Guten« (»Es ist kalt«) reagiert Johanna mit Handlungen, die in diesem Zusammenhang (zunächst) absurd erscheinen (»JOHANNA *rückt den Tisch noch näher an die Gute heran und stellt sich selbst hinter sie*«). Im Unterschied zum bloßen Stillstehen, einer Art ›Schweigen‹ auf der Ebene der Körpersprache, signalisieren ihre Bewegungen, dass Johanna die Bemerkung der »Guten« gehört hat und auch darauf eingeht.<sup>16</sup> In Form einer konstatierenden

<sup>16</sup> Ulrich Gaier nennt verschiedene mögliche Interpretationen der Handlung Johannas: »Johanna hat über ihrer Beschäftigung mit dem Tisch die Feststellung ›Es ist kalt‹ nicht gehört,

Aussage äußert die Herrin zunächst implizit eine Aufforderung: Sie will eine Decke.<sup>17</sup> Indem Johanna Bewegungen macht, die zu den Worten der Herrin nicht passen, ignoriert sie diese Aufforderung. Dabei zeigt ihr Standort, hinter der Herrin, »zwar einerseits ihre (auf weitere Befehle wartende) Dienstbereitschaft, macht aber andererseits mit ihrer ignorierenden Haltung die Fortsetzung der Aufforderung durch etwaigen Blickkontakt unmöglich«,<sup>18</sup> wie Krammer kommentiert. Durch die Vermeidung des Blickkontakts lässt die Dienerin ihren Blick gegenüber der Herrin »schweigen« und bringt den Blick der Herrin ihr gegenüber ebenfalls zum »Schweigen«. Die »Gute« muss daher dasselbe nochmals mit Nachdruck wiederholen (»Es ist doch kalt«), um dann ihre Aufforderung explizit in Form eines Befehls auszusprechen (»Bringen Sie mir die Decke«). Dieser Befehl gleich im Anschluss an die vorherige Äußerung lässt sich als eine vorbeugende Maßnahme verstehen, um zu verhindern, dass ihre mit der konstatierenden Aussage implizit geäußerte Aufforderung nochmals von der Dienerin ignoriert oder abgelehnt wird. Indem die »Gute« pausenlos redet, tilgt sie die Möglichkeit, dass ihr Johanna wiederholt eine unerwünschte Antwort in Form eines Schweigens und/oder unpassender Handlungen gibt, was die Macht der Herrin erneut in Frage stellen würde. Dabei ist ihr Befehl zwar Zeichen und Demonstration ihrer Macht, aber er verrät zugleich ihr Scheitern beim vorausgegangenen Versuch, Macht in subtilerer Manier auszuüben. Johannas wortlose Reaktion erzwingt den expliziten Befehl, und auf diese Weise offenbart sie einen Souveränitätsmangel auf der Seite der Herrin.<sup>19</sup> Als Johanna auch weiterhin »zögert«, dem Befehl Folge

---

oder sie ist stumpfsinnig und erwartet einen direkten Befehl, oder sie ist renitent und gehorcht nur dem verschärften Druck, oder sie nimmt an, daß es der Guten nicht tatsächlich kalt ist, sondern daß diese ihren blinden Gehorsam oder ihre endlose Gutmütigkeit durch einen unsinnigen Wunsch prüfen will.« Ulrich Gaier, »Ein Fest für Boris« oder das Ende der Hermeneutik. In: *Der Deutschunterricht*. Jg. 36 (1984). H. 3, S. 31–40, hier, S. 34. Dem könnte man z.B. auch die Hypothese hinzufügen, dass Johanna eine Sprachstörung hat. Allerdings bleiben diese Interpretationsmöglichkeiten nicht gleich wahrscheinlich. Mit dem Fortgang des Stücks, in dem die Interaktionen zwischen der »Guten« und Johanna allmählich bestimmte Merkmale zeigen, verringert sich die Wahrscheinlichkeit bestimmter Interpretationen (das unabsichtliche Überhören Johannas, ihre Stumpfsinnigkeit, Sprachstörung).

17 Gaier zufolge enthält die Äußerung der »Guten« eine dreistufige Aufforderung: »[...] die Hilfsperson soll ihr zunächst zustimmen, daß es kalt ist (die Gute formuliert nicht subjektives Empfinden »Mir ist kalt«, sondern macht eine allgemeine Feststellung), soll zweitens daraus den Schluß ziehen, daß die Hilfsbedürftige friert, und soll drittens das reibungslose Funktionieren des Dienstverhältnisses demonstrieren, indem sie ohne direkte Aufforderung eine Decke holt.« Gaier, »Ein Fest für Boris« oder das Ende der Hermeneutik, S. 34.

18 Krammer, »redet nicht von Schweigen...«, S. 107.

19 Vgl. die folgende Bemerkung Krammers: »Mit dem direkten Befehl demonstriert die Gute

zu leisten, lässt ihre Weigerung die »Gute« ihre Macht in gesteigerter Form nochmals demonstrieren, indem sie denselben Befehl lauter und heftiger wiederholt (»DIE GUTE *herrscht sie an*/ Bringen Sie mir die Decke«). Dies bekräftigt umso mehr das Scheitern des zuvor erteilten Befehls, und verschlimmert das Scheitern, denn je höher der Druck ist, mit dem Macht durchgesetzt werden soll, desto stärker ist auch deren Negation im Fall der Wirkungslosigkeit.

Nach dieser Wiederholungssequenz »will« Johanna »gehen«. Dabei bleibt ihre endgültige Absicht unklar, da Johanna keine verbalen, akustischen oder gestischen Zeichen gibt, die Anhalte für die Interpretation ihrer Bewegung bieten würden; man kann nicht wissen, ob die Dienerin, die zuvor dem Befehl nicht Folge geleistet hatte, nun beabsichtigt, ihn schließlich auszuführen, oder nicht. Die »Gute« gibt dann einen neuen Befehl (»Warten Sie/ warten Sie«), was sich ebenfalls nicht eindeutig interpretieren lässt: es kann ein Versuch der Herrin sein, die abermalige Befehlsverweigerung der Dienerin zu verhindern; möglich ist aber auch, dass die »Gute« Johannas Geste als Ansatz zur Befehlsausführung, als Zeichen ihrer Gehorsamkeit betrachtet und sich damit begnügt; oder der Befehl kann lediglich auf die unbeständige Laune der Herrin hindeuten. Klar ist hingegen, dass die Herrin selber durch ihren neuen Befehl die Ausführung des früheren Befehls verhindert. Insofern der neue Befehl die Annullierung des vorherigen bedeutet, befiehlt sie dabei gewissermaßen gegen sich selbst. Danach ist von »Briefen« die Rede, die Johanna offenbar trotz eines Befehls der »Guten« nicht abgeschickt hat. Nach einem weiteren Befehl (»Also zerreißen Sie sie«) sowie dessen Variation (»werfen Sie sie weg«) bewegt sich Johanna wiederum, als ob sie weggehen wolle, und die wortlos ausgeführte Bewegung ist ein weiteres Mal nicht eindeutig interpretierbar. Die Herrin gibt daraufhin nochmals einen Befehl, der den vorherigen Befehl negiert (»Nein bringen Sie sie her«). Der Widerruf des Befehls ist seinerseits ein Befehl (dem vorausgehenden Befehl nicht zu folgen) und damit Ausübung der Befehlsgewalt. Doch wer widerruft, schreibt in die Geschichte seiner Macht ein Moment der (Selbst-)Negierung ein, das jede weitere Aktualisierung der Macht heimsuchen und komplizieren kann. Der Gegenbefehl bzw. der Widerruf des eigenen Befehls negiert dann nicht nur den vorherigen Befehl, sondern tendenziell die Macht des Befehlenden selbst: ein wiederholter Widerruf von Befehlen untergräbt die Autorität des Befehlenden.<sup>20</sup> Auf den

---

zwar dann ihren Machtanspruch, demontiert ihn dadurch aber gleichzeitig. Denn schließlich sind es Johanna und ihr Schweigen, die sie dazu zwingen, das Herrschaftsverhältnis voll auszuspielen.« Krammer, »*redet nicht von Schweigen...*«, S. 107.

<sup>20</sup> Bernhard lässt dort die Selbst-Negierung der Macht sich bis zur Absurdität steigern, wo die »Gute« Johanna befiehlt, ihr etwas zu verbieten: »Ich befehle Ihnen mich keine Briefe mehr/



Befehl, Briefe herzubringen, antwortet die Dienerin zum ersten Mal verbal – mit einer Nachfrage (»Alle«), die die Ausführung des Befehls erwarten lässt. Tatsächlich bringt Johanna der »Guten« anschließend die Briefe.

In der Sequenz, die der oben zitierten Passage am Anfang des Stücks folgt, stellt sich heraus, dass der Tisch, den Johanna näher an die »Gute« heranrückt, mit deren Manie des Briefschreibens zu tun hat. Die »Gute« schreibt immer wieder Briefe, nur um sie zu zerreißen (bzw. sie Johanna zerreißen zu lassen), worunter sie selber leidet. Wenn die »Gute« Johanna befiehlt, Briefe abzuschicken, führt diese den Befehl nicht aus. Durch ihre selektive Unterlassung trägt Johanna so ihrerseits zur Monologisierung des Briefschreibens bei. In diesem Zusammenhang ließe sich Johannas erste Handlung (*»Johanna tritt von links mit einem Tisch ein und stellt ihn neben die Gute«*) auch als Ausführung eines vorausgegangenen Befehls der »Guten« lesen, der zwar im Stück nicht explizit erteilt wird, in Anbetracht der vielen Wiederholungsstrukturen aber als Möglichkeit denkbar ist. In diesem Fall würde der Widerstand der Dienerin darin bestehen, den Befehl der Herrin zum falschen Zeitpunkt auszuführen, wobei sie das Übermaß von Befehlen ausnutzt, die ihr die tyrannische Herrin gibt. Ihre zweite Handlung (*»JOHANNA rückt den Tisch noch näher an die Gute heran«*) wäre dann nicht bloß eine unpassende Reaktion, sondern eine, die die Herrin zum Schreiben von Briefen drängt. Die erste verbale Antwort Johannas »Alle« macht dem Leser kenntlich, dass es mehrere Briefe gibt, die sie trotz des Befehls der »Guten« nicht abgeschickt hat. In dieser Hinsicht lässt sich das Wort »Alle« verstehen auch als ironischer Hinweis auf ein Zeugnis für die Ohnmacht der Briefschreiberin, die eben nur schreiben, aber ihre Briefe nicht abgeben kann, sowie für die Macht der Botin, die durch ihre Unterlassung verhindert, dass die Adressierende zur Senderin wird und die Adressaten zu Empfängern werden. Wo Johanna als Botin »agiert«, tut sie dies als Gegenfigur zu jener Echo-artigen Übermittlerin, die sie durch die »Gute« gegenüber Boris zu sein gezwungen wird.

Die Uneindeutigkeit darüber, was die Handlungen Johannas bedeuten, entsteht dadurch, dass Johanna *mehr schweigt, als die »Gute« sie auffordert zu schweigen*. Dieses exzessive Schweigen unterscheidet sich formal nicht von dem Schweigen, das ihre Herrin von ihr fordert. Ihr Stillsein differenziert sich aber dort, wo es der Erwartung der Herrin nicht entspricht; es bekommt Momente des Widerstands gegen die Kontrolle, die die Herrin über die Dienerin auszuüben

---

schreiben zu lassen« (15/143); oder ihrem Befehl nicht zu folgen: »Wenn ich sage zerreißen Sie meine Briefe/ gehn Sie hinaus und lesen Sie sie/ und erst wenn Sie sie gelesen haben/ werfen Sie sie weg/ Zerreißen Sie sie/ Und wenn ich sage Sie dürfen sie/ bevor Sie sie wegwerfen nicht lesen/ lesen Sie sie« (15/146).

versucht. Ob Johanna dabei ihr Schweigen im Sinne einer bewussten rebellischen Schweige-Strategie übersteigert, bleibt letztlich unklar, obwohl die Art, wie sie vom Streik der Zeitungsdrucker spricht, in eine solche Richtung deutet; im Stücktext von *Ein Fest für Boris* fehlen Hinweise, die es erlaubten, über diesen Punkt Sicherheit zu gewinnen. Doch unabhängig von der Absicht der Dienerin provoziert ihr Schweigen Äußerungen der Herrin, welche deren Macht untergraben. In solchen Momenten hört das Schweigen der Dienerin auf, ein bloßes Zeichen ihrer Ohnmacht zu sein.

### 1.5 Gehorsam-aggressive Stummheit

Widerstehende oder rebellische Kräfte setzt Johannas Stummheit nicht nur durch den Exzess frei. Sie werden vor allem auch durch die Wahrnehmung der Herrin erzeugt, die im gehorsamen Schweigen der Dienerin, das ihrer Aufforderung nachkommt, ein anderes Schweigen zu hören glaubt. Dies bringt die Herrin selbst zur Sprache:

Erinnern Sie sich noch  
 wie ich Sie jeden Tag tagtäglich  
 um ein Paar Strümpfe geschickt habe  
 und jedesmal in ein andres Geschäft  
 Sie wissen ja auch nichts vom Lord Byron  
 Ich hab Sie jeden Tag um ein Paar Strümpfe geschickt  
 obwohl ich keine Beine mehr habe  
 und obwohl Sie genau gewußt haben daß ich keine Beine mehr habe  
 [...]  
 Jeden Tag in diesen drei Jahren  
 habe ich Sie immer um Punkt drei gefragt  
 wie spät es ist  
 und Sie haben mir immer geantwortet  
 Drei Uhr  
 Wenn Sie mir einmal nicht geantwortet hätten  
 wenn Sie mir nur ein einzigesmal nicht geantwortet hätten  
 Es ist ein Spiel  
 [...]  
 Es ist die Finsternis  
 Und das Nachdenken  
 Und das Nichtstun  
 Weil Sie mich ununterbrochen allein lassen  
 wenn ich rede  
 Sie stehen die ganze Zeit da und bewegen sich nur  
 wenn ich Ihnen befehle bewegen Sie sich (15/158ff)

In dem Moment, da die »Gute« von Johanna etwas anderes als ein gehorsames Schweigen will, nimmt deren Gehorsamkeit selbst eine aggressive Wendung. Johanna wehrt sich nicht gegen die Unterdrückung durch die Herrin, die ihr untersagt, Partnerin eines Dialogs zu sein; sie überschreitet die Rede-Rolle, die ihr zugewiesen wird, nicht. Dadurch trägt sie auf passive Weise dazu bei, dass sich die absurden täglichen Rituale wiederholen. (Dieses Schweigen lässt aber nicht nur die Herrin, sondern auch die Dienerin im Rollenspiel bleiben, ohne dass sie ihre unterlegene Position verlassen könnte. In diesem Sinne schweigt Johanna nicht nur gegen die Herrin, sondern auch gewissermaßen gegen sich selbst. Einen Kontrast dazu bildet die Wirkung der oben zitierten *Äußerungen* Johannas über den Streik der Zeitungsdrucker. Während es normalerweise die Dienerin ist, die die Äußerungen der Herrin repetiert, wiederholt diese dort zwei Mal, was die Dienerin gesagt hat.<sup>21</sup>) Indem Johanna absurde Befehle gehorsam ausführt oder Antworten gibt, die sich nahtlos in den Redestrom der »Guten« einpassen, wobei diese sich, wie sie selber sagt, der Absurdität bewusst ist, macht die Dienerin unabhängig von ihrer Absicht die Herrin für diese selbst zu einer komischen Figur, die sich von der eigenen Dienerin schweigend beobachtet sieht. Johanna spielt das Rollenspiel stillschweigend mit, was die Tragikomik im Gang hält:

Weil Sie eine intelligente Person sind  
 Und weil Sie so intelligent sind  
 schweigen Sie oft  
 Es ist Mißbrauch  
 alles ist Mißbrauch  
 Auf intelligente Weise Ihre Schweigsamkeit  
 die Schweigsamkeit Ihrer Intelligenz (15/148)

Sie sind intelligenter als Sie mir zeigen wollen  
 Sie zeigen mir nur Ihre oberflächliche Intelligenz (15/158)

Die Herrin leidet unter der vermeintlichen Intelligenz der Dienerin und unterstellt ihr, ihre Intelligenz absichtlich nicht zu zeigen. Johanna bestätigt dies weder, noch widerspricht sie – sie schweigt auch dazu. Dabei ist es die Herrin selbst, die ihr jede Gelegenheit raubt, bei der ihre Intelligenz oder ihre Dummheit zum Ausdruck kommen könnte. Doch eben dadurch wird ihre Intelligenz für die Herrin »unermesslich«. Die Herrin *macht* hier die Dienerin zum Subjekt der Schweige-Handlung, unabhängig davon, ob Johanna ihrerseits in ihrem Stummbleiben eine Schweige-Handlung auszuführen beabsichtigt. Die Herrin

---

21 S.o., S. 59.

konstruiert sich in der stummen Dienerin ihr eigenes übermächtiges Gegenbild als Widerspiegelung ihrer Beunruhigung.

## 2 Terror des Schweigens – *Der Präsident*

### 2.1 Schweigen des Terrorismus, Terror des Schweigens

Die Beziehung zwischen der Präsidentin und ihrer Dienerin Frau Fröhlich in *Der Präsident* (1975, UA 1975) ist vergleichbar mit der Herrin-Dienerin-Beziehung in *Ein Fest für Boris*. Auch hier spiegeln sich die Herrschaftsverhältnisse in der asymmetrischen Verteilung von Rede und Schweigen auf die jeweiligen Parteien wider: die extrem redselige Präsidentin einerseits und die schweigsame Dienerin andererseits, die zumeist nur auf Veranlassung der Herrin kurz etwas sagt.<sup>22</sup> Wie die »Gute« in *Ein Fest für Boris* gebietet auch die Präsidentin Frau Fröhlich ausdrücklich zu schweigen; wenn diese »etwas sagen will«, verhindert sie das: »Sagen Sie nichts« (16/186). Dennoch fällt die Wirkung des Schweigens auf die Herrin, obgleich sie es selber der Dienerin auferlegt, ähnlich ambivalent aus wie in Bernhards früherem Stück. Die Präsidentin spricht vom »peinigenden« Schweigen der Frau Fröhlich:

PRÄSIDENTIN  
Was sagen Sie  
sagen Sie etwas  
sagen Sie doch etwas  
FRAU FRÖHLICH *tritt einen Schritt zurück*  
PRÄSIDENTIN  
Sie peinigen mich  
Sie sind nur da  
um mich zu peinigen  
[...]  
Sie peinigen mich  
Sagen Sie doch etwas  
so sagen Sie  
sagen Sie  
Frau Fröhlich  
ich befehle Ihnen  
[...] (16/163f)

---

<sup>22</sup> In der ersten und zweiten Szene, in denen die beiden Figuren auftreten, äußert sich Frau Fröhlich insgesamt nur sieben Mal; sechs Mal davon sind Antworten auf Nachfragen der Präsidentin oder/und Wiederholungen dessen, was diese gesagt hat.

Sie äußert ihre Irritation über die angebliche Undurchschaubarkeit von Frau Fröhlichs Absichten:

Wie Sie bei der Tür hereinkommen  
 Wenn Sie hereinkommen  
 denke ich jedesmal  
 Warum kommt sie jetzt herein  
 Sie erklären aber nichts  
 zwanzig Jahre  
 haben Sie nichts erklärt  
 [...]
   
 Sie quälen mich  
 wie ich Sie quäle (16/203f)

Oder sie beschwert sich darüber, dass Frau Fröhlich nur das sage, was sich dem Wunsch der Präsidentin füge:

Sie wissen genau  
 was ich hören will  
 Das sind S i e  
 daß Sie mir immer sagen  
 was ich hören will  
 und daß Sie mich quälen (16/206)

Neben dem Schweigen der Dienerin, unter dem die Herrin leidet, gibt es in *Der Präsident* aber noch ein anderes Schweigen von Ohnmächtigen: das der »Anarchisten« (16/130 und passim) bzw. »Terroristen« (16/160 und passim), d.h. eines Kollektivs ohne »legitime« politische Macht. Obgleich es nirgends im Stücktext explizit genannt wird, scheint *Der Präsident* im Wien der Nachkriegszeit zu spielen,<sup>23</sup> wo »wichtige Menschen [...] die wichtigsten für den Staat« (16/159) einer nach dem anderen von Anarchisten ermordet werden. Der gegenwärtige Terrorismus habe, wie die Präsidentin die Worte des befreundeten Kaplans wiedergibt, »sich schon viele Jahre vorbereitet« und stelle die Kulmination einer Bewe-

---

**23** Der Name der Stadt ist nicht direkt genannt, aber im Text finden sich Verweise wie »Heeresmuseum« (16/186), »Zentralfriedhof« (16/186), die »Gesellschaft der Musikfreunde«, die der Präsidentin »Karten/ für die Philharmonischen Konzerte« schickt (16/206), oder das »Denkmal des Unbekannten Soldaten« (16/132 und passim), das »Nur hundert Schritte vom Präsidentenpalast« (16/239) entfernt ist. Allerdings werden Bezüge und Anspielungen auf reale Orte und Daten in *Der Präsident* durch Angaben relativiert, die mit den historischen Koordinaten nicht übereinstimmen, wie z.B. der Terrorismus, der das Land beherrsche (eine Anspielung wohl eher auf die RAF); die Angaben zu den ermordeten Personen; die Datierung vom »unglücklichen Ausgang des Kriegs« »im Jahre vierunddreißig« (16/190).

gung dar, die »von den Universitäten ausgegangen« sei (16/157). Sie beschreibt die Eskalation der Bewegung sowie den Übergang von Demonstrationen zum Terrorismus:

Plötzlich sind ein paar hundert Studenten  
verhaftet worden  
dann wieder ein paar hundert  
sie haben aufbegehrt  
aufbegehrt Frau Fröhlich  
sind gegen den Präsidentenpalast gezogen  
[...]  
gezogen  
zum Palast  
*deutet auf das Fenster*  
von diesem Fenster habe ich gesehen  
wie sie hergezogen sind  
Hunderte zuerst  
dann Tausende  
Zehntausende Frau Fröhlich  
Dann ist Gewalt angewendet worden  
Gewalt angewendet  
[...]  
Die Massen  
Die Massen sind hermarschiert  
auf den Palast zu  
Hinter den Vorhängen habe ich beobachtet  
wie die Massen hermarschiert sind  
Mit Steinen haben sie uns die Fenster eingeschlagen  
Viele sind hingerichtet worden Frau Fröhlich  
hingerichtet  
Dann war Ruhe  
Lange Zeit war Ruhe  
aber seit einem Jahr  
fangen sie wieder an  
sie marschieren nicht Frau Fröhlich  
aber sie sprengen Gebäude in die Luft  
und sie bringen wichtige Menschen um  
die wichtigsten für den Staat bringen Sie um  
die Fachleute die die in ihrem Fach die ersten sind  
Frau Fröhlich  
rücksichtslos (16/157ff)

Hier streift die Präsidentin zwei Arten von Schweigen, die im Übergang von der Phase der Massendemonstrationen zum Terrorismus eine Rolle spielen: erstens die »Ruhe«, d.h. das Verstummen der Hingerichteten und die Stille nach dem Aufhören der Demonstrationen als Folge der Ausübung von (Staats-)Gewalt;

zweitens das Schweigen, das gegenwärtig die Terrorakte begleitet und damit in gewisser Weise an die Stelle der Demonstrationen tritt. Wenn die Präsidentin sagt: »sie marschieren nicht«, so bezieht sich das nicht bloß auf das Ausbleiben der Demonstrationen, sondern auf eine Abwesenheit, die nicht weniger bedrohlich, eher bedrohlicher wirkt als eine Demonstration.

Der Terrorismus schweigt nicht nur im Sinne der ›Stummheit‹ der physischen Gewalt, d.h., sein Schweigen besteht nicht nur im gewaltsamen Agieren, das als *Alternative* zum sprachlichen Handeln gewählt wird.<sup>24</sup> Beim Terrorismus *begleitet* das Schweigen einerseits den Gewaltakt, der sowohl physisch als auch symbolisch am ›wirkungsvollsten‹ ist, wenn er ohne jede Ankündigung, für die Betroffenen plötzlich und unerwartet auftritt. Andererseits ist das Schweigen zugleich *Mittel* der Terrorisierung: Kombiniert mit physischer Gewalt macht das Schweigen auf sich als einen bewussten Entzug der sprachlichen bzw. symbolischen Handlung aufmerksam. Dabei nutzt der Terrorismus den Omnipräsenzeffekt des Schweigens aus: In der Angst der Leute,<sup>25</sup> die durch die Erwartung des Unerwarteten, die ständige latente Panik vor dem unvorhersehbaren Gewaltakt verursacht wird, verwandelt sich die gesamte Stille in ein potentiell Schweigen. Gerade das Ausbleiben von Zeichen gehört *vielleicht* zum Sichverbergen der Terroristen. Wer mit bestimmter Absicht schweigt und wer nicht, ist unklar, wodurch *jeder* verdächtig wird. Die von Angst besessene Präsidentin sagt: »Die Anarchisten/ sind überall« (16/130), »In einem jeden Menschen/ ist ein Anarchist« (16/202). Nicht nur die Gewalttaten sind terrorisierend, sondern auch das Schweigen, das sie umgibt. Dabei können sich Terror und Schweigen deswegen so ›effektiv‹ miteinander verbinden, weil sie eine analoge Wirkungsstruktur haben: Der Terrorismus stellt eine Form des Kampfes dar, den militärisch und/oder politisch Unterlegene wählen und der vor allem auf die *Reaktionen* der Ordnungsmacht bzw. der Bürgermehrheit setzt. Das omnipräsente Schweigen der Terroristen entsteht aus der Stille ebenfalls durch die Reaktion der von Angst Besessenen, die durch ihre Interpretation diese Abwesenheit in Verbindung mit den unbekannten Verursachern der Anschläge bringen.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Allerdings ließe sich fragen, inwiefern die »Terroristen« tatsächlich schweigen bzw. wie das Verhältnis zwischen terroristischer Gewalt und Sprache ist. Doch hier wird die Situation ohnehin nur aus der Perspektive der Präsidentin (re-)konstruiert.

<sup>25</sup> Die Präsidentin sagt: »Alle haben Angst/ alle/ alle/ in diesem Staat herrscht nurmehr noch die Angst« (16/160). Inwiefern das eine soziopolitische Realität beschreibt oder nur eine Verallgemeinerung der Angst ist, welche die Präsidentin empfindet, bleibt offen.

<sup>26</sup> Zum Schweigen als Produkt einer Interpretation von Stille vgl. Schweigen und Gewalt, S. 15.

## 2.2 Individuell-kollektives Schweigen

Die Präsidentin, die unter dem Verdacht leidet, ihr Sohn, ein Student der Archäologie, sei der Täter, der den Anschlag auf ihren Mann verübte,<sup>27</sup> spricht in Anwesenheit der Frau Fröhlich wiederholt von deren Sohn, der statt ihres eigenen offiziell unter Verdacht steht:

PRÄSIDENTIN

[...]

Ist Ihr Sohn

auch ein Anarchist

hören Sie Frau Fröhlich

ob er Anarchist ist

Sagen Sie doch

ob Ihr Sohn

Anarchist ist

sagen Sie doch

*gibt ihr das Kleid*

FRAU FRÖHLICH *legt das Kleid sorgfältig auf den Sessel* (16/136)

PRÄSIDENTIN

[...]

In einem jeden ist ein Anarchist

Frau Fröhlich

[...]

PRÄSIDENTIN

Auf Ihren Sohn

ist der Verdacht gefallen

der Verdacht gefallen

Frau Fröhlich

FRAU FRÖHLICH *ab*

PRÄSIDENTIN *ihr nachschauend*

Der Verdacht gefallen

[...] (16/141)

Frau Fröhlich beharrt trotz der Fragen und des Befehls der Präsidentin zu reden im Schweigen, während sie deren anderen Aufforderungen nachkommt (»Frau Fröhlich *legt das Kleid sorgfältig auf den Sessel*«, »Frau Fröhlich *ab*«).<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Die Präsidentin leidet nicht zuletzt unter dem Schweigen ihres Sohnes, der ohne jede Erklärung weggegangen ist und seitdem den Eltern gegenüber fortwährend schweigt.

<sup>28</sup> Nachdem Frau Fröhlich schweigend von der Szene verschwindet, kommt sie »mit einem Paar schwarzer Schuhe herein, die sie am Toilettetisch abstellt« (16/142). Ihr Weggehen, das an der



Ihr Schweigen ist einerseits Befolgung des allgemeinen Redeverbots, das ihr die Präsidentin erteilt hat, andererseits Ungehorsam gegenüber dem Redegebot derselben Herrin. Anlässlich der Aufforderung der Präsidentin zu reden differenziert sich das Schweigen von Frau Fröhlich – wie das von Johanna in *Ein Fest für Boris* – innerhalb ihrer erzwungenen Stummheit. Das Schweigen der Dienerin lässt hier ebenso keine eindeutige Sinnzuschreibung zu: Es kann sowohl die Verneinung als auch die Bejahung der Täterschaft ihres Sohnes bedeuten; es kann bedeuten, dass auch Frau Fröhlich die Tatsachen nicht kennt; es kann aber auch eine Aussageverweigerung der Mutter sein, die eine für ihren Sohn ungünstige Wahrheit kennt; es kann ein resignatives Schweigen der Dienerin sein, die um die Ohnmacht ihrer Rede gegenüber der Herrin weiß; es kann ein Schweigen mit der Absicht sein, die Präsidentin sich mit dem Gedanken quälen zu lassen, ihr eigener Sohn sei der Täter; oder es kann das Schweigen einer Anarchistin sein, die sich mit dem Schweigen der anderen Anarchisten solidarisiert. Das Schweigen der Frau Fröhlich kann jede dieser Bedeutungen haben oder auch mehrere zugleich. Es verweist aber nicht mehr lediglich auf ihre Ohnmacht.

Im Text bleibt bis zum Ende unklar, wer der Attentäter ist, und auch, ob Frau Fröhlich mit den Anarchisten sympathisiert. Die Präsidentin bringt ihr Misstrauen gegenüber Frau Fröhlich zur Sprache:

FRAU FRÖHLICH *kämmt sie*  
 PRÄSIDENTIN  
 Ihr Geruch  
 ist dieser Geruch  
 der mich an die Armut erinnert  
 aber Sie atmen vertrauenerweckend Frau Fröhlich  
 gleichmäßig  
 und vertrauenerweckend  
 dann wieder völlig ungleichmäßig  
 gehetzt  
 und ich weiß nicht  
 was in Ihnen vorgeht  
 [...] (16/173)

An der Irregularität des Atmens meint die Präsidentin zu erkennen, dass etwas in Frau Fröhlich vorgeht; sie entdeckt darin ein Zeichen, das auf einen dementsprechend irregulären psychischen Zustand hinweist. Doch sie kann nicht wissen, was genau vorgeht. Selbst wenn es sich um ein Zeichen handelt, bleibt es

---

zitierten Stelle wie eine Kommunikationsverweigerung wirkt, gehört also zum Handlungszusammenhang der Befehlsbefolgung.

vage; es erweckt Verdacht, aber da das Signifikat sich entzieht, ist der Verdacht selbst verdächtig. Die Schweigende schweigt konsequenterweise auch über die Absicht ihres Schweigens, womit ein Geheimnis entsteht, das umso geheimnisvoller ist, als man nicht weiß, ob es überhaupt etwas Verschwiegene gibt. Indem Frau Fröhlich ihre Beziehungen zur anarchistisch-terroristischen Bewegung nicht ausdrücklich negiert, wirkt sie unabhängig von ihrer Absicht am terrorisierenden Schweigen mit.

### 2.3 Ambivalentes ›Sprechen‹ der Bekleidung

Da sich Frau Fröhlich über ihr Verhältnis zum Terrorismus nicht verbal äußert, versucht die Präsidentin, ihren Körper (Geruch, Atmung) zu lesen. Dabei gelangt sie aber ebenfalls zu keiner eindeutigen Interpretation. Die Präsidentin thematisiert die Bekleidung von Frau Fröhlich mehrmals im Zusammenhang mit der sozialen Hierarchie. Wenn diese auf ihren Befehl einen Schleier trägt, befiehlt ihr die Präsidentin, ihn herunterzunehmen. Diese Anweisung wird einerseits auf das ›schleierhafte‹ Schweigen der Frau Fröhlich bezogen: »Sie müssen Ihr wahres Gesicht tragen Frau Fröhlich« (16/172); andererseits lässt sie sich im Zusammenhang mit den folgenden Worten der Präsidentin lesen:

PRÄSIDENTIN

[...]

Schwarz

Sie sind schwarz gekleidet

Frau Fröhlich

Ziehen Sie sofort Ihr schwarzes Kleid aus

Sie nicht

Sie nicht Frau Fröhlich

Sie nicht in Schwarz

Sie haben kein Recht

schwarz gekleidet zu sein

ziehen Sie sofort Ihr schwarzes Kleid aus

[...]

PRÄSIDENTIN

Sie haben kein Recht dazu

FRAU FRÖHLICH *ab*

PRÄSIDENTIN *ruft ihr nach*

Sie nicht Frau Fröhlich

*schaut in den Spiegel*

Ich trage Schwarz

Wir tragen Schwarz

Sie nicht (16/145f)

Damit erklärt die Präsidentin Schwarz zu einer Farbe, die ihr und ihresgleichen (»Wir«) zukommt, d.h. den »wichtige[n] Menschen« (16/159) im Dienste des Staates, die Ziele der anarchistischen Gewalttaten sind. Frau Fröhlich habe, so die Präsidentin, kein Recht, sich schwarz zu kleiden, da sie »noch keinen Verwandten verloren« und daher »nichts zu trauern« habe (16/161). Den Tod des alten Obersten zu betrauern, der durch den auf den Präsidenten gezielten Schuss eines Anarchisten ermordet wurde, sei nicht ihre Sache. Diese Rhetorik des Ausschlusses konstruiert sprachlich einen sauberen Antagonismus zwischen ihr und Frau Fröhlich, zwischen den Herrschenden und den »Massen«, denen die Präsidentin Frau Fröhlich zuordnet.

Auf den Befehl der Präsidentin hin zieht Frau Fröhlich sich um und kommt »in einem roten Kleid herein« (16/148), also in einer Farbe, die einerseits das Blut bzw. die Gewalttat und andererseits die politische Linke assoziieren lässt. Zu dieser neuen Kleidung von Frau Fröhlich bemerkt die Präsidentin: »einerseits wie infam/ andererseits steht Ihnen was Sie anhaben gut/ sehr gut/ Rot sehr gut/ Rot und lang« (16/161), »Wie gut Sie in diesem Kleid aussehen/ Wie ein Kind der Revolution« (16/203). Dieser Wechsel der Kleider trägt dazu bei, die Stellung (Position und Haltung) von Frau Fröhlich zu komplizieren, die dem Präsidenten und der Präsidentin allmorgendlich beim Anziehen ihrer offiziellen Garderobe hilft. Das rote Kleid, das Frau Fröhlich trägt, scheint ihre ambivalente Stellung zwischen Unterordnung, Anpassung und Subversion zu markieren: Das Kleid hat einmal der Präsidentin gehört. Es ist eins von deren »abgelegten Herrschaftskleidern« (16/203), wie sie es nennt, die ihrer Dienerin vor zwanzig Jahren »geschenkt« bzw. »aufgezwungen« (16/162) wurden. In dieser Hinsicht ist das »Sprechen« ihrer Kleidung eine erzwungene Rede, also eine Form des Verstummens der eigenen Stimme in dem, was ein anderer diktiert. Sich in Rot zu kleiden, lässt sich aber ebenso als eine subversive Handlung der Untergeordneten verstehen, denn die Präsidentin hat ihr zwar befohlen, das schwarze Kleid auszuziehen, nicht jedoch, statt dessen das rote zu tragen; es ist Frau Fröhlich, die sich unter mehreren abgelegten Kleidern der Präsidentin, die sie bekommen hat, für das rote entschieden hat bzw. der eine solche Entscheidung zuschreibbar wäre. Durch diese Wahl deutet Frau Fröhlich vielleicht an, was in ihrem Schweigen verborgen ist bzw. was ihr Schweigen »sagt«. Vielleicht handelt es sich bei ihr um eine Anarchistin oder Sympathisantin der Anarchisten, die als Dienerin verkleidet in der Nähe der Herrschaften spioniert oder auf Chancen zu einem Attentat lauert. Ihr Kleidungswechsel konnotiert aber noch etwas anderes: das rote Kleid, das einst der Präsidentin gehört hat und das nun Frau Fröhlich trägt, ist ein Symbol der Stellenübernahme, d.h. das der Revolte *und* des Konformismus. Bei der Stellenübernahme bleibt das »Herrschaftskleid« bzw. die Machtstruktur des Regimes intakt, während seine

Träger wechseln. Das Motiv der Stellenübernahme findet sich auch dort, wo die Präsidentin Frau Fröhlich eine der von der »Gesellschaft der Musikfreunde« an sie geschickten »Karten/ für die Philharmonischen Konzerte« aushändigt mit dem Kommentar: »Die Proletarierin/ die auf dem Präsidentenplatz sitzt« (16/206f). Da die Wahl der Kleidung von Frau Fröhlich zwischen Zwang und Eigenständigkeit oszilliert, bleibt unklar, in welchem Maße das ›Sprechen‹ der Kleidung ihrem Willen zuzurechnen ist. Es ist eben der Frau Fröhlich auferlegte Zwang, der das Verstummen *im* Sprechen und damit die Unruhe stiftende Ambiguität erzeugt.

### 3 Teilnahmslose Teilnahme – *Vor dem Ruhestand*

#### 3.1 Die Familie als Ort des Verschweigens

*Vor dem Ruhestand* (1979, UA 1979) führt die Familie als Ort des Verschweigens historischer, politischer, gesellschaftlicher Wahrheiten vor. »Wir sind eine Verschwörung« – auf diese Formel bringt Bernhard die Geheimnisse und Bande der Geschwister Höller: »Wir sind eine Verschwörung/ Wir ziehen die Vorhänge zu wenn es Zeit ist/ Kein Mensch weiß was wir tun/ kein Mensch weiß was wir denken/ kein Mensch weiß was wir sind« (18/41). Das Stück spielt am siebten Oktober, dem Geburtstag von Heinrich Himmler, den Rudolf, Vera und Clara Höller jährlich in aller Heimlichkeit feiern. Ihr (Ver-)Schweigen durch die Verheimlichung des familiären Festes gegenüber der Öffentlichkeit hat bereits eine dreißigjährige Tradition. Rudolf, ein ehemaliger SS-Offizier und Lagerkommandant, ist gegen Ende der NS-Herrschaft mit einem falschen Pass, den ihm Himmler verschaffte, untergetaucht und so der Strafverfolgung entkommen. Im Keller seines Elternhauses überlebte er mit Hilfe seiner Schwester Vera die Zeit nach dem Kriegsende. »Und dann/ zehn Jahre später/ fragte niemand mehr danach« (18/36) – so erwähnt Vera wie beiläufig auch das kollektive (Ver-)Schweigen in der deutschen Öffentlichkeit. Mit der Hilfe dieses Schweigens konnte der Jurist Rudolf, der in der NS-Zeit in »Litzmannstadt« sein Amt als »Der jüngste Richter an der ganzen Ostfront« ausübte, sich mit der Selektion von »arbeitsfähigen« und »arbeitsunfähigen« Juden aus Ungarn befasste und mit »lauter Ukrainer[n]/ [...] kurzen Prozess gemacht« hat (18/117ff), seine juristische Tätigkeit wieder aufnehmen. Doch jetzt, nach dreißig Jahren, da Rudolf, der auch Landtagsabgeordneter ist, als Gerichtspräsident kurz vor dem Ruhestand steht, hört man »Diese unverschämten Gerüchte« (18/59) über ihn; »jetzt fangen sie wieder an im Schmutz zu wühlen/ trachten anständigen ordentlichen Menschen nach

dem Leben« (18/59), so Vera über das Ende eines Schweigens in der Öffentlichkeit.<sup>29</sup>

### 3.2 Positionen der schweigenden weiblichen Figuren

Bernhard weist den Mitgliedern der Familie Höller differenzierte Positionen in den Gewaltverhältnissen in der Familie und der Öffentlichkeit zu. Während sich Rudolf und der autoritäre, tyrannische Vater, der »mit Leib und Seele Jurist«, »gern Soldat Offizier« und »ein Judenhasser« war (18/39f), eindeutig als Täter identifizieren lassen, unterscheiden sich die drei weiblichen Figuren (die Mutter, Vera und Clara) sowohl in ihren Verhältnissen zu den Täter-Figuren als auch in ihren Weisen des Schweigens. Die dritte Generation bleibt in der Familie Höller leer, und zwar nicht zuletzt wegen des Weiterbestehens der NS-Mentalität; als Grund, warum die drei Geschwister nach dem Krieg ledig blieben, nennt Vera

---

**29** Das Konzentrationslager, dessen Kommandant Rudolf war, ist nicht namentlich genannt, scheint aber Stutthof gewesen zu sein. Das Lager befindet sich offenbar nahe der »Weichsel«, und es heißt, Rudolf habe Himmler, der das Lager besichtigt hat, in »Zoppot« getroffen (18/105f). Die biografischen Daten der zwei Lagerkommandanten vom KZ Stutthof, Max Pauly und dessen Nachfolger Paul Werner Hoppe, decken sich allerdings nicht mit denen der Figur Rudolf. Vgl. Ernst Klee, *Das Personenlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*. 2., durchgesehene Aufl. Frankfurt a.M.: S. Fischer 2003, S. 269 und 452. Der Name Rudolf Höller lässt – neben der offenkundigen Assoziation »Hölle« – die Namen Hitler, Himmler sowie den des Lagerkommandanten von Auschwitz Rudolf Höß anklingen. Vgl. Lothar Pikulik, Heinar Kipphardt: »Bruder Eichmann« und Thomas Bernhard: »Vor dem Ruhestand«. Die »Banalität des Bösen« auf der (Welt-)Bühne. In: *Deutsche Gegenwartsdramatik*. Hg. von dems., Hajo Kurzenberger und Georg Guntermann. Bd. 1. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1987, S. 141–191, vor allem S. 168; Hans Höller, Thomas Bernhard. »Vor dem Ruhestand. Eine Komödie von deutscher Seele«. In: *Dramen des 20. Jahrhunderts*. Bd. 2. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1996, S. 239–259, vor allem S. 240; Klaus von Schilling, *Die Gegenwart der Vergangenheit auf dem Theater. Die Kultur der Bewältigung und ihr Scheitern im politischen Drama von Max Frisch bis Thomas Bernhard*. Tübingen: Gunter Narr 2001, S. 142. Im historisch-politischen Kontext der Uraufführung war bei der Figur Rudolf außerdem an den baden-württembergischen Ministerpräsidenten Hans Karl Filbinger zu denken, der, nachdem seine Tätigkeit als Marinerichter in der NS-Zeit öffentlich bekannt geworden war, 1978 vorzeitig zurücktreten musste. Filbinger war auch derjenige, der Claus Peymanns Weggang als Schauspieldirektor des Württembergischen Staatstheaters Stuttgart forcierte, an dem Peymann *Vor dem Ruhestand* als letzte Arbeit inszenierte. Vgl. Höller, Thomas Bernhard, S. 240; Krammer, »redet nicht von Schweigen...«, S. 166. Im Stück findet sich außerdem eine Anspielung auf Karl Carstens, wenn Vera im dritten Akt sagt: »Andererseits haben wir ja jetzt einen Bundespräsidenten/ der ein Nationalsozialist gewesen ist« (18/129). Zu Carstens' Verhältnis zum Nationalsozialismus bis 1945 vgl. Tim Szatkowski, *Karl Carstens. Eine politische Biographie*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2007, S. 22ff.

Rudolfs Schwur vor Himmler, lebenslänglich dessen Geburtstag zu feiern: »Daß er allein geblieben ist/ hängt auch damit zusammen/ keiner von uns kann ausbrechen« (18/23).

### 3.2.1 Verstummen der Mutter als ›Opfer‹

In der Elterngeneration wird die Beziehung zwischen Mann und Frau als Täter-Opfer-Beziehung dargestellt. Die Mutter erscheint sowohl in ihrer Selbstwahrnehmung als auch aus der Perspektive der Tochter Vera als Opfer des Vaters. Vera zitiert die Klage der Mutter: »Euer Vater hat mich immer nur mißbraucht hat sie gesagt/ Euer Vater ist ein Unmensch« (18/28). Vera urteilt auch selber, der Vater sei »niederträchtig und gemein zu ihr« (18/37) gewesen. Sie erinnert sich, wie die Mutter verstummte:

VERA

[...]

daß sie mit dreißig schon alt und grau gewesen war  
und häßlich in Wahrheit

Dann ging es ganz schnell

Paris hat sie immer wieder gesagt

bis sie es nicht mehr gesagt hat

Zuerst hat der Vater es überhört

dann hat sie es nicht mehr gesagt

*zieht an den Vorhängen*

wie sie tot war hat er gesagt

ich hätte mit ihr nach Paris fahren sollen

was hätte es geändert

Ich finde Paris abscheulich

alle Welt will nach Paris

für mich war Paris immer die häßlichste Stadt die ich kenne

eine verstaubte Wüste

sie sehen alle ein Paris

das es gar nicht gibt

lieber sterben als in Paris leben

Die Heimat ist etwas Schönes

Aber alle wollen nach Paris

weil es seit zweihundert Jahren Mode ist

CLARA

Häßlich war sie nicht

VERA

Die Mutter

CLARA

Ja (18/36f)

Der Sehnsuchtsort der Mutter, der für Vera nichts als ein banales Tourismusziel ist, meint hier eine Chiffre für deren stille Weigerung, sich dem Patriotismus und den nationalsozialistischen Überzeugungen anzuschließen; während bei Veras Lob der »Heimat« das Wort »Vaterlandsliebe« (18/36) mitklingt, das sie kurz vorher aus Rudolfs Rede im Juristenklub zitiert, wird zwischen der Stadt Paris und der Mutter eine – wenn auch vage – Verbindung hergestellt: Wenn Clara sagt, »sie« sei nicht hässlich gewesen, kann sich das grammatisch auf die Mutter oder auch auf die Stadt beziehen, die Vera beide »häßlich« nennt (»daß sie mit dreißig schon alt und grau gewesen war/ und häßlich in Wahrheit«, »für mich war Paris immer die häßlichste Stadt die ich kenne«). Daher muss Vera nachfragen. Näheres über die Mutter erfährt der Leser nicht, außer dass sie Selbstmord begangen hat, wofür offensichtlich der »Missbrauch« bzw. die »Niederträchtigkeit« des Vaters (mit-)ursächlich ist. Zu dieser väterlichen Gewalt gehört, dass er ihre Sehnsucht nach Paris und ihren darin mitklingenden Einspruch gegen ihn überhört hat. Sein Überhören hatte die Mutter noch vor ihrem endgültigen Verstummen durch den Selbstmord zum Verstummen gebracht, und zwar sowohl dadurch, dass das Überhören ihrer Rede die Wirksamkeit als Rede raubte, als auch durch die tödlich wirkende Wiederholung des Überhörens, die sie die Hoffnung, gehört zu werden, verlieren und auf die Rede verzichten ließ.

### 3.2.2 Fügsames Schweigen Veras als Komplizin

Die zwei weiblichen Figuren der nächsten Generation, Vera und Clara, sind im Gegensatz zur Mutter in ihrer Beziehung zu Rudolf, der innerhalb der Familie Höller gewissermaßen an die Stelle des Vaters getreten ist, nicht mehr mit dem »Opfer« assoziiert (womit Bernhard auch die Darstellung der »Ohnmacht« und des »Opfertums« bei der Mutter zu problematisieren scheint).<sup>30</sup> Vera zeigt sich als Komplizin Rudolfs. Sie behauptet, das weibliche Geschlecht sei das des Sichfügens: »die Mutter fügte sich/ die Frauen fügen sich eben/ das ändert sich nicht/ sie geben es nicht zu/ aber sie fügen sich/ und sie fügen sich gern« (18/36). Mit dieser Erklärung über die »weibliche Eigenart« erklärt Vera vielmehr ihre eigene,

---

<sup>30</sup> Sigrid Weigel zufolge war es die Literatur der Frauen im Westen vor allem der 1970er und 1980er Jahre, die Positionen von Frauen »nicht nur im Kontext einer *Opfer-* oder *Widerstands-*geschichte, sondern in vielfältigster Weise und in aller »Normalität« des faschistischen Alltages – als BDM-Mädchen, Mitläuferin, scheinbar unbeteiligt oder abwartend z.B. – verwickelt in die Geschichte des Nationalsozialismus« artikuliert hat. Sigrid Weigel, *Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur*. Dülmen-Hiddingsel: tende 1994, S. 142f. Die differenziert dargestellten Positionen der weiblichen Figuren in *Vor dem Ruhestand* ließen sich in diesem Zusammenhang lesen.

eigenartige Beziehung zum Bruder, dem sie sich im wörtlichen Sinne mit Lust und Liebe (»gern«) fügt. Denn bei der Sympathie für den Nationalsozialismus, die sie mit Rudolf teilt, ist eine inzestuöse Intimbeziehung mit im Spiel, die Clara im ersten Akt unverhohlen anspricht: »Es ist ganz klar/ daß ihr auch an Himmlers Geburtstag/ miteinander ins Bett geht« (18/33). Veras Einstimmung in die politische Gesinnung ihres Bruders steht im Zusammenhang mit ihrer Zuneigung zu und ihrem Begehren nach ihm. Sie richtet ihre NS-affirmativen Äußerungen in seiner Anwesenheit als Appelle, als eine Art Liebeserklärung an ihn. So sagt sie zum Beispiel im dritten Akt beim Beisammensein aller drei Geschwister zu Clara: »Wir werden bald wieder an der Macht sein/ Dann haben deinesgleichen keine Chance« (18/129), während sie im ersten Akt in Rudolfs Abwesenheit die jährliche Feier am siebten Oktober als »Rudolfs Wahn« und seine Hoffnung auf die Wiederkehr der NS-Herrschaft als »eine Verrücktheit« bezeichnet (18/32f).<sup>31</sup> Veras Anbiederungen werden von Rudolf erwidert, der sie im dritten Akt »Meine liebe gute Vera/ meine einzige geliebte Schwester« (18/110) oder »mein Verakind mein geliebtes Verakind« (18/112) nennt. Das aus Lust sich anpassende Schweigen Veras als »Rudolfs Frau«, das ihre Liebeserklärung begleitet, unterscheidet sich von dem sich fügenden Schweigen der Mutter gegenüber dem Vater, das Folge seiner Gewalt gewesen sein soll.

Von der Intimbeziehung zu ihrem Bruder behauptet Vera, es sei »das Nächstliegende/ [...] das Natürlichste« (18/41), »vollkommen sauber [...] rein« und »nichts Unmoralisches« (18/55). Diese Behauptung lässt sich im Zusammenhang mit einer Enttabuisierung des Inzests im Vokabular des Nationalsozialismus verstehen. Sigrid Weigel weist darauf hin, dass die im nationalsozialistischen Sprachgebrauch vorgenommene »Bedeutungsverschiebung des Wortes ›Blutschande‹ von der Bezeichnung eines familiären Inzests zum Wort für die inkriminierte ›Rassenschande‹, d.h. der sexuellen Beziehung zwischen ›Ariern und Juden‹ als ihre Kehrseite »auch eine Enttabuisierung des Inzests im eigentlichen Sinne, der sexuellen Beziehung zwischen ›Blutsverwandten‹ mit sich brachte.<sup>32</sup> Veras Behauptung in Bezug auf die Beziehung zum Bruder deutet auf das Fortbestehen des NS-Sprachgebrauchs hin; die inzestuöse Beziehung

---

31 Ihre expliziteren Liebeserklärungen lauten: »Welchen Mann hätte ich heiraten sollen/ Kein einziger fällt mir ein/ D u vielleicht« (18/88), »Das [die Massage] würde ich niemandem andern tun/ keinem andern Mann nur dir« (18/92). Die Bühnenanweisungen zu den beiden Figuren sind sexuell konnotiert, z.B.: »Vera öffnet ihm das Hemd und massiert ihn weiter hinunter« (18/88), »VERA will ihm das Hemd ganz ausziehen, dazu muss Rudolf die Hose aufknöpfen« (18/89).

32 Sigrid Weigel, Ingeborg Bachmann. *Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003 (1999), S. 541f, Anm. 36. Zum Bedeutungswandel des Begriffs ›Blutschande‹ im Zusammenhang mit der Rassentheorie und der damit



der beiden ist ›natürlich‹, ›sauber‹, ›rein‹ und ›moralisch‹ insofern, als diese Worte hier zu einem nationalsozialistischen Vokabular gehören. Jan Süselbeck macht außerdem darauf aufmerksam, dass Vera's Worte die typischen Verhältnisse soldatischer Männer zu Frauen nachzeichnen.<sup>33</sup> Die ›Sauberkeit‹ und die ›Reinheit‹ seien charakteristische Merkmale beim Bild der »weißen Krankenschwester« (das Klaus Theweleit, an den Süselbeck anschließt, in *Männerphantasien* als »Inbegriff der Vermeidung aller erotisch/bedrohlichen Weiblichkeit« beschreibt): »Sie garantiert den Bestand des Schwester-Inzesttabus und die Verbindung zu einer übersinnlich/pflegenden Muttergestalt.«<sup>34</sup> Vera und Rudolf haben zwar das Inzesttabu gebrochen, aber in der Abweichung spielt die Geschwister-Beziehung in *Vor dem Ruhestand* dennoch auf dieses Bild an. Die Anspielung ist auch dort erkennbar, wo Vera von Rudolf sagt: »Er ist noch immer das Kind/ das er einmal gewesen ist/ [...] das zaghafte das scheue Kind« (18/61); wo ein Foto erwähnt wird, auf dem Vera »ganz in Weiß« (18/119) zu sehen sein soll; oder wenn Vera beim Zusammenbruch Rudolfs in der letzten Szene eine Art Krankenschwester-Rolle spielt.<sup>35</sup>

Vera sorgt dafür, dass die Familiengeheimnisse nicht an die Öffentlichkeit gelangen. Der erste Akt, in dem Vera und Clara zu Hause auf Rudolfs Rückkehr von der Arbeit warten, fängt damit an, dass Vera eine Tür schließt und das Weggehen des Dienstmädchens Olga bestätigt: »Sie ist weg« (18/11). Mit der räumlichen Abschließung der familiären Sphäre wird so zugleich eine Fremde – Olga als Nicht-Angehörige der deutschen Familie Höller, die eventuell zugleich eine kulturell Fremde ist, wie ihr slawisch klingender Name andeutet –<sup>36</sup> vertrieben, die weder ihr Geheimnis teilen noch an ihrem Gedenkfest teilnehmen soll, bei dem die vergangene NS-Zeit affirmativ vergegenwärtigt wird: »wir brauchen keine Zeugin am siebten Oktober« (18/22), sagt Vera. Mit dieser Äußerung spricht sie indirekt Clara den Status einer Zeugin ab, während sie sie in die Geschwisterbande (»wir«) einschließt. Dabei ist das Dienstmädchen ohnehin bereits eine Figur, die die Unmöglichkeit des Bezeugens zu verkörpern scheint: sie ist taub-

---

einhergehenden Enttabuisierung des Inzests vgl. auch: Dagmar von Hoff, *Familiengeheimnisse. Inzest in Literatur und Film der Gegenwart*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2003, S. 135ff.

<sup>33</sup> Vgl. Jan Süselbeck, *Das Gelächter der Atheisten. Zeitkritik bei Arno Schmidt & Thomas Bernhard*. Frankfurt a.M./Basel: Stroemfeld 2006, S. 528.

<sup>34</sup> Klaus Theweleit, *Männerphantasien*. 2 Bde. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980 (1977f), Bd. 1, S. 131.

<sup>35</sup> Bernhard gibt auch dieser Pflege-Szene sexuelle Konnotationen: Da Rudolf beim Zusammenbruch als SS-Offizier gekleidet ist, muss Vera versuchen, »ihm die Hose ausziehen« (18/133), bevor der Arzt kommt.

<sup>36</sup> In *Heldenplatz* (1988, UA 1988) heißt eine Tochter der jüdischen Familie Schuster Olga.

stumm und analphabetisch. Zur alltäglichen Anwesenheit des Mädchens sagt Vera: »Was sie sieht/ ist mir gleichgültig/ wenn sie nur nichts ausplaudert/ und das kann sie nicht« (18/20). Olga ist Nachfolgerin mehrerer taubstummer Mädchen, die bei den Höllers arbeiteten, »zusammengebrochen« sind und »weggeworfen« wurden (18/14). Veras Perversität in Bezug auf das Dienstmädchen kulminiert dort, wo sie versucht, die leer gebliebene Stelle des Kindes mit diesem Opfer ihrer Gewalt zu besetzen. Diesem passt Vera zudem eine Frisur an, die ihren Haaren als Mädchen gleicht, um dann ihre Kindheitserinnerungen auf Olga projizierend selber in die Position der Mutter zu schlüpfen: »Ich habe ihr [Olga] die Zöpfe genauso gebunden/ wie ich sie gehabt habe/ Erinnerst du dich/ wie uns die Mutter die Zöpfe gebunden hat/ sehr langsam/ und immer mit guten Ratschlägen/ Manchmal sehe ich mich/ wenn ich das Kind beobachte« (18/13). Die rührselige Familienerinnerung (»Erinnerst du dich«) an die NS-Zeit dient zur Leugnung der Gewalt sowohl in der Vergangenheit (nationalsozialistische Verbrechen sowie Familie als Ort der Gewalt) als auch in der Gegenwart (an Olga). Clara setzt aber ihre Kritik an Vera wegen der Misshandlung Olgas fort, ohne auf die Frage ihrer Schwester (»Erinnerst du dich«) zu antworten. Dadurch verweigert Clara, sich an dem Akt des »Erinnerns« zu beteiligen, und bringt Veras Versuch zum Scheitern, das »Erinnern« als gemeinsamen Akt zu vollziehen.

### 3.2.3 Das Schweigen Claras als Opfer und Gegnerin

Auf den ersten Blick teilen sich die Mitglieder der Familie Höller in zwei Parteien: auf der einen Seite der Vater, Rudolf und Vera als (NS-)Täter und Komplizin; auf der anderen Seite die Mutter als Opfer der väterlichen Gewalt und Clara als Kriegsopfer sowie Opfer der geschwisterlichen Gewalt. Während Clara zu Vera sagt: »Beherrschung ist alles für dich/ wie Vater« (18/15) und Rudolf ebenfalls zu Vera: »Du bist ein tapferes Mädchen Vera/ wie anders als deine Mutter« (18/89), spricht Vera die Ähnlichkeit Claras zur Mutter an: »Du hast immer verrückte Ideen gehabt/ wie deine Mutter« (18/17). Clara, die als schweigsame Figur zu den redseligen Figuren Rudolf und Vera im Kontrast steht, geht jedoch nicht in der Opfer-Position auf wie die Mutter; ihr Schweigen unterscheidet sich von deren Verstummen.

Clara ist Opfer eines Bombenangriffs durch die amerikanische Armee, der sie »Zwei Tage vor Kriegsende« (18/82) in der Schule traf. Querschnittgelähmt lebt sie in erzwungener Abhängigkeit von ihren Geschwistern. Für Rudolf und Vera kommt es nicht in Frage, sie in eine Anstalt zu schicken, da ihre politisch links gesinnte Schwester dann die Familiengeheimnisse verraten könnte: »Wenn sie reden könnte/ wenn sie hinausgehen könnte und reden/ wenn sie nicht auf uns angewiesen wäre/ sie würde uns verraten/ wenn das nicht ihren

Tod bedeutete« (18/92), sagt Vera zu Rudolf in Claras Anwesenheit und richtet so ihre Äußerung zugleich als Drohung gegen ihre Schwester. Wenn Rudolf Clara »Unser Opfer« (18/65, Hvh. von H.R.) nennt, hat diese Bezeichnung daher eine mehrfache Bedeutung: Erstens hat sie mit Claras Verletzung als Bombenopfer zu tun. Unabhängig von ihrem Willen bietet Claras behinderter Körper als *corpus delicti* Anlass zur Erinnerung an die alliierten Luftangriffe, wobei die Vertreter der NS-Täter-Seite sich als Kriegsoffer sehen. In der Fest-Szene, in der anhand des Familienalbums an die Vergangenheit erinnert wird, sagt Rudolf zu Clara: »du bist unser Luftminenopfer/ durch das wir immer daran erinnert werden/ was uns die Amerikaner angetan haben/ Millionen tote Deutsche Millionen/ München Dresden Köln am Rhein/ alles in Schutt und Asche« (18/111). Das »unser« von »unser Luftminenopfer« schließt das Kollektiv »Deutsche« (der Nebentitel des Stücks lautet *Eine Komödie von deutscher Seele*) nicht nur mit dem der Familie kurz; es deutet auch auf die Täterschaft von Vera und Rudolf hin, die ihre Schwester seit dreißig Jahren zu Hause in »Schutzhaft« (18/28) halten, angeblich um zu verhindern, dass aus ihr eine »Terroristin« (18/27) wird. So ist Clara gezwungen, gegenüber der Öffentlichkeit Familiengeheimnisse zu verschweigen, und beschränkt sich darauf, – mit Veras Worten – »ab und zu/ einen bössartigen Leserbrief zu schreiben« (18/28).<sup>37</sup> Die Bezeichnung »unser Opfer« hat aber noch eine weitere, besonders zynische Bedeutung: Sie bezieht sich auf die Rolle, die Clara bei der jährlichen Feier von Himmlers Geburtstag zu spielen hat, nämlich die eines KZ-Häftlings. Während Vera im ersten Akt die Uniform eines SS-Obersturmbannführers als Kostüm für Rudolf vorbereitet, kümmert sie sich ebenso um die KZ-Häftlingsjacke für Clara.

Clara tritt jedoch andererseits als Gegnerin ihrer Geschwister auf. Der Vater bezeichnete Clara als »Familienmörderin« (18/27); die beiden Geschwister nennen sie »unseren Feind« (18/78). Innerhalb des familiären Raums kritisiert Clara ihre Geschwister scharf. Allerdings übt sie Kritik lediglich dann, wenn sie nur einem von ihnen gegenübersteht: im ersten Akt, in Abwesenheit Rudolfs, greift Clara ihre Schwester fast durchgehend an; im zweiten Akt, in dem die drei Geschwister nach Rudolfs Rückkehr von der Arbeit zusammenkommen, attackiert ihn Clara nur während der Abwesenheit Veras, die kurz ins Nebenzimmer gegangen ist; im dritten Akt sagt Clara nur ein einziges Wort. In einer Situation, in

---

37 Ob die Möglichkeit besteht, durch die Briefe das Familiengeheimnis zu verraten und so die »Verschwörung« aufzudecken, bleibt unklar. Allerdings liegt die Vermutung nahe, dass Vera und Rudolf die Briefe ihres »Häftlings« zensieren, so dass das Geheimnis nicht in die Öffentlichkeit dringt.

der ihre Gegner die Mehrheit bilden, unterlässt sie also kritische Äußerungen.<sup>38</sup> Zudem bezahlt Clara selbst diese ›Redefreiheit‹ gegenüber ihren Geschwistern mit einem Schweigen, das zu halten sie geschworen zu haben scheint. Vera sagt zu Clara: »Du hast geschworen/ daß du die Namen Rosa Luxemburg und Clara Zetkin/ nicht mehr erwähnst/ du hast dich daran gehalten/ Du bist schon eine von uns/ und wie von uns« (18/43). Als Vera am Anfang des ersten Akts feststellt, dass das Dienstmädchen weg sei, erwidert Clara: »*Strümpfe ihres Bruders Rudolf stopfend*/ Bist du auch sicher« (18/11). Diese Nachfrage fällt zunächst dadurch auf, dass sie glatt und scheinbar einvernehmlich an Veras Äußerung anschließt. Ebenso scheint Claras Handeln dem von Vera zu korrespondieren: während Vera die Tür verschließt, stopft Clara die Löcher im Kleidungsstück für ihren Nazi-Bruder. Dieses Stopfen ließe sich als symbolischer Akt des (Ver-) Schweigens interpretieren. Wie Vera übernimmt Clara auch gemäß der konventionellen geschlechtlichen Rollenverteilung in der Familie die ›Frauenarbeit‹. Dabei drücken sich die gegenüber Vera niedrigere Stellung Claras in der familialen Ordnung sowie der Unterschied in ihrem jeweiligen Verhältnis zum Bruder, zu der von ihm verkörperten Autorität und zum Nationalsozialismus im Unterschied der Objekte aus, mit denen die Schwestern sich jeweils beschäftigen. Vera bügelt zunächst den Richtertalar Rudolfs, widmet sich dann den Kostümen und Requisiten für das Fest: sie poliert ein gerahmtes Himmler-Foto, pflegt die SS-Uniform, die KZ-Häftlingsjacke sowie die Schaftstiefel und steckt das Eiserne Kreuz erster Klasse an den Rock der SS-Uniform. Doch trotz der Belanglosigkeit der Strümpfe im Vergleich zum Richtertalar oder zur SS-Uniform arbeitet Clara dennoch für Rudolf, was ihrer (wenn auch diskreten) Beteiligung an der geschwisterlichen »Verschwörung« korrespondiert.

Claras Schwur, die für Rudolf und Vera besonders unerträglichen Namen Luxemburg und Zetkin nicht zu nennen, ist allerdings Teil eines Paktes, den sie mit Vera geschlossen hat: »Ich bin dir ewig dankbar/ daß du uns in Ruhe läßt/ ich weiß was das bedeutet für dich/ Andererseits/ was bleibt dir übrig/ Dafür lege ich dir morgen wieder/ alle deine linken Bücher auf den Tisch/ und alle Zeitungen die du dir wünschst« (18/33). Clara tauscht also ihr Schweigen gegen linke Bücher und Zeitungen, die sie sich wegen ihrer Behinderung selber nicht beschaffen kann. D.h., indem sie schweigt, lässt Clara ihre Gleichgesinnten zumindest für ihre eigenen Ohren auch im Haus der Familie Höller ›reden‹. Die lautlose Gegenrede im Medium Schrift kommt vor allem dort zur Geltung, wo Clara in Anwesenheit der beiden Geschwister schweigt und dabei »in einem

---

<sup>38</sup> Darauf macht auch Stefan Krammer aufmerksam. Vgl. Krammer, »redet nicht von Schweigen...«, S. 120.

*Buch liest*« (18/69). Das Buch gibt ihrem Schweigen eine Art Fassade, durch die dieses zu etwas anderem wird als bloßer Stummheit oder Kommunikationsweigerung: Indem Clara schweigend in einem Buch liest, dessen Inhalt Rudolf und Vera empfindlich stört (was gleichzeitig impliziert, dass sie ihn ungefähr kennen, von diesen ›linken Stimmen‹ irgendetwas vernommen haben), macht sie die sowohl im Dritten Reich als auch im Haus Höllers unterdrückte NS-kritische Rede und damit auch ihre eigene Kritik vernehmbar. Mithilfe der Bücher, die Clara gegen ihre Rede getauscht hat, äußert sie im Schweigen ihren Einwand gegen das System, das sie zum Schweigen bringt.

Es ist Veras Strategie gegen diese ›Rede‹, Clara zur ›Frauenarbeit‹ zu drängen, wie sie im zweiten Akt Rudolf mitteilt: »Ich versuche sie durch meine Tricks mit den Wollstrümpfen/ abzulenken von ihrer Lektüre/ Jeden Tag ein Dutzend Zeitungen/ und die Bücher dazu« (18/77f). Sowohl im ersten als auch im zweiten Akt stopft Clara zuerst Rudolfs Strümpfe, aber im Laufe der Szene tauscht sie diese jeweils gegen Zeitungen, die ihr ihre Schwester bringt, und gegen ein Buch. Rudolf klagt, wie sehr ihn ihre schweigsame Lektüre störe: »Sie gibt vor zu lesen/ in einem dieser verlogenen Bücher/ und verachtet uns« (18/69). Nicht nur Claras Schweigen, sondern auch die in ihrem Schweigen laut werdende Rede ihrer selbst und ihrer Gleichgesinnten empfindet Rudolf als Angriff einer gegnerischen Macht mit tendenziell kollektivem Charakter. Er spricht Clara daher bei seinem Wutausbruch mit »ihr« an: »Immer schweigsam/ [...] Und erbarmungslos/ Von ihrem Beobachtungsstand aus beobachtet sie uns und wartet/ bis sie eines Tages zuschlägt/ *aufspringend wütend*/ Wo habt ihr nur eueren Haß her/ Was gibt euch das Recht« (18/86).

### 3.3 (Nicht-)Beteiligung des Schweigenden

#### 3.3.1 Die Fotos des Täters

Den Mittelpunkt des geheimen Familienfestes zum Geburtstag Himmlers bildet ein Erinnerungsritual anhand eines Familienalbums. Als überzeugter Nazi lebt Rudolf im Westdeutschland der 1970er Jahre in einem aus seiner Sicht erzwungenen Schweigen, worüber er seine Erbitterung äußert; Vera gibt seine Worte wieder: »Es kommt die Zeit sagt Rudolf/ wo er nicht mehr gezwungen ist Himmlers Geburtstag in seinem Hause versteckt/ feiern zu müssen/ sondern offen ganz offen mein Kind offen/ vor allen Leuten« (18/33). Die erzwungene Heimlichkeit und Isolation deutet Rudolf jedoch in familiäre Intimität um: »Es ist schön diesen Tag/ mit euch zu verbringen/ in aller Stille/ wenn von draußen kein Laut hereindringt/ kein Geräusch nichts von draußen/ Mit euch zusammensein/ in Gedanken an die Erinnerung« (18/106), sagt Rudolf während des Festes.

Als Familienfest gefeiert soll der Geburtstag Himmlers zum Anlass werden, nicht nur der NS-Zeit affirmativ zu gedenken, sondern auch die Bande der Geschwister Höller zu bestätigen und zu stärken. Neben dem gemeinsamen Festmahl soll vor allem der ritualisierte Erinnerungsakt anhand des Familienalbums zur Bestätigung und Intensivierung des Zusammenhalts zwischen den Geschwistern beitragen. In seiner empirisch-soziologischen Studie zur familialen »Tradierung von Geschichtsbewußtsein«<sup>39</sup> in Bezug auf die nationalsozialistische Vergangenheit bemerkt Harald Welzer zu diesem Effekt des gemeinsamen Erinnerns:

Die kommunikative Vergegenwärtigung von Vergangenem in der Familie ist mithin kein bloßer Vorgang der Aktualisierung und der Weitergabe von Erlebnissen und Ereignissen, sondern immer auch eine gemeinsame Praxis, die die Familie als Gruppe definiert, die eine spezifische Geschichte hat, an der die einzelnen Mitglieder teilhaben und die sich – zumindest in ihrer Wahrnehmung – nicht verändert. Familien begehen, wie [Angela] Keppler sagt, im gemeinsamen Sprechen über Vergangenes »ihre kollektive Geschichte. In der Erinnerung und Fortschreibung dieser gemeinsamen Geschichte geht es um die Konfirmation der sozialen Identität der Familie.«<sup>40</sup>

Dabei basiert, so Welzer, das »Familiengedächtnis [...] nicht auf der Einheitlichkeit des Inventars seiner Geschichten, sondern auf der Einheitlichkeit und Wiederholung der Praxis des Erinnerns sowie auf der Fiktion einer kanonisierten Familiengeschichte.«<sup>41</sup> Die Ritualisierung des Erinnerungsakts und die festliche Rahmung des Rituals lassen sich als Versuche verstehen, die Art und Weise zu kontrollieren, wie das Erinnern und die Gespräche stattfinden. Dabei ermöglichen die Fotos, die nur »einmal im Jahr« (18/103) angeschaut werden, es den Geschwistern nicht nur, sich an die vergangene Zeit zu erinnern, die die Fotos festhalten, sondern die Beschränkung des Anschauens auf den einen Tag pro Jahr sorgt auch dafür, dass sie zwischendurch wieder einigermaßen vergessen werden, so dass die Erinnerungen jedes Mal »frisch« und intensiv erlebt werden können. Das Fotoalbum dient zur Steuerung des Erinnerungsakts: Das Umblättern des Albums fungiert als Motor; es gewährleistet die zügige Ausführung. Das Album enthält eine Reihe ausgewählter und arrangierter Fotos, die den Geschwistern Stimuli zu bestimmten Erinnerungen und Gesprächen darüber geben sollen. Es ist ein Medium, um das Erinnerungsgespräch der Geschwis-

<sup>39</sup> Harald Welzer, Das gemeinsame Verfertigen von Vergangenheit im Gespräch. In: *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hg. von dems. Hamburg: Hamburger Edition 2001, S. 160–178, hier S. 160.

<sup>40</sup> Welzer, Das gemeinsame Verfertigen von Vergangenheit im Gespräch, S. 163.

<sup>41</sup> Welzer, Das gemeinsame Verfertigen von Vergangenheit im Gespräch, S. 164.

ter als einen Diskurs im Sinne Roland Barthes' zu festigen. In einem Vortrag im Rahmen seines Seminars zum Thema »Was heißt: einen Diskurs führen?« fasst Barthes die Implikationen des Ausdrucks »einen Diskurs führen (*tenir un discours*)« folgendermaßen zusammen:

1. Ein Streben nach Kraft, Zwang, Unterwerfung;  
– eine Dauer, eine Beharrlichkeit;  
– eine Spannung, eine gespannte, systematische Festigkeit.  
Anders gesagt: ein Streben nach Totalität, Ewigkeit, Sein.
2. Eine theatralische Wirkung: durch den »Diskurs« als ostentative Vor-Führung eines Sprechens + »halten«, einen Ort besetzen, der nicht der eigene ist. Eine Rolle spielen → einen Diskurs führen = eine sprachliche Maske tragen.<sup>42</sup>

Einen diskursiven Ort zu besetzen, heißt, andere Orte nicht zu besetzen. Einen Diskurs zu führen, bedeutet daher zugleich, ein bestimmtes Schweigen durch- und auszuführen, das zu diesem Diskurs gehört. Der Versuch in *Vor dem Ruhestand*, Erinnerung zu diskursivieren, ist strukturiert von Bemühungen, Schweigen festzulegen bzw. bestimmte Äußerungen vorbeugend auszuschließen. Das Stück zeigt dabei, dass dieses rituelle Erinnern trotz seiner regelmäßigen Wiederholungen heikel bleibt. Dies verweist auf riskante Momente ritueller Handlungen, auf die auch neuere Ritualforschung aufmerksam macht: »Normativität, Beständigkeit, Regelmäßigkeit und Kalkulierbarkeit« des Rituals werden, so Renate Schlesier und Ulrike Zellmann, »mit Erfindung, Aushandlung und Unwägbarkeit, mit Effekten wie Ordnungsstörung, Kontrollverlust oder Destabilisierung konfrontiert«.<sup>43</sup>

Das Album der Höllers fängt offenbar an mit einem Familienfoto von Weihnachten 1939, das einerseits in Verbindung mit dem Familienfest erinnert wird, bei dem die Mutter Vera das Album schenkte, und andererseits als »ungeheures« Jahr des Kriegsbeginns, da Rudolf sich freiwillig meldete.<sup>44</sup> Die darauf folgen-

<sup>42</sup> Roland Barthes, *Wie zusammen leben. Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman. Vorlesung am Collège de France, 1976–1977*. Hg. von Éric Marty. Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von Thomas Clerc. Übers. von Horst Brühmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007 (franz. 2002), S. 231.

<sup>43</sup> Renate Schlesier/Ulrike Zellmann, Vorwort. In: *Ritual als provoziertes Risiko*. Hg. von dens. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 7–9, hier S. 7.

<sup>44</sup> Sowohl hier als auch in darauf folgenden Sequenzen, bei denen durch die Bühnenanweisung »blättert um« (18/103 und passim) Zäsuren markiert werden, lässt sich nicht eindeutig sagen, ob es sich um ein oder mehrere Fotos handelt. Zum Erinnerungsakt der Geschwister in *Vor dem Ruhestand* vgl. auch: Uwe Jahnke, Zur familiären Verfälschung der Geschichte in Thomas Bernhards Stück »Vor dem Ruhestand«. In: *Österreichische Literatur und Kultur. Tradition und Rezeption*. Hg. von Alexandr W. Belobratow. St. Petersburg: Перепётр – XXI век 2003, S. 202–215.



den Seiten scheinen nebeneinander Fotos mit Szenen der glücklichen bürgerlichen Familie und Fotos von Soldaten, Hinrichtungen sowie des Konzentrations- und Vernichtungslagers zu enthalten, die aus dem Leben Rudolfs als SS-Offizier stammen. So ist nach dem Familienfoto eines Urlaubs in Seebruck zum Beispiel von einem Foto die Rede, auf dem anscheinend Onkel Rudolf zu sehen ist, der Fotograf des vorherigen Fotos, d.h. der an der glücklichen Szenerie im Urlaub der Familie Höller unsichtbar Beteiligte. An die Trauerfeier ihres Onkels, der an der polnischen Front »rücksichtslos/ aus dem Hinterhalt« getötet worden sei, erinnert sich Vera sentimental: »Zwei Tage habe ich geweint« (18/105). Dem Bild der Familienreise nach Wien, die Vera als »schöne Zeit« in Erinnerung ist, folgt ein Foto von Rudolf in Uniform, angesichts dessen Vera sich an den Stolz erinnert, den die Familie damals bei seinem Anblick empfunden habe (Vera spricht im Plural, als »wir«) (18/105). Erwähnt werden weiterhin ein Foto von der »reizvolle[n] Landschaft« um das Konzentrationslager, auf dem anscheinend Rudolf in Badehose zu sehen ist, ein »Matrosenbild« aus Rudolfs Urlaub in »Zoppot« und ein Foto, das Rudolf zusammen mit Himmler zeigt (18/105f). Anlässlich dieses letzten Bildes hält er zum ersten Mal im dritten Akt einen längeren Monolog. In diesem Monolog spricht Rudolf nacheinander über das unvermeidliche Schicksal (Verneinung der Täterschaft und/oder der Verantwortung dafür); über den Selbstmord als »Verbrechen« (Rechtfertigung seines Überlebens); über die Begegnung mit Himmler als »Wendepunkt« seines Lebens (Verfallenheit gegenüber der Autorität); über »die Verschmierer und die Vertuscher und die Verfälscher« der Geschichte (verkehrte Verwendung des Diskurses über die Geschichtsverfälschung); über die Luftangriffe der »Amerikaner« (Selbstpositionierung als Kriegsgesopfer, Leidensgeschichte des »deutschen Volks«); über die Zeit seines Untertauchens im Keller des Elternhauses (persönliche Leidensgeschichte); über seine Geliebte Vera und Clara als »Blutsschwester«, weswegen Rudolf und Vera sie nicht »liquidiert« hätten (NS-Vokabular) (18/106ff). Gleich nach dem anscheinend zu Hause gemachten Sonntagsfoto, auf dem die in Weiß gekleidete Vera zu sehen sei, ist von einem Bild von »lauter Ukrainer[n]« die Rede, mit denen Rudolf und seine Kameraden »kurzen Prozeß gemacht« haben und bei deren Hinrichtung Rudolf einige (»Diese paar«) »eigenhändig erschossen« hat (18/119). Einem Foto der »Bunker/ die die Ukrainer gebaut haben vor Radom« folgt eins beim Zirkusbesuch in »Lüttich«, auf dem Clara neben einem lachenden Rudolf sitze (18/121). Nach einem Foto des Vernichtungslagers in Auschwitz wird ein anderes von Rudolf in seiner Uniform zusammen mit Onkel Ludwig bei der Gesellenprüfung besprochen, bei der laut Vera die Geschwister »immer so schönes Fleisch [...] und die guten Kümmelwürste« bekamen, sowie eins vom »Akademiekonzert« (18/126).

Fotos wie die aus dem Leben eines SS-Offiziers, die in *Vor dem Ruhestand* erwähnt werden, sind 1995 durch die vom Hamburger Institut für Sozialfor-



schung erarbeitete Ausstellung »Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944« der breiteren Öffentlichkeit bekannt geworden.<sup>45</sup> Es handelt sich um »Amateuraufnahmen von SS-Männern, Soldaten, Mitgliedern der Gestapo und der berüchtigten Einsatzgruppen«, die »einzelne ›Aktionen‹ fest[halten], an denen die Fotografen selbst als Ausführende oder als Zuschauer beteiligt waren« und die zur »Gattung der privaten Erinnerungsfotografie« gehören.<sup>46</sup> Zum Anlass des Fotografierens und zur Verwendung solcher Fotos bemerken Dieter Reifarth und Viktoria Schmidt-Linsenhoff:

Der Amateurfotograf fixiert eine Situation, ein aus dem Alltag herausragendes Ereignis in seinem Leben vor allem deshalb, weil er selber intensiven Anteil an dieser Situation, an dem Ereignis hatte. Er wird das Foto Freunden und Verwandten später zeigen und es zum Anlaß erinnernder Erzählung machen. Es geht in der Regel in die Privatgeschichte der Familie ein. Zu einem späteren Zeitpunkt wird er durch die Betrachtung des Bildes sein Erinnerungsvermögen stimulieren und sich die vergangene Situation vergegenwärtigen.<sup>47</sup>

Reifarth und Schmidt-Linsenhoff weisen auch darauf hin, dass Amateuraufnahmen von Szenen der Gewalttaten, die von Tätern gemacht wurden, meistens »in den Brieftaschen von toten oder gefangenen Soldaten oder SS-Männern gefunden [wurden], häufig zusammen mit einem Bild ihrer Mutter, ihrer Verlobten, ihrer Familie«.<sup>48</sup> Das Nebeneinander von »friedlichen« Familienfotos und Abbildungen grausamer Szenen im Album der Familie Höller ist also als solches als »Abbild« der mentalen Disposition eines Nazis zu betrachten. Bernhards Einsicht in die Psychologie des Täters zeigt sich unter anderem dort, wo Rudolf beim oben genannten Foto der Ukrainer, an deren Ermordung er unmittelbar beteiligt war, das Album an Stelle Veras zum ersten Mal selber umblättert – ein Zeichen, das auf seine Erregung hinweist. In *Regarding the Pain of Others* macht Susan Sontag darauf aufmerksam, dass die Grausamkeit, die die anderen erleiden, als (sexuell) erregend empfunden werden kann, ohne dass dabei die Schaulust das moralische Gefühl ausschließt. Sontag kommentiert Georges Batailles Bemerkung:

<sup>45</sup> Die Ausstellung war bis November 1999 zu sehen. Von November 2001 bis März 2004 wurden die Dokumente in der neu konzipierten Ausstellung »Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskriegs 1941–1944« gezeigt. Zu den beiden Ausstellungen vgl. Hamburger Institut für Sozialforschung, Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskriegs 1941–1944. <<http://www.verbrechen-der-wehrmacht.de>>.

<sup>46</sup> Dieter Reifarth/Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Die Kamera der Täter. In: *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–1944*. Hg. von Hannes Heer und Klaus Naumann. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1997 (1995), S. 475–503, hier S. 479.

<sup>47</sup> Reifarth/Schmidt-Linsenhoff, Die Kamera der Täter, S. 479.

<sup>48</sup> Reifarth/Schmidt-Linsenhoff, Die Kamera der Täter, S. 481.

kung zu der 1910 in China gemachten Fotoaufnahme eines Gefangenen bei seiner Exekution durch die Folter »the death of a hundred cuts«:

»This photograph,« Bataille wrote, »had a decisive role in my life. I have never stopped being obsessed by this image of pain, at the same time ecstatic and intolerable.« To contemplate this image, according to Bataille, is both a mortification of the feelings and a liberation of tabooed erotic knowledge – a complex response that many people must find hard to credit.<sup>49</sup>

In den Gesprächen der Geschwister Höller über die Fotos im Familienalbum sind NS-Opfer entweder abwesend oder kommen nur als Kollektiv vor wie zum Beispiel beim Foto des Konzentrationslagers, bei dem nur die Landschaft und Rudolf erwähnt werden, und beim Foto des Vernichtungslagers in Auschwitz, bei dem der Leser oder Zuschauer nur etwas über die Anlage und die Zahl der Vergasteten erfährt (»Zweieinhalb Millionen/ das hat Eichmann gesagt« [18/126]). Auf dem Foto, das »In Krakau/ vor der Sukenitza vor der Markthalle« gemacht wurde, sei »der glückliche Rudolf« zu sehen, »der stolz ist auf sich« (18/117). Im Hintergrund dieses Fotos sollen sich »Polen« finden, die laut Rudolf »zugeschaut und gelacht« haben, »wie das Bild gemacht worden ist« (18/117). Durch diese Aussage Rudolfs lässt sich vermuten, dass dort ein Spektakel stattfand, das die »Polen« zum Lachen brachte (oder zwang), und dass es sich möglicherweise um eine Szene handelt, in der sich Opfer finden, über die Rudolf nicht redet: etwa eine öffentliche Demütigung und Verhöhnung von Juden durch Nazis, wie sie Fotos dokumentieren, die von den SS-Männern tatsächlich gemacht wurden.<sup>50</sup> Es gibt weiterhin einen »Schnappschuß von den Juden«, die die Nazis in »Litzmannstadt« »aus Ungarn bekommen haben« und die »ins Arbeitslager« deportiert wurden (18/118). Ihre Gesichter (sie spricht nur über die »Gesichter« im Plural) haben für Vera keine individuellen Züge: »Schrecklich/ diese Gesichter/ ganz verwahrlost« (18/118). Angesichts des Fotos der mit »lauter Ukrainer« beschriebenen Gruppe bei der Hinrichtung nennt Rudolf nicht einmal die konkrete Zahl der Menschen, die er selber erschossen hat, spricht davon aber wie von einer Bagatelle (»Diese paar«) (18/119) – im Gegensatz dazu führt er gegenüber dem jüdischen Arzt Doktor Fromm die genaue Opferzahl des alliierten Luftangriffs auf die Schule an, bei dem Clara verletzt wurde (»zweiundneunzig tote

<sup>49</sup> Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador 2003, S. 98; vgl. Georges Bataille, *The Tears of Eros*. Übers. von Peter Connor. San Francisco, CA: City Lights Books 1989 (franz. 1961), S. 204ff.

<sup>50</sup> Vgl. etwa die Abb. 6, 7, 21 und 22 in: Reifarth/Schmidt-Linsenhoff, *Die Kamera der Täter*.

Kinder« [18/83]).<sup>51</sup> Beim Foto der Bunker werden die Zwangsarbeiter nur kollektiv als »die Ukrainer« bezeichnet, wobei unklar bleibt, ob sie auf dem Foto zu sehen sind (18/121).

Bei einem einzigen Foto wird ein Opfer als Einzelperson erwähnt:

RUDOLF

Das ist Rösch

VERA

Mit einer Polin

RUDOLF

Ja natürlich

andere waren ja da nicht

VERA

Was für schönes schwarzes Haar die hat

RUDOLF

Die war aus Warschau

die ist dann gleich vergast worden (18/124f)

Die Bemerkung Veras, als ob sie die Geliebte von Rösch, einem Freund Rudolfs und gegenwärtig Gerichtsrat, bewundere, lässt vermuten, dass es sich um eine Nahaufnahme handelt. Trotzdem bleibt die Polin, Sexualopfer und Opfer der Vergasung zugleich, anonym und fast ohne individuelle Züge, während der Täter namentlich genannt wird. Mit der knappen Bemerkung Rudolfs zu ihrem Sterben, das für ihn und Vera offenbar ein nicht sonderlich beachtenswertes Geschehen innerhalb der Massenvernichtung darstellt, gehen sie zum nächsten Foto über. Einen starken Kontrast zu dieser Aufnahme des Opfers und zum Gespräch darüber bildet das »verschommen[e]« Foto vom »Führer«, das Rudolf »im Vorbeifahren/ mit Blitzlicht« geschossen hat und auf dem, wie Rudolf erklärt, neben Hitler auch Himmler zu sehen sei, obwohl »man [...] es nicht erkennen [kann]« (18/120). In *On Photography* und *Regarding the Pain of Others* betont Sontag wiederholt die Momente der Macht- bzw. Gewaltausübung, die dem Akt des Fotografierens innewohnen: die Parallele zwischen dem »Schießen (*shooting*)« mit dem Gewehr und der Kamera, die Überlegenheit des Sehenden über den Gesehenen und die sowohl symbolische als auch materielle Objektivierung

---

**51** Dabei spricht Rudolf außerdem Doktor Fromm als »vergesslichen Juden« an: »Zwei Tage vor Kriegsende/ unschuldige Menschen/ dieses arme hilflose Kind sagte ich/ ich hatte das Wort Terrorangriff gesagt/ darauf reagierte er aber nicht/ zweiundneunzig tote Kinder sagte ich und er darauf/ Was zweiundneunzig/ das hatte ich ganz vergessen/ Ja sagte ich/ man vergißt sehr leicht diese schreckliche Zahl« (18/82f).

sowie Inbesitznahme des Fotografierten.<sup>52</sup> Die oben genannten beiden Fotos scheinen gegensätzliche Machtverhältnisse zwischen dem Fotografen und dem Objekt widerzuspiegeln: Während das eine Foto die Gestalt der Polin auf eine gestochen scharfe Weise »festhält«, die es Vera gestattet, ein KZ-Opfer nach Belieben zu ästhetisieren, deutet das »verschwommen[e]« Foto, das »im Vorbeifahren« gemacht wurde, auf die Überlegenheit der Fotografierten gegenüber dem Fotografen hin – darauf, dass der SS-Obersturmbannführer Rudolf nicht in der Position war, den »Führer« und den Reichsführer SS festzuhalten, mit der Kamera exakt auf sie zielen und sie erfolgreich »schießen« zu können. Man darf aber sicherlich annehmen, dass Vera, die das verschwommene Foto anschaut, imstande ist, sich anhand der Erklärung Rudolfs die bekannten Gestalten und Gesichter von Hitler und Himmler vorzustellen. Und nicht nur Vera: viele Leser sind wohl dazu fähig, sich – auch ohne Fotos – die beiden Täter vorzustellen. Dies ließe sich auch als Bestätigung von deren Macht verstehen, die in gewisser Weise bis heute anhält, da ihre Gesichter in den Medien unvermindert präsent sind.

Die Sequenz der Erinnerungsgespräche anhand des Fotoalbums hat mit zweierlei Schweigen zu tun. Das eine ist das Schweigen der Fotografie als wortloses Medium. Im Text von *Vor dem Ruhestand* werden die in diesem Sinne stummen Bilder ausschließlich in den Figurenreden wiedergegeben, d.h. aus der Perspektive eines überzeugten Nazis und seiner Komplizin. Und diese Reden, diese im Barthes'schen Sinne diskursivierten Erinnerungsgespräche führen ein Schweigen mit sich: Die stummen Opfer, die beim Erinnerungsritual der Familie Höller abwesend sind, werden erneut zum Verstummen gebracht dadurch, dass die Fotos, die zum Zweck der *Selbstdokumentation* des Täters gemacht wurden, als Anstöße für Erinnerungen und Erzählungen über *sein* Leben verwendet werden. Auf den Fotos im Familienalbum tauchen zwar Opfer auf, aber Rudolf und Vera erinnern sich ausschließlich an das eigene Leben; in ihrem Gespräch erwähnen sie zwar die Opfer auf den Fotos, aber nur als Teil ihrer Geschichten. So werden die fotografisch in Besitz genommenen Opfer auf der diskursiven Ebene noch einmal vereinnahmt, während ihre Geschichten in den Erinnerungsgesprächen der Geschwister Leerstellen bleiben. Der Diskurs von Bernhards Drama macht jedoch diese Leerstellen ausdrücklich erfahrbar, indem er die Erinnerungsgespräche der Nazi-Geschwister mit karikierender Übertreibung vorführt. Auf diese Weise distanziert sich der Dramendiskurs sowohl von dem

---

52 Vgl. Susan Sontag, *On Photography*. London: Penguin Books 2002 (1977), etwa S. 4 und 14f; Sontag, *Regarding the Pain of Others*, etwa S. 66f und 81.

geführten Diskurs als auch von dem dazu gehörigen Schweigen, welche er in die Szene setzt.

### 3.3.2 Das Schweigen der Spielverderberin

Beim Fest der Geschwister Höller wird an die NS-Zeit nicht nur anhand der Fotos erinnert, sondern sie wird auch (nach-)gespielt. Im dritten Akt tritt Rudolf »in kompletter SS-Obersturmbannführeruniform mit Kappe, Pistole am Koppel und in schwarzen Schafstiefeln«, Vera »mit Zopffrisur und in einem langen Brokatkleid« auf (18/99). Die Kostüme von Vera und Rudolf markieren dabei zwar eine Differenz zu, aber keinen Bruch mit ihrem Alltag; sie machen vielmehr die Positionen explizit, die sie alltäglich vertreten. Bernhard unterläuft die Gegenüberstellung von (Fest-)Spiel und Alltag betont dadurch, dass er Vera folgende Worte in den Mund legt: »aber wie schön ist letzten Endes das/ was wir tun/ indem wir es spielen/ und das was wir spielen/ indem wir es tun« (18/42), »Wir haben unser Theaterstück einstudiert/ seit drei Jahrzehnten sind die Rollen verteilt/ jeder hat seinen Part/ abstoßend und gefährlich/ jeder hat sein Kostüm/ wehe wenn der eine in das Kostüm des andern schlüpft« (18/43f).<sup>53</sup> Bei diesem (Fest-)Spiel ist Clara genötigt, anwesend zu sein, aber sie verweigert die aktive Teilnahme. Während sie im vorigen Jahr die Rolle des NS-Opfers spielen musste, da Rudolf sie in die KZ-Häftlingsjacke zwang, Vera ihre Haare scheren ließ und sie die ganze Zeit als »KZlerin« bezeichnete (18/129), lehnt sie in diesem Jahr die Häftlingsjacke ausdrücklich ab und trägt im Gegensatz zu ihren Geschwistern auch in der Fest-Szene ihr Alltagskleid. Indem sie das von Vera gekochte Festessen ebenfalls ablehnt,<sup>54</sup> nicht ins Familienalbum schaut und am Gespräch der Geschwister über die Fotos – außer einmal – nicht teilnimmt, drückt sie ebenfalls ihre kritisch-distanzierte Haltung aus. Claras Schweigen lässt sich außerdem als Gegen-Ritual gegen das der Geschwister deuten, als Schweigestunde im Gedenken an die NS-Opfer, zu denen anscheinend auch ihr kommunistischer Geliebter zählt.<sup>55</sup> Dieses Schweigen stört ihre Geschwister. Wolfgang Braungart zufolge sind Rituale »Akte der Zustimmung, und sie erfordern ›Zustimmung‹ durch die teilnehmenden Subjekte«.<sup>56</sup> Daher könne man das Ritual durch eine distanzierte

<sup>53</sup> Diese letzte Zeile ist ein deutlicher Hinweis auf die Riskanz des Rituals. S.o., S. 93.

<sup>54</sup> Rudolf isst zwar auch nicht, was ihm Vera vorwirft, aber stattdessen trinkt er Fürst Metternich-Sekt, den er und seine Kameraden »im Lager getrunken haben« (18/114).

<sup>55</sup> Claras Geliebter erschoss sich. Die näheren Umstände seines Selbstmordes werden zwar nicht genannt, doch die Interpretation liegt nahe, dass sein Tod mit der Verfolgung durch das NS-Regime zu tun hat.

<sup>56</sup> Wolfgang Braungart, *Ritual und Literatur*. Tübingen: Max Niemeyer 1996, S. 76.

Haltung auch gezielt stören. Kurz bevor Vera und Rudolf aufhören, im Album zu blättern, wirft Vera Clara ihr Schweigen vor: »Ich bin richtig wütend auf dich/ den ganzen Abend schweigend dazusitzen/ aber es gelingt dir nicht uns den Abend kaputtzumachen/ [...]/ Spielverderberin« (18/129f). Als Rudolf gegen Ende des Stücks zusammenbricht, gibt Vera Clara Schuld daran: »Du bist schuld/ mit deinem Schweigen/ du mit deinem ewigen Schweigen« (18/133).

Der Diskurs von *Vor dem Ruhestand* macht es jedoch dem Leser nicht möglich, die Macht von Claras Schweigen, wie Vera sie behauptet, eindeutig zu ermitteln. Das Schweigen ermöglicht Clara zwar eine kritische Distanzierung innerhalb der Situation und dadurch eine Art teilnahmslose Teilnahme, die Vera und Rudolf stört. Die Position der »Spielverderberin« als Kritikerin ist jedoch ambivalent: sie richtet sich zwar gegen das »Spiel«, das sie aber mitspielt; sie stört die Situation als Teilnehmende, aber zerstört die Situation als solche nicht. Die Spielverderberin existiert nur insofern, als das Spiel gespielt wird. Das Stück scheint so vielmehr zu zeigen, dass Claras Schweigen dazu unfähig ist, den Redestrom (und das dazugehörige Schweigen) der Geschwister zu unterbrechen bzw. abzubrechen: Erst nachdem die Geschwister ihr Erinnerungsritual durchlaufen haben und Vera das Album zuklappt, bricht Rudolf anscheinend aufgrund eines Herzinfarktes zusammen und ist außerstande weiter zu reden; das Stück endet damit, dass Vera, nachdem sie die NS-Requisiten weggeräumt hat, Doktor Fromm anruft. Zudem kompromittiert das einzige Wort, das Clara im dritten Akt spricht, ihre Position: Wenn Vera ihr das Foto, das anlässlich eines Zirkusbesuches der Geschwister in »Lüttich« gemacht wurde und in das Album nach dem Bild der von den Ukrainern gebauten Bunker einsortiert ist, zeigt mit den Worten »Da siehst du/ du sitzt dahinten/ neben Rudolf der so lacht«, erwidert Clara mit »Ja« (18/121). Damit nimmt sie ein einziges Mal doch am gemeinsamen Erinnerungsakt auf affirmative Weise teil, ohne dass das Wort selbst allerdings schon Aufschluss darüber gibt, welchen Sinn die Bejahung hat und was genau sie betrifft.<sup>57</sup>

Sontag zufolge kann das Foto allein keine eindeutige Botschaft mitteilen: »[...] its meaning – and the viewer's response – depends on how the picture is identified or misidentified; that is, on words. [...] Normally, if there is any distance from the subject, what a photograph ›says‹ can be read in several ways.«<sup>58</sup> Das Album als Medium der Diskursivierung (im Sinne Barthes') der Erinnerungsgespräche hat zudem keine verbindliche Kraft, die bestimmt, welche Fotos in welcher Reihenfolge wie lange angeschaut werden sollen; d.h., das Album allein

<sup>57</sup> Bei der Aufführung hängt hier viel davon ab, wie eine Darstellerin dieses »Ja« ausspricht.

<sup>58</sup> Sontag, *Regarding the Pain of Others*, S. 29.

legt noch keinen Diskurs fest.<sup>59</sup> Für Clara würden diese Ambiguität der Fotografie und diese Offenheit des Albums Chancen bedeuten, die Fotos im Album anders als Rudolf und Vera anzuschauen und zu deuten, um einen Gegen-Diskurs zu entfalten. Clara unterlässt das jedoch, indem sie schweigt. Die Ohnmacht des Schweigens besteht darin, dass der Schweigende nicht ein Schweigen führen kann, wie man einen Diskurs führt. Claras Schweigen kann zwar die Negation des von Vera und Rudolf geführten Diskurses bedeuten, aber es kann ebenso gut ein zu diesem Diskurs zugehöriges Schweigen, d.h. die Affirmation oder zumindest Akzeptanz ihres Diskurses sein. Die semantische Offenheit des Schweigens kann es also an der Entfaltung seiner performativen Kraft hindern. Im Hinblick auf die Diskussionen über die Verantwortung derjenigen, die explizite Kritik gegen die nationalsozialistische Regierung unterlassen haben, wirkt die oben genannte Feststellung Veras zur ›Macht des Schweigens‹ eher wie dramatische Ironie.<sup>60</sup>

Das Gegenstück zu Claras Schweigen bildet nicht nur das Reden Veras und Rudolfs, sondern auch das Verstummen Olgas, nach deren Verschwinden die erste Szene des Dramas einsetzt: Olga kann also in der Szene ihr Verstummen nicht mehr verkörpern. Der Diskurs von Bernhards Drama nennt aber den Ausschluss dieser Fremden, eines Opfers, aus dem Haus der (NS-)Täter-Familie am Anfang der ersten Szene, und zwar *als Anfang* der Szene und gewissermaßen auch als Bedingung für das Anfangen des Dramas; die erste Bühnenanweisung und Figurenrede lauten: »*VERA schließt die Tür links/ Sie ist weg*« (18/11). Damit macht Bernhards Drama die wegen der Stummheit und des Ausschlusses quasi doppelt abwesende Stimme des Dienstmädchens als Leerstelle in den Figurenreden bemerkbar.

---

<sup>59</sup> Zu Fotos, die in Form eines Buchs veröffentlicht werden, bemerkt Sontag: »The sequence in which the photographs are to be looked at is proposed by the order of pages, but nothing holds readers to the recommended order or indicates the amount of time to be spent on each photograph.« Sontag, *On Photography*, S. 5.

<sup>60</sup> Zum Problematischen an Claras Schweigen vgl. auch die folgende Bemerkung Krammers: »Doch ihr Verhalten ist angesichts des im Stück angesprochenen Themas nicht ganz unproblematisch: Denn macht sich nicht in der Tat jeder schuldig, der um die grausamen Vorgänge nationalsozialistischen Ursprungs weiß und nur schweigend zu- beziehungsweise wegschaut? Haben nicht gerade die Mitwisser durch ihr Schweigen bei den Vorgängen mitgespielt und sind dadurch zu Mittätern geworden?« Krammer, »*redet nicht von Schweigen...*«, S. 118.

# Reflexion I: Schweigen des Verstummten

Thomas Bernhards Dramen verzeichnen Momente, in denen das Schweigen, in das eine Figur gedrängt ist, eine irritierende, beunruhigende, verunsichernde, störende oder quälende Wirkung auf eine andere Figur entfaltet, die sie eben zum Schweigen nötigt: In *Ein Fest für Boris* erscheint das Schweigen der Dienerin Johanna, der die »Gute« Äußerungen aus eigener Initiative verbietet, dieser Herrin als Zeichen einer bedrohlichen Intelligenz ihrer Dienerin. In *Der Präsident* lässt das Schweigen der Dienerin Frau Fröhlich, die einem vergleichbaren Schweigegebot unterliegt, ihr Verhältnis zum Terrorismus im Unklaren, durch den sich die Präsidentin gefährdet sieht. In *Vor dem Ruhestand* provoziert das Schweigen der politisch links gesinnten Clara, die in Abhängigkeit von ihren Geschwistern lebt, während des NS-affirmativen Familienfestes den Wutausbruch ihres Bruders Rudolf. Während sich Absichten, Gedanken oder Gefühle der Schweigenden nicht eindeutig feststellen lassen, da sie auch darüber schweigen (und auch die Bühnenanweisungen keine Auskunft darüber geben), wird die *Wirkung* ihres Schweigens durch die Reaktionen derjenigen bemerkbar, die mit ihrem Schweigen konfrontiert werden. Statt lediglich Ohnmacht widerzuspiegeln oder darauf zu verweisen, beeinflusst das Schweigen der Dominierten in bestimmten Momenten die bestehenden Machtverhältnisse. Diese Wirkung des Schweigens von Dominierten lässt sich anhand dessen diskutieren, was Roland Barthes in *Das Neutrum* die polyphone Struktur des Schweigens nennt:

Das Schweigen ist nicht ein Zeichen im eigentlichen Sinne, es verweist nicht auf ein Signifikat: es ist wie das *tacet* einer Partitur (Violine); syntagmatischer Wert: im Diskurs füge ich Leerstellen ein, nicht an sich, sondern im Verhältnis zu dem, was ich denke; der syntagmatische Wert in einer Polyphonie verfügt über mindestens drei Dimensionen: was ich denke + was ich sage oder nicht sage + was beim anderen ankommt (denn mein »Schweigen« wird nicht unbedingt als »Schweigen« aufgenommen!).<sup>1</sup>

Während ich rede oder schweige, spricht sozusagen meine »innere« Stimme. Was meine »innere« Stimme spricht (»was ich denke«), kann der andere etwa anhand meines Gesichtsausdrucks oder meiner Gestik möglicherweise bis zu einem bestimmten Grad erraten, aber nicht in *derselben* Deutlichkeit vernehmen wie das Ausgesprochene. Wenn der andere mein Schweigen »hört«, wird ihm das,

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France, 1977–1978*. Hg. von Éric Marty. Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von Thomas Clerc. Übers. von Horst Brühmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005 (franz. 2002), S. 59.



was meine ›innere‹ Stimme spricht, als Unausgesprochenes, als Leerstelle im Diskurs präsent. Und diese Leerstelle kann beunruhigend sein. Petra Gehring bemerkt zur Unruhe, zu »Suchbewegungen«, die ein als Leerstelle bemerkbar gewordenen Schweigen veranlasst:

Wird ein Schweigen eigens auffällig und gewissermaßen hörbar, dann entsteht der Verdacht eines Ungesagten. Es öffnet sich in der Kommunikation eine noch verborgene Sinn-Dimension. Von hier aus gewinnt das Schweigen Ereignischarakter; es entsteht der Eindruck eines *Geheimnisses* oder wenigstens, um eine Unterscheidung von Derrida aufzugreifen, des *Rätsels*, also desjenigen Geheimnisses, das nicht vollständig dunkel bleiben will, sondern ein Verstecktes andeutet, um Neugier zu wecken und Suchbewegungen zu initiieren. Sofern sich Geheimnisse oder Rätsel nur irgendwie abzeichnen, kommen sie einer Aufforderung zur Fortsetzung der Kommunikation gleich, und Worte können sich am Schweigen entzünden. Die vorhandenen Anknüpfungspotentiale laden ein, und noch die trotzig verweigerte Rede dient der Spekulation.<sup>2</sup>

Das Schweigen, zu dem bestimmte Figuren in Bernhards Dramen genötigt werden, ereignet sich auf der Ebene der zweiten Stimme der Polyphonie (»was ich sage oder nicht sage«). Das Redeverbot, das die »Gute« in *Ein Fest für Boris* und die Präsidentin in *Der Präsident* verhängen, ist ein expliziter Versuch, die *Äußerungen* ihrer Dienerinnen zu regulieren, und damit haben sie Erfolg. Doch während das Schweigegebot wirksam ist, das die zweite, äußere Stimme betrifft, kann die erste Stimme (»was ich denke«) weiter sprechen. Die Dominierenden wissen dabei, dass die ›innere‹ Stimme der Unterdrückten nicht mit der ›äußeren‹ Stimme, also mit ihrem Schweigen nach außen hin, übereinstimmt; sie wissen, dass diese nicht deswegen schweigen, weil sie nichts zu sagen haben. In *Vor dem Ruhestand* kritisiert Clara ihre Geschwister, sobald sie nur einem von ihnen gegenübersteht. Wenn sie in Anwesenheit beider Geschwister diese Kritik nicht äußert, hören die beiden diese stattdessen in ihrem Schweigen, was Rudolfs Wutausbruch veranlasst. Der Grund, warum die Vorwürfe in ihrer unausgesprochenen Form weitaus schwerer zu ertragen sind, kann zum einen darin liegen, dass das Schweigen alle mögliche Vorwürfe – auch die schärfsten – beinhalten kann, und zum anderen darin, dass der Hörer solchen Vorwürfen nicht widersprechen kann, ohne sie dabei zuallererst zu formulieren, sei es auch nur für sich selbst. Zudem ist Clara in ihrem Schweigen nicht ganz zeichenlos; ihre »linken Bücher« (18/33) und Zeitungen, die sie schweigend liest, verweisen auf

---

<sup>2</sup> Petra Gehring, Das Echo als Schweigen. Zur Phänomenologie des vollständigen Verstummens. In: *Schweigen und Geheimnis*. Hg. von Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans unter Mitarbeit von Uwe Lindemann. Essen: Die blaue Eule 2002, S. 136–151, hier S. 136.

etwas, was ihre ›innere‹ Stimme sagt oder sagen könnte. Anders als bei Clara fehlen bei Johanna und Frau Fröhlich solche Äußerungen oder Zeichen, die Anhalte für die Interpretation ihres Schweigens geben würden. Im Unterschied zu *Vor dem Ruhestand*, in dem sich die Figuren das ganze Stück hindurch schematisch auf eine dem Nationalsozialismus gegenüber affirmative und eine kritische Seite verteilen und entsprechend gegensätzliche Positionen vertreten, fehlen in *Ein Fest für Boris* und *Der Präsident* außerdem Anhaltspunkte dafür, inwieweit ein Antagonismus zwischen der Dienerin und der Herrin besteht, und vor allem, *worum* es dabei geht. Folglich ist das Schweigen der Dienerin in den beiden Stücken semantisch schwierig zu bestimmen. Sowohl die »Gute« als auch die Präsidentin werden durch das Schweigen ihrer Dienerinnen an die Grenze ihrer Selbstkontrolle getrieben. Genau das, was sie zu wissen begehrt – nämlich was in diesem Schweigen steckt –, kann die Herrin aber jeweils nicht erfahren, eben weil sie ihrer Dienerin verbietet, sich zu äußern. So erzeugt das Redeverbot der Herrin, das seine Wirkung erzielt, gerade dadurch ein Geheimnis, das sich ihrer Kontrolle entzieht. Wegen dieses Geheimnisses kann das Schweigen der Dienerin ihre Herrin paranoisieren. Barthes bemerkt: »In der Tat ist in jeder ›totalitären‹ oder ›totalisierenden‹ Gesellschaft das Unausgesprochene ein Verbrechen, denn es entzieht sich der Macht; daher ist es der Nullpunkt, die signifikante Stelle, der Joker jedes Verbrechens [...].«<sup>3</sup> Die Unterdrückung der Redefreiheit führt andererseits dazu, dass auch das Reden der Dominierten etwas Unausgesprochenes vermuten lässt. Daher ist die Herrin sowohl in *Ein Fest für Boris* als auch in *Der Präsident* mit Äußerungen der Dienerin, die ihrem Gebot gehorchen, nur auf eine bestimmte Weise zu reden, nicht etwa zufrieden, sondern wird umgekehrt davon hysterisiert. Die Figur der Herrin lässt sich als Karikatur einer Macht lesen, die unter dem Geheimnis leidet, das sie durch ihre erfolgreiche Unterdrückung selber erzeugt.

Eine Differenzierung des Schweigens in Bernhards Dramen wird dort bemerkbar, wo die monologisierende Figur ihre Rede an die schweigende Figur richtet und so den Raum für eine Interaktion öffnet. Wenn zum Beispiel die Herrin in *Ein Fest für Boris* oder *Der Präsident* der Dienerin einen Befehl gibt, fordert sie die Dienerin auf, die im Befehl aktualisierte Macht anzuerkennen. Die Anrede der Herrin lässt jedoch der Dienerin zugleich verschiedene Antwortmöglichkeiten: den Befehl ausführen oder nicht ausführen; ihn sofort oder später ausführen; ihn teilweise ausführen; die Befehlsausführung verbal verweigern; die Absicht zur Ausführung des Befehls äußern oder nicht äußern usw. Wenn die Dienerin auf den Befehl der Herrin mit einem Schweigen erwidert, das deren

---

3 Barthes, *Das Neutrum*, S. 59f.

Schweigegebot nicht explizit missachtet, es aber *übersteigt*, wird damit unter den diversen Antwortmöglichkeiten eine aktualisiert, die den Unterschied zwischen Gehorsam und Auflehnung nahezu unentzifferbar macht. Indem die Schweigende dabei keine Zeichen gibt, die Anhalte für die Interpretation ihres Schweigens bieten würden, wird die oben genannte polyphone Struktur des Schweigens aktiviert; ihr Schweigen wird zu einer Leerstelle, die sich der eindeutigen Sinnzuschreibung entzieht. Die Polyphonie als Vielfalt möglicher Stimmen wird zu einer Waffe gegen diejenige Herrschaft, die Einstimmigkeit herstellen will.

Das Schweigen der Dominierten in den Dramen Bernhards, das in bestimmten Momenten mehrdeutig wird, ist mit dem »schweigende[n] Schweigen«<sup>4</sup> der Massen vergleichbar, von dem Jean Baudrillard in »Schweigen der Massen, Schweigen der Wüste« schreibt:

Die freiwillige Knechtschaft, das Schweigen der Massen, ist kein dummes Schweigen ersten Grades, sondern zweiten Grades: ein gigantischer Zufluchtsort, um vor dem Imperativ der Macht und des Willens zu fliehen. Schwindel des Schweigens, um sich der Transparenz des Wortes zu entziehen, des Diskurses und des Gesellschaftsvertrages, die an das Wort gebunden sind.

Es ist ein Schweigen in seiner Tiefe, das die Beraubung des Wortes verdoppelt; denn sicherlich ist die erste Aktion der Macht diejenige, uns das Wort zu entsagen. Nunmehr verdoppelt dieses Schweigen die objektive Entfremdung in einem Spiel der Induktionen, in einer Art *Strategie des Schweigens*. [...] Diese Strategie kann verhängnisvoll genannt werden, weil sie anstelle der Zeichen der Freiheit, der Rache, des Kampfes, des Dialogs usw. (alles Dinge, die für uns die Eigenschaften des freien Menschen zusammenfassen, des souveränen Menschen), im Gegenteil diese *Überentfremdung* wählt, die Verdoppelung der eigenen, negativen Bedingung, welche das Schweigen ist. Ein Schweigen, das plötzlich unentzifferbar wird, denn es sinkt auf irgendeine Weise eine Ebene tiefer.<sup>5</sup>

Das Schweigen der Massen bedeutet also zunächst ihren des Wortes beraubten *Zustand*, in den sie durch die »Aktion der Macht« gedrängt werden. Dieser Zustand der Wortlosigkeit macht ihre »negative Bedingung« aus. Eine strategische Dimension nimmt das Schweigen an, wo die Massen die Wortlosigkeit, in die sie durch die Macht gedrängt werden, eigens wählen und so das Verstummen in ein *aktives Schweigen* verschieben. Wenn eine Verdopplung der »Beraubung des Wortes« stattfindet, ist die Beraubung keine »Aktion der Macht« mehr, ist das Subjekt der Beraubung nicht mehr die Macht, sondern es sind die Massen, die sich des Wortes berauben (die »freiwillige Knechtschaft«).

---

4 Jean Baudrillard, *Schweigen der Massen, Schweigen der Wüste*. Übers. von Maike Albath. In: *Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit*. Hg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Berlin: Dietrich Reimer 1992, S. 86–94, hier S. 87.

5 Baudrillard, *Schweigen der Massen, Schweigen der Wüste*, S. 90.

In Bezug auf eine solche »Strategie des Schweigens« stellt sich allerdings die Frage: Wie kann sich das aktive Schweigen vom Verstummen abheben, wie kann sich die Differenz zwischen den beiden Modi der Wortlosigkeit den anderen (d.h. Gegenüberstehenden, Dritten, Zeugen – ggf. auch anderen Schweigenden) mitteilen? Auf welche Weise kann der Schweigende den anderen zu erkennen geben, dass es sich bei seinem Schweigen nun um ein *anderes* Schweigen handelt, zumal wenn das Schweigen über sich selbst schweigt, also weder sich selbst erklärt noch auf sich selbst aufmerksam macht? Wie Barthes schreibt: »[...] mein ›Schweigen‹ wird nicht unbedingt als ›Schweigen‹ aufgenommen!«

Baudrillard gibt zwei Beispiele für das, was er den »verhängnisvollen Konformismus« nennt. Beide Male handelt es sich um ein Schweigen, das unter bestimmten Bedingungen als solches erscheinen kann. Es sind zwei Fälle von Gefangenschaft. Das erste Beispiel ist der Langstreckenläufer in dem auf Alan Sillitoes Erzählung basierenden Film *The Loneliness of the Long-Distance Runner*: Ein Junge, der aus einer ärmlichen Umgebung stammt und wegen Diebstahls in eine Erziehungsanstalt eingewiesen wurde, vertritt seine Anstalt beim Wettlauf gegen eine Eliteschule. Kurz vor dem Ziel bremst er ab, obwohl er den Sieg vor Augen hat. Das zweite Beispiel ist die Geschichte eines Gefangenen namens Gilmore, der seine Begnadigung, nachdem diese wegen einer Änderung der öffentlichen Meinung wahrscheinlich geworden war, ablehnte und die Hinrichtung verlangte, zu der er verurteilt worden war.

Beim ersten Beispiel hatten die Zuschauer zu dem Zeitpunkt, da der Junge aufhört zu laufen, bereits reichlich Gelegenheit, sich von seinem Können als Läufer zu überzeugen. Erst vor diesem Hintergrund zeigt sich seine Unterlassung des Gewinnens (sein ›Schweigen‹) als solche. Die anderen Häftlinge, die nicht laufen (›reden‹) dürfen bzw. können, haben von vornherein keine Option, das Laufen aus eigenem Willen zu unterlassen, es als Schweigen bemerkbar zu machen. Beim zweiten Beispiel konnte der Todeskandidat die staatliche Ordnung nur deshalb gegen die inszenierte Übereinstimmung von Regierungsmacht und öffentlicher Meinung ausspielen, weil ein Konflikt zwischen Staat und Bürgern die Rahmensituation veränderte. Gäbe es den öffentlichen Druck zur Begnadigung nicht, wäre Gilmores *freiwillige* Fügung in die juristische Ordnung (d.h. sein einstimmendes Schweigen) vom Verstummen eines Verurteilten, der dem Urteil folgen *muss*, nicht unterscheidbar. Außerdem gelangt das Schweigen oder das Verstummen eines Gefangenen, das sich am Rande der Gesellschaft ereignet, selbst nach einem Prozess, der öffentliche Aufmerksamkeit erweckt hat, gewöhnlich kaum an die Öffentlichkeit.

In den beiden Beispielen kommen zudem bemerkenswerterweise die Massen, mit denen Baudrillard die »Strategie des Schweigens« assoziiert, nicht vor. Die Beispiele betreffen einzelne Helden-Figuren, deren Schweige-Akte inner-

halb konventioneller Erzählstrukturen präsentiert werden. Vom »Schweigen der Massen« schreibt Baudrillard im Zusammenhang mit einem »politische[n] Programm«:

[...] das Schweigen der Massen ist ein verbündetes Schweigen. Es besteht aus jener Verbündetheit, aus jener Zweideutigkeit, die auf der anderen Seite das große Spiel der freiwilligen Knechtschaft ist, verstanden als verhängnisvolle Strategie: ein politisches Programm, das, ohne Blutvergießen, die Machtlosigkeit der Macht und das Verschwinden des Politischen betrachtet.

[...]

Das Schweigen der Massen ist die einzig wirkliche Herausforderung, die heute gegen die tyrannische, terroristische Organisation des Sozialen gerichtet werden kann.<sup>6</sup>

Dieses politische Programm der im und durchs Schweigen Verbündeten ähnelt in gewisser Hinsicht dem, was Michel Foucault in einem Gespräch mit Gilles Deleuze von jenem Widerstand gegen die Macht sagt, der durch die Unterdrückten über geographische Entfernung und Differenzen der jeweiligen konkreten Situationen der Unterdrückung hinweg als Verbündete geleistet werde:

But if the fight is directed against power, then all those on whom power is exercised to their detriment, all who find it intolerable, can begin the struggle on their own terrain and on the basis of their proper activity (or passivity). [...] They naturally enter as allies of the proletariat, because power is exercised the way it is in order to maintain capitalist exploitation. They genuinely serve the cause of the proletariat by fighting in those places where they find themselves oppressed. Women, prisoners, conscripted soldiers, hospital patients, and homosexuals have now begun a specific struggle against the particularized power, the constraints and controls, that are exerted over them. [...] And these movements are linked to the revolutionary movement of the proletariat to the extent that they fight against the controls and constraints which serve the same system of power.<sup>7</sup>

Dieses Programm kritisiert Gayatri Chakravorty Spivak in »Can the Subaltern Speak?«: »[...] the substantive concern for the politics of the oppressed which often accounts for Foucault's appeal can hide a privileging of the intellectual and of the ›concrete‹ subject of oppression that, in fact, compounds the appeal.«<sup>8</sup> Dieselbe Kritik wäre auch am Programm der schweigenden Massen

<sup>6</sup> Baudrillard, *Schweigen der Massen, Schweigen der Wüste*, S. 90.

<sup>7</sup> Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*. Hg. mit einer Einleitung von Donald F. Bouchard. Übers. von Donald F. Bouchard und Sherry Simon. Ithaca, NY: Cornell University Press 1996 (1977), S. 216.

<sup>8</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?* In: *Marxism and the Interpretation of Culture*. Hg. von Cary Nelson und Lawrence Grossberg. Basingstoke/London: Macmillan Education 1988, S. 271–313, hier S. 292; vgl. auch *Schweigen und Gewalt*, S. 31f.

zu formulieren, das ein Konzept *Baudrillards* ist, der über das Schweigen der Massen *schreibt*. Beobachtet und beschreibt Baudrillard also die »Strategie des Schweigens«, die die Massen anwenden, oder generiert er sie vielmehr im Akt des Schreibens? Kann das »schweigende Schweigen« der Massen, sich von deren Verstummen abhebend, hörbar werden, ohne dass Baudrillard ihnen das in seinem theoretischen Diskurs attestiert? Können die Massen aus eigener Kraft zum Subjekt des Schweigens werden, und wenn ja, wie? Gibt es *ein* kollektives Schweigen der Massen – d.h., gibt es eine Vereinigung, eine Solidarisierung im Modus des Schweigens? Und existieren die Kollektive, von denen Baudrillard spricht, überhaupt, oder handelt es sich bei den genannten Massen nicht um die Konstruktion eines Diskurses, den jemand »von außen« führt, ohne dazugehören?

Das Schweigen kann dort zur Strategie der Ohnmächtigen werden, wo die Möglichkeit auftaucht, das eigene Verstummen so zu verschieben, dass es von anderen als ein aktives Schweigen wahrnehmbar wird. Weil zwischen dem Verstummen und der Schweige-Handlung materiell kein Unterschied besteht, kann der Verstumnte sein Verstummen in ein aktives Schweigen wenden, kann er an der Grenze des Verstummens die polyphone Struktur des Schweigens aktualisieren, d.h. dessen Potential, Geheimnis zu werden. Die phänomenale Identität des Verstummens und der Schweige-Handlung schafft aber zugleich die Schwierigkeit, eine solche Aneignung des Nicht-sprechen-Könnens gegenüber den anderen wirksam werden zu lassen. Denn derjenige, der im Verstummen schweigt, verfügt über kein Mittel, den anderen die Änderung im Modus seiner Wortlosigkeit mitzuteilen. Mehr noch: im Verstummen schweigend kann er nicht einmal auf seine Wortlosigkeit aufmerksam machen.

In Bernhards Dramen findet das Schweigen in Interaktionen statt, die sich in relativ engen, intimen Räumen (Zimmer im Privathaus in *Ein Fest für Boris* und *Vor dem Ruhestand*, Schlafzimmer im Präsidentenpalast in *Der Präsident*) zwischen voneinander abhängigen Figuren abspielen. In *Ein Fest für Boris* ist der Raum zudem leer (»*Leerer Raum*« [15/141]), was die Dienerin zur intensiveren Wahrnehmung des Verhaltens ihrer Herrin zwingt, aber ebenso die Herrin zu einer intensiveren Wahrnehmung des Verhaltens ihrer Dienerin.<sup>9</sup> Hans Höller weist darauf hin, dass das System der Herrschaft, das die Herrin in der und durch die Sprache errichtet, nicht nur die Dienerin, sondern auch die Herrin selbst zu einer Beherrschten macht: »Sie ist ununterbrochen beherrscht von

---

<sup>9</sup> Zum Effekt dieser Räumlichkeit für den Rezipienten des Dramas vgl. Lektüre des Schweigens I, S. 61f.

der ununterbrochenen Beherrschung ihrer Dienerin.«<sup>10</sup> Unter diesem Zwang zu beherrschen werde die Dienerin, so Höller, zum »Betrachtungs- und Experimentierobjekt«.<sup>11</sup> Das Schweigen der Beherrschten ereignet sich also in einer Sphäre intensiver Aufmerksamkeit. Diese erhöhte Aufmerksamkeit macht die Herrschenden für die Leerstellen im Verhalten ihrer Unterworfenen besonders empfänglich, mitunter nahezu »hysterisch« überempfindlich. (In *Ein Fest für Boris* gibt es eine Kontrastsituation: eine Fest-Szene mit dreizehn ständig wechselnd redenden und vier weiteren schweigenden Figuren neben der »Guten«, Johanna und Boris, in der sich die »Gute« nicht mehr über Johannas Schweigen beschwert, obwohl diese nur einmal lacht und bis aufs Ende des Festes sonst durchgehend schweigt.) Sie stellen also »dankbare« Opfer dar, weil sie sich durch ihre ständige Observation und Interpretation eigens dem Schweigen der Dienerinnen aussetzen. Für einen Dritten macht das Medium Literatur bzw. Theater, das das Schweigen in Szene setzt, d.h. in die Aufmerksamkeit des Rezipienten rückt, die Verschiebung des Verstummens ins Schweigen wahrnehmbar oder erhöht zumindest die Chancen für ein solches Wahrgenommenwerden.

In *Ein Fest für Boris* und *Der Präsident* bezeugen die Äußerungen der Herrin die Wirkung, die von solch einem verdoppelten Schweigen ausgeht; die Verschiebung des Verstummens ins aktive Schweigen ist also als etwas Performatives, als ein ereignishafter Effekt des Schweigens feststellbar. Uneindeutig bleibt hingegen, inwiefern dieses Performative auf die Dienerin zurückzuführen ist; inwiefern die Dienerin in dem Augenblick, da sich das Schweigen in den Reaktionen der Herrschenden verdoppelt, eine »Strategie des Schweigens« verfolgt, d.h. ihrerseits eine Schweige-Handlung vollzieht. Möglicherweise wird das »schweigende Schweigen« und dessen Wirkung zuweilen allein durch die observierende und interpretierende Herrin generiert. Wenn die Verschiebung des Verstummens ins aktive Schweigen von einem anderen (einem Wahrnehmenden, Beobachtenden, Beschreibenden) festgestellt wird, besteht stets das Risiko, dass dieser im Verstummen ein aktives Schweigen imaginiert. Das heißt nicht nur, dass er sich selbst verunsichert und seine eigene Position destabilisiert, sondern auch, dass er dadurch *das tatsächliche Verstummen überhört*. Der Interpretierende kann so das Verstummen erneut zum Verstummen bringen. Bernhards Dramen, bei denen es letzten Endes offen bleibt, ob die Unterstellung der Her-

---

10 Hans Höller, *Kritik einer literarischen Form. Versuch über Thomas Bernhard*. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1979, S. 16. Höllers Bemerkung, die sich auf *Ein Fest für Boris* bezieht, betrifft auch die Herrin-Dienerin-Beziehung in *Der Präsident*.

11 Höller, *Kritik einer literarischen Form*, S. 17.



rin zutrifft oder nicht, scheinen auch noch auf diese Möglichkeit aufmerksam machen zu wollen.

Beim Schweigen bzw. Verstummen, das *Ein Fest für Boris*, *Der Präsident* und *Vor dem Ruhestand* in Szene setzen, handelt es sich um das Schweigen von Einzelfiguren (Johanna und Boris, Frau Fröhlich sowie Clara). In *Der Präsident* ist zwar vom Schweigen der anarchistischen »Massen« die Rede, aber diese treten nicht als kollektives Subjekt des Schweigens auf, sondern werden lediglich von der Präsidentin erwähnt, d.h. durch deren Rede diskursiv konstruiert. In Bernhards Dramen, deren Text überwiegend die Reden der interagierenden Figuren und dazu nur sparsam Bühnenanweisungen verzeichnet, tritt das Schweigen bzw. die Stummheit einer Figur als etwas in Erscheinung, das diese sprachlichen Interaktionen als konventionelle Struktur des bürgerlichen Dramas mehr oder weniger bricht. In Abe Kōbōs Roman *Die Frau des Sandes*, mit dem ich mich im folgenden Kapitel beschäftigen werde, kommt dagegen ein Kollektiv als Subjekt des Schweigens ins Spiel – ein Kollektiv, das bei Baudrillards Beispielen ausgespart bleibt. Das Drama macht die gesamte »Szene des Kommunizierens« sichtbar; die daran Beteiligten tauchen im Text individuell oder kollektiv als redende oder schweigende Figuren auf und werden bei der Aufführung auf der Bühne verkörpert. Im Vergleich zum Drama ist die »Szene des Kommunizierens« im Roman unbestimmter: Es können darin eine große Zahl von Figuren vorkommen, aber diese werden nicht unbedingt namentlich genannt und durch ihre Rede oder ihr als solches markiertes Schweigen (re-)präsentiert. Die Erzählung gibt nicht jedem Anwesenden in ihrer fiktionalen Welt eine eigene Stimme. Das Schweigen im Roman ist so strukturell unauffälliger – am unauffälligsten unter Umständen gerade dann, wenn es *mehr als eine* Figur gibt, die nichts sagt, und die Nichtssagenden auf einer bestimmten Szene eine Mehrheit bilden. Vor allem das personale Erzählen, bei dem die (Re-)Präsentation des Geschehens durch die Aufmerksamkeitsverteilung, das Wahrnehmen und Nichtwahrnehmen einer einzelnen Figur geprägt ist, begünstigt ein unauffälliges Schweigen. Wie ich an *Die Frau des Sandes* zeigen möchte, kann ein Roman sich an der Grenze zwischen Nichtbemerken und Bemerken eines Schweigens entfalten und diese Dynamik des (Nicht-)Bemerkens zugleich kritisch reflektieren.



# Gewalt des fremden Schweigens – Lektüre des Schweigens II

## Abe Kōbō: *Die Frau des Sandes* (*Suna no onna*, 1962)

### 1 Gewalt diesseits des Absurden

Ein Schullehrer, der in seinem Urlaub auf der Suche nach neuen Arten eines Insekts in einem Dünengebiet unterwegs ist, wird von den Bewohnern eines Dorfes in ein tiefes Sandloch eingesperrt, auf dessen Boden ein kleines Haus steht, und dort zu täglichem Sandschaufeln gezwungen. Verweigert er die Arbeit, wird ihm kein Wasser gegeben. Er muss also die Gewalt der Freiheitsberaubung bzw. einer extremen Form der Einschränkung seiner Bewegungs- und Handlungsfreiheit, der Zwangsarbeit und der Bestrafungen im Fall von Arbeitsverweigerung erleiden. Der Lehrer namens Niki Junpei, Protagonist von Abe Kōbōs Roman *Die Frau des Sandes* (*Suna no onna*, 1962),<sup>1</sup> der mit Ausnahme von drei Stellen durchgehend anonym der »Mann [otoko]« (16/117 und passim; 7 und passim) genannt wird,<sup>2</sup> erfährt diese Gewalt als etwas Fremdes. Die Gewalt, die ihm von den Dorfbewohnern zugefügt wird, ist ihm erstens insofern fremd, als er diese Gewalt von Menschen erleidet, mit denen er noch nie zuvor unmittelbar zu

---

1 Die deutsche Übersetzung von *Suna no onna* durch Oscar Benl und Osaki Mieko hat den Titel *Die Frau in den Dünen*. Im Folgenden zitiere ich aus Abes Schriften mit Band- und Seitenzahl nach der folgenden Ausgabe und übersetze selber: Abe Kōbō, *Abe Kōbō zenshū* [Abe Kōbō. Sämtliche Schriften]. 30 Bde. Tōkyō: Shinchōsha 1997ff. Bei den Zitaten aus *Suna no onna* gebe ich entsprechende Seitenzahlen der Übersetzung von Benl und Osaki, die ich vergleichend heranziehe, hinter den Seitenzahlen des Originaltextes an. Zum Zweck der Textanalyse zielt meine Übersetzung auf eine möglichst genaue Entsprechung zum Originaltext ab. Nach diesem Prinzip wird auch der Titel nicht als *Die Frau in den Dünen*, sondern als *Die Frau des Sandes* übersetzt (das Wort »suna« bedeutet »Sand«, aber nicht »Düne«), um das Ambige und Seltsame des Originaltitels wiederzugeben. Innere Monologe des Protagonisten, die Benl und Osaki in die dritte Person setzen, übersetze ich in der ersten Person. Im Originaltext wechselt zudem das Erzähltempus häufig zwischen Präteritum und Präsens, was in der japanischen Erzählung nicht ungewöhnlich ist. Diese Wechsel gibt meine Übersetzung ebenfalls wieder. Soweit nicht anders vermerkt, sind auch im Folgenden sämtliche Zitate aus japanischen Texten von mir übersetzt.

2 Das erste Mal wird der Name des Mannes im Zusammenhang mit einem polizeilichen Dokument, dem »Fahndungsgesuch« (16/159; 47), genannt; an den beiden anderen Stellen im Zusammenhang mit juristischen Dokumenten – einer »Aufforderung zur Meldung bezüglich der Verschollenheit« und einer »Entscheidung« durch ein Familiengericht (16/249f; 136).

tun hatte und bereits seine erste Begegnung mit ihnen durch Gewalt geprägt ist. Zweitens ist sie ›fremd‹ darin, dass er die Motivation der Gewalttaten und deren Sinn nicht versteht. Die erste Fremdheit ist eine temporäre, die jeder *Begegnung* eignet: jemand oder etwas ist mir fremd, weil ich ihn bzw. es noch nicht kenne. Diese Fremdheit kann sich im Prozess des Kennenlernens auflösen (falls es dazu kommt), so dass das Unbekannte sich in Bekanntes verwandelt. Und dabei kann im Verlauf des Kennenlernens eine andere, zeitbeständigere Art der Fremdheit zum Vorschein kommen: die Fremdheit von etwas, »was von anderer Art, was fremdartig, unheimlich, seltsam ist (ξένον, *insolitum*, *étrange*, *strange*)«<sup>3</sup> und wobei die gewohnten Deutungsmuster versagen. Die Internierung und die Zwangsarbeit mit ihrer Androhung von Strafe identifiziert der Mann in *Die Frau des Sandes* ohne weiteres als Gewalt; d.h., als Formen der Gewalt sind sie ihm vertraut. Was ihm zunächst fremd bleibt, sind die Motivation und der Sinn dieser Gewalt. Er durchschaut nicht, warum ihm die Dorfbewohner ›das‹ antun und was dies bedeutet; er kann ihr Verhalten nicht nach den Codes deuten, die ihm geläufig sind.

Es sieht also so aus, als ob es sich um eine ›absurde‹ Geschichte handle. Tatsächlich *erlebt* der Mann die Gewalt durch die Dorfbewohner bis zu einem bestimmten Zeitpunkt als etwas Absurdes, das ihn plötzlich und grundlos heimsucht. Dennoch gehört der Roman nicht in die Tradition einer Literatur des Absurden, denn es gibt einen Moment, in dem der Mann einen Perspektivenwechsel durchmacht: Er kann nicht mehr umhin, die Zusammenhänge zu bemerken, in denen die Gewalttaten der Dorfbewohner stehen.<sup>4</sup> Dadurch verliert ihr gewaltsames Vorgehen in seinen Augen den Anschein der Absurdität und wird in seiner Kausalität fassbar.

In seinem Essay »Denken der Wüste (*Sabaku no shisō*)« (1958) distanziert sich Abe ausdrücklich von der »Absurdität à la Camus« (8/111). Er schreibt darin über den Film *Auge um Auge* (*Œil pour œil*, 1957) von André Cayatte, der ihm für ein Beispiel der Darstellung einer »lebenden Wüste« (8/109 und passim) gilt, die nicht als »Landschaft des abgetrennten Jenseits« (8/111) erscheint. Hauptschauplatz des Films ist die Syrische Wüste, wo sich die Geschichte der Rache eines Arabers namens Bortak an dem französischen Arzt Dr. Walter abspielt. Bortak

3 Bernhard Waldenfels, *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 111. Waldenfels unterscheidet drei Bedeutungsnuancen des Wortes ›fremd‹. Neben dem »Gegensatz zum Vertrauten« bedeute ›fremd‹ etwas, »was außerhalb des eigenen Bereichs vorkommt als Äußeres, das einem Inneren entgegensteht (vgl. ξένον, *externum*, *extraneum*, *étranger*, *stranger*, *foreigner*)«, sowie »was Anderen gehört (ἀλλότριον, *alienum*, *alien*, *ajeno*), im Gegensatz zum Eigenen« (ebd.).

4 S.u., S. 135ff.

rächt sich wegen des Todes seiner Frau, obgleich dieser nicht direkt von Dr. Walter verschuldet wurde. Die Vagheit der Verantwortung Dr. Walters und damit der Motivation für den Mord durch Bortak an ihm erklärt Abe für problematisch; die Geschichte erscheine dadurch beinahe als »eine Art Schicksalsdrama, Absurdität à la Camus« (8/111). Dennoch schätzt er den Film wegen seiner politischen Dimension, da dort durch die persönliche Rache Geschichte zwischen einem Araber und einem Franzosen die Nachgeschichte der Kolonialisierung miterzählt werde. Abe fragt: »Haben wir zum Beispiel einen einzigen Film, der einen Japaner darstellt, der in der Wüste in der ehemaligen Mandschurei oder im koreanischen Gebirge von einem Schicksal wie dem Walters betroffen wurde?« (8/114)

Der Roman *Die Frau des Sandes*, der sich wie Abes Versuch ausnimmt, eine »lebende Wüste« darzustellen, spielt innerhalb Japans. Es ist darin weder von der Kolonisierung noch von jenen Invasionskriegen explizit die Rede, durch welche Japaner im 20. Jahrhundert ihren Nachbarn in Asien immense Gewalt zufügten. Dennoch hat der Roman Aspekte, die es sinnvoll erscheinen lassen, ihn als »unser *Auge um Auge*« (8/114) zu lesen. Statt des Absurden geht es bei Abe um den *Anschein* des Absurden, der sich entfaltet im Wechselspiel zwischen dem Schweigen der Gewalttäter, die keine Erklärungen über ihr Tun geben, und den scheiternden Deutungsversuchen desjenigen, der die Gewalt erleidet. Im Folgenden möchte ich zeigen, wie einerseits das Schweigen der Dorfbewohner den Mann daran hindert, den Sinn ihrer Gewalt zu begreifen, was als solches eine zusätzlich gewaltsame Wirkung auf ihn hat, und wie andererseits das Scheitern seiner Deutungsversuche dadurch verursacht wird, dass er Kontexte nicht erkennt, in denen das scheinbar Absurde einen Sinn hat.

## 2 Die Falle des fremden Schweigens

Die Gewalt, zu der es bereits bei der ersten Begegnung kommt, wird zunächst mit sprachlichen Mitteln verübt. Die Dorfbewohner greifen den Mann nicht unmittelbar körperlich an, um ihn gefangen zu nehmen, sondern sie locken ihn mit ihrem Reden und (Ver-)Schweigen in eine Falle: Der Mann begibt sich freiwillig in ein Haus auf dem Boden eines der riesigen, in der Gegend offenbar typischen Sandlöcher, in dem eine Frau allein wohnt. Er will dort nur eine Nacht verbringen. Doch am nächsten Morgen sieht er, dass die Strickleiter entfernt wurde, und es stellt sich heraus, dass er aus eigener Kraft nicht wieder herauskommen wird. Nach und nach versteht er, dass die Dorfbewohner ihn gefangen halten. Die Gewalt, die der Mann erleiden muss, hat somit eine interaktive Dimension. Zu seiner Gefangennahme kommt es nicht bloß durch den einseitigen Gewaltakt der Dorfbewohner; vielmehr vollzieht sie sich durch ein hinterhältiges Wechsel-

spiel von Reden und (Ver-)Schweigen auf der Seite der Dorfbewohner und durch eine Reihe von (Fehl-)Deutungen auf der Seite des Mannes.

Der Mann wird ins Sandloch wörtlich ›hereingelegt‹, da er sich von dem »Alten« (16/125 und passim; 15 und passim), dem Repräsentanten der Dorfgemeinschaft, der anfangs als Einziger mit ihm spricht, davon überzeugen lässt, dass er im Haus auf dem Boden des Sandlochs Unterkunft finden werde. Dass die hinterlistig verborgene Absicht sich dem Mann nicht offenbart, liegt jedoch nicht allein an der Geschicklichkeit des Alten in der Art und Weise seines Sprechens und Schweigens; es hängt ebenfalls mit der Wahrnehmung des Mannes zusammen, der sämtliche Anzeichen der Falle übersieht (bzw. überhört) oder ignoriert. So führt der Text vor, wie der Mann es verfehlt, etwas Fremdes als Fremdes wahrzunehmen.

Dieses Fehlverhalten kennzeichnet bereits den ersten Kontakt des Mannes mit den Dorfbewohnern: Als er die Straße entlangläuft, die durchs Dorf in Richtung Meer führt, unterbrechen alle ihre Tätigkeiten und werfen ihm einen »verwunderten Blick« zu. Daraufhin spricht er eine junge Frau an; diese aber »blickt hastig zur Seite und geht vorbei, als ob sie es nicht gehört hätte«. Er setzt seinen Weg fort, ohne sich um die Reaktionen der Dorfbewohner zu kümmern. Der Grund für diese Unbekümmertheit, den der Text nennt, ist seine völlige Konzentration auf die Insektensuche: »Was ihn interessierte, waren allein Sand und Insekten.« (16/119; 9) Der Mann registriert also zwar die Reaktionen, doch sie erscheinen ihm nicht als etwas Außer-Ordentliches, das seiner besonderen Aufmerksamkeit bedarf, denn eine anfängliche Distanziertheit und Verslossenheit bei der Begegnung mit einem Fremdling gehört zum geläufigen Bild von Dorfbewohnern. Indem er davon ausgeht, dass er selbst als fremd *für sie* erscheinen muss, entgeht dem Mann das, was in der Reaktion der Fremden an Befremdlichem steckt. Diese Wahrnehmung impliziert bereits das später ausdrücklich zu Wort kommende Überlegenheitsgefühl eines weltgewandten Städters gegenüber »Menschen auf dem Lande« (16/129; 18), von denen er annimmt, dass sie den Umgang mit Fremden nicht gewohnt seien. Der Mann trifft zwar auf Signale, die Anzeichen für ein Geheimnis der Dorfgemeinschaft wären, aber ihr Signalwert entgeht ihm vollständig, weil sie nur den Rand seiner Aufmerksamkeit streifen und seine Auffassung zudem durch für ihn vertraute Bilder von Provinzmenschen bestimmt ist.

An einem der großen Sandlöcher, die sich auf der Meerseite des Dorfes öffnen, wo der Sand hoch liegt, kommt der Mann zum ersten Mal mit dem Alten ins Gespräch. Während seine Aufmerksamkeit durch das Haus auf dem Boden des Lochs gefesselt ist, steht dieser unbemerkt dicht hinter ihm. Als der Mann beim Versuch, das Haus zu fotografieren, rutscht und über die Gefahr erschrickt, spricht der Alte ihn an:

»Ist das eine Untersuchung?«

Vom Wind verweht, klang seine Stimme platt wie ein Taschenradio. Doch die Betonungen waren deutlich, so dass sie nicht schwer zu verstehen war.

»Eine Untersuchung?« Etwas verwirrt verdeckte der Mann die Linse mit der Hand und griff nach dem Insektennetz, damit es dem Alten auffiel: »Ich verstehe nicht recht, wovon Sie reden, aber..... Ich, sehen Sie, sammle Insekten. Auf Sandinsekten wie diese bin ich spezialisiert.«

»Was?«

Er schien das nicht richtig begriffen zu haben.

»In-sek-ten sam-meln!« Noch einmal laut wiederholt: »Insekten – Insekten!..... So fange ich Insekten!«

»Insekten.....?«

Der Alte schlug misstrauisch die Augen nieder und spuckte aus. Oder es ist vielleicht zutreffender zu sagen, dass er den Speichel einfach aus dem Mund laufen ließ. Vom Wind losgerissen, flog dieser, einen Faden vom Ende der Lippen ziehend. Was stört den Alten wohl so?

»Untersucht man denn hier etwas?«

»Nein, wenn das keine Untersuchung ist, dann macht es nichts.....«

»Das ist keine Untersuchung.«

Undeutlich nickend wandte ihm der Alte den Rücken zu und ging langsam mit schlurften Strohsandalen den Dünenkamm entlang zurück. (16/125f; 15)

Die Situation der Fragestellung deutet einen Vorsprung des Alten gegenüber dem Mann an, der zugleich eine Überlegenheit bedeutet. Die Dorfbewohner beobachten ihn, ohne beobachtet zu werden; in dem Dorf, das zentral überwacht wird, fungiert der Feuerwachturm als Überwachungsplattform, von dem aus – so später die Frau – »stets jemand [...] mit dem Fernglas späht« (16/197; 84) (bzw. unter den Dorfbewohnern herrscht der Glaube, dass stets jemand sie von dort aus beobachte). In dem zitierten Gespräch teilen beide Seiten ihrem Gegenüber unterschiedlich viel bzw. wenig über sich mit. Der Alte eröffnet das Gespräch mit einer Frage, d.h. einem Sprechakt, mit dem einer den anderen dazu auffordert, eine Auskunft über etwas zu geben. Mit seiner Antwort gibt der Antwortende jedoch nicht bloß Auskunft über das, wonach gefragt wurde, sondern zugleich auch über sich selbst. Wer die Frage »Magst du Schokolade?« beantwortet, stellt sich dem anderen gegenüber *als jemand* dar, *der* Schokolade (nicht) mag; wer auf »Wo geht es hier zum Bahnhof?« antwortet, *als jemand*, *der* den Weg zum Bahnhof (nicht) kennt, usw. Eine Frage ist somit stets eine implizite Aufforderung an den anderen, über sich selbst etwas auszusagen. Allerdings muss dafür wiederum der Fragende zuerst etwas über sich aussagen. Denn mit der Frage äußert er ein Interesse (er will *etwas* wissen) und so auch sein Begehren (er *will* etwas wissen). Je präziser der Fragende seine Frage formuliert und je ein- und aufdringlicher er sie stellt, desto mehr verrät er sein Interesse und sein Begehren.

Der Alte in *Die Frau des Sandes* schränkt bei seiner Frage den Informationsfluss von seiner Seite ein. Er taucht plötzlich auf und stellt nur eine kurze, sehr vage gehaltene Frage, ohne sonst etwas zu sagen. Und als die Frage des Mannes (»Untersucht man denn hier etwas?«) ihn seinerseits explizit in die Position des Gefragten rückt, antwortet er »schief<sup>5</sup> im Sinne von Roland Barthes: Er erwidert zwar mit »Nein [iya]«, aber dieses »Nein« lässt sich nicht eindeutig mit dem »Nein« einer Alternative von Ja oder Nein identifizieren, zu der eine Entscheidungsfrage den Gefragten drängt. Sein »Nein« ist mehrdeutig und mehrfunktional: Als Form der Antwort passt es zwar zur vorausgehenden Entscheidungsfrage, leitet aber dann einen Satz ein, der mit dem, was er verneint, von der Beantwortung der Frage abweicht (»Nein, wenn das keine Untersuchung ist, dann macht es nichts.....«). In dieser Hinsicht antwortet der Alte mit seinem »Nein« nicht auf die Frage, sondern weist diese vielmehr zurück. Er entzieht sich der Aufforderung zu einer passenden Antwort und lässt das Gespräch, das ja auf seine Initiative hin stattfindet, an sich abgleiten. Die erste Frage des Alten (»Ist das eine Untersuchung?«) verrät dabei tatsächlich alles – für jemanden, der den Kontext kennt: Die Dorfbewohner fürchten, dass der fremde Mann ein Polizist oder sonst jemand ist, der eine Untersuchung durchführt, die ihre Machenschaften aufdecken könnte. Die Verschwiegenheit seiner Frage besteht nur für den Fremden, der den Kontext noch nicht kennt.

Im Gegensatz zum wortkargen Alten spricht der Mann unbekümmert über sich selbst. Im Anschluss an seine erste Frage redet er selber weiter (womöglich deswegen, weil der Alte nichts sagt, obwohl dies der Text nicht explizit markiert). Beim zweiten Nachfragen (»Untersucht man denn hier etwas?«) problematisiert er die »Schiefe« der Antwort des Alten nicht. Stattdessen ist er bemüht, sich als unverdächtiger bzw. harmloser Insektensammler zu präsentieren. Er gibt dem Alten Auskunft über seine Tätigkeit und sein Interesse – zuerst grob (Insekten sammeln), sofort darauf präziser (auf Sandinsekten spezialisiert). Dabei verdeckt der Mann mit seiner Hand die Linse seiner Kamera. Dies scheint jedoch keine Geste der (nachträglichen) Geheimhaltung, sondern eher der Zurückhaltung zu sein; er verschließt das »Auge«, das vielleicht zu eindringlich blickt (was zugleich auch als Symbol seiner Blindheit gelesen werden kann). Mit dem demonstrativen Zeigen des Insektennetzes im Anschluss an das Abdecken der Kameralinse gibt er parallel zur verbalen eine nonverbale Auskunft über seine Tätigkeit. Wenn der Alte den Mann schweigend verlässt, gibt er diesem nicht zu erkennen, ob er seinen Worten glaubt oder nicht. Was den Alten so kümmert – eine Frage, die der Mann sich während des Gesprächs stellt, ohne sie jedoch laut

---

5 Vgl. Schweigen und Gewalt, S. 24; Lektüre des Schweigens III, S. 166f.

zu äußern – erfährt er nicht. In diesem ersten Gespräch (ver-)schweigt der Alte konsequent.

Wenn sich der Alte anschließend mit drei anderen Männern aus dem Dorf bespricht, die wie er selbst zuvor ebenfalls unbemerkt erschienen sind, kann der Mann wegen der Entfernung nicht verstehen, was sie sagen. Er nimmt lediglich die Heftigkeit ihrer Diskussion und ein Fernglas in der Hand eines Dorfbewohners wahr. Obwohl er sich der Zudringlichkeit bewusst ist, die die Linse seiner Kamera in den Augen der anderen möglicherweise bedeutet, beunruhigt ihn das Fernglas nicht, durch das er beobachtet wird. Ungeachtet der diskutierenden Dorfbewohner macht er sich erneut an die Insektensuche. Nachdem die drei Männer weggegangen sind, kommt der Alte zu ihm zurück:

»Nun, was haben Sie noch vor?«

»Was ich vorhabe? Ich suche doch nach Insekten.«

»Aber der letzte Bus zur Stadt ist schon weg.....«

»Man kann doch irgendwo übernachten, oder?«

»Übernachten, in diesem Weiler?«

Irgendwo am Gesicht des Alten zuckte es.

»Wenn das hier unmöglich ist, gehe ich zu Fuß ins nächste Dorf.«

»Zu Fuß.....?«

»Sowieso habe ich keine Eile.....«

»Nein nein, die Mühe brauchen Sie sich nicht zu machen.....« Plötzlich im gefälligen Ton hervorsprudelnd: »Wie Sie sehen, ist es ein armseliges Dorf, in dem es kein ordentliches Haus gibt, aber wenn Ihnen das nichts ausmacht, kann ich Ihnen gern eine Unterkunft vermitteln.« (16/126; 16)

Um den Mann hereinzulegen, wechselt der Alte in einem passenden Augenblick des Gesprächs von der Schweigsamkeit zur Beredtheit, von der Geheimhaltung zur aktiven Lüge. Er steuert das Gespräch auf diesen Punkt hin, indem er das Wegfahren des letzten Busses anspricht. Der Mann verrät mit seinen ahnungslosen Fragen, dass er keine genauen Kenntnisse über den Ort besitzt und sich offenbar nicht sonderlich auf seine Reise dorthin vorbereitet hat. Er nimmt das Angebot des Alten unbekümmert an. Die fehlende Wachsamkeit geht dabei auf sein Überlegenheitsgefühl gegenüber den »Menschen auf dem Lande« (16/129; 18), den Bewohnern einer »simplen Welt« (16/134; 24) zurück. Angesichts der plötzlichen Freundlichkeit des Alten denkt er: »Wenn ihre Vorsicht verschwunden ist, sind sie gutmütige, bloße Fischer.« Er erwidert dem Alten: »Ich mag es sehr gern, in einem Privathaus wie diesem zu übernachten.....« (16/126; 16) Das ärmliche Dorf nimmt er als eine Art Tourismusort wahr, wo er die Übernachtung in einem schäbigen Haus als ein nicht alltägliches Erlebnis genießen kann. Sein Blick eines Touristen, der davon ausgeht, in jeder fremden Gegend die Herberge als ein universales Vertrautes zu finden, lässt ihn das »Angebot« des Alten nach

der Tradition der Gastfreundschaft verstehen, die man von Fremden allerorts erwarten kann. Dabei projiziert er auf das Dorf seine idyllische Vorstellung von einer »simplen Welt« mit »gutmütigen« Menschen, das Gegenbild jener Welt, in der er seinen Alltag beruflich unter unangenehmen Lehrerkollegen verbringt und privat in einer komplizierten Beziehung mit der Lebensgefährtin. Seine konsequente Missachtung der störenden Momente, die in den Interaktionen mit den Dorfbewohnern zum Tragen kommen, versteht sich im Zusammenhang mit dieser Vorstellung vom Dorf, die einerseits durch sein Überlegenheitsgefühl, andererseits durch seinen Wunsch nach einer heilen Gegenwelt geprägt ist. In diesem Sinne ist die Falle der schweigsamen Dorfbewohner gewissermaßen die Falle seiner eigenen Imagination des Fremden, die ihn daran hindert, die Zeichen für die verschwiegene Hintergedanken der Dorfbewohner als solche (oder zumindest als Anzeichen für etwas Sonderbares) wahrzunehmen. Denn diese sind, wie sich ihm später zeigt, alles andere als »simplen« und »gutmütig«. Ihr (Ver-)Schweigen hält etwas zurück, lässt den Mann jedoch nicht erkennen, dass es etwas zurückhält. Es sorgt dafür, dass der Mann in eine Gewaltsituation unmerklich einsinkt wie in Treibsand.

### 3 Unauffälliges Verschweigen an der Peripherie

Das in den Dünen liegende Dorf, dessen Namen der Leser nicht erfährt, ist eine Art verschwörerischer Zirkel, der kollektiv kriminelle Taten begeht und sie gegenüber der Außenwelt verschweigt. Nah am Meer, droht die Siedlung von den Dünen verschluckt zu werden. Je weiter man in Richtung des Meeres geht, desto höher wird der Sand. Um das Dorf gegen den Sand zu schützen, lässt die Gemeinschaft bestimmte Mitglieder in den Häusern am Grund der Sandlöcher wohnen, die es in dem Dorfteil gibt, wo der Sand hoch liegt, um dort in täglicher Arbeit Sand wegzuräumen. Ein Loch ist so groß und tief, dass man ohne Strickleiter nicht herauskommen kann. Um die Arbeitskraft zu verstärken, »fängt« die Gemeinschaft Besucher bei den seltenen Gelegenheiten, wenn welche im Dorf auftauchen. Vor dem Schullehrer wurden bereits ein Geschäftsmann und ein Student in ein solches Loch eingesperrt. Aufgrund der Lage ist es den Bewohnern dabei bislang gelungen, das Geheimnis ihres Dorfes über eine längere Zeit zu wahren.

Obgleich der Roman keine Informationen zur genauen geographischen Lage liefert, wird deutlich, dass das Dorf in einer sehr abgeschiedenen Gegend liegt: Von seinem Wohnort fährt der Mann zunächst mit dem Zug einen halben Tag lang bis zum »Bahnhof S«, von dort aus mit dem Bus bis zur »Endstation«. Danach durchquert er ein von »Reis-Wasserfeldern« und »Kakifeldern« umge-



benes Dorf (d.h. ein Dorf mit fruchtbarem Boden und landwirtschaftlicher Kraft), sodann einen »dünnen Kiefernwald«, hinter dem sich ein Sandboden ausbreitet. Auf dem Sandboden finden sich nur ab und zu »dürre Grasbüsche« und »kärgliche Auberginenfelder von der Größe einer Tatami-Matte«. In dieser sterilen Landschaft erscheint das ärmliche Dorf »plötzlich« vor seinen Augen. (16/117ff; 7ff) Es handelt sich mithin um ein Dorf an der Peripherie Japans, das vom sprunghaften Wirtschaftswachstum in der Nachkriegszeit nicht erreicht wurde. Der Mann besucht das Dorf im August 1955, d.h. am Beginn der bis 1973 andauernden Phase hohen Wirtschaftswachstums.<sup>6</sup> Während in dieser Zeit der Schwarz-Weiß-Fernseher, die Waschmaschine und der Kühlschrank als Symbole des neuen Lebensstils galten und erreichbare Sehnsuchtsobjekte durchschnittlicher Konsumenten in Japan darstellten, sind die Wunschgegenstände der Dorfbewohnerin, in deren Haus der Mann wohnen muss, ein Spiegel und ein Radio, worauf sie spart. Während man in Tōkyō über die Aufstellung des Budgets für die Olympischen Sommerspiele 1964 diskutiert, wie die im Roman »zitierte« Zeitung berichtet, reduziert die Dorfgemeinschaft Kosten, indem sie Menschen in den Sandlöchern einsperrt und zum Sandschaufeln zwingt, weil dies, so die Erklärung der Frau, billiger sei als der Sandschutz durch Bäume. Eben diese sowohl räumliche als auch soziale und ökonomische Verlassenheit nutzt die Dorfgemeinschaft aus, wenn sie kollektiv kriminelle Taten begeht. Den Mangel an Aufmerksamkeit vonseiten der Außenwelt, der die Dorfbewohner zum Leben am Rande der Gesellschaft zwingt, eignen sie sich so subversiv an.

Das Verhältnis zwischen Aufmerksamkeit und Macht ist ambivalent: Fehlende Aufmerksamkeit gegenüber dem anderen kann diesen ohnmächtig machen. Doch sind die Mächtigen gleichermaßen ohnmächtig gegenüber denjenigen, die ihrer Aufmerksamkeit entgehen. Die Außenwelt hat keine Ahnung, dass die Dorfbewohner kriminell handeln. Sie weiß womöglich nicht einmal von ihrer Existenz, wie auch der Mann vom unvermittelten Auftauchen des Dorfes überrascht wird. Das ambivalente Machtverhältnis zwischen Dorf und Außenwelt zeigt sich symptomatisch darin, dass die Landkarte des Mannes die Gegend mit dem Dorf offenbar nicht genau verzeichnet, auf jeden Fall als Orientierungsmittel versagt: Das Meer, an das der Mann will, kommt nicht zum Vorschein, wie weit er auch geht. Stattdessen gerät das Dorf unvermittelt in seine Sicht, und dessen »unerwartete« Größe überrascht ihn, als er hindurchgeht. Die Straße durchs Dorf, die auf das Meer zulaufen und daher abwärts führen müsste, steigt zudem entgegen seiner Erwartung allmählich an, so dass er sich wundert, ob

---

<sup>6</sup> Zur japanischen Wirtschaft in dieser Phase vgl. etwa Shibagaki Kazuo, *Kōwa kara kōdoseichō e* [Vom Frieden zum Hochwachstum]. Tōkyō: Shōgakusan 1983, S. 172ff.

er sich auf der Landkarte nicht verlesen hat. Die wissenschaftlich präzise Landkarte als »Medium der Regierung« des modernen Staates, in dem die Herrschaft »durch die Anordnung von Raum, Körpern und Dingen sowie die systematische Einrichtung des Verkehrs innerhalb des wissenschaftlich vermessenen Territoriums« ausgeübt wird, dient zum Mittel des Regierens und repräsentiert zugleich einen Modus der Regierung.<sup>7</sup> Entsprechend lässt sich das oben genannte Versagen der Landkarte in *Die Frau des Sandes* als Zeichen für einen blinden Fleck im staatlichen Überwachungsnetz verstehen. Die Gegend mit dem Dorf ist eine Zone, wo die Staatsgewalt mit ihrem Projekt, alles im Blick zu behalten, gescheitert ist. Die verlassene Dorfgemeinschaft an der Peripherie entgeht so der Überwachung und der Strafe. In ihrer Ohnmacht nähert sie sich einer Art invertierter Souveränität.

#### 4 Allmähliches Sichzeigen des Geheimnisses

Das Geheimnis der Dorfgemeinschaft offenbart sich dem Mann, auch nachdem er ins Sandloch eingesperrt wurde, nicht auf einen Schlag. Weder die Frau, die im Haus auf dem Lochboden wohnt, noch die Dorfbewohner, die am Abend erscheinen, sagen ihm ausdrücklich, dass er ein Gefangener ist. Das erste Kapitel erzählt die Geschichte bis zum frühen Nachmittag des Tags nach der Internierung, als der anfangs ahnungslose Mann durch die Gespräche mit der Frau und einige andere Ereignisse die Gutmütigkeit der Dorfbewohner nach und nach in Zweifel zu ziehen beginnt und schließlich ihrer hinterhältigen Absicht gewiss wird. Abe schildert dabei nicht nur den »Schock« (16/148; 37) des Mannes in dem Moment, da dieser die Lage begreift, in die er geraten ist, sondern auch seine Verwunderung, Verwirrung, Irritation, Angst, seinen Ärger und seine Panik, während er die Wahrheit noch nicht versteht, sie erst langsam ahnt. Die *Allmählichkeit*, in der sich das Geheimnis dem Mann als solches zeigt und sich ihm der Inhalt des Geheimnisses erschließt, quält ihn zusätzlich. Wiederum spielen dabei das Verhalten der Dorfbewohner, die getrübbte Wahrnehmung des Mannes und die Situation zusammen. Nicht nur verzerrt seine idyllische Vorstellung von einer »fremden« Welt seine Interpretationen der (Sprech-)Handlungen. In die Kommunikation zwischen ihm und der Frau, mit der er sich auf engem Raum zu zweit findet, mischen sich zudem Codes des Intimen, die ihn bei der Interpretation ihres Schweigens verwirren.

---

7 Vgl. etwa: Wakabayashi Mikio, *Chizu no sōzōryoku* [Imaginationskraft der Landkarte]. Erweiterte Aufl. Tōkyō: Kawade shobō shinsha 2009 (1995), S. 199f.

Bereits während des ersten Gesprächs mit dem Mann deutet die Frau an, dass sein Aufenthalt im Sandloch mehr als eine Nacht dauern werde. Dies überhört er jedoch:

»Ich möchte lieber zuerst ein Bad nehmen.....«

»Bad.....?«

»Haben Sie keins?«

»Tut mir Leid, aber verschieben Sie das bitte auf übermorgen.«

»Übermorgen? Übermorgen bin ich nicht mehr da.« Unwillkürlich lacht er laut auf.

»So.....?«

Die Frau wandte ihr Gesicht von ihm ab, auf dem sich ein verkrampfter Ausdruck zeigte. Sie ist wohl enttäuscht. Die Menschen auf dem Lande sind eben ungeschminkt. Er fühlte sich wie gekitzelt, so dass er wiederholt mit der Zunge über seine Lippen fuhr. (16/128f; 18)

Die Frau spricht von »übermorgen«, da sie weiß, dass der Mann übermorgen und auch danach zwangsweise bei ihr sein wird. Sie teilt ihm damit ihr Wissen mit; er aber hält es für ein Missverständnis oder/und den Ausdruck eines Wunsches. Er glaubt, an ihrer Geste und ihrem Gesichtsausdruck die ›Ungeschminktheit‹ der »Menschen auf dem Lande« zu erkennen. Doch tatsächlich verkennt er sie. Die Vorstellung der ›Ungeschminktheit‹, die er auf sie projiziert, macht für ihn unsichtbar, dass ihre Geste und ihr Gesichtsausdruck in einem anderen, keineswegs idyllischen Sinne aufrichtig sind.

Der Text gibt die zwei (Nach-)Fragen der Frau (»Bad.....?«, »So.....?«) auch im japanischen Text mit einem Fragezeichen wieder, das nach sechs Punkten steht. Diese Punkte, die sich überall im Roman finden, assoziieren im japanischen Original, dessen Zeilen von oben nach unten verlaufen, optisch den rieselnden Sand.<sup>8</sup> Zugleich stellen sie als konventionelles Zeichen ein Schweigen dar. Die Kombination der Punkte mit dem Fragezeichen am Ende schafft dabei einen sehr eigentümlichen Ausdruck. Nimmt man den Satz in seiner fiktionalen Realität der Figurenrede ernst, so müsste die Intonation, die daraus eine Frage macht, stimmlich, d.h. vor dem Schweigen erfolgen. Ein Schweigen, selbst tonlos, kann an sich keinen Frageton haben, keine Frage intonieren. Und doch suggeriert der Satz als geschriebener, in seiner graphischen Realität genau das: Es sieht aus, als wären das Wort und das, was daraus eine Frage macht, durch ein Schweigen voneinander getrennt. Diese Darstellung der Frage, die sich hauptsächlich in den Äußerungen der Frau findet, steht im Kontrast zu den größtenteils eindeuti-

<sup>8</sup> Es gibt außerdem die folgende Stelle mit fünfzehn Punkten: »Sand.....« (16/138; 27) In der Übersetzung von Benl und Osaki sind an vielen Stellen solche Punkte am Satzende weglassen; an manchen Stellen ist zudem ein Ausrufungszeichen hinzugefügt.

gen Fragesätzen des Mannes, die mit dem Fragezeichen gleich im Anschluss an das letzte Wort des Satzes markiert sind. Das nach den sechs Punkten gesetzte Fragezeichen veruneindeutigt die Fragen als Sprechakte: Die Frau ›verschluckt‹ in diesem Schweigen halbwegs das stimmliche Merkmal einer Frage, wodurch die Art des Sprechakts nicht eindeutig identifizierbar ist und auch der Adressat verschwimmt. Die Äußerungen schweben einerseits zwischen Frage und Feststellung, andererseits zwischen verschiedenen Adressierungen (an den anderen gerichtete Frage, Sich-selbst-Fragen, Daherfragen ohne bestimmte Adressierung).

Im Dorf findet jede Nacht die kollektive Arbeit des Sandschippens statt. Diejenigen, die in den Häusern in den Sandlöchern wohnen, schaufeln den Sand, der tagsüber ins Loch gefallen ist, wieder hinaus, woraufhin ein Team junger Männer ihn abtransportiert. Am ersten Abend, den der Mann im Sandloch verbringt, werden dorthin Werkzeuge »für noch eine Person« gebracht.

»He, wir haben für noch eine Person Kanister und eine Schaufel gebracht!«  
 Vielleicht benutzt man ein Megafon; eine trotz der Entfernung deutliche Stimme löste die Spannung. Daraufhin hörte es sich an, als ob irgendwelche Blechprodukte klappernd aneinanderstoßend herunterfielen. In Erwiderung darauf richtete die Frau sich auf. Der Mann war irgendwie irritiert wie auch beunruhigt:  
 »Dann ist da also doch noch jemand!«  
 »Ei, so vorwitzig.....« Wie gekitzelt windet sie sich.  
 »Aber man hat eben gewiss ›für noch eine Person‹ gesagt.«  
 »Ach, das..... Damit sind Sie [*okyakusan*, wörtl.: der Gast] gemeint.«  
 »Ich?..... Warum bekomme ich eine Schaufel.....?«  
 »Kümmern Sie sich nicht darum..... Wirklich aufdringlich, diese Leute.....«  
 »Haben die vielleicht was missverstanden?«  
 Aber sie erwiderte nicht darauf, drehte sich auf ihren Knien herum und stieg auf den Estrich herab.  
 »Herr Gast, brauchen Sie die Lampe noch?«  
 »Nun, es wäre besser, wenn ich sie benutzen könnte..... Brauchen Sie sie da draußen?«  
 »Nein, ich bin sowieso die Arbeit gewohnt.....«  
 Sie setzte einen Strohhut auf, wie man ihn beim Reispflanzen trägt, und schlüpfte ins Dunkel hinaus.  
 Er neigt verwundert den Kopf und zündet sich eine neue Zigarette an. Er fühlte sich sehr irritiert. (16/132; 21f)

Zweimal unterlässt es die Frau, die Frage des Mannes zu beantworten. Beim ersten Mal betont sie die Belanglosigkeit der Sache, nach der er fragt, und weist so implizit seine Frage ebenfalls als belanglos zurück. Beim zweiten Mal erwidert sie nicht verbal, macht stattdessen eine Bewegung, die anzeigt, dass sie das Gespräch unterbrechen und sich mit dem Schaufeln an die Arbeit machen will. Indem sie ein neues Thema (die Lampe) anschneidet, bekräftigt sie den Abbruch des Gesprächs über die Kanister und die Schaufel.

Der Abbruch des Gesprächs wird durch das Hinausschlüpfen der Frau initiiert, das ein Schweigen hinterlässt. Doch scheint ihr Handeln nicht nur durch die Absicht des Verschweigens motiviert, sondern durchaus auch im Hinblick auf ihre eigenen Pflichten: Als Mitglied der Dorfgemeinschaft muss sie selber an dem nächtlichen Arbeitseinsatz teilnehmen. Die jungen Männer, die den Sand abtransportieren, besuchen die Löcher in einer festgelegten Reihenfolge, und die Bewohner der Löcher müssen ein bestimmtes Arbeitsquantum abgeleistet haben, bis das Team (wieder) zu ihnen kommt. Beim Abbruch des Gesprächs ist der Mann also mit einem Schweigen konfrontiert, das gewissermaßen durch den Rhythmus der nächtlich wiederholten kollektiven Arbeit erzeugt wird. Das Schweigen der Frau erfolgt nicht bloß als Auslassung von Rede(teilen), sondern auch durch eine Interpunktion bzw. Rhythmisierung der Kommunikation, die Antworten verschluckt oder unterbindet. Der Rhythmus der Kollektivarbeit ist dabei seinerseits bis zu einem gewissen Grad durch den Rhythmus der Natur bestimmt, wie die Frau sagt: »Der Sand macht keine Pause für uns.....« (16/136; 26) Das Schweigen im Sinne des abgebrochenen Gesprächs gerät so in eine Assoziation mit dem Sand: Das menschliche Schweigen verbindet sich hier zum Teil mit dem natürlichen Rhythmus; dieser dient aber zum Teil auch als Vorwand für das menschliche Schweigen.

Die Irritation des Mannes an der oben zitierten Stelle wird dadurch verursacht, dass die Frau auf zwei unterschiedliche Weisen (ver-)schweigt: das Geheimnis über seine Gefangenschaft bewahrend und den Codes des Intimen folgend. Zudem beharrt der Mann auf dem Maßstab der ›Normalität‹ und versucht nach diesem die Situation zu begreifen, was seine Irritation noch steigert. Die Wendung »noch eine Person« bezieht der Mann nicht auf sich selbst, weil es nicht zur ›normalen‹ Behandlung eines Gastes gehört, ihn arbeiten zu lassen. Er hat keinen Zweifel daran, dass er bei der Frau zu Gast ist, was auch ihre Anrede (»*okyakusan*«) zu bestätigen scheint.<sup>9</sup> Seine Gereiztheit, als er »Dann ist da also doch noch jemand!« ausruft, scheint eher in einem Zusammenhang mit seinem hier noch unterschwelligen sexuellen Begehren zu stehen. Er vermutet, dass eine weitere Person, wahrscheinlich ein weiterer Mann im Haus sei, da er – auch hier nach dem Maßstab des ›Normalen‹ – es für unwahrscheinlich

---

<sup>9</sup> Im Roman gibt es keinerlei Hinweise, dass diese Anrede mit der Absicht der Frau zusammenhängt, dem Mann seine wahre Situation zu verheimlichen. Es bleibt die Möglichkeit, dass »Gast« für sie die nächstliegende Anrede ist, da sie anscheinend zu diesem Zeitpunkt weder seinen Namen noch seinen Beruf kennt und man im Japanischen die direkte Anrede in der zweiten Person oft vermeidet. Doch unabhängig von ihrer Absicht hat diese Anrede einen verheimlichen- den oder zumindest verwirrenden Effekt.

hält, als Reisender bei einer allein lebenden Frau untergebracht zu werden. Er vermutet dabei ein Familienmitglied der Frau hinter der als Vorhang fungierenden Strohmatte, obwohl sie tatsächlich allein wohnt. Er imaginiert also das Geheimnis dort, wo es gerade keines gibt. Das »doch« von »Dann ist da also doch noch jemand!« bezieht sich darauf, dass die Frau seine Frage nach einem anderen Mann zuvor negativ beantwortet hatte. Diesmal geht sie auf seine Äußerung inhaltlich gar nicht ein (obgleich das Ausrufezeichen am Ende seiner Äußerung eine starke Affektivität signalisiert), antwortet in der Sache »nichtssagend« (»Ei, so vorwitzig..... [*Mā, umai koto itte.....*]«), während sie auf den Affekt mit einer Körpersprache erwidert, die sexuell konnotiert ist (»Wie gekitzelt windet sie sich«).<sup>10</sup> Erst nachdem er offenbar etwas nüchterner (ohne Ausrufezeichen) insistiert, erklärt die Frau ebenfalls nüchtern, mit »noch eine Person« sei er selbst gemeint. Die näheren Umstände verschweigt sie, als der Mann nachfragt.

Da er erfährt, dass die Werkzeuge extra für ihn mitgebracht wurden, wird dem Mann »unheimlich« zumute. Doch als das Team der jungen Männer kommt und mit dem Abholen des Sandes beginnt, wird seine Stimmung plötzlich vom »Rhythmus der Arbeit« erleichtert: »Ein paar Mal wiederholte, gleichatmende kurze Rufe, darauf eine Weile leises Gemurmel gemischt mit unterdrücktem Lachen, dann gleich wieder Rufe.« Die Seltsamkeit der Situation interpretiert er daraufhin wie folgt (um): »In einer simplen Welt wie dieser macht es wohl nichts aus, dass ein Übernachtungsgast eine Schaufel in die Hand nimmt. Seltsam wäre jemand, der sich absonderlich weigerte.« (16/134; 24) Die Stimmungsänderung des Mannes hängt also offenbar mit der Wirkung des Rhythmus' zusammen. Einerseits steckt die vom »Rhythmus der Arbeit« getragene lebendige, fröhliche Stimmung ihn an. Hier wirkt die affizierende Kraft des Rhythmus' mit, die den Betroffenen zu einem körperlichen, emotionalen und sogar gedanklichen Einvernehmen bringen kann.<sup>11</sup> Andererseits begegnet der Mann mit dem »Rhythmus der Arbeit« etwas Vertrautem inmitten einer seltsamen Situation. In der fremden Welt war er zwischenzeitlich mit einer Fremdheit konfrontiert, die seiner Vorstellung der Fremde nicht

**10** In den darauf folgenden Sequenzen führt der Text eine Reihe solcher sexuell konnotierten Gesten und Stimmen der Frau vor: »Im Vorbeigehen blickt sie zu ihm auf und spricht ihn mit nasaler Stimme an: »Dieser Sand.....« (16/133; 23) »Diesmal stieß sie ihn beim Vorbeigehen mit der Spitze eines freien Fingers in die Seite, als wolle sie ihn kitzeln.« (16/133; 23) »Bitte nicht«, sagte sie, während sie ihm weiterhin den Rücken zuwandte, mit atemloser Stimme [...].« (16/133; 23) »[...] sie stieß ein beinah kokettes Lachen aus [...].« (16/135; 24)

**11** Vgl. Christa Brüstle/Nadia Ghattas/Clemens Risi/Sabine Schouten, Zur Einleitung. Rhythmus im Prozess. In: *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*. Hg. von dens. Bielefeld: transcript 2005, S. 9–30, vor allem S. 21.

entsprach und daher »unheimlich« wirkte. Doch der vertraute Rhythmus löst die Unruhe und Anspannung, die diese »fremde Fremdheit« hervorgerufen hat. Das ermöglicht es ihm, die Seltsamkeit der fremden Welt erneut nach seiner Vorstellung von »einer simplen Welt wie dieser«, d.h. nach dem Modell der ihm »vertrauten Fremdheit« zu interpretieren.

Zur Konfrontation mit der »fremden Fremdheit« wird der Mann erst dann genötigt, als er am nächsten Tag aufbrechen will und bemerkt, dass die Strickleiter verschwunden ist. Er unterdrückt die »aufsteigende Angst« (16/141; 30). Nachdem er festgestellt hat, dass es unmöglich ist, ohne Hilfe aus dem Sandloch herauszukommen, geht er, den »Impuls zu schreien unterdrückend« (16/141; 31), ins Haus zurück, um die Frau nach der Strickleiter zu fragen. Nach einem Versuch, mit ihr zu sprechen, der an ihrem Schweigen scheitert, kommen ihm die Worte und Ereignisse des Vortags in den Sinn: die Bemerkungen der Frau, die auf einen längeren Aufenthalt hindeuteten, sowie die Kanister und die Schaufel, die die Dorfbewohner für ihn gebracht hatten. Zusammen mit der entfernten Strickleiter nimmt er diese nachträglich als Indizien seiner Gefangenschaft wahr. Endlich erkennt er die Fremdheit des Dorfes, die mit seiner Vorstellung einer fremden Welt keineswegs übereinstimmt: »Hier ist vielleicht eine besondere Welt, in der, vom Sand erodiert, alltägliche Konventionen keine Gültigkeit mehr besitzen.....« (16/144; 33)

## 5 Folter durch Schweigen

Das (Ver-)Schweigen der Dorfbewohner bleibt nicht bloß ein Instrument innerhalb ihrer Strategie, um den Mann gefangen zu nehmen, sondern es übersteigt das Maß des dazu Notwendigen. Auch nachdem er sich in ihrer Kontrolle befindet, (ver-)schweigen sie weiter. In dieser Phase ändert sich das Verhältnis ihres (Ver-)Schweigens zur Gewalt: es fungiert nicht mehr als Element eines gewaltsamen Handlungszusammenhangs (Einsperrung), sondern entfaltet gewaltsame Wirkungen, die *dem Schweigen eigen* sind. Da im Roman die inneren Stimmen der Dorfbewohner nicht referiert werden, bleibt unklar, ob und inwieweit sie sich der Gewaltsamkeit ihres (Ver-)Schweigens bewusst sind, dies als intendierte Gewalt gegen den Mann richten. Die Wirkungen ihres (Ver-)Schweigens hingegen zeigen sich in dem, was die Erzählung von seinem Empfinden und Verhalten mitteilt. Das (Ver-)Schweigen der Dorfbewohner führt nicht nur dazu, dass der Mann seine Situation erst verzögert begreift, indem es ihm Informationen vorenthält. Es realisiert sich als Entzug der Antwort, der ihm ein Gespräch bzw. dessen Fortsetzung verunmöglicht. Dieser Entzug der Antwort findet in verschiedenen Modi statt.

Zu dem Zeitpunkt, da er schließlich bemerkt, dass im Dorf ein Geheimnis existiert, ist der Mann sich des Inhalts dieses Geheimnisses noch ungewiss. Um die Situation in den Griff zu bekommen, versucht er nun aktiv, sich danach zu erkundigen. Er wendet sich an die Frau, seine nächste ›Ansprechpartnerin‹. Doch sie antwortet nicht auf seine Fragen. Der Text zeigt ihr Nichtantworten, das im Laufe der Erzählung seine Form ändert:

Die Frau schlief immer noch, ohne sich zu rühren. Zuerst leise, dann allmählich lauter ruft er sie an. Statt zu antworten, drehte sie sich herum, als fühle sie sich belästigt.

[...]

Schließlich öffnete sie die Augen ein wenig, als ob es sie blendete. Er packt ihre Schulter und schüttelt sie, während er schnell im beschwörenden Tonfall auf sie einspricht:

»He, die Leiter ist nicht da! Wie soll ich denn hinauf? Ohne die Leiter kann man so eine Stelle doch nicht hinaufklettern!«

Sie hob überstürzt ihr Handtuch auf, schlug es sich unerwartet heftig zwei, drei Mal ins Gesicht, wandte ihm dann den Rücken zu und drehte sich auf den Bauch. Ist dies eine Gebärde aus Scham? Das war völlig unangebracht. Er begann zu brüllen, als sei plötzlich ein Damm in ihm gebrochen.

»Machen sie keinen Scherz! Ich kann nicht weiter, wenn Sie nicht schnell die Leiter herausholen! Ich habe es eilig! Wo haben Sie sie denn versteckt? Hören Sie doch endlich auf mit Ihren Späßen und holen Sie sie sofort heraus!«

Dennoch antwortete sie nicht. In der gleichen Haltung schüttelt sie nur den Kopf nach links und rechts. (16/141f; 31)

Hier geht das Schweigen der Frau vom unwillkürlichen Schweigen im Schlaf zur bewussten Handlung des Schweigens über. In der lauter werdenden Stimme und der dann immer inständiger werdenden Rede des Mannes zeigen sich die Auswirkungen der ausbleibenden Erwiderung. Ein Schlafender hört nicht erst dann, wenn er wach ist; es gibt auch im Schlafen ein Hören, ohne dass der Schlafende aktiv hin- oder zuhört. Mit der Verstärkung seiner Stimme versucht der Mann, den Übergang vom registrierenden Hören (*to hear, entendre*) zum Hörakt (*to listen, écouter*) zu bewirken.<sup>12</sup> Auf seine wiederholten Anrufe reagiert sie schließlich mit einer Bewegung, ohne verbal-vokale Antwort zu geben (»Statt zu antworten, drehte sie sich herum, als fühle sie sich belästigt«). Aus ihrer Re-

---

**12** Zum Unterschied zwischen dem Hörereignis und Hörakt vgl. Bernhard Waldenfels, *Das Lautwerden der Stimme*. In: *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Hg. von Doris Kolesch und Sybille Krämer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 191–210, vor allem S. 195f; Bernhard Waldenfels, *Antwortregister*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007 (1994), S. 250. Roland Barthes und Roland Havas nehmen eine vergleichbare Unterscheidung vor: »Hören ist ein physiologisches Phänomen; zuhören ein psychologischer Akt.« Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990 (franz. 1982), S. 249.



aktion, die an der Schwelle zwischen Schlaf- und Wachzustand stattfindet, lässt sich nicht schließen, ob sie lediglich seine Stimme als Geräusch registriert oder zugehört und das Gesagte vernommen hat. Damit bleibt der Status ihrer Reaktion als Erwiderung ebenfalls ambig: es kann ein Nichtmitbekommen oder ein Ignorieren der Fragen sein.

Als die Frau Anzeichen des Erwachens zeigt, ergreift der Mann, während er seine Frage »schnell im beschwörenden Tonfall« an sie richtet, zugleich ihren Körper, um aus ihm eine Antwort herauszuholen. Sie reagiert mit einer Reihe schweigend ausgeführter Bewegungen (schlägt sich mit dem Handtuch ins Gesicht, wendet ihm den Rücken zu, dreht sich auf den Bauch), die ihn irritieren. Er deutet sie entsprechend den intimen Codes als Ausdruck des Schamgefühls einer nackt schlafenden Frau und somit als Ignoranz gegenüber seiner Notlage, was ihn zum ersten Mal aus der Fassung bringt. Doch auch als sie angebrüllt wird, hält sie an ihrem Schweigen fest, während ihr Körper Bewegungen ausführt, die einer geläufigen Geste der Antwortverweigerung ähneln (den Kopf schütteln). Daraufhin wird dem Mann plötzlich Einsicht in die Lage zuteil, in die er geraten ist; er durchschaut die Absicht der Dorfbewohner und die Mittäterschaft der Frau, ihn einzusperren. Ihrer Geste und ihrem Schweigen misst er nun »entsetzliche Bedeutung« zu, interpretiert ihre Haltung nicht mehr als Ausdruck der Schamhaftigkeit, sondern als »Haltung einer Verbrecherin, die jegliche Strafe zu erdulden bereit war, oder eines Opfers [*ikenie*]« (16/142f; 32).<sup>13</sup> Daraufhin fängt er an, wie verrückt zu schreien. Da er es schließlich als Antwortverweigerung auffasst, teilt das Schweigen der Frau dem Mann eine schockierende Bedeutung mit: es verweist nun auf Gründe für diese Weigerung zu antworten, also auf die verbrecherische Tat der Dorfbewohner, auf ihre Mittäterschaft und das, was er für ihr Schuldgefühl hält. Doch während ihr so entziffertes Schweigen ihm den Schock des Erkennens zufügt, quält es ihn gleichzeitig auch *als Schweigen*; die Hartnäckigkeit des Schweigens versetzt ihn in Angst: »Aber was tun, wenn sie nicht antwortet, was immer ich auch sage?..... Das war eben die entsetzlichste Antwort. Außerdem ist die Möglichkeit wahrscheinlich genug. Dieses hartnäckige Schweigen von ihr.....« (16/144; 34)

Das Schweigen der Frau verhindert bzw. verzögert, dass sich der Mann über seine Lage Gewissheit verschafft. Das Undurchsichtige seiner Gefangenschaft, von der nicht klar ist, ob und wann sie aufgehoben werden wird, quält ihn. Sein Leiden ist dabei ein Effekt des Schweigens, der unabhängig von der Absicht der Schweigenden eintritt. Der Mann selber versteht ihr Schweigen als Eingeständ-

---

13 »Opfer« deswegen, weil sie, in Stellvertretung der anderen Dorfbewohner, allein die Strafe auf sich zu nehmen versucht.

nis ihrer (Mit-)Schuld, die sie verbal nicht äußert (oder äußern kann – letzten Endes muss sie mit dem Menschen, den sie betrogen hat, eng zusammenleben; die Mitteilung der Wahrheit ist auch für sie ein heikler Moment). So verstanden, verwahrt sie sich trotz der dringenden Aufforderung des Mannes zu reden im Schweigen, nicht weil sie die Dringlichkeit seiner Frage missachtet, sondern eben weil sie diese (an-)erkennt. Die Intensität ihres Schweigens spiegelt somit die seines Wunsches, die lebenswichtige Wahrheit zu erfahren. Ihre Antwortverweigerung hat also zumindest einen Aspekt von Anerkennung.

Bei den übrigen Dorfbewohnern stößt er auf eine Antwortlosigkeit anderer Art: sie achten seine Notlage nicht; sie ignorieren diese; womöglich nutzen sie sie sogar aus. Bei einem Gespräch etwa, das der Mann vom Sandloch aus mit dem oben stehenden Alten führt, stößt seine Klage bei diesem auf taube Ohren: Als der Mann den Alten bittet, nicht zu gehen und ihm zuzuhören, hält dieser zwar inne, bleibt aber »beinahe ausdruckslos«. Als der Mann daraufhin versucht, den Alten zu überreden, ihn zu befreien, »grinst« dieser »gleichgültig«. Als der Mann »seine Ungeduld zügelnd mit einer Stimme spricht, als ob er ein Lineal im Kreuz habe«, sagt der Alte nichts. Als der Mann »allmählich keuchend« redet, »[dreh-te] der Alte, man weiß nicht, ob er zuhört oder nicht zuhört, [...] den Hals müßig und machte eine Geste, als schüttle er eine verspielte Katze ab«. Als der Mann »schließlich anfängt, aus voller Lunge zu schreien«, nutzt der Alte den Moment dieses Kontrollverlustes und zieht das Seil hoch, das der Mann festgehalten hatte, um ihn nicht gehen zu lassen. Nachdem der Alte das Gespräch abgebrochen hat, als ob er eine »Plauderei« beende, »wandte der Alte sich nicht einmal um«, wie sehr der Mann ihn auch bittet, nicht zu gehen. (16/198ff; 86ff) Anders als die Frau, die sich in sich zurückzieht, wenn das Gespräch das heikle Thema berührt, und eben durch den Rückzug ihr Zuhören bestätigt, lässt der Alte den Mann im Ungewissen, ob und inwiefern er ihm zuhört. Der Mann bekommt keinerlei Bestätigung, dass seine Verzweiflung und Wut den Alten »ansprechen«.

Die »Unansprechbarkeit« der Dorfbewohner zeigt sich am deutlichsten dort, wo der Mann, nachdem es ihm gelungen ist, aus dem Sandloch zu entfliehen, in Lebensgefahr gerät. Auf der Flucht wird er nämlich von den ihn verfolgenden Dorfbewohnern zu einem Ort mit Treibsand getrieben. Im Sand versinkend, glaubt der Mann die Absicht der Verfolger zu verstehen, ihn »auszulöschen« (16/227; 115). Seine Furcht kulminiert in dem Gedanken, ohne Wissen der Außenwelt, außerhalb jeglicher Aufmerksamkeit anderer Menschen ermordet zu werden, und zwar auf eine Weise, welche die Spuren seiner Auslöschung ebenfalls löscht. Der Sand droht die Zeugnisse dafür, dass er von den Dorfbewohnern zum Verstummen gebracht wurde, mit zu verschlucken. Derart der Hoffnung auf Gerechtigkeit in der Nachwelt beraubt zu werden, steigert die Brutalität des Mordes. Furcht und Verzweiflung lassen ihn schließlich einen »tierischen Schrei« ausstoßen:

»Hilfe!«

Eine Phrase!..... Jawohl, eine Phrase reicht..... Was nützt die Individualität angesichts des Todes? Selbst wenn mein Leben unoriginell ist wie einer der Kekse aus einer Ausstechform, will ich jedenfalls leben!..... Bald werde ich bis zur Brust begraben sein, dann bis zum Kinn, dann bis unter die Nase..... Hör auf! Es reicht!

»Bitte, Hilfe!..... Ich verspreche alles!..... Bitte helft mir!..... Bitte!«

Schließlich fing er an zu weinen. Am Anfang war es noch ein kontrolliertes Schluchzen, das sich aber bald in hemmungsloses Heulen verwandelte, und durch das elende Gefühl des Zusammenbruchs erschüttert, fügte er sich dennoch. Da niemand es sieht, kann er nichts anderes tun..... In der Tat ist es viel zu ungerecht, dass so etwas ohne jegliches Verfahren gemacht wird..... Selbst von einem zum Tode verurteilten Sträfling werden nach seinem Tod Dokumente hinterlassen..... Ich heule, so viel ich will..... Falsch ist, dass niemand es sieht!

Daher war die Überraschung, als er plötzlich von hinten angesprochen wurde, umso erbärmlicher. Er wurde vollkommen zerschlagen. Selbst das Schamgefühl über die Demütigung brannte schnell ab zu Asche, als ob man die Flügel einer Libelle anzündete. (16/227f; 115f)

Der »tierische« Hilferuf und die darauf folgenden noch verbal artikulierten Appelle an die Dorfbewohner werden nicht erwidert. Dies lässt den Mann die normative Grenze der Äußerung für einen Erwachsenen in der Gesellschaft, in der er lebt, überschreiten: seine Stimme destruiert sich Schritt für Schritt von Hilferufen über kontrolliertes Schluchzen ins Heulen. Im höchsten Notzustand und bei Verlust der Selbstkontrolle beobachtet der Mann dabei immer noch seine Überschreitung und erlebt diese als »Zusammenbruch« des Selbst. Die Zersetzung seiner Stimme ist Folge der Lockerung bzw. Aufhebung der inneren Zensur des sich noch Beobachtenden, die dieser nur zulässt, weil er glaubt, von niemandem gesehen und gehört zu werden. Als daraufhin die plötzliche Anrede eines seiner Verfolger ihn überrascht, fühlt er sich daher nicht gerettet, sondern »erbärmlich« und »vollkommen zerschlagen«. Die Antwortlosigkeit, die er zuvor erlebt hat, d.h. das Ausbleiben einer Antwort auf der Ebene des Hörens (hier nicht nur des Zuhörens, sondern auch des registrierenden Hörens), kehrt sich in dem Moment, da er angesprochen wird, in eine andere Art der Antwortlosigkeit: Die Dorfbewohner haben seine Appelle zwar gehört, aber trotzdem geschwiegen, was die Destruktion seiner Stimme bis zum »Zusammenbruch« eskalieren ließ – womöglich als Strafe für den Fluchtversuch und/oder zum Vergnügen für sie als unsichtbare und unhörbare Zuschauer bzw. Zuhörer.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Die Absicht der schweigenden Dorfbewohner ist auch hier nicht eindeutig feststellbar, da das Ereignis aus der Perspektive des Mannes geschildert wird.

Zudem stellt die Rede des Dorfbewohners, der nun während der Rettungsaktion mit dem Mann spricht, keine Erwiderung in Hinblick auf die Dringlichkeit seiner Appelle dar. Wie der Alte in der oben erörterten Passage spricht auch er im Plauderton, was der Mann als Leugnung der Verfolgung empfindet. Die anderen Dorfbewohner lachen sogar. Der Text gibt die innere Stimme des Mannes wieder:

Was soll das denn?! Er [der Dorfbewohner, der den Mann anspricht] soll gefälligst aufhören zu reden, als ob er unschuldig wäre..... Würde er mit gebleckten Zähnen sprechen, wäre das der Situation viel angemessener..... Wenn nicht das, dann soll er mich wenigstens in dieser zerlumpten Resignation in Ruhe lassen..... (16/228f; 116)

Der Rede des Dorfbewohners, der zusammen mit seinen Genossen den flüchtigen Gefangenen verfolgt, ihn in die Falle getrieben und Todesfurcht erleben lassen hat, fehlt auf der expliziten Ebene ein Ausdruck der Aggressivität, wie er seiner Tat angemessen wäre. Da alle Beteiligten wissen, was passiert, dient dies offenkundig nicht der Verschleierung der Tatsache, sondern hat den Effekt ostentativer Ignoranz bzw. Missachtung gegenüber dem Empfinden des Mannes. Es handelt sich um eine weitere Ungerechtigkeit, gegen die der Mann, dessen Leben in diesem Moment vollkommen von den Dorfbewohnern abhängt, nichts einzuwenden imstande ist. Die Reaktionen der Dorfbewohner zeigen, dass die Stimme des Mannes keine Empathie bei ihnen bewirkt; die Appellfunktion seines Schreiens und Schluchzens versagt ihnen gegenüber.<sup>15</sup> Wenn sie ihn schließlich ansprechen und retten, so werden sie dazu keineswegs durch seine Appelle ›bewegt‹, sondern ihr Verhalten basiert auf distanzierter Beobachtung, nüchterner Kalkulation (und eventuell dazu noch sadistischem Vergnügen). Seine Stimme signalisiert ihnen lediglich den richtigen Zeitpunkt, zu dem der Flüchtling die maximale Qual erlitten, die Strafe den größten Effekt erreicht hat, während er noch nicht unwiederbringlich todesnah ist, so dass sie ihre wertvolle Arbeitskraft nicht verlieren. Während der Rettungsaktion ignorieren sie den

---

**15** Zur Appellfunktion der Stimme bemerkt Sybille Krämer: »Ein Schrei rüttelt den auf, der ihn hört. Vor dem ›Notstand der Rede‹, der den Übergang vom Sprechen zum Schreien provoziert, steht die elementare Notsituation des Körpers, die sich im Schrei Bahn bricht. Die Intersubjektivität findet in der Stimmlichkeit ihre basale, vielleicht sogar ihre nachhaltigste, aber auch ihre machthaltigste Form. [...] Die Lautgebung ist die basale Form appellativer und affektiver Bezugnahme auf den anderen. Sie ist praktizierte Intersubjektivität, und zwar vor aller symbolischen, legitimatorischen Bezugnahme auf den anderen in Gestalt von Geltungsansprüchen, die wir mit der Rede erheben oder zurückweisen können.« Sybille Krämer, *Negative Semiologie der Stimme*. In: *Medien/Stimmen*. Hg. von Cornelia Epping-Jäger und Erika Linz. Köln: DuMont 2003, S. 65–82, hier S. 68.

Gefühlszustand (»vollkommen zerschlagen«) des Mannes, oder sie nutzen möglicherweise seine Entkräftung und Erniedrigung aus, um ihn zu peinigen. Von der Wirkung ihrer Missachtung heißt es: »Sowohl Traum als auch Verzweiflung, Scham und Ruf sind in diesem Sand versunken und verschwunden. [...] Wäre es ihm befohlen worden, hätte er sogar seine Hose heruntergelassen und vor ihren Augen geschissen.« (16/229; 116)

Das Verfahren der Dorfbewohner ließe sich als ›Folter durch Schweigen‹ bezeichnen. Elaine Scarry erörtert in *The Body in Pain*, wie die Folter durch eine physische Gewalt, die in Kombination mit Gewalt durch Rede ausgeübt wird, die ›Stimme‹ des Gefolterten destruiert.<sup>16</sup> Indem die Dorfbewohner ihren geflohenen Gefangenen so nah wie möglich an den Tod bringen, berauben sie ihn seiner Fähigkeit, Subjekt seiner Äußerung zu sein. Seinen ersten, »tierischen« Schrei (»Hilfe!«) reflektiert er als »Phrase« ohne »Individualität«. In diesem und den folgenden Hilferufen ist zwar nicht nur die Rufstimme, sondern auch die Sprechstimme noch deutlich hörbar.<sup>17</sup> Doch seine Sprechstimme ist auf die »Phrase« reduziert, woran sich die beginnende Zerstörung bemerkbar macht. In diesem Zustand formuliert seine Stimme den Akt eines Versprechens, eines uneingeschränkten Versprechens (»Ich verspreche alles!«), was seine Umkehr vom Widerstand zum Gehorsam markiert. Die Notlage, in die der Mann gedrängt wurde, zwingt ihn, die Unterwerfung ›eigens‹ zu ›wählen‹; sie nötigt ihn dazu, sich als Subjekt eines Versprechens zu artikulieren, das er *nicht nicht machen kann*. Er wird dazu gezwungen, sein Verstummen in eine Rede umzuwandeln, als deren Subjekt er erscheinen muss, obwohl er eben keines mehr ist. Die folgende Bemerkung Scarrys, die auf eine Nähe des erzwungenen Geständnisses eines Gefolterten zum Verstummen hinweist,<sup>18</sup> trifft auch auf das Versprechen des Mannes in *Die Frau des Sandes* zu:

16 Zur Zersetzung der ›Stimme‹ durch die Folter vgl. Elaine Scarry, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Oxford u.a.: Oxford University Press 1987 (1985), S. 19f und 27ff; vgl. auch Schweigen und Gewalt, S. 26.

17 Es gibt verschiedene Arten der Stimme, die in einer Äußerung gleichzeitig erklingen können. Bernhard Waldenfels bezeichnet die Sprechstimme als »primär bedeutsam[]«, die Singstimme als »primär klanggestaltend«, die Rufstimme als »primär expressiv und pathisch« und deren Zusammenspiel in Anlehnung an die Musik als »Sinfonie«. Waldenfels, *Das Lautwerden der Stimme*, S. 204f.

18 »[...] his [the prisoner's] confession is a halfway point in the disintegration of language, an audible objectification of the proximity of silence – the torturer and the regime have doubled their voice since the prisoner is now speaking their words.« Scarry, *The Body in Pain*, S. 36.

Despite the fact that in reality he [the prisoner] has been deprived of all control over, and therefore all responsibility for, his world, his words, and his body, he is to understand his confession as it will be understood by others, as an act of self-betrayal. In forcing him to confess or, as often happens, to sign an unread confession, the torturers are producing a mime in which the one annihilated shifts to being the agent of his own annihilation.<sup>19</sup>

Anders als der Folterer im von Scarry skizzierten Folderszenario, der durch seine Rede (Befragung, Verhör) den Anschein seiner Involviertheit erzeugt und diese ggf. seinerseits bis zu Ausrufen steigert,<sup>20</sup> ziehen die Folterer in *Die Frau des Sandes* sich von der Szene, die sie schaffen, zurück. Zunächst inszenieren sie ihre Abwesenheit, indem sie schweigen. Dieses Schweigen heben sie in dem Moment, da der Mann sein Versprechen ausspricht, noch nicht auf, sondern setzen es fort, bis die Destruktion seiner Stimme im Geheul kulminiert. Als ein Dorfbewohner das Opfer anspricht, ändert sich lediglich die Art und Weise ihres Sichentziehens: sie antworten ihm zwar, aber in einer Manier, die ihre Missachtung deutlich macht. Durch diese Missachtung erleidet der Mann, während er physisch gerettet (sein Körper aus dem Sandboden ausgegraben) wird, weitere psychische Qualen. Dass er sich am Ende selbst zur öffentlichen Defäkation bereit fühlt, lässt sich als Indiz für den Zusammenbruch seines symbolischen Universums verstehen, auf dem sein Subjektsein basiert.<sup>21</sup> Auf seinen symbolischen Tod deutet auch ein Vergleich hin, der das schweigende Zurückbringen des Mannes in das Sandloch mit einer »Beerdigung« (16/229; 117) assoziiert.

<sup>19</sup> Scarry, *The Body in Pain*, S. 47.

<sup>20</sup> »Each mode [of the speech of the torturer] implies a radically different relation of speaker to listener, and so the rapid slipping and colliding of these voices and the relations they imply – the independence of the declarative, the uncertain dependence of the interrogatory, the dominance of the imperative, each as though unaccompanied and unqualified by the others, raised to its most absolute in the urgency of the exclamatory – suggest a level of instability so extreme that the questioner might seem involved in the outcome to the very extent of his being.« Scarry, *The Body in Pain*, S. 29.

<sup>21</sup> Vgl. die folgende Bemerkung Judith Butlers zum (Un-)Aussprechbaren: »The question is not what it is I will be able to say, but what will constitute the domain of the sayable within which I begin to speak at all. To become a subject means to be subjected to a set of implicit and explicit norms that govern the kind of speech that will be legible as the speech of a subject. [...] To move outside of the domain of speakability is to risk one's status as a subject. To embody the norms that govern speakability in one's speech is to consummate one's status as a subject of speech.« Judith Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York/London: Routledge 1997, S. 133.

## 6 Verkehrte Geheimhaltung

Während der gefangene Mann versucht, aus eigener Kraft zu fliehen, hofft er zugleich auf Rettung von außen. Seine Hoffnung stützt sich dabei nicht darauf, dass andere Sorge für ihn empfinden und ihn vermissen, sondern auf die Regeln an seinem Arbeitsplatz, der Schule, die ihm unangemeldete Abwesenheit nicht erlauben, sowie auf seine frustrierten, eifersüchtigen Lehrerkollegen, die ihn in seinem Alltag überwachen. Da er nur drei Tage Urlaub bekommen hat, erwartet er nach einer Woche, dass man ihn bei der Polizei als verschollen melden und eine Fahndung nach ihm veranlassen werde. Eine »Vermisstenanzeige« oder ein »Artikel über sein Verschollengehen« in der Zeitung könnte ihn davon unterrichten (16/160; 48). Er ist sich durchaus bewusst, wie unwahrscheinlich es ist, dass solche Zeichen ihn erreichen, setzt lediglich darauf, dass er »vielleicht« eine Anzeige entdeckt oder »mit etwas Glück« einen Artikel in einer »Ecke auf der Seite für vermischte Nachrichten« findet (16/160; 48). Sein Verschwinden betrachtet er also aus der Perspektive der Öffentlichkeit als unbedeutendes Ereignis, über das Zeitungen weder viele Worte zu verlieren haben noch »laut« (z.B. mit einer sensationellen Schlagzeile) reden werden. Zudem geht er davon aus, dass die Dorfbewohner ihm eine Zeitung mit solch einer Anzeige oder solch einem Artikel nicht ohne weiteres aushändigen würden,<sup>22</sup> und ist deshalb nicht überrascht, als er in einer Zeitung, die er schließlich bekommt, weder eine Anzeige noch einen Artikel über sich findet.

Verunsichert wird er durch etwas anderes, das auf sein eigenes Schweigen zurückgeht: »Er hat mit seinem Urlaub diesmal äußerst geheimnisvoll getan und absichtlich keinem der Kollegen das Reiseziel genannt.« (16/169; 56) Seiner Geheimhaltung lag die »böse« Absicht zugrunde, seine Kollegen neidisch zu machen, und er hatte die Vorstellung genossen, dass diese über sein Geheimnis spekulieren. Der merkwürdige Erfolg dieser Strategie ließ die Geheimnistuerei eskalieren, so dass er seiner Ehefrau einen Brief schrieb – wobei die Beziehung zu ihr ohnehin in einer komplizierten Verfassung war. In dem Schreiben, das er sogar frankierte, aber letztlich nicht abschickte und in seiner Wohnung hinterließ, teilte er mit, er werde »eine Weile« allein reisen, auch hier »absichtlich ohne das Reiseziel zu nennen« (16/171; 58). Der Brief sollte ein weiteres Spiel mit dem Verschweigen bleiben. Doch nun entfaltet dieser Brief seine Wirkung jenseits der Kontrolle des Mannes: Die bei ihm zuhause zurückgelassenen Sachen, die alle auf seinen Willen zur baldigen Rückkehr hindeuten, sollten – so denkt

---

<sup>22</sup> Diese Möglichkeit wird am Anfang des Romans angedeutet: »Sowohl das Fahndungsgesuch als auch die Zeitungsanzeige, beide waren vergebens.« (16/117; 7)

der Mann – gegenüber Menschen, die auf der Suche nach ihm in die Wohnung kommen, an seiner, des Verstummen, Stelle eine »klagende Stimme« (16/168; 56) erheben, die nach Rettung verlangt. Der Brief jedoch erstickt diese Stimme. Da ein Verschwinden ohne Anzeichen eines kriminellen Hintergrundes als Zivilsache behandelt wird und die Polizei ihre Ressourcen dafür nur beschränkt einsetzt, bedeutet dies, dass der Brief den Gefangenen, dessen Stimme von niemandem und nichts als den Objekten in seiner Wohnung vertreten wird, als soziales Wesen vernichten könnte.

In dem Brief inszeniert der Mann sein Geheimnis sowohl durch verschweigende Formulierungen als auch mittels Schweigen durch Auslassung: Statt »drei Tage« schreibt er vage »eine Weile«; das Reiseziel nennt er »absichtlich« nicht. Im Gegensatz zum Geheimnis der Dorfgemeinschaft, von dem er zunächst nichts ahnt und das ihn dann schockartig überfällt, entfaltet sein Geheimnis dessen Macht im gleichzeitigen Sichzeigen und -verbergen. Das Verborgene erhält einen zusätzlichen Reiz dadurch, dass die anderen auf die Leerstelle ihre Wünsche, Ängste, Verdächtigungen usw. projizieren (z.B. »heimliche Liebesaffäre« oder »Flucht wegen einer Liebe« [16/117; 7]). Der Mann genießt den Neid und die Mißgunst seiner Kollegen, während der tatsächliche Inhalt des Geheimnisses weder beunruhigend noch begehrenswert ist, sondern bloß eine Insektensuche. Als der Urlaub beginnt, macht er sich an diese Insektensuche; doch da seine Kollegen nicht erfahren, was er am entlegenen Ort tut, bleibt das Geheimnis ihnen gegenüber weiterhin bestehen. So konstruiert er ein Geheimnis, das sich nicht mit der Zeit aufhebt, was sich für ihn letztlich als fatal erweist.

Dadurch, dass der Mann von den Dorfbewohnern gefangen genommen wird, verwandelt sich sein aktives, absichtliches (Ver-)Schweigen in ein unfreiwilliges Verstummen. Er will nun den anderen, die er zurückgelassen hat, seine Lage mitteilen und um Rettung bitten, kann es aber nicht. Die radikale und unfreiwillige Änderung im »Modus« seines Schweigens, die völlige Verkehrung der Umstände, bekommen die anderen nicht mit; sie glauben vermutlich weiterhin an sein selbst gewähltes Schweigen. In dieser Situation kehrt sich die Macht des Schweigens, die er gegenüber den Kollegen aktiviert hat, gegen ihn selbst. Außerhalb seiner Kontrolle, übt das Schweigen weiterhin dessen anfängliche Wirkung aus, der gegenüber der Produzent des Schweigens selbst ohnmächtig ist.

## 7 Ambige Opferschaft

In *Die Frau des Sandes* gibt es zwei Schlüsselszenen, in denen der Mann in Bezug auf die Gewalt, die ihn trifft, zu einer neuen Erkenntnis gelangt oder sein bisheriges Verständnis in Frage stellt. Es findet jeweils ein Perspektivenwechsel



statt, der ihn im ersten Fall dazu bringt, den Sinn der Gewalt zu begreifen, und der ihn im zweiten Fall mit der Problematik der Identifizierbarkeit von Gewalt konfrontiert.

### 7.1 Orte, an denen Gespenster erscheinen – Schatten des Neokolonialismus in *Die Frau des Sandes*

In einem Gespräch mit der Frau erfährt der Mann, dass die Dorfgemeinschaft den Sand aus der Gegend, der viel Salz enthält, zu einem günstigen Preis an Bauunternehmer verkauft. Empört kritisiert er den Verstoß gegen die Bauvorschriften, der durch die Beeinträchtigung der Stabilität von Gebäuden zur Gefährdung von Menschenleben führen könne. Daraufhin ändert sie ihre »bisherige passive Haltung« und sagt ihm kalt: »Das ist nicht unsere Sorge, was den anderen passiert, ist uns doch gleichgültig!« In diesem Moment meint er, »das Gesicht des Weilers, der sich durch die Frau nackt zeigte«, zu erblicken. (16/238f; 126) Dies motiviert ihn zu einer Reflexion, in deren Verlauf er den Sinn der Gewalt gegen ihn erfasst:

Bis dahin war der Weiler einseitig Strafvollzieher gewesen. Oder willenslose Fleischfresserpflanze, gierige Seeanemone, und er war bloß ein armes Opfer [*giseisha*], das zufällig darauf hereingefallen war. Doch vom Standpunkt des Weilers aus gesagt, sind es wohl sie, die verlassen sind. Natürlich haben sie dann keinen Grund, sich der Welt draußen verpflichtet zu fühlen. Da er außerdem einer der Täter war, richtete sich ihr gebleckter Reißzahn direkt gegen ihn. Er hatte über die Beziehung zwischen ihm und dem Weiler noch nie auf diese Weise nachgedacht. (16/239; 126)

Anlässlich der Äußerung der Frau gewinnt der Mann also Einsicht in die »systemische Gewalt«, die den Hintergrund der Gewalttaten durch die Dorfbewohner darstellt: Die Verlassenheit des Dorfes innerhalb der japanischen Gesellschaft ist der Kontext, in dem sich seine Gefangennahme, die Zwangsarbeit und die Strafen verstehen. In der scheinbar friedlichen Nachkriegsgesellschaft herrscht die unauffällige »systemische Gewalt« als eine Art »objektive Gewalt«, die deren Opfer zur »subjektiven Gewalt« treibt.<sup>23</sup> Anlässlich der kalten, bitteren Äußerung der Frau über die »anderen« erscheinen dem Mann die Täter der »subjektiven Gewalt« nun zugleich als Opfer der »systemischen Gewalt«, deren unauffällige Agenten die Menschen der »Außenwelt« sind, zu denen er auch gehört. Die Situ-

<sup>23</sup> Zur »subjektiven« und »objektiven« Gewalt vgl. Schweigen und Gewalt, S. 5f. Ingeborg Bachmann beschäftigt sich mit einer anderen Art der »objektiven Gewalt«. Vgl. Reflexion II, S. 154f.

ation, die diese Welt zu einer Außenwelt macht, ist bereits ein Resultat der ›systemischen Gewalt‹: Indem die strukturelle Entwicklung des Landes das Dorf an den Rand drängt, wird das Verhältnis von ›Innen‹ und ›Außen‹ geschaffen, das ›subjektive Gewalt‹ provoziert. Diese Erkenntnis verunsichert den Mann:

In vager Verwirrung und Unruhe steht er schließlich wie angewurzelt da. Irgendwie fühlt er sich furchtbar hilflos. Die Strategiekarte, auf der deutlich getrennt Feinde und Freunde eingezeichnet waren, wurde mit unbestimmter Zwischenfarbe schattiert zu etwas Unfassbarem wie ein Vexierbild. (16/239; 127)

In der Beschreibung seiner früheren Betrachtungsweise vergleicht der Mann die Dorfgemeinschaft mit einem »einseitig[en] Strafvollzieher« oder einer »willenlosen Fleischfresserpflanze« und einer »gierigen Seeanemone«, d.h., er sieht darin eine autoritäre Gewaltinstanz oder ein bewusstlos ›Gewalt‹ zufügendes Naturwesen.<sup>24</sup> Es sind dies zwei Instanzen, die sich beide gegenüber der Stimme des Opfers (Klage, Einwand, Hilferuf usw.) taub stellen, für dessen Anrede unerreichbar sind. Wenn er diese Vergleiche verwirft, so liegt seiner Korrektur die Einsicht in die Menschlichkeit der ›unmenschlichen‹ Gewalttat zugrunde (obwohl er die Dorfbewohner durch das Wort »Reißzahn« wiederum in Verbindung mit dem Tierischen bringt). Ihre Gewalttat mutet ihm nicht mehr wie die Heimsuchung durch etwas Absurdes an, sondern er denkt nun, dass es sich um eine Selbstverteidigung und um Rache des Dorfes gegen die Menschen der Außenwelt handelt.

Das setzt den schon skizzierten Irritationsprozess fort: Als der Mann zum ersten Mal die Lage begreift, in die er geraten ist, nötigt ihn das zu einer ersten Korrektur seiner Wahrnehmung des Dorfes; mit der wahren Fremdheit konfrontiert, muss er seine idyllische Vorstellung der fremden Welt verwerfen. Die Vergleiche mit dem Strafvollzieher, der willenlosen Fleischfresserpflanze und der gierigen Seeanemone zeigen, dass diese ›fremde Fremdheit‹ für ihn zunächst einer absoluten Fremdheit gleicht, die sich dem Verstehen verweigert. Mit der Einsicht in die Motivation der Gewalttat verliert die Fremdheit ihre Absolutheit. Der Mann sieht in den Dorfbewohnern nun nicht mehr souverän schweigende Gewaltinstanzen oder stimmlose Naturwesen, sondern ihm Gegenüberstehende; er erkennt sie als andere Menschen an und versucht, ihre Perspektive einzunehmen (›vom Standpunkt des Weilers aus gesagt‹). Die Verwandlung der »Strategiekarte, auf der deutlich getrennt Feinde und Freunde eingezeichnet

---

<sup>24</sup> Die Natur kann nur durch die Personifikation zum Subjekt der Gewalt werden. Hinter der ›Naturgewalt‹ können jedoch Menschen als Akteure stecken, die z.B. durch die Zerstörung der Umwelt Anlass für die Naturkatastrophe geben.

waren«, in ein »Vexierbild« hängt damit zusammen, dass der Mann nun zwischen der eigenen Perspektive und der Perspektive der Dorfbewohner hin und her zu wechseln vermag. Damit verschwindet die Feindschaft.

Abes Roman figuriert das soziopolitische und ökonomische Kontinuum zwischen dem Dorf und der Außenwelt nicht zuletzt geografisch: Obgleich das Dorf in seiner Abgelegenheit inselhafte Züge aufweist, liegt es doch gerade nicht auf einer Insel (die »einsame Insel« steht in der literarischen Tradition für den uto-pischen Ort, den Abstand bzw. die Abtrennung von der gegenwärtigen Gesellschaft),<sup>25</sup> sondern es erscheint am Ende einer kontinuierlich beschriebenen Bewegung des Mannes.<sup>26</sup> Zwar wähnt der Mann, der vor seinem grauen Alltag als Schullehrer flieht, sich auf dem Weg zu einem Ort, an dem sein Traum verwirklicht werden könnte, den eigenen Namen durch die Entdeckung einer neuen Insektenart zu verewigen.<sup>27</sup> Doch das Dorf taucht innerhalb seines extendierten Lebenskreises auf, der nie über das Reale und Realistische hinausgeht. Der Name des Ortes ist zwar anonymisiert, aber diese Anonymität weist nicht auf ein Nirgendwo, einen U-topos hin, sondern gibt eher Anlass, das Dorf als Metapher für die sozialen »Ränder« zu lesen.

So heimtückisch die Dorfbewohner auch sind, geht ihnen der Mann zudem nicht bloß »zufällig« (16/239; 126) in die Falle. Wie ich oben gezeigt habe, machen seine Vorurteile, durch deren Brille er die Fremden als »gutmütige« (16/126; 16) Menschen aus einer »simplen Welt« (16/134; 24) wahrnimmt, einen Teil der Täuschung aus. Außerdem betrachtet der Mann die Misere des Dorfes nur aus der Perspektive eines Touristen, der die außergewöhnliche Lage dort für kurze Zeit genießen möchte, ehe er den Ort wieder verlässt. Angesichts des schäbigen Hauses im Sandloch sagt der Mann dem Alten: »Ich mag es sehr gern, in einem Privathaus wie diesem zu übernachten.....« (16/126; 16) Und wenn er beim Absteigen ins Sandloch vom Sand berieselt wird, empfindet er »so etwas wie Neugierde, als ob er in die Kindheit zurückgekehrt wäre« (16/128; 17). Die Denkschemata der Tourismusindustrie, die den Ort des Leidens in den Ort des Genießens verwandeln, hindern ihn daran, sich in die Perspektive der Bewoh-

25 Ingeborg Bachmanns Hörspiel *Die Zikaden* greift den Insel-Topos auf; zudem findet sich in ihrem Roman *Malina* eine Anspielung darauf. Vgl. Lektüre des Schweigens III, S. 173f.

26 Erinnert sei noch einmal an die Reihe der beschriebenen Orte und Verkehrsmittel: Stadt → <Bahn> → Bahnhof S → <Bus> → Endstation → <zu Fuß> → das von Reis-Wasserfeldern und Kaki-feldern umgebene Dorf → Kiefernwald → Sandboden mit trockenen Büschen und kleinen kärglichen Auberginenfeldern → Dorf. S.o., S. 118f.

27 Der »Illusion des Festes« gegenüber, als das »Romane« und »Filme« den Urlaub inszenieren, zeigt sich der Mann allerdings nüchtern (16/169; 56f). Diese »Illusion« nutzt er, um seine Kollegen wegen seines Urlaubs neidisch zu machen, während er sich innerlich davon distanziert.

ner hineinzusetzen oder dies auch nur zu versuchen. Die Tourismusindustrie präsentiert der Roman außerdem als ein Ausbeutungssystem, das eben die Dynamik verstärkt, die Orte wie das Dorf vom allgemeinen Wohlstand abschneidet, was der Mann ebenfalls nicht begreift, denn er schlägt dem Alten vor, das Dorf zum Tourismusziel zu entwickeln, worauf dieser erwidert: »[...] wer mit dem Tourismus verdient, sind immer ausnahmslos Kaufleute und die Fremden.....« (16/200; 87) Auch dass es sich bei einem der beiden Männer, die vor ihm gefangen genommen wurden, um den Mitarbeiter einer Firma handelt, die »Ansichtskarten für den Tourismus herstellt« (16/180; 68), fügt sich in diesen Zusammenhang. Dabei ist für die »exotische« Lage des Dorfes in den Dünen eine »systemische Gewalt« verantwortlich, zu der die Tatsache zählt, dass es keine Subventionen für den Bau neuer Sandschutzvorrichtungen bekommt, da, so erklärt der Alte dem Mann, »nach den behördlichen Bestimmungen die Katastrophen-Entschädigung nicht für Schäden durch Flugsand gilt« (16/200; 88).

In seinem bereits erwähnten Essay »Denken der Wüste« nennt Abe die Wüste eine »entlegene Gegend«, in der »Gespenster der internationalen Politik« schweben (8/109). Das in den Dünen liegende Dorf in Abes Roman, das die Schattenseite der sozioökonomischen Entwicklungen im Nachkriegs-Japan offenbart, scheint »Gespenster der Innenpolitik« zu beherbergen. In *Die Frau des Sandes* ist vom Gespenst zwar nicht explizit die Rede. Dennoch zeigen die in den Dünen lebenden Dorfbewohner gespenstische Züge darin, dass sie als Menschen, die vom »Fortschritt« im Nachkriegs-Japan »zertreten« und »zurückgelassen« wurden, den Mann heimsuchen.<sup>28</sup> Dabei waren es eben »Heiße Kriege« in Asien und die dortige neokolonialistische Expansion Japans, die das schnelle Wachstum der japanischen Nachkriegswirtschaft ermöglichten.<sup>29</sup> In diesem Zusammenhang deuten die Quasi-Gespenster in *Die Frau des Sandes* durchaus auch auf »Gespenster der internationalen Politik«, wie sie in Abes Wüsten-Ro-

---

**28** Erinnert sei auch daran, dass das Dorf, das die Landkarte nicht verzeichnet, vor den Augen des Mannes »plötzlich« (16/119; 9) erscheint. Das plötzliche Erscheinen verleiht dem Dorf von Anfang an etwas Geisterhaftes.

**29** Dazu bemerkt der Literatur- und Kulturwissenschaftler Komori Yōichi: »Die Zeit ausnützend, als aus dem »Kalten Krieg« »Heiße Kriege« wurden, vermied Japan nach der Kriegsniederlage seine Kriegs- und Nachkriegsverantwortung sowie seine Verantwortung für die *koloniale Invasion und Herrschaft*; indem es die Bedingungen schuf, um das »Wirtschaftshochwachstum« anzutreiben, und Wachstum vollbrachte, übernahm und spielte Japan fortwährend die Rolle eines *Interessenvertreters* beim US-zentrierten *Neokolonialismus* in Asien.« Komori Yōichi, *Posutokoroniaru* [Postkolonial]. Tōkyō: Iwanami shoten 2003 (2001), S. 122. Vgl. ausführlicher zu den soziopolitischen Entwicklungen in und um Japan während dieser Zeit Lektüre des Schweigens IV, S. 253ff.

man unsichtbar schweben. Als Alexander und Margarete Mitscherlich in ihrem 1967 veröffentlichten Buch *Die Unfähigkeit zu trauern* das Ausbleiben der Trauer und der Melancholie unter den Deutschen im wirtschaftlichen Erfolg kritisierten, schrieben sie von dem Zurückkehrenden:

Was unter einer über zwei Jahrzehnte andauernden Zensur unseres Bewußtseins nicht als schmerzliche Erinnerung eingelassen wird, kann ungebeten aus der Vergangenheit zurückkehren, denn es ist nicht »bewältigte« Vergangenheit geworden: Vergangenheit, um deren Verständnis man sich bemüht hat.<sup>30</sup>

Die sichtbaren und unsichtbaren Gespenster in Abes Roman weisen auf etwas hin, was in den offiziellen Selbstrepräsentationen Japans mitten im Wirtschaftswachstum ausgespart ist; sie vergegenwärtigen die Lücken, die, ohne als Lücke bewusst zu werden, fortbestanden und -bestehen.<sup>31</sup>

Der Roman *Die Frau des Sandes* regt den Leser kraft seiner Erzählung an, sich diesen Lücken auszusetzen, sie sich bewusst zu machen, sie zu »lesen«. Der Roman erzählt die Geschichte der Konfrontation eines »Normaljapaners« mit den Bewohnern eines »unheimlichen« (16/134; 24) Dorfes, ihrer schweigsamen Gewalt und ihrem gewaltsamen (Ver-)Schweigen größtenteils aus der Perspektive dieses Japaners: Der erste Abschnitt des ersten Kapitels erzählt vom Verschollengehen des Mannes, wie die Menschen der Außenwelt es erlebt haben, nämlich als rätselhaftes Vorkommnis an »einem Tag im August« (16/117; 7). Deren Unwissen um die Gründe für sein Verschwinden, das der Leser zunächst teilt, wird dann aber im Laufe der Erzählung aufgelöst, die über die Ereignisse nach diesem Tag Auskunft gibt. So erschließt sich zum einen, was passiert ist – »was« im Sinne eines benennbaren Geschehens (Gefangennahme, Einsperrung) –, und zum anderen der Sinn dieses Geschehens. Die Erzählung operiert mit der Differenz zwischen den Zeitpunkten, zu denen dem Mann diese zwei Arten von »was« jeweils klar werden. Die sinnhaften Zusammenhänge begreift der Mann – und begreifen vermutlich auch die Mehrzahl der Leser – verzögert, an einer späten Stelle des Romans. *Die Frau des Sandes* ist also in einer Form erzählt, die sich ebenfalls eines gewissen strategischen Verschweigens bedient, was der Geschichte selbst einen rätselhaften Charakter verleiht. Dieses Rätselhafte provoziert: es gibt dem Leser das Gefühl, dass ihm etwas verschwiegen wird, und veranlasst Suchbewegungen, d.h. treibt ihn zum Weiter- und eventuell zum

---

<sup>30</sup> Alexander Mitscherlich/Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern*. Mit einem Nachwort der Autoren zur unveränderten Neuausg. München: Piper 1977 (1967), S. 82.

<sup>31</sup> In dieser Hinsicht korrespondieren die gespensterhaften Figuren bei Abe denen bei Ōe Kenzaburō. Vgl. Lektüre des Schweigens IV, S. 251ff.

Wiederlesen.<sup>32</sup> Bis zur Stelle, an der sich dieses Rätselhafte löst, legt Abe Spuren aus, die es erlauben, die Geschichte auf einen historischen und sozioökonomischen Kontext zu beziehen, was es einem aufmerksamen Leser ebenso wie der Hauptfigur des Romans ermöglicht, hinter dem scheinbar Absurden, Sinnlosen etwas sehr Konkretes und Reales als Ursache zu erkennen. In *Phänomenologie der Aufmerksamkeit* führt Bernhard Waldenfels ein Schweigen an, das darin besteht, dass einem Ereignis die Sinnzuschreibung entzogen wird:

Es sind Löcher des Nicht-Sinns, die in der Erzählung aufklaffen, ein Schweigen, das nicht darin besteht, daß *etwas* nicht gesagt oder getan, verschwiegen oder unterlassen wird, sondern darin, daß das Sinnereignis selbst sich der sprachlichen oder praktischen Bewältigung entzieht.<sup>33</sup>

Auf den ersten Blick mögen die Sandlöcher in Abes Roman wie derartige »Löcher des Nicht-Sinns« erscheinen (und man hat *Die Frau des Sandes* der Literatur des Absurden zuordnen wollen). Wie sich im Laufe der Erzählung zeigt, verweisen die Löcher aber auf sehr spezifische Lücken im Bewusstsein der »Normaljapaner«, deren Sinn zu vergegenwärtigen durchaus möglich ist.

## 7.2 Kolonialer Diskurs und Konstruktion der verstummten Frauenfigur

In der zweiten Szene, die eine Art Umschlag bringt, sieht der Mann sich wiederum durch eine Äußerung der Frau dazu veranlasst, seinen Blickwinkel zu verändern, was ihn mit dem Problem der Identifizierbarkeit von Gewalt konfrontiert. Die Frau, die ihrerseits im Sandloch eingesperrt ist und die Zwangsarbeit des Sandschippens verrichten muss, ist eine Figur, die in der marginalen Zone des Dorfes wiederum eine Randexistenz führt. Denn auch die Dorfgemeinschaft kennt politische und wirtschaftliche Hierarchien: Während ein Teil der Dorfbewohner in Gefangenschaft lebt, können andere sich frei bewegen wie diejenigen, denen der Mann bei seiner Ankunft begegnet. Es gibt außerdem Verwalter wie den Alten, die sich um den Erhalt der Gemeinschaft kümmern, indem sie die Arbeit überwachen, für Nachschub an Arbeitskräften sorgen und den Umgang mit den begrenzten Ressourcen der Gegend (Anbau von Erdnüssen und Tulpen sowie Verkauf des Sandes) organisieren, wodurch unter anderem Mittel

<sup>32</sup> Zu Suchbewegungen, die ein bemerkbar gewordenes Verschweigen veranlasst, vgl. Reflexion I, S. 102f.

<sup>33</sup> Bernhard Waldenfels, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 60.

für die Versorgung der Arbeitenden bereitgestellt werden sollen. Innerhalb der ärmlichen Dorfgemeinschaft leben einige relativ ›reiche‹ Leute, deren Häuser zum Beispiel Ziegeldächer haben oder die sich ein Zeitungsabonnement leisten können. Die Frau, die im halb zerfallenen Haus im Sandloch eingesperrt lebt, erscheint dem Mann daher als »Opfer [*higaisha*]« der gemeinschaftlichen Gewalt; ihr Leben betrachtet er als »sklavenhaft« (16/149; 38).

Doch die Frau äußert sich niemals negativ über ihre Lebenslage, sondern deutet umgekehrt ihre Zufriedenheit an: »Wir werden doch ziemlich gut behandelt..... Wirklich gibt es keine Ungerechtigkeit.....« (16/239; 127) Ihre Haltung stellt dabei zwar offenkundig das Resultat der in der Gemeinschaft propagierten patriotischen Ideologie dar, die »Heimatliebe-Geist« (16/127 und passim; 17 und passim) heißt. Diese Parole, die am Eingang des Fischereigenossenschafts-Büros in einem großen Rahmen aushängt, erwähnt sie selber einmal stolz bei der Arbeit. In einem Gespräch sagt sie jedoch noch etwas anderes, was der Mann als Argument für das Leben im Sandloch auffasst: »Ich bin gegangen..... [...] Wirklich musste ich so viel gehen..... bis ich hierher gekommen bin..... mit dem Kind, so lang..... Ich bin schon völlig erschöpft vom Gehen.....« (16/164; 51) Dies bezieht sich, wie der Mann sogleich versteht, auf die Zeit unmittelbar nach dem Fünfzehnjährigen Krieg (1931–1945),<sup>34</sup> da viele Japaner in Not lebten. Ihr Eintreten für die »Freiheit, nicht gehen zu müssen« – so bringt er ihre Erzählung auf eine Formel – überrascht und verunsichert ihn jedoch:

Der Mann wird überrascht. Was ist das für eine eigenartige Behauptung. Wenn sie so plötzlich eine herausfordernde Haltung einnimmt, ist er sich nicht sicher, ob er ihr widersprechen kann.

Ja..... in jener Trümmerzeit vor etwas mehr als zehn Jahren waren alle samt und sonders auf der Suche nach der Freiheit, nicht gehen zu müssen, ganz rasend. Nun, kann man jetzt entschieden behaupten, man sei von der Freiheit, nicht gehen zu müssen, übersättigt? (16/164; 52)<sup>35</sup>

**34** Unter dem Begriff ›Fünfzehnjähriger Krieg‹ fasst man die expansionistischen Kriegsaktivitäten zusammen, die Japan von 1931 bis 1945 verfolgte (und die in der ›westlichen‹ Geschichtsschreibung meist unter ›Zweiter Weltkrieg‹ subsumiert werden): den Mukden-Zwischenfall (1931) und die darauf folgende Invasion der Mandschurei, den Zweiten Japanisch-Chinesischen Krieg (1937–1945) sowie den Pazifikkrieg (1941–1945). Für einen Einblick in die Problematik der Bezeichnung ›Fünfzehnjähriger Krieg‹, über die keine Einigkeit besteht, vgl. Irmela Hijiya-Kirschner, »Kriegsschuld, Nachkriegsschuld«, Vergangenheitsbewältigung in Japan. In: *Vergangenheitsbewältigung am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts*. Hg. von Helmut König, Michael Kohlstruck und Andreas Wöll. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S. 327–349, vor allem S. 341.

**35** Im Autorenkommentar, der bei der Erstausgabe von *Die Frau des Sandes* auf dem Buchdeckel abgedruckt war, heißt es: »Während es die Freiheit gibt zu wünschen, wie ein Vogel auszuflie-

Seine Überraschung rührt daher, dass die Frau ihre Lage nach einem Kriterium bewertet, von dem er nichts wusste und auf das er in seiner selbstverständlichen, »normalen« Annahme, zur Freiheit gehöre Bewegungsfreiheit, nicht einmal gekommen wäre. Aus seiner Perspektive erleidet sie eindeutig Gewalt, doch ihre Worte deuten an, dass sie den Zwang nicht unbedingt als Gewalt wahrnimmt. Die Eingespernte, die ihr Leben im Sandloch führt, ohne gegen die anderen Dorfbewohner die Stimme des Einspruchs zu erheben, ist also offenbar nicht verstummt, sondern schweigt, weil sie nichts dagegen einzuwenden hat. Zwar erlebt *er* ihre Lebenslage, die er *miterleben* muss, weiterhin als Gewalt, wie der Fortgang des Romans zeigt.<sup>36</sup> Doch ihre Rede bringt ihn auf den Gedanken, dass die Gewalt für ihn möglicherweise keine Gewalt für sie ist.

Als er das Leben der Frau sklavenhaft nennt, versucht der Mann sie zugleich zu überreden, zusammen mit ihm die Verletzung der Menschenrechte im Dorf – die »Barbarei«, die »in einem Winkel der Gegenwart« nistet (16/153; 41) – der Außenwelt bekannt zu machen und dagegen zu kämpfen:

Sie werden sklavenhaft behandelt, machen Sie nicht so ein Gesicht, als ob Sie ihre Vertreterin wären!..... Niemand hat ein Recht, Sie hier einzuschließen!..... Na, rufen Sie sofort jemanden! Wir gehen hier raus!..... Aha, ich verstehe..... Sie haben Furcht, nicht wahr?..... Unsinn!..... Sie brauchen sich vor nichts zu fürchten!..... Ich bin bei Ihnen..... Ich habe auch Freunde, die bei einem Zeitungsverlag arbeiten..... Machen wir dies zum sozialen Skandal..... Was ist los?..... Warum schweigen Sie?..... Ich habe Ihnen doch gesagt, dass Sie sich nicht zu ängstigen brauchen! (16/149; 38)

Die Denkstruktur, die hier zum Ausdruck kommt, weist eine gewisse Parallelität zu derjenigen auf, die den kolonialen Diskurs über die »böse« Kultur der »Barbaren« bestimmt. Der Kulturwissenschaftler Adachi Nobuhiko, der die Diskurse von Europäern über das Sati (die in Indien praktizierte rituelle Verbrennung von Frauen bei lebendigem Leib nach dem Tod ihres Ehemanns) als Beispiel einer solchen »bösen« kulturellen Praxis untersucht, weist auf das Problematische an dieser Betrachtungs- und Bewertungsweise hin, wie sie sich beim Engagement der Europäer gegen das Sati stereotypisch beobachten lässt (und von Gayatri Chakravorty Spivak in »Can the Subaltern Speak?« auf die Formel »White men

---

gen, gibt es auch die Freiheit zu wünschen, sich im Nest einzuschließen und von niemandem gestört zu werden. [...] das Verhältnis der beiden Freiheiten habe ich in diesem Werk untersucht.« (16/251)

<sup>36</sup> Die Frau ist sich durchaus der Gewaltsamkeit der Situation für ihn bewusst. Dies zeigt sich etwa daran, dass sie sich an einer Stelle dafür entschuldigt, was sie ihm angetan hat – sie und ggf. die anderen Dorfbewohner, das ist im japanischen Original nicht eindeutig (vgl. 16/148; 37).



saving brown women from brown men« gebracht wurde):<sup>37</sup> Die europäischen Diskurse über das Sati präsentieren die Frau typischerweise als »passives Opfer«, das die Gewalt der einheimischen Männer erleidet, ohne sich dagegen wehren zu können, während die Europäer selbst darin als »reiner Beobachter« und neutraler Berichterstatter vorkommen. Das Subjekt der Erzählung über das Sati (Europäer) konstruiert das grammatische Subjekt des Ereignisses (die indische Frau) als handlungsunfähiges Opfer, das kein Subjekt des Ereignisses, keine Handelnde sein kann.<sup>38</sup>

Anders als das Subjekt des kolonialen Diskurses über das Sati (Europäer) ist der Mann in *Die Frau des Sandes*, der quasi als Vertreter der zivilisierten Außenwelt die »Barbarei« im Dorf kritisiert, selber als Opfer in die Gewaltsituation verwickelt. Er versteht sich als Opfer und versucht sich mit der Frau zu solidarisieren, die sich physisch in derselben Lage befindet.<sup>39</sup> So tritt er – ein Intellektueller (Lehrer), der andere Intellektuelle (Journalisten, also über die öffentliche Rede Verfügende) zu Freunden hat – nun als ihr Retter auf. Mit Hilfe der zivilisierten Menschen solle sie gegen die »Bösen« kämpfen, ihr Schweigen (Verstummen aus Angst vor den »bösen« Einheimischen) brechen, um »Freiheit« zu erlangen. In seinem Zorn, in dem die verzweifelte Wut über die Gewalt gegen ihn sich mit aufklärerischem Pathos mischt, schreit er die Frau an, als sie ihm die Absichten der Dorfbewohner erläutert. Und als sie schweigt, interpretiert er es als Verstummen, also als Ausdruck ihrer Ohnmacht (»Warum schweigen Sie?..... Ich habe Ihnen doch gesagt, dass Sie sich nicht zu ängstigen brauchen!«). Doch tatsächlich ist sie die »Vertreterin«, die Stimme der Dorfgemeinschaft. Die Frau ist nicht verstummt, sondern schweigt einvernehmlich mit der Gemeinschaft und vertritt so deren Stimme in ihrem Schweigen. Der Mann lässt sie durch seine Interpretation, die sie zum Opfer macht, verstummen.

Der koloniale Blick des Mannes deutet sich auch darin an, dass er die Frau als sexuelles Objekt nur dann begehrt, wenn diese stumm ist. Seine Erregung kühlt in dem Moment abrupt ab, als die Frau sich äußert:

37 Gayatri Chakravorty Spivak, Can the Subaltern Speak? In: *Marxism and the Interpretation of Culture*. Hg. von Cary Nelson und Lawrence Grossberg. Basingstoke/London: Macmillan Education 1988, S. 271–313, hier S. 297; Adachi Nobuhiko, »Ashiki bunka ni tsuite. Yōroppa to sono tasha [Über die »böse« Kultur. Europa und dessen Andere]. Tōkyō: Tōkyō daigaku shuppankai 2006, S. 229. Zu Spivak vgl. auch Schweigen und Gewalt, S. 31f.

38 Vgl. Adachi, »Ashiki bunka ni tsuite, S. 207f und 229ff.

39 Der Mann sagt zur Frau: »Wissen Sie, es geht nicht nur um mich. Sie sind doch auch gleichermaßen Opfer [higaisha], oder?« (16/149; 38)

Als die Frau versuchte, den Speichel zu schlucken, schwoll ihr Hals an. Auch der Finger des Mannes empfand das als Signal zur Bewegung. Sie unterbrach ihn mit heiserer Stimme:

»Aber die Frauen in der Stadt sind alle schön, oder?«

Frauen in der Stadt?..... Sofort wird er ernüchtert..... Auch das Fieber seines geschwellenen Fingers lässt nach..... Die Gefahr scheint sich von selbst erledigt zu haben.....

Ich wusste nicht, dass der Einfluss des Melodramas auch in diesem Sand weiterleben kann. (16/189; 77)

Dort, wo die beiden zum ersten Mal miteinander schlafen, spielt sich dagegen alles im Schweigen ab. Dabei glaubt der Mann wegen der »Natürlichkeit ohne Stockungen« in den Bewegungen der Frau in ihr eine »echte Frau« zu erblicken, die er seiner Lebensgefährtin in der Stadt gegenüberstellt (16/193; 81):

Ich begreife aber nicht, warum ich von den Schenkeln der Frau so heftig angezogen werde..... So sehr, dass ich die Nerven aus meinem ganzen Körper herausziehen und einzeln um ihre Schenkel wickeln will..... Der Appetit eines fleischfressenden Tieres ist wohl gerade so..... Roh, gierig und voll angespannt, als ob eine Sprungfeder darin stecke..... Mit *ihr* habe ich eine solche Besessenheit nie erlebt. Auf jenem Bett waren ein fühlender Mann und eine fühlende Frau..... ein sehender Mann und eine sehende Frau..... ein Mann, der den fühlenden Mann sieht, und eine Frau, die die fühlende Frau sieht..... eine Frau, die den Mann sieht, der den Mann sieht, und ein Mann, der die Frau sieht, die die Frau sieht..... Unendliche Bewusstmachung des Sexualverkehrs, der sich in gegenüber gestellten Spiegeln reflektiert..... (16/194; 82)

Dieser innere Monolog des Mannes zeigt, dass er *tatsächlich weiterhin* mitten im Sexualverkehr mit der »Frau des Sandes« über diesen reflektiert, während er ihr vergleichbare Reflexionen abspricht. Die unendlichen Reflexionen verschwinden hier nur deswegen, weil er den Topos einer »wilden Frau« auf sie projiziert und sich so vom zurückblickenden Blick des Gegenparts befreit. Ihm kommt es dabei nicht in den Sinn, dass die Natürlichkeit des Sexualverkehrs, die er mit der Frau zu erleben glaubt, wie beim »Melodrama« ebenfalls eine Konstruktion sein kann. Die Schweigsamkeit der Frau, die den Mann an ihr so stört, wenn es um das Eingesperrtsein geht, genießt er beim Sex, während er dabei in seiner Phantasie einer idealen körperlichen Vereinigung ihre »innere« Stimme ausschaltet.

In Bezug auf die oben genannte Erkenntnis des Mannes stellt sich zunächst die Frage, ob die Lage der Frau sich tatsächlich als »Freiheit, nicht gehen zu müssen« bezeichnen lässt, wie er es formuliert. Nicht gehen zu müssen ist dort, wo es bedeutet, bleiben zu dürfen, gewiss eine Freiheit. Doch behält es unter der Bedingung, dass keine Möglichkeit zu gehen besteht, immer noch seinen freiheitlichen Charakter? Die Möglichkeit, etwas zu tun (bzw. zu unterlassen), wird zu einem Zwang, wenn dem Betroffenen die Möglichkeit, dasselbe Etwas zu unterlassen (bzw. zu tun) nicht im gleichen Maße offen steht. Dennoch kann

man im Gegenzug fragen: Ist der Zwang für ein Subjekt immer noch gewaltsam, wenn bei ihm das Müssen (die ihm aufgezwungene Kondition) und sein Wollen vollständig übereinstimmen?

Der Roman spart Hintergrundinformationen zur Lage der Frau aus. Wie sie dazu gekommen ist, im Sandloch eingesperrt zu leben – ob sie es selber gewählt hat, um »nicht gehen zu müssen«, ob sie sich von ihrem Ehemann überreden ließ und unter welchen Umständen,<sup>40</sup> ob ihre Familie wie der Mann von den Dorfbewohnern gefangen genommen wurde usw. –, erfährt der Leser nicht. Es gibt so auch keine Grundlage für Hypothesen darüber, inwieweit sie den »Heimatliebe-Geist« verinnerlicht hat, ob sie tatsächlich in keinem Moment ihres täglichen Lebens den propagierten Gemeinschaftsgeist bezweifelt, sich niemals wünscht, aus dem Loch herauszukommen, ob sie in der Vergangenheit versucht hat, wieder ein Leben außerhalb des Lochs zu führen und auf welche Weise dies eventuell geschehen ist (etwa durch Verhandlung mit den anderen Dorfbewohnern oder einen Fluchtversuch) usw. Wegen dieser Auslassungen im Romandiskurs bleibt dem Leser unklar, ob und inwiefern das Müssen und das Wollen für die Frau tatsächlich übereinstimmen. Was der Leser erfährt, ist die Übereinstimmung, die der Mann konstruiert, indem er ihre Erzählung auf die Formel »Freiheit, nicht gehen zu müssen« bringt und sie auf diese Weise versteht (bzw. zu verstehen glaubt).

Die oben genannte Verunsicherung des Mannes wird nicht zuletzt dadurch verursacht, dass sich die augenscheinliche Allgemeingültigkeit des positiven Wertes (Handlungs- und Bewegungs-)Freiheit, an den er glaubt, durch die Frau nicht bewahrheitet. Er scheitert daran, sie unter Berufung auf die Freiheit davon zu überzeugen, dass sie Gewalt erleide. Sie führe – auf dieses Argument laufen ihre Äußerungen hinaus – ein Leben ohne »Ungerechtigkeit« (16/239; 127), da sie im Tausch für Arbeitsleistung das täglich Lebensnotwendige mit Sicherheit erhalte. Er *versteht* dieses Argument, weswegen er zweifelt, »ob er ihr widersprechen kann« (16/164; 52). Durch sein Verständnis sieht er sich zur Relativierung seiner Perspektive genötigt, und das Böse (die Gewalt in der Dorfgemeinschaft) verliert seine eindeutige Identifizierbarkeit. Die Gedanken des Mannes, soweit der Roman sie erzählt, gehen über diesen Punkt nicht hinaus. Es handelt sich aber um eben jenen Punkt, an dem sich die folgende Frage stellt, mit der Adachi seine Betrachtungen eröffnet:

---

40 Von ihrer Familie erfährt der Leser nicht mehr, als dass ihr Mann und ihre Tochter bei einem Sturm vom Sand verschüttet wurden (16/131; 20f).

Gemetzel und Torheiten, brutale Sitten, ungerechte Taten, die die Geschichte der Menschheit füllen, und entsetzliche Glauben, die sie ermöglichten. Wir ›verstehen‹ sie. Bedeutet das zugleich, sie zu billigen? Wie können wir dazwischen unterscheiden, das Böse zu verstehen und das Böse zu gestatten?<sup>41</sup>

Sobald die Gewalt durch die Dorfbewohner gegen die Frau in den Augen des Mannes nicht mehr eindeutig identifizierbar ist, verwandelt sich auch der Modus ihres Schweigens *für ihn* (ohne dass sie ihrerseits die Art und Weise ihres Schweigens ändert). Die Schweigsame erscheint ihm nun auch als ›Täterin‹ im emphatischen Sinne des Wortes, die am Gewaltakt der Dorfgemeinschaft durch ihr Schweigen beteiligt ist. Indem die Frau sich äußert und der Mann dies hört, erscheint ihr Schweigen nun als *Schweige-Handlung*, wird sie vom bloßen grammatischen Subjekt des Schweigens (d.h. des Verstummens) zum Handlungssubjekt. Können die Subalternen also doch sprechen und schweigen? Nach Spivaks Definition ist die Frau in dem Moment, da sie dem Mann als Subjekt ihrer (Schweige-)Handlung erscheint, keine Subalterne im genuinen Sinne mehr.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Adachi, ›Ashiki‹ *bunka ni tsuite*, S. 191. Bei dieser Fragestellung bezieht sich Adachi auf Isaiah Berlin, der zum Diktum »Tout comprendre, c'est tout pardonner« anmerkt, alles verstehen sei *nicht* alles gestatten. Dazu Adachi: »Verstehen, aber nicht gestatten. Mit diesen Worten versucht Berlin, zwischen Verstehen und Zustimmung, Verstehen und Akzeptieren einen Einschnitt zu machen und die beiden zu unterscheiden. Dies ist jedoch nicht lediglich ein Vorschlag, zwischen intellektuellem Verständnis und moralischer Billigung zu unterscheiden. Es geht um eine gewisse Billigung, die *im* intellektuellen Verstehen enthalten ist. Er besteht auf dieser Unterscheidung eben deswegen, weil er vor etwas, was in seinem eigenen Begriff des ›Verstehens‹ enthalten ist und zur Billigung führt, zurückschreckt und versucht, diesen Zusammenhang irgendwie abzuschneiden. Was uns schauern macht, ist ihm zufolge nicht die Furcht vor dem unverständlichen Anderen, sondern das Leiden daran, alles verstehen zu können.« (ebd., S. 190)

<sup>42</sup> Im Interview vom 29. Oktober 1993 mit Donna Landry und Gerald MacLean (»Subaltern Talk«) erläutert Spivak die Definition des Subalternen, die sie in ihrem 1988 veröffentlichten Aufsatz »Can the Subaltern Speak?« unternommen hatte: »Now, if I understand the work of the Subalternists right, every moment of insurgency that they have fastened onto has been a moment when subalternity has been brought to a point of crisis: the cultural constructions that are allowed to exist within subalternity, removed as it is from other lines of mobility, are changed into militancy. In other words, every moment that is noticed as a case of subalternity is undermined. We are never looking at the pure subaltern. There is, then, something of a not-speakingness in the very notion of subalternity.« Gayatri Chakravorty Spivak, *The Spivak Reader*. Hg. von Donna Landry und Gerald MacLean. New York/London: Routledge 1995, S. 289. Das Sprechen und Schweigen der weiblichen Subalternen in *Die Frau des Sandes* müsste in Hinblick auf Spivaks Diskussion über die Problematik der Repräsentation (im doppelten Sinne von ›Darstellung‹ und ›Vertretung‹) in »Can the Subaltern Speak?« nicht nur auf der Handlungsebene, sondern auch auf der Ebene des Romandiskurses betrachtet werden: Der Romandiskurs lässt die Frau selbst

Die Frage wäre aber vielmehr, *wem* gegenüber die Frau hier zu sprechen und zu schweigen vermag. Denn gehört der Mann, der im Sandloch gefangen genommen und jeglichen Mittels, mit der Außenwelt zu kommunizieren, beraubt ist, nicht selbst schon zu den Subalternen? Die Menschen der Außenwelt registrieren die Existenz der Menschen im Sandloch nicht. Die Rede, das Schweigen und das Verstummen, welche sich im Sandloch ereignen, erreichen sie nicht. Für sie herrscht dort nur Stille, eine ›anwesende Abwesenheit‹, oder vielleicht nicht einmal eine Stille, sondern nur eine ›abwesende Abwesenheit‹, eine Ereignislosigkeit, die außerhalb ihrer Aufmerksamkeit liegt. Im Medium Literatur macht Abe auf diese Abwesenheit(en) sowie die sozialen Mechanismen, die solche Abwesenheit(en) erzeugen, aufmerksam.

## 8 Der nicht verstummte Tote – Subversive Aneignung der Staatsgewalt?

Anlässlich eines Notfalls bekommt der Mann im Mai 1956 schließlich doch die Gelegenheit zu fliehen: Wegen Blutungen durch eine Extrauterinschwangerschaft und akuter Schmerzen muss die Frau ins Krankenhaus in die Stadt transportiert werden, und die Dorfbewohner vergessen dabei, die Strickleiter hochzuziehen. Er nutzt diese Chance jedoch nicht aus und entscheidet sich dafür, vorläufig im Sandloch zu bleiben. Ein Grund scheint eine gewisse Zuneigung zu der Frau zu sein, die sich inzwischen entwickelt hat. Von den weiteren Gründen heißt es am Ende des Romans:

Eigentlich ist es nicht nötig, überstürzt zu fliehen. Auf der Hin- und Rückfahrkarte in seiner Hand sind sowohl das Reiseziel als auch der Ort der Rückreise Leerstellen, die er frei ausfüllen kann. Außerdem platzte sein Inneres, wie er bemerkte, beinahe von dem Begehren danach, jemandem von dem Wasserspeicherungsapparat zu erzählen. Wenn er davon erzählen wollte, dann gäbe es keinen besseren Zuhörer als die Leute in diesem Weiler. Wenn nicht heute, dann wohl morgen wird er das jemandem verraten haben. Über den Weg der Flucht kann er am Tag danach wieder nachdenken. (16/248; 135f)

---

zu Wort kommen, indem er ihre Äußerung in direkter Rede wiedergibt. Diese sprechende Subalterne ist dabei eine Figur, die der Romandiskurs entwirft, d.h. eine Instanz mit der Macht, eine (fiktionale) Welt zu erschaffen. Und der Urheber dieses Diskurses ist der Autor Abe Kōbō. Allerdings untergräbt der Romandiskurs selber bis zu einem gewissen Grad dessen Autorität, indem er die oben genannten Lücken enthält und offen bleibt, inwiefern man von der »Freiheit« der Frau sprechen kann und ein Leser oder eine Leserin hier von Freiheit sprechen *will*.

So endet die Erzählung. Der genannte Wasserspeicherungsapparat ist eine von dem Mann gebastelte, noch zu verbessernde Vorrichtung, mit der er Wasser im Sandboden sammeln kann. Dank dieser Erfindung hat er Aussicht darauf, sich künftig nicht mehr vor der Strafe durch Wasserentzug bei Arbeitsverweigerung fürchten zu müssen. Als er die Möglichkeit der Wasserspeicherung entdeckt, gerät er wegen der Freiheit, die der Apparat ihm zu versprechen scheint, in eine euphorische Stimmung. Er unterlässt die Flucht aufgrund einer komplexen Verschränkung widersprüchlicher Motive: erstens wegen dieses Versprechens auf eine Freiheit (und kleine Macht) innerhalb der Gefangenschaft; zweitens wegen des Begehrens, den Dorfbewohnern von seiner Erfindung zu erzählen, obwohl er dann durch den Verrat seines Geheimnisses diese Freiheit vielleicht wieder preisgeben muss; und drittens aus einem sonderbar anmutenden Optimismus bezüglich weiterer Fluchtmöglichkeiten. Wie realistisch diese Spekulationen auf Freiheit, auf Anerkennung und auf andere Fluchtmöglichkeiten sind, bleibt unentscheidbar. Klar ist jedoch, dass der Protagonist hier zum Schluss eine Alternative – die ›Freiheit zu gehen‹ und die ›Freiheit, nicht zu gehen‹ – vor sich sieht und *sich selber für eine der Optionen entscheidet*.

Davon, wie die Außenwelt mit dem Verschollenen verfahren ist, berichtet der Anfang des Romans: »So vergingen, ohne dass jemand den wahren Grund [für das Verschwinden des Mannes] erfuhr, sieben Jahre, und gemäß Artikel 30 des Zivilgesetzbuches wurde er schließlich für tot erklärt.« (16/118; 8) Am Ende des Romans werden zwei Dokumente des Familiengerichts »zitiert«: eine »Aufforderung zur Meldung bezüglich der Verschollenheit«, datiert auf den 18. Februar 1962, sowie eine vom 5. Oktober 1962 datierende »Entscheidung«, die den Mann für verschollen erklärt (16/249f; 136). Dem Literaturwissenschaftler Namigata Tsuyoshi zufolge hat das Jahr 1962 eine doppelte Konnotation: einerseits ist es das Jahr, in dem Abe von der Kommunistischen Partei Japans, deren Mitglied er war, ausgeschlossen wurde (Februar 1962); andererseits trat im März 1962 eine Änderung des Zivilgesetzes in Kraft, die die Zeit bis zur Verschollenheitserklärung im Fall eines Krieges, eines Schiffsuntergangs oder einer sonstigen Gefahr auf ein Jahr verkürzte. In Hinblick auf diese Gesetzesänderung erkennt Namigata in Abes »Zitat« der juristischen Dokumente eine »kritische Haltung gegenüber der Gewaltsamkeit des Rechtsstaates«. <sup>43</sup>

---

**43** Namigata Tsuyoshi, *Suna no shigaku to seijigaku*. Hanada Kiyoteru to Abe Kōbō [Poetik des Sandes und Politologie. Hanada Kiyoteru und Abe Kōbō]. In: *Bungaku kenkyū ronshū* [Tsukuba Studies in Literature]. 2001. Nr. 19, S. 147–161, hier S. 158. Zu bio- und bibliographischen Daten über Abe vgl. Tani Shinsuke, *Abe Kōbō retorikku jiten* [Abe Kōbō. Rhetorik-Lexikon]. Tōkyō: Shinchōsha 1994, S. 355ff. Zum 30. und 31. Artikel des japanischen Zivilgesetzbuches, gemäß

Das Verhältnis des Mannes zur Staatsgewalt ist allerdings nicht eindeutig das eines Opfers, das durch die als Todeserklärung fungierende Verschollenheitserklärung quasi ›ermordet‹ wird. In dem Moment, da er sich entscheidet, im Sandloch zu bleiben, verwandelt sich sein Verstummen in aktives Schweigen (ob dieses Schweigen sich irgendwann wieder ins Verstummen verwandelt, bleibt offen). Dasselbe Gesetz, das einen Menschen sieben Jahre nach seinem Verschwinden für tot erklärt, weil er aus der Aufmerksamkeit der anderen herausgefallen und verstummt ist, keinen Laut von sich geben kann, bietet demjenigen, der sich aus freien Stücken der Aufmerksamkeit entzieht, die Möglichkeit, schweigend seine Freiheit zu verteidigen. Der Roman stellt an sein Ende diese Option einer subversiven Aneignung des Gesetzes.<sup>44</sup>

---

denen die Verschollenheitserklärung in Abes Roman verfasst ist, vgl. *Das japanische BGB in deutscher Sprache*. Übers. von Akira Ishikawa und Ingo Leetsch unter Mitarbeit von Hans-Willi Laumen und Joachim Strieder. Köln u.a.: Carl Heymanns 1985, S. 5f; zum japanischen Text vgl. Sōmushō [Ministry of Internal Affairs and Communications], e-GOV, Minpō [Zivilgesetzbuch]. <<http://law.e-gov.go.jp/htmldata/M29/M29HO089.html>>.

**44** In einem Interview vom 20. November 1967 (»Die Verschollenheit aus dem Staat [*Kokka kara no shissō*]«) sagt Abe: »Jedenfalls, die Flucht aus dem Staat sollte als Recht anerkannt werden; der Staat hat keine Macht, sie zu verhindern. Ich denke, man sollte, indem man der Flucht eine konkrete Gestalt gibt, die Grenze der Funktion des Staates verdeutlichen.« (21/427)

## Reflexion II: (Un-)Auffälligkeit des Schweigens

Im Vergleich zur Rede, die sich als Bewegung vorführt, in der sich ihr Sinn generiert, ist das Schweigen, das sich nicht als Bewegung präsentiert, unauffälliger. Schweigen regt die Aufmerksamkeit nicht in jedem Fall an; es gibt keinen genuinen Reiz des Schweigens, sondern nur ggf. einen Kontrast zur Rede. Manchmal fällt es mir nicht auf, dass der andere schweigt – oder umgekehrt wird mein Schweigen nicht unbedingt als Schweigen bemerkt. Daher stellt sich die Frage, unter welchen Bedingungen Schweigen überhaupt wahrnehmbar wird.

Die Figuren in Thomas Bernhards Dramen *Ein Fest für Boris*, *Der Präsident* und *Vor dem Ruhestand* (die »Gute«, die Präsidentin, Rudolf und Vera) reagieren gereizt auf etwas, was sie als aktives Schweigen von anderen (Johanna, Frau Fröhlich, Clara) wahrnehmen, zu denen sie in einer Art Abhängigkeitsbeziehung stehen und mit denen sie sich in einem relativ engen, intimen Raum befinden, in dem nur wenige Figuren anwesend sind. Sie können es nicht lassen, dem Verhalten der anderen Aufmerksamkeit zu schenken, und werden dadurch empfänglich auch für die Leerstellen in dem Verhalten; sie *müssen* dem Schweigen der anderen zuhören und es interpretieren. Sie unterstellen daher denen, die nichts sagen, ein aktives Schweigen, mit dem diese ihnen etwas vorenthalten. Die Figuren, die solch ein Schweigen zu hören glauben, zeigen sich gestört oder beunruhigt sowohl durch das, was das Schweigen, wie sie glauben, »sagt« (etwas von bössartiger Intelligenz, etwas Terroristisch-Anarchisches, etwas Kritisch-Entlarvendes), als auch dadurch, dass niemals klar ist, ob das Schweigen wirklich das »sagt«, was es zu sagen scheint.

Der Protagonist in Abe Kōbōs Roman *Die Frau des Sandes* nimmt das Verhalten der Frau erst dann in vergleichbarer Intensität wahr, als er schließlich in dem Sandloch seine Lage begreifen will und dafür auf sie als den einzigen Menschen angewiesen ist, an den er sich in dem Moment wenden kann. Er muss die Gesten und das Schweigen der Frau, die auf seine Rede nicht verbal reagiert, dringend interpretieren. Und er misst ihnen »entsetzliche Bedeutung« (16/142; 32) zu, d.h., er glaubt zu verstehen, dass die Frau ihm etwas verschweigt, und ahnt, was es sein könnte. Im Unterschied zu den drei Dramen Bernhards, in denen sich die Figuren zu Beginn der ersten Szene bereits in einer Situation finden, die sie für das Verhalten der anderen sensibilisiert, erzählt Abes Roman zunächst, wie der Protagonist in eine solche Situation kommt. Diese Entwicklung bis zur »kommunikativen Szene« im Sandloch führt anders als bei den Dramen, die mitten in der besagten Situation einsetzen, zu einer Verzögerung bei der Erfahrung des Schweigens. Erzählt wird die Verzögerung als eine Differenz, die sich im Erfahrung des Protagonisten zuträgt: Sowohl die Schweigsamkeit der Frau als auch die der anderen Dorfbewohner, die der Mann durchaus registriert,



wecken in ihm bis zu einem bestimmten Zeitpunkt keine besondere Aufmerksamkeit. Neben der Insektensuche, die ihn ablenkt, hindert vor allem sein Vorurteil, seine Vorstellung von den »Menschen auf dem Lande« (16/129; 18), die er auf die noch unbekannten Dorfbewohner projiziert, ihn daran, ihre Schweigsamkeit als etwas Sonderbares zu bemerken. Verschlossenheit gehört zu dieser Vorstellung davon, was bei der Landbevölkerung »normal« ist, und ein Schweigen fällt einem nicht als etwas Irritierendes oder Störendes auf, wenn man keine Rede erwartet. Der Mann unterstellt Ehrlichkeit und Gutmütigkeit hinter der argwöhnischen Verschlossenheit der Dorfbewohner, da ihm selbst der Argwohn fehlt. Dabei rührt das Fehlen seines Argwohns nicht etwa von seiner Gutmütigkeit her, sondern verdankt sich wiederum dem Vorurteil des Schullehrers aus der Stadt, der auf die Dorfbewohner als »bloße Fischer« (16/126; 16) herabsieht, während er zugleich seinen Wunsch nach liebenswürdigen Menschen aus einer idyllischen Gegenwelt in ihnen realisiert sehen will. So entgehen ihm anfänglich sämtliche Anzeichen ihres Geheimnisses. Der Frau, die ihr Leben im Sandloch führt, begegnet der Mann ebenfalls als einem solchen eindimensionalen Geschöpf. Zudem deutet er ihre Verschwiegenheit nach Codes des Intimen (wozu sie ihn ihrerseits animiert). Indem er ihre Verschwiegenheit so einerseits als etwas Bekanntes, andererseits als etwas individuell Motiviertes versteht, entgehen ihm deren Fremdheit und deren kollektive Dimension.

Anders als bei der Rede bleibt beim Ausbleiben der Rede unklar, ob es sich um ein Schweigen handelt und – sofern es sich um ein Schweigen handelt – ob dessen Subjekt ein Individuum oder ein Kollektiv ist, oder aber individuell und kollektiv zugleich, denn ein Schweigen kann mehrere Schweigen enthalten oder zu mehreren Schweigen gehören wie das Schweigen der »Frau des Sandes«. Für den Hörer des Schweigens heißt dies, dass er das Schweigen sowohl Individuen als auch Kollektiven zurechnen kann. Anders als der Protagonist in Abes Roman ist die Präsidentin in Bernhards Drama geradezu hypersensibel gegenüber dem Schweigen eines Kollektivs, der »Massen« (16/158 und passim), da diese, statt wie in der Vergangenheit zu demonstrieren, nun Terroristen beherbergen, die unerwartet Attacken verüben. Im Unterschied zu den demonstrierenden Massen, die als Kollektiv sichtbar sind, treten terroristische Anarchisten nicht als identifizierbares Kollektiv in Erscheinung. Sie nutzen die Massen als Versteck. Der durch die Angst vor Anschlägen hysterisch gesteigerte Verdacht lässt die Präsidentin jedem Menschen, der sich nicht ausdrücklich als Anarchist erklärt, ein Verschweigen seines Anarchismus' unterstellen, so dass das unsichtbare Kollektiv als Synthese aus »schweigenden Massen« und »Terroristen« eine hyperbolische Größe annimmt (»Die Anarchisten/ sind überall« [16/130], »In einem jeden Menschen/ ist ein Anarchist« [16/202]). Die Präsidentin deutet an, dass sie auch im Schweigen der Frau Fröhlich, das möglicherweise ein rein individuelles

ist, das Schweigen einer Anarchistin vermutet. Während die Präsidentin auch dort etwas Verschwiegendes argwöhnt, wo es möglicherweise gar nichts gibt, entgeht dem Mann in *Die Frau des Sandes* das kollektive Geheimnis, das tatsächlich vorhanden ist. In beiden Fällen ist bei der Konstruktion des Kollektivs das Phantasma desjenigen im Spiel, der das Schweigen hört (bzw. zu hören glaubt): die Präsidentin totalisiert das Ausbleiben der Rede zu einem terroristischen Kollektiv, bei dem jeder (ver-)schweigt, der still ist; der Mann totalisiert die Schweigsamkeit der Dorfbewohner zu einem Kollektiv der im Allgemeinen gegenüber dem Fremden verschlossenen Provinzler, deren Unterlassung der Rede nicht irritiert. Dabei stimuliert die genuine Unauffälligkeit des Schweigens diese Phantasmen: das Schweigen, das von sich aus nichts an den anderen richtet, stellt für den Hörer eine ausgezeichnete Projektionsfläche für seine Ängste oder Wünsche dar; eben dass es dem Schweigen an einem genuinen Reiz mangelt, reizt die Phantasie des Hörers.

In *Die Frau des Sandes* greifen die Dorfbewohner den Mann nicht körperlich an, um ihn gefangen zu nehmen, sondern erreichen ihr Ziel ausschließlich durch (Sprach-)Handlungen, die der Mann nicht als gewaltsam erlebt. Bei der Gefangennahme, die auf diese Weise geschieht, macht die Missachtung des Mannes gegenüber der Fremdheit der Fremden, der Fremdheit ihrer Schweigsamkeit, ein Element aus, das zum gewaltsamen Handlungszusammenhang gehört. Die Gewalt, die er erleiden muss, stellt so bis zu einem gewissen Grad eine Konsequenz derjenigen Gewalt dar, die darin besteht, dass er sich anmaßt, die Normalität der »Menschen auf dem Lande« zu bestimmen. In *Phänomenologie der Aufmerksamkeit* schreibt Bernhard Waldenfels von der »Schuld«, die im »Sichabschließen gegen Fremdes« entsteht:

Unter den Auspizien der Aufmerksamkeit beginnt die Schuld nicht mit einer gesetzwidrigen Tat, sondern mit der Nichtannahme einer Gabe, mit der Nichtaufnahme eines Fremden, mit der *Verweigerung* einer Antwort auf fremde Ansprüche, die aus den Widerfahrungen der Erfahrung erwachsen. [...] was und wer uns entgegenkommt, wird als bloßes Etwas angesehen und betrachtet, so daß das Auffallen sich auf Auffälligkeiten reduziert. Das Sichabschließen gegen Fremdes hat nicht zur Folge, daß da *nichts* ist, sondern daß da *nur etwas* ist, das zur Disposition steht, und dieses Etwas kann auch ein Jemand sein.<sup>1</sup>

Abes Roman verknüpft das explizite Verbrechen der Dorfbewohner und die schuldhafte Unaufmerksamkeit des Mannes: Die gesetzwidrige Tat, die die Dorf-

---

<sup>1</sup> Bernhard Waldenfels, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 280.

bewohner begehen, können diese nur vollbringen durch die Schuld auf der Seite des Mannes, der sich gegen das Fremde abschließt. Im Sandloch stellt der Mann fest, dass die Gabe, die er von den Fremden angenommen hat, nicht das gegeben hat, was er glaubte, nämlich Gastfreundschaft. Erst in diesem Moment des Erkennens nimmt er wahrhaft eine *Gabe* an: ein Fremdes, dessen Fremdheit nicht darauf aus ist, sich auf einen ihm bekannten Jemand und ein ihm bekanntes Etwas zu reduzieren (»Hier ist vielleicht eine besondere Welt, in der, vom Sand erodiert, alltägliche Konventionen keine Gültigkeit mehr besitzen.....« [16/144; 33]). Und erst in diesem Moment ist er imstande, das Schweigen der Dorfbewohner zu hören.

Die Dorfbewohner in *Die Frau des Sandes* bilden eine verschlossene Gemeinschaft, die ihre kriminellen Taten gegenüber der Außenwelt verschweigt. Sie begehen jedoch die Taten, die verheimlicht werden müssen, im offenen Raum: Der Mann gelangt aus der Stadt in einer kontinuierlichen, glatten Fortbewegung ins Dorf; es gibt keine Kontrolle an der Dorfgrenze oder Vergleichbares. Die Sandlöcher liegen ebenfalls offen, so dass man in sie hineingucken kann. (Im Kontrast dazu beginnt die erste Szene in Bernhards Drama *Vor dem Ruhestand* mit der Abschließung des häuslichen Raumes, und die Theaterzuschauer erleben im Folgenden durch die »vierte Wand« etwas mit, was die Geschwister in einem hermetischen Innenraum heimlich vollziehen.) Das Geheimnis der Dorfgemeinschaft ist also eins, das die Außenstehenden trotz dieser »Offenheit« nicht mitbekommen, wie auch der Mann anfänglich von den Menschen, die vor ihm gefangen genommen wurden, nicht weiß – und eben deswegen zum nächsten Opfer der gemeinschaftlichen Gewalt wird. Dass das Geheimnis der dörflichen Verschwörung bestehen bleibt, hängt also nicht nur damit zusammen, dass die Dorfbewohner ihre kriminellen Taten verschweigen, sondern auch damit, dass es in der Außenwelt überhaupt an Aufmerksamkeit für den Tatort fehlt. Dieser Mangel an Aufmerksamkeit, der zu einer günstigen Kondition wird, um unauffällig Verbrechen zu begehen, macht das Dorf zum sozialen Rand und schafft allererst die Notwendigkeit solcher Taten. Die Sandlöcher, in denen der Mann und andere eingesperrt leben und Zwangsarbeit leisten, sind der Rand des sozialen Randes und bilden für die Außenwelt stumme Löcher, aus denen keine Stimme zu ihr gelangt und über die man dort nicht redet – oder mit Abes Worten in seinem Essay »Denken der Wüste«: sie stellen ein »abgetrenntes Jenseits« (8/111) dar. Wenn das Verschollengehen des Mannes für die Menschen der Außenwelt ein Rätsel geblieben ist, wie am Anfang des Romans berichtet wird, so impliziert das, dass das Sandloch, in dem er lebt, für sie weiterhin unverändert ein »abgetrenntes Jenseits« geblieben ist. Die darauf folgende Erzählung rückt dieses Loch der Aufmerksamkeit als Hauptschauplatz des Romans ins Zentrum der Aufmerksamkeit des Lesers, lässt den Leser die Geschichte von der Reise des

gefangenen Protagonisten ins Wüstendorf und seinen Aufenthalt dort verfolgen. In »The Aesthetics of Silence« schreibt Susan Sontag über eine unmögliche »silence« (d.h. Stille und Schweigen) bei einem Kunstwerk:

As a property of the work of art itself, silence can exist only in a cooked or nonliteral sense. (Put otherwise: if a work exists at all, its silence is only one element in it.) Instead of raw or achieved silence, one finds various moves in the direction of an ever receding horizon of silence – moves which, by definition, can never be fully consummated.<sup>2</sup>

Bei dem, was Sontag sozusagen als genuine *silence* betrachtet (»raw or achieved silence«), handelt es sich um eine Abwesenheit, die in dem Moment ›verschwindet«, da sie in die Sphäre der Aufmerksamkeit gelangt und so eine gewisse Präsenz gewinnt. Dies geschieht, noch bevor ein Kunstwerk, egal von welcher Art, realisiert wird. Die genuine *silence* verschwindet, sobald man auch nur ›Schweigen« oder ›Stille« denkt. »A genuine emptiness, a pure silence is not feasible – either conceptually or in fact.«<sup>3</sup> Die Eigenschaft des Kunstwerks, genuine *silence* unweigerlich zum Verschwinden zu bringen, beschreibt Sontag als seine Unmöglichkeit. Abes Roman scheint gerade diese Bedingung als Potential der Literatur zu nutzen: Die Erzählung über *silence* in der fiktionalen Welt, die diese zu einer nicht mehr genuine *silence* macht, macht auf eine genuine *silence* aufmerksam, die in der Gesellschaft bestehen kann. So formuliert *Die Frau des Sandes* eine literarische Kritik an dieser gesellschaftlichen *silence*.

Bei der ›systemischen Gewalt‹,<sup>4</sup> die die Dorfgemeinschaft in Abes Roman erleidet, gibt es eine diskursive Dimension: Das öffentliche Schweigen über diese Gewalt macht eines ihrer Elemente aus. Ingeborg Bachmann, deren Roman *Malina* ich im nächsten Kapitel behandle, macht in ihrer Kritik der Gewalt auf den Kriegszustand aufmerksam, der in einer scheinbar friedlichen Gesellschaft herrscht, und weist sprachliche Gewalt als wesentliche Komponente dieses ›Kriegs im Frieden« auf. Dabei befasst sie sich mit der sprachlichen Gewalt zum einen hinsichtlich der unauffälligen *Modi*, in denen diese Gewalt einem Menschen angetan wird. Zum anderen geht es aber auch um die *Wirkungszusammenhänge*, die die Gewalt unauffällig machen und der Rede bestimmte Gewalt verschleiernde Formen der Ausübung oder des Unterlassens zur Verfügung stellen. Dort, wo es sich bei der verschwiegene Gewalt um eine sprachliche handelt, bezieht sich die verschweigende Wirkung der Rede oder des Schweigens auf sich selbst – d.h., ein Reden oder Schweigen kann die Gewalt, die es verübt, zugleich

<sup>2</sup> Susan Sontag, *Styles of Radical Will*. London u.a.: Vintage 1994 (1967), S. 10.

<sup>3</sup> Sontag, *Styles of Radical Will*, S. 11.

<sup>4</sup> Zum Begriff der ›systemischen Gewalt« vgl. Schweigen und Gewalt, S. 5f.

verschleiern. Der Romandiskurs von *Malina* führt eine sprachliche Gewalt vor, bei der eine solche Verschränkung von Gewalt und gewaltsamer Unterdrückung ihres Merkbarwerdens geschieht. Der Roman macht aber auch erfahrbar, wie es dazu kommt und wie sich dies vollzieht, wie Reden oder Schweigen ihre Gewalt unscheinbar machen und den Anschein eines Friedens erwecken.

# Mörderisches Schweigen – Lektüre des Schweigens III Ingeborg Bachmann: *Malina* (1971)

## 1 Krieg im Frieden – Bachmanns Kritik der sprachlichen Gewalt

Zehn Jahre vor der Veröffentlichung von *Malina* (1971) sagte Ingeborg Bachmann in einem Gespräch: »[...] die Worte sind was sie sind, sie sind schon gut, aber wie wir sie stellen, verwenden, das ist selten gut. Wenn es schlecht ist, wird es uns umbringen.« (GuI 26)<sup>1</sup> Sie thematisierte so eine gewaltsame Wirkung von Worten, die deren schlechter Gebrauch zu verantworten habe. Die Auseinandersetzung mit dieser Form von Gewaltausübung bildete einen zentralen Aspekt ihrer Kritik der Gewalt in den folgenden Jahren, bei der sie sich vor allem mit unscheinbaren, subtilen Arten der Gewaltausübung im alltäglichen Leben befasste. Der mit physischen Waffen geführte Krieg sei, so Bachmann, die Manifestation desjenigen Kriegszustands, der in der Gesellschaft hinter dem Anschein des Friedens herrsche.<sup>2</sup> Nach ihrer Ansicht macht sprachliche Gewalt einen wesentlichen Bestandteil dieses Krieges aus. Im Roman *Malina* – veröffentlicht als das erste Werk von Bachmanns nicht vollendetem Projekt, das »eine einzige große Studie aller möglichen Todesarten, ein Kompendium, ein Manuale« (GuI 66) werden sollte – sagt die Ich-Erzählerin, die die Gesellschaft als den »allergrößte[n] Mordschauplatz« bezeichnet und die Dissimulation der »Kriegsspiele« als »Friedensspiele« kritisiert: »Es gibt Worte, es gibt Blicke, die töten können, niemand bemerkt es, alle halten sich an die Fassade, an eine gefärbte Darstellung.« (3/276)<sup>3</sup>

---

1 Hier und im Folgenden zitiere ich mit dem Sigel »GuI« und der Seitenzahl aus: Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München/Zürich: Piper 1983.

2 Diese Ansicht äußert Bachmann in verschiedenen Gesprächen wiederholt. Vgl. etwa GuI 70, 89, 111, 116 und 144. In dem Punkt, dass Bachmann eben den Frieden als Krieg betrachtet, ist ihre Einsicht vergleichbar mit der Slavoj Žižeks, der in *Violence* auf die »objektive Gewalt« aufmerksam macht, die der »Normalität« innewohne. Vgl. Slavoj Žižek, *Violence*. New York: Picador 2008, S. 1f; vgl. auch Schweigen und Gewalt, S. 5.

3 Hier und im Folgenden zitiere ich aus Bachmanns Schriften, soweit nicht anders vermerkt, mit Band- und Seitenzahl nach: Ingeborg Bachmann, *Werke*. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. 4 Bde. München/Zürich: Piper 1978.

Bachmanns kritische literarische Erörterung des ›Krieges im Frieden‹ betrifft zum einen die Ausübung der Gewalt – zum Beispiel durch Sprache; zum anderen die Dissimulation, die Verschleierung, das Verschweigen der Gewalt, wodurch der Anschein des Friedens entsteht. Eine Kritik der Leugnung, der Vertuschung oder der Verharmlosung von Gewalt durch euphemistische Bezeichnungen findet man etwa in der Erzählung »Unter Mördern und Irren« im Band *Das dreißigste Jahr* (1961). Jemand, der sich »Mörder« nennt, denunziert dort die Sprache derjenigen, mit denen er im Krieg war, als »blumig«:

Ich war ja ein einfacher Mörder, ich hatte keine Ausrede, und meine Sprache war deutlich, nicht blumig wie die der anderen. ›Ausradieren‹, ›aufreiben‹, ›ausräuchern‹, solche Worte kamen für mich nicht in Frage, sie ekelten mich an, ich konnte das gar nicht aussprechen. Meine Sprache war also deutlich, ich sagte mir: Du mußt und du willst einen Menschen morden. (2/183f)

Sofern die Gewalt auch in der Leugnung der Gewalt bestehen kann, darf man die Unterlassung, Worte zu gebrauchen, nicht einfach mit der Unterlassung von Gewalt gleichsetzen. In einem Gespräch von 1972 gibt Bachmann Beispiele für die alltägliche Gewalt eines Nichtsagens:

[...] daß ein Mann einer Frau nicht sagt, daß er sie eigentlich schon verlassen hat und zu einer anderen geht, der er wiederum nicht sagt, daß er mit der anderen eine Beziehung gehabt hat. Wenn Sie wollen, ist es eine alltägliche und ganz belanglose Situation. Aber in diesen Situationen liegen doch die Keime für all das, was die großen Taten und die großen Untaten sind. [...] Zu sagen, was neben uns jeden Tag passiert, wie Menschen, auf welche Weise sie ermordet werden von den andern, das muß man zuerst einmal beschreiben, damit man überhaupt versteht, warum es zu den großen Morden kommen kann. (GuI 116)<sup>4</sup>

Im Folgenden werde ich mich mit den vielfachen Facetten eines gewaltsamen, in Konsequenz mörderischen Schweigens befassen, von dem der Roman *Malina* erzählt. Es wird vor allem darum gehen, wie Bachmann in ihrem Roman die durch Schweigen ausgeübte Gewalt einerseits und die Leugnung der Gewalt durch Schweigen andererseits erfahrbar macht. Als eine Art Exkurs werde ich

---

<sup>4</sup> Die Gewalt des Nichtsagens thematisiert Bachmann auch in der Frankfurter Vorlesung vom Wintersemester 1959/1960 dort, wo sie aus Bertolt Brechts während seines Exils in Svendborg geschriebenem Gedicht »An die Nachgeborenen« die folgenden Worte zitiert: »Was sind das für Zeiten, in denen ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist, da es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt.« (4/215) Vgl. auch: Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*. Hg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Bd. 9. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1967, S. 723.

auch auf ein widerständiges bzw. sich gegen die Gewalt der Rede schützendes Schweigen eingehen, das im Roman ebenfalls eine Rolle spielt. Ich möchte zeigen, wie Bachmann in *Malina* eine literarische Kritik der Gewalt des Schweigens und der Rede entwickelt und wie sie in ihrer Auseinandersetzung mit dieser Gewalt ihren Gebrauch der Sprache differenziert.

## 2 Zurückhaltung des Geliebten

Der Roman *Malina* spricht unter vielerlei Namen von einem Schweigen, das in der Beziehung zwischen der Ich-Erzählerin und ihrem Geliebten Ivan präsent ist. Dieses Schweigen zwischen ihr und Ivan führt die Erzählerin auf den Anfang ihrer Beziehung zurück. In der Geschichte dieses Anfangs ist von einer Sprachlosigkeit die Rede, die an den Topos der ›Liebe auf den ersten Blick‹ denken lässt:

Weil wir in soviel Gefahr waren, weil schon drei Sätze, an dieser Stelle vor dem Schauenfenster, zuviel gewesen wären, sind wir von der heißen gefährlichen Stelle rasch miteinander weggegangen und haben vieles auf sich beruhen lassen. Darum haben wir lange gebraucht, bis wir über die ersten kleinen nichtssagenden Sätze hinausgefunden haben. Ich weiß nicht einmal, ob man heute schon sagen dürfte, daß wir miteinander reden und uns unterhalten können wie andere Menschen. (3/37f)

Hier erwähnt die Erzählerin zunächst die Schweigsamkeit im quantitativen Sinne des Nicht-zuviel-Redens (weniger als drei Sätze) der beiden am Ort jener Begegnung, die »Anfang und Entstehen dieser stärksten Macht in der Welt« (3/37), der Liebe, ermöglicht habe, sowie ein Schweigen im Sinne des Auf-sich-beruhen-Lassens, das durch das Weggehen an der verlassenen Stelle entstanden ist bzw. zu entstehen begonnen hat. In der zitierten Passage, die das Kommunikationsverhalten der beiden von diesem Anfang bis »heute« in Kürze durchläuft, ist ferner von einem Schweigen in Form der »kleinen nichtssagenden Sätze« die Rede, also Sätze, die aus wenigen Wörtern bestehen oder bloß nebensächliche, banale Themen berühren und die zudem »nichts sagen«, also vom Wichtigen, eigentlich zu Sagenden schweigen. Der letzte Satz des Zitats, in dem die Erzählerin das gemeinsame »heute« thematisiert, lässt sich zunächst als Hinweis auf das Andauern dieses Schweigens bis in die Gegenwart lesen. Dieser Vergleich zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart von »uns« verschiebt sich dann mit den Worten »wie andere Menschen« am Satzende in den Vergleich zwischen »uns« und den »anderen«.

Von der Art, wie die Erzählerin und Ivan »heute« kommunizieren, heißt es weiter: »Immerhin haben wir uns ein paar erste Gruppen von Sätzen erobert,



törrichten Satzanfängen, Halbsätzen, Satzenden [...].« (3/38)<sup>5</sup> Die Ansammlung von Sätzen und Satzteilen gibt die Erzählerin hier als eine gemeinsame Sprache für sie und Ivan (»wir«) aus. Es stellt sich jedoch heraus, dass es sich bei dieser Ansammlung um zweierlei Sprachen handelt, mit denen die beiden aneinander vorbeireden: Einerseits gibt es dort von der Erzählerin geäußerte »Fragmente einer Sprache der Liebe«. In dieser Sprache sind die einzelnen Worte verdichtete Zeichen, die zwar nicht zahlreich, aber enorm mit Bedeutung aufgeladen sind:

[...] in seiner Gegenwart werde ich still, weil die geringsten Worte: ja, gleich, so, und, aber, dann, ach! so geladen sind, aus mir mit einer hundertfachen Bedeutung kommen für ihn, tausendmal mehr bewirkend als die unterhaltsamen Erzählungen, Anekdoten, herausfordernden Wortscheingefechte [...]. (3/39)

Die Sprache der Liebe stößt aber auf ein Schweigen als ausbleibende Erwidern, weil Ivan in der Beziehung mit der Erzählerin ausschließlich als Geliebter auftritt, der seinerseits nie zum Liebenden wird, keine Sprache der Liebe spricht. Ivan sagt zu ihr: »Ich liebe niemand. Die Kinder selbstverständlich ja, aber sonst niemand.« (3/58) Wenn die Erzählerin fragt, was er über die Liebe früher gedacht habe und »heute« denke, spart er mit Worten: »Ist das etwas, worüber man nachdenkt, was soll ich mir denn für Gedanken darüber machen, brauchst du Worte dafür? willst du mir eine Falle stellen, mein Fräulein?« (3/139) So weist er sowohl die Frage als auch den in der Frage vernehmbaren Wunsch der Liebenden zurück, ihn nicht (nur) über die Liebe sprechen, sondern die Liebe aussprechen zu hören. Die Rhetorik Ivans, mittels der er den rationalen Zugang zur Liebe (über Liebe nachdenken) ablehnt, deutet als dessen Kehrseite die Liebe als etwas zu Fühlendes an, obwohl er, der Nichtliebende, dieses Gefühl gegenüber der Erzählerin eben nicht zu empfinden scheint. Unter den Satzgruppen, über die die beiden verfügen, sind noch keine über Gefühle:

[...] über Gefühle haben wir noch keinen einzigen Satz, weil Ivan keinen ausspricht, weil ich es nicht wage, den ersten Satz dieser Art zu machen, doch ich denke nach über diese ferne fehlende Satzgruppe, trotz aller guten Sätze, die wir schon machen können. (3/48)

<sup>5</sup> Die Ich-Erzählerin nennt verschiedene »Gruppen von Sätzen [...] Satzanfängen, Halbsätzen, Satzenden« (3/38) wie »Telefonsätze[]« (ebd.), »eine [...] Gruppe von Sätzen, die gehen [...] um das »Beispiel« (3/40), »Lehrsätze« (3/41), »Kopfsätze« (3/48), »Schachsätze« (ebd.), »Sätze über das ganze Leben« (ebd.), »Müdigkeitssätze« (3/73) oder »Sätze über Geduld und Ungeduld« (3/140).

<sup>6</sup> Vgl. Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Übers. von Hans-Horst Henschen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988 (1984; franz. 1977).

Für das Schweigen über die Gefühle, das die Erzählerin und Ivan (»wir«) teilen, nennt sie Gründe für jeden von ihnen getrennt, was sich als Hinweis auf das ›Aneinander-Vorbeischweigen‹ der Liebenden und des Geliebten lesen lässt. Die Beziehung der beiden wird zudem von einem bürgerlich zwanghaften Schweigen begleitet, das dort entsteht, wo Ivans intime Beziehung zur Erzählerin mit der Familie konfrontiert wird, die er mit einer anderen Frau gegründet hat. Zum Beispiel nennt Ivan den Namen der Gasse nicht, in der seine Familie wohnt; oder die Erzählerin erfährt nichts über die Mutter seiner Kinder. In einer Situation, in der die Erzählerin und Ivan in Anwesenheit seiner Kinder über etwas sprechen, was ihre Beziehung betrifft, reden sie »rasch über die Köpfe der Kinder hinweg, in Andeutungen, ein sprunghaftes Deutsch« oder auf Englisch, mit für die Kinder unverständlichen »englischen Morsezeichen« (3/130). Umgekehrt wird auch die Erzählerin durch die Sprache von einer familiären Ordnung ausgeschlossen: wenn Ivan und seine Kinder ein ungarisches Lied singen, kann sie nicht mitsingen.

Die Intimbeziehung thematisiert die Erzählerin wiederholt in einer Gegenüberstellung zur Öffentlichkeit: Im Unterschied zur Kommunikation in der ›Gesellschaft‹, den Massenmedien und dem Journalismus, in der ein sprachliches »Gemetzel« vonstatten gehe, sei die Intimsphäre ein gewaltloser Kommunikationsraum; während ›dort‹ die Nacktheit und die Entblößung eines jeden Geheimnisses zur Tagesordnung gehörten, existiere ›hier‹ ein gegen den neugierigen Blick geschützter Raum:

[...] niemand hat dieses Zimmer [das Schlafzimmer der Erzählerin] zu betreten, nichts ereignet sich und eignet sich dazu, preisgegeben, seziiert und analysiert zu werden, denn Ivan und ich schleifen, rädern, foltern und ermorden einander nicht, und so stellen wir uns einer vor den anderen und schützen, was uns gehört und nicht zu greifen ist. Weil Ivan mich nie fragt, nie mißtrauisch ist, mich nie verdächtigt, schwindet mein Verdacht. Weil er die zwei widerspenstigen Haare am Kinn nicht mustert, auch die zwei ersten Falten unter den Augen nicht notiert, weil ihn mein Husten nach der ersten Zigarette nicht stört, er mir sogar die Hand auf den Mund legt, wenn ich etwas Unbedachtes sagen will, sage ich ihm in einer anderen Sprache alles, was ich noch nie gesagt habe, mit Haut und Haar [...]. (3/33f)

Wenn die Erzählerin die Kommunikation in der Intimsphäre nachdrücklich als nicht gewalttätig beschreibt, stellt sie die vermeintliche Abwesenheit der Gewalt dort in einen doppelten Zusammenhang: Durch die Konjunktion »denn« wird die Gewaltlosigkeit einerseits auf den vorausgehenden Satzteil und so auf die ›Ereignislosigkeit‹ bezogen; die Abwesenheit der Gewalt scheint Folge der Abwesenheit von Ereignissen zu sein, die durch Journalisten protokolliert, in Massenmedien veröffentlicht und dem Leser oder Zuschauer zur Schau gestellt werden können. Dieser Sinnzusammenhang wird dadurch verstärkt, dass die genannte

Gewaltlosigkeit sich durch »und so« auf die darauf folgende Passage bezieht, in der es – einem klassischen Topos abendländischer Liebesdiskurse gemäß – um die Abwehr zweier Menschen gegen die anderen, »den Rest der Welt« geht. Als symbolischer Akt des Widerstands gegen die Neugier der anderen schließt die Erzählerin, wenn sie in ihrem Zimmer mit Ivan zu zweit ist, die Tür und macht den Vorhang zu, »nicht um uns zu verbergen, sondern um ein Tabu wiederherzustellen« (3/33). Während »Sichverbergen« auf die Flucht zur Verteidigung gegen den durchdringenden Blick der anderen zu verweisen scheint, lässt sich die »Wiederherstellung eines Tabus« im Sinne einer Forderung nach Zurückhaltung beim Sehen und Sagen verstehen, eines Versuchs, etwas gegen die Gewalt zu unternehmen, die von jenem entblößenden Sehen und Sagen ausgeht.

Die von der Erzählerin behauptete Gewaltlosigkeit wird aber nicht nur in der Gegenüberstellung von privater Zweisamkeit (»wir«) und Öffentlichkeit sowie im Gegensatz zur Gewaltsamkeit der Kommunikation dort (»Gemetzel«), sondern auch als Angelegenheit *zwischen* den beiden (»Ivan und ich«) thematisiert. Dabei verkehrt die Verborgtheit der Privatsphäre gegenüber der Öffentlichkeit sich in eine Verborgtheit *innerhalb* der Privatsphäre, so dass sich die angebliche Abwesenheit von Gewalt als eine *andere Gewaltsamkeit* entpuppt: als die Gewalt des Schweigens in der Unterlassung von Fragen – einem Unterlassen, in dem und durch das sich das Nicht-wissen-Wollen des Nichtfragenden ausdrückt. Ivan ignoriert bzw. unterdrückt das Mitteilenwollen der Erzählerin.<sup>7</sup> Sein Nichtfragen erwähnt sie bereits in der Geschichte über den Anfang der Beziehung:

[...] ich bin sofort mit Ivan gegangen, zuerst bis zum Postamt in der Rasumofskygasse, wo wir zu zwei verschiedenen Schaltern gehen mußten, er zu »Postanweisungen«, ich zu »Postwertzeichen«, und schon diese erste Trennung war so schmerzhaft, daß *ich* am Ausgang, beim Wiederfinden von Ivan, *kein Wort mehr herausbrachte, Ivan mich nichts zu fragen brauchte*, denn es war kein Zweifel in mir, daß ich mit ihm weitergehen mußte und gleich zu ihm [...]. (3/28f, Hvh. von H.R.)

---

<sup>7</sup> Vgl. auch die folgende Stelle: »Zum Beispiel ist mir noch immer nicht klar, was du eigentlich machst. Was, zum Beispiel, kann man bloß den ganzen Tag zu Hause machen, ohne sich zu rühren. Laß mich, zum Beispiel, einmal nachdenken. Nein, erzähl mir bloß nichts./ Bitte, ich kann es aber ganz leicht!/ Ich, zum Beispiel, bin nicht neugierig, sag es mir nicht, ich frage mich nur einiges, aber weil ich beispiellos diskret bin, erwarte ich keine Antwort./ Ivan, nicht so!/ Wie denn dann?/ Wenn ich, zum Beispiel, heute abend nach Hause komme, müde, aber trotzdem noch warten würde auf einen Anruf, was, zum Beispiel, Ivan, würdest du dazu meinen?/ Geh lieber schlafen danach, und sofort, Fräulein Schlauberger./ Und mit diesem Satz ist Ivan gegangen.« (3/40f)

Die Diskrepanz zwischen dem Schweigen der Erzählerin und dem Schweigen Ivans, die sich später zeigt, behält hier noch den Anschein von Konformität.

Die Erzählerin versucht die Gewaltlosigkeit in der Privatsphäre dadurch unter Beweis zu stellen, dass sie Verben der Gewalt aufzählt und diese anschließend verneint (»Ivan und ich schleifen, rädern, foltern und ermorden einander nicht«). Anders als ein »friedliches« Vokabular macht diese Negation die Gewalt in der Bewegung der Lektüre »präsent«, was durchaus den Eindruck erweckt, dass die (Vorstellung von) Gewalt in der Beziehung zwischen der Erzählerin und Ivan auf gewisse Weise anwesend ist. Auch die Beschreibung vom Verhalten des Geliebten – anfänglich die eines liebevollen Blicks, der körperliche Unregelmäßigkeiten und Alterserscheinungen übersieht oder gern akzeptiert – nimmt zum Ende hin Gewaltkonnotationen an (»mir sogar die Hand auf den Mund legt, wenn ich etwas Unbedachtes sagen will«), so dass die Zeichen liebender Zuneigung plötzlich eher als Zeichen der Indifferenz oder Abwehr erscheinen. Die Passage über die im Präsens erzählte Kommunikation der beiden setzt sich wie folgt fort:

[...] denn nie wird er wissen wollen, was ich tagsüber tue, was ich früher gemacht habe, warum ich erst um drei Uhr früh nach Hause gekommen bin, warum ich gestern keine Zeit hatte, warum das Telefon heute eine Stunde lang besetzt war und wem ich jetzt antworte am Telefon, denn sowie ich ansetze mit einem gewöhnlichen Satz und sage: Ich muß dir das erklären, unterbricht Ivan mich: Warum, was mußt du mir erklären, nichts, überhaupt nichts, wem mußt du etwas erklären, doch mir nicht, niemand, denn es geht doch niemand etwas an – (3/34)

Um sein Nichtfragen zu rechtfertigen, behauptet Ivan, er *müsse* all die Details über das Leben der Erzählerin *nicht wissen*. Er scheint damit die Eifersucht als Quelle von Gewalt in der Beziehung zu negieren. Tatsächlich vermittelt der Text aber den Eindruck, dass er die Details *nicht wissen will*. So schildert die Erzählerin, wie Ivan sie zum Schweigen bringt, um sein eigenes Schweigen zu schützen, sobald sie anfängt, ihm von ihrem Leben zu erzählen. In dem Gespräch lassen sich verschiedene subtile Strategien entdecken, mit denen Ivan der Erzählerin sein Nichtwollen aufdrängt, ohne es direkt auszusprechen: Zuerst mit Fragen (»Warum, was mußt du mir erklären«, »wem mußt du etwas erklären«), auf die er gleich selber antwortet. In der Antwort negiert er die Referenz (»nichts, überhaupt nichts«), den Adressaten (»mir nicht, niemand«) und die Relevanz (»es geht doch niemand etwas an«) bereits, ehe die Erzählerin eine Erklärung abgegeben hat. Die Negation betrifft nicht nur das, was sie in diesem Gespräch erklären würde, ihn selbst als Adressaten dieser Erklärung und deren Bedeutung für ihn, sondern alles, was die Erzählerin in irgendeinem Gespräch erklären könnte, sowie alle Menschen, an die sie ihre Erklärung adressieren könnte und für die diese von Bedeutung sein könnte. Dabei weist Ivan das Begehren der Liebenden

indirekt zurück, indem er ohne weiteres von »mir nicht« zu »niemand« übergeht (»mir nicht, niemand«), d.h. sich von seiner besonderen Position als Geliebter ausnimmt und unter die anderen rechnet. Außerdem ändert sich die Bedeutung des Wortes »müssen«, das Ivan von der Erzählerin aufnimmt: Während es bei ihr die Dringlichkeit ihres Wunsches ausdrückt, verwendet Ivan dasselbe Wort ausschließlich auf den Hörer der Erklärung bezogen, und zwar um die fehlende Notwendigkeit für ihn auszudrücken, die Erklärung zu hören. So werden die Artikulationen des Wunsches und des Anspruchs der Liebenden getilgt. Die Passage geht folgendermaßen weiter:

Aber ich muß.

Mich kannst du gar nicht anlügen, das weiß ich, ich weiß es doch.

Aber doch nur, weil ich nicht muß!

Warum lachst du? Es wäre ja keine Schande, du könntest es trotzdem tun. Versuch es doch, aber du kannst nicht.

Und du?

Ich? Mußt du das fragen?

Ich muß nicht.

Versuchen kann ich es ja, aber manchmal werde ich dir etwas nicht sagen. Was hältst du davon?

Ich bin einverstanden. Ich muß ja einverstanden sein. Du mußt gar nichts, du kannst, Ivan.

Während wir uns so mühelos zurechtfinden miteinander, geht dieses Gemetzel in der Stadt weiter [...]. (3/34)

Wenn Ivan der Erzählerin sagt, sie müsse ihm nichts erklären, gibt er ihr dem Anschein nach die Erlaubnis zum Nichttun oder Nichtsagen; er räumt ihr scheinbar dieselbe Freiheit ein, die die Erzählerin ihm zugesteht, wenn sie sagt: »Du mußt gar nichts, du kannst, Ivan.« Doch tatsächlich verbietet er ihr zu handeln bzw. zu reden. Ihr Nichtmüssen ist keine Freiheit, sondern ein *als Freiheit getarnter Zwang*. Gegenüber der wiederholten Beteuerung der Erzählerin, es sei für sie notwendig zu »erklären« (»Aber ich muß«), verschiebt bzw. reduziert Ivan die Bedeutung von »erklären« zu »rechtfertigen«, indem er sich wiederum negierend auf einen Liebestopos (untreue/r bzw. unehrliche/r Liebhaber/in) bezieht und sagt: »Mich kannst du gar nicht anlügen«. Danach kommt die Erzählerin dazu, ihrerseits »müssen« zu negieren: ein erstes Mal im Zusammenhang mit dem Wort »anlügen«, gegen das Ivan das von ihr verwendete »erklären« getauscht hatte (»weil ich nicht muß!«); und ein zweites Mal in ihrer Antwort (»Ich muß nicht«) auf Ivans Frage »Mußt du das fragen?«, die er ihr *anstelle* einer Antwort auf ihre vorausgegangene Frage stellt. Wenn die Erzählerin schließlich sagt, sie sei einverstanden, gibt sie ihre Einwilligung, das »Spiel« mit dem Schweigen mitzuspielen, das der Geliebte sie auffordert zu spielen:

Man kann nur fesseln mit einem Vorbehalt, mit kleinen Rückzügen, mit Taktiken, mit dem, was Ivan das Spiel nennt. Er fordert mich auf, im Spiel zu bleiben, denn er weiß nicht, daß es für mich kein Spiel mehr gibt, daß das Spiel eben aus ist. (3/84)

Dass dieses »Spiel« eine Gewalt simuliert, deutet das Schachspiel an, das die beiden hin und wieder spielen – also ein Kriegsspiel. Das Schweigen als Strategie, die der Geliebte in diesem Liebes-Kriegs-Spiel verwendet, erlebt die Liebende, für die kein Spiel mehr möglich ist, als »reale« Gewalt.

Während die Erzählerin die Öffentlichkeit auffordert, sich aus ihren privaten Angelegenheiten herauszuhalten, wenn sie durch Schließen der Vorhänge in ihrem Schlafzimmer ein Tabu wiederherzustellen versucht, will Ivan offenbar *innerhalb* der Sphäre des Privaten ein Tabu herstellen. Seine als Zurückhaltung getarnte Weigerung, dasjenige von ihrem Privatleben, was sie mit Ivan nicht teilt, zu hören und mit ihr darüber zu sprechen, ist zugleich ein Schweigegebot. Ivans Rhetorik verschleiert dabei die Tabuisierung als solche und Ivan selbst als Produzenten des Tabus – und sie verschleiert zugleich dieses Verschleiern, so dass die Gewalt durch Schweigen (Ivans Nichtfragen, das das Nichtsagen der Erzählerin einfordert) aus der expliziten Ebene des Gesprächs verschwindet. Indem einerseits Ivans Schweigen die Dimension des Leugnens verdeckt und andererseits die Erzählerin, seiner Aufforderung immer wieder nachkommend, in sein Schweigen einstimmt, entsteht der Anschein eines harmonischen Schweigens; das Nicht-sagen-Dürfen der Erzählerin erscheint als Nicht-sagen-Müssen, das mit dem Nicht-hören-Müssen Ivans harmoniert, als das er sein Nicht-hören-Wollen tarnt. Ivans rhetorische Strategie besteht darin, sein aggressives Schweigen zu verschweigen, womit er das Schweigen eines Nichtliebenden, gegenüber dem Privatleben der Erzählerin Gleichgültigen, als Schweigen eines nicht eifersüchtigen, vertrauensvollen Geliebten inszeniert. Dieses Verschweigen des Schweigens, durch das Ivan seine Aggressivität verdeckt, hat einen gewaltsamen Aspekt darin, dass Ivan als »Täter« der Gewalt, die er der Erzählerin durch eine Unterlassung antut, unsichtbar wird. Bei der Vergewaltigung durch das doppelte Schweigen Ivans handelt es sich nicht bloß um Verschweigen der Gewalt, sondern auch um die Gewalt des Verschweigens, das, die verübte Gewalt leugnend, den Anschein eines Friedens erzeugt.

Wo sie *über* ihre Kommunikation spricht, unterstützt die Erzählerin das Verschweigen des Geliebten, indem sie die Anwesenheit der Gewalt zwischen ihnen negiert (»Ivan und ich schleifen, rädern, foltern und ermorden einander nicht«) und die Friedlichkeit ihrer Kommunikation hervorhebt (»Während wir uns so mühelos zurechtfinden miteinander, geht dieses Gemetzel in der Stadt weiter«). Im Gegensatz dazu lässt die Passage, die das Gespräch in Form direkter Rede wiedergibt, den Anschein des Friedens als Schein, das Ver-

schweigen als Schweigen bemerkbar werden, indem sie erfahrbar macht, wie die Widerrede der Erzählerin, die das zwei Mal ausgesprochene »Aber« deutlich markiert, zum Schweigen gebracht wird. In der zitierten Passage geht das Gespräch aus der Ich-Erzählung der Erzählerin hervor, woraufhin dann der Beginn eines neuen Absatzes jedes Mal den Sprecherwechsel anzeigt. Wie in anderen Textabschnitten von *Malina*, die das Gespräch zwischen der Erzählerin und Ivan in dieser Form wiedergeben – und im Unterschied zu den Dialogen zwischen der Erzählerin und Malina –, sind die Äußerungen nicht mit dem Namen der jeweils Sprechenden versehen. Während der Text des Gesprächs, das am Ende zur Einstimmung führt, so die ausdrückliche Zuordnung der Zweistimmigkeit unterlässt, bleiben die beiden Stimmen doch als solche unterscheidbar. Indem der Diskurs des Romans diese Unterscheidbarkeit bewahrt, lässt er die Anwesenheit der Gewalt und die Art und Weise ihrer Ausübung erkennbar bleiben.

### 3 Die Antwortverweigerin – Schweigen gegen Rede-Gewalt I

Die Ich-Erzählerin behauptet, die Kommunikation in der Intimsphäre sei gewaltlos, und kontrastiert sie dem »Gemetzel« (3/34) der Kommunikation in der Öffentlichkeit. Während sie vom Nichtfragen Ivans als Teil dieser gewaltlosen Kommunikation erzählt, dient ihr das zudringliche Fragen des Zeitungsjournalisten Mühlbauer als Beispiel für die Ausübung von Rede-Gewalt in der journalistischen Tätigkeit. Ivans Nichtfragen und Mühlbauers Fragen stehen auch durch das Wort »Diskretion« und dessen Antonym »Indiskretion« miteinander in Verbindung: Ivan sagt der Erzählerin in einem Gespräch: »[...] weil ich beispiellos diskret bin, erwarte ich keine Antwort.« (3/41) Zu Mühlbauer kommentiert die Erzählerin: »Wenn Umfragen und ihre Fragen sich auch allesamt ähneln, so kommt diesem Mühlbauer doch das Verdienst zu, mir gegenüber die Indiskretion an eine äußerste Grenze getrieben zu haben.« (3/88) Während der Diskurs der Liebenden die Gewalt im Nichtfragen des Geliebten, wie oben gezeigt, nur unterschwellig mitteilt, gibt die Erzählerin das Fragen des Journalisten deutlich als Teil des »Gemetzel[s]« zu erkennen. Dem Fragen Mühlbauers setzt die Erzählerin ihr Schweigen entgegen, und zwar sowohl in den Antworten, die sie ihm beim Interview auf seine Fragen gibt, als auch in der Wiedergabe des Interviews, das der Romandiskurs als schriftliche Dokumentation durch die Erzählerin präsentiert.

In dem Interview mit Mühlbauer antwortet die Erzählerin, die Schriftstellerin ist, zwar auf alle Fragen, die ihr gestellt werden, gibt aber keine Antwort, die seiner Erwartung entsprechen würde. Ihre »unpassenden« Antworten, die in

diesem Sinne Momente des Schweigens enthalten,<sup>8</sup> lösen bei ihm »Hüsteln« (3/89), »[e]ine merkwürdige Nervosität« (3/89), »Betroffenheit« (3/91), »[u]nbehagliches Erschrecken« (3/96), »[z]unehmendes Erschrecken« (3/96), »[v]erlegenes Husten« (3/98), die »größte[] Verlegenheit« (3/101) aus. Er sieht sich genötigt, Fragen zu wiederholen, bis am Ende herauskommt, dass das Interview für die Zeitung unbrauchbar ist. Es handelt sich also um ein Interview, das der Journalist zwar auf Tonband aufnimmt, aber nicht transkribiert und veröffentlicht. Die unpassenden Antworten veranlassen den Journalisten zur Ausübung einer Art Zensur, durch die sowohl seine eigenen als auch die Äußerungen der Erzählerin zum Schweigen gebracht werden (d.h. nicht an die Öffentlichkeit gelangen). Eine vergleichbare Zensur übt er partiell auch bereits während des Interviews aus, wenn er einen Teil der Antwort auf dem Band »löscht« (3/90).

Dieses Interview, das in der Zeitung nicht stehen darf, gibt der Romantext von *Malina* zu lesen, und zwar als einen von der Erzählerin geschriebenen Text. Sie setzt ihre schriftliche Rede gegen das »schriftliche Schweigen« des Journalisten, gegen seine Unterlassung, das Interview zu veröffentlichen. In dieser Rekonstruktion schreibt die Erzählerin ihre Antworten ohne Auslassungen auf, während sie die Worte des Journalisten löscht und alle Fragen mit ».....?« wiedergibt. Die Schriftstellerin bedient sich so eines verkehrten Zensur-Verfahrens, das die Zensur durch den Journalisten kontert. Diese Darstellung von Fragen und Antworten in der Interview-Passage von *Malina* lässt den Gewaltaspekt des Fragens hervortreten, auf den Roland Barthes in *Das Neutrum* aufmerksam macht:

Die Antwort: von der Form »Frage« erzwungener Diskursabschnitt. Es gibt, darauf will ich hinaus, stets einen Terrorismus der Frage; jede Frage impliziert eine Macht. [...] Jede Frage läßt sich als Situation der Befragung lesen, als Situation inquisitorischer Macht (Staat und Bürokratie: die großen Fragesteller). → Die gleiche Machtsituation in Interviews: a) unterstellt, daß man auf große Dissertationsfragen bündig Antwort zu geben weiß (Was ist eine Schreibweise? Was ist Natur? Gesundheit? usw.), daß einen die Frage zu interessieren hat, daß man die Art der Fragestellung billigen muß [...].<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Zu Momenten des Schweigens vgl. Schweigen und Gewalt, S. 23ff.

<sup>9</sup> Roland Barthes, *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France, 1977–1978*. Hg. von Éric Marty. Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von Thomas Clerc. Übers. von Horst Brühmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005 (franz. 2002), S. 185f. Auf den Gewaltaspekt des Fragens macht auch Elias Canetti in *Masse und Macht* aufmerksam: »Alles Fragen ist ein Eindringen. Wo es als Mittel der Macht geübt wird, schneidet es wie ein Messer in den Leib des Gefragten. Es ist bekannt, was man da finden kann; man will es aber wirklich finden und berühren. Mit der Sicherheit eines Chirurgen geht man auf die inneren Organe los.« Elias Canetti, *Masse und Macht*. Hamburg: Carl Hanser 1960, S. 337.



Als Strategie des Widerstands bzw. der Subversion gegen eine solche Gewalt der Frage (und allgemein der Behauptung, für deren »verschleierte, heuchlerische Form«<sup>10</sup> er die Frage hält), führt Barthes »[s]chiefe Antworten« an, welche »die anmaßende Forderung nach einer guten Erwiderung unterlaufen«:

Meine Erwiderung auf die Behauptung eines anderen unterliegt einem Zwang zur Übereinstimmung (zur Konformität) mit Regeln, Konversationsregeln [...]. Man braucht sie [die Bedingungen für ein gelungenes Gespräch] nur zu verletzen, um einen subversiven, herausfordernden, verwirrenden Text (Gesprächsbeitrag) hervorzubringen: das rätselhafte Unerwartete: manisch, ironisch, dunkel, übertrieben elliptisch reden, sich außerhalb von Wahr und Falsch stellen, Irrelevantes (nach Maßgabe des eben Gesagten) oder Versponnenes äußern.<sup>11</sup>

Die Antworten, welche die Erzählerin in *Malina* dem Journalisten Mühlbauer gibt, sind von einer solchen Bartheschen »Schiefheit«. Die erste Frage-Antwort-Sequenz lautet zum Beispiel:

1. Frage: .....?

Antwort: Was ich zur Zeit? Ich weiß nicht, ob ich Sie verstanden habe. Falls Sie heute meinen, dann möchte ich lieber nicht, jedenfalls heute nicht. Falls ich die Frage anders verstehen darf, zur Zeit im allgemeinen, zu einer für alle, dann bin ich keine Instanz, nein, ich will sagen, nicht maßgeblich, meine Meinung ist nicht maßgebend, ich habe auch gar keine Meinung. Sie haben da erwähnt, wir lebten in einer großen Zeit, und ich war natürlich nicht gefaßt auf eine große Zeit, wer könnte das auch ahnen, solange er noch in den Kindergarten oder in die ersten Schulklassen geht, später natürlich, auch in der Schule, oder gar auf der Universität war von überraschend vielen großen Zeiten die Rede, von großen Vorkommnissen, großen Menschen, großen Ideen ... (3/88f)

Wie bei ihren anderen Antworten auch scheint die Erzählerin am Anfang ihrer Antwort die Frage des Journalisten fragmentarisch zu wiederholen (»Was ich zur Zeit?«), in diesem Fall ohne das Verb, das im Fragesatz enthalten sein muss. Im Spiegel dieser Wiederholung durch die Antwortende betrachtet, fordert diese erste Frage die Erzählerin auf, in Kombination mit welchem Verb auch immer etwas über ein »Was« auszusagen. Die Gefragte tut dies jedoch nicht. Stattdessen macht sie aus einer Frage zwei Fragen: »Was ich heute?« und »Was ich zur Zeit im allgemeinen?« Auf die erstere Frage weigert sie sich ausdrücklich zu antworten – mit jener Formulierung, mit der der Schreiber Bartleby in Herman Melvilles Erzählung »Bartleby, The Scrivener« (1853) die Aufforderungen seines Arbeitsgebers – auch die, auf seine Fragen zu antworten – zurückweist (»dann

<sup>10</sup> Barthes, *Das Neutrum*, S. 187.

<sup>11</sup> Barthes, *Das Neutrum*, S. 188f., vgl. auch Schweigen und Gewalt, S. 24.

möchte ich lieber nicht«).<sup>12</sup> In Bezug auf die letztere Frage verneint sie zunächst ihre Autorität als Antwortende (»dann ich bin keine Instanz«) bzw. die Autorität ihrer Antwort (»meine Meinung ist nicht maßgebend«), dann aber die Grundlage für eine Antwort überhaupt (»ich habe auch gar keine Meinung«), wodurch ihre Äußerung in einen gewissen Selbstwiderspruch gerät. Diese Widersprüchlichkeit stellt wiederum den Status der Antwortenden als Autorität in Frage, als die der Journalist die Schriftstellerin in der Zeitung präsentieren will. Anschließend spricht sie, frühere Worte Mühlbauers aufgreifend, nur noch ironisch von der »großen Zeit« als phrasenhafter Formulierung, ohne auf das gefragte »Was« einzugehen. Auch auf die anderen Fragen, bei denen es um ihre »geistige Entwicklung« (3/89), ihre Ansicht über die (heutige) Jugend, ihre Lieblingsbeschäftigung sowie Lieblings-XYs, ihre Lektüre, Österreich als ihren Lebensort, ihren »Auftrag« bzw. ihre »geistige Mission« (3/97) geht, antwortet die Erzählerin konsequent »schiefe«.

Mit ihren »schiefen« Antworten enttäuscht die Schriftstellerin in *Malina* die vom Journalisten gehegte Erwartung »passender« Antworten und disqualifiziert sich für die autoritäre Position desjenigen, der »große Dissertationsfragen« (Barthes) beantworten kann. Eine vergleichbare Haltung artikuliert Bachmann mehrfach in ihren öffentlich gehaltenen Reden. In der Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises (1972) etwa weigert sie sich, eine »gewichtige, bedeutende, Vieles sagende« Rede zu halten und sich »zu allen Zeitfragen und Problemen, zu den allerhöchsten sogar« zu äußern (KS 486),<sup>13</sup> wie es die Öffentlichkeit von einem Schriftsteller erwarte. Im Gegenzug spricht sie von der Ohnmacht

---

**12** Die Bartleby-Formulierung wiederholt sich in den Antworten der Ich-Erzählerin auf die zweite und die vierte Frage Mühlbauers: »Nein, ich möchte lieber nicht sagen« (3/89), »Ich möchte das lieber nicht sagen« (3/92). Bartleby war einem Gerücht zufolge, von dem gegen Ende der Erzählung Melvilles berichtet wird, früher Angestellter des »Dead Letter Office«, dessen Arbeit darin bestand, unzustellbare Briefe zu verbrennen. Herman Melville, *Bartleby, The Scrivener*. In: *Melville's Short Novels. Authoritative Texts, Contexts, Criticism*. Ausgewählt und hg. von Dan McCall. New York/London: W. W. Norton & Company 2002, S. 3–34, hier S. 34. Auch dieses Motiv verknüpft Bachmanns Roman und Melvilles Erzählung: das Verbrennen der Briefe (»Nach dem Fall Kranewitzer habe ich meine Post aus vielen Jahren verbrannt« [3/243]) und die flammenden Briefe (»Ich überlege mir eine flammende Rede, einen Brief, ja, einen flammenden Brief an den Postminister, um meine und alle anderen Briefträger zu schützen« [3/244f], »Verstehst du [Malina], meine flammenden Briefe, meine flammenden Aufrufe, meine flammenden Begehren, das ganze Feuer, das ich zu Papier gebracht habe, mit meiner verbrannten Hand – von allem fürchte ich, daß es zu einem verkohlten Stück Papier werden könnte« [3/245]).

**13** Hier und im Folgenden zitiere ich mit dem Sigel »KS« und der Seitenzahl aus: Ingeborg Bachmann, *Kritische Schriften*. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. München/Zürich: Piper 2005.

der Rede und der Rednerin: »[...] ich kann redend nur, mit der Ohnmacht der Rede, auf etwas hindeuten, das mir wichtiger erscheint als das idiotische Gerede von <der> Rolle des Schriftstellers gestern, heute und morgen.« (KS 490)

Die Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises enthält an ihrem Ende einen Satz, den die Erzählerin von *Malina* beim Interview mit Mühlbauer in einer ihrer Antworten ausspricht: »Die Sprache ist die Strafe« (KS 491). In *Malina* heißt es: »Ich werde Ihnen ein furchtbares Geheimnis verraten: die Sprache ist die Strafe. In sie müssen alle Dinge eingehen und in ihr müssen sie wieder vergehen nach ihrer Schuld und dem Ausmaß ihrer Schuld.« (3/97) Dass die Sprache die Quelle aller Übel der Welt (als Gesamtheit der »Dinge«) sei, ist eine Auffassung, die Bachmann mehrere Figuren im Erzählband *Das dreißigste Jahr* (1961) vertreten lässt, und zwar in Verbindung mit dem Wunsch nach einer neuen Welt, die durch eine neue Sprache verwirklicht werden könne.<sup>14</sup> Der Satz »die Sprache ist die Strafe« in *Malina* steht dabei in einem Spannungsverhältnis zur vorausgehenden ironischen Bemerkung der Erzählerin über die Sprachlosigkeit der tätigen Menschen:

Daß es unter der Sonne nichts Neues gibt, nein, das würde ich niemals sagen, das Neue gibt es, das gibt es, verlassen Sie sich darauf, nur, Herr Mühlbauer, von hier aus gesehen, wo nichts mehr geschieht, und das ist auch gut so, muß man die Vergangenheit ganz ableiden, Ihre und meine ist es ja nicht, aber wer fragt danach, man muß die Dinge ableiden, die anderen haben ja keine Zeit dazu, in ihren Ländern, in denen sie tätig sind und planen und handeln, in ihren Ländern sitzen sie, die wahren Unzeitgemäßen, denn sie sind sprachlos, es sind die Sprachlosen, die zu allen Zeiten regieren. (3/97)

---

**14** In der Erzählung »Das dreißigste Jahr« notiert die Hauptfigur in Tagebucheinträgen: »Vorurteile – die Rassenvorurteile, Klassenvorurteile, religiösen Vorurteile und alle andern – bleiben ein Schimpf, selbst wenn sie durch Belehrung und Einsicht schwinden. Die Abschaffung von Unrecht, von Unterdrückung, jede Milderung von Härten, jede Verbesserung eines Zustandes hält doch noch die Schimpflichkeit von einst fest. Die Schändlichkeit, durch das Fortbestehen der Worte festgehalten, wird dadurch jederzeit wieder möglich gemacht.«/ »Keine neue Welt ohne neue Sprache.« (2/132) Der Ich-Erzähler von »Alles« meint, in einer Sprache, die »bis in die Gesten und Blicke, das Abwickeln der Gedanken und den Gang der Gefühle« reiche, sei bereits »all unser Unglück« (2/143), und erhofft die Neugründung der Welt durch seinen neu geborenen Sohn. In »Ein Schritt nach Gomorra« denkt eine Figur namens Charlotte über »ihr Reich«, das kommen soll: »Sie wußte ja, was zu sagen möglich war und in welchen Kategorien gedacht wurde, wer dieses oder jenes zu sagen fähig war und warum. Immer hatte sie diese Sprache verabscheut, jeden Stempel, der ihr aufgedrückt wurde und den sie jemand aufdrücken mußte – den Mordversuch an der Wirklichkeit. Aber wenn ihr Reich kam, dann konnte diese Sprache nicht mehr gelten, dann richtete diese Sprache sich selbst.« (2/208)

Die besagte Sprachlosigkeit bezieht sich auf das ›Ableiden‹ der Vergangenheit; es handelt sich um das Schweigen der Menschen, die mit gegenwärtigen Geschehnissen und dem Planen für die Zukunft beschäftigt sind, über das Vergangene. Die Erzählerin kontrastiert dabei zunächst tätige Menschen in anderen Ländern mit Österreichern als nicht in der Gegenwart lebenden, unzeitgemäßen Menschen, verurteilt dann aber die ersteren wegen ihrer Sprachlosigkeit als »die wahren Unzeitgemäßen«. Dabei spricht sie von der Sprachlosigkeit als einem Phänomen, das das Tätigsein, das Planen und das Handeln dieser Menschen begleitet – Aktionen, die sie am Ende unter dem Wort »regieren« fasst. Die Sprachlosigkeit der politisch tätigen Menschen, von der die Erzählerin ironisch spricht, erinnert *ex negativo* an ein politisches Handeln, das in seinem Wesen sprachliches Handeln ist – eine Auffassung, die Hannah Arendt in *Vita activa oder Vom tätigen Leben* vertreten und mit dem Ursprung des Politischen in der attischen Polis verknüpft hat.<sup>15</sup> Im Kontrast zur politischen Macht, die für Arendt auf der Kraft des Wortes zu überzeugen beruht, lässt die Sprachlosigkeit, die die Erzählerin von *Malina* diagnostiziert, an die von Arendt kritisierte Stummheit der Gewalt als »ein wortloses Handeln«<sup>16</sup> denken.

Im Hinblick auf diese Kritik der Sprachlosigkeit, die in der ›schiefen‹ Antwort der Erzählerin zu vernehmen ist, erscheint die darauf folgende Rede von der Sprache als Strafe nicht lediglich wie eine schlichte Aburteilung der Sprache überhaupt als Quelle des Übels, auf die man zu verzichten hätte. In *Das dreißigste Jahr* folgt hieraus der Wunsch nach der Neuschaffung der Welt und der Erlösung vom gegenwärtigen Übel durch eine neue Sprache. Diesen Wunsch formuliert Bachmann im gleichen Erzählband jedoch bereits zusammen mit seiner Verwerfung.<sup>17</sup> Auch *Malina* erzählt von der Sehnsucht nach der Erlösung, und zwar als der Sehnsucht der Liebenden nach einer anderen Sprache der Literatur, nach einem »schöne[n] Buch« (3/55 und passim), das die Erzählerin für ihren Geliebten Ivan schreiben will. Im Folgenden möchte ich zeigen, wie die Sprache des Romans diesen Erlösungswunsch artikuliert, um ihn jedoch schließlich zu verwerfen.

<sup>15</sup> Vgl. Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München/Zürich: Piper 2002 (1967; engl. 1958), S. 35f.

<sup>16</sup> Hannah Arendt, *Macht und Gewalt*. München: Piper 2005 (1970; engl. 1970), S. 64; vgl. auch *Schweigen und Gewalt*, S. 1.

<sup>17</sup> Vgl. die Lektüre von Sigrid Weigel, die in den Erzählungen von *Das dreißigste Jahr* nicht nur Momente der Sprachkritik, sondern auch Momente einer »literarische[n] Kritik der ›Sprachkritik‹« erkennt: Sigrid Weigel, *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003 (1999), S. 122ff, hier S. 128.

## 4 Schweigen des schönen Buchs

Die Erzählung über die Beziehung zwischen der Ich-Erzählerin und Ivan zeigt nicht nur Schweigen, das sich in der Kommunikation zwischen der Liebenden und dem Geliebten ereignet, sondern auch Schweigen, das ihre Beziehung im Verhältnis zu den anderen hervorbringen kann: das Schweigen über die ›Welt‹. Das Schließen des Vorhangs im Schlafzimmer symbolisiert nicht nur das Ausschließen des Blicks der anderen auf ›uns‹, sondern zugleich auch das Verschließen des eigenen Blicks auf die anderen, auf Ereignisse außerhalb der Privatsphäre. Das Reich der Liebe, das die Erzählerin nach dem Namen der Wiener Straße, in der sie wohnt, »Ungargassenland« (3/28 und passim) bezeichnet, nennt sie auch »ein trunkenes Land« (3/29) oder »mein einziges, mein über allem liegendes Land« (3/49). Es ist ein Ort, der gegen »die weitere Welt« (3/29) abgeschirmt ist, sie ausblendet. In *Vita activa oder Vom tätigen Leben* betrachtet Hannah Arendt die Liebe als private Angelegenheit *par excellence*, die durch die »ihr inhärente[] Weltlosigkeit« gekennzeichnet sei.<sup>18</sup> In Korrespondenz dazu sagt Bachmann in einem Gespräch von 1971: »Ja, Liebe führt in die tiefste Einsamkeit. Wenn sie ein ekstatischer Zustand ist, dann ist man in keinem Zustand mehr, in dem man sich durch die Welt bewegen kann. Man sieht die Welt nicht mehr mit den Augen der anderen.« (GuI 74) Bei Arendt ist die Welt der Raum des Zeigbaren und Sichtbaren, des Aussprechbaren und Hörbaren, des unter Vielen Mitteilbaren, der die Sphäre des Politischen ist. Das erste Kapitel von *Malina* mit der Überschrift »Glücklich mit Ivan« ist erzählt aus der Perspektive der Erzählerin, die in der Erregung des Liebeszustandes die Ausblendung der ›Welt‹ erlebt. Der Geliebte Ivan hingegen kennt die Verblendung aus Liebe zwar nicht, verschließt aber seinerseits die Augen gegen die ›Welt‹. Als er in der Wohnung der Erzählerin, die Schriftstellerin ist, ihre Manuskripte sieht, auf denen die Worte »Drei Mörder«, »TODESARTEN« und »Die ägyptische Finsternis« (3/53f) stehen, sagt er:

Das gefällt mir nicht, ich habe mir schon so etwas Ähnliches gedacht, und alle diese Bücher, die hier herumstehen in deiner Gruft, die will doch niemand, warum gibt es nur solche Bücher, es muß auch andere geben, die müssen sein, wie EXSULTATE JUBILATE, damit man vor Freude aus der Haut fahren kann, du fährst doch auch oft vor Freude aus der Haut, warum also schreibst du nicht so. Dieses Elend auf den Markt tragen, es noch vermehren auf der Welt, das ist doch widerlich, alle diese Bücher sind widerwärtig. Was ist denn das für eine Obsession, mit dieser Finsternis, alles ist immer traurig und die

---

18 Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, S. 64.

machen es noch trauriger in diesen Folianten. Bitte, hier: AUS EINEM TOTENHAUS, ich entschuldige mich ja schon.

Ja aber, sage ich eingeschüchtert.

Nichts aber, sagt Ivan, und immer leiden sie gleich für die ganze Menschheit und ihre Scherereien und denken an die Kriege und stellen sich schon neue vor, aber wenn du mit mir Kaffee trinkst oder wenn wir Wein trinken und Schach spielen, wo ist dann der Krieg und wo ist die hungernde, sterbende Menschheit, und tut dir dann wirklich alles leid, oder tut es dir nur leid, weil du die Partie verlierst, oder weil ich gleich einen Riesen hunger haben werde, und warum lachst du denn jetzt, hat die Menschheit vielleicht viel zu lachen in diesem Augenblick? Aber ich lache doch nicht, sage ich, trotzdem muß ich lachen und ich lasse das Unglück anderswo geschehen, weil hier kein Unglück ist, wo Ivan sich mit mir zum Essen niedersetzt. (3/54)

Ivan stellt den »widerlichen« Büchern die »anderen« Bücher entgegen, die es »auch« geben müsse. Dabei verlangt er diese jedoch nicht etwa in Ergänzung zu den »widerlichen« Büchern, sondern *anstatt* ihrer, denn diese wolle, so Ivan, keiner. Wenn er die Texte der Erzählerin kritisiert und ihr vorwirft, dass sie nicht »wie EXSULTATE JUBILATE« schreibe, bedeutet dies daher eine Forderung, den Schreibmodus zu unterlassen, der »widerliche« Bücher erzeugt, also eine Forderung nach einem Schweigen. In seinem Argument gegen die »widerlichen« Bücher führt er Glück im Privatleben an; er spricht sich dafür aus, Gewalt und Unglück der anderen im privaten Glück zu vergessen. Die Erzählerin versucht zunächst, gegen dieses Argument etwas einzuwenden, aber die Stimme der Liebenden wird nicht laut; sie schluckt die Worte hinunter und spricht nur fragmentarisch (»Ja aber, sage ich eingeschüchtert«). Schließlich erklärt sie ihre Bereitschaft, Ivans Aufforderung zum Schweigen nachzukommen: »[...] ich [werde] ein schönes Buch finden [...] für Ivan, denn Ivan hofft also, daß ich nichts über die drei Mörder schreibe und das Elend vermehre, in keinem Buch [...].« (3/54f) An einer späteren Stelle, im Anschluss an eine Aufzählung der von der Erzählerin gelesenen Bücher und Autoren, heißt es ferner:

[...] befreit von allem Gelesenen für eine Stunde, lege ich mich neben Ivan und sage: Ich werde dieses Buch, das es noch nicht gibt, für dich schreiben, wenn du es wirklich willst. Aber du mußt es wirklich wollen, wollen von mir, und ich werde nie verlangen, daß du es liest. (3/82)

In Bezug auf das Schreiben des schönen Buchs tritt so das Begehren der Liebenden mit dem Moment des Vergessens bzw. der Verdrängung und des darauf basierenden Schweigens in Verbindung. Sie vereinigt sich mit Ivan, indem sie das Wollen des Geliebten zu ihrem eigenen Wollen macht (»denn Ivan hofft also«), wobei sie begehrt, dass er sein Wollen auf sie ausrichte (»du mußt es wirklich wollen, wollen von mir«), damit ihr Wollen als ein reziprokes Moment in der Beziehung der nicht erwiderten Liebe entstehen könne. Wenn sie Ivan verspricht,

das schöne Buch zu schreiben, verdrängt sie andere Bücher, sowohl ihre eigenen (»daß ich nichts über die drei Mörder schreibe und das Elend vermehre, in keinem Buch«) als auch die anderer Autoren (»befreit von allem Gelesenen«).

Allerdings ist hier der Status der Erzählerin als Subjekt des Schweigens prekär. Bei ihrem Schweigen gehen Schweigenwollen und Schweigenmüssen ineinander über: Sie will schweigen, will »nichts über die drei Mörder schreibe[n]«, aber ihr Wollen entsteht im Liebeszustand als eine Art Zwangseffekt. In *Malina*, dessen Sprache ein großes Repertoire an Liebessemantik mobilisiert, wird von der Liebe als von einer Krankheit und von einer Passion gesprochen: die Erzählerin beschreibt ihren Zustand als ein »ständige[s], sanfte[s], schmerzliche[s] Gekreuzigtsein auf ihn [Ivan]« und nennt den Weg zwischen ihrer Wohnung und der Ivans »den Weg meiner Passionsgeschichte« (3/173). Niklas Luhmann zufolge ist Passion ein Zustand, in dem »man etwas erleidet, woran man nichts ändern und wofür man keine Rechenschaft geben kann«.<sup>19</sup> Die Liebende redet sich ein, schweigen zu wollen, weil der Geliebte es will und sie sein Wollen erwidern will. Und daran, dass sie sein Wollen erwidern will, kann sie, so sagt es ihr die Sprache der Passion, nichts ändern. Vor ihrem Begehren nach Ivan ist die Erzählerin so, wie sie sich in ihrem eigenen Liebesdiskurs entwirft, ohnmächtig: Sie kann nicht nicht schweigen.

Mit dem schönen Buch in *Malina* begegnet man einem Thema wieder, mit dem sich Bachmann bereits in ihrem Hörspiel *Die Zikaden* (1955) beschäftigt: das Glück, das im Vergessen gründet. In *Die Zikaden* schreibt Bachmann den Zikadenmythos um, der in Platons *Phaidros* von Sokrates erzählt wird.<sup>20</sup> Dem Mythos zufolge sei die Gattung der Zikaden aus den Menschen entstanden, die, als die Musen und ihr Gesang erschienen, »so entzückt worden [wären] von dieser Lust, daß sie singend Speise und Trank vergessen und so unvermerkt gestorben wären«.<sup>21</sup> Der Zikadengesang, der seinen Ursprung in der Selbstvergessenheit beim Hören des lustvollen Gesangs hat, entfaltet seinerseits eine verführerische Wirkung, die Sokrates mit der des Sirenengesangs vergleicht:

Wenn sie [die Zikaden] nun auch uns um nichts besser als andere in der Mittagsstunde uns nicht unterredend sähen, sondern aus Trägheit der Seele von ihnen eingesungen schlum-

<sup>19</sup> Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 (1982), S. 30.

<sup>20</sup> Zu Bachmanns Bezugnahme auf den Zikadenmythos in ihrem Hörspiel vgl. Corina Caduff, »dadim dadam«. *Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1998, S. 146; Weigel, *Ingeborg Bachmann*, S. 178ff.

<sup>21</sup> Platon, *Sämtliche Werke*. Hg. von Walter F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck. Bd. 4. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1958, S. 39 [*Phaidros*, 259b–c].



mernd: so möchten sie mit Recht über uns spotten und denken, ein paar Knechte wären in ihrem Aufenthalt eingekehrt, um wie Schafe, die bei der Quelle Mittag machen, des Schlafes zu pflegen. Wenn sie uns aber sähen im Gespräch begriffen und uneingesungen bei ihnen als Sirenen vorbeischiffen, dann dürften sie uns die Gabe, welche ihnen von den Göttern für die Menschen verliehen ist, mitteilen zum Beweis ihrer Zufriedenheit.<sup>22</sup>

*Die Zikaden* spielt auf einer namenlosen Insel, auf der Schiffbrüchige aus der ganzen Welt einen Zufluchtsort finden. Die Inselbewohner leben in einer Art Zeitstillstand, in einem »große[n] einmalige[n] Heute nach dem anderen« (1/224f). Die Flucht aus der Welt besteht im Vergessen: »Hier ist eine Insel. Und ich habe das Vergessen gesucht« (1/250), sagt der Inselbewohner Robinson. Der Zikadengesang ist bei Bachmann kein schöner Gesang, sondern klingt wie ein »nicht mehr menschliche[r], wilde[r], frenetische[r] Gesang« (1/221), »wie ein Schmerz« (1/221), »[s]o stark und quälend« (1/260). Und dennoch ist er lockend: »Es klingt so«, sagt Robinson, »wenn ich mich aus allen Umarmungen löse für eine andere Glückseligkeit« (1/261). Gegen Ende des Hörspiels fordert der Erzähler ein Du auf, sich gegen die Verlockung des Gesangs zu wehren und sich zu erinnern: »Such nicht zu vergessen! Erinnere dich!« (1/267) Im Anschluss daran gibt er sich als ein ehemaliger Inselbewohner zu erkennen und erzählt von der Begegnung mit einem anderen Inselbewohner mit der Einleitung »ich erinnere mich« (1/267) – der Begegnung von zwei Menschen, die mit der »Geschichte«, einer »unangenehme[n] und traurige[n] Geschichte« fertig zu werden gesucht hätten (1/268). Erzählend erinnert er sich dieses Versuches, die »Geschichte« zu vergessen und darüber zu schweigen – so dass das Hörspiel *Die Zikaden* sowohl diesen Versuch des Vergessens als auch dessen Revision in einem Erinnerungsprozess vorführt.

Das »Ungargassenland« in *Malina* erscheint wie eine Variante des Inseltopos. *Die Zikaden* konstruiert die namenlose Insel als einen im wörtlichen Sinne utopischen, auf der Welt nicht existierenden Ort; der Erzähler des Hörspiels sagt: »Die Insel und die Personen, von denen ich erzählte, gibt es nicht. Aber es gibt andere Inseln und viele Menschen, die versuchen, auf Inseln zu leben.« (1/267) Im Unterschied dazu versieht Bachmann in *Malina* den Ort des Vergessens und des Schweigens mit einem Namen, der sich auf die Topographie einer realen Stadt bezieht. So thematisiert sie das Begehren nach dem Vergessen und dem Schweigen im Zusammenhang mit der Geschichte der Stadt Wien, von der die Erzählerin beim Interview mit dem Journalisten Mühlbauer sagt, diese Stadt sei »keine verschonte Insel« (3/96). In einer an Malina adressierten Binnen-erzählung erinnert die Erzählerin ihn an die »universelle Prostitution« im Wien

22 Platon, *Sämtliche Werke*, Bd. 4, S. 39 [*Phaidros*, 259a–b].



der unmittelbaren Nachkriegszeit und weist auf das kollektive Schweigen der Wiener hin, das diese Vergangenheit ins Vergessen gedrängt habe:

[...] es ist eine Stadt, geschaffen für die universelle Prostitution. Du wirst dich nicht mehr erinnern können an die ersten Jahre nach dem Krieg. Wien war, gelinde gesagt, eine Stadt mit den sonderbarsten Einrichtungen. Diese Zeit ist aber aus ihren Annalen getilgt worden, es gibt keine Leute mehr, die noch darüber sprechen. Verboten ist es nicht direkt, aber man spricht trotzdem nicht darüber. (3/274)

Die anschließende Erzählung spannt den Bogen von der »Prostitution« dieser vergangenen Zeit als gesamtgesellschaftlichem Ereignis, an dem »alle Leute in der Stadt« (3/274) sich beteiligt haben, bis zu den Geschehnissen in der gegenwärtigen Wiener Gesellschaft, die die Erzählerin den »allergrößte[n] Mordschauplatz« nennt: »Die Gesellschaft ist der allergrößte Mordschauplatz. In der leichtesten Art sind in ihr seit jeher die Keime zu den unglaublichsten Verbrechen gelegt worden, die den Gerichten dieser Welt für immer unbekannt bleiben.« (3/276) So zeigt die Erzählerin die Verbindungs- bzw. Wachstumslinie von der vergangenen Untat, deren Aufarbeitung schweigend übergangen worden ist, zur gegenwärtigen Gewalt auf, die wiederum verschwiegen und verleugnet wird, indem Leute diese »Kriegsspiele« als »Friedensspiele« ausgeben (3/276) – und bringt so als Wienerin das kollektive Schweigen der Wiener zur Sprache.

In *Malina* scheint Bachmann zudem den Zikadenmythos weiter umzuschreiben: Im Unterschied zum quälenden Gesang in *Die Zikaden* handelt es sich in *Malina* wie bei Platon um einen schönen Gesang. Er erklingt im Roman allerdings nicht als Musik, sondern wird mittels eines Vergleiches (»wie EXSULTATE JUBILATE«) und anderer sprachlicher Formulierungen evoziert, um einerseits eine Art des Schreibens, einen Zustand beim Schreiben des Buchs (»du fährst doch auch oft vor Freude aus der Haut, warum also schreibst du nicht so«) und die literarische Verfassung dieses Buchs selbst (»die müssen sein, wie EXSULTATE JUBILATE«) zu bezeichnen und andererseits die Wirkungsweise eines solchen Buchs auf den Leser (»damit man vor Freude aus der Haut fahren kann«). Dabei handelt es sich um ein Buch, das in der Vergessenheit im ekstatischen Liebeszustand geschrieben würde, dessen Zeit wie auf der Insel in *Die Zikaden* »heute« ist. Die Liebende in *Malina* hört das Verlangen des Geliebten als Lockruf, gegen den sie sich nicht wehren kann. Als Erwiderung auf diesen Ruf will sie ein Buch »wie EXSULTATE JUBILATE« schreiben, das den Leser wie schöner Gesang ebenfalls in eine Glückseligkeit versetzen soll.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Die Wohnung der Erzählerin wird in dem Moment, da sie das schöne Buch schreibt und »aus der Haut [fährt]«, den Status der »Gruft«, wie Ivan sie nennt, verlieren. Dies kann als An-

Die Worte »wie EXSULTATE JUBILATE« markieren die U-topie einer Sprache, die der Ereignisort des jubelnden Ausrufs wäre. Daniel Heller-Roazen zufolge sind Ausrufe sowohl semantisch als auch phonologisch ein Grenzfall sprachlicher Äußerungen. Sie seien Äußerungen ohne Darstellungsfunktion, deren einzige Funktion in der Kraft der Äußerung bestehe. Darin zu hören seien exzessive Klänge, die im phonologischen System einer Sprache keinen Platz finden:

It is here that one language, gesturing beyond itself in a speech that is none, opens itself to the nonlanguage that precedes it and that follows it. It is here, in the utterance of the strange sounds that the speakers of a tongue thought themselves incapable of making, that a language shows itself as an »exclamation« in the literal sense of the term: a »calling out« (*ex-clamare*, *Aus-ruf*), beyond or before itself, in the sounds of the inhuman speech it can neither completely recall nor fully forget.<sup>24</sup>

Im Ausruf, der über die Grenze der menschlichen Sprache hinausgeht, mag die Gewaltlosigkeit einer utopischen Sprache verwirklicht erscheinen. Der Ausruf hinterlässt jedoch diesseits der Sprache ein Schweigen als diskursive Lücke, als Abwesenheit der Geschichte, die er nicht zu erzählen vermag. Zudem ist der Ausruf eine Äußerung, die nicht nur über, sondern auch gegen Gewalt – auch Gewalt der Sprache – nicht sprechen kann. Ein freudig-ekstatischer Ausruf grenzt an dessen Gegenteil, etwa einen Schrei vor Schrecken. An diesen lässt der verlockende Zikadengesang im Hörspiel denken, der mit einem »Schmerz« (1/221) verglichen und als »quälend« (1/260) beschrieben ist. Und dies ist ein Gesang, wie es in *Die Zikaden* heißt, den die Zikaden, die früher Menschen waren, mit ihrer »unmenschlich geworden[en]« (1/268) Stimme singen.

In diesem Zusammenhang ist eine Verschiebung beachtenswert, die zwischen *Die Zikaden* und *Malina* stattfindet: Während das Hörspiel den zum Vergessen und Schweigen verleitenden Zikadengesang als »Musik« zwischen den Figurenreden einführt, wird er im Roman mittels eines Vergleichs – »wie EXSULTATE JUBILATE« – und anderer sprachlicher Formulierungen evoziert, um einerseits eine Art des Schreibens, einen Zustand beim Schreiben des Buchs und die literarische Verfassung dieses Buchs selbst zu bezeichnen und andererseits die Wirkungsweise eines solchen Buchs auf den Leser. Zu Bachmanns Berufung auf Mozarts Motette *Exsultate, jubilate* bemerkt Christine Ivanović:

---

spielung auf die Verwandlung der Zikade gelesen werden, die aus ihrem unterirdischen Versteck herauskommt, schlüpft und anfängt zu singen.

<sup>24</sup> Daniel Heller-Roazen, *Echolalias. On the Forgetting of Language*. New York: Zone Books 2008 (2005), S. 18.

In dieser Musik scheint etwas bereits verwirklicht, worauf sich das Schreiben nur utopisch beziehen, das *nur im Akt des Schreibens erinnert werden* kann. [...] es [geht] um eine Wirkungsweise, ein *Gefühl* der Freude, des Glücklichseins, das die Musik Mozarts paradigmatisch zu erwecken vermag: dies aber ist der Sehnsuchtspunkt der Dichtung.<sup>25</sup>

Durch die Bezugnahme auf den *Titel* von Mozarts Motette schreibt so der Diskurs von *Malina* in sich statt der Momente des Vergessens und des Schweigens, die der jubelnde Ausruf mit transportieren würde, die Momente der Erinnerung an den schönen Gesang einerseits und der Sehnsucht nach der erlösenden Sprache andererseits ein. Die Momente der Erinnerung und der Sehnsucht kommen im Roman in kursiv gedruckten Passagen im ersten Kapitel zur Sprache: die Reminiszenz an den nicht mehr erklingenden schönen Gesang in der mit »*Es war einmal*« (3/62) beginnenden Legende über die Prinzessin von Kagraan;<sup>26</sup> die Sehnsucht nach der noch nicht existierenden Sprache der Erlösung in den mit »*Ein Tag wird kommen*« (3/121 und passim) eingeleiteten prophetischen Fragmenten. Der Diskurs von *Malina* verwirft jedoch schließlich den Wunsch nach der (Sprach-)Utopie. Im dritten Kapitel heißt es:

In der Wohnung lege ich mich auf den Boden, ich denke an mein Buch, es ist mir abhanden gekommen, es gibt kein schönes Buch, ich kann das schöne Buch nicht mehr schreiben, ich habe vor langem aufgehört, an das Buch zu denken, grundlos, mir fällt kein Satz mehr ein. Ich war aber so sicher, daß es das schöne Buch gibt und daß ich es finden werde für Ivan. Kein Tag wird kommen, es werden die Menschen niemals, es wird die Poesie niemals und sie werden niemals, die Menschen werden schwarze, finstere Augen haben, von ihren Händen wird die Zerstörung kommen, die Pest wird kommen, es wird diese Pest, die in allen ist, es wird diese Pest, von der sie alle befallen sind, sie dahinraffen, bald, es wird das Ende sein. (3/303)

In einem Gespräch von 1971 verweist Bachmann auf ein Schweigen, das sich im Leben im ständigen »heute« ereignet: »Die Erregung im Jetzt: Weil das Heute so frenetisch gelebt wird, kann sie [die Erzählerin in *Malina*] über gar nichts anderes sprechen.« (GuI 76)<sup>27</sup> Der Zustand der Liebe führt also laut Bachmann neben dem Schweigen über die »Welt« zu einem weiteren Schweigen: Schweigen über die

<sup>25</sup> Christine Ivanović, Gedächtnisschrift Musik. Ingeborg Bachmanns »Ein Blatt für Mozart« als Anamnese des Kommenden. Mit einigen Anmerkungen zu Wolfgang Hildesheimer und zu Paul Celan. In: *Mozart – eine Herausforderung für Literatur und Denken*. Hg. von Rüdiger Görner unter Mitarbeit von Carly MacLaughlin. Bern u.a.: Peter Lang 2007, S. 285–310, hier S. 301.

<sup>26</sup> In der im ersten Kapitel erzählten Legende der Prinzessin von Kagraan hört diese den »wunderbaren Gesang« eines Fremden, gesungen mit einer Stimme, die »raunte und [ein]schlieferte« (3/64). Auch dies korrespondiert dem Zikadenmythos des *Phaidros*.

<sup>27</sup> »Frenetisch« ist ein Wort, mit dem Bachmann in *Die Zikaden* den Zikadengesang beschreibt.

Vergangenheit, die in der Gegenwärtigkeit der Liebeserregung verschwindet. »Es wird nicht nur im Präsens erzählt, sondern es ist in jedem Augenblick heute, wenn erzählt wird. Es gibt überhaupt keine Vergangenheit in diesem Buch und nur in diesen Träumen« (GuI 102), sagt Bachmann in einem anderen Gespräch von 1971. Die Erzählungen der besagten Träume im zweiten Kapitel von *Malina* bringen etwas zur Sprache, wobei die persönlichen Erinnerungen der Erzählerin unverkennbar Erinnerungen an die nationalsozialistischen Verbrechen mit sich tragen.<sup>28</sup>

Anders als Bachmann in den Kommentaren zu *Malina* behauptet, geht es aber auch im Kapitel »Glücklich mit Ivan« nicht ausschließlich um die Gegenwart. Denn über die Wirkung der Liebe heißt es dort:

[...] ich versuche nur, dieses Geschwür auszuschneiden, auszubrennen, Ivan wegen, ich kann nicht liegenbleiben in dieser Lache von Gedanken über Mord, mit Ivan müßte es mir gelingen, diese Gedanken auszumerzen, er wird diese Krankheit von mir nehmen, er soll mich erlösen. (3/77f)

Die Erzählerin meint, ihre »Krankheit« *müsste* und *sollte* in der Beziehung mit Ivan geheilt werden – d.h., die Heilung ist »heute« noch nicht vollbracht; das »Geschwür« ist noch da. »Ivan wegen« kann dabei zwei unterschiedliche Bedeutungen haben: »dank Ivan« – oder aber »für Ivan«, nämlich für den Geliebten, der nichts über »Drei Mörder«, »TODESARTEN« und »Die ägyptische Finsternis« erfahren will. Zur »Heilung« heißt es ferner:

[...] mit seinen Blicken muß Ivan erst die Bilder aus meinen Augen waschen, die vor seinem Kommen auf die Netzhaut gefallen sind, und nach vielen Reinigungen taucht dann doch wieder ein finsternes, furchtbares Bild auf, beinah nicht zu löschen, und Ivan schiebt mir dann rasch ein lichtetes darüber, damit kein böser Blick von mir ausgeht, damit ich diesen entsetzlichen Blick verliere, von dem ich weiß, wieso ich ihn bekommen habe, aber ich erinnere mich nicht, erinnere mich nicht ...  
(Noch kannst du es nicht, noch immer nicht, vieles stört dich ...)  
Aber weil Ivan mich zu heilen anfängt, kann es nicht mehr ganz schlimm sein auf Erden.  
(3/32f)

Wie bei »Ivan wegen« im vorherigen Zitat ist das Wort »müssen« hier ebenfalls nicht eindeutig: es kann sowohl die Notwendigkeit für die Erzählerin bedeuten als auch die für Ivan. Der wiederholte Einbruch der Vergangenheit als Bilder und körperliche Symptome,<sup>29</sup> von dem hier und an anderen Stellen im ersten Kapi-

<sup>28</sup> S.u., S. 179ff.

<sup>29</sup> Die Wortlosigkeit gehört zu den Eigenschaften des traumatischen Gedächtnisses. Vgl. Schweigen und Gewalt, S. 36.

tel erzählt wird, weist hin auf traumatische Erlebnisse als Vergangenheiten, die die Kraft der Liebe nicht zu verdrängen vermag. Die Zeitlichkeit, die das Kapitel »Glücklich mit Ivan« artikuliert, ist also keineswegs die ungetrübte Gegenwart der Liebe, sondern vielmehr das Ausbleiben solch einer reinen Jetztzeit-Erfahrung trotz des Liebeszustandes. Die Titel »Drei Mörder«, »TODESARTEN« und »Die ägyptische Finsternis« im ersten Kapitel verweisen auf Bachmanns Todesarten-Projekt, das »Kompendium der Verbrechen, die in dieser Zeit begangen werden« (TP 2/359 und 361).<sup>30</sup> Diese Titel deuten darauf hin, dass die Erzählerin als Liebende weder völlig in der Weltlosigkeit aufgeht noch in dem daraus resultierenden Schweigen verharrt. Während die Erzählerin verspricht, für Ivan das schöne Buch zu schreiben, ergibt der Diskurs der Liebenden in *Malina* kein »schönes Kapitel«, kein glückliches Schweigen im Heute. Ihn durchziehen vielmehr Spuren davon, wie es zu dem Schweigen kommen kann, und die Erzählung setzt so die Sprache gegen dieses Schweigen.

## 5 Nichtsprechendes Hören

In der triadischen Struktur von *Malina* vertritt die Titelfigur Malina die Stimme der Vernunft und der Ordnung. Dieser Stimme wird zum einen die Stimme der Ich-Erzählerin als Liebende gegenübergestellt, zum anderen ihre Stimme dort, wo sie ihre Träume erzählt. Im zweiten Kapitel »Der dritte Mann« folgen einem kurzen Prolog in Ich-Form insgesamt 35 Traumerzählungen, d.h. Erzählungen mittels *literarischer* Traumsprache, die den Erfahrungsmodus des Traums schriftlich wiedergibt, und neun dazwischengeschobene Wachszenen, die teils aus Ich-Erzählung, teils aus Dialogen zwischen der Erzählerin und Malina bestehen. Das Kapitel, in dem es um die Alpträume von »heute nacht« (3/174 und passim) geht, bildet ein Gegenstück zum ersten Kapitel »Glücklich mit Ivan«, in dem die Ereignisse von »heute« erzählt werden und das in den früheren Fassungen des Romans die Überschrift »Glücklich schlafen mit Ivan« (TP 3-1/299) hatte. In der Endfassung spielt noch die Stelle, an der die Erzählerin sich neben Ivan legt und ihm verspricht, das schöne Buch zu schreiben, aufs Schlafen an (»befreit von allem Gelesenen für eine Stunde, lege ich mich neben Ivan« [3/82]).

---

<sup>30</sup> So Bachmann im Lesungsmanuskript von 1967. »Die ägyptische Finsternis« heißt das dritte Kapitel von Bachmanns unvollendetem Roman *Der Fall Franza*, der zunächst unter dem Titel *Todesarten* geschrieben wurde. Hier und im Folgenden zitiere ich mit dem Sigel »TP« sowie der Band- und Seitenzahl aus: Ingeborg Bachmann, »*Todesarten*«-Projekt. Unter Leitung von Robert Pichl hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. 4 Bde. München/Zürich: Piper 1995.

In einem Dialog im zweiten Kapitel sagt die Erzählerin: »[...] ich kann nicht mehr schlafen, wenn das so weitergeht.« (3/185)

Die Traumerzählungen bringen die in der Liebeserregung verdrängten Vergangenheiten zur Sprache, die »heute« zwar als Bilder und körperliche Symptome zurückkehren, aber nicht als Geschichte erzählt werden. Sie geben über die »dunkle Geschichte« (3/22 und 166) Aufschluss, als die die Erzählerin sich selbst bezeichnet. Damit führt das zweite Kapitel von *Malina* eine kritische Auseinandersetzung mit dem Vergessen und der Verdrängung der Gewalt mittels literarischer Traumsprache weiter, wie Bachmann sie in ihrem ersten Hörspiel *Ein Geschäft mit Träumen* (1952) unternimmt, das sich, wie Hans Höller bemerkt, als »Protest gegen die herrschenden gesellschaftlichen Verdrängungsmechanismen« der frühen 1950er Jahren lesen lässt.<sup>31</sup> Das Traum-Kapitel scheint zum anderen wie beim schönen Buch implizit auf den Zikadenmythos Bezug zu nehmen: Das nächtliche Nichtschlafen im zweiten Kapitel von *Malina* wirkt wie ein Pendant zum mittäglichen Schlummern, von dem im Zikadenmythos des *Phaidros* die Rede ist und dem die frühere Überschrift des ersten Kapitels »Glücklich schlafen mit Ivan« offenbar korrespondierte. Im *Phaidros* kontrastiert Sokrates »der Trägheit der Seele« bei den Menschen, die durch den Zikadengesang ins Schlummern verfallen, das Gespräch im Wachsein. Das Gespräch, durch das die Menschen »philosophisch leben«, werde geführt, während sie »uneingesungen bei ihnen [den Zikaden] als Sirenen vorbeischiffen«.<sup>32</sup> Sokrates gebietet also das Überhören bzw. eine gewisse Taubheit gegenüber den Stimmen der Verführung; und er bestimmt so den Ort des philosophischen Diskurses im Bereich der Vernunft, an dem die verführenden Stimmen als solche verstummen (d.h. nicht mehr verführerisch wirken). Im Traum-Kapitel von *Malina* stellt Bachmann jedoch dem Einschlummern in der glückseligen Vergessenheit etwas anderes als ein philosophisches Gespräch gegenüber, nämlich zum einen die Traumerzählungen, die der »dunkle[n] Geschichte« sprachlichen Ausdruck verleihen, und zum anderen die Gespräche zwischen Malina als Vertreter der Sprache der Rationalität und der Erzählerin als Vertreterin der Traumsprache.

Die Traumerzählungen umkreisen eine Figur, die die Erzählerin »mein Vater« (3/174 und passim) nennt. Der Vater in den Träumen ist eine gewaltig-gewalttätige Figur: Er tritt auf als Regisseur der »großen Oper« (3/187) sowie des »großen Film[s]« (3/199), als »der größte Sonntagsprediger weit und breit« (3/191), als »der erste Couturier der Stadt« der »neuen Wintermorde [sic.]« (3/209), oder aber als »ein riesiges Krokodil« (3/223). Er ermordet die Erzähle-

31 Hans Höller, *Ingeborg Bachmann. Das Werk*. Frankfurt a.M.: Anton Hain 1993 (1987), S. 85.

32 Platon, *Sämtliche Werke*, Bd. 4, S. 39 [*Phaidros*, 259a].

rin in der »größte[n] Gaskammer der Welt« (3/175f), reißt ihr das Herz und die Gedärme heraus, umgibt sein Haus mit elektrisch geladenem Stacheldraht, an dem sie verbrennt. Die Beziehung der Tochter zu diesem Vater ist eine von Widersprüchen gepeinigte: sie hasst und liebt ihn zugleich. In einem Traum schreit die Erzählerin den Vater an: »Ich hasse dich, ich hasse dich, ich hasse dich mehr als mein Leben, und ich habe mir geschworen, dich zu töten!« (3/191) Und dennoch sorgt sie in einem anderen Traum, in dem der Vater Malina zu töten versucht, dafür, dass seine Gewalttat nicht ans Licht kommt: »[...] er hat nur mich, [...] ich muß die Spuren verwischen, [...] es ist stärker als ich und meine Liebe zu Malina, ich werde weiter leugnen, [...] ich lege mich neben meinen Vater, in die Verwüstung, denn hier ist mein Platz, neben ihm, der schlaff und traurig und alt schläft.« (3/205f) In Bezug auf ihre inzestuöse Hass-Liebe-Beziehung gebraucht die Erzählerin mehrmals das Wort »Blutschande« (3/181 und passim) – ein Wort, das im nationalsozialistischen Sprachgebrauch statt eines familiären Inzests die Sexualbeziehung zwischen »Ariern« und »Juden« bezeichnete.<sup>33</sup> Dieses Wort, das sich in *Malina* auf die inzestuöse Beziehung zwischen der Tochter und dem Vater bezieht, konnotiere, so Sigrid Weigel, das »Verbot einer Beziehung zum Fremden«, denn »in den Träumen nimmt der Vater ja nicht nur den Platz des Geliebten ein, sondern er ist selber an dessen Stelle getreten, hat ihn verdrängt und ersetzt«, während der Geliebte in zwei Träumen als der Fremde erscheine.<sup>34</sup>

Die Szenerie des zweiten Kapitels ähnelt der einer psychoanalytischen Kur, bei der Malina quasi die Position des Psychoanalytikers einnimmt. Malina ist Adressat der Erzählungen über die Träume der Erzählerin und Partner der Gespräche darüber. In »Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung« bemerkt Sigmund Freud zum adäquaten Modus des Zuhörens bei der Psychoanalyse:

Wie der Analysierte alles mitteilen soll, was er in seiner Selbstbeobachtung erhascht, mit Hintanhaltung aller logischen und affektiven Einwendungen, die ihn bewegen wollen, eine Auswahl zu treffen, so soll sich der Arzt in den Stand setzen, alles ihm Mitgeteilte für die Zwecke der Deutung, der Erkennung des verborgenen Unbewußten zu verwerten, ohne die vom Kranken aufgegebenen Auswahl durch eine eigene Zensur zu ersetzen, in eine Formel gefaßt: er soll dem gebenden Unbewußten des Kranken sein eigenes Unbewußtes als empfangendes Organ zuwenden, sich auf den Analysierten einstellen wie der Receiver des Telephons zum Teller eingestellt ist. Wie der Receiver die von Schallwellen angeregten elektrischen Schwankungen der Leitung wieder in Schallwellen verwandelt,

---

<sup>33</sup> Vgl. Weigel, *Ingeborg Bachmann*, S. 541f, Anm. 36; Dagmar von Hoff, *Familiengeheimnisse. Inzest in Literatur und Film der Gegenwart*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2003, S. 135ff; vgl. auch Lektüre des Schweigens I, S. 86.

<sup>34</sup> Weigel, *Ingeborg Bachmann*, S. 542.



so ist das Unbewußte des Arztes befähigt, aus den ihm mitgeteilten Abkömmlingen des Unbewußten dieses Unbewußte, welches die Einfälle des Kranken determiniert hat, wiederherzustellen.<sup>35</sup>

Malinas Hören entspricht jedoch kaum diesem psychoanalytischen Ideal des Zuhörens. Er weist die Traumerzählungen wegen ihrer (aus seiner Sicht) mangelnden Wahrhaftigkeit zurück: »Du solltest schlafen, es ist sinnlos, mit dir zu reden, solange du zurückhältst mit der Wahrheit« (3/208f), »Was gehen mich diese Geschichten an. Dir träumt ja« (3/209). Malinas Überhören betrifft ebenfalls die verwickelte Vater-Tochter-Beziehung. Wie Malina bei seinem Hören die in den Traumerzählungen mitgeteilte »Wahrheit« über die Vergangenheit der Erzählerin überhört und so »vernichtet« und wie die Erzählerin sich gegen Malinas Überhören und darauf basierende Deutungen wehrt, zeigt sich zum Beispiel im Dialog in der siebten Wachszene nach der 28. Traumerzählung.

In der 28. Traumerzählung ist von gestorbenen Töchtern die Rede, die aus ihren Gräbern aufstehen. Dabei wird das Fehlen eines Rings und des Ringfingers an ihren Händen erwähnt. Im anschließenden Dialog fragt Malina »der Sache nach[gehend]« nicht nach dem fehlenden Ring der Töchter im Traum, sondern nach dem Ring der Erzählerin, wobei er zu wissen meint, dass sie nie einen getragen hat: »Warum fehlt dein Ring? Hast du je einen Ring getragen? Du trägst doch nie einen Ring.« (3/220) In ihrer Antwort auf diese Fragen bekennt die Erzählerin zum ersten Mal im Dialog ihre Hass-Liebe zum Vater: Sie habe von ihrem Vater einen Ring bekommen, und er habe sie gedrängt, den Ring stets bei sich zu tragen, bis es ihr unerträglich geworden sei. Doch es sei sie gewesen, die anfänglich den Ring begehrt habe. Sie erklärt ebenfalls, warum ihr Ring nun fehlt: sie habe ihn in die Donau geworfen. Malinas Antwort ist auch hier »vernichtend«: »Das erklärt doch gar nichts. Die Donau ist voll von Ringen, jeden Tag wird ein Ring von den Donaubrücken zwischen Klosterneuburg und Fischamend im kalten Winterwind oder im heißen Sommerwind von einem Finger gezogen und hineingeworfen.« (3/221f) So hört Malina die von der Erzählerin erzählte Geschichte bloß als banalen, gewöhnlichen Bericht vom Wegwerfen eines Rings in die Donau, wodurch er das Spezifische überhört, die Details, in denen sich Hinweise auf latente Zusammenhänge verbergen. Die Erzählerin versucht, dagegen einen kleinen Widerstand zu leisten, indem sie Malina hinsichtlich eines Details korrigiert: sie habe ihren Ring »nicht vom Finger gezogen« (3/222), wie er meinte. Malina schenkt ihr jedoch kein Gehör: »Darum geht es nicht, ich

---

35 Sigmund Freud, *Studienausgabe*. Ergänzungsband. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey und Ilse Grubrich Simitis. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1975, S. 175f.



will deine Geschichte nicht, du weichst mir immerzu aus.« (3/222) Gegen Ende desselben Dialogs spricht die Erzählerin das Schlüsselwort »Blutschande« aus: »[...] ich höre immer nur, leiser oder lauter, eine Stimme zu den Bildern, die sagt: Blutschande. Das ist doch nicht zu verwechseln, ich weiß, was es heißt.« (3/223) Ihr Wissen von der Bedeutung des Wortes »Blutschande« erklärt Malina aber für nichtig: »Nein, nein, du weißt es eben nicht. Wenn man überlebt hat, ist Überleben dem Erkennen im Wege, du weißt nicht einmal, welche deine Leben früher waren und was dein Leben heute ist, du verwechselst sogar deine Leben.« (3/223) Dabei stellt Malina weniger das Überleben der Erzählerin fest, sondern *macht* sie vielmehr mit seiner konstatierenden Aussage zu einer Überlebenden,<sup>36</sup> wobei das Überleben für Malina in der Abtrennung des früheren Lebens vom gegenwärtigen besteht. Doch eben die Träume, die sich auf traumatische Erfahrungen beziehen, bezeugen, dass die Erzählerin keine Überlebende im Sinne Malinas ist; sie hat »nur ein Leben« (3/223). Die Figur des Vaters, der sie zu ermorden versucht, sucht auch das Heute noch heim: »Ich wußte nicht, daß es das heute und hier noch gibt.« (3/222)

Das Traum-Kapitel zeigt, wie Malinas Überhören der in den Traumerzählungen zur Sprache gebrachten Vater-Tochter-Beziehung und sein Versuch, die Erzählerin zu seiner Sichtweise zu bekehren, diese schließlich dazu bringt, »mein Vater« in »mein Mörder« umzubenennen. Dies geschieht im letzten Dialog des Traum-Kapitels, in dem die Stimme Malinas gegenüber der der Erzählerin an Dominanz gewinnt.

Ich: Es ist nicht mein Vater. Es ist mein Mörder.

Malina antwortet nicht.

Ich: Es ist mein Mörder.

Malina: Ja, das weiß ich.

Ich antworte nicht.

Malina: Warum hast du immer gesagt: mein Vater?

Ich: Habe ich das wirklich gesagt? Wie konnte ich das nur sagen? Ich habe es doch nicht sagen wollen, aber man kann doch nur erzählen, was man sieht, und ich habe dir genau erzählt, wie es mir gezeigt worden ist. Ich habe ihm auch noch sagen wollen, was ich längst begriffen habe – daß man hier eben nicht stirbt,

---

**36** Im selben Dialog wehrt sich die Erzählerin zwei Mal gegen Malinas Versuch, sie sprachlich zu konstruieren: »Malina: Gewußt hast du es vielleicht nicht, aber du warst einverstanden./ Ich: Ich schwöre dir, ich war nicht einverstanden, man kann doch nicht einverstanden sein, man will weg, man flieht. Was willst du mir einreden? ich war nie einverstanden!« (3/222) »Malina: Hör auf zu weinen./ Ich: Ich weine doch nicht, das willst du mir einreden, du bringst mich noch zum Weinen.« (ebd.)

hier wird man ermordet. Darum verstehe ich auch, warum er in mein Leben  
 hat treten können. Einer mußte es tun. Er war es.  
 Malina: Du wirst also nie mehr sagen: Krieg und Frieden.  
 Ich: Nie mehr.  
 Es ist immer Krieg.  
 Hier ist immer Gewalt.  
 Hier ist immer Kampf.  
 Es ist der ewige Krieg. (3/235f)

In diesem Dialog verneint die Erzählerin die Bezeichnung der gewalttätigen Figur als »mein Vater«, die sie in fast allen Traumerzählungen verwendet hat, und korrigiert sie in »mein Mörder«, was mit Malinas Sicht der Dinge übereinstimmt. Die zwei Zäsuren im Dialog, die hier zum ersten Mal explizit markiert als ausbleibende Antworten erscheinen (»Malina antwortet nicht«, »Ich antworte nicht«), verweisen nicht allein auf das Schweigen der antwortenden Stimme im Dialog, sondern *durch die Übereinstimmung* hat die eine Stimme (der Erzählerin) sich quasi in die andere (Malinas) aufgelöst. Bei dieser Übereinstimmung handelt es sich um keine einvernehmliche Übereinkunft zweier Personen in einer von den beiden geteilten Ansicht, sondern um ein Verstummen der einen Stimme in der bloßen Bestätigung dessen, was die andere sagt. Dadurch verschwindet für den Moment das Gegenüber von zwei differenten Stimmen, mit denen erst ein Dialog geführt werden kann. Die Nachfrage der Erzählerin (»Habe ich das wirklich gesagt?«) mutet wie ein Symptom genau jenes Vergessens an, das für das Überleben im Sinne Malinas nötig ist. Im Anschluss daran thematisiert sie dann aber doch ihre Erzählweise und reklamiert eine Genauigkeit ihrer Traumerzählungen (»[...] aber man kann doch nur erzählen, was man sieht, und ich habe dir genau erzählt, wie es mir gezeigt worden ist«). Sie behauptet damit indirekt auch, dass die Benennung »mein Vater« für die Traumfigur »genau« gewesen sei. Durch diese Behauptung verliert das Pronomen »er« im Folgenden seine Eindeutigkeit: »er« bezieht sich nicht eindeutig auf »mein Mörder«; es kann sich ebenso auf »mein Vater« beziehen. Malina überhört jedoch diese Zweideutigkeit und erwidert nur dem, was seiner Ansicht entspricht. Daraufhin negiert die Erzählerin wiederum etwas, worauf sie in einem der vorausgegangenen Dialoge bestanden hatte, nämlich ihren Wunsch nach Frieden,<sup>37</sup> indem sie Malina zu-

37 »Malina: Es gibt nicht Krieg und Frieden./ Ich: Wie heißt es dann?/ Malina: Krieg./ Ich: Wie soll ich je Frieden finden. Ich will den Frieden./ Malina: Es ist Krieg. Du kannst nur diese kurze Pause haben, mehr nicht./ Ich: Frieden!/ Malina: In dir ist kein Frieden, auch in dir nicht./ Ich: Sag das nicht, nicht heute. Du bist furchtbar./ Malina: Es ist Krieg. Und du bist der Krieg. Du selber./ Ich: Ich nicht./ Malina: Wir alle sind es, auch du.« (3/185)

stimmt (»Nie mehr./ Es ist immer Krieg«). Die Signifikanz der Umbenennung von »mein Vater« in »mein Mörder« besteht darin, dass dadurch mehrere Aspekte in der Beziehung der Erzählerin zur Täterfigur verschwiegen werden, die die Stimme der Erzählerin zuvor zum Ausdruck gebracht hatte: das inzestuöse Begehren und die familiäre Liebe zum Täter, die sie zugleich mit der Furcht vor und dem Hass gegen ihn empfindet. Wo die Täterfigur als »mein Mörder« angesprochen wird, sind dieses Begehren und diese Liebe nicht mehr hörbar. In der Stimme der Erzählerin hört Malina statt Hass-Liebe eindeutigen Hass und überhört so ihre Verwicklung in das, wovon ein Teil von ihr sich abtrennen will.

Malinas Taubheit gegenüber der Stimme des Begehrens steht dem Modus des psychoanalytischen Zuhörens diametral entgegen, den Roland Barthes und Roland Havas in »Zuhören« beschreiben:

Das Unbewußte des anderen, seine Sprache hören, ihm bei der Rekonstruktion seiner Geschichte helfen, sein unbewußtes Begehren freilegen: Das Zuhören des Analytikers führt zu einer Anerkennung: Der Anerkennung des Begehrens des anderen. Das Zuhören enthält somit ein Risiko: Es kann nicht im Schutze eines theoretischen Apparats vor sich gehen, der Analysand ist kein wissenschaftliches Objekt, demgegenüber sich der Analytiker mit Objektivität wappnen könnte. Die psychoanalytische Beziehung wird zwischen zwei Subjekten geknüpft. Die Anerkennung des Begehrens des anderen kann also keineswegs in der Neutralität, im Wohlwollen oder im Liberalismus entstehen: Dieses Begehren anerkennen bedingt, daß man darin eintritt, hineinschlittert und sich schließlich darin befindet. Das Zuhören existiert nur unter der Bedingung, daß ein Risiko eingegangen wird, und wenn es davon losgelöst werden muß, damit es zur Analyse kommt, so keineswegs mit Hilfe eines theoretischen Schildes.<sup>38</sup>

Barthes und Havas machen, ganz im Sinne Jacques Lacans, der in »Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse« auf den responsiven Charakter des Zuhörens hinweist,<sup>39</sup> auf den aktiven Aspekt des Zuhörens aufmerksam: »Das Zuhören spricht [...].«<sup>40</sup> Im Gegensatz zum sprechenden Zuhören *schweigt* bzw. *verstummt* Malinas Hören. Auch wenn Malina alle Traumerzählungen mitanhört, gibt es für die Stimme des Begehrens, das sich in dem zeigt, was die Erzählerin sagt, keinen Hörenden, keinen dieser Stimme Antwortenden. Den Psychoanalytiker, der das riskante Zuhören wagt, präsentieren Barthes und

<sup>38</sup> Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990 (franz. 1982), S. 259f.

<sup>39</sup> »[...] es [gibt], solange ein Zuhörer da ist, kein Sprechen ohne Antwort [...], selbst wenn es nur auf ein Schweigen trifft [...].« Jacques Lacan, *Schriften*. Ausgewählt und hg. von Norbert Haas. Bd. 1. Olten/Freiburg i.B.: Walter 1973, S. 85.

<sup>40</sup> Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 255.

Havas als Gegenfigur zu Odysseus, der den Gesang der Sirenen gefahrlos zu genießen sucht. Das Hören Malinas als Figur der Vernunft, wie ihn der Roman inszeniert, ist dabei weder wie das eines (idealen) Psychoanalytikers noch wie das des Odysseus; es ähnelt vielmehr dem Hören der »philosophisch lebend[en]« Menschen, von denen Sokrates im *Phaidros* spricht – derjenigen Menschen, die keine Empfänglichkeit für den Zikaden- bzw. Sirenengesang haben. Trotz aller Fragen, die Malina in den Dialogen stellt, und aller Antworten, die er gibt, fragt und antwortet Malina in diesem Sinne nicht – was die Dialoge über die Träume schließlich zum Abbruch bringt und das Unbewusste, das sich in den Reden der Erzählerin manifestiert, in ein Schweigen einschließt. Malina übt Gewalt in zwei Modi aus: Erstens im Überhören, bei dem eine Übereinstimmung der Interagierenden durch den Überhörenden *einseitig* hergestellt wird. Indem der Hörende nur das hört, was er hören will oder kann, tilgt seine Wahrnehmung und Anerkennung die Fremdheit der Stimme seines Gegenübers. Zweitens in der auf Überhören basierenden Rede samt allen Fragen, mit denen er aktiv gegen die Manifestationen des Unbewussten angeht und die Dialogpartnerin angreift, sobald sie sich auf diese zu beziehen versucht. Im letzten Dialog sagt die Erzählerin: »[...] *hier* wird man ermordet.« »*Hier* ist immer Gewalt./ *Hier* ist immer Kampf.« (3/236, Hvh. von H.R.) Dieses »hier« bleibt ohne weitere Ortsbestimmung als die der Rede selbst. Es scheint nicht zuletzt die Szene des Dialogs mit Malina als Tatort einer Vernichtung zu markieren.

Das Schweigen der Erzählerin am Ende des Traum-Kapitels hat allerdings nicht nur die Dimension des Verstummens, sondern auch die des Verschweigens, bei dem – wie bei ihrem Schweigen für den Geliebten Ivan, aus dessen Leere das schöne Buch entstehen soll – ihr Wunsch mit im Spiel ist. Im letzten Dialog antwortet sie auf Malinas Frage, warum sie immer »mein Vater« gesagt habe: »Habe ich das wirklich gesagt? Wie konnte ich das nur sagen? Ich habe es doch *nicht sagen wollen* [...]« (3/236, Hvh. von H.R.) Bachmann lässt die Erzählerin ihren Wunsch aussprechen, die familiäre Beziehung zur Täterfigur zu verschweigen. Das Motiv des Spurenverwischens taucht im Traum-Kapitel mehrfach auf. In der 19. Traumerzählung etwa heißt es: »[...] ich muß die Spuren verwischen [...]« (3/205) Es handelt sich um die Spuren der Gewalttat ihres Vaters. Beim Müssen der Erzählerin in der Beziehung zum Vater als dem Geliebten oszillieren Müssen und Wollen, Zwang und Wunsch. Im anschließenden Dialog fragt Malina quasi anstelle der im Traum abgewiesenen Polizei: »Wie würdest du ausgesagt haben?« (3/208) Die Antwort der Erzählerin ist brisant:

Gar nicht. Mit einem Wort höchstens, das ich noch aussprechen konnte – aber da wußte ich schon nicht mehr, was es bedeutet –, hätte ich alle Fragen zunichte gemacht. (Ich mache Malina mit den Fingern ein Zeichen, in der Taubstummensprache.) (3/208)

Diese Antwort ist keine Anerkennung der Frage, sondern dazu bestimmt, die Frage Malinas »zunichte« zu machen. (Eine Leerstelle in der Antwort kompliziert dies allerdings: Der Romanleser erfährt nicht, was das Zeichen in der Taubstummensprache sagt – ob es ihre in den Worten gegebene Antwort unterstreicht, kommentiert, dieser widerspricht oder etwas anderes sagt. Unklar bleibt ebenfalls, ob Malina die Taubstummensprache versteht, d.h., ob die Erzählerin das Zeichen macht, um Malina etwas mitzuteilen, oder ihm etwas verschweigt und ihr Verschweigen vorführt.) Indem Malina ihr seine Frage »Wie würdest du ausgesagt haben?« im Konjunktiv stellt, gibt er ihr die Gelegenheit, ihr Schweigen (Verschweigen) nachträglich zu brechen. Sie reagiert mit einem weiteren Schweigen, fügt aber als alternative Antwort doch noch hinzu: »Oder mit der Behauptung: Angehörigkeit.« (3/208)<sup>41</sup> Malina überhört jedoch ihre Antwort, die zwischen »Gar nicht« und »Angehörigkeit« schwankt, d.h. zwischen dem Verschweigen und dem Geständnis sowie der Erklärung dieses Verschweigens, die sich zugleich auf ein *Recht* zu schweigen beruft. Stattdessen versucht er seinerseits ihre Antwort zunichte zu machen, indem er das Gespräch mit ihr im Zeichen dieser Antwort für »sinnlos« erklärt: »[...] es ist sinnlos, mit dir zu reden, solange du zurückhältst mit der Wahrheit.« (3/209) So schließt Malina auch hier die Stimme der Erzählerin, die auf seine Frage antwortend ihr Schweigen leise bricht und zugleich eine Erklärung für dessen Grund andeutet, erneut in ein Schweigen ein.

Die Einstimmung der Stimme der Erzählerin in die Stimme Malinas, zu der es im letzten Dialog kommt, steht allerdings in einer Spannung zu einer Art Prolog der Ich-Stimme am Anfang des Traum-Kapitels:

Malina soll nach allem fragen. Ich antworte aber, ungefragt: Der Ort ist diesmal nicht Wien. Es ist ein Ort, der heißt Überall und Nirgends. Die Zeit ist nicht heute. Die Zeit ist überhaupt nicht mehr, denn es könnte gestern gewesen sein, lange her gewesen sein, es kann wieder sein, immerzu sein, es wird einiges nie gewesen sein. Für die Einheiten dieser Zeit, in die andere Zeiten einspringen, gibt es kein Maß, und es gibt kein Maß für die Unzeiten, in die, was niemals in der Zeit war, hineinspielt.

Malina soll alles wissen. Aber ich bestimme: Es sind die Träume von heute nacht. (3/174)

---

<sup>41</sup> In einem unvollendeten Text, der um 1965 entstand, thematisiert Bachmann die Familie als Ort des (Ver-)Schweigens: »Wäre ichs wert, einer Familie anzugehören, wenn ich ihre Mörder verraten würde, ihre Diebe anzeigen würde. Es ist wohl möglich, die fremden Familien ihrer Verbrechen und Defekte zu zeihen, aber die eigene, mit ihren schwärenden Eiterbeulen, nie, die werde ich nie verraten. Und doch ist mir mehr erlaubt, an unserer Familie zu sehen als an jeder anderen. Ein großes Aug ist mir für unsere Familie gewachsen, ein großes Ohr geworden für ihre Sprachen, ein großes Schweigen mir geworden über soviel, das aus großer Nähe zu verschweigen ist.« (2/275) Zur Thematik des familiären (Ver-)Schweigens vgl. auch Lektüre des Schweigens II, S. 82ff.

Diese Passagen, die sich insgesamt auf die darauf folgenden Erzählungen und Dialoge im zweiten Kapitel beziehen, scheinen den Status eines Metadiskurses zu beanspruchen. Sie rücken die im Kapitel dominierenden Traumerzählungen, die als Monologe der Erzählerin zu den Dialogen mit Malina einen Kontrast bilden, ebenfalls in eine dialogische Konstellation, und zwar *als Erwiderung* auf (noch) nicht gestellte Fragen Malinas. Bevor der Romandiskurs vorführt, wie Malina dem, was die Erzählerin hörbar zu machen versucht, mit seinem Schweigen im Hören und Reden entgegnet, stellt er so die Traumerzählungen bereits diesem Schweigen entgegen.

## 6 Die Lumpensammlerin und das Briefgeheimnis – Schweigen gegen Rede-Gewalt II

*Malina* erzählt vom Verstummen der Ich-Erzählerin, die gegen Ende des Romans in die Wand ihrer Wohnung verschwindet, während die Titelfigur Malina zurückbleibt. Als letzten Schlag, der sie ermordet, nennt sie Malinas Schweigen, sein Unterlassen jeglicher Erwiderung:

Ich setze mich Malina gegenüber, es ist totenstill, und wir trinken unseren Kaffee. Was hat Malina? Er dankt nicht, er lächelt nicht, er bricht das Schweigen nicht, er macht keine Vorschläge für den Abend. Es ist aber sein freier Tag, und er will nichts von mir.

Ich sehe Malina unverwandt an, aber er sieht nicht auf. Ich stehe auf und denke, wenn er nicht sofort etwas sagt, wenn er mich nicht aufhält, ist es Mord, und ich entferne mich, weil ich es nicht mehr sagen kann. [...] Ich habe in Ivan gelebt und ich sterbe in Malina. (3/335)

Wenig später berichtet dann der letzte Satz des Romans vom geschehenen Mord: »Es war Mord.« (3/337) Hans Höller interpretiert die Ermordung der Erzählerin und das Überleben Malinas als literarische Reflexion über die Schreibweise:

Ein Mord als Voraussetzung des Schreibens?

Tatsächlich ist der letzte Satz von *Malina* zugleich der erste Satz im Präteritum, dem fiktionalen Tempus der epischen Distanz, das hier in bewußten Gegensatz zur affizierten Gegenwart der weiblichen Ich-Gestalt tritt, zu ihrer »pathologischen Erregung«, in der für sie »bis zum letzten Augenblick [...] »heute« sein« wird. Malina, als Position des Erzählens, als Anwalt des Werks, behauptet die epische Distanz gegen die Zeiterfahrung des Ich, gegen ihr »heute«, das [...] zu erregend ist, zu maßlos, zu ergreifend.«<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Höller, *Ingeborg Bachmann*, S. 233. Die folgenden Passagen in *Malina* können beispielsweise in diesem Zusammenhang gelesen werden: »[...] ich [bin] ein zu unwichtiges und bekann-

Auch Sigrid Weigel betrachtet das Verschwinden der Erzählerin mit ihrer erregten Stimme und das Zurückbleiben der Titelfigur mit der »trockene[n] heitere[n] gute[n] Stimme« (3/326) als selbstreflexive Momente des Romans. Sie liest den letzten Satz von *Malina* mit Roland Barthes' These aus »Am Nullpunkt der Literatur« als Tötung des Persönlichen, welche die Gattung Roman dadurch vollzieht, dass sie es aus der Erzählung ausschließt oder darin verleugnet bzw. totschweigt.<sup>43</sup> Sie versteht Bachmanns Roman, bei dem die Ich-Erzählung, die den Regungen der Liebenden Ausdruck verleiht und am Ende in den Aussagesatz im Präteritum mündet, als Mimesis der Entstehung eines konventionell erzählten Romans.<sup>44</sup>

Während Bachmanns Roman auf diese Weise das Verstummen der Erzählerin thematisiert, markiert er aber auch ein Schweigen der Erzählerin, in dem sie das zu retten sucht, was von Malina bzw. von dem Diskurs der Vernunft, den die Figur Malina verkörpert, vernichtet zu werden droht: das »Briefgeheimnis« (3/243 und passim). Im Kontrast zur Ordentlichkeit Malinas erscheint die Erzählerin mehrmals als Verursacherin von Unordnung und Produzentin von Müll und Schmutz, und zwar in Bezug auf Bücher und Papiere in ihrer Wohnung: »[...] wenn Malina allein ist, entsteht nirgends Unordnung. [...] nur durch mich wird

---

tes Ich für ihn [Malina] [...], als hätte er mich ausgeschieden, einen Abfall, eine überflüssige Menschwerdung, als wäre ich nur aus seiner Rippe gemacht und ihm seit jeher entbehrlich, aber auch eine unvermeidliche dunkle Geschichte, die seine Geschichte begleitet, ergänzen will, die er aber von seiner klaren Geschichte absondert und abgrenzt.« (3/22f) »Ein Tag wird kommen, und es wird nur die trockene heitere gute Stimme von Malina geben, aber kein schönes Wort mehr von mir, in großer Erregung gesagt.« (3/326) »Du [Malina] allein störst mich in meiner Erinnerung. (tempo giusto) Übernimm du die Geschichten, aus denen die große Geschichte gemacht ist. Nimm sie alle von mir.« (3/332)

**43** Vgl. Weigel, *Ingeborg Bachmann*, S. 528ff. Barthes bemerkt zum Er-Erzähler im Roman: »Das Erscheinen des ›Er‹ ist hier nicht Ausgangspunkt der Geschichte, es ist der Endpunkt einer Bemühung, durch die aus einer persönlichen Welt der Stimmungen und Bewegungen eine reine bedeutungsvolle Form freigelegt worden ist.« Die Ordnung des Romans sei »ein vorbedachter Mord« an dieser Welt des ›Ich‹: »Der Roman ist ein Tod; er macht aus dem Leben ein Schicksal, aus der Erinnerung einen nützlichen Akt und aus der Dauer eine gelenkte bedeutungsvolle Zeit.« Roland Barthes, *Am Nullpunkt der Literatur. Objektive Literatur. Zwei Essays*. Übers. von Helmut Scheffel. Hamburg: Claassen 1959 (franz. 1953), S. 38 und 40.

**44** In diesem Zusammenhang vgl. Barthes' Bemerkungen in *Fragmente einer Sprache der Liebe*: »[...] der Liebende spricht in Satzbündeln, faßt diese Sätze aber nicht auf einer höheren Ebene zusammen, zu einem Werk; es ist ein horizontaler Diskurs: keine Transzendenz, kein Heil, kein Roman (aber viel Romanhaftes).« »Das liebende Subjekt kann seinen Liebesroman nicht selbst schreiben.« »Die Hingerissenheit aus Liebe (reiner hypnotischer Augenblick) findet vor dem Diskurs und hinter dem Proszenium des Bewußtseins statt [...].« Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 20 und 70f.

in wenigen Stunden wieder Staub und Schmutz aufkommen, es werden Bücher durcheinandergeraten, Zettel herumliegen.« (3/171) Als Ursache des Chaos nennt die Erzählerin ihren Liebeszustand.<sup>45</sup> In einem Dialog im dritten Kapitel streiten sie und Malina über diese Unordnung:

- Malina: Du mußt unbedingt einmal aufräumen bei dir, in diesen ganzen staubigen verbleichten Blättern und Papierfetzen, darin wird sich eines Tages kein Mensch auskennen.
- Ich: Wie bitte? Was soll das heißen? Hier braucht sich kein Mensch auszukennen. Ich werde schon meine Gründe haben, alles immer mehr und mehr durcheinanderzubringen. Wenn aber jemand ein Recht hat, sich diese ›Fetzen‹ anzusehen, dann bist du es. Du wirst dich aber nicht auskennen, mein Lieber, nach Jahren würdest du nicht verstehen, was das eine und das andere bedeutet. (3/288)

Mit der Figur der Schriftstellerin, die gegen den ordentlichen Malina die durcheinander geratenen, schmutzigen »Fetzen« verteidigt, schreibt Bachmann den Topos des Lumpensammlers fort bzw. um. Die Erzählerin behütet, was in der diskursiven Ordnung, die Malina vertritt, »vernichtet« werden würde.

Der Lumpensammler, der am Rande der bürgerlichen Gesellschaft lebt und in den Sachen einen Wert findet, die Bürger weggeworfen haben und auf die er zufällig stößt, wurde gegen Mitte des 19. Jahrhunderts in Malerei, Literatur und Theater häufig als Figur dargestellt, die für Freiheit, Subversion und Kreativität steht. Im 20. Jahrhundert projizierten (Foto-)Journalisten diese Vorstellungen auf Landstreicher (*clochards*), über die sie in Illustrierten berichteten.<sup>46</sup> In »Das Paris des Second Empire bei Baudelaire« schreibt Walter Benjamin von der Figur des Lumpensammlers in »Der Wein der Lumpensammler (*Vin des chiffonniers*)« (1854), einem Gedicht aus *Die Blumen des Bösen*, in dem es heißt:

Oft bei der roten Helle einer Straßenlaterne, deren Flamme im Winde zuckt, indes die Scheiben klirren, im Herzen einer alten Vorstadt, verwinkelt, voller Unrat, wo die Menschheit gewitterschwanger gärt und brodet,

Sieht man einen Lumpensammler, der daherkommt, kopfschüttelnd, stolpernd und an die Mauern stoßend wie ein Dichter; und ohne um die Spitzel, seine Untertanen, sich zu kümmern, schüttet er ungehemmt sein Herz aus, das glorreiche Taten träumt.<sup>47</sup>

<sup>45</sup> »[...] seit ich Ivan kenne, [...] [wird] eine Ordnung für diesen Papierwust immer gleichgültiger [...].« (3/71)

<sup>46</sup> Zu den Topoi von *chiffonnier* und *clochard* vgl. Imahashi Eiko, »Pari-shashin« *no seiki* [Das Jahrhundert der »Paris-Fotografie«]. Tōkyō: Hakusuisha 2003, S. 78ff.

<sup>47</sup> Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke/Briefe*. Hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois



Benjamin versteht das Verfahren des Lumpensammlers, den das Gedicht mit einem Dichter vergleicht, als Metapher für das Schreibverfahren Baudelaires selbst: Wie ein Lumpensammler, der Abfälle der bürgerlichen Gesellschaft sammelt, zeichnet der Dichter den Lumpenkram der Pariser Stadt auf. Im Gedicht ist der aufgesammelte Lumpen eben der Lumpensammler, etikettiert als menschlicher ›Abfall‹ der bürgerlichen Gesellschaft. Der Dichter nimmt diesen ›Abfall‹ auf, indem er ihn aufschreibt. Diesen Lumpensammler-Dichter vergleicht Baudelaire, worauf Benjamin aufmerksam macht, anderenorts auch mit einem Historiker: »Er kollationiert die Annalen der Ausschweifung, das Capharnaum des Abhubs«. <sup>48</sup>

In *Malina* erzählt die Erzählerin von der Sterbensart Marcells, eines Pariser Clochards. Bei der polizeilichen Aktion, bei der »alle clochards von Paris aus dem Stadtbild entfernt werden [sollten]«, damit »ein anständiges Stadtbild« entstehe (3/282), sei Marcel der Polizei gehorsam gefolgt und auf der Stelle gestorben, als er unter die Dusche gestellt wurde. <sup>49</sup> Indem die Erzählerin, die Schriftstellerin ist, die Geschichte der Pariser Clochards erzählt, praktiziert sie ihr Erzählen wie der Benjaminsche Baudelaire quasi als Lumpensammlerin; sie erzählt von den Menschen, die wie Lumpen um eines anständigen Aussehens der Stadt willen aus dem Stadtbild getilgt werden mussten. Dabei steht die Figur des Clochards gewissermaßen für die Erzählerin, die sich selbst als von Malina ausgeschiedenen »Abfall« (3/22) bezeichnet.

Bei Bachmann erfährt die Figur des Chiffonniers/Clochards jedoch zugleich eine gewisse Umwendung: Die Erzählerin sammelt nicht nur Lumpen, sondern sie produziert etwas, um es in einer Form zu bewahren und zu hinterlassen, in der es Malina als bloße »Papierfetzen« erscheint. Nachdem Malina eingeschlafen ist, schreibt sie »bis zum frühen Morgen« (3/110), also in der Gewerbezeit des

---

in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost und Robert Kopp. Bd. 3. München/Wien: Carl Hanser 1975, S. 275.

<sup>48</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres*. Texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec. 2 Bde. Paris: Gallimard 1931f, Bd. 1, S. 249f, zitiert nach: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 1-2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978 (1974), S. 582f.

<sup>49</sup> Der Lumpensammler-Topos bei Bachmann bekommt in Hinblick auf den Nationalsozialismus zusätzliche Konnotationen. Landstreicher gehörten zu den Menschen, die im Dritten Reich als ›Asoziale‹ bezeichnet und verfolgt wurden. Vgl. Wolfgang Ayaß, »Asoziale«. In: *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*. Hg. von Wolfgang Benz, Hermann Graml und Hermann Weiß. 5., aktualisierte und erweiterte Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2007 (1997), S. 418f. Dass der Clochard Marcel »unter die Dusche gestellt« wurde und dort starb, mag zudem die Gaskammer assoziieren.

Lumpensammlers,<sup>50</sup> in der Abwesenheit ihrer Sekretärin Fräulein Jellinek, die für Ordnung unter ihren Papieren sorgt, heimlich Briefe. Sie schickt diese Briefe aber nicht ab, sondern zerreißt sie sogleich und wirft sie in den Papierkorb:

Die zerrissenen Briefe liegen im Papierkorb, kunstvoll durcheinandergebracht und vermischt mit zerknüllten Einladungen zu einer Ausstellung, zu einem Empfang, zu einem Vortrag, vermischt mit leeren Zigarettenschachteln, überstäubt von Asche und Zigarettenstummeln. Das Karbonpapier und das Maschinschreibpapier habe ich eilig zurechtgerückt, damit Fräulein Jellinek nicht sieht, was ich bis zum frühen Morgen gemacht habe. (3/109f)

Diese nicht abgeschickten Briefe unterscheiden sich von den zu erledigenden Briefen für den gesellschaftlichen Verkehr, die die Erzählerin tagsüber Fräulein Jellinek zu diktieren hat. Der Papierkorb, in dem die zerrissenen Briefe mit den Abfällen »kunstvoll« vermischt liegen, fungiert weniger als Entsorgungsort, sondern vielmehr als Versteck. Bei den als Lumpen aufbewahrten Briefen handelt es sich um jene »andere[n] Briefe«, die die Erzählerin im Zusammenhang mit dem »Briefgeheimnis« erwähnt:

Seither weiß ich, was das Briefgeheimnis ist. Heute vermag ich schon, es mir ganz vorzustellen. Nach dem Fall Kranewitzer habe ich meine Post aus vielen Jahren verbrannt, danach fing ich an, ganz andere Briefe zu schreiben, meistens spät nachts, bis acht Uhr früh. Auf diese Briefe, die ich alle nicht abschickte, kommt es mir aber an. (3/243)

Als Schreibende und als (Nicht-)Senderin praktiziert die Erzählerin das »Briefgeheimnis«, indem sie Briefe als »Lumpen« produziert. Der Papierkorb ist eine *andere* Post für diese *anderen* Briefe, ein Briefkasten, aus dem die »Lumpen« von anderen »Lumpensammlern« herausgehoben werden sollen.<sup>51</sup> Auch als Empfängerin übt sich die Erzählerin im »Briefgeheimnis«: »Ich öffne auch viele Briefe nicht, ich versuche, mich im Briefgeheimnis zu üben [...], das Unerlaubte zu begreifen, das darin bestehen könnte, einen Brief zu lesen.« (3/243) Während die Erzählerin,

<sup>50</sup> Benjamin bemerkt: »Lumpensammler oder Poet – der Abhub geht beide an; beide gehen einsam ihrem Gewerbe nach, zu Stunden, wo die Bürger dem Schläfe frönen [...]«. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1-2, S. 583.

<sup>51</sup> Gudrun Kohn-Waechter macht auf die Vision in Thomas Pynchons Roman *The Crying of Lot 49* (1967) aufmerksam, in der bei einer Verschwörung der sozialen Randfiguren gegen das Monopol der US-Post Abfalleimer als Briefkästen und Müll als Kommunikationsmedium fungieren. Vgl. Gudrun Kohn-Waechter, Das »Problem der Post« in »Malina« von Ingeborg Bachmann und Martin Heideggers »Der Satz vom Grund«. In: *Die Frau im Dialog. Studien zu Theorie und Geschichte des Briefes*. Hg. von Anita Runge und Lieselotte Steinbrügge. Stuttgart: Metzler 1991, S. 225–242, vor allem S. 241, Anm. 52.

die mit Malina als Vertreter der Vernunft und der Ordnung Zwiegespräche führt, am Ende verstummt, schafft sie mit den »Papierfetzen« ein Schweigen, in das sie ihre Worte vor Malina schützend hüllt. In »Freedom's Silences« weist Wendy Brown auf die Möglichkeit hin, dass Schweigen ein Ort der Flucht vor der restriktiven Macht dominierender Diskurse sein kann. Im selbst gewählten Nichtsagen könne man sich eine Freiheit verschaffen, die allerdings eine begrenzte sei; sie sei eine Freiheit-von, jedoch noch keine Freiheit-zu, keine Freiheit, die Welt zu erschaffen (»to make the world«), d.h. eine Freiheit, die man auf Kosten der Möglichkeit erlangt, von den anderen gehört, gesehen und (an-)erkannt zu werden: »Manumitted into silence« – emancipated into silence – no longer a subject of coerced speech, no longer invaded in every domain of her being, yet also not heard, seen, recognized, or wanted as a speaking being in the public or social realm.<sup>52</sup>

Der *Brief als Geheimnis* (dies wäre eine Bedeutung vom »Briefgeheimnis«) bei Bachmann lässt sich als widerstehendes Schweigen im Sinne Browns betrachten. Dabei scheint das Konzept vom *Geheimnis*, das *als Brief* (eine andere Bedeutung vom »Briefgeheimnis«), d.h. an den anderen adressiertes Schweigen und Rede erzeugt wird, auf eine Möglichkeit hinzudeuten, aus der von Brown genannten Sackgasse herauszukommen. Diese Möglichkeit ist eine unsichere, erstens weil der »Brief als Geheimnis« ein *doppeltes* Geheimnis ist: die Erzählerin teilt ihre Worte im Brief mit, d.h. in einem Medium, das das Geschriebene gegenüber allen außer dem Adressaten geheimhalten soll,<sup>53</sup> und sie versteckt ihn, um ihn vor vernichtenden Empfängern zu schützen. Das Geheimnis muss zunächst gefunden werden, und zwar *als Geheimnis*, damit sich die Worte des Briefes samt dem sie umhüllenden Schweigen mitteilen können, das ebenfalls etwas über den Sender und dessen Worte sagen wird. Im dritten Kapitel, bevor die Erzählerin in einen Riss in der Wand ihrer Wohnung verschwindet, versteckt sie vor Malina Briefe von Ivan, um diese zugleich als *ihre* Briefe zu hinterlassen: »Es sind dies die einzigen Briefe ... diese Briefe sind die einzigen Briefe ... die Briefe, die mich erreicht haben ... *Meine* einzigen Briefe!« (3/333, Hvh. von H.R.) Auf dem Packpapier ist quasi ihr Verstummen als eine Liebende geschrieben, die für die Einzigartigkeit

52 Wendy Brown, Freedom's Silences. In: *Censorship and Silencing. Practices of Cultural Regulation*. Hg. von Robert C. Post. Los Angeles, CA: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities 1998, S. 313–327, hier S. 324; vgl. auch Schweigen und Gewalt, S. 27f.

53 Wie Georg Simmel in seiner *Soziologie* bemerkt, ist das Medium Brief durch eine Ambivalenz – einerseits Vertraulichkeit, andererseits prinzipiell unbegrenzte Öffentlichkeit – gekennzeichnet. Diese unbegrenzte Öffentlichkeit stellt zugleich Risiko und Möglichkeit beim »Briefgeheimnis« in Bachmanns Roman dar. Vgl. Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Berlin: Duncker & Humblot 1968 (1908), S. 287; vgl. auch Lektüre des Schweigens IV, S. 272.

der Briefe vom Geliebten keine Worte finden kann.<sup>54</sup> Dieses Schweigen gehört ebenfalls zu ihrer Hinterlassenschaft. Unsicher ist die oben genannte Möglichkeit außerdem deswegen, weil die Adressaten des ›Geheimnisses als Brief‹ nicht spezifizierbar sind, sondern Unbekannte, die für den Sender nur als *mögliche* Empfänger existieren. Es kann vorkommen, dass niemand die Briefe empfängt oder sie in die Hand eines inadäquaten Empfängers fallen (der einen Brief liest, ohne dessen Geheimnis zu bemerken), oder aber unterwegs verloren gehen. Nur in der Hoffnung, dass die Mitteilung von Worten und Schweigen vielleicht gelingt, entkommt ein derart Schreibend-Schweigender seiner Isolation. Daher übt sich die Erzählerin auch als Empfängerin im »Briefgeheimnis« – eine Übung, den anderen durch eine adäquate Art und Weise des Empfangens zu ermächtigen.

Beim »Briefgeheimnis« scheint es sich um ein Konzept der Ermächtigung zu handeln, bei der die Machtausübung auf den anderen denkbar gering ist; anders gesagt: die im höchsten Grad auf den anderen angewiesen ist. Denn ein ›Brief als Geheimnis‹ wird empfangen, *ohne* (im Auftrag des Senders) *zugestellt zu werden*; er wird nur von demjenigen empfangen, der sich ihm zuwendet. Die Macht, die im »Briefgeheimnis« sich selbst und dem anderen verschafft wird, könnte man im Zusammenhang mit einem Konzept der Freiheit sehen, nach dem Freiheit nicht nur Nicht-Beherrschtwerden, sondern auch Nicht-Beherrschen bedeutet. In *Vita activa oder Vom tätigen Leben* behauptet Hannah Arendt, die antike griechische Vorstellung der Freiheit habe diese beiden Aspekte umfasst: »Freisein bedeutete ebenso ein Nichtbefehlen, wie es die Freiheit von dem Zwang der Notwendigkeit und den Befehlen eines Herrn beinhaltete. Freisein hieß weder Herrschen noch Beherrschtwerden.«<sup>55</sup> Die Möglichkeit einer Freiheit in diesem Sinne sieht Arendt im sprachlichen Handeln als gewaltlosem Handeln. Roland Barthes, der in *Lektion* ein vergleichbares Konzept der Freiheit beschreibt, sieht hingegen in der Redehandlung eine Handlung, die auf den anderen unweigerlich Macht ausübt:

Wenn man Freiheit nicht nur die Kraft nennt, sich der Macht zu entziehen, sondern auch und vor allem die, niemanden zu unterwerfen, kann es also Freiheit nur außerhalb der Rede geben. Unglücklicherweise besteht für die menschliche Rede kein Außerhalb: sie ist ein geschlossener Ort.<sup>56</sup>

---

54 »Ich habe vergessen, auf das Packpapier etwas zu schreiben, falls diese Briefe doch einmal gefunden werden, von Fremden [...]. Eine Wichtigkeit müßte hervorgehen aus wenigen Worten. Jetzt also noch wenige Worte [...]. Für die Einzigartigkeit von Ivans Briefen finde ich den Satz nicht, und ich muß es aufgeben, ehe ich hier überrascht werde.« (3/333)

55 Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, S. 42.

56 Roland Barthes, *Leçon/Lektion. Französisch und Deutsch. Antrittsvorlesung im Collège de France. Gehalten am 7. Januar 1977*. Übers. von Helmut Scheffel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980 (franz. 1978), S. 20f.

Wenn Bachmann in ihrer Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises von der Ohnmacht der Rede und der Rednerin spricht (»ich kann redend nur, mit der Ohnmacht der Rede, auf etwas hindeuten« [KS 490]), spricht sie damit ihrer Rede und sich selbst als Rednerin die Macht ab, die ihr die Institution der Preisverleihung zuspricht. Diesem Gestus ähnelt der von Barthes in *Lektion*, seiner Antrittsvorlesung am Collège de France 1977: Der Lehrstuhl, an dem der Professor »nicht zu beurteilen, zu entscheiden, zu promovieren, sich einer gelenkten Gelehrsamkeit zu unterwerfen«, sondern nur zu forschen und zu sprechen, d.h. »sein Forschen laut zu träumen« habe, sei »eine Stätte [...], die man strikt als *außerhalb der Macht* stehend bezeichnen kann«.<sup>57</sup> Diese Äußerung, die Barthes, wie er später in einem Gespräch bemerkt, als eine beschreibende meinte,<sup>58</sup> mag in ihrem Kontext ebenfalls als eine performative Erklärung gewirkt haben, die im Moment der Äußerung das Gesagte stiften will. Barthes macht dabei auf die Macht aufmerksam, die selbst von demjenigen Diskurs noch ausgeht, den ein Redner von solch einem Ort der Nicht-Macht aus führt, und er betont die Notwendigkeit zu fragen, »unter welchen Bedingungen und mit welchen Maßnahmen sich der Diskurs freimachen kann von aller Absicht des Besitzergreifens«.<sup>59</sup> Das »Briefgeheimnis« in *Malina*, dessen Ort der äußerste Rand des von Barthes genannten geschlossenen Ortes der Rede wäre, ist ein Zeugnis für Bachmanns literarische Befassung mit der Frage nach der Möglichkeit einer Rede mit geringer Gewaltausübung.

In der Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises folgt dem Satz »Die Sprache ist die Strafe«<sup>60</sup> ein weiterer Satz, in dem sich Bachmann auf die letzten beiden Zeilen (sie selbst spricht von der »Endzeile«) ihres Gedichts »Ihr Worte« (1961) bezieht: »Und trotzdem auch eine Endzeile: Kein Sterbenswort, ihr Worte.« (KS 491) Die Worte »und trotzdem«, mit denen sich Bachmann hier erneut der Sprache zuwendet, markieren sowohl die Verwerfung der Sehnsucht nach der (Sprach-)Utopie, für die das schöne Buch in *Malina* steht, als auch die Hoffnung

---

<sup>57</sup> Barthes, *Leçon/Lektion*, S. 10ff.

<sup>58</sup> »Diese Institutionen [das Centre National de la Recherche Scientifique, die École pratique des hautes études und das Collège de France] sind aus Stilgründen, aber auch aus einem objektiven Grund marginal, der nicht recht verstanden worden ist, als ich in meiner Antrittsvorlesung darüber sprach: das Collège de France und zum Teil auch die École pratique des hautes études stellen keine Diplome aus. Man wird somit nicht in ein Machtsystem einbezogen, was eine objektive Marginalität schafft.« Roland Barthes, *Die Körnung der Stimme. Interviews 1962–1980*. Übers. von Agnès Bucaille-Euler, Birgit Spielmann und Gerhard Mahlberg. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002 (franz. 1981), S. 353f.

<sup>59</sup> Barthes, *Leçon/Lektion*, S. 12f.

<sup>60</sup> S.o., S. 169.

auf die literarische Sprache, vielleicht auch die von *Malina*. In einem Gespräch von 1973 sagt Bachmann:

Ich glaube wirklich an etwas, und das nenne ich »ein Tag wird kommen«. Und eines Tages wird es kommen. Ja, wahrscheinlich wird es nicht kommen, denn man hat es uns ja immer zerstört, seit so viel tausend Jahren hat man es immer zerstört. Es wird nicht kommen, und trotzdem glaube ich daran. Denn wenn ich nicht mehr daran glauben kann, kann ich auch nicht mehr schreiben. (GuI 145)

Die zwei Worte »und trotzdem« artikulieren auch hier das erneute Aufkommen der Hoffnung nach der Erfahrung der Verzweiflung und die von dieser desillusionierten Hoffnung begleitete erneute Hinwendung zur Sprache. In der 33. Traumerzählung im zweiten Kapitel von *Malina* denkt die Erzählerin, die vom Vater ins Gefängnis gebracht wird, an »das Buch [...], das ich gefunden habe« (3/228). Dieses Buch, das mit seinen die Erzählerin »umjubeln[den]« (3/229) Sätzen an das schöne Buch denken lässt, ist dennoch kein schönes Buch, das nur durch die Verdrängung und das Vergessen der Gewalt, des Leidens, der Misere, des Unglücks oder der Verzweiflung auf der Welt entstehen kann; es ist kein Buch von »heute«, sondern von »heute nacht«. Die 33. Traumerzählung liest sich wie eine Reflexion über den Satz(teil) »ein Tag wird kommen«, der nach der Erfahrung mit der »dunkle[n] Geschichte« (3/22 und 166) und dem Durchqueren der Verzweiflung (»Es wird nicht kommen«) mit dem »und trotzdem« wieder erscheint – als »Sätze im kreisenden Blaulicht« (3/228), die die Erzählerin auf dem Weg zum Gefängnis erblickt und im Gefängnis »im Satz vom Grunde verborgen [hat], der vor meinem Vater für immer sicher und geheim ist« (3/230). Nachdem die Erzählerin die Sätze verborgen hat, tauchen drei leuchtende Steine auf:

Es sind drei harte, leuchtende Steine, die mir zugeworfen worden sind von der höchsten Instanz, auf die auch mein Vater keinen Einfluß hat, und ich allein weiß, welche Botschaft durch jeden Stein kommt. Der erste rötliche Stein, in dem immerzu junge Blitze zucken, der in die Zelle gefallen ist, vom Himmel, sagt: Staunend leben. Der zweite blaue Stein, in dem alle Blaus zucken, sagt: Schreiben im Staunen. Und ich halte schon den dritten weißen strahlenden Stein in der Hand, dessen Niederfallen niemand aufhalten konnte, auch mein Vater nicht, aber da wird es so finster in der Zelle, daß die Botschaft von dem dritten Stein nicht laut wird. Der Stein ist nicht mehr zu sehen. Ich werde die letzte Botschaft nach meiner Befreiung erfahren. (3/230)

Dieser »zweite Stein aus einem Traum« kehrt gegen Romanende in Form eines »blauen Glaswürfel[s]« wieder, der von Malina zusammen mit all den Sachen, die er zerstört, in den »Papierkorb« geworfen wird (3/336) – also in die Post für das »Briefgeheimnis« bzw. in den Briefkasten für »Lumpensammler«. Statt der (Sprach-)Utopie, auf die die Wendung »wie EXSULTATE JUBILATE« hinweist,

scheint Bachmann in *Malina* das »Briefgeheimnis« als Ort einer Hoffnung *diesseits* der Sprache entworfen zu haben. Der Romandiskurs deutet diese Relation an: Die Passagen über das »Briefgeheimnis« und das unmöglich gewordene schöne Buch stehen durch Bezüge auf Martin Heideggers »Der Satz vom Grund« miteinander in Verbindung. Auf diesen Titel, den auch die 33. Traumerzählung zitiert, bezieht sich die erstere Passage in affirmativer, die letztere in negativer Form: »Heute endlich *ist ein Satz gefallen* [...]« (3/239, Hvh. von H.R.), heißt es beim »Briefgeheimnis«, während die Formulierung über das verloren gegangene schöne Buch lautet: »[...] ich habe vor langem aufgehört, an das Buch zu denken, *grundlos*, mir *fällt kein Satz mehr ein*.« (3/303, Hvh. von H.R.)

In *Malina* scheint Bachmann selber das »Briefgeheimnis« zu praktizieren, und zwar eben auch bei den Worten »wie EXSULTATE JUBILATE«, denn bei diesen Worten findet man nicht nur einen Bezug auf den Titel von Mozarts Motette, sondern auch Spuren verborgener Korrespondenzen, nämlich die des »kryptischen Dialog[s]«<sup>61</sup> mit Paul Celans Gedichten. Damit schreibt Bachmann gerade dort, wo sie in ihren Roman das Buch des Vergessens und des Schweigens einführt, zugleich auch Sprache ein, die gegen dieses Schweigen spricht.

---

<sup>61</sup> Zu den komplexen Spuren dieses Dialogs vgl. Ivanović, Gedächtnisschrift Musik, S. 302f, hier S. 302. Marion Schmaus macht auf die Korrespondenzen zwischen der oben zitierten Passage aus der 33. Traumerzählung sowie der 5. Traumerzählung und Celans Gedicht »Der Tauben weißeste« aufmerksam – einem der 24 Gedichte aus *Mohn und Gedächtnis* (1952), die er Bachmann handschriftlich gewidmet hat. Vgl. Marion Schmaus, Eine Poetologie des Selbst/Mordes. Überlegungen zur Wahlverwandschaft zwischen Bachmann und Celan. In: »Über die Zeit schreiben«. *Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns »Todesarten«-Projekt*. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 95–118, vor allem S. 97f. Zu Bachmanns Auseinandersetzung mit der Philosophie Heideggers einerseits und ihrem poetologischen Dialog mit Celan andererseits bei der Herausarbeitung der Idee des »Briefgeheimnisses« vgl. Kohn-Waechter, Das »Problem der Post« in »Malina« von Ingeborg Bachmann und Martin Heideggers »Der Satz vom Grund«; Gudrun Kohn-Waechter, Dichtung als »Flaschenpost« bei Paul Celan und Ingeborg Bachmann. In: *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge*. Hg. von Bernhard Böschstein und Sigrid Weigel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 211–230; Weigel, *Ingeborg Bachmann*, S. 410ff und 554f. Zu Bachmanns kritischer Auseinandersetzung mit Heidegger vor allem hinsichtlich der Auffassung von Sprache und Schweigen vgl. außerdem: Barbara Agnese, *Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*. Wien: Passagen 1996, S. 75ff.



## 7 Schweigen als Echo des Wartens

*Malina* erzählt an mehreren Stellen von der Erfahrung des zeitlichen Stillstands in der Verliebtheit. Diese Erfahrung macht die Ich-Erzählerin nicht zuletzt beim Warten auf einen Anruf des Geliebten:

Seit ich diese Nummer [Ivans Telefonnummer] wählen kann, nimmt mein Leben endlich keinen Verlauf mehr, ich gerate nicht mehr unter die Räder, ich komme in keine ausgeweglosen Schwierigkeiten, nicht mehr vorwärts und nicht vom Weg ab, da ich den Atem anhalte, die Zeit aufhalte und telefoniere und rauche und warte. (3/30)

Ivans »Nummer wählen« bedeutet hier nicht, ihn anzurufen, denn die Erzählerin weiß, dass er nicht zu Hause ist. Mit ihrem Warten auf den Anruf fängt Ivan, der Abwesende, an zu schweigen, ohne dass er seinerseits aktiv schweigt. Ihr (Er-)Warten verwandelt die Stille, die zwischen ihr und Ivan herrscht, in sein Schweigen. In *The Telephone Book* beschreibt Avital Ronell die Erfindung des Telefons als Widerstand des Erfinders Bell gegen den Tod, die Abwesenheit und das Schweigen (Verstummen) des geliebten Anderen:

[...] Alexander Graham Bell could not tolerate separation. The name of the abyssal catastrophe from which the telephone was cast out, as its monument, was Melville [Bells frühgestorbener Bruder], to whose departure Aleck [Bell] launched a massively distributed sign of no. The departure of the other, his incommunicability, was a point of radical resistance. Freely translating »Lazarus, arise!« *Come here, I want you*, poses the demand that Alexander Graham Bell inspired into all telephonics.<sup>62</sup>

Sobald es jedoch einmal die Möglichkeit der telefonischen Verbindung gibt (wenn nicht mit dem Toten, so doch mit dem abwesenden Lebenden), entsteht dort ein Raum nicht nur für das Erwarten der Stimme des Anderen, das Warten auf die Erfüllung der Sehnsucht und des Verlangens nach seiner Stimme, sondern auch für die Angst vor dem Schweigen des abwesenden anderen – sei es als ausbleibender Anruf vom Geliebten, sei es als seine ausbleibende Antwort auf den Anrufversuch des Liebenden. Das Ironische am Telefon wäre demnach, dass dieses Medium das Verstummen des Abwesenden zwar teilweise aufhebt, damit aber zugleich ein *anderes* Schweigen, ein aktives Schweigen ermöglicht. Es entsteht das Problem, das Verstummtsein vom aktiven Schweigen, die Unfähigkeit vom Unwillen zur Kommunikation zu unterscheiden: Der Abwesende kann sich in einer Situation befinden, in der er über das Telefon nicht verfügen kann, oder

---

<sup>62</sup> Avital Ronell, *The Telephone Book. Technology, Schizophrenia, Electric Speech*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press 1989, S. 408.



er kann sich in einer Situation, in der er über Zugang zum Telefon verfügt, für ein aktives Schweigen entschieden haben. Der Wartende kann unter der Ungewissheit leiden, die durch das Vorhandensein dieser beiden Möglichkeiten entsteht.

Während die Erzählerin von *Malina* auf den Anruf Ivans wartet, ruft sie ihrerseits in der Wohnung Ivans in seiner Abwesenheit gelegentlich an: »Ich weiß, daß niemand antworten kann, aber es kommt mir darauf nicht an, nur daß es bei Ivan läutet, in der abgedunkelten Wohnung [...]« (3/29) Sie behauptet, das Ausbleiben der Antwort mache ihr nichts aus. Diese Gelassenheit kann aber nur dadurch entstehen, dass die Erzählerin eben von vornherein weiß, dass niemand – weder Ivan noch jemand, der Ivan den Anruf vermitteln könnte – auf ihren Anruf antworten kann. Die Gewissheit über die Abwesenheit bzw. die telefonische Unerreichbarkeit des anderen schließt den Spielraum aus, in dem sich eine ausbleibende Antwort in ein aktives Schweigen verwandeln könnte. Der Anruf in der Abwesenheit des anderen ist quasi ein risikoloser Anruf: ein Anruf ohne Angst davor, nicht gehört zu werden oder nicht erwidert zu werden; ein Anruf ohne Angst vor der ausbleibenden Antwort als Schweigen desjenigen, der die Antwort verweigert.

Dass die Erzählerin anruft, zeigt dabei dennoch ihren Wunsch, gehört zu werden und, wenn nicht in einer Antwort, so zumindest in einer Resonanz so etwas wie eine Erwiderung zu finden. Den Anruf, den sie nicht an Ivan adressieren kann, richtet sie an die Sachen, die ihm gehören und ihn metonymisch zu vertreten scheinen:<sup>63</sup>

[...] da ich weiß, wo sein Telefon steht, soll das Läuten von dort aus allem, was Ivan gehört, sagen: ich bin es, ich rufe an. Und der schwere tiefe Sessel wird es hören, in dem er gerne sitzt und plötzlich auch einschläft für fünf Minuten, und die Schränke und die Lampe, unter der wir miteinander liegen, und seine Hemden und Anzüge und die Wäsche, die er auf den Boden geworfen haben wird [...]. (3/29f)

Anhand der Differenz zwischen »eine Telefonnummer wählen« und »deren Inhaber anrufen« stellt die Passage einen telefonischen Anruf mit einer verfehlenden Adressierung dar: einen Anruf, der nicht an denjenigen gerichtet wird, den man eigentlich anrufen will. Zugleich macht sie die Stimme der Liebenden (»ich bin es, ich rufe an«), die durch das Läuten des Telefons ersetzt wird, im Text hörbar.

Im Gegensatz zur Erzählerin kommt Ivan nie als Wartender vor. In *Fragmente einer Sprache der Liebe* schreibt Roland Barthes:

<sup>63</sup> Über »das metonymische Objekt« schreibt Barthes: »Jedes vom Körper des geliebten Wesens berührte Objekt wird Bestandteil dieses Körpers, und das Subjekt klammert sich leidenschaftlich daran.« Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 178.

»Bin ich verliebt? – Ja, weil ich warte.« Er, der Andere, wartet nie. Manchmal möchte ich den Nicht-Wartenden spielen; ich versuche mich anderweitig zu beschäftigen, zu spät zu kommen; aber bei diesem Spiel verliere ich immer; was ich auch tue, ich finde mich müßig, ich komme rechtzeitig, ja sogar zu früh. Die fatale Identität des Liebenden ist nichts anderes als dieses *ich bin der, der wartet*.<sup>64</sup>

Gewöhnlich gilt das Telefon als Medium der Zeitverkürzung, das trotz der räumlichen Distanz eine sofortige ›Verbindung‹ mit dem anderen ermöglicht. Im Gegensatz dazu betont *Malina* die »Struktur des unendlichen Aufschubs«,<sup>65</sup> die sich durch das Medium etabliert: Weil Ivan *jederzeit* anrufen könnte, kann sich die Erzählerin vom Telefon nicht entfernen. Und vor dem Telefon kann sie nichts anderes tun als rauchen und warten. So fällt sie einem Schweigen zum Opfer, das das Echo ihres eigenen Wartens ist und das sie also gewissermaßen selber produziert hat.

---

<sup>64</sup> Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 100.

<sup>65</sup> Weigel, *Ingeborg Bachmann*, S. 549.

## Reflexion III: Ausbleiben der Antwort

Der Diskurs einer Liebenden in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* verlaublich, was in der Kommunikation zwischen ihr und dem Geliebten Ivan ausgespart bleibt: Eine Leerstelle im Gespräch mit Ivan ist das Fehlen von Sätzen über Gefühle (»über Gefühle haben wir noch keinen einzigen Satz« [3/48]). In der Erzählung bildet sie diese fehlenden Sätze, äußert ihre Liebe, die sie Ivan gegenüber nicht aussprechen kann. Die Erzählung bedient sich dafür einer etablierten Rhetorik der leidenschaftlichen Liebe, einer Rhetorik nicht zuletzt der Dringlichkeit, die Gefühle auszusprechen (und insofern der Selbstlegitimierung des Diskurses). Während die Erzählerin einerseits ihr Schweigen zum Thema und Problem macht, behauptet sie andererseits eine andere ›Sprache der Liebe‹, bestehend aus wenigen, aber »mit einer hundertfachen Bedeutung« (3/39) aufgeladenen Worten. Diese Sprache ist anders nicht dadurch, dass sie andere, originellere Wörter findet oder erfindet, sondern durch eine andere, erhöhte oder verfeinerte Aufmerksamkeit für das Wort. Auch einer Lektüre des Romans, die sich dem Text aufmerksam zuwendet (und in dieser Aufmerksamkeit gewissermaßen die Position der Erzählerin teilt), werden kleinste Gefühlsbewegungen der Liebenden erfahrbare. Ein entsprechend sensibilisiertes Gehör ist für die winzigsten Zeichen empfänglich, die vom Geliebten kommen oder nicht kommen. Das heißt jedoch auch, dass die Erzählerin dem Reden und Schweigen Ivans in gesteigertem Maße ausgesetzt ist, was sie einerseits »vor Freude aus der Haut fahren« (3/54) lässt, andererseits aber auch extrem verletzlich macht.

Dergleichen Sensibilität bleibt der Geliebte schuldig. Die Erzählung aus der Perspektive der Liebenden vermag den unausgesprochenen Gefühlen und Gedanken des Geliebten keine Sprache zu geben. Eine Frage, die Bachmanns Roman unbeantwortet lässt, die aufzuwerfen aber zu den Wirkungen seiner Lektüre gehört, ist: Wie würde wohl die Erzählung des Geliebten klingen? Eine gewisse Bestimmung dessen, was sich auf der Seite des Geliebten ereignet, gibt der Begriff »Spiel« – ein Spiel, das »mit einem Vorbehalt, mit kleinen Rückzügen, mit Taktiken« (3/84) gespielt wird. Zu diesem Spiel mit dem Schweigen gehört Ivans Unterlassung des Fragens. In dem, was sie *über* ihre Kommunikation mit Ivan erzählt, präsentiert die Liebende das Nichtfragen des Geliebten als Verzicht auf Gewalt. Eine genaue Lektüre der Gesprächspassagen offenbart jedoch die Gewaltsamkeit gerade dieses Nichtfragens: als Zurückweisung des Wunsches der Liebenden, nach ihrem Leben gefragt zu werden; als Ausdruck seines Nicht-wissen-Wollens; als Gebot, über ihr Leben zu schweigen. Ivan unterlässt zwar nicht das Reden als solches, er beteiligt sich an der Fortsetzung des Gesprächs. Doch die Äußerungen, durch die er er- und gewünschte Fragen ersetzt, enthalten insofern Momente des Schweigens, als sie auf den Wunsch der

Erzählerin nicht erwidern. In seinen Repliken (im Sinne der formalen Antwort im Gespräch) unterbleibt die Erwiderung (im Sinne der Entsprechung zu einem Anspruch, einem Wunsch, einem Begehren usw.).

Thomas Bernhards Dramen *Ein Fest für Boris*, *Der Präsident* und *Vor dem Ruhestand* verzeichnen ein Entgegnen, das ebenfalls Momente des Schweigens in einem solchen Sinn verweigerter Erwiderung enthält. Die Nichterwiderung wird dabei durch die irritierten, verunsicherten oder verärgerten Reaktionen der Figuren bemerkbar. *Ein Fest für Boris* und *Der Präsident* zeigen zudem, dass ein einer Aufforderung gehorchendes Schweigen doch zugleich nicht erwidern sein kann – nämlich dort, wo die Herrin, die der Dienerin gebietet zu schweigen, von dieser selbstwidersprüchlich etwas anderes als ein gehorsames Schweigen will.

In *Malina* kontrastiert die Ich-Erzählerin das Nichtfragen Ivans, das sie als Beispiel für die gewaltlose Kommunikation in der Intimsphäre ausgibt (»Ivan und ich schleifen, rädern, foltern und ermorden einander nicht« [3/33]), dem Fragen des Journalisten Mühlbauer, dem »Gemetzel« (3/34) der öffentlichen Kommunikation. Wenn sie auf Mühlbauers Fragen im Sinne von Roland Barthes »schiefe<sup>1</sup> antwortet, erzeugt sie in ihren Repliken strategisch Momente des Schweigens im Sinne der Nichtentsprechung, um sich damit gegen das aufdringliche Fragen des Journalisten zur Wehr zu setzen. Diese Momente des Schweigens in den entgegnenden Reden der Erzählerin sind dabei mit den Momenten des Schweigens, die Ivan beim Liebes-Kriegs-Spiel in seinen Äußerungen gegenüber der Erzählerin generiert, darin vergleichbar, dass sie beide Produkte einer »Rhetorik des Schweigens«<sup>2</sup> sind; es handelt sich um Momente des Schweigens, die Ivan und die Erzählerin in ihren Reden taktisch und kontrolliert erzeugen. Die Strategien des Schweigens, die Ivan und die Erzählerin jeweils anwenden, erzielen bei den Gesprächspartnern jeweils eine – beabsichtigte – Wirkung, die sich wiederum als Schweigen zeigt, zu dem der andere gebracht wird: Die Erzählerin unterlässt es, Ivan über ihr Leben zu erzählen, von dem er nichts wissen will; Mühlbauer verzichtet darauf, das Interview mit der Erzählerin zu veröffentlichen. Der Diskurs von *Malina* macht dabei die Momente des Schweigens in den Reden des Geliebten als Gewalt gegen die Liebende erfahrbar (und damit auch kritisierbar), während die Momente des Schweigens in den Antworten der Schriftstellerin beim Interview als eine Art legitime, auf jeden Fall für die Romanlektüre *genießbare* Gegen-Gewalt zur Verteidigung gegen die Redegewalt des Journalisten erscheinen. Gleiche oder ähnliche Formen des Schwei-

1 Vgl. Schweigen und Gewalt, S. 24; Lektüre des Schweigens III, S. 167.

2 Vgl. Schweigen und Gewalt, S. 15f.

gens, heißt das, lassen allein noch nicht auf eine vergleichbare Gewaltausübung schließen. Die Gewaltsamkeit des Schweigens – bzw. *welche* Gewaltsamkeit des Schweigens – erschließt sich erst in Hinblick auf die Situation, auf das Verhältnis zwischen dem Schweigenden und demjenigen, an bzw. gegen den das Schweigen gerichtet wird.<sup>3</sup> Bei der Lektüre von *Malina* stellt sich daher eine Frage, die der Roman selbst unbeantwortet lässt: Enthalten die Momente des Schweigens in den Entgegnungen der Schriftstellerin beim Interview nicht auch etwas Gewaltsames? Ihr Schweigen erscheint gerechtfertigt im Verhältnis zur Rede-Gewalt des Journalisten. Doch die Legitimität einer Gegen-Gewalt bedeutet nicht *per se* die Aufhebung dessen, was darin Gewalt ist. Wenn Frieden, wie Jacques Derrida in »Gewalt und Metaphysik« schreibt, nur jenseits der Rede, d.h. jenseits des in und mit der Rede verflochtenen Schweigens möglich ist,<sup>4</sup> kann auch eine Rede, die sich gegen die Gewalt der Rede wendet, selbst keineswegs gewaltlos sein – ebenso wenig wie ein Schweigen, das dieselbe Intention verfolgt. Es ist vorstellbar, dass es auch eine *literarische* Erzählung des Journalisten gäbe, die nicht mit dem professionell produzierten Artikel oder Interview identisch wäre. Diese könnte in ihrer Differenz zur Erzählung der Schriftstellerin in *Malina* die Gewaltsamkeit ihres Schweigens als nicht Komisch-Genießbares erfahrbar machen. Eine solche Gewalt deutet sich in einer Reihe von Reaktionen des Journalisten an.<sup>5</sup>

Eine Antwort beginnt, wie Bernhard Waldenfels in *Antwortregister* bemerkt, nicht erst mit der antwortenden Rede, sondern bereits mit dem Hören: »Wenn ein Anspruch, etwa eine Frage, im Hören laut wird, so stellt das Hören bereits eine anfängliche Form des Antwortens dar. Wir antworten nicht auf das, was

---

3 In Vercors' *Das Schweigen des Meeres* (*Le silence de la mer*, 1942) etwa stößt der Liebende auf ein steinernes Schweigen der Geliebten, die zwar ihrerseits Gefühle für ihn entwickelt, ihm aber bis auf den Abschiedsgruß am Ende kein Wort und keinen Blick gönnt. Ihr Schweigen ist dabei politisch motiviert: Es geht um die Beziehung zwischen einem deutschen Offizier und einer Französin, die ihm in der Zeit der deutschen Besetzung Quartier anbieten muss. Ihr Schweigen hat somit den Charakter politischen Widerstands. Der Offizier versteht dies vom ersten Tag an, d.h., er versteht, dass ihr Schweigen weniger gegen seine Person, sondern vielmehr gegen seine nationale Zugehörigkeit und seinen Status gerichtet ist. Dieses Schweigen in Vercors' Erzählung wäre ein Kontrastbeispiel zum Schweigen in der Liebesbeziehung in *Malina*, die Bachmann in einer betont entpolitisierten und entsozialisierten Sphäre verortet. Vgl. Vercors, *Das Schweigen des Meeres*. Übers. von Karin Krieger. Zürich: Diogenes 1991 (franz. 1942).

4 Vgl. Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*. Übers. von Rodolphe Gasché. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976 (1972; franz. 1967), S. 178; vgl. auch Schweigen und Gewalt, S. 2.

5 Vgl. Lektüre des Schweigens III, S. 165f.

wir hören, sondern wir antworten, indem wir etwas hören.«<sup>6</sup> Waldenfels unterscheidet zwei Modi des Hörens: das registrierende Hören bzw. das *Hörereignis* und den *Hörakt*, der sich »durch den Grad der Zuwendung (und der entsprechenden Abwendung)« auszeichnet.<sup>7</sup> In *Die Frau des Sandes* lässt der Alte aus dem Dorf, mit dem der im Sandloch gefangene Protagonist ein Gespräch zu führen versucht, die Zuwendung nicht nur beim Reden vermissen, sondern auch beim Hören (»Der Alte, man weiß nicht, ob er zuhört oder nicht zuhört, drehte den Hals müßig und machte eine Geste, als schüttle er eine verspielte Katze ab« [16/199]). Als der Mann im Sandloch die schlafende Frau anspricht, bleibt offen, ob sich ein Hören überhaupt ereignet und falls ja, um was für einen Modus des Hörens es sich handelt. Diese Ambiguitäten machen das Schweigen der Frau im Sandloch, das auf ihr (Nicht-)Hören zurückzugehen scheint, als Antwort ebenfalls uneindeutig.

Im Traum-Kapitel von *Malina* zeigt sich, wie eine Antwort auf der Ebene des Hörakts Momente des Schweigens enthalten kann. Malinas Äußerungen in den Gesprächen, die er mit der Ich-Erzählerin über die von ihr erzählten Träume führt, deuten auf seine Taubheit gegenüber dem hin, was sie in den Traum-erzählungen und den Gesprächen hörbar zu machen versucht. Für den Leser des Romans bleibt es im Unklaren, ob Malinas Hören schweigt oder stumm bleibt – d.h., ob er sich dem in den Traumerzählungen zum Ausdruck Kommenden gegenüber taub stellt, es aktiv ignoriert und zurückweist, oder ob er unfähig ist, es überhaupt wahrzunehmen. Deutlich erkennbar ist hingegen, dass Malina die Äußerungen der Erzählerin durchaus mit einer gewissen Aufmerksamkeit, einer gewissen Zuwendung hört – und trotzdem das überhört, was sie zu artikulieren sucht. Der Roman zeigt den »mörderischen« Effekt seines schweigenden bzw. stummen Hörens und seiner darauf basierenden Äußerungen.

Es kann geschehen, dass Schweigen nicht lediglich ein Moment der entgegennenden Rede bleibt, sondern die Rede überhaupt ersetzt. Im Unterschied zur im Reden gegebenen Antwort, die zumindest ihr eigenes Stattfinden signalisiert, ist es für denjenigen, der mit dem Ausbleiben einer antwortenden Rede konfrontiert wird, schwieriger, sich darüber Gewissheit zu verschaffen, ob es sich bei dieser Abwesenheit um ein antwortendes Schweigen, um ein Verstummen oder

<sup>6</sup> Bernhard Waldenfels, *Antwortregister*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007 (1994), S. 250. Vgl. zum responsiven Aspekt des Hörens auch Lektüre des Schweigens III, S. 185.

<sup>7</sup> Waldenfels, *Antwortregister*, S. 250. Zur Unterscheidung zwischen den beiden Hörmodi vgl. außerdem: Bernhard Waldenfels, Das Lautwerden der Stimme. In: *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Hg. von Doris Kolesch und Sybille Krämer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 191–210, vor allem S. 195f; vgl. auch Lektüre des Schweigens II, S. 126.

um eine Stille handelt. Die Ungewissheit resultiert daraus, dass es zwischen diesen Abwesenheiten materiell keinen Unterschied gibt. Wer auf etwas keine Antwort bekommt, muss daher die Abwesenheit interpretieren. *Die Frau des Sandes* erzählt diesbezüglich von einer Missdeutung: Als der Protagonist, da ihn der Treibsand zu verschlucken droht, auf seine Hilferufe keine Erwiderung bekommt, hält er diese Abwesenheit für eine Stille; er glaubt, dass es keine Menschen in der Nähe gibt, die auf seine Hilferufe antworten könnten. Die unerwartete Anrede durch einen Dorfbewohner gibt ihm jedoch zu verstehen, dass es sich nicht um eine Stille handelte, sondern um ein Schweigen der Dorfbewohner, die eine kenntliche Antwort verweigert bzw. verzögert und ihm in seiner Notlage zugesehen haben. Das Ausbleiben der Antwort indiziert nun etwas anderes: die nahezu zynische Härte der Dorfbewohner, denen das ›Gehör‹, die Empfänglichkeit für das Dringliche seines Flehens fehlt.

Mit der ›vernichtenden‹ Wirkung des Schweigens, das an die Stelle einer antwortenden Rede tritt, befasst Roland Barthes sich in *Fragmente einer Sprache der Liebe* am Beispiel von Prousts Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Wie bei der Ich-Erzählerin von *Malina* geht die existenzielle Dringlichkeit des Wunsches, eine Antwort zu bekommen, auch bei Proust auf den Liebeszustand zurück – und die Vernichtung, obgleich ›nur‹ psychisch, scheint nicht weniger radikal als im Fall des Mannes, der im Treibsand steckt:

Auf ein *ich-liebe-dich* gibt es verschiedene gesellschaftliche Antworten: »ich nicht«, »das glaube ich nicht«, »warum das aussprechen?« usw. Die wirkliche Zurückweisung aber lautet: »keine Antwort [*il n'y a pas de réponse*]«: ich werde um so sicherer für nichtig erklärt, wenn ich nicht nur als begehrender Partner, sondern auch als sprechendes Subjekt abgelehnt werde (als solchem bleibt mir wenigstens die Beherrschung der Formeln); geleugnet wird meine Sprache als letzte Falte meiner Existenz, nicht mein Begehren; was das Begehren angeht, so kann ich warten, stillhalten, es erneut zeigen; aber von der Möglichkeit zu fragen verdrängt, bin ich für immer wie tot. »*Es ist nichts auszurichten* [*Il n'y a pas de réponse*]«, gibt die Mutter durch Françoise dem jungen Proustschen Erzähler zu verstehen, der sich daraufhin mit allen von der Concierge ihrer Geliebten abgewiesenen »Mädchen« identifiziert: die Mutter ist nicht verboten, sie ist unerreichbar, und ich werde verrückt.<sup>8</sup>

Mit »keine Antwort« meint Barthes hier offenbar das Ausbleiben einer antwortenden Rede überhaupt, das der Liebende *für eine* (zurückweisende) Antwort des Geliebten nimmt. Denn Barthes unterscheidet »keine Antwort« von den antwor-

<sup>8</sup> Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Übers. von Hans-Horst Henschen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988 (1984), S. 139; Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du Seuil 1977, S. 177f.

tenden sprachlichen Äußerungen, bei denen der Geliebte statt der begehrten Antwort (»ich-liebe-dich-auch« oder dessen Äquivalent) eine entgegengesetzte Antwort gibt (»ich nicht«), das Begehren des Liebenden verneint (»das glaube ich nicht«) oder auf einen Meta-Diskurs ausweicht (»warum das aussprechen?«). Darauf, dass mit »keine Antwort« ein antwortendes Schweigen gemeint ist, deutet auch die Bezugnahme auf die Szene in *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* hin, in der Françoise dem Erzähler »keine Antwort« als Antwort der Mutter ausrichtet.<sup>9</sup> Sowohl »gesellschaftliche Antworten« als auch »keine Antwort« schweigen in dem Sinne, dass beide nicht auf das Begehren der Liebenden erwidern. Dennoch geht für Barthes die Gewalt von »keine Antwort« über das Gewaltsame der »gesellschaftliche[n] Antworten« hinaus aufgrund der »vernichtenden« Kraft, die der Unterlassung der Rede im Falle der Liebe eigen sei: die Negation des Liebenden als sprachliches Wesen. Barthes' Überlegungen zur »Tötung« des Liebenden als sprachliches Wesen ließe sich verallgemeinern: Diese »Tötung« durch »keine Antwort« kann nicht nur den Liebenden ereilen, sondern einen jeden, der eine Antwort vom anderen begehrt und bei dem dieses Begehren existenzielle Ausmaße annimmt.

In der Szene bei Proust, auf die Barthes sich bezieht, fungiert Françoise als zuverlässige Botin, welche die Rede des Erzählers an die Mutter und deren »Schweigen« an ihn sicher und unverzüglich überbringt. Das »Schweigen« der Mutter wird dabei von der Rede Françoises (»*Es ist nichts auszurichten*«) als solches kenntlich gemacht, weshalb der Empfänger der Nachricht die Möglichkeiten, dass es sich bei der Abwesenheit um eine Stille, ein Verstummen oder eine Verzögerung handelt, ausschließen kann. Fehlt es jedoch an einem solchen Zeichen, das demjenigen, der mit dem Ausbleiben einer antwortenden Rede konfrontiert wird, ermöglicht, dieses als ein Schweigen des anderen zu identifizieren, ist er auf eigene Mutmaßungen verwiesen: Vielleicht hat sich der Bote verlaufen oder die Botschaft verloren. Vielleicht hat der Anrufbeantworter technische Störungen. Vielleicht hat der andere gerade keinen Internetzugang, vielleicht ist meine E-Mail in seinem Spam-Ordner gelandet und bleibt unentdeckt. Vielleicht ist der andere gerade verreist. Vielleicht war der andere vor meinen Augen einen Moment lang zerstreut und hat mir nicht zugehört. Vielleicht hat der andere noch keine Zeit gehabt, mich zurückzurufen. Vielleicht ist er krank und kann im Moment keinen Brief schreiben. Vielleicht lebt er nicht mehr. Vielleicht hat er immer noch keinen Internet-Zugang. Oder: vielleicht weigert der andere

---

<sup>9</sup> Vgl. Marcel Proust, *Unterwegs zu Swann* (Werke II, »Auf der Suche nach der verlorenen Zeit«, Bd. 1). Hg. von Luzius Keller. Übers. von Eva Rechel-Mertens, revidiert von Luzius Keller. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 48.



sich doch, mir zu antworten. Das Nebeneinanderbestehen von verschiedenen, teils einander ausschließenden Bedeutungen, welche das Ausbleiben der antwortenden Rede haben kann, kann mich im Extremfall (wie z.B. im Liebeszustand) zwischen der Hoffnung und der Verzweiflung schwanken lassen, mich nicht weniger »verrückt« machen als das eindeutig zurückweisende, (zumindest in diesem Moment) endgültige Schweigen, wie der Erzähler es bei Proust im »*Es ist nichts auszurichten*« vernimmt. Das Ausbleiben der antwortenden Rede kann mich an dem letzten Fetzen der Hoffnung hängen bleiben lassen: ich werde getötet, wiederbelebt, um wieder getötet zu werden, usw.

In *Ein Fest für Boris* wird das Briefschreiben der »Guten« in die Einsamkeit eines Monologs gezwungen, weil Johanna trotz deren Befehl die Briefe nicht zur Post bringt. *Malina* führt mit dem »Briefgeheimnis« (3/243) das Konzept einer Korrespondenz ein, die ohne Briefträger, ohne Boten auskommt – einer Korrespondenz, die dafür umso mehr auf die Zuwendung des anderen angewiesen ist, der den Brief aufnimmt und aufmerksam liest. Bei Öe Kenzaburōs Roman *Das Zeitgenossenschaftsspiel*, den ich im nächsten Kapitel untersuche, bestimmt das Postalische die gesamte Struktur: es ist ein Briefroman, dessen sechs Kapitel sich als sechs Briefe des Ich-Erzählers an seine Schwester präsentieren. Es handelt sich um Liebesbriefe, denn der Erzähler von *Das Zeitgenossenschaftsspiel* ist wie die Ich-Erzählerin in Bachmanns Roman ein Liebender, die Geliebte in diesem Fall seine eigene Schwester. Die Antwortbriefe der Schwester bleiben aus – sie stellen eine Leerstelle in Öes Roman dar, die Teil der Struktur ist und die es ebenfalls zu »lesen« gilt. Zudem stammen diese Briefe, der fiktionalen Konstruktion von *Das Zeitgenossenschaftsspiel* zufolge, aus der Hinterlassenschaft der Empfängerin, die verschwunden ist – wie die Briefe von Ivan, die die Erzählerin von *Malina* bei ihrem Verschwinden zurücklässt. Es sind also Briefe, die nicht bloß vom Erzähler an seine Schwester adressiert wurden, sondern durch deren Akt des Hinterlassens eine weitere Adressierung erfahren haben. Diese zweite Adressierung benennt keinen konkreten Adressaten, auch darin Bachmanns Roman vergleichbar. *Das Zeitgenossenschaftsspiel* rückt so den Romanleser in die Position desjenigen, der die hinterlassenen Briefe empfängt und liest – und in der Lektüre auf die darin enthaltenen Reden und Schweigen erwidert oder dies unterlässt. Das folgende Kapitel ist mein Versuch einer hörenden Antwort.

# Abwesende Stimmen in der Polyphonie – Lektüre des Schweigens IV Ōe Kenzaburō: *Das Zeitgenossenschaftsspiel* (*Dōjidai gēmu*, 1979)

## 1 Arbeit an »Mythos und Geschichte«

### 1.1 Mythos und Geschichte in der Moderne Japans

Ōe Kenzaburōs Roman *Das Zeitgenossenschaftsspiel* (*Dōjidai gēmu*, 1979) stellt sich selbst in das Verhältnis von Mythos und Geschichte. Tsuyuki, der Ich-Erzähler des Romans und fiktive Autor von sechs Briefen, aus denen der Romantext besteht, nennt die Arbeit, die er zu schreiben unternimmt, in allen Briefen konsequent »Mythos und Geschichte [*shinwa to rekishi*]« (8 und passim).<sup>1</sup> Tsuyuki ist von Beruf Historiker. Zum Zeitpunkt, als er den ersten der sechs Briefe verfasst, lehrt er an einer Universität in Mexico City als Gastdozent. Die zu schreibende Arbeit ist jedoch nicht die eines Historikers, als der er durch sein Studium der Geschichtswissenschaft in Tōkyō ausgebildet ist. Er will nach den Überlieferungen seines Heimatdorfes, die er von klein auf im strengen Unterricht des Vaters erlernte, dessen »Mythos und Geschichte« schreiben. Diese Arbeit – oder vielmehr die Aufgabe, zu der er vom Vater bestimmt wurde und der er sich stets verpflichtet fühlte – unterscheidet sich für ihn von seiner geschichtswissenschaftlichen Arbeit an der mexikanischen Universität. Der Roman hebt mittels der Sichtweise seines Erzählers, die dieser in seinen Briefen artikuliert, somit zweierlei ›Geschichte (*rekishi*)‹<sup>2</sup> voneinander ab: die verwissenschaftlichte Geschichte, die sich im Europa des 19. Jahrhunderts in Abgrenzung von der Erzählkunst etablierte und die Tsuyuki in Tōkyō studiert hat;<sup>3</sup> sowie eine Geschichte,

---

1 Ich zitiere aus *Das Zeitgenossenschaftsspiel* nach der folgenden Ausgabe mit Seitenzahl: Ōe Kenzaburō, *Dōjidai gēmu* [Das Zeitgenossenschaftsspiel]. Tōkyō: Shinchōsha 1979. Hier und im Folgenden sind die Zitate aus japanischen Texten einschließlich Ōes Schriften und Gesprächen soweit nicht anders vermerkt von mir übersetzt.

2 Anders als das deutsche Wort ›Geschichte‹ bedeutet das japanische Wort ›*rekishi*‹ eindeutig ›Historie‹.

3 Zur Verwissenschaftlichung der Historie in Europa vgl. etwa: Wolfgang Hardtwig, Die Verwissenschaftlichung der Geschichtsschreibung und die Ästhetisierung der Darstellung. In: *Formen der Geschichtsschreibung*. Hg. von Reinhart Koselleck, Heinrich Lutz und Jörn Rüsen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1982, S. 147–191.

die vom Mythos nicht klar getrennt ist und mit diesem in einem Zug genannt wird (»Mythos und Geschichte«). Diese letztere Art der Geschichte ist das Anliegen des Erzählers und damit in gewisser Weise das »Projekt« des Romans, denn die sechs Briefe, die die sechs Kapitel von *Das Zeitgenossenschaftsspiel* bilden, geben sich als »Mythos und Geschichte« zu lesen. Den »ersten Brief« mit der Überschrift »Aus Mexiko, an den Anfang der Zeit« beginnt Tsuyuki wie folgt:

Schwester, die Arbeit, von der ich, seit ich bewusst wahrnehme, stets gedacht habe, ich würde irgendwann in meinem Leben anfangen, sie zu schreiben. Die Arbeit, von der ich glaubte, wenn ich einmal anfangen hätte, sie zu schreiben, würde ich sie unbeirrt in der schließlich gefundenen Schreibweise fortschreiben, die zu schreiben anzufangen ich jedoch bis jetzt gezögert habe. Die versuche ich nun zu schreiben, als Briefe an Dich. (7)

Die Bezeichnung »Mythos und Geschichte« und deren konsequente, wiederholte Verwendung durch die sechs fingierten Briefe bzw. den gesamten Roman, durch die der Text das Verhältnis zwischen Mythos und Geschichte permanent anspricht, haben dabei einen programmatischen Charakter nicht nur innerhalb der Fiktion, als Schreibprojekt des Erzählers, sondern dieses Projekt ist durchgängig mit einer Auseinandersetzung verknüpft, die der Autor Ōe mit der japanischen Vergangenheit führt: Einerseits im Kontrast, andererseits aber auch in Parallelen zu »Mythos und Geschichte« der fiktiven Dorfgemeinschaft im Roman thematisiert Ōe die Konstituierung Japans als einer »imagined community«,<sup>4</sup> die sich durch eine bestimmte Beziehung bzw. Verflechtung des Mythischen und des Geschichtlichen vollzieht.

Im »ersten Brief« berichtet Tsuyuki von einer Woche seiner Vorlesung an der mexikanischen Universität, in der er Passagen aus dem »Zeitalter der Götter« in *Nihonshoki* (*Chronik Japans*) behandelt. *Nihonshoki* ist die erste offizielle japanische »Chronik«. Sie besteht aus dreißig Bänden, die nach dem Befehl des Tenno Tenmu im Jahr 681 vom Prinzen Toneri und anderen erarbeitet und 720 vollendet wurden. *Nihonshoki* und die damit vergleichbare dreibändige Sammlung *Kojiki* (*Aufzeichnung alter Begebenheiten*, 712) entstanden in einer Periode, als sich Japan von dem *sakuhō*-Ordnung (*sakuhō taisei*) genannten politischen System in Ostasien löste.<sup>5</sup> Unter der um 200 v. Chr. entstandenen chinesischen

<sup>4</sup> Vgl. Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Überarbeitete Ausg. London u.a.: Verso 1991 (1983).

<sup>5</sup> Zur Entstehung von *Kojiki* und *Nihonshoki* vgl. Nelly Naumann, *Die einheimische Religion Japans*. Teil 1. Bis zum Ende der Heian-Zeit. Leiden u.a.: E. J. Brill 1988, S. 48ff; Kōnoshi Takamitsu, *Kojiki. Tennō no sekai no monogatari* [Kojiki. Geschichten der Welt des Tenno]. Tōkyō: Nippon hōsō kyōkai 1995, S. 10ff; Naoki Kōjirō/Nishimiya Kazutami/Kuranaka Susumu/Mōri Masamori,

*sakuhō*-Ordnung, in die Japan Mitte des dritten Jahrhunderts eintrat, war die Herrscherin bzw. der Herrscher Japans, das damals noch ›Wa‹ hieß, dem Kaiser des chinesischen Imperiums untertan. ›Nihon‹ – so die neue Bezeichnung des Landes seit dem frühen achten Jahrhundert – behauptete sich dagegen als mit China gleichstehendes Imperium unter der Regierung des Tenno.<sup>6</sup> *Kojiki* und *Nihonshoki*, die als ›Geschichte‹ verfasst wurden, sollten die Legitimität des Imperiums Japan und dessen Regierung durch den Tenno bestätigen. In diesem Sinne seien sie, so der Literaturwissenschaftler Kōnoshi Takamitsu, nichts anderes als »Tenno-Mythen«.<sup>7</sup> Um eine Rechtmäßigkeit des Imperiums Japan zu behaupten, leugnen sowohl *Kojiki* als auch *Nihonshoki* Tatbestände, die nach den Kriterien moderner wissenschaftlicher Geschichtsschreibung als erwiesen gelten: In *Kojiki* bleiben die Beziehungen zwischen Japan und China ausgespart; es wird lediglich die Unterwerfung von Silla und Baekje auf der Koreanischen Halbinsel durch den Tenno Ōjin berichtet; in *Nihonshoki* ist zwar von China die Rede, aber es wird behauptet, das Verhältnis der beiden Länder sei immer gleichgestellt gewesen.<sup>8</sup>

Tsuyuki, der Historiker, lehrt den (Tenno-)Mythos in einer öffentlichen Institution – dieser Sachverhalt verweist auf die Situation in Japan seit Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Zusammenbruch des Kaiserreichs 1945, einer Periode, in der die Mythen in *Kojiki* und *Nihonshoki* als Teil der Landesgeschichte behandelt wurden. In diesem Zusammenhang wirft die Arbeit Tsuyukis an und als »Mythos und Geschichte« auch ein Licht auf die Struktur der beiden Schriften,

---

Kaisetsu [Erläuterung]. In: *Nihonshoki* [Chronik Japans]. Hg., komment. und übers. von Kojima Noriyuki und dens. Bd. 1. Tōkyō: Shōgakukan 1994, S. 505–558, hier S. 510ff.

6 In der *sakuhō*-Ordnung galt der chinesische Kaiser als höchster Machtinhaber. Dieser verlieh den Herrschern der benachbarten ostasiatischen Länder den Titel eines Königs oder Adligen und gab ihnen die Erlaubnis, das jeweilige Territorium zu regieren. Die *sakuhō*-Ordnung, die über zweitausend Jahre lang bis zum Ende des 19. Jahrhunderts bestand, fungierte nicht nur als politisch-diplomatisches, sondern auch als militärisches, wirtschaftliches und kulturelles System. Die Bezeichnung des Landes als ›Nihon‹ sowie des Kaisers als ›tennō‹ wurden beide im Taihō-Kodex (*Taihō ritsuryō*) im Jahre 701 schriftlich festgelegt. Vgl. Yonetani Masafumi, *Kodai higashiajia-sekai to tennō-shinwa* [Die ostasiatische Welt im Altertum und die Tenno-Mythen]. In: *Kodai tennōsei wo kangaeru* [Über das Tennotum im Altertum denken]. Tōkyō: Kōdansha 2009 (2001), S. 291–354, vor allem S. 293ff und 310.

7 Vgl. Kōnoshi, *Kojiki*, S. 22ff; Kōnoshi Takamitsu, *Kojiki to Nihonshoki. ›Tennō-shinwa‹ no rekishi* [Kojiki und Nihonshoki. Geschichte der ›Tenno-Mythen‹]. Tōkyō: Kōdansha 2004 (1999), S. 157ff.

8 Vgl. Kōnoshi, *Kojiki*, S. 217ff; Kōnoshi, *Kojiki to Nihonshoki*, S. 160f. Auch im Folgenden beziehe ich mich auf diese wissenschaftliche Geschichte, auch wenn diese im Roman, der ein mögliches Kontinuum von Mythos und Geschichte zur Disposition stellt, keinen unbefragten Standard darstellt.

in denen mythische Geschichten über Götter ohne weiteres in die Genealogie der (vermeintlich) historischen Tenno übergehen. Bevor ich auf die Problematik der Gewalt des Schweigens eingehe, wie sie der Roman in seiner Einlassung mit dem mythischen und historischen Diskurs behandelt, möchte ich deshalb einen Blick auf die ideologische Funktion des Mythos' im Japan während des oben genannten Zeitraums werfen, mit der sich Ōe in *Das Zeitgenossenschaftsspiel* durchgehend auseinandersetzt.

Dem Politikwissenschaftler Kang Sang-jung zufolge beginnt die Moderne in Japan mit der »Geburt des National-Volks [*kokumin*] als Untertanen-Volk [*shinmin*]« – einem Vorgang, der auf institutioneller Ebene 1890 vollbracht wurde mit dem Inkrafttreten der Verfassung des Kaiserreichs Groß-Japan (*Dainippon teikoku kenpō*, auch »Meiji-Verfassung« genannt; verkündet am 11. Februar 1889, in Kraft getreten am 29. November 1890) und dem Erlass des kaiserlichen Erziehungsedikts (*Kyōiku chokugo*). Die Erschaffung einer integrierten Nation (*kokumin*, wörtl.: National-Volk), die so zur Zeit des Wechsels von der Edo-Ära (1603–1868) zur Meiji-Ära (1868–1912) noch nicht existierte, war ein Hauptanliegen der Meiji-Regierung. Itō Hirobumi, dem ersten Vorsitzenden des 1888 gegründeten Geheimen Rates, war dabei bewusst, dass die Nation »nicht natürlich wächst, sondern durch einen politischen *Kunstgriff* geschaffen wird«; er versuchte, »nicht aus dem *kokutai* als einem natürlichen Wesen die Verfassung zu schaffen, sondern vielmehr die Verfassung des *kokutai* zu schaffen«.<sup>9</sup> Kang zufolge bestand das *kokutai* (wörtl.: der Staatskörper), das Nationalwesen Japans, in der Gemeinschaft von Tenno und Untertanen-Volk, die auf die folgende Weise hergestellt wurde:

Die Schaffung der neuen sozialen Kategorie des Untertanen-Volks [*shinmin*] bedeutete die Gleichschaltung der Klassen- und Standesunterschiede zwischen den »Untertanen [*shin*]« innerhalb des »Volkes [*min*]« sowie das Zusammenziehen sämtlicher Mächte auf einen Punkt des Staates hin. Dabei wurde die Vereinheitlichung der Mächte durch die »Vereinigung [*kiitsu*]« jedoch nicht in eine unpersönliche Institution Staat, sondern in die transzendente Persona des Tenno unternommen.<sup>10</sup>

Das *kokutai*, das man durch ein politisch-institutionelles Verfahren geschaffen hatte, inszenierte man dann als »natürliche« Gemeinschaft; die Bildung des ko-

<sup>9</sup> Hashikawa Bunzō, *Kokutai-ron. Futatsu no zentei* [Studie zum *kokutai*-Prinzip. Zwei Voraussetzungen]. In: Hashikawa, *Hashikawa Bunzō chosakushū* [Hashikawa Bunzō. Gesammelte Werke]. Bd. 2. Tōkyō: Chikuma shobō 1985, S. 110f, zitiert nach: Kang Sang-jung, *Nashonarizumu* [Nationalismus]. Tōkyō: Iwanami shoten 2003 (2001), S. 57f.

<sup>10</sup> Kang, *Nashonarizumu*, S. 56f.

*kokutai* erklärte man als Ausdruck des »natürlichen Gefühls [*shizen no kokoro*]« der Untertanen, die als »Kinder [*sekishi*]« des Tenno in »Blutsverwandtschaft [*ketsuen*]« zu diesem stünden.<sup>11</sup>

Allerdings brachte die Verfassung in Bezug auf den Status des Tenno eine Aporie mit sich: sie bestimmte ihn einerseits als »den Absoluten, der ›außerhalb‹ der Verfassung aufragt«, andererseits aber als »den konstitutionellen Monarchen, der ins ›Innere‹ der Verfassung eingebunden ist«. Kang zufolge wurde die Bestimmung des Tenno als *arahitogami* (Gott, der als Mensch erscheint) zu einem Behelf, der die konsistente Interpretation der Verfassung trotz des oben genannten Widerspruchs ermöglichte. Dabei erscheine *arahitogami* eben als Effekt der Behauptung und der Inszenierung einer ewigen Kontinuität des Throns. Es ist, so Kang, der Mythos der »seit der Gründung des Reichs ununterbrochen herrschenden Dynastie« (so im ersten Artikel der Meiji-Verfassung), der den Tenno zum »heiligen und unverletzlichen« (so im dritten Artikel) *arahitogami* werden lässt.<sup>12</sup>

---

**11** In *Grundprinzipien des Staatskörpers (Kokutai no hongi)*, der offiziellen Erläuterung des Begriffs *kokutai*, die 1937 vom Bildungsministerium herausgegeben wurde, heißt es: »[...] der Tenno hat natürlicherweise die gnädige Tugend, so dass der imperiale Thron umso fester und heiliger ist. Dass Untertanen dem Tenno dienen, ist weder so genannte Pflicht noch Unterwerfung gegenüber der Macht, sondern die Erscheinung des nicht aufzuhaltenden natürlichen Gefühls, ein spontanes Aufsehen zu und Gehorsam gegenüber Seiner Majestät.« Monbushō [Ministry of Education, Science and Culture], *Kokutai no hongi* [Grundprinzipien des Staatskörpers]. Tōkyō: Monbushō 1937, S. 19, zitiert nach: Kang, *Nashonarizumu*, S. 80; zur englischen Übersetzung vgl. Monbushō [Ministry of Education, Science and Culture], *Kokutai no hongi. Cardinal Principles of the National Entity of Japan*. Übers. von John Owen Gauntlett. Hg. mit einer Einleitung von Robert King Hall. Cambridge, MA: Harvard University Press 1949, S. 67. Die Logik des *kokutai*-Prinzips seit den 1890er Jahren, die sich auf die vermeintliche Blutsverwandtschaft von Tenno und Untertanen stützte, stieß mit der imperialistischen Expansion Japans, die zur Einschließung von »fremden Völkern« ins Japanische Kaiserreich führte, jedoch auf ein Problem. Um sich an diese politische Lage anzupassen, erfuhr die Logik des *kokutai*-Prinzips vor allem nach der Kolonisierung von Korea im Jahr 1910 eine entscheidende Änderung: Die meisten Anhänger des *kokutai*-Prinzips betrachteten das Japanische Kaiserreich nicht mehr als »Staat eines einzigen reinen blutsverwandten Volks«, sondern als Familienstaat, zu dessen Mitgliedern auch »fremde Völker« als »Adoptivkinder« werden konnten. Vgl. Oguma Eiji, *Tan'itsu minzoku shinwa no kigen. »Nihon-jin« no jigazō no keifu* [Ursprünge des Mythos' vom homogenen Volk. Genealogie der Selbstbilder vom Japaner]. Tōkyō: Shinyōsha 2000 (1995), S. 49ff, 104ff, 136ff und 377ff, hier S. 136 und 146.

**12** Vgl. Kang, *Nashonarizumu*, S. 58f und 68. Der erste Artikel der Meiji-Verfassung lautet: »Das Kaiserreich Groß-Japan wird beherrscht und regiert von dem Kaiser aus der seit der Gründung des Reiches ununterbrochen herrschenden Dynastie.« Der dritte Artikel: »Der Kaiser ist heilig und unverletzlich.« Wilhelm Röhl, *Die japanische Verfassung*. Frankfurt a.M./Berlin: Alfred Metzner 1963, S. 147.

Um die Legitimation der Regierung Japans durch den Tenno »historisch« zu begründen, zog man die mythischen Geschichten in *Kojiki* und *Nihonshoki* heran. Die 1889 unter dem Namen von Itō Hirobumi veröffentlichte quasi offizielle Erläuterung der Meiji-Verfassung *Kommentare zur Verfassung des Kaiserreichs Groß-Japan (Dainippon teikoku kenpō gige)* etwa beruft sich auf die beiden Schriften. In der Erläuterung zum ersten Artikel heißt es:

Die Herrschaft findet sich beim Kaiser auf dem Thron, der die Souveränität vereinigt und das Land sowie das Untertanen-Volk regiert. *In einer alten Schrift [koten]* wird ein Befehl der himmlischen Ahnin genannt, der lautet: »Mizuho no kuni [wörtl.: das Land der jungen und frischen Ähren] ist ein Boden, dessen Herren meine Nachkommen sein sollen. Du, der kaiserliche Nachkomme, gehe und regiere.« [...]

Dass das Territorium unseres Kaiserreichs, in den alten Zeiten Ōyashima [wörtl.: Acht-große-Inseln] genannt, aus der Awaji-Insel (d.h. die heutige [Insel] Awaji), der Akizu-Insel (d.h. die Hauptinsel), der Iyo no Futana-Insel (d.h. Shikoku), der Tsukushi-Insel (d.h. Kyūshū), der Iki-Insel und der Tsu-Insel (Tsu shima ist Tsushima), der Oki-Insel und der Sado-Insel besteht, *steht in den alten Schriften*.<sup>13</sup>

Beim ersten Zitat aus »einer alten Schrift« handelt es sich um den Befehl der Großgöttin Amaterasu (Amaterasu ōmikami), der vermeintlichen Urahnin der Tennofamilie, an ihr Enkelkind Ninigi no mikoto, wie er in der ersten Variante des neunten Abschnitts im zweiten Band des *Nihonshoki* auftaucht. Von den »Acht-großen-Inseln« des obigen Zitats, die »in den alten Schriften« stehen sollen, ist in *Kojiki* und in der siebten Variante des vierten Abschnitts im ersten Band des *Nihonshoki* die Rede. Der Rückgriff auf die in *Kojiki* und *Nihonshoki* erzählten mythischen Geschichten in der Moderne vollzog sich nach Kōnosshi als »Remythisierung«, als Zusammenführung der um 700 zunächst in verschiedenen Texten aufgezeichneten Tenno-Mythen zum einheitlichen »japanischen Mythos«, der das *kokutai*-Prinzip stützen sollte. *Kojiki* und *Nihonshoki* gelangten so in den Status von »Klassikern des Volks«.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Itō Hirobumi, *Teikoku kenpō kōshitsu tenpan gige* [Kommentare zur Verfassung des Großjapanischen Kaiserreichs und zum Gesetz über den kaiserlichen Haushalt]. Hg. von Kokka gakkai. Tōkyō: Kinkōdō/Maruzen shōsha shoten/Tetsugaku shoin/Hakubunsha 1889, S. 2ff, Hvh. von H.R. Die in meiner Übersetzung in Klammern gesetzten modernen Inselnamen sind im Original in kleineren Schriftzeichen geschrieben.

<sup>14</sup> Vgl. Kōnosshi, *Kojiki to Nihonshoki*, S. 56 und 192ff. Kōnosshi fasst *Kojiki* und *Nihonshoki* als zwei Texte auf, in denen nach zwei verschiedenen Kosmologien unterschiedliche Mythen erzählt werden. Er weist die Annahme, es gebe einen gemeinsamen Mythos als Vorlage von *Kojiki* und *Nihonshoki*, sowie den Versuch, anhand von *Kojiki*, *Nihonshoki* und anderen Texten den »ursprünglichen« Mythos systematisch zu (>re<-)konstruieren, zurück. Zwar geht Kōnosshi davon aus, dass fragmentarische Geschichten existierten. Doch die Mythen in *Kojiki* und *Nihonshoki* seien



Im Japanischen Kaiserreich war Kritik an *Kojiki* und *Nihonshoki* strikt untersagt. Der Historiker Tsuda Sōkichi etwa, der die Historizität der mythischen Geschichten sowie die Existenz mancher in den beiden Schriften genannten vermeintlich historischen Tenno in Frage stellte, wurde 1942 zu drei Monaten Gefängnis verurteilt.<sup>15</sup> Im schulischen Geschichtsunterricht wurde der Mythos bis 1945 als Geschichte gelehrt. In dem unter staatlicher Kontrolle verfassten Geschichtslehrbuch, das von 1903 bis 1945 sechs Neubearbeitungen erfuhr, setzt die »japanische Geschichte« stets mit der mythischen Erzählung ein.<sup>16</sup> Die *Geschichte Japans für Grundschulen* (*Shōgaku nihon rekishi*) von 1903 beginnt beispielsweise wie folgt:

Die Großgöttin Amaterasu ist die Ahnin Seiner Majestät des Tenno. Ihre Tugend ist äußerst hoch, wie die Sonne am Himmel die Welt beleuchtet. Die Großgöttin gab ihrem Enkel Ninigi no mikoto dieses Land und sagte: »Das Gedeihen des kaiserlichen Throns wird mit dem Himmel und der Erde grenzenlos sein.« Der in allen Zeiten unwandelbare Grund unseres Kaiserreichs Groß-Japan legte sich wahrhaft hierin fest. [...] Der vierte Thronfolger nach Ninigi no mikoto heißt Tenno Jinmu.<sup>17</sup>

Mit der Verknüpfung »Mythos und Geschichte« fokussiert Ōes Roman *Das Zeitgenossenschaftsspiel* die Übergänge des Mythischen ins Geschichtliche und

---

als solche erst in den jeweiligen Texten gebildet worden, und zwar als »Tenno-Mythen«, die zur Legitimierung der Tenno-Herrschaft dienen sollten. Kōnoshi zufolge ist der Versuch einer vereinheitlichenden (»Re-«-)Konstruktion des »ursprünglichen« Mythos' nichts anderes als eine Remythisierung der Tenno-Mythen. Vgl. Kōnoshi Takamitsu, »Kiki-shinwa«-ron kara no dakkyaku [Abschied von der »Kiki-Mythos«-Studie]. In: *Ronshū. Nihonshoki. Jindai* [Sammelband. Chronik Japans. Zeitalter der Götter]. Hg. von dems. Ōsaka: Izumi shoin 1993, S. 1–14; Kōnoshi Takamitsu/Yonetani Masafumi, Kodai shinwa no porifonī [Polyphonie der Mythen im Altertum]. In: *Ronshū. Nihonshoki. Jindai* [Sammelband. Chronik Japans. Zeitalter der Götter]. Hg. von Kōnoshi Takamitsu. Ōsaka: Izumi shoin 1993, S. 117–143; Kōnoshi, *Kojiki*, S. 162ff; Kōnoshi, *Kojiki to Nihonshoki*, S. 135ff.

**15** Zum Fall Tsudas vgl. Ienaga Saburō, *Tsuda Sōkichi no shisōshiteki kenkyū* [Ideengeschichtliche Studie zu Tsuda Sōkichi]. Tōkyō: Iwanami shoten 1972, S. 355ff. Tsudas Infragestellung der Historizität der mythischen Geschichten in *Kojiki* und *Nihonshoki* war allerdings keine Kritik am Tennotum, sondern basierte auf seiner Überzeugung, die Erzählungen in *Kojiki* und *Nihonshoki* seien »keine Geschichte [rekishi], sondern vielmehr Dichtung. Und Dichtung erzählt vom inneren Leben der Nation [kokumin, wörtl.: des National-Volks] besser als die Geschichte.« Tsuda Sōkichi, *Kojiki oyobi Nihonshoki no shinkenkyū* [Neue Forschung zu Kojiki und Nihonshoki], zitiert nach: Oguma, *Tan'itsu minzoku shinwa no kigen*, S. 295.

**16** Vgl. Ienaga, *Tsuda Sōkichi no shisōshiteki kenkyū*, S. 416.

**17** Monbushō [Ministry of Education, Science and Culture], *Shōgaku nihon rekishi* [Geschichte Japans für Grundschulen]. Ōsaka: Shūbunkan 1903, zitiert nach: Kōnoshi, *Kojiki to Nihonshoki*, S. 201f.



nimmt Bezug auf die Situation in der japanischen Vergangenheit, in der man eine Kontinuität zwischen Mythos und Geschichte propagierte. Seine Beschäftigung mit dem Mythos erinnert an Hans Blumenbergs Konzept der »Arbeit am Mythos«. Blumenberg versteht den Mythos von dessen Rezeptions- bzw. Vermittlungsvorgängen her. Im Unterschied zu Ernst Cassirer, der den Mythos im Hinblick auf dessen Ursprung und Ursprünglichkeit begreift, oder zu Claude Lévi-Strauss, der bei seiner Anerkennung der Gleichwertigkeit von verschiedenen Fassungen eines Mythos' die Dimension der Zeitbestimmtheit und der Tradierung neutralisiert, interessiert Blumenberg sich vor allem für die »Verformbarkeit« von Mythen und für die jeweilige historische Rezeptionssituation, die zu einer bestimmten »Verformung« motiviert.<sup>18</sup> In Bezug auf die westliche Kulturgeschichte konstatiert Blumenberg eine »Antithetik von Mythos und Dogma«,<sup>19</sup> eine Opposition zwischen der grenzenlosen Verformbarkeit antiker Mythen und der Restriktion hinsichtlich Verformungen in der biblischen Geschichte:

Was dem Mythos fehlt, ist jede Tendenz zur ständigen Selbstreinigung, zum Bußritual der Abweichungen, zum Abstoßen des Unzugehörigen als dem Triumph der Reinheit, zur Judikatur der Geister. Der Mythos hat keine Außenseiter, die die dogmatische Einstellung benötigt, um sich unter Definitionsdruck zu halten.<sup>20</sup>

Ein vergleichbarer struktureller Gegensatz von Mythos und Dogma hat sich in der japanischen Kulturgeschichte nicht etabliert. In Japan wurde der Mythos seit Ende des 19. Jahrhunderts eine Art Dogma, insofern er in die Konstitutionsgeschichte der Nation integriert und mit staatlicher Autorität besetzt wurde. Im Zuge der Vereinheitlichung von Tenno-Mythen aus dem achten Jahrhundert bei der Bildung eines Nationalmythos' um 1900 wurden »unangemessene« Verformungen strikt untersagt. Dabei handelt es sich um eine politische Zensur, ein Schweigegebot, das staatliche Autorität auferlegte. Kritik am Tenno oder die In-

---

**18** Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006 (1979), S. 240 und 295; zu Cassirer vgl. ebd., S. 177ff und 185ff; zu Lévi-Strauss vgl. ebd., S. 299ff. Wie Lévi-Strauss erkennt auch Blumenberg sämtliche Fassungen als konstitutive Elemente eines Mythos' an; der Unterschied zwischen den beiden betrifft die Gewichtung des Faktors Zeit. Blumenberg zufolge kann es keine endgültige *Arbeit* am Mythos geben, weil eine Bearbeitung des Mythos', die sich als die letzte und abschließende präsentiert, gerade durch die Beteuerung ihrer Letztmaligkeit einerseits selber mythisch wird, andererseits weitere Mythenproduktionen provoziert. Vgl. ebd., S. 319f.

**19** Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, S. 240.

**20** Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, S. 264.

fragestellung seiner Heiligkeit war nach den Bestimmungen im Strafrecht als ›Majestätsbeleidigung (*fukei*)‹ strafbar.<sup>21</sup>

*Das Zeitgenossenschaftsspiel* dokumentiert in den sechs fingierten Briefen einen Arbeitsprozess, das Schreiben von »Mythos und Geschichte« durch den fiktiven Autor Tsuyuki. Und diese Dokumentation der Arbeit an »Mythos und Geschichte« präsentiert der Roman zugleich als »Mythos und Geschichte«. In Tsuyukis Arbeit an »Mythos und Geschichte« vollzieht sich dabei Ōes kritische Arbeit am Nationalmythos Japans sowie an dem Schweigen, das diesen bis zum Zusammenbruch des Japanischen Kaiserreichs 1945 umgab, da seine mit dem *kokutai*-Prinzip nicht vereinbaren Verformungen staatlich unterdrückt waren. Die Frage nach der Verflechtung von Mythos und Geschichte bzw. die Notwendigkeit ihrer Unterscheidung stellen dabei auch für Japan in den 1970er Jahren, als Ōe den Roman *Das Zeitgenossenschaftsspiel* schreibt, ein durchaus zeitgenössisches, aktuelles Problem dar, denn der Nationalmythos hat nach dem Ende des Kaiserreichs keineswegs seine ideologische Wirkung völlig eingebüßt. Im Folgenden möchte ich zeigen, wie sich *Das Zeitgenossenschaftsspiel* mit dem in einem bestimmten mythischen und historischen Diskurs enthaltenen Schweigen sowie mit dem impliziten und expliziten Schweigegebot in der japanischen Gesellschaft vor, während und nach dem Fünfzehnjährigen Krieg (1931–1945)<sup>22</sup> auseinandersetzt – und wie Ōes Roman, der sich als »Mythos und Geschichte« zu lesen gibt, dies in seinem literarischen Diskurs aufarbeitet.

## 1.2 Eine nicht gehaltene Vorlesung über den Mythos – (Re-)Lektüre von *Kojiki* und *Nihonshoki*

Die Auseinandersetzung mit den Tenno-Mythen ist bereits im »ersten Brief« explizit. Tsuyuki berichtet dort seiner Zwillingschwester über seine Vorlesung an der Universität in Mexico City, in der er *Nihonshoki* behandelt. An einer der

<sup>21</sup> Das alte Strafrecht, das 1880 verkündet wurde und 1882 in Kraft trat, behandelt ›Majestätsbeleidigungsverbrechen (*fukeizai*)‹ in den Artikeln 117 und 119; das neue Strafrecht, das 1907 verkündet wurde und 1908 in Kraft trat, in den Artikeln 74 und 76. Die beiden Artikel wurden 1947 zusammen mit den Artikeln 73 und 75 über ›Hochverrat (*taigyakuzai*)‹ (entspricht den Artikeln 116 und 118 im alten Strafrecht) in dem bis heute geltenden Strafrecht gestrichen. Zu dem alten Strafrecht von 1880 und dem neuen Strafrecht von 1907 vgl. Yamano Kinzō (Hg.), *Shinkyū keihō taishō* [Vergleich des alten und neuen Strafgesetzbuchs]. Tōkyō: Yūbikaku 1907; Sōmushō [Ministry of Internal Affairs and Communications], e-GOV, Keihō [Strafgesetzbuch]. <<http://law.e-gov.go.jp/htmldata/M40/M40H0045.html>>.

<sup>22</sup> Zu dieser Bezeichnung vgl. Lektüre des Schweigens II, S. 141, Anm. 34.

vier Stellen aus dem Text, die er im Brief erwähnt, geht es um die Entstehung der Onogoro-Insel, auf der anschließend die Vermählung des Gottes Izanagi no mikoto und der Göttin Izanami no mikoto sowie die Zeugung der acht großen Inseln durch die beiden Götter stattfinden:

Izanagi no mikoto und Izanami no mikoto standen auf der Ama no ukihashi [wörtl.: die im Himmel schwebende Brücke], berieten sich miteinander und sagten: »Gibt es unten am Boden nicht vielleicht gar ein Land?«; sie stießen sogleich den himmlischen Juwelen-Spieß [...] <sup>23</sup> nach unten und tasteten damit herum, und da fanden sie das blaue Meeresgefilde. Das von der Spitze des Spießes herabtropfende Meerwasser gerann und wurde eine Insel. Sie bekam den Namen Onogoro-Insel. (44; N 1-4/24f) <sup>24</sup>

Zur Lektüre dieser Passage schlägt Tsuyuki den zwei Studentinnen, die als einzige seine Vorlesung besuchen, einen quasi komparatistischen Ansatz vor – einen Vergleich zwischen der kosmologischen Ordnung in *Nihonshoki* und der im »Mythos eurer westlichen Länder«:

[...] diese zwei Gottheiten sagen nur deshalb, weil sie eben auf der Ama no ukihashi stehen, es müsste unten am Boden ein Land geben. Zeigt dies nicht ein kosmologisches Verhältnis von oben und unten, das mit dem im Mythos eurer westlichen Länder vergleichbar ist? (45)

Rachel, eine der beiden Studentinnen, kritisiert diesen Ansatz: In *Nihonshoki* gebe es andere Stellen, die das kosmologische Verhältnis von oben und unten erwähnen; außerdem existierten zur zitierten Stelle Varianten; man solle zu-

<sup>23</sup> Im Original stehen in kleinerer Schrift die Bedeutung und Aussprache des chinesischen Schriftzeichens für »Juwelen«.

<sup>24</sup> Hier und im Folgenden verwende ich bei der Übersetzung der Zitate aus *Nihonshoki* und *Kojiki* ins Deutsche vor allem die folgenden Ausgaben mit dem Originaltext in Chinesisch (*kanbun*), dem japanisierten Originaltext (*yomikudashibun*) und der Übersetzung ins moderne Japanische sowie Kommentaren: Kojima Noriyuki/Naoki Kōjirō/Nishimiya Kazutami/Kuranaka Susumu/Mōri Masamori (Hg., komment. und übers.), *Nihonshoki* [Chronik Japans]. 3 Bde. Tōkyō: Shōgakukan 1994ff; Yamaguchi Yoshinori/Kōnoshi Takamitsu (Hg., komment. und übers.), *Kojiki* [Aufzeichnung alter Begebenheiten]. Tōkyō: Shōgakukan 2003 (1997). Die in den Klammern nach »N« wie 0-0-0/0 angegebenen Zahlen beziehen sich jeweils auf Band (*maki*), Abschnitt (*dan*), evtl. Variante (*aru fumi*) des *Nihonshoki* sowie die Seitenzahl von: Kojima/Naoki/Nishimiya/Kuranaka/Mōri (Hg., komment. und übers.), *Nihonshoki*, Bd. 1; die nach »K« angegebene Zahl ist die Seitenzahl von: Yamaguchi/Kōnoshi (Hg., komment. und übers.), *Kojiki*. Sowohl bei *Kojiki* als auch bei *Nihonshoki* ziehe ich außerdem die deutsche Übersetzung von Karl Florenz vergleichend heran: Karl Florenz, *Die historischen Quellen der Shinto-Religion*. Aus dem Altjapanischen und Chinesischen übers. und erklärt von dems. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht; Leipzig: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung 1919.

nächst die in der zitierten Passage gezeigte kosmologische Ordnung mit der an den anderen Textstellen sowie den Varianten vergleichen. Tatsächlich gibt es zu der Stelle, die Tsuyuki aus dem Haupttext (*seibun*) des vierten Abschnitts im ersten Band des *Nihonshoki* zitiert, insgesamt zehn Varianten (*aru fumi*). Rachels Bemerkung betrifft dabei nicht bloß die philologische Ungenauigkeit bei der Textauslegung, sondern vor allem auch das Prinzip, das Tsuyukis Textauslegung zugrunde liegt, d.h. die Deduktion einer kosmologischen Ordnung des ›japanischen‹ Mythos' aus einer einzigen Stelle in *Nihonshoki*, die er für repräsentativ ausgibt, und die Konstruktion des ›japanischen‹ Mythos' durch einen solchen Akt der Repräsentation des Ganzen durch einen Teil, der zum Zweck des Vergleichs zwischen ihm und dem ›westlichen‹ Mythos unternommen wird. Rachels Kritik ist zudem von politischem Charakter: Indem Tsuyuki vom »Mythos eurer westlichen Länder« spricht (ohne dabei konkrete Beispiele zu nennen), fasst er Rachel, die aus den USA (nach seiner Vermutung anhand ihres Akzents aus einer südlichen Kleinstadt) stammt, und Martha, die anscheinend aus Lateinamerika kommende andere Teilnehmerin,<sup>25</sup> zusammen und weist ihnen die gleiche Zugehörigkeit zu einer Einheit namens ›Westen‹ zu. In diesem lapidaren Vergleich zeigen sich also zwei gewaltsame Momente der Repräsentation: die Gewalt einer vereinheitlichenden Repräsentation des Ganzen durch einen Teil; und die der Vereinheitlichung von Individuen, Herkunftsn, Ländern zu einer kulturellen Einheit, die einer anderen gegenübergestellt wird.

Am Ende kritisiert Rachel die Vorlesung wegen der aus ihrer Sicht willkürlichen Themenauswahl und Argumentation. Sie ahnt indes nichts von den Hintergründen. Im Brief erklärt Tsuyuki seiner Zwillingschwester den Grund dafür, dass ihm die Vorlesung misslungen ist: Während der Vorlesung musste er das Thema, das ihm als Verfasser von »Mythos und Geschichte« am Herzen liegt, verschleiern. Die Textstelle, die er eigentlich hätte behandeln wollen, sei nicht die zitierte, sondern die folgende: »Als die Zeit der Geburt kam, wurde zunächst die Ahaji-Insel als Plazenta geboren. Doch ihre [Izanagis und Izanamis] Gemüter hatten keine Freude daran. Daher nannten sie sie Ahaji-Insel [*ahaji*] bedeutet: ›Ich habe Schande auf mich geladen‹.« (46; N 1-4/26f) Auf diese verabscheute Insel, die vor den acht großen Inseln als *Erstling* gezeugt wurde und die nicht

<sup>25</sup> Im Text fehlen eindeutige Hinweise zu Marthas Herkunft. Sie verbrachte zwei Studienjahre in Europa, und ihr Vater ist ein auch in Mexiko bekannter Maler. Die Wiedergabe ihres Namens durch die *katakana*-Silben マルタ (*Maruta*) in Ōes Text entspricht [*márta*], was zumindest darauf hindeutet, dass sie nicht wie Rachel (レイチエル, *Reicheru*, [*ˈrɛɪtʃəl*]) aus einem englischsprachigen Kulturraum kommt, wo derselbe Name マーサ (*Māsa*, [*ˈmárθa*]) ausgesprochen wird.

zum Ōyashima-Land (dem Land der acht großen Inseln) gehören darf, komme es ihm in Wahrheit an:

Als derjenige, der Mythos und Geschichte unseres Bodens schreibt, habe ich mir gewünscht zu sagen, dass man auf Süd-Celebes, der Bali-Insel oder Sumatra glaubte, die *ena* [Plazenta] der Ena-Insel, die unter solch befremdenden Umständen benannt wurde, sei der ältere Bruder oder die ältere Schwester des geborenen Kindes; und die als ›ahaji‹ verabscheute Insel im Zusammenhang mit dem ›Hiruko [wörtl.: Egel-Kind]‹ zu erzählen und festzuhalten, das in *Kojiki* in einem Schiff aus Schilfrohr ausgesetzt wurde. Wie das Schiff aus Schilf hat auch ›ahaji‹ unmittelbar mit unserem Boden zu tun. Schwester, das war, obwohl ich es Dir gegenüber nicht extra zu sagen brauche, seit der Gründung des Dorfes = Staates = Mikrokosmos' der Name, der, wenn auch oft mit wechselnden chinesischen Schriftzeichen geschrieben, konsequent auf unseren Boden verwies. (46)

Hiruko, das Tsuyuki hier erwähnt, wird, wie es in *Kojiki* heißt, als Erstling von Izanagi und Izanami gezeugt und nach dem Egel (*hiru*) benannt, da er zu weich war, um eine Insel zu sein.<sup>26</sup>

[...] das Kind, das sie [Izanagi und Izanami] auf dem Brautlager begannen und zeugten, war Hiruko. Dieses Kind setzten sie in einem Schiff aus Schilfrohr aus. Dann zeugten sie die Aha-Insel [›aha‹ bzw. ›awa‹ bedeutet etwa: dünn, nicht fest].<sup>27</sup> Diese zählten sie auch nicht zu ihren Kindern. (K 32ff)

Der Ansatz, den Tsuyuki eigentlich vorschlagen wollte, ist also eine Relektüre der Ursprungsmythen in *Kojiki* und *Nihonshoki*, die sich kritisch gegen die dogmatische Erhabenheit der Tenno-Mythen wendet. Der Hinweis auf eine solche un- oder antidogmatische Lektüre deutet mehrere Strategien an: Erstens möchte Tsuyuki den Text auf die Spuren eines Kulturtransfers im südostasiatischen Raum hin lesen, um den ›japanischen Mythos‹ zu dekonstruieren. Zweitens will er die in den Tenno-Mythen marginalisierten bzw. verdrängten Figuren (die Ahaji-Insel und Hiruko) ins Zentrum rücken. Drittens betreibt er eine bewusste Missinterpretation, indem er die Ahaji-Insel mit seinem Heimatdorf namens Ahaji auf der Shikoku-Insel verbindet, die in *Kojiki* und *Nihonshoki* Iyo no futana-Insel heißt; so eignet er sich gewissermaßen die Ursprungsmythen in den beiden Schriften subversiv für sein Dorf an, das zahlreiche Stellen im Roman als eine periphere Gegenposition zum Zentrum (zur Stadt Tōkyō und zum Tenno, der dort seit der Meiji-Restauration seinen Sitz hat) beschreiben.<sup>28</sup> Viertens ahmt er

<sup>26</sup> Vgl. Yamaguchi/Kōnosshi (Hg., komment. und übers.), *Kojiki*, S. 33, Anm. 1.

<sup>27</sup> Vgl. Yamaguchi/Kōnosshi (Hg., komment. und übers.), *Kojiki*, S. 33, Anm. 2.

<sup>28</sup> Ōe erklärt auch in anderen Texten und Gesprächen wiederholt, es gehe ihm darum, die Kultur der Peripherie kritisch gegen die »Kulturideologie« des Zentrums zu positionieren. Vgl.

bei seiner strategischen Missinterpretation das vereinheitlichende Verfahren bei der Integration der Tenno-Mythen in den Nationalmythos Japans nach, wodurch das dekonstruktive Spiel mit der Interpretation nicht bloß die Tenno-Mythen aus dem achten Jahrhundert, sondern auch den darauf basierenden modernen Nationalmythos erfasst. Von Bedeutung ist dabei, dass die beiden marginalen Figuren, mit denen Tsuyuki seine Relektüre einsetzen lassen will, in den Mythen sowohl des *Kojiki* als auch des *Nihonshoki* zeitlich *vor* den acht Inseln erzeugt werden, die Izanagi und Izanami als ihre Kinder anerkennen und die das Land Japan bilden dürfen. Tsuyukis Lektüre zielt also auf die Zeit *vor* dem Zeitpunkt, den die offizielle Lesart als Anfang markiert. Die Überschrift des »ersten Briefs« lautet: »Aus Mexiko, an den Anfang der Zeit [*Mekishiko kara, toki no hajimari ni mukatte*]«. Der Ort Mexiko, von dem aus Tsuyuki seine Relektüre der Tenno-Mythen unternimmt, stellt dabei im Hinblick auf die globalen politökonomisch-kulturellen Kräfteverhältnisse ebenfalls einen Rand dar.<sup>29</sup>

All das äußert Tsuyuki jedoch nicht in der Vorlesung, und zwar nicht nur weil diese Lektüreverfahren wegen der (absichtlichen) Missinterpretation als

---

Ôe Kenzaburô, *Shôsetsu no hōhō* [Methode des Romans]. Tōkyō: Iwanami shoten 1993 (1978), vor allem S. 183ff und 193ff; Ôe Kenzaburô, *Nihon no »watashi« kara no tegami* [Briefe von »mir« aus Japan]. Tōkyō: Iwanami shoten 1996, S. 51ff, hier S. 61; Ôe Kenzaburô, *Dôjidai-ron no kokoromi. Sakka jishin ni yoru moderu kaisetsu* [Versuch einer Studie über die Zeitgenossenschaft. Modell-Erläuterung durch den Schriftsteller selbst]. In: *Sekai*. 1980. H. 412, S. 252–264; Ôe Kenzaburô/Kaga Otohiko, *Gendai bunmei wo fūhisuru. Taidan* [Die gegenwärtige Zivilisation karikieren. Gespräch]. Beilage zu »Dôjidai gēmu [Das Zeitgenossenschaftsspiel]«. Tōkyō: Shinchōsha 1979. In *Das Zeitgenossenschaftsspiel* werden allerdings nicht lediglich die Mythen der Peripherie gegen die Mythen des Zentrums ausgespielt; die Kritik an der Ideologie der imaginierten Gemeinschaft »Japan« legt ebenfalls einen ideologischen Kern der dörflichen Gemeinschaft frei. Diese Kritik an der Dorfgemeinschaft bleibt indes in Ôes Kommentaren zu *Das Zeitgenossenschaftsspiel* auffällig ausgespart.

29 Christine Ivanović weist darauf hin, dass den drei deutschsprachigen Autoren des 20. Jahrhunderts, die die mythische Geschichte von Izanagi und Izanami rezipierten (Alfred Döblin, Erich Fried und Yoko Tawada), die »exterritoriale Position« gemeinsam ist: »Döblin lebt im amerikanischen Exil, Fried in London, Tawada in Hamburg. Die Fremdheitserfahrung ist für alle drei eine doppelte; im Raum einer je different erfahrenen Kultur wenden sie sich einem Dritten zu, dem Gründungsmythos eines räumlich wie zeitlich weit entfernten Kulturkreises, der in die jeweilige Problemlage produktiv befremdend eingeholt wird.« Christine Ivanović, *Kultur als Gestaltung der Differenz. Zur Rezeption des japanischen Ursprungsmythos Izanami und Izanagi in deutschsprachigen Texten des 20. Jahrhunderts*. In: *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005. »Germanistik im Konflikt der Kulturen«*. Hg. von Jean-Marie Valentin unter Mitarbeit von Laure Gauthier. Bern u.a.: Peter Lang 2008, S. 113–118, hier S. 113. Von einem vergleichbaren Standpunkt aus betreibt auch Ôes Figur Tsuyuki in Mexico City seine kritische (Re-)Lektüre von *Kojiki* und *Nihonshoki*.

wissenschaftlicher Diskurs unangemessen wären, sondern vor allem wegen der Schweigepflicht, der er als Mitglied der Dorfgemeinschaft unterliegt, als das er sich versteht. Tsuyukis Heimatdorf hat eine besondere Geschichte: Die Gründer des Dorfes waren Menschen, die aus ihrem *han* (Verwaltungsgebiet in der Edo-Ära) verbannt wurden. Sie wurden in ein Schiff gesetzt und aus dem Hafen auf offene Meer hinausgebracht, wo sie ihr Grab in den Wellen finden sollten. Doch es gelang ihnen, heimlich ans Land zurückzukehren, und sie gründeten ein Dorf an einem Ort, der tief in den Bergen verborgen liegt. Bis gegen Ende der Edo-Ära war dies ein »Versteck-Dorf«, dessen Existenz die Dorfbewohner gegenüber der Außenwelt geheim hielten. Obwohl das Dorf in der darauf folgenden Zeit zunächst in das *han*, das die Gegend um das Dorf umfasste, integriert wurde und im Zuge der Meiji-Restauration (um 1868) unter die Gewalt der japanischen Zentralregierung geriet, folgt Tsuyuki »dem inneren Prinzip unseres Bodens« (359), nach dem derjenige, der »Mythos und Geschichte« Fremden enthüllt, als Verräter gilt.

Das Verwirrende und die Willkür der Vorlesung Tsuyukis, die Rachel kritisiert, wurden also dadurch verursacht, dass er zwischen seinen Pflichten als moderner Wissenschaftler einerseits und als Verfasser von »Mythos und Geschichte« der Dorfgemeinschaft andererseits gespalten war. Seine Vorlesung besteht aus Bruchstücken zweier unvereinbarer Diskurse: einem, den er als Historiker und Japanologe führen muss, aber nicht will; und einem, den er als Verfasser von »Mythos und Geschichte« seines Dorfes führen will, aber geheim halten muss. Dabei hindern nicht nur die Regeln des wissenschaftlichen Diskurses, sondern auch die Macht von »Mythos und Geschichte« des Dorfes die Relektüre der Tenno-Mythen daran, sich in der Öffentlichkeit, in einem Fremden zugänglichen Raum als ein Gegen-Diskurs zu entfalten. Wegen des Schweigegebots müssen Tsuyukis Interpretationen der klassischen japanischen Texte, die durch ihre Beziehungen zu seinem Heimatdorf das »innere Prinzip unseres Bodens« verraten würden, gegenüber denjenigen, die nicht zur Dorfgemeinschaft gehören, im Verborgenen bleiben. Tsuyuki steht so vor der Aporie, *zugleich* der Agent eines Widerstands durch Geheimhaltung und der Agent einer Subversion zu sein, die der Aufhebung der Geheimhaltung bedürfte. Der Roman thematisiert wiederholt die Ambivalenz des gemeinschaftlichen Schweigens, das, während es ein effektives Mittel im Widerstandskampf des peripheren Dorfes gegen die Zentralregierung und den von ihr verwalteten Nationalstaat darstellt, seinerseits eine restriktive Autorität über einzelne Gemeinschaftsmitglieder ausübt und Fremde von der Teilhabe am Geheimnis ausschließt.



### 1.3 Polyphoner Monolog oder monologische Polyphonie – Öes Auseinandersetzung mit dem Schweigen im *shishōsetsu*

Der Ich-Erzähler von *Das Zeitgenossenschaftsspiel* präsentiert sich als Leser und Interpret von mythischen Überlieferungen – nicht nur von den Mythen in *Kojiki* und *Nihonshoki*, sondern auch von den mythischen Überlieferungen im Dorf – und zugleich als Autor von »Mythos und Geschichte«. Seine Reflexionen über verschiedene Leseweisen des Mythos' motivieren den Leser von *Das Zeitgenossenschaftsspiel*, sich die Frage zu stellen, wie dieser Roman zu lesen ist, was die Thematisierung der Lektüre in Bezug auf dessen Lektüre bedeutet. In diesem Zusammenhang ist es signifikant, dass Tsuyuki in seiner Vorlesung an der Universität in Mexico City nicht *Kojiki*, sondern *Nihonshoki* behandelt. Ein großer Unterschied zwischen den beiden Schriften besteht nämlich darin, dass im ersten und zweiten Band des *Nihonshoki*, in denen es um das »Zeitalter der Götter« geht, nach einem Abschnitt des Haupttextes mehrere Varianten stehen, die stets wie folgt beginnen: »In einer Schrift heißt es [...]«. Zu den vergleichbaren mythischen Geschichten in *Kojiki* gibt es dagegen keine Varianten. An Tsuyukis Bericht über die Vorlesung fällt auf, dass er zwar durch die Stimme einer kritischen Studentin die Problematik der Variante erwähnt, doch in seinem Brief stets nur eine Textversion zitiert. Dies ließe sich als eine Art verborgene Lektüeranweisung von Tsuyukis Briefen verstehen, die ja als Dokumentationen des Arbeitsprozesses zugleich die Arbeit zu »Mythos und Geschichte« sind: als Hinweis auf mögliche Varianten der eigenen Erzählungen, die im Text der Briefe, so wie der Roman *Das Zeitgenossenschaftsspiel* sie »dokumentiert«, nicht auftauchen. Tsuyukis Umgang mit den Varianten in *Nihonshoki* motiviert den Leser des Romans dazu, diesen auch in Hinblick darauf zu lesen, was darin verschwiegen wird, und zu fragen, welche Beweggründe hinter dem Schweigen stehen mögen.

Die Erzählstruktur von *Das Zeitgenossenschaftsspiel* verknüpft monologisches Erzählen mit einer Polyphonie: Der Roman besteht allein aus den Briefen von Tsuyuki an seine Zwillingsschwester, in denen »Mythos und Geschichte« als an ein »Du« adressierte Ich-Erzählung geschrieben sind. Der Stil dieses Erzählens ist geprägt durch Vertraulichkeit, durch eine geschwisterliche Intimität, von der man allerdings nie erfährt, inwieweit sie auf Gegenseitigkeit beruht, denn die Angesprochene bleibt still; sie schreibt ihrem Zwilling Bruder nicht zurück. Doch in »Mythos und Geschichte« fließen verschiedene Stimmen anderer auf eine Weise ein, die die Vielstimmigkeit des Textes betont: Tsuyukis Erzählungen über das Dorf basieren einerseits auf dem Unterricht, den er von seinem Vater erhalten hat. Dessen Wissen beruhte wiederum auf seiner Erforschung der lokalen Überlieferungen, wobei der Vater diese nicht lediglich dokumentierte, sondern zum Teil auch eigens konstruierte. Andererseits gibt es Geschichten,



von denen der Vater nichts erfuhr. Außerdem zitiert Tsuyuki Dokumente, unter anderem eines, das die Überlieferung, wie der Vater sie ihn gelehrt hat, grundsätzlich in Frage stellt. Tsuyuki erzählt auch über »Die Familie des Schreibers von Mythos und Geschichte« (so die Überschrift des »fünften Briefs«) sowie seine Lebensgeschichte. Er deutet zudem die Überlieferungen (um) und bezieht sich auf Interpretationen von anderen.

Die Mischung von monologischem und polyphonem Erzählen in *Das Zeitgenossenschaftsspiel* spiegelt offenbar Ōes Problembewusstsein in Bezug auf die Erzählweise wider, worüber er in seinen Essays wiederholt schreibt. In *Erfahrung des Romans* (*Shōsetsu no keiken*, 1994) etwa bezieht er sich auf Michail Bachtins *Probleme der Poetik Dostoevskijs* und schlägt einen polyphonen Roman im Sinne Bachtins vor als Alternative zur »speziellen Tradition des ›shishōsetsu‹« in der japanischen Literatur, dessen »monologische Erzählstimme« er für problematisch hält.<sup>30</sup> Die Gattung des *shishōsetsu* (wörtl.: Ich-Roman), entstanden am Anfang des 20. Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem japanischen Naturalismus, ist Irmela Hijiya-Kirschnereit zufolge durch Merkmale gekennzeichnet wie das Ich bzw. Selbst des Autors als zentrales Thema, häufig einen kürzeren Ausschnitt aus seinem täglichen Leben als Handlungsrahmen, Ich-Erzählung, einen selbstmitleidigen Ton, eine durch Subjektivität und Egozentrik bestimmte Beobachtungsperspektive sowie eine selbstentblößende Erzählhaltung. Zwei Elemente prägen laut Hijiya-Kirschnereit die Struktur des *shishōsetsu* besonders: Das eine ist »Faktizität«, d.h. »eine Setzung [...], die besagt, daß das Werk die vom Autor erfahrene Realität unmittelbar wiedergibt«; bei dieser Setzung handelt es sich um »das Verhältnis von literarischem Werk und pragmatischer Wirklichkeit aus der Sicht des japanischen Lesers«. Das andere ist die »Fokusfigur«, d.h. die Einheit von Ich-Erzähler, Protagonist und Autor, welche die einzige das Handlungsgeschehen erlebende, beobachtende, beschreibende und bewertende Instanz darstellt. Diese Struktur des *shishōsetsu* führe den Leser zur Identifikation mit dem Protagonisten:

Durch die Augen des Protagonisten nimmt er [der Leser] die Welt wahr, und dies geschieht auf eine affektive Weise unter weitgehender Ausschaltung rationaler Elemente. Das Ergebnis ist eine Gleichgestimmtheit, die intellektuelle Prozesse von vornherein unterbindet. Das heißt, daß der Leser trotz der Nähe des geschilderten Geschehens zu seiner Lebenswirklichkeit, trotz der Vertrautheit der beschriebenen Situation nicht den Versuch unternimmt, die Einstellung oder das Verhalten des Ich-Erzählers seiner eigenen Beurteilung zu unterwerfen, so perfekt ist die Identifikation mit der Sichtweise des Subjekts.

---

30 Ōe Kenzaburō, *Shōsetsu no keiken* [Erfahrung des Romans]. Tōkyō: Asahi shinbunsha 1998 (1994), S. 35.

Sowenig, wie der Protagonist sein Verhalten reflektiert, sowenig stellt es auch der sich einfühlende Leser in Zweifel.<sup>31</sup>

Hijiya-Kirschneret beobachtet eine Wiederbelebung des *shishōsetsu* seit den späten 1970er Jahren trotz der heftigen Kritik daran bereits unmittelbar nach dem Ende des Fünfzehnjährigen Kriegs.<sup>32</sup> In den 1970er Jahren kritisiert Ōe den *shishōsetsu* und setzt ihm den *zentaishōsetsu* (wörtl.: Totalitäts- bzw. Gesamtheits-Roman)<sup>33</sup> entgegen, der Ereignisse aus vielfältigen, sich gegenseitig relativierenden Perspektiven darstelle. In *Methode des Romans (Shōsetsu no hōhō, 1978)*, einer Sammlung poetologischer Essays, die Ōe nach eigener Angabe von Ende 1977 bis Anfang 1978 parallel zur Arbeit an *Das Zeitgenossenschaftsspiel* verfasste, bemerkt er zu Tolstois Roman *Krieg und Frieden*, den er als Beispiel für den *zentaishōsetsu* nennt:

---

31 Irmela Hijiya-Kirschneret, *Was heißt: Japanische Literatur verstehen? Zur modernen japanischen Literatur und Literaturkritik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 140f. Vgl. außerdem: Irmela Hijiya-Kirschneret, *Selbstentblößungsrituale. Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung »Shishōsetsu« in der modernen japanischen Literatur*. Wiesbaden: Franz Steiner 1981, vor allem S. 121ff.

32 Vgl. Hijiya-Kirschneret, *Was heißt: Japanische Literatur verstehen?*, S. 138.

33 Das Wort ›Totalität (zentai)‹ im Zusammenhang mit dem Roman mag zwar spontan an die Romantheorie Hegels denken lassen, der in den *Vorlesungen über die Ästhetik* einerseits das Medium »Poesie« als »die Totalität« definiert, »welche die Extreme der bildenden Künste und der Musik auf einer höheren Stufe, in dem Gebiete der geistigen Innerlichkeit selber, in sich vereinigt«, andererseits dem Roman die Leistung zuerkennt, die »Totalität einer Welt- und Lebensanschauung« darzustellen. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*. Auf der Grundlage der »Werke« von 1832–1845 neu edierte Ausg. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 15. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 224 und 393. Ōes Auffassung des *zentaishōsetsu* ist jedoch, wie bereits erwähnt, vielmehr vom Bachtinschen Konzept des polyphonen Romans inspiriert, der sich von der Totalität à la Hegel ausdrücklich absetzt. In *Probleme der Poetik Dostoevskijs* kontrastiert Bachtin »viele, dialektisch nicht aufgehobene Bewußtseine« bei Dostoevskij, »die nicht zur Einheit eines entstehenden Geistes verschmelzen«, dem »hegelianisch verstandene[n], einzige[n], dialektisch sich entfaltende[n] Geist«. Michail Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Übers. von Adelheid Schramm nach der 2., überarbeiteten und erweiterten Aufl. 1963. München: Carl Hanser 1971, S. 32f. Bachtin sieht dabei eine Parallele zwischen Hegels Phänomenologie und Goethes Bildungsromanen, zu denen er Dostoevskijs Literatur als Gegenmodell positioniert; anders als bei Goethe sei die Poetik Dostoevskijs durch Koexistenz und Gleichzeitigkeit gekennzeichnet, in der mannigfaltige Bewusstseine in Beziehung zueinander stehen. Wilhelm Voßkamp macht allerdings auf Momente bei der in den *Vorlesungen über die Ästhetik* entwickelten Romantheorie aufmerksam, die »eine implizite Kritik des auf Versöhnung gerichteten philosophischen Systems« in der *Phänomenologie des Geistes* sein könnten. Vgl. Wilhelm Voßkamp, *Der Roman des Lebens. Die Aktualität der Bildung und ihre Geschichte im Bildungsroman*. Berlin: Berlin University Press 2009, S. 143ff, hier S. 160.

[...] Tolstois Bemühung konzentriert sich darauf, Lebensweisen einzelner *Individuen*, die möglichst vielfältige Richtungen aufweisen, im Zusammenhang mit dem Krieg darzustellen. *Individuen* spielen die Rolle, Lebensweisen der anderen gegenseitig zu relativieren. Und wenn die so relativierten vielfältigen *Individuen* den weiten Horizont dieses Romans ausfüllen, zeichnet sich am Ende, als eine totale Struktur, der »verfremdete« Krieg ab.<sup>34</sup>

Öes Einwände gegen den *shishōsetsu* sind zudem im Kontext politischer Umstände zu verstehen, die zur Entstehung dieser Gattung führten. Der Literaturwissenschaftler Watanabe Naomi weist darauf hin, dass die Vertreter der in Japan nach dem Russisch-Japanischen Krieg (1904–1905) aufgekommenen naturalistischen Literaturbewegung bei dem sogenannten »Hochverrat-Fall (*Tai-gyaku jiken*)« (1910–1911) eingeschüchtert reagierten und sich daraufhin dem Ich des Autors als politisch risikolosem Beschreibungsobjekt zuwandten. In diesem Zusammenhang ist auch zu beachten, dass dem japanischen Naturalismus, wie Hijiya-Kirschnerit bemerkt, im Unterschied zum europäischen Naturalismus gesellschaftskritische Elemente fehlten – ein Faktor, der die »Entstehung des *shishōsetsu* aus dem Geiste des Naturalismus« begünstigte.<sup>35</sup> Beim Hochverrat-Fall führte die japanische Polizei anlässlich der Festnahme von vier Sozialisten, die ein Attentat auf den Tenno geplant hatten, landesweite Razzien und Verhaftungen unter Sozialisten durch. Im folgenden Prozess wurden 24 Angeklagte zum Tode verurteilt und hingerichtet, während die »heilige Gnade« des Tenno die Strafe für zwölf weitere Verurteilte zu lebenslänglichem Zuchthaus »abmilderte.«<sup>36</sup> Der Hochverrat-Fall wird auch in *Das Zeitgenossenschaftsspiel* erwähnt (204ff). In Hinblick auf diese soziopolitische Lage Japans um 1910 bemerkt Watanabe zur Entstehung des *shishōsetsu*:

Dass meine Worte gerade in einem Land, das den Tenno hat, geschrieben (und gelesen) werden: Es ist offensichtlich, dass der »*shishōsetsu*« eben als »enge Reinigung« entstand und sich entwickelte, um diese historische Bedingung an sich zu *vergessen*; zugleich organisierte seine *Enge* umgekehrt fortwährend die Komplementarität zur imperialistischen *Expansion* des absolutistischen Tenno-Staates [*tennō zettai kokka*] [...].<sup>37</sup>

<sup>34</sup> Ōe, *Shōsetsu no hōhō*, S. 131. Beim Begriff der »Verfremdung« bezieht sich Ōe auf Schklowski und Eichenbaum. Mit den Arbeiten der russischen Formalisten, von denen besonders in der ersten Hälfte der 1970er Jahre zahlreiche japanische Übersetzungen erschienen, beschäftigte Ōe sich intensiv.

<sup>35</sup> Vgl. Hijiya-Kirschnerit, *Selbstentblößungsrituale*, S. 23.

<sup>36</sup> Vgl. Watanabe Naomi, *Fukeibungaku-ron josetsu* [Einleitung zur Majestätsbeleidigungsliteratur-Studie]. Tōkyō: Ōta shuppan 1999, S. 60ff.

<sup>37</sup> Watanabe, *Fukeibungaku-ron josetsu*, S. 257f.

Die Gattung *shishōsetsu* ist also aus einem sich dem politischen Druck beugenden Schweigen von Literaten hervorgegangen. Im Fall des ›traditionellen‹ *shishōsetsu* verschweigt die beredte Erzählung über das Ich, die Lockerung oder Aufhebung der ›inneren‹ Zensur, eben die Gewalt der äußeren Zensur im Japanischen Kaiserreich, die den Autor explizit mit Strafe bedrohte,<sup>38</sup> oder die des sogenannten ›Tabus der Chrysantheme (*kiku no tabū*)‹ im Nachkriegs-Japan, das implizit ein Schweigen gebietet. Bei diesem Tabu, das in der heutigen japanischen Gesellschaft immer noch wirksam ist, handelt es sich um »die Struktur der Massenmedien, die ein kritisches Erzählen und Schreiben über den Tenno und das Tennotum konsequent unterdrücken«,<sup>39</sup> was durch die Chrysantheme, das Emblem des Kaiserhauses, euphemistisch bezeichnet wird.

In *Das Zeitgenossenschaftsspiel* finden sich einige Elemente, die auf die Gattung des *shishōsetsu* verweisen, zum Beispiel die Biographie Tsuyukis, die an die Ōes erinnert (Alter, Heimatdorf auf Shikoku, Studium in Tōkyō, Lehre an der Universität in Mexico City),<sup>40</sup> die Ich-Form sowie selbstentblößende Erzählgesten. Solchen Elementen werden allerdings andere entgegengesetzt, die die Identifikation von Tsuyuki mit Ōe unmöglich machen (wie z.B. Tsuyukis Beruf als Historiker, die Geschichten seiner Familienmitglieder usw.). Indem er Merkmale des *shishōsetsu* in seinen Roman einführt, dessen monologisch-egozentrische Form jedoch vielfach durchkreuzt, mit Heterogenem durchsetzt oder in Frage stellt, schafft Ōe hier so etwas wie einen polyphonen Monolog oder eine monologische Polyphonie. Dies erfordert eine kritische Lektüre der monologischen Erzählung *innerhalb des Romans*. Es gilt, die Vielzahl von Stimmen innerhalb des als Monolog Angelegten aufzuspüren – dort, wo sie durchklingen, aber mehr noch dort, wo sie still bleiben und nur als schweigende oder verstummte Stimmen vernehmbar sind.

38 Zum ›Majestätsbeleidigungsverbrechen‹ s.o., S. 215f.

39 Komori Yōichi, *Rekishininshiki to shōsetsu. Ōe Kenzaburō-ron* [Geschichtsauffassung und Roman. Ōe Kenzaburō-Studie]. Tōkyō: Kōdansha 2002, S. 289.

40 Von April bis Juli 1976 lehrte Ōe als Gastprofessor am Colegio de México in Mexico City und hielt dort wöchentlich eine Vorlesung über Ideengeschichte der Nachkriegszeit. Vgl. Shinohara Shigeru, *Yomu tame no Ōe Kenzaburō nenpu* [Ōe Kenzaburō-Zeittafel für die Lektüre]. In: *Ōe Kenzaburō. Saihakken* [Ōe Kenzaburō. Wiederentdeckung]. Hg. von Ōe Kenzaburō und Subaru henshūbu. Tōkyō: Shūeisha 2001, S. 167–224. In seinem Essay »Vor und nach dem kritischen Knoten (*Kikitekina musubime no zengo*)« (1978) nennt Ōe eine Reihe von Erlebnissen in Mexiko, auf die *Das Zeitgenossenschaftsspiel* anspielt. Vgl. Ōe Kenzaburō, *Kikitekina musubime no zengo. Waga yūyokikan 6* [Vor und nach dem kritischen Knoten. Mein Moratorium 6]. In: Ōe, *Ōe Kenzaburō zensakuhin. Dainiki* [Ōe Kenzaburō. Sämtliche Werke. Periode II]. Bd. 5. Tōkyō: Shinchōsha 1978, S. 203–217.

Als Mitglied der Dorfgemeinschaft distanziert sich Tsuyuki zwar ausdrücklich von der »Kulturideologie«<sup>41</sup> des Zentrums. Doch er ist selbst der Ideologie »unseres Bodens« verhaftet. Tendenziell verlieren Tsuyukis »Mythos und Geschichte« deshalb dort an polyphonem Charakter, wo sie sich seiner Lebensgeschichte annähern. Die Erzählstruktur des Romans, die ich im Folgenden analysiere, motiviert den Leser hingegen, den monologischen Diskurs auf die anderen Stimmen hin (und von ihnen her) zu lesen, die in ihm mitsprechen oder mitschweigen, oder aber als die von ihm ausgeschlossenen durchklingen oder verstummt sind, um – mit Ōes Worten – das »Einsickern unscheinbarer Ideologie« in Tsuyukis Monolog offenzulegen und diese zu »relativieren«.<sup>42</sup>

#### 1.4 Verschwiegene Stimmen – Der »critical point« in der Polyphonie

Ōe kritisiert zwar das monologische Erzählen und plädiert stattdessen für die Polyphonie, doch er scheint seine Affirmation der Stimmenvielfalt zu differenzieren. Obwohl er dies in seinen poetologischen Essays nicht thematisiert, findet sich in *Das Zeitgenossenschaftsspiel* ein Moment, der sich als Ansatz zu einer politisch-poetologischen Problematisierung der Polyphonie lesen lässt. Es handelt sich um eine Wendung, die ein Schlüsselement im Ursprungsmythos der Dorfgemeinschaft darstellt.

Die von der Regierungsmacht ihres *han* (Verwaltungsgebiet in der Edo-Ära) aufs Meer verbannten Dorfgründer, die heimlich zur Küste zurückkehrten, fuhrten, der von Tsuyuki referierten Überlieferung zufolge, anschließend entlang des Ufers, bogen in eine versteckte Mündung ein und bewegten sich von dort aus immer weiter flussaufwärts, indem sie das Schiff zunächst umgestalteten, es dann in ein Floß und weiter zu einem Schlitten umbauten.<sup>43</sup> Schließlich fanden sie sich vor »einem Riesenfels oder einer schwarzen harten Erdmasse« (30 und passim), die ihnen den Weg verspernte. Unter der Leitung einer »**Zerstörender [kawasuhito]**« (7 und passim, wobei dieser Name im Romantext stets in Fettdruck erscheint) genannten Figur sprengten sie dieses Objekt in die Luft. Dahinter entdeckten sie »unbewohntes weites Land« und erschlossen dort »die Neue Welt [shinsekai]« (63).

<sup>41</sup> Ōe, *Nihon no »watashi« kara no tegami*, S. 61.

<sup>42</sup> Vgl. Ōe, *Shōsetsu no hōhō*, S. 156.

<sup>43</sup> Zwei Motive aus dieser Geschichte – die Bewegung gegen den Strom und die Umgestaltung – tauchen im Roman wiederholt auf. Sie sind im Zusammenhang mit der Schreib- und Leseweise von »Mythos und Geschichte« von Bedeutung.

Bei dieser Überlieferung stolpert Tsuyuki über das Objekt, dessen Zerstörung im Ursprungsmythos den Anfang der Dorfgründung markiert. Seine ›Lektüre‹ tastet sich auch hier wie bei der Relektüre von *Kojiki* und *Nihonshoki* zurück bis zur Zeit vor dem ›Anfang‹:

[...] wie hätte sich die Situation entwickelt, wenn es hinter dem betreffenden Riesenfels oder der schwarzen harten Erdmasse Ureinwohner gegeben hätte? Der Kampf zwischen den mit Waffen, darunter auch Kanonen, ausgerüsteten Einbrechern, also der vom **Zerstörenden** geführten Truppe der Gründer, und den Ureinwohnern wäre brutal und einseitig verlaufen. War der Gestank aus der ganzen Sumpfgegend, ein Element im Mythos der Gründungszeit, nicht ein metaphorischer Ausdruck für ein derart brutales Ereignis? (63)

Wie der Literatur- und Kulturwissenschaftler Komori Yōichi bemerkt, entdeckt Tsuyuki hier durch die Annahme, »der Gestank aus der ganzen Sumpfgegend« sei möglicherweise eine Metapher, ein rhetorisches Instrument, mithilfe dessen er die vom Vater erlernte Überlieferung umdeuten bzw. den Gründungsmythos der Dorfgemeinschaft de- und rekonstruieren kann.<sup>44</sup> Das Objekt, von dem der Überlieferung zufolge der Fluss versperrt gewesen sein soll, wird an anderen Stellen des Romans auch mit einem technischen Ausdruck als »critical point [*kuritikaru pointo*]« (102 und passim) bezeichnet.<sup>45</sup> Komori sieht darin eine *Lektüreeanweisung*, die Aufmerksamkeit für den »critical point« in »allen formelhaften Diskursen« fordere, sowohl bei Tsuyukis »Mythos und Geschichte« als auch bei anderen Diskursen.<sup>46</sup> Wie die Bezeichnung »Mythos und Geschichte« verwendet der Ich-Erzähler die formelhafte Bezeichnung »der Riesenfels oder die schwarze harte Erdmasse« in seinen Briefen wiederholt. Die wiederholte Verwendung dieser Bezeichnung erinnert den Leser an Tsuyukis Problematisierung bzw. Infragestellung eines zum Formelhaften verfestigten Diskurses wie bei der vom Vater übermittelten dörflichen Überlieferung.

Dabei enthält bereits die Bezeichnung »der Riesenfels oder die schwarze harte Erdmasse« (Hvh. von H.R.) den Index einer Mehrstimmigkeit: Es sind

<sup>44</sup> Vgl. Komori, *Rekishininshiki to shōsetsu*, S. 190ff.

<sup>45</sup> Die Bezeichnung »critical point« geht auf die Erklärung des Ursprungsmythos' durch zwei »Apo-Ōpa« und »Peri-Ōpa« genannte Figuren zurück, die eine Zeitlang im Dorf lebten und Spezialisten der Astrodynamik waren: »[...] die gewaltige Menge, die sich seit Urzeiten in der Sumpfgegend anhäufte und stank, ist gerade dabei, aus eigener Kraft zusammenzufallen. Der critical point der Sumpfgegend, die sich in einer solchen hochgespannten Lage befand, war eben der Riesenfels oder die schwarze harte Erdmasse. Deren Sprengung durch den **Zerstörenden** hat zum Auslösen des critical point geführt, womit das furchtbar stinkende Ganze zusammenfiel und die Neue Welt erschien.« (102f)

<sup>46</sup> Komori, *Rekishininshiki to shōsetsu*, S. 193.

hier zwei alternative Bezeichnungen nebeneinander stehen geblieben, und im Rahmen der Geschichte, die Tsuyuki in seinen Briefen von den Prozessen der Überlieferung erzählt, wird man zu der Annahme motiviert, dass diese beiden Bezeichnungen auf zwei unterschiedliche Quellen zurückgehen: Es scheint sich um eine Zweistimmigkeit in der Überlieferung zu handeln, die der Vater, den Tsuyuki ebenfalls mit einer festen Formel stets »Vater = Priester [*chichi* = *kannushi*]« (13 und passim) nennt, hat bestehen lassen. Die Bedeutungsdifferenz bezieht sich dabei auf die Identifizierbarkeit des bezeichneten Objekts, jedoch nicht auf dessen Existenz. Indem die Reihung zweier abweichender Bezeichnungen die Aufmerksamkeit auf die Frage lenkt, *wie* man das Objekt bezeichnen soll, lenkt sie von der Frage ab, *ob* solch ein Objekt überhaupt existierte. Auch eine Mehrzahl von Stimmen blendet unter Umständen etwas aus – die Differenz zwischen ihnen verschleiert eine gemeinsame Funktion. Die Formulierung »der Riesenfels oder die schwarze harte Erdmasse« als »critical point« aufzufassen, müsste dann heißen, auch die Polyphonie selbst kritisch zu hören, d.h. auf das zu horchen, was trotz mehrerer Stimmen nicht zu hören ist oder gar durch die Vervielfältigung von Stimmen »übertönt« wird. Bei der Mehrstimmigkeit kommt es nicht bloß auf die Pluralität der koexistierenden Stimmen an, sondern darauf, *welche Stimmen* diese Vielheit ausmachen. In der Erzählung von »dem Riesenfels oder der schwarzen harten Erdmasse« fehlen möglicherweise die Stimmen anderer Menschen, die bereits in der Gegend ansässig waren, nämlich die Stimmen der »Ureinwohner«, und die auffällige Ambiguität der Formulierung dient dazu, das Fehlen dieser Stimmen als solches zu verschweigen.<sup>47</sup>

---

47 Die implizite Problematisierung der Polyphonie in *Das Zeitgenossenschaftsspiel* führt zumindest zu zweierlei Schwierigkeiten. Erstens konfrontiert sich die Polyphonie als Prinzip der Geschichtsschreibung mit der Problematik des Relativismus: Stehen die Stimmen, die die Geschichte von »dem Riesenfels oder der schwarzen harten Erdmasse« überlieferten, und die (von Tsuyuki »vernommenen«) abwesenden Stimmen der »Ureinwohner« bloß nebeneinander und relativieren sich gegenseitig? Der Philosoph Takahashi Tetsuya weist einen Standpunkt zurück, der die Verteidigung der Vielheit von Geschichten mit dem Vorenthalten eines Urteils verbindet: »Die Vielfalt der Geschichte (*histoire*), die Vielfalt der »Poetik der Geschichte« muss selbstverständlich verteidigt werden. Doch wenn zwischen mehreren Geschichten ein Streit um die »Gerechtigkeit« besteht, muss der Pluralismus zu einem »kritischen« Pluralismus werden, und man muss gemäß dem griechischen Ursprung des Wortes »Kritik« *κρίνειν* (richten, urteilen) das Urteil zwischen gerecht und ungerecht fällen. [...] Dass das »Urteil« in der Geschichte nachträglich ist, gehört zur essentiellen Struktur des »Urteils«; die »Nachträglichkeit« zeigt die Geschichtlichkeit des Urteils und führt keineswegs zur »Absolutheit« oder »Transzendenz«. [...] In der Geschichte ist kein Urteil endgültig entscheidend. Jedes Urteil kann irrtümlich sein und steht einer »Wiederaufnahme [*saishin*]« offen. Doch dies schließt das Verlangen nach »Gerechtigkeit« nicht aus.« Takahashi Tetsuya, *Rekishi/Shūseishugi* [Historie/Revisionismus]. Tōkyō: Iwanami shoten 2001,



Am Anfang des »zweiten Briefs« zitiert Tsuyuki die Worte, mit denen der Vater in seiner Kindheit den täglichen Unterricht über »Mythos und Geschichte« des Dorfes zu beginnen pflegte: **»Ehrwürdige Geschichte. Auch wenn du nicht weißt, ob etwas so gewesen ist oder nicht, da es eine alte Geschichte ist, musst du auch Nichtgewesenes als Gewesenes hören. Verstanden?«** Darauf hatte Tsuyuki mit **»Ja«** zu antworten. (94) Laut dem Erzähler handelt es sich bei den Worten des Vaters um eine Formel, mit der man in Japan eine Überlieferung zu erzählen beginnt. Wenn Tsuyuki im dörflichen Gründungsmythos die verschwiegene Geschichte der Gewalt an den »Ureinwohnern« vermutet, stellt er die Autorität des Vaters als Lehrer von »Mythos und Geschichte« in Frage und weist zugleich den Anspruch der Formel zurück, der, wo diese nicht das Märchenhafte, sondern die Geschichte betrifft, eine Aufforderung zum unkritischen Hören bedeuten kann, zur Kooperation bei der Verleugnung, zur Mitwirkung am gewaltsamen Verschweigen.<sup>48</sup>

---

S. 90ff. Vergleichbare Gedanken bei Ōe finden sich in seinem Roman *Fußball im Ersten Jahr Man'en* (*Man'en gannen no futtobōru*, 1967), der den »Streit um die ›Gerechtigkeit‹« zwischen mehreren, nicht vereinbaren Erinnerungen und Erzählungen behandelt. Der Streit ereignet sich vor allem zwischen den Brüdern Nedokoro Mitsusaburō und Takashi. Im »Wiederaufnahme [saishin]« betitelten Kapitel hört Mitsusaburō im Traum seinen Bruder, der Selbstmord begangen hat, ausrufen: »Unsere Wiederaufnahme ist nämlich dein Urteil!« Ōe Kenzaburō, *Man'en gannen no futtobōru* [Fußball im Ersten Jahr Man'en]. Tōkyō: Kōdansha 1988 (1967), S. 405. In Bezug auf die Polyphonie stellt sich zweitens die Frage, auf welche Weise Stimmen, die keine Geschichte (zu) erzählen oder vernehmbar (zu) machen (vermögen), wie z.B. Schrei, Gemurmel, Seufzer, Irrreden oder Verstummen in der Polyphonie mit hörbar werden können. In »Die Stimmen des Schweigens« wendet sich Jahana Naomi den »auch nach dem Krieg kaum dokumentierten ›Stimmen des Schweigens‹« von Opfern der Okinawa-Schlacht gegen Ende des Fünfzehnjährigen Kriegs zu, die »nicht selber erzählen können« und in der Dokumentation »ins Schweigen gezwungen gewesen waren«. Jahana Naomi, Chinmoku no koe. Okinawa-sen no seishinshōgaisha [Die Stimmen des Schweigens. Die Geistesbehinderten der Okinawa-Schlacht]. In: *Sensōsekinin kenkyū* [The Report on Japan's War Responsibility]. 2006. Vol. 52, S. 2–9, hier S. 2. Das Hörbar-machen der verstummen Stimme ist auch in *Das Zeitgenossenschaftsspiel* ein zentrales Thema.

**48** Tsuyukis Zurückweisung der in der Formel artikulierten Aufforderung findet ihren Gegensatz in der Haltung des Protagonisten Gojō Hidemaro in Mori Ōgais Erzählung »Als ob (*Kano yōni*)« (1912), der – wie Tsuyuki, der es die »Arbeit des ganzen Lebens [*shōgai no shigoto*]« (193) nennt, »Mythos und Geschichte« des Dorfes = Staates = Mikrokosmos<sup>49</sup> zu schreiben – es als »Unternehmen des ganzen Lebens [*shōgai no jigyō*]« betrachtet, die Landesgeschichte Japans zu verfassen. Der unter dem Japanischen Kaiserreich lebende Historiker bei Ōgai beugt sich dem ideologischen Druck und entscheidet sich dafür, obwohl er sich der Fiktionalität des Mythos<sup>50</sup> bewusst ist, die japanische Landesgeschichte dennoch so zu schreiben, »als ob« Mythos Geschichte wäre. Hidemaro führt in seinem Argument für die Geschichtsschreibung nach dem Prinzip des »als ob« die Fiktionalität des juristischen Urteils an, während er im Gegenzug die »Realität« der Fiktionen,



### 1.5 Opernglas und Blitz – Relektüre des Überlieferten (mit Walter Benjamin)

Der zwischen Raum und Zeit verdrehte Titel des ersten Briefs »Aus Mexiko, an den Anfang der Zeit« weist auf einen doppelten Perspektivenwechsel des Verfassers von »Mythos und Geschichte« hin. Der erste bezieht sich auf den Raum: Tsuyukis erzählerischer Diskurs löst sich von einem Standpunkt, für den das Dorf nur als »unser Boden [*wareware no tochi*]« (7 und *passim*)<sup>49</sup> erscheint, und wechselt zu einer Sichtweise, in der es als »Dorf = Staat = Mikrokosmos [*mura = kokka = shōuchū*]« (7 und *passim*) erkennbar wird. Von dieser Gleichung heißt es, Apo-Ōpa und Peri-Ōpa (Apoji und Periji, genannt nach *apogee* und *perigee*, d.h. Erdferne und Erdnähe) – zwei mitten in der Kriegszeit aus Tōkyō ins Dorf evakuierte Spezialisten der Astrodynamik – hätten sie aufgestellt. Es handelt sich also um die Einbeziehung einer *fremden* Betrachtungsweise in das Erzählen des Eigenen. Durch diesen Perspektivenwechsel wird es möglich, »Mythos und Geschichte« des Dorfes mit den Mythen und den Geschichten sowohl Japans als auch anderer Kontinente, Länder und Regionen zu vergleichen (z.B. Mexiko und dessen Kolonialgeschichte). Der zweite Perspektivenwechsel, zu dem der erste einen entscheidenden Anstoß gibt, bezieht sich auf die Zeit: Indem Tsuyuki seine Aufmerksamkeit der Zeit vor dem in den Mythen und den Geschichten angegebenen »Anfang« zuwendet, beginnt er in der dörflichen Überlieferung verschwiegene Geschichten der Gewalt gegen die »Ureinwohner« zu wittern, was das heroische Selbstbild des Dorfes als rebellische Instanz gegen die Macht des Japanischen Kaiserreichs relativiert. Die Einbeziehung des möglicherweise Verschwiegenen rückt das Dorf in eine ambivalente Position, in der die dörfliche Gemeinschaft politisch vielfach Parallelen zu »*imagined communities*« aufweist, wie die Formel »Dorf = Staat = Mikrokosmos« nahe legt. Tsuyuki vergleicht den Zerstörenden sogar mit Josef Stalin (150ff). Die durchgängig parallele Verwendung der beiden Bezeichnungen »unser Boden« und »Dorf = Staat = Mikrokosmos« in den sechs Briefen deutet dabei auf den ambivalenten Standpunkt des Ich-Erzählers hin, der sich der mythischen Figur des Zerstörenden, den er mit dem Diktator vergleicht, dennoch als Schutzgott des Dorfes beugt.

Im Laufe des »ersten Briefs« vermehren sich Chiffren, die auf Korrespondenzen zwischen »Mythos und Geschichte« des Dorfes = Staates = Mikrokosmos' und der Geschichte Mexikos hindeuten. Das erreicht einen Höhepunkt in einer Szene, die in einer Stierkampfarena spielt: Tsuyuki verfolgt vom Zuschauerplatz

---

nämlich des Romans und des Mythos', hervorhebt. Vgl. Mori Ōgai, *Kaijin. Kanoyōni* [Asche. Als ob]. Tōkyō: Chikuma shobō 2004 (1995), hier S. 278.

<sup>49</sup> Das japanische Wort »*tochi*« bedeutet sowohl »Erdboden« als auch »Gebiet«.

aus den Stierkampf weit unten, der nur schleppend vorangeht. Die schlappe Atmosphäre ändert sich auf einmal, als ein junger Mann in die Arena springt, um den Stier zu provozieren. Die Zuschauer jubeln, es entsteht eine festliche Stimmung. Als der junge Mann von Wächtern eingefangen wird, entwickelt sich im Publikum eine heiter und karnevalesk wirkende Protestbewegung, an deren Spitze eine Frau steht, bei der es sich anscheinend um die Liebhaberin jenes Mannes handelt. Tsuyuki sieht ihr Gesicht durch ein Opernglas und entdeckt einen Gesichtsausdruck, der »unerwarteterweise starr geronnene Verzweiflung und Wut« (76) zeigt. Im Verlauf dieser Bewegung, an deren Ende Tsuyuki den unerwarteten Gesichtsausdruck der Frau entdeckt, findet ein zweifacher Wechsel des Blicks statt: zunächst die Fokussierung auf die Frau als Anführerin der spontanen Protestbewegung, d.h. der Übergang von der Gesamtszene, die der Erzähler von seinem entfernten Zuschauerplatz aus der Höhe erfasst, zur Frau als deren Zentrum, d.h. dem wichtigsten Teil des Ganzen; dann die Verengung des Fokus' auf ihr Gesicht. Diese vollzieht sich nicht wie vorher als Übergang vom Ganzen zum Teil, sondern mit dem Blick, der durch das Opernglas technisch anders eingestellt wird, erkennt Tsuyuki etwas, das er beim Anblick des Ganzen nicht erwartet hatte: Verzweiflung und Wut. Mittels des anders eingestellten Blicks entdeckt er also das Gesicht der Frau als *Detail*, das die Bedeutung des gesamten Bilds schlagartig *verändert*. Die Verschiebungen von Tsuyukis Blick zeichnen so quasi den Paradigmenwechsel in den Erkenntnistheorien der europäischen Kulturen und Wissenschaften um 1900 nach, deren Indizien Sigrid Weigel in den Arbeiten von Aby Warburg, Sigmund Freud und Walter Benjamin ausgemacht hat:

Die erkenntnistheoretischen Verschiebungen in den Kulturtheorien um 1900 befreien das einzelne Phänomen oder Zeichen sowohl aus seiner Isolierung als auch aus der Verortung in philosophischen Entgegensetzungen wie abstrakt-konkret, universell-partikular, allgemein-besonders. Sie betrachten das Einzelne nicht als *Teil* des Ganzen, sondern als *Detail*, in dem das Ganze entzifferbar wird.<sup>50</sup>

---

**50** Sigrid Weigel, »Nichts weiter als...«. Das Detail in den Kulturtheorien der Moderne: Warburg, Freud, Benjamin. In: »Der liebe Gott steckt im Detail«. *Mikrostrukturen des Wissens*. Hg. von Wolfgang Schäffner, ders. und Thomas Macho. München: Wilhelm Fink 2003, S. 91–111, hier S. 95. In Warburgs Dissertation *Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«* (1893) sieht Weigel eine Urszene des erkenntnistheoretischen Paradigmenwechsels um 1900. Das Konzept des »bewegten Beiwerks«, das Warburg als Bezeichnung für ein Detail einführte, das »die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen zwei historischen Situationen organisiert«, werde als »Medium der historischen Korrespondenz«, als »Zeichen der Erregung« definiert, »das an der Schwelle von Bewußtsein und Unbewußtem, zwischen *volontaire* und *involontaire*, zwischen Intention und Gedankenlosigkeit situiert ist« (ebd., S. 93).

Der unerwartete Gesichtsausdruck der Frau erweckt in Tsuyuki die Erinnerung an etwas Korrespondierendes: die »verzweifelte wütende Witwe« aus seinem Heimatdorf, die »allein einen Aufstand machte« (80). Sie war die Mutter eines Jungen, der mit den militärischen Strom-Akkus, die die amerikanische Besatzungsarmee nach dem Kriegsende an japanischen Schulen verteilte, »Glaskugeln« (79) zum Leuchten gebracht hatte. Dieser Junge, der die Akkus nicht wieder aufladen konnte, erhielt wegen der »Tat gegen die Besatzungsarmee« (80) einen Tadel und starb daraufhin unter Umständen, die auf einen Mord schließen ließen. Die Autoritäten im Dorf setzten seiner Mutter mit Vorwürfen so sehr zu, dass sie sich schließlich mit Jagdflinten in einer Mulde verschanzte und einen Polizisten erschoss, worauf die gerade aus dem Krieg zurückgekehrten Männer des Dorfes sie festhielten, vergewaltigten und umbrachten. Tsuyukis Erinnerung an das Blitzlicht, das der Junge entstehen ließ, geht über in den Gedanken an den bevorstehenden Blitz am Himmel über der Arena in Mexiko, von dem er sich vorstellt, dieser werde das damalige Blitzlicht in seinem Inneren wieder hervorrufen:

Wenn der *Blitz* [*inazuma*] den Körper jener barfüßigen Frau, die, wiewohl vom Regen durchnässt, sicherlich nicht aufhört zu demonstrieren, mit phosphoreszierender *Strahlung* [*kagayaki*] konturiert, wird sich das *Blitzlicht* [*senkō*], das in der Naturkunde-Sammlung in dem Tal eine blaue Membran erzeugt hat, zusammen mit der Erinnerung an eine andere wütende und verzweifelte Frau in meinem Inneren erneut regenerieren. Seit den Zahnschmerzen und der Offenbarung in Malinalco beginnen die *Details* [*saibu*] meines Lebens in Mexiko mit einzelnen Erfahrungen auf unserem Boden, von der Tiefe des Unbewussten bis zu dessen seichten, von der Sonne des Bewusstseins beschienenen Stellen, verschiedentlich zusammenzuschwingen. Die Vorbereitung dafür, Mythos und Geschichte unseres Bodens eigenhändig zu schreiben, hat sich sowohl von innen als auch von außen vollzogen, heißt das gewiss. Außerdem, Schwester, selbst die Methode, um Mythos und Geschichte zu schreiben, die Briefe an Dich, zeigt sich unzweifelhaft vor meinen Augen.

Aus der Ferne sich nähernder Donner, ein dicker schwerer Schauer, in den kohlenschwarzen Wolken über der Stierkampfarena wird eine ungeheure Menge Elektrizität akkumuliert, und den Menschen hier unten stellen sich die Härchen auf. Dein flammenartiges Schamhaar auf dem Farbdia, das an der Wand meines Apartments befestigt ist, antwortet dem und ruft das Gleißeln einer Entladung hervor. Diese Vision, meine Schwester, sah ich. Als ich vom Regen durchnässt zusammen mit all den aufgestandenen Mexikanern auf den Betonboden stampfend sinnlos lachte, in dem *Augenblick* [*shunkan*], Schwester, hatte ich tatsächlich begonnen, als Briefe an Dich Mythos und Geschichte des Dorfes = Staates = Mikrokosmos' zu schreiben. (81, Hvh. von H.R.)

So endet der abgeschickte Teil des »ersten Briefs« mit der Schilderung vom »Augenblick« des Erkennens, das der Erzähler als den Anfang seines »Schreibens« von »Mythos und Geschichte« präsentiert. Dieser Augenblick bringt die Kulmination der Korrespondenzen (»zusammenschwingen«) zwischen Details von Tsuyukis Leben im Dorf und seinem Leben in Mexiko, in der Vergangenheit und

der Gegenwart, die vom »Blitz« (auch im erkenntnistheoretischen Sinne) »erhell« werden. Ein Bezug auf Walter Benjamins geschichtsphilosophische Thesen klingt an.<sup>51</sup> In Benjamins »Über den Begriff der Geschichte« heißt es:

Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.<sup>52</sup>

Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen, »wie es denn eigentlich gewesen ist«. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt.<sup>53</sup>

---

51 In der poetologischen Essaysammlung *Methode des Romans*, die Ōe zeitgleich zu *Das Zeitgenossenschaftsspiel* verfasste, ist von Benjamin zwar keine Rede, doch es ist anzunehmen, dass Ōe in dieser Zeit bereits seine Texte kannte. Die japanische Übersetzung von Benjamins geschichtsphilosophischen Thesen erschien im ersten Band der *Gesammelten Schriften* (*Warutā Benyamin chosakushū*), die von 1969 bis 1981 in 15 Bänden veröffentlicht wurden. Im Gespräch mit dem Schriftsteller Inoue Hisashi und dem Literatur- und Kulturwissenschaftler Komori Yōichi im Jahr 2001 äußert sich Ōe zu Benjamin wie folgt: »Wie tote Menschen leben, ist für mich ein großes Thema seit der Kindheit. Nicht von der Zukunft, sondern vielmehr von einem Zeitpunkt in der Vergangenheit zu denken und die Menschen, die dort gestorben sind, noch einmal leben zu lassen, das war mein Wunsch. Daran habe ich nach dem Tod meines Vaters stets gedacht. Dazu gibt es etwas Ähnliches in Benjamins bekannten Thesen über die Geschichtsphilosophie. Was er denkt, ist die Methode, die Perspektive auf einen Zeitpunkt in der Vergangenheit zu richten, und statt sich damit emotional zu identifizieren, versucht man, das zu wählen, was von der Geschichte weggeworfen wurde. Mit der Zweiteilung in *plus* und *minus* geht die Geschichte voran. Das weggeworfene *minus* noch einmal aufzunehmen und nach dessen Sinn zu suchen. Das wird meine künftige Schreibweise für den Roman werden, denke ich.« Ōe Kenzaburō/Inoue Hisashi/Komori Yōichi, *Zadankai*. Ōe Kenzaburō no bungaku. Sakka zanya kara saishinsaku »Torikaeko (Chenjiringu)« made [Gespräch. Literatur von Ōe Kenzaburō. Vom Vorabend des Schriftstellers bis zum neuesten Werk »Changeling«]. In: *Ōe Kenzaburō. Saihakken* [Ōe Kenzaburō. Wiederentdeckung]. Hg. von Ōe Kenzaburō und Subaru henshūbu. Tōkyō: Shūeisha 2001, S. 45–126, hier S. 72f. Im Roman *Salto* (*Chūgaeri*, 1999) schiebt Ōe außerdem, auf Aby Warburgs Seminarartikel anspielend, einer Figur die folgenden Gedanken in Bezug auf die Schreibweise der Zeitgeschichte unter: »Wenn man Details [*saibu*] nicht ausführlich beschreibt, wird keine »Zeitgeschichte« daraus, habe ich gesagt. Alles erleben wir gerade jetzt Lebende, ohne genau zu wissen, was der zugrunde liegende Sinn ist oder wozu es sich entwickeln wird. Insofern bleibt uns nichts anderes, als detailliert [*komakaku*] zu schreiben, genau wie man gesehen oder gehört hat. »Der liebe Gott steckt im Detail« heißt es; bedeutet das nicht etwa dies?« Ōe Kenzaburō, *Chūgaeri* [Salto]. 2 Bde. Tōkyō: Kōdansha 2002 (1999), Bd. 2, S. 541.

52 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 1-2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978 (1974), S. 695.

53 Benjamin, *Gesammelte Werke*, Bd. 1-2, S. 695.

Im Zusammenhang mit seiner Erinnerung an den »Aufstand« der Frau im Heimatdorf schreibt Tsuyuki seiner Zwillingschwester, ihm sei nun klar geworden, was er »nach der Vergangenheit lesend verändern kann [*kako ni mukete yomika-euru*]« (77). Tsuyuki notiert die Worte, die die Mutter des Jungen ausrief, während sie mit den Jagdflinten schoss, und die für Tsuyuki damals, als er die Szene miterlebte, »fremd« klangen: »Ich selbst bin ein Mensch der dritten Rasse [*daisan no shuzoku*]« (78). Die »dritte Rasse« bezeichnet, so vermutet Tsuyuki, die von den Dorfgründern gefangenen »Ureinwohner« und ihre diskriminierten Nachkommen. Er zeichnet also Worte auf, die zur »offiziellen« Sprache des Dorfes = Staates = Mikrokosmos' nicht gehören – Worte, die die Gemeinschaft in der Vergangenheit verschwiegen hat und in der Gegenwart weiter verschweigt, so dass die Unterdrückung aller Zeugnisse für die Existenz dieser »Ureinwohner« als ein auf dem Einverständnis der Dorfbewohner basierendes »offenes Geheimnis« fortbesteht. Diese Worte von der »dritten Rasse« wurden in einer Grenzsituation von einer bis dahin Verstummten ausgerufen, fanden aber bei den Mächtigen im Dorf kein Gehör. Möglicherweise waren diese unterdrückten Worte nur in einer Situation aussprechbar, in der der Austausch mittels Sprache aufgehoben war und das Gespräch durch Schreie und körperliche Gewalt ersetzt wurde. Tsuyuki holt sie in eine Sphäre der sprachlichen Vermittlung (zurück) und dokumentiert damit zugleich das Schweigen der Dorfbewohner über die »dritte Rasse«.

Die Bezüge auf Benjamins geschichtsphilosophische Thesen finden sich in der Passage über die Erfahrung des Erzählers in der Stierkampfarena, die eine Klimax des »ersten Briefs« darstellt. Es handelt sich um den Augenblick eines Offenbarungserlebnisses, in dem zuvor vereinzelt berichtete Korrespondenzen zwischen Mexiko und seinem Heimatdorf sich zu einem Bild zusammenschließen. Als Höhepunkt der Erzählung über die Korrespondenzen ist die Passage also eine Stelle in »Mythos und Geschichte«, die es dem Leser erschwert, sie »gegen den Strich zu bürsten« (Benjamin).<sup>54</sup> Der Modus des Erzählens, der in Hinblick auf den Benjamin-Bezug eher unangemessen erscheint, stimmt die Aufmerksamkeit des Lesers, der dies bemerkt hat, verstärkt kritisch gegenüber der Erzählung Tsuyukis, besonders bei Passagen von »Mythos und Geschichte«,

---

54 »Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Und wie es selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozeß der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den anderen gefallen ist. Der historische Materialist rückt daher nach Maßgabe des Möglichen von ihr ab. Er betrachtet es als seine Aufgabe, die Geschichte gegen den Strich zu bürsten.« Benjamin, *Gesammelte Werke*, Bd. 1-2, S. 696f.

wo die Erzählstruktur die Lektüre in eine bestimmte Richtung steuert und es so erschwert, der Autorität des Erzählten zu widerstehen.<sup>55</sup>

## 2 Briefe an die Verstummen

### 2.1 Intertexte: Mythen von Izanagi und Izanami und *Der Mann ohne Eigenschaften*

Die Zwillingsschwester, an die Tsuyuki seine Briefe adressiert, heißt (ursprünglich) Tsuyumi. Mit ihrem Gleichlauten bis auf die Endungen ›-ki‹ und ›-mi‹ spielen die Namen der Geschwister auf das göttliche Paar Izanagi (bzw. Izanaki)<sup>56</sup> und Izanami an. In der Geschichte, die in *Kojiki* und in der sechsten Variante des fünften Abschnitts im ersten Band des *Nihonshoki* erzählt wird (K 42ff; N 1-5-6/42ff), stirbt Izanami während der Erzeugung der Götter, die sie und Izanagi vollbringen, an der Geburt des Feuergottes. Izanagi folgt Izanami in das ›Yomotsukuni‹ genannte Land, wo sie sich nach dem Tod aufhält. Er erblickt dort ihren verwesenden Körper und flieht vor diesem Anblick. Zurück in dem Land, aus dem er gekommen ist, verschließt er die Grenze zum Yomotsukuni mit einem riesigen Felsen. Nachdem Izanagi Izanami, die ihm ihrerseits bis dorthin gefolgt war, abgewiesen hat, reinigt sich Izanagi mit Wasser vom Schmutz des Yomotsukuni, um anschließend allein weitere Götter zu zeugen, unter anderem Amaterasu, die vermeintliche Urahnin der Tennofamilie.

Wie Izanami wohnt auch Tsuyumi gewissermaßen in der Welt der Toten, denn das Dorf = Staat = Mikrokosmos hieß mit seinem alten Namen »Krug-Dorf [Kamemura]« (213), da die Form des Tales, in dem es liegt, einem Krug-Sarg (*kamekan*) ähnelt.<sup>57</sup> Im Gegensatz zu Izanagi, der die Beziehung zu der verstor-

55 Dies betrifft unter anderem das Ende des »fünften Briefs« sowie den Schluss des »sechsten Briefs« und somit des Romans, worauf ich später zurückkomme. S.u., S. 265f und 270.

56 Der Name der männlichen Gottheit wird mal ›Izanagi‹, mal ›Izanaki‹ ausgesprochen. Nach der Anweisung zur Aussprache in *Das Zeitgenossenschaftsspiel* nenne ich den Gott in meinem Text ›Izanagi‹. ›Ki‹ und ›mi‹ von Izanaki und Izanami stehen jeweils für den Mann und die Frau. Vgl. Kōnoshi, *Kojiki to Nihonshoki*, S. 87.

57 Der Literaturwissenschaftler Yoshida Sanroku weist darauf hin, dass der offizielle Name des Dorfes »Ahaji« Izanamis Worte assoziieren lässt, die sie im Yomotsukuni äußert, als Izanagi trotz ihres Verbots ihren verwesenden Körper anblickt. Vgl. Yoshida Sanroku, »Dōjidai gēmu« ni okeru uchū-ron to sono zen'eiteki hōhō [Kosmologie in »Das Zeitgenossenschaftsspiel« und dessen avantgardistische Methode]. In: *Ōe Kenzaburō bungaku. Kaigai no hyōka* [Die Literatur von Ōe Kenzaburō. Aufnahme in Übersee]. Hg. von Samuel-Yokochi Yoshiko, Iwamoto Yoshio und Takeda Katsuhiko. Tōkyō: Sōrinsha 1987, S. 156–174, vor allem S. 158. In *Kojiki* heißt es: »Du

benen Izanami abbricht und sein Land gedeihen lässt, während er die Toten ausgrenzt, hält Tsuyuki postalisch eine Beziehung zu seiner Schwester aufrecht, die in dem mit dem Land der Toten assoziierten Dorf wohnt. Ōe führt die Geschichte von Izanagi und Izanami auf mehreren Linien mit der von Tsuyumi und Tsuyuki zusammen. Im Folgenden möchte ich auf drei Aspekte eingehen: (1) Die Namen der Zwillinge: Die Namen Tsuyumi und Tsuyuki haben im Hinblick auf »Mythos und Geschichte« des Dorfes mit zwei Arten des Verschweigens zu tun: dem widerständigen Schweigen der Dorfgemeinschaft und dem Schweigen des übermächtigen Japanischen Kaiserreichs. Die auf die Gottheiten in den Mythen anspielenden Namen sind zudem durch Hybridität gekennzeichnet, was ideologiekritische Implikationen hat. (2) Die inzestuöse Beziehung der Geschwister: Eine Lücke im Diskurs des Ich-Erzählers geht auf sein sexuelles Begehren nach der Schwester zurück. Das Sexuelle in *Das Zeitgenossenschaftsspiel* steht dabei wie in Ōes früherem Schaffen in Verbindung mit dem Politischen. (3) Das Briefschreiben Tsuyukis: Die Briefe an die Schwester, als die der Bruder »Mythos und Geschichte« schreibt, stellen einen Gegenentwurf zum (Ver-)Schweigen und Vergessen in den Mythen von Izanagi und Izanami dar. Bei den letzten beiden Aspekten macht Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* mit den »Siamesischen Zwillingen«<sup>58</sup> Ulrich und Agathe einen weiteren Intertext aus.

## 2.2 Die Zwillinge Tsuyumi (alias Romi) und Tsuyuki

Die Namen Tsuyumi und Tsuyuki sind mit chinesischen Schriftzeichen 露己 und 露己 geschrieben, so dass sie sich nicht nur phonetisch, sondern auch graphisch stark ähneln. Im Zusammenhang mit »Mythos und Geschichte« des Dorfes heißt es, dass die Zwillingsgeschwister die ersten Neugeborenen nach dem »Fünfzigjährigen Krieg« waren, den die Dorfgemeinschaft gegen das Japanische Kaiserreich führte und verlor, und dass die Alten des Dorfes ihnen als »symbolische Rache am Japanischen Kaiserreich« (249) diese Namen gaben. Die Namensgebung erinnert nämlich an das im Dorf etablierte System des Widerstands, jeweils immer nur eins von zwei Neugeborenen im Personenstandsregister eintragen zu lassen

---

hast mir Schande zugefügt [Are ni haji wo miseshimetsu]« (K 46f); in *Nihonshoki*: »Warum hast du dich nicht an das Versprechen gehalten und mir Schande zugefügt? [Ikanizo chigirishi koto wo mochiizu, a ni haji misetamaitsuru]« (N 1-5-6/44f). Trotz mancher aufschlussreichen Hinweise übersieht Yoshida allerdings den kritischen Ansatz bei Ōes Auseinandersetzung mit den Mythen in *Kojiki* und *Nihonshoki*.

58 So die Überschrift vom 25. Kapitel des dritten Teils von *Der Mann ohne Eigenschaften*.



und so die Existenz der Hälfte der Dorfbewohner gegenüber der Verwaltungsautorität des Kaiserreichs zu verschweigen – eine Praxis, die das Dorf, dessen Existenz die Bewohner seit seiner Gründung bis gegen Ende der Edo-Ära nach außen hin geheim gehalten hatten, anlässlich seiner Eingliederung ins japanische Verwaltungssystem im ersten Jahr Meiji (1868) einführt und erst nach der Niederlage im »Fünfzigjährigen Krieg« aufgab. Mit dem minimalen Unterschied zwischen 露巳 und 露己 beugt man sich zwar dem nun geltenden Recht der Sieger, dokumentiert aber den Widerstand zumindest als Spur. Diese Namen seien »etwas Winziges, das übrig bleibt als Dokument dieses Krieges, der von der Geschichte der Außenwelt ausgelöscht wurde« (248). Als Spur des Widerstands gegen das Japanische Kaiserreich verweisen die Namen also nicht nur auf diese wegen der Kriegsniederlage abgeschaffte Praxis, sondern auch auf die gewaltsamen Ereignisse des »Fünfzigjährigen Kriegs«, die in der offiziellen Geschichte der Siegermacht verschwiegen sind.

Ōe bedient sich bei seinem Spiel mit den Namen neben der Bezugnahme auf die Namen Izanagi und Izanami zudem eines Verfahrens der Hybridisierung. Das Schriftzeichen 露 in 露巳 und 露己, das sowohl »tsuyu« als auch »ro« ausgesprochen wird und unter anderem »Tau« bedeutet, steht auch für Russland, denn »Russland« schreibt man auf Japanisch unter anderem mit chinesischen Schriftzeichen als 露西亞 (Roshia). Referenzen zu den beiden Gottheiten des nationalen Ursprungsmythos' Japans sind so also mit Referenzen auf ein anderes Land verknüpft, gegen das Japan einen Krieg führte. Im Roman heißt es, dass der Vater, dessen Großvater ein Russe gewesen sein soll, all seinen fünf Kindern Namen gab, die das Schriftzeichen 露 enthalten.<sup>59</sup> Dies allerdings – so vermutet Tsuyuki – nicht deswegen, weil er »Russland in einem Viertel seines Blutes liebte«, sondern um »Japan in den restlichen drei Vierteln zurückzuweisen« (360). Tsuyuki führt die Namensgebung also auf die Opposition des Vaters gegen die auch nach dem Russisch-Japanischen Krieg (1904–1905) unter Japanern landesweit verbreitete feindselige Haltung gegenüber Russland zurück. Diese Ablehnung einer japanischen Haltung, die jedoch reine Negation bleibt und sich keiner entsprechenden Liebe zum »Russland in einem Viertel seines Blutes« verdankt, ist auch eine Absage an den Mythos der Blutsverwandtschaft, auf dem das *kokutai*-Prinzip des Japanischen Kaiserreichs beruhte.<sup>60</sup>

Wo in *Das Zeitgenossenschaftsspiel* die Namen der Zwillingsschwester paarweise vorkommen (248 und 360), nennt der Text zuerst die Schwester

<sup>59</sup> Der erste Sohn heißt 露一 (Tsuyukazu), der zweite 露二郎 (Tsuyujirō), der letzte 露留 (Tsuyutome).

<sup>60</sup> Zum *kokutai*-Prinzip s.o., S. 211f.



Tsuyumi. Obwohl das japanische Wort ›*imōto*‹ Tsuyumi explizit als jüngere Schwester ausweist, ist sie sogar in einer Passage, die alle fünf Geschwister der Altersreihenfolge nach aufzählt, vor Tsuyuki platziert (360). Damit kehrt der Verfasser von »Mythos und Geschichte« die Reihenfolge des *Kojiki* und *Nihonshoki* um. Dort steht bei den paarweise auftretenden Göttern und Göttinnen (darunter auch Izanagi und Izanami) stets der Gott zuerst, die Göttin an zweiter Stelle (K 28ff; N 1-2/22f). In »Mythos und Geschichte« führt Tsuyuki eine subtile Subversion ein: Im japanischen Originaltext von *Das Zeitgenossenschaftsspiel*, dessen Zeilen wie im Originaltext von *Kojiki* und *Nihonshoki* von oben nach unten verlaufen, bestimmt die Reihenfolge zugleich die Hierarchie von oben und unten. Deren Verkehrung impliziert so die Verkehrung des Kräfteverhältnisses zwischen der weiblichen und der männlichen Figur in den Mythen. Darin zeigt sich die Aufmerksamkeit für die Vertikale, wie sie in Tsuyukis Bemerkung zum »kosmologischen Verhältnis von oben und unten« (45) bei seiner Vorlesung über *Nihonshoki* an der mexikanischen Universität bereits anklingt.<sup>61</sup>

Während Tsuyuki mit der Aufeinanderfolge der Namen auch die vertikale Ordnung in den Ursprungsmythen umkehrt und sich dabei in der Verkehrung dennoch darauf bezieht, unternimmt die Zwillingsschwester mit ihrem Namen etwas, was sich als eine noch radikalere Negation der Mythen verstehen lässt: Nach dem Krieg hat sie sich, eine andere Aussprachemöglichkeit des Schriftzeichens 露 nutzend, umbenannt und Tsuyumi durch Romi (ロミ) ersetzt. Auf diese Weise sperrt sie sich dagegen, dass ihr Name mit dem Tsuyukis ein Paar bildet, und beseitigt die Entsprechung ihrer Namen zu den göttlichen Namen in den Mythen. Als Geste des Widerstands richtet sich die Umbenennung dabei nicht allein gegen die Ursprungsmythen als Teil des japanischen Nationalmythos' sowie gegen die darauf basierende imaginäre Gemeinschaft ›Japan‹, sondern ebenfalls gegen die dörfliche Gemeinschaft, wie sie repräsentiert wird vom Vater = Priester und von den Alten, die bei der auf das alte System des Widerstands anspielenden Namensgebung mitwirkten und die Geburt der Zwillinge für den gemeinschaftlichen symbolischen Widerstand gegen das Japanische Kaiserreich benutzten. Die Umbenennung von Tsuyumi in Romi unternimmt die Schwester, indem sie sich ein Schweigen im amtlichen Dokument aneignet: Im japanischen Personenstandregister werden Namen mit chinesischen Schriftzeichen ohne Hinweis auf die Aussprache eingetragen. Durch die eigenmächtige Änderung der Aussprache, die den von der Verwaltungsautorität gelassenen winzigen Freiraum nutzt, verübt die Schwester also ihrerseits sowohl gegen die

---

<sup>61</sup> S.o., S. 217.

Dorfgemeinschaft als auch gegen den japanischen Staat einen symbolischen Akt des Widerstands.

### 2.3 Inzest zwischen Subversion und Regression (mit Anmerkungen zum Sexuellen und Politischen bei Ōe)

In seiner poetologischen Essaysammlung *Methode des Romans* beschäftigt sich Ōe mit Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, und zwar vor allem hinsichtlich der Inzest-Thematik im dritten Teil »Ins Tausendjährige Reich (Die Verbrecher)«:<sup>62</sup>

Der Inzest ist, wie vor dem Hintergrund der mythischen Welt offensichtlich, eine Tat der Menschen, die kurzerhand und zugleich in kosmologischem Ausmaß die Ordnung der Wirklichkeit umkippt, Licht und Finsternis auswechselt und das himmlische Wesen auf die Erde herabzieht.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Tsuyumis/Romis »flammenartiges Schamhaar« (7 und 81; s.o., S. 233) ist eine Anspielung auf *Der Mann ohne Eigenschaften*. In einem Entwurf zum Traum-Kapitel (II. Bd. III. Kapitelgruppe/22) heißt es dort: »Nach einiger Zeit begann sie [Agathe] es [das Träumen] aber doch wohl von neuem. Sie verließ abermals ihr Fleisch; diesmal begegnete sie aber gleich ihrem Bruder. Und wieder lag ihr Leib nackt auf dem Bett, und sie sahen ihn beide an, ja die Haare über dem Schamteil dieses ohnmächtig zurückgelassenen Körpers brannten wie ein kleines goldenes Feuer auf einem Grabmal aus Marmor. Weil es das Du und das Ich zwischen ihnen nicht gab, war ihr dieses Dreisein nicht verwunderlich.« Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. 2 Bde. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000 (1978), Bd. 2, S. 1501. Mit dem »flammenartigen Schamhaar« ist somit implizit die Thematik des Todes angesprochen, die bei den Izanami-Bezügen der Figur Tsuyumi/Romi im Vordergrund steht. Diese Stelle aus Musils Roman zitiert Ōe in *Methode des Romans*. Vgl. Ōe, *Shōsetsu no hōhō*, S. 38f.

<sup>63</sup> Ōe, *Shōsetsu no hōhō*, S. 35. Das subversive Moment des Inzests ist allerdings nicht notwendigerweise in eine mythische Welt eingeschlossen. In bestimmten Fällen entsteht es vielmehr erst mittels eines *Zitats* des Mythos' in einer anderen kulturellen Ordnung, wo die inzestuöse Beziehung eine Normverletzung darstellt. Dies gilt sowohl für den Bezug auf die mythische Geschichte von Izanagi und Izanami bei Tsuyumi/Romi und Tsuyuki als auch für den Bezug auf den Mythos von Isis und Osiris bei den »Siamesischen Zwillingen« Ulrich und Agathe. Bettina von Jagow weist in ihrer Untersuchung von Musils Bearbeitung des ägyptischen Mythos' in seinem Gedicht »Isis und Osiris« darauf hin, dass im Alten Ägypten die Geschwisterliebe nicht als *in-cestus* galt. Musil stelle in seinem Gedicht die Inzestthematik in den Vordergrund, wobei der »Tabubruch [...] durch die Normüberschreitung – ganz im Sinne der Nachwirkungen der Décadence – als ein Augenblick höchster Sinnerfüllung poetisiert« werde. Bettina von Jagow, *Liebe und Tabu. Zum Kulturtransfer des Isis-Osiris-Mythos in die Moderne*. Ingeborg Bachmanns »Der Fall Franza« und Robert Musils »Isis und Osiris«. In: *Orbis Litterarum*. Jg. 58 (2003), S. 116–134, hier S. 121. Im Tagebuch schreibt Musil, sein Isis-Osiris-Gedicht enthalte »in nucleo den Roman«.

*Das Zeitgenossenschaftsspiel* führt die inzestuöse Beziehung der Geschwister auf zwei Ebenen ein: einer körperlichen und einer phantastischen. Auf beiden Ebenen kennzeichnet Einseitigkeit die Beziehung: Der inzestuöse Akt in der Vergangenheit war Tsuyukis Versuch, seine Schwester zu vergewaltigen; die sexuellen Phantasien beim Schreiben der Briefe sind ausschließlich die des Ich-Erzählers. Bevor ich im Folgenden auf die jeweilige Ebene der Geschwisterliebe in *Das Zeitgenossenschaftsspiel* eingehe, möchte ich einen kurzen Blick auf den Zusammenhang des Sexuellen und Politischen bei Ōe werfen.

In seinem Essay »Unsere sexuelle Welt (*Warera no sei no sekai*)« (1959) erklärt Ōe, das Sexuelle stelle ein wichtiges literarisches Mittel für die Darstellung von Zeitgenossen dar, und er definiert dabei den »sexuellen Menschen« in Differenz zum »politischen Menschen«:

[...] für den sexuellen Menschen existieren in diesem Universum weder Fremdkörper noch Andere. Der sexuelle Mensch steht nicht gegenüber, sondern *assimiliert sich*.

Der politische Mensch weist den Absoluten [*zettaisha*] ab. Sobald der Absolute beginnt zu existieren, wird die politische Funktion des politischen Menschen erstickt und blockiert. Um *zusammen mit* dem Absoluten zu existieren, muss man aufgeben, ein politischer Mensch zu sein, und als sexueller Mensch den Absoluten aufnehmen, wie die Vagina den Penis aufnimmt, oder sich ihm unterordnen, wie sich ein Weibchen dem mächtigen Männchen unterordnet. Und der Akt der Aufnahme und der Unterordnung bringt einem wie ein sexueller Akt Lust.<sup>64</sup>

Das Provokative bei Ōes Definition des »sexuellen Menschen« (mit ihrem unter Gender-Gesichtspunkt nicht unproblematischen Vergleich) besteht nicht nur darin, dass sie durch die explizite Erwähnung der Genitalien und des Geschlechtsakts als solche im japanischen Kontext eine Tabuverletzung war (und ist), sondern vor allem darin, das Politische und das Sexuelle derart direkt in einen Vergleich zu bringen, womit er die politische Lage in und um Japan Ende der 1950er Jahre kritisiert:

Ich denke, dass ein Staat im Orient, Gegenwartsjapan, vereinfacht gesagt unter der Ordnung des Sicherheitsvertrags allmählich zum Staat der sexuellen Menschen geworden ist.

---

Robert Musil, *Tagebücher*. 2 Bde. Hg. von Adolf Frisé. Neu durchgesehene und ergänzte Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983 (1976). Bd. 1, S. 847.

<sup>64</sup> Ōe Kenzaburō, *Warera no sei no sekai* [Unsere sexuelle Welt]. In: *Gunzō*. Jg. 14 (1959). H. 12, S. 153–159, S. 156. Auch in »Unsere Zeit« und ich selbst (»*Warera no jidai to boku jishin*«) (1963), dem Autorennkommentar zu seinem Roman *Unsere Zeit* (*Warera no jidai*, 1959), erklärt Ōe das Sexuelle zur »Schlüsselmethode« seines literarischen Schaffens. Ōe Kenzaburō, »*Warera no jidai to boku jishin* [»Unsere Zeit« und ich selbst]. In: Ōe, *Warera no jidai* [Unsere Zeit]. Tōkyō: Shinchōsha 1980 (1963), S. 269–274, hier S. 271.

[...]

[...] Gegenwartsjapan ist zum Staat der sexuellen Menschen geworden und genießt als sexuell Untergeordnete des mächtigen Männchens Amerika sich unterwerfend den Müßiggang, denke ich [...].<sup>65</sup>

Beim besagten »Sicherheitsvertrag« handelt es sich um den alten Sicherheitsvertrag zwischen den USA und Japan, der 1951 gleichzeitig mit dem Friedensvertrag von San Francisco (*Treaty of Peace with Japan*) unterzeichnet wurde und in dem die japanische Seite die Stationierung amerikanischer Truppen in und um Japan für unbegrenzte Zeit zugestand. Ōes Essay wurde im Oktober 1959 geschrieben und in der Dezemberausgabe der Literaturzeitschrift *Gunzō* veröffentlicht, d.h. kurz bevor Kishi Nobusuke, der Premierminister der konservativen Regierung der Liberaldemokratischen Partei (*Jiyūminshutō*, LDP), den neuen Sicherheitsvertrag unterzeichnete (Januar 1960). Kishi strebte nach der Gleichstellung mit den USA durch die Wiederbewaffnung Japans und befürwortete eine Reform jener Verfassung des Staates Japans (*Nihonkoku kenpō*, verkündet am 3. November 1946, in Kraft getreten am 3. Mai 1947), deren neunter Artikel den Verzicht auf den Krieg und die Ausübung militärischer Gewalt und die Nichtunterhaltung einer Armee bestimmt. Ōe polemisiert in seinem Essay sowohl gegen Japaner, die »mit der soziopolitischen Lage im Gegenwartsjapan zufrieden sind und diesen Müßiggang genießen« (so dass sie solch eine Regierung wählten), als auch gegen die oppositionelle Kommunistische Partei Japans, die kritische junge »politische Menschen« ausschloss, während sie »zahmen jungen Parteimitgliedern, die sexuelle Menschen waren, ein Vorbild gab«.<sup>66</sup>

Zu dem, was Ōe »Ordnung des Sicherheitsvertrags« nennt, gehörte ebenfalls eine Nachkriegs-Variante des *kokutai*, das in Form des Symbolkaisertums erhalten blieb. Die Erhaltung des Tennotums zählte zu den politischen Strategien der USA, und die Besatzungsmacht stimmte diesbezüglich mit den Interessen der japanischen Befürworter des *kokutai* überein. Dazu bemerkt Kang Sang-jung:

Die »Tennotum-Demokratie«, die durch diese Aushandlungs-Kollaboration zwischen Japan und den USA gesteuert wurde, ließ die Tradition des *kokutai* in Form der »Symbolischen Monarchie« fortbestehen und erlaubte das Verbleiben des imperialen Bewusstseins im Unterbewusstsein der Nation.<sup>67</sup>

<sup>65</sup> Ōe, *Warera no sei no sekai*, S. 156f.

<sup>66</sup> Ōe, *Warera no sei no sekai*, S. 157. Zur soziopolitischen Lage um den neuen Sicherheitsvertrag vgl. Oguma Eiji, »*Minshu*« to »*aikoku*«. *Sengo nihon no nashonarizumu to kōkyōsei* [»Demokratie« und »Patriotismus«. Nationalismus und Öffentlichkeit im Nachkriegsjapan]. Tōkyō: Shinyōsha 2002, S. 499ff.

<sup>67</sup> Kang, *Nashonarizumu*, S. 96f.

Öes Argumentation gegen den »Staat des sexuellen Menschen« impliziert somit auch die Kritik an einem Staat, der keinen entscheidenden Bruch mit dem *koku-tai* der Vorkriegs- und Kriegszeit vollzogen hatte, bei dem der Tenno einen Gott in Menschengestalt (*arahitogami*), eine Figur des »Absoluten« darstellte.

Die Amtszeit des Premierministers Kishi war eine Zeit, in der die Rechtsradikalen, die nach dem Krieg an Macht eingebüßt hatten, ihren Einfluss erneut ausdehnten. Sie attackierten die massiven Protestbewegungen gegen den neuen Sicherheitsvertrag, die von 1959 bis 1960 unter der Beteiligung breiter Bevölkerungsschichten stattfanden. Die Mentalität des Rechtsradikalen thematisiert Ōe in der Erzählung »Seventeen (*Sevuntin*)« (1961) und deren Fortsetzung »Ein politischer Junge stirbt (*Seijishōnen shisu*)« (1961), in denen die wohl bekannteste Figur eines »sexuellen Menschen« in seinem Werk vorkommt. In diesen beiden Erzählungen bringt Ōe die Unterwerfung gegenüber dem Tenno in Verbindung mit sexueller Lust. In »Seventeen« überwindet ein siebzehnjähriger Junge seine Angst vor dem Blick der anderen und seine Furcht vor dem Tod dadurch, dass er sich rechtsextremistischen Ideologien verschreibt, in eine rechtsradikale Bewegung eintritt und sich als »Kind Seiner Majestät des Tenno« imaginiert.<sup>68</sup> Als er mit seinesgleichen Bürger angreift, die gegen den neuen Sicherheitsvertrag demonstrieren, erblickt er »Seine glänzende Majestät den Tenno, der mit goldener Strahlung erscheint« und erlebt dabei den »Orgasmus eines Vergewaltigers«.<sup>69</sup> In »Ein politischer Junge stirbt« vergleicht der Titelheld das Attentat auf den Vorsitzenden einer linken Partei, das er »für die Glorie des Tenno«<sup>70</sup> verübt, mit »einer Riesenerektion, einem Riesenorgasmus, bei dem mein ganzes Leben eingesetzt wird«.<sup>71</sup> Als er sich anschließend in der Haftanstalt erhängt, um sich als »für ewig auserwähltes Kind der Rechten [zu] vollenden«, ist sein »Orgasmus-Stöhnen« im Sterben zugleich ein Ruf an den Tenno: »Aa, oo, oo, Seine Majestät der Tenno! Aa, aa, aaa, **Tenno, Tenno! Tenno!** Oo, oo, aaa....«<sup>72</sup>

68 Ōe Kenzaburō, *Sevuntin* [Seventeen]. In: Ōe, *Seiteki ningen* [Sexuelle Menschen]. Tōkyō: Shinchōsha 2004 (1961), S. 121–183, S. 180.

69 Ōe, *Sevuntin*, S. 183.

70 Ōe Kenzaburō, *Seijishōnen shisu* (*Sevuntin* *dainibu*. Kan) [Ein politischer Junge stirbt (Seventeen – Zweiter Teil. Schluss)]. In: *Bungakukai*. 1961. H. 2, S. 8–47, S. 42. Die Geschichten spielen an auf das Attentat durch den siebzehnjährigen Jungen Yamaguchi Otoyō auf den Vorsitzenden der Sozialistischen Partei Japans Asanuma Inejirō am 12. Oktober 1960 und den Selbstmord Yamaguchis. Zu diesem Fall vgl. Furuya Tetsuo, Asanuma Inejirō *ansatsujiken* [Asanuma Inejirō-Attentat]. In: *Kokushi daijiten* [Großes Lexikon der Nationalgeschichte]. Hg. von Kokushi daijiten henshūinkai. Bd. 1. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan 1979, S. 137.

71 Ōe, *Seijishōnen shisu*, S. 31.

72 Ōe, *Seijishōnen shisu*, S. 47.

Öes Erzählungen »Seventeen« und »Ein politischer Junge stirbt« nehmen wegen der unmittelbaren Verknüpfung der Gewalt, der sexuellen Erregung und des Tenno in der japanischen »Majestätsbeleidigungsliteratur« eine außergewöhnlich mutige Position ein und sind neben Fukazawa Shichirōs Erzählung »Traumgeschichte der Eleganz (*Fūryū mutan* bzw. *Fūryū yume-monogatari*)« (1960) im Zusammenhang mit dem in der japanischen Gesellschaft bis heute andauernden »Tabu der Chrysantheme« von besonderer Bedeutung. Fukazawas »majestätsbeleidigende« Geschichte, die 1960 in der Dezember-Ausgabe der Zeitschrift *Chūōkōron* erschien, veranlasste den Angriff eines Siebzehnjährigen am 1. Februar 1961 auf Shimanaka Hōji, den Firmenchef des Chūōkōron Verlag und dessen Familie. Nach dem Fall erschien in verschiedenen Zeitungen eine »Entschuldigung« für die Veröffentlichung von Fukazawas Text, unterzeichnet vom Firmenchef Shimanaka, datiert vom 6. Februar 1961. Watanabe Naomi betrachtet dies für das »Tabu der Chrysantheme« als ein entscheidendes Ereignis, anlässlich dessen sich die Haltung der Öffentlichkeit, die nach 1945 Kritik an Tenno und Tennotum nicht gescheut hatte, in eine restriktive umwandelte, so dass kritische Äußerungen fortan unterblieben. In Bezug auf Öes Erzählungen »Seventeen« und »Ein politischer Junge stirbt«, die 1961 jeweils in der Januar- und Februar-Ausgabe der Zeitschrift *Bungaku-kai* veröffentlicht wurden, erschien in der März-Ausgabe derselben Zeitschrift ebenfalls eine Entschuldigung, unterzeichnet vom Chefredakteur, rückdatiert auf den 20. Januar 1961.<sup>73</sup>

In *Das Zeitgenossenschaftsspiel* schreibt Tsuyuki dem körperlichen Inzest die Bedeutung eines Widerstandsakts gegen den Vater = Priester sowie gegen die Dorfgemeinschaft zu:

Schwester, ich habe mir gewünscht, indem ich Dich vergewaltige und böse fleischliche Bande schließe, zusammen mit Dir aus dem Dorf = Staat = Mikrokosmos im wahrsten Sinne ausgewiesen zu werden. Zumindest als Ursache auf der Oberfläche des Bewusstseins. Wie werden die Leute die Zwillinge, die Inzest begangen haben, dafür entschuldigen, dass einer von ihnen Mythos und Geschichte unseres Bodens schreibt? Wie können sie eine von ihnen als die Schamanin des **Zerstörenden** entschuldigen? Gegen das Schicksal, dessen Richtung durch den Zwang des Vaters = Priesters seit der Kindheit bestimmt war, Schwester, habe ich versucht, Dich von der Bestimmung zur Schamanin des **Zerstörenden** zu befreien und mich loszulösen von der Bahn, auf der ich Mythos und Geschichte unseres Bodens schreibe. (90)

Dass er durch Inzest seine Schwester von den vom Vater auferlegten Zwängen, zur Schamanin des Zerstörenden zu werden, befreien werde, ist allerdings ein

<sup>73</sup> Vgl. Watanabe, *Fukeibungaku-ron josetsu*, S. 139ff.

Wunsch, der nicht zuletzt Tsuyumis/Romis eigene Befreiungsbestrebungen ignoriert, denn sie war zum Zeitpunkt der Vergewaltigung bereits zu ihren »sexuellen Wanderschaften« (387) aufgebrochen. In diesem Zusammenhang hat Tsuyukis Akt der »Befreiung durch Gewalt« nicht nur einen inneren Widerspruch, sondern auch den Aspekt eines Versuchs, die Schwester gerade dadurch in seinen Einflussbereich zu holen, dass er sie von der Macht des Dorfes = Staates = Mikrokosmos' »befreit«. In dieser Hinsicht enthält die zitierte (Selbst-)Analyse eine (Selbst-)Leugnung Tsuyukis. Dabei ruft sein eigener Hinweis, es handle sich um eine »Ursache auf der Oberfläche des Bewusstseins«, also eine Rationalisierung, zu einer misstrauischen Lektüre dieser Textpassage in »Mythos und Geschichte« auf. Der literarische Diskurs von *Das Zeitgenossenschaftsspiel*, der eine kritische Auseinandersetzung mit dem Verschweigen des etablierten, herrschenden oder autoritativen Diskurses der Überlieferung führt, deutet hier an, dass der Erzähler, der das Verschwiegene im Überlieferten aufspürt und aufschreibt, in der Geschichte seiner selbst und seiner Familie, über die er die Autorität besitzt, seinerseits etwas verschwiegen halten könnte, und zwar durch einen rationalisierenden Diskurs.

Im Gegensatz zum inzestuösen Sexualakt in der Vergangenheit, der zumindest aus Tsuyukis Sicht ein Aufbegehren gegen die autoritäre Ordnung bedeutete, zeigt sich bei seinen sexuellen Phantasien die Anpassung an eben diese Ordnung. Das Inzestuöse hat auf der Ebene der Phantasie keine subversive, sondern vielmehr eine regressive Ausrichtung. Anders als bei Ulrich und Agathe, die einander im ersten Kapitel des dritten Teils von *Der Mann ohne Eigenschaften* wiederbegegnen, funktioniert die (phantasierte) Beziehung von Tsuyumi/Romi und Tsuyuki in der Gegenwart ausschließlich über Distanz: Auf der Rückreise von ihren »sexuellen Wanderschaften« ist die Schwester unterwegs von dem Schiff verschwunden, das sie von Honshū (der größten Insel Japans) zur Shikoku-Insel bringen sollte. Die polizeiliche Mitteilung lautete, sie sei mitten in der Nacht vom Schiff aus ins Meer gesprungen. Mit »dem Tod und der Regeneration« (420) Tsuyumis/Romis hat es sich jedoch in Wirklichkeit, wie es im »fünften Brief« heißt, wie folgt zugetragen: Von der CIA, wo man einen Skandal wegen sexueller Ausschweifungen des US-Präsidenten befürchtete, den sie auf einer Gruppensex-Party kennen gelernt hatte, erhielt sie eine »zum Schweigen auffordernde Drohung« (420). Aus Angst, als Zeugin von der CIA eliminiert zu werden, simulierte sie einen Selbstmord und tauchte dann nach dem Sturz des Präsidenten wieder auf. (Diese Geschichte Tsuyumis/Romis lässt ein weiteres Denkbild bei Benjamin assoziieren: die Konstellation. Tsuyumi/Romi verschwindet mitten in der Nacht ins Meer zwischen den Inseln, die die Konstellation »Japan« bilden; sie figuriert ein Dasein, das durch die Gewalt der Mächtigen in die »Finsternis zwischen den



Sternen«<sup>74</sup> gezwungen wird, ohne dabei auch nur äußern zu dürfen, dass es diese Gewalt gab, und ohne zu wissen, ob und wann es wieder ›auftauchen‹ kann.) In Mexiko erreicht Tsuyuki ein Brief von der »aus dem Land des Todes zurückgekehrten« (427) Zwillingschwester. Das Wiedersehen der Geschwister bleibt jedoch aus, selbst nach Tsuyukis Rückkehr nach Japan. In ihrer brieflichen Korrespondenz argumentiert die Schwester gegen ein Treffen, wohinter Tsuyuki den »Willen des Vaters = Priesters« (428) wittert, bei dem sie nun wohnt. Ihre leibliche Stimme bleibt ihm ebenfalls vorenthalten, denn bei einem Telefonat bekommt Tsuyuki nur den Vater zu sprechen. Tsuyumi/Romi scheint zwar tatsächlich im Dorf angekommen zu sein; doch darüber, ob sie die Briefe liest, wird Tsuyuki im Ungewissen gelassen. Dennoch schreibt er »Mythos und Geschichte« des Dorfes als Briefe an sie und fährt damit fort sogar nach ihrem erneuten Verschwinden aus dem Dorf. Als Grund führt er eben sein Begehren nach ihr an: »[...] es ist sicher, dass es als grundlegende Kraft, die mich fortfahren lässt, Mythos und Geschichte unseres Bodens zu schreiben, das erotische Begehren nach Deinem Körper gibt.« (252) Tsuyukis Begehren steht dabei in Verbindung mit einer Verdrängung: Wegen der oben genannten Komplikationen bei der Korrespondenz mit der Schwester schöpft er Verdacht, sie leide an einer Nervenkrankheit. Doch dieser Verdacht packt ihn *nur* »außerhalb der Zeit, da ich durch die Briefe Mythos und Geschichte unseres Bodens erzähle, das heißt in der Zeit, in der ich für das Auskommen als Geschichtslehrer an der Universität lebe« (429, Hvh. von H.R.). Als Verfasser von »Mythos und Geschichte« deutet Tsuyuki die mögliche Nervenkrankheit der Schwester positiv (um):

Schwester, ich habe den Verdacht gehegt, ob Du nicht, während die Jahre vergingen, da Du Dich als einmal gestorbener Mensch verbargst, im Griff der Obsession einer Verfolgung durch die CIA, nervlich zerstört worden bist. Ob nicht der Vater = Priester, als er als Bürge Dich in diesem Zustand im Büro des Schreins [in dem er wohnte] unter seinen Schutz nahm, sich keineswegs freute, Dich den Zwillingbruder sehen zu lassen, und es mir, indem er Dich jenen Brief schreiben ließ und mir am Telefon derlei Sachen sagte, verbot, zu dem Tal zurückzukommen. Ob Du nicht in der Tat aus solcher Verwirrung der

---

74 Zur Konstellation bei Benjamin äußert sich Öe im Gespräch mit Inoue und Komori: »Konstellation« bedeutet nach Benjamins Definition, es gibt im Zeitfluss in der Vergangenheit etwas Funkelndes. Das Funkelnde gibt es als historisch große Ereignisse oder historische Personen. Doch in dem, was sich im unsichtbaren Raum dazwischen, in der Finsternis zwischen den Sternen findet, in den Menschen, die dort begraben sind, gibt es Sinn. Sich daran zu machen, diesen Sinn zu entdecken, das ist Benjamins Gedanke von der Konstellation, nicht wahr? Funkelnde Sterne werden natürlich auch verbunden, aber... Ich übernehme jene Denkweise.« Öe/Inoue/Komori, Zadankai, S. 75.



Nerven daran glaubst, dass die Sachen, die der Vater = Priester per Telefon mitgeteilt hat, sich durch Dich ereignet haben.

Sollte das Letztere [die Nervenkrankheit] der Fall sein, so bedeutet das, dass die Lage, in die Du geraten bist, noch schmerzlicher ist, *aber* ich habe mir gedacht, dass die Briefe, die ich als jemand schreibe, der die Vision, mit der zusammen Du eingesperrt lebst, voll und ganz glaubt, Dich und Deine Vision des **Zerstörenden** in der Größe eines Hundes amüsieren würden. Doch so wie die Schamanin als Medium zu einer anderen Welt oft ein von seltsamen Sachen besessener Mensch ist, Schwester, konnte ich, selbst als ich mir Dich mit kranken Nerven vorgestellt habe, einem solchen Du noch den lebendigen Mythos und die Geschichte unseres Bodens erzählen. Schwester, Du hast wahrhaft gründlich die Rolle des Mediums für Mythos und Geschichte unseres Bodens, die der Schamanin, gespielt. (429, Hvh. von H.R.)

Um »Mythos und Geschichte« zu schreiben, lässt Tsuyuki also in seiner Vorstellung die Schwester die vom Vater auferlegte Rolle der Schamanin spielen, gegen die sie sich wehrte. Dafür verdrängt er den Gedanken an die schmerzliche Lage der eingesperrten Schwester im selben Moment, da er sie als Möglichkeit in Betracht zieht (»aber«). Dies ist ein weiterer »critical point« in Tsuyukis »Mythos und Geschichte«, der auf das darin Verschwiegene hindeutet. Die postalische Korrespondenz zwischen Tsuyumi/Romi (bzw. dem im Namen der Tochter schreibenden Vater) und Tsuyuki liegt zeitlich *vor* dem »ersten Brief«. <sup>75</sup> Doch Tsuyuki beginnt »Mythos und Geschichte« zu schreiben und inszeniert in seinem Text dessen Anfang als eine Art Offenbarungserlebnis, zunächst ohne diese Korrespondenz und ihre Komplikationen zu erwähnen. Tsuyukis »Mythos und Geschichte« sollte also ebenfalls auf die Zeit *vor* dem angeblichen »Anfang« hin gelesen werden, wie er dies sowohl in Bezug auf die Mythen in *Kojiki* und *Nihonshoki* als auch auf die dörflichen Überlieferungen praktiziert. Wie die Erzählung des »Anfangs« über die Ereignisse vor dem »Anfang« schweigt, so kann die Narration in ihrer zeitlichen Konstruktion ein Schweigen enthalten. Bestimmte Aussparungen und Lücken, die die Narration durch ihre Art und Weise der Verknüpfung von Ereignissen erzeugt, sind bei der kritischen Lektüre von »Mythos und Geschichte« in Betracht zu ziehen.

Die Verdrängung dessen, was es vor dem selbst gesetzten Anfang gab, geht mit Tsuyukis Begehren einher, ein mit der Zwillingsschwester »ein Paar bildender Teil-Körper [*bunshin*]« (251) zu bleiben, wie es einerseits durch die biologisch-»natürliche« Kraft (Geburt als Zwillinge), andererseits durch die autoritäre

---

<sup>75</sup> Es bleibt im Unklaren, ob die Nummerierung der Briefe im Roman auf den fiktiven Autor Tsuyuki zurückzuführen ist. Doch zumindest die Passage am Anfang des »ersten Briefs«, die ich eingangs zitiert habe (s.o., S. 209), markiert sich ausdrücklich als Anfang des geschriebenen »Mythos und Geschichte«.

Macht der Dorfgemeinschaft und des Vaters (Namensgebung) bestimmt wurde. In diesem Zusammenhang deutet er selbst die Implikationen ihrer Namen, die politischer Art sind, »von der erotischen Seite« (252). Zwar verhält sich Tsuyuki in Bezug auf Japan als ›politischer Mensch‹ im Sinne Ōes. Doch hinsichtlich des Dorfes = Staates = Mikrokosmos<sup>76</sup> lassen sich bei ihm Züge eines regressiven ›sexuellen Menschen‹ ausmachen. Mehrmals schreibt er von seiner Sehnsucht nach der ›Vereinigung‹ mit dem Zerstörenden bzw. der Aufhebung in ihn, in die mythische Figur des Absoluten, dem er zusammen mit seiner Schwester als Paar dienen sollte.

Die Stelle des Briefs, an der Tsuyuki von seinem Vergewaltigungsversuch erzählt, findet sich im **»Teil des ersten Briefs, der vor dem Einwurf weggestrichen wurde«** (82). Hier nutzt Ōe die Form des Briefromans, um eine Selbstzensur des Erzählers bzw. ein Schweigen, das er über seinen Diskurs verhängt, kenntlich zu machen. Der Roman macht seinen unbestimmten, anonymen Lesern einen Text zugänglich, der in den an Tsuyumi/Romi adressierten Briefen nicht enthalten ist.<sup>76</sup> Dabei bleibt unklar, ob der weggelassene Teil ebenfalls zu »Mythos und Geschichte« gehört. Das Wegstreichen bzw. Schweigen des Erzählers kann man in mehrere Richtungen deuten: Als Akt eines regressiven ›sexuellen Menschen‹ gelesen, stellt das Weglassen des Teils, in dem Tsuyuki über seinen Vergewaltigungsversuch erzählt, ein Verschweigen der Auflehnung gegen den Vater, gegen die Dorfgemeinschaft und gegen den Zerstörenden dar, mit der er die Sexualgewalt gegen die Schwester begründet – also ein Verschweigen seiner Vergangenheit als ›politischer Mensch‹. Das Wegstreichen kann aber auch (oder alternativ) durch andere Gründe motiviert sein: Wie Tsuyuki schreibt, behauptet Tsuyumi/Romi von seinem Vergewaltigungsversuch, sie erinnere sich wegen der Droge, die sie damals genommen hatte, überhaupt nicht daran. Trotzdem habe er, so Tsuyuki, seine Tat ihr gegenüber wiederholt erwähnen müssen, weil dies bei ihm eine »erotische Aufregung« hervorrief, deren »Anstößigkeit« er sich bewusst gewesen sei (82). Mit ihrer Behauptung produziert die Schwester ihrerseits eine Leere, von der unklar ist, ob es sich um ein Schweigen handelt – ein Verschweigen der Erinnerung an ein (unerträgliches oder unangenehmes) Ereignis, durch das sie dieses auf diskursiver Ebene nachträglich zunichte macht – oder ob da für sie tatsächlich nichts (mehr) ist. Im letzteren Fall bliebe wiederum unklar, ob es sich um ein Vergessen handelt, das, wie Tsuyumi/Romi behauptet, durch Drogen, oder aber möglicherweise durch ein Trauma verursacht worden sein mag. Eine weitere nicht auszuschließende Möglichkeit ist auch, dass der

---

<sup>76</sup> Ausführlicher zur Verwendung der Form des Briefromans in *Das Zeitgenossenschaftsspiel* s.u., S. 272ff.

Vergewaltigungsversuch, für den es außer Tsuyuki keinen weiteren Zeugen gibt, in Wirklichkeit nicht stattfand. Im Hinblick auf diesen Umstand kann die Unterlassung des Erzählers, das Ereignis in dem an die Schwester adressierten Brief nochmals zu erwähnen, sowohl Rücksichtnahme auf ihr Gefühl als auch Achtung vor *ihrer* ›Wirklichkeit‹ (oder *der* Wirklichkeit) bedeuten. In Bezug auf die Gewalttat erwähnt Tsuyuki seinerseits seinen gescheiterten Versuch, durch die »Umänderung der Erinnerung« sich zu entschuldigen oder gar die Tat als solche zu annullieren: Er habe nach dem Vergewaltigungsversuch, so schreibt Tsuyuki im weggestrichenen Teil, »die Umänderung der Erinnerung versucht, ich habe in Wirklichkeit keinen Willen gehabt, die Schwester zu vergewaltigen. Aber es gab eine andere lebhafte Erinnerung, die diese erbärmliche Absicht gehindert hat« (88). In diesem Zusammenhang produziert der Erzähler durchs Wegstreichen in »Mythos und Geschichte« ein Schweigen über die Gewalttat sowie über den Versuch, diese zu leugnen. Im »**Teil des ersten Briefs, der vor dem Einwurf weggestrichen wurde**«, dessen Verhältnis zu »Mythos und Geschichte« ambig ist, geht es in stark verdichteter Form um divergierende Erinnerungen und ›Wirklichkeiten‹ von zwei Menschen und um eine Beidseitigkeit im Schweigen, von der man nicht weiß, wie (a-)symmetrisch sie ist.

## 2.4 Briefe als Gedenkschrift: Die nicht vergessene Schwester

Wenn man die Bezugnahme auf die mythische Geschichte von Izanagi und Izanami in Hinblick auf die Thematik des Vergessens und des damit zusammenhängenden (Ver-)Schweigens betrachtet, dann zeigt das Briefschreiben von Tsuyuki an Tsuyumi/Romi einen anderen Aspekt als den des Verdrängens und des Vergessens, die auf sein sexuelles Begehren nach der Schwester und seine Verfangenheit in der Ideologie des Dorfes = Staates = Mikrokosmos' zurückgehen. Dass sich Ōe auf den Mythos von Izanagi und Izanami als Geschichte um ein Vergessen bezieht, wird durch den anderen Intertext *Der Mann ohne Eigenschaften* angedeutet. Im Kapitel »Die vergessene Schwester« heißt es dort:

[...] er [Ulrich] hatte sie [Agathe] seit jener Zeit [der zweiten Hochzeit Agathes] weder wiedergesehn, noch einen Brief mit ihr gewechselt. [...]

[...] es konnte schon sein, daß er seither seine Schwester nicht ganz unabsichtlich aus dem Gedächtnis verloren hatte. Gut gehandelt war das nicht; aber er mußte sich gestehen, daß er sich sogar in dem letzten Jahr, wo er an so vieles gedacht hatte, kein einziges Mal an sie erinnert hatte, und noch bei der Todesnachricht [vom Vater] nicht.<sup>77</sup>

<sup>77</sup> Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 1, S. 673f.

Im Gegensatz zu Ulrich, der, während zwischen ihm und der getrennt lebenden Agathe ein Schweigen herrschte, diese vergessen hat, denkt Tsuyuki an Tsuyumi/Romi und schreibt (an) sie. Tsuyukis »Mythos und Geschichte« stellt so nicht nur auf der Ebene des Geschriebenen einen Gegenentwurf zum Ursprungsmythos Japans dar, sondern die Briefe fungieren auch und gerade *im Akt des Schreibens* als ein solcher: Sie richten sich *an die Abwesende (die ›Tote‹) im Gedenken an diese*. Zu Tsuyukis Gedenken an die Schwester gehört dabei wie oben gesehen auch ein Moment der Verdrängung. Das Schreiben seiner Briefe ist gekennzeichnet durch eine Gleichzeitigkeit von Gedenken *und* Verdrängung, Erinnern *und* Vergessen. Dies scheint auf die Prekarität des Gedenkakts hinzuweisen, der sich ebenso auch als Verdrängung, Verleugnung oder Vergessen vollziehen kann. Dem Schreiben von »Mythos und Geschichte« wird auch in einem anderen Zusammenhang explizit die Bedeutung eines Gedenkakts beigemessen:

Dass die Spezialisten der Astrodynamik, die auf unseren Boden evakuiert worden waren, das Duo Apo-Opa und Peri-Opa, das Tal und das ›Zai‹ [woraus das Dorf besteht] nach dem Konzept des **Zerstörenden** und der Gründer als Dorf, als Staat und sogar als Mikrokosmos lasen. Ich, der ich diese Erinnerung zusammen mit dem Abschied von ihnen nicht vergessen kann, werde damit anfangen, unseren Boden nach ihrer Anweisung so zu nennen. (7)

Tsuyuki gedenkt des Abschieds von Apo-Opa und Peri-Opa, die in der Kriegszeit den Vater = Priester verteidigten, als dieser wegen einer »majestätsbeleidigenden Tat« (445) bzw. dem »Akt eines Nicht-Staatsbürgers [*hikokumin*]« (447) in Gefahr geraten war, und infolgedessen anstelle des Vaters von der Militärpolizei abgeführt wurden. Dieses Gedenken ist Erinnerung an die Gewalt, die ihnen angetan wurde sowohl vom Japanischen Kaiserreich als auch vom Vater und von der Dorfgemeinschaft, deren Mitglieder bei der Festnahme der beiden Fremden ihre Stimme nicht zum Widerspruch erhoben. Die Formel »Dorf = Staat = Mikrokosmos«, die Tsuyuki in »Mythos und Geschichte« aufnimmt, erinnert an Apo-Opa und Peri-Opa, die sie prägten, an die Unterdrückung durch das Japanische Kaiserreich und an das Mitläufertum der schweigenden Dorfbewohner, an dem Tsuyuki – wenn auch als ein ohnmächtiges Kind – beteiligt war.

### 3 Briefe von den Verstummten

#### 3.1 Versäumte Briefe und Erscheinung des Gespensts

Während »Mythos und Geschichte«, das Tsuyuki als Briefe an Tsuyumi/Romi schreibt, sowohl auf der Ebene des geschriebenen Inhalts als auch im Akt des Schreibens, den er als Gedenkakt vollzieht, einen Gegenentwurf zu den Mythen in *Kojiki* und *Nihonshoki* darstellen, lässt es sich auf der persönlichen Ebene zugleich als Gegenentwurf zu den nicht geschriebenen Briefen des Vaters verstehen. Versunken in seine Mythos- und Geschichtsforschung, brach dieser nämlich nach dem Fünfzehnjährigen Krieg die »einseitige Korrespondenz« (375) mit seinem ältesten Sohn Tsuyukazu ab, der sich damals in einer psychiatrischen Klinik aufhielt.

Tsuyukis Vater, den er durchgehend »Vater = Priester« nennt, ist eine von Ambivalenzen durchsetzte Figur: Er wurde zum Priester des Schreins im Dorf delegiert, d.h. zu einem kleinen Geistlichen am unteren Ende der Hierarchie beim Staats-Shinto (*kokka shintō*)<sup>78</sup> im Japanischen Kaiserreich. Obwohl er ein Fremder war und außerdem dem Kaiserreich diente, wurde er wie keiner der Einheimischen von den dörflichen Überlieferungen angezogen und ver-

---

<sup>78</sup> Zur Etablierung des Schrein-Shinto (*jinja shintō*) als Staats-Shinto (*kokka shintō*) vgl. die folgende Erläuterung von Takahashi Tetsuya: »Die Meiji-Regierung trieb anfänglich die Politik voran, den Shinto zur Staatsreligion zu machen [...], scheiterte aber wegen des Widerstands unter anderem des Buddhismus'. Daraufhin nahm die Meiji-Regierung eine Art Umweg, durch die ›Trennung von religiösem Fest und Religion [*saikyō bunri*]‹ die ›Einigkeit von religiösem Fest und Politik [*saisei icchi*]‹ zu verwirklichen. ›Trennung von religiösem Fest und Religion‹ heißt, den Schrein-Shinto zur ›Feier des Staates‹ zu erklären und von den anderen ›Religionen‹ wie Buddhismus, Christentum und Sekten-Shinto [*kyōha shintō*] zu unterscheiden. [...] Buddhismus und Christentum werden als ›Religionen‹ anerkannt, und ihren Anhängern wird eine bestimmte ›Freiheit des religiösen Glaubens‹ zugestanden (der 28. Artikel der Verfassung des Kaiserreichs Groß-Japan sagt: ›Japanische Untertanen genießen die Freiheit des religiösen Glaubens, sofern sie die öffentliche Ruhe und Ordnung nicht stören und ihre Pflichten als Untertanen nicht verletzen‹). Da der Schrein-Shinto eine ›Feier des Staates‹ ist, unterstehen ihm andererseits alle, sofern sie Japaner sind, unabhängig davon, an welche ›Religion‹ sie glauben, und müssen seine Feste und Rituale akzeptieren. [...] Indem der Schrein-Shinto seine ›Religiosität‹ negiert und zur ›Feier des Staates‹ wird, wird er zum ›Staats-Shinto‹. Der Staats-Shinto etabliert einerseits als großes staatliches System das Schrein-Wesen mit dem Ise-Schrein als dessen Gipfel, entkonfessionalisiert andererseits die Lehre des Shinto bis hin zu einer nationalen Moral, in deren Zentrum die Treue und der Patriotismus für den Staat des Tenno = das kaiserliche Reich stehen. Infolgedessen wurde der Staats-Shinto zur ›Über-Religion‹, die das ganze Volk und alle Religionen in sich einschließt.« Takahashi Tetsuya, *Yasukuni mondai* [Das Yasukuni-Problem]. Tōkyō: Chikuma shobō 2005, S. 128.

tiefte sich in deren Erforschung. Während er, wie oben erwähnt, in Bezug auf das Japanische Kaiserreich den Mythos der Blutsverwandtschaft als Ideologie zurückwies, blieb er diesem Denken in Bezug auf den eigenen Lebensort Dorf = Staat = Mikrokosmos verhaftet. Er weigerte sich, Tsuyukis Mutter, eine reisende Artistin, zu heiraten, weil er sich wünschte, »auch für die Forschung künftig eine Frau zu heiraten, die das Blut der Gründer vom Dorf = Staat = Mikrokosmos in sich trägt« (356). Der älteste Bruder Tsuyukis, den der Roman stets »Tsuyukazu-Soldat [Tsuyukazu-heitai]« (361 und passim) nennt, wurde als Rekrut in der Armee des Japanischen Kaiserreichs wegen seiner bläulichen Augenfarbe, die er von seinem russischen Urgroßvater geerbt hatte, gequält, bis er schließlich geisteskrank wurde. Von diesem Bruder, der auch nach dem Kriegsende in einer psychiatrischen Klinik eingesperrt blieb, teilte der Vater den Geschwistern mit, er sei tot. Ein Vierteljahrhundert nach dem Kriegsende tauchte er jedoch plötzlich auf, indem er »in die Uniform des bereits vor fünfundzwanzig Jahren abgeschafften Heeres des Japanischen Kaiserreichs gekleidet eine entscheidende Operation durchführte« (362). Das Erscheinen des Tsuyukazu-Soldaten verbindet Tsuyuki mit der etwa zehn Jahre davor abgebrochenen Korrespondenz des Vaters, der bis dahin dem Sohn, der in der psychiatrischen Klinik »als Vergessener zurückgelassen« (375) lebte, ab und zu Briefe geschrieben hatte, in denen er von seiner »Schwermut« (375) berichtete. Durch die Beendigung der Korrespondenz wurde der Bruder, so vermutet Tsuyuki, wirklich einsam.

Das Auftauchen des vom Vater für tot erklärten Tsuyukazu-Soldaten korrespondiert Tsuyumis/Romis »Rückkehr« aus dem »Land des Todes« (427). Wie die Schwester betritt Tsuyukazu ebenfalls als Vergessener und Zurückgelassener die Szene. Tsuyuki erklärt das Schweigen des Vaters (in Form der ausbleibenden Briefe) mit dessen sich vertiefender »Schwermut«. Diese »Schwermut« führt er wiederum darauf zurück, dass der Vater wegen seines Respekts vor dem »inneren Prinzip unseres Bodens« (359), das die Mitglieder der Gemeinschaft zur Geheimhaltung verpflichtet, es sich versagte, seine Forschungsergebnisse zu veröffentlichen. Diese väterliche »Schwermut« lässt sich jedoch auch im Hinblick auf die Ereignisse im Nachkriegs-Japan verstehen, und zwar im Zusammenhang mit dem Schweigen und den Unterlassungen der Japaner und des Staates Japan.

Der Abbruch der Korrespondenz zwischen dem Vater und dem Sohn ist auf 1960 datiert, d.h. auf das Jahr, in dem der bereits erwähnte neue Sicherheitsvertrag zwischen den USA und Japan in Kraft trat. 1970, als der Tsuyukazu-Soldat seine »Operation« durchführte, wurde dieser Vertrag, dessen Laufzeit ursprünglich auf zehn Jahre vereinbart war, verlängert. Im Folgenden möchte ich zumindest einige für den Romankontext relevante Ereignisse anführen, die auf das Vergessen, die Verdrängung, die Verleugnung oder das Versäumnis (der

Trauer, der Entschuldigung, der Entschädigung usw.) nach dem Fünfzehnjährigen Krieg hindeuten.

Dazu gehört etwa der »Kaiserliche Erlass der Kriegsbeendigung (*Shūsen no shōsho*)«<sup>79</sup> des Tenno Hirohito vom August 1945, in dem es heißt: »Wir haben Amerika und England den Krieg erklärt aus unserem aufrichtigen Wunsch, die Selbsterhaltung Japans und die Stabilisierung Ostasiens zu sichern.« Während die Kolonisierung der sogenannten »Pazifischen Südseeinseln«,<sup>80</sup> Taiwans, der Mandschurei, der Pescadorens-Inseln sowie Koreas und der Invasionskrieg gegen China unerwähnt bleiben, wird »das tiefste Gefühl des Bedauerns gegenüber Unseren Alliierten Nationen Ostasiens, die für die Emanzipierung Ostasiens mit dem Kaiserreich beständig kooperiert haben«, ausgedrückt. Der gewöhnlich als »Menschheits-Deklaration (*Ningen sengen*)« bekannte Kaiserliche Erlass vom Januar 1946 propagiert die Gemeinschaft zwischen dem Tenno und der Nation, die »vom Anfang bis zum Ende durch gegenseitiges Vertrauen und Respekt geknüpft« sei.<sup>81</sup> Diesen Erlass, der durch die Zusammenarbeit zwischen dem amerikanischen GHQ, dem Tenno sowie seinen Beratern zustande kam, bewertet Kang Sang-jung als eine rhetorische Konstruktion, um »durch die abhängige Kollaboration mit der übergeordneten Macht die aufgegangenen Nähte des *kokutai*, das zum Imperium expandiert war, zu flicken und zur »ein-völkischen« Nation zusammenzuziehen, die exakt mit den ethnischen »Japanern« = der »japanischen Nation« übereinstimmt.«<sup>82</sup> Unter der am 3. November 1946 verkündeten und am 3. Mai 1947 in Kraft getretenen neuen Verfassung blieb das Tennotum in Form des Symbolkaisertums erhalten.

<sup>79</sup> Kokuritsu kokkai toshokan [National Diet Library], Nihonkoku kenpō no tanjō [Birth of the Constitution of Japan], *Shūsen no shōsho* [Kaiserlicher Erlass der Kriegsbeendigung]. <<http://www.ndl.go.jp/constitution/shiryo/01/017/017tx.html>>.

<sup>80</sup> Marianen (außer Guam), Palau, Karolinen sowie Marshallinseln. Vgl. Nagaoka Shinjirō, Nanyō-inintōchichi [Südsee-Mandatgebiet]. In: *Kokushi daijiten* [Großes Lexikon der Nationalgeschichte]. Hg. von Kokushi daijiten henshūinkai. Bd. 10. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan 1989, S. 812.

<sup>81</sup> »Das Band zwischen mir und euch, der Nation, ist vom Anfang bis zum Ende durch gegenseitiges Vertrauen und Respekt geknüpft und entsteht nicht durch bloße Mythen und Legenden. Es basiert auch nicht auf der fiktiven Idee, den Tenno als einen als Gott erscheinenden Menschen sowie die japanische Nation als anderen Völkern überlegenes Volk zu betrachten, das deshalb das Schicksal hat, die Welt zu regieren.« Kokuritsu kokkai toshokan [National Diet Library], Nihonkoku kenpō no tanjō [Birth of the Constitution of Japan], Kanpō gōgai. Shōwa 21 nen 1 gatsu tsuitachi. Shōsho (*Ningen sengen*) [Amtsblatt. Sonderausgabe. 1. Januar, im 21. Jahr Shōwa. Kaiserlicher Erlass (Menschheits-Deklaration)]. <<http://www.ndl.go.jp/constitution/shiryo/03/056/056tx.html>>.

<sup>82</sup> Kang, *Nashonarizumu*, S. 94.



Dass man aus politischer Kalkulation bestimmte Personen und Themen schweigend übergang, zeigte seine Auswirkungen auch bei der juristischen Aufarbeitung: Am Internationalen Militärgerichtshof für den Fernen Osten (*Kyokutō kokusai gunji saiban*, auch ›Tōkyō-Prozesse‹ genannt, 1946–1948) wurde der Tenno, der Oberbefehlshaber des Heers und der Marine gewesen war,<sup>83</sup> nicht angeklagt. Etliche Kriegsverbrechen der japanischen Armee – der Einsatz von Giftgas in China, die Zwangsarbeit von Chinesen und Koreanern, die organisierte Zwangsprostitution usw. – untersuchte man in den Tōkyō-Prozessen und den Prozessen gegen Kriegsverbrecher der B- und C-Klasse (1945–1951) ebenfalls nicht.<sup>84</sup>

Opposition gegen die »Japanisch-US-amerikanische-Aushandlungs-Symbolkaisertum-Demokratie«<sup>85</sup> wurde auf institutioneller Ebene zum Schweigen gebracht durch das sogenannte ›Red Purge‹ (die Entlassung von Personen, die Mitglieder der Kommunistischen Partei Japans waren oder als deren Unterstützer eingeschätzt wurden, aus öffentlichen Ämtern und Privatunternehmen), das auf Anweisung des GHQ von Juli 1949 bis Dezember 1950 von der japanischen Regierung durchgeführt wurde.<sup>86</sup> Den Hintergrund des *Red Purge* bildete der sich steigernde Konflikt zwischen Ostblock und Westmächten in Asien. Angesichts des ›Kalten Kriegs‹ wurden innerjapanische Diskussionen über den Friedensvertrag als Streit um die Frage geführt, ob Japan ihn nur mit dem US-amerikanischen Lager oder mit allen Ländern einschließlich der Sowjetunion und Chinas schließen sollte. Debatten über die Problematik, dass der Entwurf des Friedensvertrags die Kriegsverantwortung Japans nicht erwähnte und den Opferländern zumutete, den Anspruch auf Reparationen aufzugeben, blieben weitgehend ausgespart.<sup>87</sup>

Öffentliches Schweigen über die Kriegs- und Nachkriegsverantwortung war zugleich eine Strategie zugunsten der Ökonomie. Aus den ›Heißen Kriegen‹ in Asien zog Japan wirtschaftlichen Profit; die japanische Wirtschaft wuchs ab Mitte der 1950er Jahre sprunghaft. Reparationen an Birma, die Philippinen,

<sup>83</sup> Der elfte Artikel der Verfassung des Kaiserreichs Groß-Japan lautet: »Der Kaiser führt den Oberbefehl über das Heer und die Marine.« Röhl, *Die japanische Verfassung*, S. 147.

<sup>84</sup> Vgl. Tōkyō-saiban handobukku henshūinkai (Hg.), *Tōkyō-saiban handobukku* [Tōkyō-Prozesse-Handbuch]. Tōkyō: Aoki shoten 2006 (1989); Utsumi Aiko, *Senji seibōryoku to Tōkyō-saiban* [Sexualverbrechen im Krieg und Tōkyō-Prozesse]. In: *Senpansaiban to seibōryoku* [Kriegsverbrecher-Prozesse und Sexualgewalt]. Hg. von ders. und Takahashi Tetsuya. Tōkyō: Ryokufū shuppan 2001 (2000), S. 58–102.

<sup>85</sup> Komori, *Posutokoroniaru*, S. 91.

<sup>86</sup> Vgl. Komori, *Posutokoroniaru*, S. 110ff.

<sup>87</sup> Vgl. Oguma, ›*Minshu*‹ to ›*aikoku*‹, S. 481ff.; Komori, *Posutokoroniaru*, S. 110ff.



Indonesien und Vietnam wurden erst in dieser Phase gezahlt, und zwar so, dass diese dem Wiederaufbau der japanischen Wirtschaft dienten.<sup>88</sup> Der konjunkturelle Aufschwung von 1956 bis 1957 wurde (und wird) zudem offiziell nach dem Namen des vermeintlichen ersten Tenno ›Jinmu-Konjunktur‹ genannt. Der Aufschwung von 1959 bis 1961 heißt in Anspielung auf die Höhle namens Ama no iwato, in die sich die Großgöttin Amaterasu eingeschlossen haben soll, ›Iwato-Konjunktur‹; der von 1968 bis 1970 ›Izanagi-Konjunktur‹.<sup>89</sup> Carol Gluck weist auf die Verschmelzung von Vorstellungen der Demokratie und des Privatlebens im Bewusstsein der Japaner in dieser Periode des Hochwachstums hin. Demokratie wurde, so Gluck, »in erster Linie nach sozialen Gesichtspunkten definiert«, d.h. »als gleichberechtigter Zugang zu materiellen und sozialen Gütern«, während »die Fragen des Wahlrechts, der Volksvertretung und der Verfassung sekundär blieben«.<sup>90</sup> Das weitgehende Vergessen der Verantwortlichkeiten und der Probleme infolge eines erfolgreich etablierten Schweigens über heikle Themen in der politischen Öffentlichkeit sowie eine generelle Entpolitisierung, die durch den materiellen Wohlstand und die Orientierung auf individuelles Glück gefördert wurde, prägten die Mentalität der Japaner, die Ōe 1959 in seinem oben zitierten Essay »Unsere sexuelle Welt« kritisiert.

Dass die Vertiefung der »Schwermut« des Vaters in der Nachkriegszeit und der dadurch verursachte Abbruch der Korrespondenz mit Tsuyukazu auf 1960 datiert sind, legt nahe, seine verschlimmerte Stimmungslage nicht allein im Zusammenhang mit der Frustration eines Forschers zu verstehen, der sich die Veröffentlichung seiner Forschungsergebnisse untersagt, sondern auch als Reaktion eben auf das *Fehlen* der Trauer oder der Melancholie unter den Japanern. Tsuyukazu, der in der psychiatrischen Klinik »als Vergessener zurückgelassen« war und nach dem zehnjährigen Schweigen des Vaters 1970 in der Uni-

<sup>88</sup> Vgl. Komori, *Posutokoroniaru*, S. 122f; Hashimoto Jurō, 1955 nen [Jahr 1955]. In: *Kōdōseichō* [Hochwachstum]. Hg. von Yasuba Yasukichi und Inoki Takenori. Tōkyō: Iwanami shoten 1989, S. 57–95, vor allem S. 66ff; Tōkyō-saiban handobukku henshūinkai (Hg.), *Tōkyō-saiban handobukku*, S. 168f. Abe Kōbōs Roman *Die Frau des Sandes* spielt in dieser Zeit. Vgl. Lektüre des Schweigens II, S. 119.

<sup>89</sup> Das *Weißbuch der Wirtschaft* (*Keizai hakusho*), der vom Kabinettsbüro (*Naikakufu*, früher: *Keizaiikakuchō*, Wirtschaftsplanungsbehörde) herausgegebene Jahresbericht der Wirtschaft Japans, verwendet beispielsweise diese Bezeichnungen. Vgl. etwa die Berichte zu den Finanzjahren 1958–1962, 1968, 1992–1994 und 1996 auf: Naikakufu [Cabinet Office], *Keizai zaisei hakusho*, *Keizai hakusho* [Weißbuch der Volkswirtschaft und Finanzen, Weißbuch der Volkswirtschaft]. <<http://www5.cao.go.jp/keizai3/keizaiwp/index.html#hakusho>>.

<sup>90</sup> Carol Gluck, Das Ende der »Nachkriegszeit«. Japan vor der Jahrtausendwende. In: *Überwindung der Moderne? Japan am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts*. Hg. von Irmela Hijiya-Kirschner. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999 (1996), S. 57–85, S. 67.

form einer Armee öffentlich auftritt, die seit langem nicht mehr existiert – deren Soldaten aber seit November 1950 in die nach dem Ausbruch des Koreakriegs (Juni 1950) auf Aufforderung des GHQ gegründete Nationale Polizeireserve (*Keisatsu yobitai*, die Vorgängerorganisation der gegenwärtigen Selbstverteidigungsstreitkräfte) übernommen worden sind –,<sup>91</sup> erscheint wie ein Gespenst, das mitten im wirtschaftlichen Erfolg wiederkehrt wegen des Vergessens und des (Ver-)Schweigens der Japaner, die das Schweigen des Vaters gegenüber Tsuyukazu veranlassen zu haben scheinen. So gelesen stellt das Auftauchen des Tsuyukazu-Soldaten die Rückkehr des Verdrängten dar, von der Alexander und Margarete Mitscherlich in *Die Unfähigkeit zu trauern* (1967) schreiben.<sup>92</sup> Das Quasi-Gespenst, dessen Erscheinung als solche bereits eine Rückkehr aus dem Vergessen ist, fordert in seiner doppelten Position als Täter (Soldat des Japanischen Kaiserreichs) und als Opfer (wegen des ›fremden Blutes‹ von den anderen Soldaten Gequälter) zur Erinnerung an die Gewalttaten sowie deren Hintergrund und Auswirkungen auf.

In der eingangs analysierten Passage über Tsuyukis Vorlesung an der Universität in Mexico City wird der Bezug zum Mythos von Izanagi und Izanami in *Nihonshoki* unter anderem durch ein Zitat über den weinenden Susanoo hergestellt (50f). Dieser gilt als eine Figur, die um die verstorbene Mutter Izanami trauert.<sup>93</sup> Seine Trauer ärgert Izanagi, so dass der ihn aus seinem Land vertreibt. Tsuyuki nimmt also gerade die Figur, die in den Tenno-Mythen wegen ihres Trauerns vertrieben wird, in sein »Mythos und Geschichte« auf.

In Bezug auf das Dorf = Staat = Mikrokosmos veranschaulicht ein Kleinkunst-Festival, das man im Herbst 1945 unmittelbar nach dem Ende des Fünfzehnjährigen Kriegs veranstaltete, das Ausbleiben der Trauer oder der Melancholie bei den Bewohnern. Das Programm des Festivals besteht aus »Tänzen, bei denen Schlager aus der Vorkriegszeit ihren Texten entsprechend choreographiert waren, einem *naniwabushi*, das kurz vor dem Übergang vom Prolog zur Haupthandlung abgebrochen wird, und etwas besseren *yakuza*-Schauspielen« (363). Darin zeigt sich die mentale Kontinuität zur Vorkriegs- und Kriegszeit bei

<sup>91</sup> Vgl. Oguma, »*Minshu* to »*aikoku*«, S. 447ff.

<sup>92</sup> Vgl. Alexander Mitscherlich/Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern*. Mit einem Nachwort der Autoren zur unveränderten Neuaufl. München: Piper 1977 (1967), S. 82; vgl. auch Lektüre des Schweigens II, S. 139.

<sup>93</sup> Die Deutung, Susanoo als Figur zu betrachten, die um die verstorbene Mutter Izanami trauert, ist allerdings umstritten. Vgl. Yamaguchi/Kōnoshi (Hg., komment. und übers.), *Kojiki*, S. 46, Anm. 9 sowie S. 54f, Anm. 4 und 5.

den Dorfbewohnern.<sup>94</sup> Als eine Art Gegen-Programm ließ der Vater bei diesem Fest seinen zweiten Sohn Tsuyujirō einen Tanz aufführen, wobei er ihn in ein Kostüm steckte, das aus einer großen Holzmaske und einem schwarzen Tuch bestand. Während die groteske Holzmaske dem grotesken Gesicht des Quasi-Gespens tsuyukazu auf einem Foto in einer Zeitschrift korrespondiert, die über seinen »einsamen Aufstand« (387) berichtete, bezieht sich das schwarze Tuch ebenfalls auf eine gespensterhafte Figur: Es bedeckt den Rumpf des »Stier-Dämons [ushioni]« (202 und passim). Der Stier-Dämon (der eine Verbindung zur oben analysierten Szene in der Stierkampfarena in Mexico City herstellt) ist die Figur eines gewaltigen schwarzen Stiers, der beim jährlichen Herbstfest von Männern getragen wird und im ganzen Dorf tobt. Einer Überlieferung zufolge handelt es sich beim Stier-Dämon um einen Festbrauch der »Ureinwohner« des Dorfes = Staates = Mikrokosmos, die von den Dorfgründern unterworfen wurden, deren Feste die Sieger sich jedoch aneigneten; da aber im übernommenen Stier-Dämon der »Groll der Unterworfenen« (203) stecke, jage er am Tag des Herbstfestes die Nachkommen der Dorfgründer umher.<sup>95</sup> Dieser zitathafte Auftritt des Stier-Dämons als Teil von Tsuyujirōs Spiel auf dem Kleinkunst-Festival im Herbst 1945, das *anstelle* des Herbstfestes veranstaltet wird, verbindet die Geschichte der »Kolonisierung« durch das Dorf, die durch diese Ersetzung der Feste aus dem Bewusstsein getilgt wurde, mit der Kolonisierung der asiatischen Länder durch das Japanische Kaiserreich, deren Erinnerung das fröhliche Festival ebenfalls verdrängt. Die vom Vater mittels seines Sohnes auf der Bühne beschworene gespenstische Figur mit der Maske, die die Gesichter der durch den

---

**94** *Naniwabushi* (auch »rōkyoku« genannt) ist eine volkstümliche Aufführungskunst, in der eine Geschichte zur Begleitung der Shamisen (eines Saiteninstruments) rezitiert und vorgetragen wird. Dem Literatur- und Kulturwissenschaftler Hyōdō Hiromi zufolge spielte *naniwabushi* eine nicht zu unterschätzende Rolle dabei, den Weg zur Bildung des *kokutai* vorzubereiten. Während des Fünfzehnjährigen Kriegs wurden Kriegszeit-rōkyoku (*senji rōkyoku*) zum Zweck der Berichterstattung und moralischen Aufklärung aufgeführt. Auch nach dem Krieg blieb *naniwabushi* bis etwa Mitte der 1950er Jahre die populärste Unterhaltung unter den Japanern. Vgl. Hyōdō Hiromi, »Koe« no kokuminkokka – *Nihon* [Nationalstaat der »Stimme« – Japan]. Tōkyō: Nippon hōsō shuppan kyōkai 2000.

**95** Dieser Überlieferung, von der Tsuyuki durch einen jungen Regisseur aus dem Dorf erfährt, steht seine eigene Deutung des Stier-Dämons entgegen. Er erkennt darin einen anderen, »absolut eigenartigen« (203) Charakter, der sich von demjenigen der Stier-Dämonen in verschiedenen Dörfern und Städten derselben Gegend unterscheidet und von dem er überzeugt ist, dass dieser durch die Gestalt des Stier-Dämons bloß verdeckt sei. Es bleibt offen, wer oder ob einer der beiden recht hat; auch darüber, worin diese Eigenartigkeit des Stier-Dämons aus dem Dorf = Staat = Mikrokosmos besteht, erfährt der Leser nichts Konkretes.

Krieg Ermordeten assoziieren lässt, wirkt wie ein Mahnzeichen gegen die unbeschwerte Stimmung direkt nach dem Krieg.

Das vom Vater konstruierte und effektivvoll inszenierte Zeichen gegen das Vergessen der beiden Invasionskriege kehrt sich indes im Verlauf der Performance gegen ihn selbst: Mitten in der Aufführung wirft Tsuyujirō das aufgezwungene Kostüm ab und verwandelt sich in eine junge Frau, die in einen prächtigen Kimono gekleidet ist und dann zur Musik der Habanera von Georges Bizets *Carmen* tanzt (wiederum ein Verweis auf den Stierkampf und den Stier-Dämon) – eine Erscheinung, die die fröhlich-feierliche Figur seiner Mutter in Erinnerung ruft. Der Vater heiratete sie nicht, um zugunsten seiner Forschung eine aus dem Dorf stammende Frau heiraten zu können. Später vertrieb er sie aus dem Dorf, woraufhin sie auf Wanderschaft starb. Tsuyujirōs wortlose Performance, die zugleich auf die Opernfigur einer von einem Mann ermordeten »Zigeunerin« anspielt, fordert den Vater auf, sich an seine Gewalt gegen sie zu erinnern.

Anders als der Vater, der über seiner Vertiefung in die Erforschung der dörflichen Überlieferungen den Kontakt zu Tsuyukazu, dem »Vergessenen« in der psychiatrischen Klinik, abbrach, so dass dieser wie ein Gespenst wiederkehrt, schreibt Tsuyuki in »Mythos und Geschichte« über die Gespenster und adressiert den Text mit Tsuyumi/Romi an ein solches Gespenst.<sup>96</sup> In *Marx' Gespenster* konstatiert Jacques Derrida die Notwendigkeit, »vom Gespenst zu sprechen, zum Gespenst zu sprechen, mit ihm zu sprechen und also vor allem einen Geist zum Sprechen zu bringen oder ihn sprechen zu lassen«.<sup>97</sup> Für Derrida besteht die Trauerarbeit eben im Gespräch der Lebendigen mit den Toten, mit dem die Lebenden die Toten bei sich erhalten.<sup>98</sup> Ein Gespräch mit den Toten zu führen, erfordert von den Lebenden, sich den Erfahrungen der Trauer oder Melancholie auszusetzen. Und es erfordert eine besondere Art, mit jemandem zu sprechen – und ein besonderes Gehör für die Abwesenden. Im Folgenden geht es um den Versuch, Gespenster zum Sprechen zu bringen bzw. sprechen zu lassen, den der Ich-Erzähler von *Das Zeitgenossenschaftsspiel* unternimmt.

<sup>96</sup> Zum Motiv der an den Toten adressierten Briefe vgl. auch: Ōe Kenzaburō, *Natsukashii toshi e no tegami* [Briefe an die seligen Jahre]. Tōkyō: Shinchōsha 1987.

<sup>97</sup> Jacques Derrida, *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Übers. von Susanne Lüdemann. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1995 (franz. 1993), S. 29.

<sup>98</sup> Vgl. Derrida, *Marx' Gespenster*, S. 182.

### 3.2 Anrühiger (Sprach-)Mittler für Gespenster – Aneignung und Unhörbarmachen des Verstummens

Die zwei gespensterhaften Figuren, der Tsuyukazu-Soldat und Tsuyumi/Romi, sind beide auf gewisse Weise stumm: Tsuyukazu soll bei seinem »einsamen Aufstand« (387), mit dem dieser geistesranke »Vergessene« (375) in die Öffentlichkeit zurückkehrte, »unverständliche Worte« (388) geäußert haben. Seine Äußerung gleicht einem stummen Schrei darin, dass sich den anderen nicht mitteilt, was sie sagt. Von der »aus dem Land des Todes zurückgekehrten« (427) Schwester hat Tsuyuki zwar Briefe erhalten, deren Autorschaft jedoch fragwürdig ist. Ein Telefonat und ein Wiedersehen der Geschwister finden nicht statt. Entweder schweigt Tsuyumi/Romi aus eigenem Willen oder, falls sie geisteskrank ist, verstummt sie, während sich der Vater ihre Stimme auf unauffällige Weise aneignet.

In *Das Zeitgenossenschaftsspiel* kommen Übersetzer-Figuren vor, die das Schweigen oder Verstummen dieser beiden gespensterhaften Figuren in etwas Sprachliches transformieren. Eine nennt Tsuyuki liebevoll-familiär »Bruder Kō [Kō-nīchan]«. Bereits als Kind fungierte dieser als (Sprach-)Mittler: Er assistierte dem Vater = Priester bei seinen Forschungen zu Mythos und Geschichte des Dorfes, indem er ihm die für ihn als Fremden schwer zugänglichen alten Dokumente verschaffte, die bei den alteingesessenen Familien im Dorf »tot gelagert [shizō]« (376), d.h. ungelesen und in diesem Sinne »verstummt« waren. Später begleitete er Tsuyukis jüngsten Bruder Tsuyutome als »Manager der Baseball-Wanderschaften« (375), während derer Bruder Kō seinem eigenen Vater hoffnungsvoll klingende, aber unzuverlässige Telegramme schickte, so dass der in Anspielung auf eine frühere »possenhafte Tat« (378) seines Sohnes klagte: »Dieser »Hüpfer [otobiagari]!« (397) Bruder Kō entspricht so in mancher Hinsicht dem Typ des Narren als kosmischer Vermittler, über den Ōe in *Methode des Romans* in Anlehnung an den Anthropologen Yamaguchi Masao schreibt:

Der Narr lässt die bestehende Ordnung in der Welt umstürzen. Er entfaltet die Kraft, oben und unten umzukehren. Zugleich spielt er die Rolle, zwei Dasein, die wie Himmel und Erde entfernt sind, zu verbinden. Es ist die Rolle eines Mittlers bzw. eines Mediums mit kosmologischer Ausdehnung. Yamaguchi Masao zufolge ist Hermes der mythische Ahn des Arlecchino genannten Narren. [...] Der Narr Arlecchino, der das Blut des fliegenden Hermes, jenes Gottes Hermes hat, der mit kleinen Flügeln an den Fersen gezeichnet wird, bewegt sich flink umher, als ob er in die Luft springe [...].<sup>99</sup>

<sup>99</sup> Vgl. Ōe, *Shōsetsu no hōhō*, 34f.

In der ersten der beiden im Roman erzählten Geschichten, in denen Bruder Kō als ein – etwas anrühiger –<sup>100</sup> Mittler zwischen Schweigen und Sprechen fungiert, geht es um den »einsamen Aufstand« des Tsuyukazu-Soldaten; in der zweiten um die »mythische« Schwangerschaft Tsuyumis/Romis. Ein anderer Übersetzer ist Tsuyuki selbst als Erzähler dieser Geschichten, der die Übersetzungen Kōs nicht nur wiedergibt, sondern auch bewertet: In Bezug auf den Aufstand des Bruders revidiert Tsuyuki die Interpretation Kōs, indem er eine andere Deutung vorlegt; in Bezug auf die Schwangerschaft der Schwester bekräftigt er hingegen die Interpretation Kōs. Während Bruder Kō in den erzählten Geschichten zwischen den Quasi-Gespensern und den Dorfbewohnern vermittelt, agiert der Ich-Erzähler Tsuyuki als Mittler zwischen den Quasi-Gespensern und dem (potentiellen) Leser seiner Briefe.

Über Tsuyukazus Aktion im Oktober 1970 wurde damals in Zeitungen und Zeitschriften berichtet, er sei zum Kaiserlichen Palast gegangen, um »beim Tenno um eine Unterredung [nachzusuchen]« (402). Seine Absicht, die den anderen nicht ersichtlich war, erklärte Bruder Kō den Alten im Dorf: Er zitierte ein »altes Gedicht [koka]« – »Bedauerlicher als [der Verlust des] Leben[s] ist es, aus dem unvollendeten Traum zu erwachen [*Inochi nimo masarite oshikuaru mono wa mihatenu yume no samuru narikeri*]«<sup>101</sup> – und interpretierte den »Aufstand« als Versuch des Tsuyukazu-Soldaten, »den Traum zu verwirklichen, den er in der psychiatrischen Klinik über fünfundzwanzig Jahre lang ausgebrütet hat«:

Der Tsuyukazu-Soldat hat gehofft, sich mit dem Tenno über die Bedingungen der Kriegsbeendigung, zum August 1945 zurückkehrend, zu besprechen. Wegen der Kriegsniederlage wurden die Gebiete in der Mandschurei, in Taiwan, Korea, Okinawa und von Sachalin bis zu den Kurilen von Japan abgeschnitten. Falls dies begründete Maßnahmen waren, warum ist es dann verwunderlich, wenn der Tsuyukazu-Soldat versucht, mit dem Tenno zu verhandeln, um diesen Boden, der bis zum Ende des »Freien Zeitalters« ein völlig selbständiger Staat gewesen war und bis zur Niederlage im Fünfzigjährigen Krieg eine halbe Unabhängigkeit bewahrt hatte, anlässlich der Kriegsbeendigung von Japan selbständig werden zu lassen? Eben jetzt soll unser Boden dem Tsuyukazu-Soldaten im Traum nachfolgen und von der Regierung Japans die Unabhängigkeit verlangen, denke ich. (403)

Die Interpretation und der Vorschlag von Bruder Kō wurden von den Alten, die dies als eine »hüpfertat« Tat seit langer Zeit« (403) abtaten, nicht ernst ge-

<sup>100</sup> Die Anrühigkeit von Bruder Kō scheint auch sein früheres Leben anzudeuten: Während des Fünfzehnjährigen Kriegs war er in Korea als Militärpolizist tätig; in der unmittelbaren Nachkriegszeit war er Schwarzmarkthändler (377).

<sup>101</sup> Im Original ist das Subjekt des Verbs »samuru« nicht der Träumende, sondern der Traum. »Samuru« kann beides als Subjekt haben.

nommen. Der Vater zeigte aber seine Dankbarkeit für diese Intervention, indem er ihm alte Münzen schenkte. Die Geste der Dankbarkeit impliziert eine ›leise‹ Unterstützung der von den versammelten Autoritäten missbilligten Deutung Kōs, die der Vater den Alten gegenüber nicht äußerte. Da er als Erforscher der dörflichen Überlieferung hinsichtlich der Erkenntnis des »inneren Prinzips unseres Bodens« (359) als Autorität gilt, bekommt die Gegenüberstellung der zwei konträren Reaktionen auf die Deutung den Anschein, als ob es sich um eine falsche und eine richtige Rezeption handle, d.h. als ob Bruder Kō das Verstummen des »Verrückten« angemessen übersetzt hätte und die Dorfältesten dies nur nicht wahrhaben wollten. Der Roman legt dem Leser durch eine temporale Inversion jedoch nahe, hier kritisch nachzufragen, denn bereits vor dieser Geschichte erzählt Tsuyuki von einer Entdeckung, die er erst zu einem späteren Zeitpunkt machte: Bei den »unverständlichen Worten«, die Tsuyukazu während seiner Aktion äußerte, handelte es sich um das esperantische Gedicht von Itō Saburō »PROFUNDE MI NUN SPIRAS (*Fukabuka to iki wo shite*)«.<sup>102</sup> Tsuyuki mutmaßt über den Grund, warum sein Bruder Esperanto – zumindest Itōs Gedicht – erlernte:

Hat der eingesperrte Tsuyukazu-Soldat nicht etwa mit Esperanto sein Sprach-Universum ausgefüllt, um sich zu weigern, die Sprache des Gegnerstaates, gegen den er persönlich weiterhin einen solchen Krieg führte, das heißt des japanischen Staates zu verwenden, und außerdem sich auch während des Schweigens von der Nationalsprache [*kokugo*] abgetrennt zu halten? (399f)

Wenn diese Vermutung zutrifft, dann fungiert Esperanto für Tsuyukazu als alternative Sprache, die ihm ein vollständiges Schweigen, d.h. ein Schweigen sowohl der ›inneren‹ als auch der ›äußeren‹ Stimme *im Japanischen* ermöglicht, ohne jedoch dadurch ins Verstummen zu geraten. Bezeichnenderweise entging das von ihm vorgetragene esperantische Gedicht damals der polizeilichen Aufmerksamkeit: Der Polizist, der ihn befragte, hielt es für das »Irrereden eines Verrückten« (393) und unterließ eingehendere Untersuchungen. Die Einwendung durch ein Schweigen im Japanischen, die der Tsuyukazu-Soldat in einer von der »Sprache des Gegnerstaates« dominierten Situation durch Esperanto unternahm, hatte allerdings ambivalente Konsequenzen: Eben durch den Erfolg der Verweigerung teilte sich seine sprachliche Intervention in der Öffentlichkeit nicht mit; sein freiwillig gewähltes Schweigen im Japanischen und sein Sprechen auf Esperanto wurden von den anderen nicht als solche wahrgenommen,

<sup>102</sup> Im Roman sind das Original auf Esperanto und die japanische Übersetzung von Itō selbst zitiert (391ff).



sondern bloß als verrückte, d.h. sinnlose Rede abgetan, die keine Zuhörer fand und so zum Verstummen gebracht wurde. Während die verlautbarten Worte als irres Reden immerhin zu einer gewissen Präsenz gelangten, blieb sein Schweigen, das dahinter steckte, unbeachtet, außerhalb der Aufmerksamkeit der anderen. Bruder Kō lässt in seiner Deutung Tsuyukazu die Rolle eines Unterredners spielen, der die Stimme »unseres Bodens« vertretend mit dem Machthaber einer anderen Gemeinschaft (dem Tenno) verhandeln wollte. Die mit dieser Deutung konkurrierende Interpretation, die Tsuyuki aufgrund seiner Entdeckung vorlegt, deutet auf die Möglichkeit hin, dass sich Bruder Kō das Verstummen des Quasi-Gespensts aneignet und statt von der Absicht Tsuyukazus vielmehr von seinem eigenen »Traum« erzählt.

Im Verhältnis zum Tenno bzw. zum Tennotum markieren das esperantische Gedicht Itōs und das »alte Gedicht«, das Bruder Kō zitiert, zudem entgegengesetzte Positionen: Itō engagierte sich als Esperantist und war Mitglied der Kommunistischen Partei Japans, und er wurde wegen Verstoßes gegen die Ordnung des Japanischen Kaiserreichs mehrmals verhaftet.<sup>103</sup> Das »alte Gedicht«, dessen Autor und Quelle der Roman nicht nennt, findet sich hingegen in *Kokin wakashū* (*Sammlung alter und moderner Gedichte*, 905), der ersten kaiserlichen *waka*-Anthologie in zwanzig Bänden, die auf Befehl des Tenno Daigo herausgegeben wurde.<sup>104</sup> Es handelt sich um das Gedicht (Nr. 609) von Mibu no Tadamine im zwölften Band zum Thema »Liebe [*koi*]«.<sup>105</sup> Das »Bedauern« des lyrischen Ichs wird gewöhnlich in Bezug auf ein Rendezvous mit der/dem Geliebten im Traum interpretiert, das durchs Erwachen unterbrochen wird.<sup>106</sup> Das Gedicht nennt die Liebe zwar nicht explizit, aber seine Veröffentlichung in einem Band zur Liebesthematik macht die Verbindung deutlich. Bruder Kō, der auf Tadamines

**103** Zu Itō Saburōs Biographie vgl. Itō Saburō, *Takaku takaku tōku no hō e. Ikō to tsuioku* [Hoch hoch in die Ferne. Nachlässe und Erinnerungen]. Hg. von Shibuya Teisuke, Haniya Yutaka und Moriya Fumio. Tōkyō: Tsukushisha 1974, S. 591ff.

**104** Vgl. Ozawa Masao/Matsuda Shigeo (Hg., komment. und übers.), *Kokin wakashū* [Sammlung alter und moderner Gedichte]. Tōkyō: Shōgakukan 1994, S. 513 und 521ff. Etwa bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts wurden insgesamt 21 kaiserliche *waka*-Anthologien herausgegeben. Vgl. Gotō Shigeo, *Chokusen wakashū* [Kaiserliche *waka*-Anthologien]. In: *Kokushi daijiten* [Großes Lexikon der Nationalgeschichte]. Hg. von Kokushi daijiten henshūinkai. Bd. 9. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan 1988, S. 665–667. Die Verbindung von *waka* und der Tenno-Ideologie thematisiert Ōe in: Ōe Kenzaburō, *Mō hitori Izumi Shikibu ga umareta hi* [Der Tag, an dem noch eine Izumi Shikibu geboren wurde]. In: Ōe, *Ikani ki wo korosu ka* [Wie man Bäume tötet]. Tōkyō: Bungei shunjū 1987 (1984), S. 183–205.

**105** In den Bänden 11 bis 15 des *Kokin wakashū* sind Liebesgedichte gesammelt.

**106** Vgl. Ozawa/Matsuda (Hg., komment. und übers.), *Kokin wakashū*, S. 239.



Gedicht Bezug nimmt, wenn er den »Aufstand« Tsuyukazu deutet, bezieht den im Gedicht genannten »Traum« auf ein Treffen (»Unterredung«) zwischen Tsuyukazu, den er mit dem lyrischen Ich identifiziert, und dem Tenno. Dabei rückt er den Letzteren in die Position des *Geliebten*, mit dem das lyrische Ich das Treffen (Rendezvous) im »Traum« zu vollziehen begehrt. Das esperantische Gedicht impliziert jedoch genau das Gegenteil.

Das Bild vom Tenno als Liebesobjekt eines Soldaten, der den »Aufstand« macht, wie die Bezugnahme auf Tadamines Gedicht es entstehen lässt, assoziiert die Erzählung »Stimmen der Heldengeister (*Eirei no koe*)« (1966) von Mishima Yukio, in der der Geist eines der Offiziere, die am Aufstand beim »2-26-Fall (*ni ni roku jiken*)«<sup>107</sup> teilnahmen und hingerichtet wurden, durch den Mund eines Mediums von »der Heftigkeit jener Liebe [*koi*] und der höchsten Reinheit jener Liebe [*koi*]«<sup>108</sup> zum Tenno Hirohito erzählt. Der Geist des Offiziers in Mishimas Geschichte berichtet von dem Traum der Offiziere, die sich nach der »Vollendung der Liebe« sehnen und diese durch den Tod für den Tenno verwirklichen wollen, der die »verzweifelte Distanz« zum Liebesobjekt zu überwinden hilft.<sup>109</sup> Der auf den Oktober 1970 datierte »Aufstand« des Tsuyukazu-Soldaten spielt offenbar auf die Aktion Mishimas an, der am 25. November 1970 in der Kaserne der Bodenselbstverteidigungstreitkräfte im Tōkyōer Stadtteil Ichigaya die Soldaten zum Aufstand aufrief und, nachdem dies erfolglos blieb, Selbstmord verübte.<sup>110</sup> In Pamphleten, die vor seiner Rede verteilt wurden, fordert Mishima von den Selbstverteidigungstreitkräften, »sich entschlossen zu erheben [*ketsuzen*

**107** Der »2-26-Fall« war ein Aufstand von insgesamt mehr als 1400 Offizieren und Soldaten aus dem Heer des Japanischen Kaiserreichs am 26. Februar 1936. Die Offiziere, die den Aufstand anführten, gehörten zur »Kaiserlicher Weg« genannten Fraktion (*Kōdō ha*) innerhalb des Heers und wollten eine »direkte Regierung durch den Tenno, in der der Tenno und die Nation unmittelbar verbunden werden«; diese Verbindung bedeute »die vollständige Identifikation des Selbst und des Absoluten«, die durch »Hingabe« an den Tenno und »Absorption« des Selbst durch den Tenno zustande kommen sollte. Vgl. Takahashi Masae, *Ni ni roku jiken* [2-26-Fall]. In: *Kokushi daijiten* [Großes Lexikon der Nationalgeschichte]. Hg. von Kokushi daijiten henshūinkai. Bd. 11. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan 1990, S. 93–98, hier S. 94 und 96.

**108** Mishima Yukio, *Mishima Yukio zenshū* [Mishima Yukio. Sämtliche Schriften]. Hg. von Tanaka Miyoko unter Mitarbeit von Satō Hideaki und Inoue Takashi. Bd. 20. Tōkyō: Shinchōsha 2002, S. 479.

**109** Mishima, *Mishima Yukio zenshū*, Bd. 20, S. 480.

**110** Vgl. Satō Hideaki/Inoue Takashi, *Nenpu* [Datentafel]. In: Mishima Yukio, *Mishima Yukio zenshū* [Mishima Yukio. Sämtliche Schriften]. Hg. von Tanaka Miyoko unter Mitarbeit von Satō Hideaki und Inoue Takashi. Bd. 42. Tōkyō: Shinchōsha 2005, S. 7–376, vor allem S. 330ff. Die Erstveröffentlichung von *Das Zeitgenossenschaftsspiel* ist auf den 25. November, den Tag von Mishimas Aktion, datiert.

tachiagaru]«,<sup>111</sup> um die Japanische Verfassung, vor allem deren neunten Artikel zu ändern, der die Kriegsführung und das Unterhalten einer Armee verbietet; das solle es ermöglichen, dass die Selbstverteidigungsstreitkräfte zur »wahren Nationalarmee« werden, um die »Geschichte, Kultur und Tradition Japans mit dem Tenno als Zentrum [zu] schützen«. <sup>112</sup> Ōe erwähnt in seinem Essay »Versuch einer Studie über die Zeitgenossenschaft (*Dōjidai-ron no kokoromi*)« (1980) diese Aktion Mishimas, die ihn zur Konzeption von *Das Zeitgenossenschaftsspiel* veranlasst habe, und positioniert »das Modell einer marginalen, durch Vielfältigkeit bestimmten Welt« in seinem Roman gegen das »Modell einer zentralistischen Welt von der Kultur des absolutistischen Tennotums, wie Mishima sie demonstriert hat«. <sup>113</sup> Im Gegensatz zu Mishima beschwört Ōe in seinem Roman das Gespenst eines nicht heldenhaften Soldaten, der, weil seine bläuliche Augenfarbe sein »fremdes Blut« verrät, der Gewalt anderer Soldaten der kaiserlichen Armee zum Opfer gefallen ist – ein Gespenst, das Mishima durch seine Beschwörung der »Heldengeister« eben vertreibt, das also eine Lücke in seiner Erzählung ausmacht.

In der anderen Geschichte der (Sprach-)Vermittlung geht es um die Schwangerschaft Tsuyumis/Romis, zu der es unter Umständen kam, die die Möglichkeit des Geschlechtsverkehrs mit einem Mann außer ihrem Vater auszuschließen scheinen. Als eines Tages die trotz des hohen Alters stattliche Gestalt des Vaters bei den Alten im Dorf einen »irrationalen Verdacht« erweckt, »ob nicht der Mann, der Dich empfangen ließ, kein anderer als dieser Vater = Priester ist, der im Verborgenen eine sonderbare Vitalität besessen hat« (422),<sup>114</sup> schreitet der bereits ältere Bruder Kō der Komplikation »zuvorkommend« ein, indem er »mit

---

**111** Mishima Yukio, *Mishima Yukio zenshū* [Mishima Yukio. Sämtliche Schriften]. Hg. von Tanaka Miyoko unter Mitarbeit von Satō Hideaki und Inoue Takashi. Bd. 36. Tōkyō: Shinchōsha 2003, S. 405.

**112** Mishima, *Mishima Yukio zenshū*, Bd. 36, S. 403.

**113** Ōe, *Dōjidai-ron no kokoromi*, S. 263. Auch in seinem Essay »Vor und nach dem kritischen Knoten« erwähnt Ōe Mishimas Aktion im Zusammenhang mit der Konzeption von *Das Zeitgenossenschaftsspiel*: »Die Vision, dass Mishima Yukios selbst inszenierter Tod unserer Zeitgenossenschaft das Licht des absolutistischen Tennotums überwirft und überall in der Farbe der blutgefärbten Chrysanthe leuchten lässt. Der war ich voller Hass verhaftet. Und ich habe gehofft, die Zeitgenossenschaft umgekehrt durch das Licht, das am Volk spontan entsteht, erneut darzustellen.« Ōe, *Kikitekina musubime no zengo*, S. 214.

**114** Bei der Figur des Vaters, der in dieser Szene auf dem Friseurstuhl sitzt, spielt Ōe auf den Vater in seinen früheren Erzählungen »Vater, wohin gehst du? (*Chichi yo, anata wa doko e iku no ka?*)« (1969) und »Der Tag, an dem mein Heiland mir Tränen abwischt (*Mizukara waga namida wo nugitamau hi*)« (1971) an, in denen es um die (Entstellung der) Erinnerung an einen Vater geht, der mit einem militärischen Aufstand fürs »absolutistische Tennotum« (Ōe, *Dōjidai-ron no*

sanfter Überzeugung, die nicht von der Persönlichkeit jenes ›Hüpfers‹ [war]«, sagt:

Erinnert ihr euch wohl an meine Worte, mit denen ich euch widersprochen habe, als ihr einmal gesagt habt, der Priester steige den ›Weg der Toten‹ [den Weg zwischen dem Dorf und dem Wald] hinauf, um das Schicksal unseres Bodens am Rand des Untergangs betauernd zu weinen? Zwar ist der Priester manchmal zur Mitternacht in den Wald hinaufgegangen und hat auf dem ›Weg der Toten‹ laute Rufe ausgestoßen, aber das ist dasselbe wie dass dieser Mann, als er jung war, laut heulend [von einem höheren Ort, an dem sich der Schrein befand und wo er wohnte] hinabgekommen ist, um Kinder zu zeugen. Um unseren Boden sich erholen zu lassen, der bis an den Rand des Untergangs gekommen ist, um das Leben des Tals und des ›Zai‹ sich regenerieren zu lassen, hat der Priester auf dem ›Weg der Toten‹ so sehr geheult. So ist zunächst die Tochter, die einmal tot war, wieder zum Leben gekommen, und es scheint außerdem, dass ein neues Leben empfangen wurde..... (423)

Der Roman inszeniert die Reihung der zwei Geschichten, in denen Bruder Kō als Übersetzer für die Quasi-Gespenster fungiert, als seine Entwicklungsgeschichte vom »Hüpfer« zu einem bodenständigen, verantwortungsvollen Mitglied der Gemeinschaft. Während seiner Deutung des »Aufstands« von Tsuyukazu die Missachtung der Alten einerseits und Tsuyukis auf dessen Entdeckung basierende abweichende Interpretation andererseits gegenüberstehen, verzeichnet Tsuyuki hier keine kritischen Stimmen, die dem Kommentar Bruder Kōs widersprechen. Vielmehr deutet der Erzähler seine Zustimmung an, indem er dem »Verdacht« der Alten das Adjektiv »irrational« hinzufügt, was *sein* Urteil darstellt. Diese am Ende des »fünften Briefs« erzählte Geschichte hat so den Anschein eines Happy-Ends: Bruder Kōs Erfolg, der dadurch bewahrte Frieden unter den Dorfbewohnern, die ›Regeneration des Lebens‹ in der Dorfgemeinschaft.

Doch nicht nur der Erzähler erhebt keinen Einspruch gegen diese Funktionalisierung des Mythischen, ebenso wenig wie die anderen Dorfbewohner. Der Vater und Tsuyumi/Romi schweigen ebenfalls. Die komplizierte Zeitkonstruktion des Romans sorgt dafür, dass der Leser, der Tsuyukis »Mythos und Geschichte« zum ersten Mal liest, an diesem Punkt noch nichts von der Möglichkeit ahnt, die Schwester könne verstummt, d.h. zum Schweigen gebracht

---

kokoromi, S. 263) zu tun hatte. Vgl. Ōe Kenzaburō, Chichi yo, anata wa doko e iku no ka? [Vater, wohin gehst du?] In: Ōe, *Warera no kyōki wo ikinobiru michi wo oshieyo* [Lehr uns, über unseren Wahnsinn hinauszuwachsen]. Tōkyō: Shinchōsha 2002 (1969), S. 263–374; Ōe Kenzaburō, Mizukara waga namida wo nuguitamau hi [Der Tag, an dem mein Heiland mir Tränen abwischt]. In: Ōe, *Mizukara waga namida wo nuguitamau hi* [Der Tag, an dem mein Heiland mir Tränen abwischt]. Tōkyō: Kōdansha 1984 (1971), S. 9–123.

worden sein. Denn die bereits erwähnte Korrespondenz zwischen Tsuyuki und seiner Schwester (bzw. dem Vater, der in ihrem Namen schreibt), die zeitlich vor dem »ersten Brief« liegt, und ihre Komplikationen sowie Tsuyukis damit zusammenhängender Verdacht auf eine Nervenkrankheit seiner Schwester und ihr Leben als Gefangene des Vaters werden erst im letzten, »sechsten Brief« erzählt. Wie der Leser erst zum Schluss erfährt, überdeckten also die Worte, die Bruder Kō den anderen Dorfbewohnern »zuvorkommend« äußerte, so dass diese ihren Verdacht unterdrückten oder verwarfen, möglicherweise das Verstummen eines väterlichen Vergewaltigungsopfers. Die Geschichte um die Schwangerschaft der Schwester zeigt, dass man dem Diskurs des Erzählers Tsuyuki nicht vorbehaltlos vertrauen sollte. Die Passage in seinem »Mythos und Geschichte« sollte, wie es in Benjamins »Über den Begriff der Geschichte« heißt, »nach Maßgabe des Möglichen« anders gelesen werden.<sup>115</sup> Der Verfasser von »Mythos und Geschichte«, der sich seinen Verdacht auf eine Nervenkrankheit der Schwester nur »außerhalb der Zeit, da ich durch die Briefe Mythos und Geschichte unseres Bodens erzähle« (429), vergegenwärtigt,<sup>116</sup> ist hier ein Komplize des anrühigen (Sprach-)Mittlers, der an Stelle derjenigen, die keine Worte äußert, auf eine Weise redet, welche die Möglichkeit verdeckt, dass dort jemand unter dem Druck der Gewalt verstummt ist.

### 3.3 Die Zeitgenossenschaft mit Gespenstern

Der Figur des redseligen (Sprach-)Mittlers stehen zwei stumme (Sprach-)Mittler für die Verstummten gegenüber: Apo-Opa und Peri-Opa, die Tsuyuki in einem Traum erscheinen. Die Szene im Traum bezieht sich auf die Ankunft der US-amerikanischen Besatzungsarmee im Dorf im Sommer 1945. Im Traum sieht Tsuyuki diejenigen, die »auf unserem Boden lange Jahre diskriminiert« und »zwar ins Gerede gekommen, aber nicht konkret und öffentlich genannt« worden waren, »an der Spur des Riesenfelsen oder der schwarzen harten Erdmasse« versammelt (58). Apo-Opa und Peri-Opa, die in Wirklichkeit bereits während des Fünfzehnjährigen Kriegs von Militärpolizisten abgeführt worden waren, stehen neben ihnen, um der Besatzungsarmee ihre Worte zu dolmetschen.

Das Bild in Tsuyukis Traum hat mit mehreren (Ver-)Schweigen und Verstummen zu tun: Wie oben erwähnt, verweist »der Riesenfels oder die schwarze harte Erdmasse« als »critical point« in der Gründungsgeschichte des Dorfes auf das

---

115 S.o., S. 235, Anm. 54.

116 S.o., S. 246f.

Verschweigen einer Gewalt der Dorfgründer gegen die »Ureinwohner«.<sup>117</sup> Der Ort, an dem es einst »den Riesenfelsen oder die schwarze harte Erdmasse« gegeben haben soll, ist zudem der Ort, an dem die kaiserliche Armee einen Akt des Verschweigens vollzogen hat: Nachdem die Truppen im »Fünftägigen Krieg« die Rebellen des Dorfes besiegt hatten, führten sie als öffentliches Unternehmen ein Bauprojekt durch (bzw. vor), um den »inoffiziellen« Grund der langen Anwesenheit von Soldaten in dem entlegenen Dorf zu verschleiern – die Existenz von »**ungehorsamen Japanern** [*futei-nichijin*]« (261)<sup>118</sup> und die Unfähigkeit der Armee, die rebellischen Laienkämpfer schnell zu besiegen. Die Bauarbeiten verwüsteten den Ort dermaßen, dass »konkrete Anhaltspunkte für den Riesenfelsen oder die schwarze harte Erdmasse [...] verloren gegangen sind« (351). Die diskriminierten Nachkommen der »Ureinwohner« sowie Apo-Opa und Peri-Opa in Tsuyukis Traum stehen also an einem Ort/Topos des zweifachen Verschweigens durch die Siegermacht. Sie rufen jedoch ebenfalls das Verschweigen der Dorfbewohner in Erinnerung, die nach der Niederlage im »Fünftägigen Krieg« mit dem Japanischen Kaiserreich kollaborierten, um »die Tatsache des Fünftägigen Krieges aus der Geschichte auszulöschen« (253).

Der Auftritt von Apo-Opa und Peri-Opa als Dolmetscher in Tsuyukis Traum steht offenbar im Zusammenhang mit der Rolle, die sie während des Fünfzehnjährigen Kriegs spielten: Bei einem kollektiven »Schreinbesuch beim Gott des Japanischen Kaiserreichs« (444) vollführte der Vater = Priester vor den Augen der Schüler eine Art Performance, die dem Schuldirektor, dem die »Symbolik« (444) entging, als »majestätsbeleidigende Tat« (445) bzw. »Akt eines Nicht-Staatsbürgers [*hikokumin*]« (447) erschien. Um den Vater zu verteidigen, erklärten Apo-Opa und Peri-Opa dem Schuldirektor diese symbolische Bedeutung des Aufgeführten, d.h. sie übersetzten ein Symbol, das verstummt war, weil der Zuschauer es nicht als solches wahrzunehmen vermochte, in eine für ihn verständliche Sprache. Dabei betrieben sie allerdings eine absichtliche Fehlübersetzung (bzw. sie mussten es): Der Vater habe einen »Gott des Landes [*kunitsu kami*]« dargestellt, der »gegen die Ankunft der Götter des Himmels [*amatsu kami*], also der Ahnengötter Seiner Majestät des Tenno, rebellierte und vertrieben wurde und in eine Schlucht hinabstieg und zum Dämon [*oni*] wurde«. Die Performance habe darauf gezielt, die »Erbärmlichkeit der Feinde des kaiserlichen Hofs« darzu-

<sup>117</sup> S.o., S. 227ff.

<sup>118</sup> Diese Selbstbezeichnung der Dorfbewohner spielt auf die herabsetzende Bezeichnung »ungehorsame Koreaner (*futei senjin*)« an, wobei sie die Bedeutung des Ungehorsams ins Positive kehrt.

stellen, »die sich in China, im Süden und im pazifischen Gebiet dem göttlichen Kampf der Armee des Japanischen Kaiserreichs widersetzen«. (449)

Der »Gott des Landes«, den Apo-Opä und Peri-Opä meinen, ist Sarudahiko, der in der Geschichte von der »Ankunft des kaiserlichen Enkelkindes (*kōson kōrin*)« in *Kojiki* (K 114ff) und *Nihonshoki* (N 2-9-1/122ff) eine Mittler-Rolle spielt. Sarudahiko empfängt Ninigi no mikoto, den Enkel von Amaterasu, sowie die anderen ihn begleitenden »Götter des Himmels« an der Ama no yachimata (bzw. Ame no yachimata, der Kreuzung vieler Wege zwischen der himmlischen und der irdischen Welt); und er stellt sich Ame no uzume, einer »Göttin des Himmels«, als dienstbereiter Führer für Ninigi no mikoto vor. Bei der Performance kostümierte sich der Vater mit »langem wirrem Schopf aus zinnoberrot gefärbten Palmhaaren«, der »ebenfalls zinnoberroten Maske eines *tengu* [Bergegeist mit rotem Gesicht, langer Nase und Flügeln]« sowie »Riesenschuhen« mit eingepflanzten Palmhaaren; den nackten Körper bemalte er überall mit »zinnoberroten Mustern« und steckte außerdem »den Penis in eine zinnoberrote Scheide«, während »aus dem Arsch ein ebenfalls zinnoberroter Stock herausragte« (443). Mit dieser Kostümierung spielt er auf die mythische Figur Sarudahiko nicht nur an, sondern pervertiert sie zugleich.

Der Vater reagiert, so wie Tsuyuki die Geschichte erzählt, auf die absichtliche Missinterpretation von Apo-Opä und Peri-Opä zum Zwecke seiner Verteidigung mit einer »schweigenden Unzufriedenheit« (451). Ihre Übersetzung, die die Symbolik der Performance als Ganzes verdreht, so dass diese in die Ideologie des Japanischen Kaiserreichs passt, erhellt dabei jedoch den ideologiekritischen Aspekt der Aufführung zumindest teilweise. Denn weder *Kojiki* noch *Nihonshoki* verzeichnen in der Geschichte von der »Ankunft des kaiserlichen Enkelkindes« einen »Gott des Landes«, der gegen die »Götter des Himmels« rebelliert. Apo-Opä und Peri-Opä assoziieren Sarudahiko mit einem Rebellen, obgleich ihn die Tenno-Mythen nicht (explizit) als solchen darstellen.<sup>119</sup> Mit ihrer Übersetzung weisen sie so implizit auf die Existenz eines oder vielleicht mehrerer Rebellen hin, die die Tenno-Mythen womöglich verschweigen. Bei ihrer Lektüre der Tenno-Mythen scheinen Apo-Opä und Peri-Opä nach Maßgabe des Möglichen von der Überlieferung abzurücken, die im Japanischen Kaiserreich als Geschichte galt.

---

**119** Von Ame no uzume heißt es in *Kojiki*, dass sie »gegnerische Götter durch den Blick, den sie ihnen zuwirft, besiegt« (K 114f); in *Nihonshoki*, dass sie einen Blick hat, der »den Gegenüberstehenden einschüchtern« (N 2-9-1/130f). Im Letzteren heißt es zusätzlich, dass keiner der 800.000 Götter, die Ninigi no mikoto begleiteten und vor Ame no uzume zu Sarudahiko gingen, ihn mit seinem Blick einschüchtern konnte (N 2-9-1/130f). Dass eben diese mächtige Göttin zu Sarudahiko geschickt wird, ließe sich als Andeutung seines bedrohlichen Potentials lesen.

Außerdem vergleichen sie den Gott, der den Tenno-Mythen zufolge den ›Göttern des Himmels‹ als Führer diene, mit den »Feinden des kaiserlichen Hofes«, womit sie auch eine Parallele zwischen der Kolonisierung durchs Japanische Kaiserreich und der nicht als solcher dargestellten ›Kolonisierungsgeschichte‹ durch den göttlichen Ahnen des Tenno und dessen Gefolge ziehen.<sup>120</sup>

Nachdem Apo-Opa und Peri-Opa mit ihrem Versuch scheitern, den Vater zu verteidigen, rettet dieser sich durch die Kollaboration mit dem Schuldirektor, während er die beiden Fremden der Militärpolizei ausliefert. Die Erzählung der darauf folgenden Ereignisse, mit der der Roman zu Ende geht, ist eine Art Entwicklungsgeschichte Tsuyukis, die wie beim Ende des »ersten Briefs« eine sich auf eine Klimax hin steigernde Struktur hat und außerdem wie beim »fünften Brief« mit einem Happy End abschließt: Tsuyuki, der auf den Vater wütend war, geht in den Wald, um sich von dessen Macht zu befreien. Allerdings folgt er dabei einer anderen Macht, die er dem Zerstörenden zuschreibt. Unterwegs ruft er mit innerer Stimme die »Große Affen« (68 und passim) genannten Felsen an, die mit den von den Dorfgründern getöteten »Affen« bzw. »Ureinwohnern« assoziiert sind und vor denen er große Furcht verspürt: »Ach, ›Große Affen! Ich bin kein Kind, das das Blut des **Zerstörenden** und der Gründer trägt. [...] ›Große Affen‹, ich habe keine Blutsverwandtschaft mit den Menschen, die euch einst alle getötet haben!« (473) Dies ist eine auf dem Mythos der Blutsverwandtschaft basierende Leugnung seiner Zugehörigkeit zur Gemeinschaft sowie seiner Verantwortung als Gemeinschaftsmitglied. Doch aus der rückblickenden Perspektive seines Erzählens behauptet Tsuyuki, er sei in den Wald gegangen, um diese inneren Anrufungen »umzukehren« und »wahrhaft zum Menschen unseres Bodens zu werden« (473). Im Wald erblickt er Visionen von »sämtlichen Figuren aus den Überlieferungen unseres Bodens« (492) und sogar aus der Zukunft, und er erkennt die Gesamtheit dieser Visionen als Erscheinung des Zerstörenden –

---

**120** Im Roman *Fußball im Ersten Jahr Man'en* schreibt Ōe die Geschichte der ›Ankunft des kaiserlichen Enkelkinds‹ explizit als Geschichte der Kolonisierung: »Sarudahiko, Sarudahiko no mikoto empfing die vom Himmel ankommenden Götter an Ama no yachimata. Ame no uzume, die als Vertreterin der Einbrecherschar mit Sarudahiko diplomatische Unterhandlungen führte, versammelte Fische, die Ureinwohner der Neuen Welt, und versuchte, die Herrschaft festzulegen, und zerschnitt den Mund der Seegurke, die schweigend widerstand: ›Dieser Mund, der nicht antwortende Mund.‹« Diese Geschichte wird im Zusammenhang mit dem Freund des Ich-Erzählers erzählt, der »mit zinnoberroter Farbe den Kopf und das Gesicht bemalt, sich nackt, eine Gurke in den After gesteckt, erhängt hat«. Ōe, *Man'en gannen no futtobōru*, S. 11f und 15. Die Kostümierung des Vaters korrespondiert dieser Figur des Freundes. Von der Seegurke, die sich nicht bereit zum Dienst für Ninigi no mikoto erklärte und dadurch die Gewalt durch Ame no uzume erlitt, ist in *Kojiki* (K 118ff) die Rede.



eine Gleichzeitigkeit, die es dem Romanleser nahelegt, sie mit dem Romantitel *Das Zeitgenossenschaftsspiel* in Verbindung zu bringen.<sup>121</sup> Als Klimax schildert der Ich-Erzähler eine Vision Tsuyumis/Romis, die einem Bild vom Anfang des »ersten Briefs« korrespondiert und so das von Tsuyuki geschriebene »Mythos und Geschichte« »abrundet«: »Du schmücktest den Unterbauch mit den flammend schönen Schamhaaren und ließest den ansonsten nackten Körper überall butterfarben leuchten, und daneben gesellte sich etwas in der Größe eines Hundes, das sich regeneriert und erholt hatte.« (493)

Auch diese Geschichte am Ende von »Mythos und Geschichte« verlangt jedoch, so scheint es mir, gegen den Strich gelesen zu werden. Denn die »Umkehrung« von Tsuyukis inneren Anrufen an die »Großen Affen« müsste eigentlich statt der Unterwerfung unter den Zerstörenden dessen Demystifizierung und Entgöttlichung bringen – sowie damit einhergehend eine Humanisierung der von den Dorfgründern ermordeten »Affen«. Die Figur der väterlichen Performance, die auf den mit dem Affen assoziierten Gott Sarudahiko (»saru« bedeutet »Affe«) anspielt und nach der Deutung von Apo-Opä und Peri-Opä für die von den »Göttern des Himmels« besiegten Ureinwohner der irdischen Welt steht, steht ebenso für die vom Japanischen Kaiserreich besiegten »**ungehorsamen Japaner**« und auch – jenseits der Absicht des Vaters – für die vom Dorf = Staat = Mikrokosmos besiegten »Großen Affen« bzw. »Ureinwohner« und deren Nachkommen, deren Stimmen in den dörflichen Überlieferungen nicht mitsprechen können.

Tsuyukis Traumbild scheint der Erzählung am Romanschluss entgegenzu stehen, und zwar als erneute Übersetzung jenes stummen Winks, den Apo-Opä und Peri-Opä Tsuyuki beim Abtransport durch die Militärpolizisten gaben und den er damals als ein Zeichen der Vergebung interpretierte: »Man kann dagegen nichts machen. Dass dein Vater nicht anders handeln konnte, musst du dir kei-

---

**121** Das im Titel enthaltene Wort »Spiel« (im Japanischen »gēmu«, eine Transkription des englischen Wortes »game«) verwendet Tsuyuki ebenfalls in dieser am Ende des »sechsten Briefs« erzählten Geschichte: Als Kind lernte er von Apo-Opä und Peri-Opä, jeder dreidimensionale Raum habe seine eigene Zeit und die Welt existiere als Einheit von Raum und Zeit. Daraus folgerte er damals, man könne die Einheiten von Raum und Zeit, von denen in diesem und anderen Universen fast unendlich viele existieren, in einem Blick erfassen und vermöge dessen sämtliche Ereignisse in der Geschichte der Menschheit zugleich erblicken; man könne dann daraus »wie ein Spiel« (491) beliebige Wirklichkeiten auswählen und die Menschengeschichte zusammensetzen, wie man es wolle. Die Visionen im Wald betrachtet der Erzähler als ein solches Erlebnis der Gleichzeitigkeit.



neswegs am Herzen fressen lassen [...].« (457)<sup>122</sup> Bei seinem Traumbild, das mehrfaches (Ver-)Schweigen und Verstummen markiert, scheint Tsuyuki das Verzeihen der beiden jedoch nicht nur mit den ›offiziellen‹ Überlieferungen des Dorfes, mit denen sich der Vater beschäftigte, sondern auch mit den verschwiegenen Geschichten der »Ureinwohner« und ihrer diskriminierten Nachkommen in Verbindung zu bringen. Die Erscheinung von Apo-Opa und Peri-Opa im Traum ist anachronistisch, denn im Sommer 1945 waren diese schon nicht mehr im Dorf. Tsuyukis Traumbild scheint die beiden wie Gespenster zurückkehren zu lassen, die auf das Versäumte, die Lücke bei seiner früheren Übersetzung hindeuten. Derrida zufolge stellt die Trauerarbeit, »in deren Verlauf die Lebenden die Toten erhalten und spielen, sich um die Toten kümmern, sich von den Toten erhalten und beschäftigen und *spielen* lassen, *sie* sprechen und *zu ihnen* sprechen, ihren Namen tragen und ihre Sprache annehmen«, <sup>123</sup> die Selbstidentität des Lebens in Frage, die durch den Ausschluss der Toten, durch das ›Töten der Toten‹ zustande kommt:

[...] der Lebende [muss] für ihn eintreten. Für den Toten eintreten, dem Toten entsprechen. Mit der Heimsuchung übereinstimmen und sich mit ihr auseinandersetzen, ohne jede Sicherheit oder Symmetrie. Es gibt nichts Ernsteres, nichts Wahreres und nichts Gerechteres als diese Phantasmagorie. Das Gespenst lastet, es denkt, es intensiviert sich und kondensiert im Innern des Lebens selbst, im Innern des lebendigsten Lebens, des einzigartigsten (oder, wenn man das vorzieht, des individuellsten) Lebens. Dieses hat fortan keine reine Selbstidentität und kein gesichertes Inneres mehr und darf beides auch nicht mehr haben, insofern es lebt [...].<sup>124</sup>

In diesem Zusammenhang lässt der Romantitel *Das Zeitgenossenschaftsspiel* etwas anderes assoziieren als das, was Tsuyuki am Romanende erzählt: die Zeitgenossenschaft mit den Gespenstern, die sich in einen Körper des Absoluten (des Zerstörenden) nicht einschließen lassen, die Identität dieses Körpers als Verkörperung der Zeitgenossenschaft eben zersprengen.

---

**122** Zugleich schreibt er aber auch von seiner Unsicherheit in Bezug auf die Angemessenheit seiner Übersetzung: »War das Duo Apo-Opa und Peri-Opa wirklich so tolerant, wie ich [...] es abgelesen habe? Haben sie mir mit der Geste wirklich bedeutet, sie verziehen die unvermeidliche verräterische Tat des Vaters = Priesters? Da die Zwillinge, die Spezialisten der Astrodynamik, nie wieder ins Tal zurückgekommen sind und da man auch nach dem Krieg nicht einmal weiß, ob sie leben oder nicht, denke ich, dass ich das glaube, nur weil ich es ebenso heiß wünsche, wie ich es vordem abgelesen habe.« (457)

**123** Derrida, *Marx' Gespenster*, S. 182.

**124** Derrida, *Marx' Gespenster*, S. 175.

### 3.4 Briefe als Hinterlassenschaft (mit Anmerkungen zu Ōes Beschäftigung mit dem *zentaishōsetsu*)

Die Gattung des Briefromans schöpft ihr Potential aus der Ambivalenz des Mediums Brief, der Spannung zwischen Vertraulichkeit und prinzipiell unbegrenzter Öffentlichkeit.<sup>125</sup> In *Das Zeitgenossenschaftsspiel* ist die Vertraulichkeit des Mediums Brief einer der Gründe, aus denen Tsuyuki, der als Mitglied der Dorfgemeinschaft dem Gebot der Geheimhaltung folgt, »Mythos und Geschichte« in Form der Briefe an die Schwester verfasst. Während die Vertraulichkeit des Briefs im Briefroman ein Aspekt der fiktiven Romanwelt ist, in der sich die Figuren bewegen, hat die mögliche Öffentlichkeit sozusagen eine doppelte Dimension: sie kann ein Öffentlichwerden innerhalb der Romanwelt, als Teil der Romanhandlung betreffen, aber auch die Zugänglichkeit der Briefe als Text des Romans für dessen Leser. Im Folgenden möchte ich im Hinblick auf Ōes bereits erwähnte Gedanken zum polyphonisch-mehrperspektivischen *zentaishōsetsu*, den er der monologischen Erzählung des *shishōsetsu* entgegenstellt, untersuchen, wie im Roman *Das Zeitgenossenschaftsspiel* diese Ambivalenz des Mediums Brief und die »doppelte Leserschaft« der fingierten Briefe (Romanfiguren und Leser des Romans) zum Tragen kommen.

Im Hintergrund von Ōes Beschäftigung mit dem *zentaishōsetsu* stehen Diskussionen über diese Art des Romans, die in Japan in den 1960er und 1970er Jahren von Schriftstellern und Literaturkritikern geführt wurden.<sup>126</sup> In seiner Essaysammlung *Nachkriegszeit als Zeitgenossenschaft* (*Dōjidai toshite no sengo*, 1973) erläutert Ōe das Konzept des *zentaishōsetsu* von Noma Hiroshi, den er als den ersten Schriftsteller bezeichnet, der den *zentaishōsetsu* sowohl poetologisch zu bestimmen versucht, als auch in seinem groß angelegten Roman *Ring der Jungen* (*Seinen no wa*, 1949–1970) literarisch umgesetzt habe. Nach Ōes Auffassung besteht der Kern von Nomas Methode bei der Konstruktion des *zentaishōsetsu* in den »synthetisierten Perspektiven der Leser«:<sup>127</sup>

125 Vgl. Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Berlin: Duncker & Humblot 1968 (1908), S. 287; vgl. auch Lektüre des Schweigens III, S. 193.

126 Der Literaturwissenschaftler So Myungsun gibt in seiner Studie über Ōe einen Einblick in diese Diskussionen. Vgl. So Myungsun, *Ōe Kenzaburō-ron. »Shinwakeisei« no bungakusekai to rekishininshiki* [Ōe Kenzaburō-Studie. Die literarische Welt der »Mythosbildung« und Geschichtsauffassung]. Fukuoka: Hana shoin 2006, S. 74ff.

127 Ōe Kenzaburō, *Dōjidai toshite no sengo* [Nachkriegszeit als Zeitgenossenschaft]. Tōkyō: Kōdansha 1994 (1973), S. 27.

Er schreibt zunächst Sätze, die eine Seite eines Menschen beschreiben. Dann ruft er mit erschreckender Gerechtigkeit, mit beinahe selbstverneinender Gerechtigkeit, einen anderen herbei, der das Papier, auf dem er Worte schreibt, von jenseits des Tisches aus beäugt. Die Kritik, die die Stimme dieses anderen gegen die eben geschriebenen Sätze äußert, verleiht Noma Hiroshis Imagination eine zumindest doppelte Struktur. Dann werden wiederum neue Sätze geschrieben. Der andere, der, neuerlich herbeigerufen, jenseits des Tisches erscheint, erhebt seine kritische Stimme diesmal gegen diese doppelte Struktur, und wenn diese erneut in Sätze integriert wird, gewinnt Noma Hiroshis Imagination selbstverständlich eine dreifache oder potenzierte Struktur. Mit diesem System, das zwar eine einfache Struktur hat, aber bei der Verwirklichung wissenschaftlich kompliziert wird, wurde Noma Hiroshis Imagination grenzenlos vervielfältigt und am Ende totalisiert.<sup>128</sup>

Öes eigenes Konzept des *zentaishōsetsu* scheint sich allerdings nicht vollständig mit dem zu decken, was er in Bezug auf Nomas *Ring der Jungen* und, wie oben erwähnt, Tolstois *Krieg und Frieden* schreibt.<sup>129</sup> Nach Öes Schilderung ist es sowohl bei Noma als auch bei Tolstoi der Autor, der die ›Totalisierung (*zentaika*)‹ vollzieht, so dass der Roman bereits die Darstellung einer ›Totalität (*zentai*)‹ ist. In seiner Skizze vom Konzept des *zentaishōsetsu* betont Öe jedoch die Rolle des Rezipienten, der am Prozess der ›Totalisierung‹ aktiv teilnimmt. Dabei handelt es sich nicht um Rezipienten, die wie bei Noma vom Autor imaginiert und deren Perspektiven bereits in den Roman integriert werden. Nach Öes Konzept des *zentaishōsetsu* ist der Roman als solcher noch keine Darstellung der ›Totalität‹,

---

**128** Öe, *Dōjidai toshite no sengo*, S.28f. Die Poetologie des *zentaishōsetsu* entfaltet Noma Hiroshi in seiner *Sartre-Studie* (*Sarutoru-ron*, 1968). In kritischer Auseinandersetzung mit Sartre beschreibt Noma das Verhältnis zwischen der Totalität des Romans, dem Autor und der Romanfigur im *zentaishōsetsu* wie folgt: Der Autor entwerfe mit seiner Imagination die »Welt der Konzeption«, die der einzelnen Figur viele mögliche Richtungen biete, sich in die »Totalität des Werks« zu bewegen. Die »Totalität des Werks« gebe es als »Magnetfeld sämtlicher Bewegungen der einzelnen Figuren und Situationen um sie herum [...]«; »wenn die einzelnen Figuren die Situation um sich herum überschreiten, steht die einzelne Figur der Totalität der Person der einzelnen Figur gegenüber, und ferner ziehen die einzelnen Figuren sich jeweils gegenseitig an, stoßen sich ab, mischen sich, kollidieren, und zugleich stehen sie jenseits dessen der Totalität des Werks gegenüber«. Der Autor richte seinen Blick auf die »Fuge« zwischen der mit seiner Imagination geschaffenen »Welt der Konzeption« und der »Welt der Realisation«, die aus den Bewegungen der Figuren und der Situationen um sie besteht; die beiden Welten erführen dabei durch ihre Kollision jeweils Änderungen, was den Autor zur »Korrektur, [zum] Umschreiben von Situationen einzelner Figuren nach dem Abschluss des Werks« veranlasse. Noma Hiroshi, *Noma Hiroshi sakuhinshū* [Noma Hiroshi. Gesammelte Werke]. Bd. 11. Tōkyō: Iwanami shoten 1988, S. 89ff. Nomas Konzept des *zentaishōsetsu* stimmt also nicht mit dem überein, was Öe als Nomas Methode in *Ring der Jungen* beschreibt; dies scheint Öes Auffassung des *zentaishōsetsu* nahe zu stehen.

**129** S.o., S. 224f.

sondern etwas, was durch den Leser erst ›totalisiert‹ werden muss. Die ›Totalität‹ begreift Ōe nicht als statisches, hergestelltes Ganzes, sondern als unaufhörlichen *Prozess*, der vor allem durch die Beteiligung des Lesers im Gang gehalten wird. Um diese zugleich ko-konstruktive und kritische Rolle des Lesers zu verdeutlichen, die für ihn auch eine politische Dimension hat, beruft Ōe sich in *Methode des Romans* auf die Kritik von japanischen Atombombenopfern an den Dokumentations- und Literarisierungsversuchen der Ereignisse von Hiroshima und Nagasaki:

Nein, jene Erfahrung war nicht so, sie übertraf dies. Sie war etwas Ungeheureres, Gewaltigeres, das niemals auf diese Weise erschöpfend darstellbar ist. Zur Totalität jenes entsetzlichen Tages fehlt hier Unzähliges. Wenn eine Dokumentation der Betroffenheit von der Atombombe in Hiroshima und Nagasaki, eine darin wurzelnde literarische Darstellung neu geschaffen wurde, kam es niemals vor, dass nicht, artikuliert oder diffus, von Leuten, die von der Atombombe betroffen waren, Kritik geäußert wurde. Diese Kritik rührt her von dem Wunsch des Atombombenopfers, jenen unvergleichbaren abnormen Tag in seiner Totalität erneut zu erleben. Je stärker der Wunsch des Atombombenopfers ist, desto mehr steigt wohl die Unzufriedenheit mit dem einmal Dargestellten vor seinen Augen, das jenen [Wunsch] erweckt.

Wenn man von solchen Bewegungen in Bewusstsein und Körper des Atombombenopfers aus denkt, stellt sich erneut die Frage: Was ist die Totalität der Betroffenheit von der Atombombe? Sie ist das Ziel des Richtungssinnes von Bewusstsein und Körper eines Atombombenopfers, das anlässlich einer Darstellung der Betroffenheit von der Atombombe diese negiert – ›Nein, dies ist nicht die Totalität jener ungeheuren Erfahrung‹ – und transzendiert [*norikoeru*]. Doch das Bewusstsein und der Körper, welche einmal derart transzendierende Bewegungen in sich bergen, erreichen nicht das Ziel und denken befriedigt: ›Dies ist die Totalität.‹ Wenn man diesem Gedankengang folgt, stellt nicht eher die Gesamtheit solchen Richtungssinns, der sich als Bewegungen zeigt, die im Bewusstsein und Körper spontan entstehen, eben das Wesen der Totalität dar?<sup>130</sup>

Die Aufgabe des Romanschreibers sieht Ōe darin, »im Bewusstsein und Körper des Rezipienten Bewegungen mit einer Reichweite und Ausrichtung [zu] erwecken, die tief genug ist, um auf die Totalität hin zu transzendieren« bzw. die »Imagination« des Rezipienten zu aktivieren.<sup>131</sup> Die »Imagination« versteht Ōe dabei im Anschluss an Gaston Bachelard nicht als »Fähigkeit, Vorstellungen zu bilden«, sondern als »Fähigkeit, Vorstellungen zu *verzerren*«. <sup>132</sup> Es handelt sich

<sup>130</sup> Ōe, *Shōsetsu no hōhō*, S. 123f.

<sup>131</sup> Ōe, *Shōsetsu no hōhō*, S. 124.

<sup>132</sup> Ōe, *Shōsetsu no hōhō*, S. 83f.

also um ein Konzept des Romans, das der von Irmela Hijiya-Kirschnerit ausgemachten Eigenschaft des *shishōsetsu*, den Leser zur Identifikation mit der Sichtweise des Erzählers-Protagonisten-Autors zu führen,<sup>133</sup> diametral entgegensteht.

Zwar schreibt Ōe in der zitierten Passage die Fähigkeit zur Kritik bzw. die Fähigkeit der konstruktiven Negation nur dem Atombombenopfer zu, d.h. demjenigen, der von der Gewalt unmittelbar betroffen wurde. Doch wo es sich nicht nur um das Leiden von Bombenopfern, sondern um die Probleme im und durch das Nachkriegs-Japan, d.h. um Probleme der *Zeitgenossenschaft* in dieser prekären Gegenwart ›nach dem Krieg‹ handelt, lässt sich Ōes Poetik der ›Totalität‹ als Aufforderung zur kritisch-engagierten Lektüre durch all diejenigen verstehen, die diese Probleme auf irgendeine Weise betreffen – und dazu gehören auch die Auswirkungen der Bomben. Der Titel des Romans *Das Zeitgenossenschaftsspiel* lädt den Leser in eine solche ›Zeitgenossenschaft‹ ein bzw. fordert diese ein. *Nachkriegszeit als Zeitgenossenschaft* – so der Titel von Ōes 1973 veröffentlichter Essaysammlung – ließe sich als ein Konzept der Nachkriegszeit verstehen, das sich der Auffassung der Nachkriegszeit entgegenstellt, wie der Spruch »Es ist nicht mehr Nachkriegszeit [*Mohaya sengo de wa nai*]« sie zum Ausdruck bringt – eine im *Weißbuch der Wirtschaft* (*Keizai hakusho*) zum Finanzjahr 1956 am Beginn des konjunkturellen Aufschwungs geprägte Wendung, die damals zum populären Spruch wurde.<sup>134</sup> Für Ōe kommt es auf die Prozessualität und die Kontinuität der Auseinandersetzung an. Die Nachkriegszeit ist eine Zeit, die nicht mit einer bestimmten Anzahl von Jahren vorbeigeht. Sie dauert (nur) so lange, wie das Problembewusstsein nicht verschwindet. Bei der Art und Weise, wie man über ein Ereignis spricht, geht es nicht nur darum, ob es sich tatsächlich ereignet hat oder nicht, und darum, ob und inwiefern man mit dem Medium Sprache das Ereignis wiederzugeben vermag, sondern auch darum, wie man das Geschehene in der Zeit verortet. Es gibt ein Schweigen in der Art und Weise, wie man mit der Sprache die Zeit gestaltet: Indem man ein Ereignis einer vollendeten, von der Gegenwart abgetrennten Vergangenheit zuordnet, verschweigt man die Gegenwärtigkeit des Ereignisses, dessen Andauern in der Gegenwart. Dass der Roman *Das Zeitgenossenschaftsspiel* seinen Leser zur ›totalisierenden‹ Lektüre einlädt bzw. diese einfordert, stellt eine Strategie gegen dieses Schweigen und dessen Gewalt dar.

<sup>133</sup> S.o., S. 223f.

<sup>134</sup> Der besagte Spruch findet sich im Schlusswort des *Weißbuchs der Wirtschaft* zum Finanzjahr 1956.

In *Das Zeitgenossenschaftsspiel* erwartet Tsuyuki von der mythischen Figur des Zerstörenden, von dem er hört, er sei im Begriff, von Tsuyumi/Romi wiederbelebt zu werden, dass dieser die Rolle eines verneinend-›totalisierenden‹ Lesers spielt: »Wenn der **Zerstörende** sagt: ›Nein, so ist das nicht, so ist das niemals gewesen!‹, dann heißt das, dass sich in dem Augenblick durch seine Verneinung des von mir geschriebenen Mythos und Geschichte das wahre Mythos und Geschichte gezeigt haben.« (122) Der Roman inszeniert diese Erklärung als Zeugnis einer Entwicklung Tsuyukis, die dieser als Verfasser von »Mythos und Geschichte« durchläuft: Früher träumte er davon, zusammen mit seiner Schwester in die Winterschlafmaschine zu schlüpfen und in einer Zukunft aufzuwachen, in der »sich niemand mehr an Mythos und Geschichte des Dorfes = Staates = Mikrokosmos‘ erinnert«, so dass niemand mehr seine Arbeit mit den Worten »Nein, so ist das nicht, so ist das niemals gewesen!« tadelt (122). Der Ich-Erzähler, der seine gegenwärtige Bereitschaft, sich der Kritik des Zerstörenden zu stellen, seinem früheren regressiven Wunsch kontrastieren lässt, imaginiert diese mythische Figur jedoch als eine autoritäre Prüfungsinstanz, die den ›Totalisierungsprozess‹, d.h. die Vervielfältigung und gegenseitige Relativierung der Perspektiven unterbricht, indem er das eine, »wahre Mythos und Geschichte« zeigt. Die negierende Stimme des kritischen Rezipienten, die hier Tsuyuki in seiner Imagination als absolute Stimme vernimmt, ist somit nicht mehr ›totalisierend‹, sondern totalitär – eine Stimme, die andere kritische Stimmen zum Schweigen bringt. Tsuyuki bekennt seine Unsicherheit beim Erzählen von »Mythos und Geschichte« gegenüber Fremden, die »das gemeinsame Gefühl für den Kern des Dorfes = Staates = Mikrokosmos‘« (219) nicht teilen. Er erklärt, dies sei eine »grundlegende Motivation, die mich Mythos und Geschichte des Dorfes = Staates = Mikrokosmos‘ in der Form schreiben lässt, sie Dir gegenüber zu erzählen« (219). Damit ist ein weiterer Grund genannt, warum er »Mythos und Geschichte« in Briefen an seine Zwillingschwester schreibt. In Bezug auf den Sinn fürs Prinzip der Gemeinschaft ist der Zerstörende als Schutzgott des Dorfes eine nicht zu übertreffende Figur. Tsuyukis Angstlosigkeit vor dem Zerstörenden als Rezipienten stellt also bloß die Kehrseite der Angst dar, die er beim Mit-Teilen von »Mythos und Geschichte« seines Dorfes gegenüber Fremden spürt und mit der sich zu konfrontieren er sich letztlich weigert.

Neben dem Zerstörenden verkörpert auch der Vater = Priester eine autoritäre Prüfungsinstanz. Tsuyuki berichtet von der Hinterlassenschaft des Vaters, die einzig aus den Briefen von Tsuyuki an Tsuyumi/Romi besteht. In den Briefen findet Tsuyuki Spuren von Markierungen, die der Vater gemacht und später wieder wegradiert hat. Tsuyuki untersucht diese Stellen, die er als »die wichtigste und zugleich verdächtigste von Dir gemachte Aussage« (427) betrachtet, um etwas über die Reaktion des Vaters als Leser von »Mythos und Geschichte« in Erfah-

rung zu bringen. Die »Aussage«, die Tsuyuki im »zweiten Brief« wiedergibt, betrifft die Wiederbelebung des Zerstörenden: Tsuyumi/Romi hat den Zerstörenden, der wie ein Pilz vertrocknet und zusammengeschrumpft war, aus einem Loch, in dem er Winterschlaf hielt, herausgeholt, ihn nach Haus mitgenommen und »mit der Lebenskraft Deiner Haut [...] regeneriert« (94). Zwar hat noch keiner im Dorf den Zerstörenden gesehen, aber sie hat ihn bereits bis zur »Größe etwa eines Hundes« (93 und passim) wiederhergestellt. In Bezug auf diese »Aussage« findet Tsuyuki »keine Spur eines Fragezeichens« (427) vom Vater, so dass er zur folgenden Schlussfolgerung kommt:

Deine Aussage wurde also vom Vater = Priester anerkannt als etwas, das Mythos und Geschichte des Dorfes = Staates = Mikrokosmos' entspricht. Schwester, ich kann nun wohl auch objektiv behaupten, dass der Vater = Priester mit Dir, die Du endlich zu einer vollkommenen Schamanin geworden bist, als Assistentin aufgrund der mystisch vertieften Überlieferungsforschung das Pilzhafte [d.h. den Zerstörenden] im Winterschlaf aus dem ›Loch‹ herausholte. (427)

Es handelt sich jedoch um ein Verkennen der Umstände: Die Geschichte von der Wiederbelebung des Zerstörenden, die Tsuyuki im »zweiten Brief« erzählt, basiert nicht auf einer »Aussage« der Schwester, sondern auf dem, »was der Vater von Dir gesagt hat« (94). Wenn Tsuyuki von der »von Dir gemachten Aussage« spricht, macht er ein Schweigen der Schwester unhörbar, indem er über den Vater schweigt, der Tsuyuki bei einem Telefonat die Geschichte von der Wiederbelebung übermittelt oder diese möglicherweise selber erfindet. Die ›Objektivität‹, von der Tsuyuki schreibt, gibt es bei dieser »Aussage« nicht, denn derjenige, der ihre Wahrhaftigkeit prüft, ist identisch mit demjenigen, der sie übermittelt oder erfindet. Zudem lässt der Erzähler zwei andere Versionen der Geschichte der Wiederbelebung außer Acht. Es handelt sich um »Gerüchte«, die ein junger Regisseur aus dem Dorf an Tsuyuki herangetragen hat: Eines davon lautet, die Aktion sei unter der Führung des Vaters geschehen, der Tsuyumi/Romi »als Schamanin endlich in seinen Machtbereich zurückholte« (113). Das andere behauptet, der angebliche Zerstörende in der »Größe etwa eines Hundes« sei in der Tat nichts anderes als ihr Baby. Zum letzteren Gerücht gibt Tsuyuki zusätzlich die Ansicht des jungen Regisseurs wieder, angesichts der Umstände sei die Geburt eines Babys »unmöglich« (113). Dieses Gerücht, von dem Tsuyuki im »zweiten Brief« schreibt, passt jedoch zur Geschichte von der Schwangerschaft Tsuyumis/Romis im »fünften Brief«, die möglicherweise der Vater verursacht hat.<sup>135</sup> Wenn Tsuyuki angibt, es habe eine prüfende Lektüre durch den Vater stattgefunden, ist ihm

<sup>135</sup> S.o., S. 264ff.



offenbar weder der Verdacht gegenwärtig, die Schwester sei »nervenkrank«, also wahnsinnig – ein Gedanke, der Tsuyuki nur »außerhalb der Zeit, da ich durch die Briefe Mythos und Geschichte unseres Bodens erzähle« (429) befällt – noch die Möglichkeit, dass der Vater sich das Verstummen der Schwester aneignet.<sup>136</sup> Die Stelle ist somit ein weiterer »critical point« in »Mythos und Geschichte«, der den an der »Totalisierung« beteiligten Leser misstrauisch stimmen sollte gegen die vom Erzähler behauptete Wahrhaftigkeit seines »Mythos und Geschichte«. Der Leser müsste dort als Markierung ein »Fragezeichen« an den Rand schreiben, wo der Vater es nicht getan hat.

Im fiktionalen Universum des Romans bleiben Tsuyumi/Romi und der Vater die einzigen infrage kommenden Leser der Briefe. Das von Tsuyuki verfasste »Mythos und Geschichte« scheint nur einer Rezeption im Kreis der Vertrauten zugeordnet. Doch im Roman gibt es Leerstellen, an denen eine Bewegung einsetzt, und diese Bewegung lässt die Briefe über diesen geschlossenen Kreis hinaus anderen zukommen. Den »sechsten Brief« verfasst Tsuyuki zu einem Zeitpunkt, da der Vater bereits gestorben ist und die Schwester das Dorf verlassen hat. In diesem Brief, den er nicht mehr an die Schwester senden kann, da jene nun »zusammen mit dem Zerstörenden verschwunden ist« (425), schreibt er von einer Hinterlassenschaft: Als sich Tsuyuki nach dem Tod des Vaters nach den Materialien von dessen Forschungen erkundigt, die er übernehmen möchte, lautet die Antwort: »Solche Hinterlassenschaften hat vermutlich Ihre Schwester weggeräumt, bevor sie aufbrach, im Schreibbüro ist nämlich nur ein Bündel Papiere liegen gelassen [...]« (426) Tsuyuki lässt sich dieses Bündel als Paket zuschicken und findet darin außer den Briefen, als die er »Mythos und Geschichte« geschrieben hat, »nicht einmal einfache Notizen von Dir« (426). So kommt er zu dem Schluss, es könne nicht die Schwester, sondern müsse der Vater gewesen sein, der den Nachlass geregelt hat. Als Erbe enthalten die Briefe, die ursprünglich Tsuyuki an Tsuyumi/Romi geschrieben hat, also zwei Leerstellen, zweierlei Schweigen: in Bezug auf den Adressierenden und auf den Adressaten. Tsuyuki füllt diese Leerstellen aus: zum einen, indem er das Bündel an sich schicken lässt, d.h. sich als Empfänger der hinterlassenen Briefe bestimmt; und zum anderen damit, dass er aus dem Fehlen von Notizen der Schwester, also aus ihrer Stummheit, auf den Vater als Urheber schließt. Damit verdeckt er die Möglichkeit, dass das Fehlen der Adressierung an eine bestimmte Person, das Schweigen über den Adressaten, eben eine stumme Adressierung sein könnte – eine Adressierung an unbekannte, unbestimmte andere. Stellen die Briefe als Hinterlassenschaft, deren Empfänger unbestimmt bleibt, nicht Briefe

---

136 S.o., S. 246f.



von den ›Toten‹ an die Lebenden dar – an irgendeinen Lebenden als möglichen Leser?<sup>137</sup>

Die prinzipiell unbegrenzte Öffentlichkeit des Mediums Brief kommt hier zum Tragen, und zwar auf der Ebene der Beziehung des Lesers mit dem Text. Der Romanleser als Empfänger der hinterlassenen Briefe nimmt bei der Lektüre die Position eines für die Gemeinschaft »Dorf = Staat = Mikrokosmos« Fremden ein. Ōes Roman fordert hier den Leser auf, als ›Zeitgenosse‹ die Rolle eines kritischen Lesers zu spielen, um das »Einsickern unscheinbarer Ideologie«<sup>138</sup> in Tsuyukis »Mythos und Geschichte« zu bemerken und zu reflektieren, und sich so an einer ›Totalisierung‹ des Romans zu beteiligen, die gerade verhindert, dass der Text sich zu einer totalitären Einheit abschließt und die mythische Autorität einer Figur wie des Zerstörenden erlangt. Bei Ōes Konzept des *zentaishōsetsu* bedeutet die (kritische) Lektüre eine Art Weiter- bzw. Umschreiben (›Sprechen‹) in Erwiderung auf das bereits Geschriebene. Der Leser von *Das Zeitgenossenschaftsspiel*, der in die Position eines Empfängers der Briefe von Toten rückt, hat nun auf die Toten zu erwidern, zu ihnen zu sprechen, mit ihnen zu sprechen, sie sprechen zu lassen, und zwar eben durch seine Lektüre des von Tsuyuki geschriebenen »Mythos und Geschichte«, das, während es bestimmte Verstummen hörbar macht, andere Verstummen verstummen lässt.

---

**137** In Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* hinterlässt die Ich-Erzählerin die Briefe von Ivan an sie als ihre Briefe, in der Erwartung, dass sie von Fremden gefunden werden. Auch dort wird eine vergleichbare Leerstelle genannt: auf das Packpapier, das die zu hinterlassenden Briefe umhüllt, schreibt die Erzählerin nichts. Vgl. Lektüre des Schweigens III, S. 193f.

**138** Ōe, *Shōsetsu no hōhō*, S. 156.

## Reflexion IV: Eine literarische Kritik verschwiegener Gewalt

Die literarischen Texte, die ich in den vorausgehenden Kapiteln analysiert habe, setzen sich mit Schweigen in verschiedenen Diskursfeldern kritisch auseinander: Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* macht mit dem »schöne[n] Buch« (3/55 und passim) ein Schweigen namhaft, das dort entsteht, wo die Literatur sich von den Konflikten, Gewalttaten und Leiden in der vergangenen und gegenwärtigen Welt abwendet. *Malina* spielt vor allem im ersten Kapitel »Glücklich mit Ivan« mit dem verlockenden Gedanken eines solchen »Buchs des Schweigens«; der Roman rückt aber zugleich dezidiert davon ab, indem er zum einen erzählt, was die Bedingungen und Opfer für das Zustandekommen eines solchen Buches wären, und indem er zum anderen Elemente der »widerlich[en]« (3/54) Bücher in den Vordergrund des eigenen Diskurses stellt, die das schöne Buch ersetzen würde. Auf diese Weise formuliert Bachmann in und mit *Malina* eine literarische Kritik am (Ver-)Schweigen der Literatur. *Malina* kritisiert zudem verschiedene Formen eines eingewöhnten Schweigens in der zeitgenössischen (österreichischen) Gesellschaft: Die Interview-Passage thematisiert ironisch-kritisch die »Sprachlosigkeit« der »tätig[en]« Menschen, die »die Vergangenheit [...] ableiden« und in der Beschäftigung mit der Gegenwart und der Zukunft aufgehen (3/97). Wenn die Ich-Erzählerin die aktuelle Gewalt kritisiert, welche die Leute in der gegenwärtigen Wiener Gesellschaft einander im Verborgenen antun, sieht sie deren Keim in der »universelle[n] Prostitution« (3/274) im Wien unmittelbar nach dem Krieg, die die Wiener anschließend kollektiv verschwiegen haben.

Thomas Bernhards Drama *Vor dem Ruhestand* thematisiert ein entsprechendes Schweigen der deutschen Öffentlichkeit, das es ehemaligen Nazis ermöglichte, wieder in öffentliche Ämter zu gelangen (»Und dann/ zehn Jahre später/ fragte niemand mehr danach« [18/36]). In *Vor dem Ruhestand* lässt zudem die Passage, in der die Geschwister sich während der Gedenkfeier aus Anlass von Himmlers Geburtstag anhand des Familienalbums an das Vergangene erinnern, ein Schweigen hörbar werden, das in der Selektivität des Erinnerns und der verharmlosend-übertünchenden Rhetorik des Darüberredens besteht. Bernhard führt dabei dieses Schweigen mittels karikierender Übertreibung einerseits ostentativ vor, während er mit diesem Stilmittel zugleich eine Distanz zum vorgeführten Diskurs erzeugt. Diese Distanz unterstreicht auch der Nebentitel des Dramas *Eine Komödie von deutscher Seele*.

Auch Öe Kenzaburōs Roman *Das Zeitgenossenschaftsspiel* führt eine literarische Auseinandersetzung mit dem Schweigen über die gewaltsame Vergangenheit. Diese bezieht sich vor allem auf das Verhältnis von mythischem und histo-

rischem Diskurs – ein Verhältnis, das der Roman in die Form einer schwierigen Synthese bringt, indem er die vom Ich-Erzähler geschriebenen sechs Briefe, aus denen er besteht, »Mythos und Geschichte« (8 und passim) nennt. Der Erzähler präsentiert es als sein Projekt, dieses »Mythos und Geschichte« in Briefen an seine Zwillingschwester zu schreiben. Auf expliziter Ebene handelt es sich dabei um »Mythos und Geschichte« seines Heimatdorfs auf der japanischen Insel Shikoku. Er verfasst die Texte in Auseinandersetzung mit den dörflichen Überlieferungen und den darin enthaltenen Lücken. Diese Auseinandersetzung mit den mythischen und historischen Diskursen der fiktiven Dorfgemeinschaft hat auf der impliziten Ebene indes auch die Dimension einer kritischen Beschäftigung mit mythischen und historischen Diskursen, die Japan als ›imagined community‹ konstruieren. Darauf deutet die unzählige Male wiederholte formelhafte Bezeichnung des Dorfs als »Dorf = Staat = Mikrokosmos« (7 und passim) hin.

Der Text von »Mythos und Geschichte«, den der Erzähler von *Das Zeitgenossenschaftsspiel* schreibt, ruft die Kolonisierung der »Ureinwohner« (63) der Gegend durch die Dorfgründer und die anschließende Kolonisierung der Besiegten zurück ins Gedächtnis, die der dörfliche Gründungsmythos verschwiegen hatte, ebenso jedoch die Gewalt, die den Dorfbewohnern von den Soldaten des Japanischen Kaiserreichs angetan worden war (auch hier: ein Invasionskrieg und ein Kolonisierungsprozess) und die »von der Geschichte der Außenwelt ausgelöscht wurde« (248). Der Romandiskurs stellt so eine strukturelle Analogie her hinsichtlich der Leerstellen in der Repräsentation der eigenen Vergangenheit, wie sie sich in den Narrativen des Dorfes und Japans einnisteten. Diese Leerstellen der in den beiden fiktionalen Gemeinschaften der Romanhandlung herrschenden mythischen und historischen Diskurse, die sich auf Gewaltmomente in ihrer Vergangenheit beziehen, verweisen auf vergleichbare Leerstellen in den herrschenden Diskursen der realen imaginären Gemeinschaft Japan – insbesondere das Vergessene, Verdrängte und Verschwiegene nach dem Invasions- und Kolonisierungskrieg (1931–1945). Bei dem Japan, auf das der Ende der 1970er Jahre entstandene Roman Ōes Bezug nimmt, handelt es sich um eine Nation, deren Identität wesentlich auf einem Vergessen, Verdrängen und Verschweigen beruht, die wiederum als solche vergessen, verdrängt und/oder verschwiegen werden. Angesichts dieser Problematik misst Ōe der Literatur die Aufgabe zu, das Vergessen, Verdrängen und (Ver-)Schweigen aufzuarbeiten – wobei diese kritische Arbeit hier gleichermaßen eine des Autors und des Lesers bzw. des Schreibens und der Lektüre ist.

Mit der Sohn-Vater-Beziehung thematisiert *Das Zeitgenossenschaftsspiel* die Verantwortung der Nachgeborenen, die ins kollektive Verschweigen der Vorfahren verwickelt werden. Im Unterricht durch den Vater, einen Erforscher der dörflichen Überlieferungen, bekommt der Erzähler dieses ›Wissen‹ weitergereicht

samt den Leerstellen, die der autorisierte Diskurs der lokalen Geschichten enthält. Seine Auseinandersetzung mit dem so weitergegebenen Schweigen über die Gewalt, die seine Vorfahren vor Generationen den »Ureinwohnern« antaten, vollzieht sich als *Umschreiben* der Überlieferungen. Es handelt sich – mit Walter Benjamin gesprochen – um ein Unternehmen, »ein Dokument der Kultur« zugleich als »ein solches der Barbarei« zu lesen,<sup>1</sup> und diese Lektüre jenem Barbarischen entgegenzusetzen, das die Überlieferung dort verschweigt, wo sie als Instrument der kulturellen bzw. politischen Identitätsbildung dient.

Die Gewalt des Schweigens, das die Diskurse über die gewaltsame Vergangenheit transportieren, ist Teil der »Barbarei« im »Prozeß der Überlieferung«, die Benjamin in seinem Text »Über den Begriff der Geschichte« ausmacht – einen Text, auf den Öes Roman anspielt. Aus dem Verschweigen der Gewalt wird eine Gewalt des Verschweigens, wo das Schweigen verhindert, dass die Überlieferung der angetanen Gewalt eine diskursive Präsenz verleiht, und so die Chancen auf eine Berufung und Revision vernichtet. In dieser Hinsicht lässt sich Öes Kritik der Gewalt im »Prozeß der Überlieferung« neben Ingeborg Bachmanns Kritik am »Krieg im Frieden« stellen, die unter anderem die verschweigende Leugnung der Gewalt – sei es durch Sprache, sei es durch Schweigen – betrifft, die den Anschein des Friedens erzeugt. Die Leugnung der Gewalt durch (Ver-)Schweigen ist unauffälliger als die Leugnung mittels einer Rede, die die Gewalt explizit negiert – also zum Beispiel die Behauptung: »Es gab keine Massaker von Nanking« durch die japanischen Revisionisten. Denn eine solche Widerrede muss die Gewalt beim Namen nennen, um diese zu negieren, und insofern Reden Aufmerksamkeit erregt, macht sie kenntlich, dass etwas negiert wird. Die verschweigende Leugnung entzieht sich hingegen der Aufmerksamkeit und fördert so das weitere Vergessen und Verdrängen; selbst unmittelbare Täter und Zeugen der Gewalt mögen sich eventuell ihres Schweigens und ihrer Leugnung nicht bewusst sein – und mehr noch die nachfolgenden Generationen, die dieses Schweigen erben.

In »Aufzeichnungen über das Phantom« bezeichnet Nikolas Abraham das Gespenst als den Toten, der »als Opfer einer familiären oder gesellschaftlichen Verdrängung selbst im Tode keinen wirklichkeitsgemäßen Status haben darf« und daher zu den Lebenden heimsuchungsartig zurückkehrt.<sup>2</sup> Unter Umständen

<sup>1</sup> Vgl. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 1-2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978 (1974), S. 696f; vgl. auch Lektüre des Schweigens IV, S. 235, Anm. 54.

<sup>2</sup> Nicolas Abraham, Aufzeichnungen über das Phantom. Ergänzung zu Freuds Metapsychologie. In: *Psyche*. Jg. 45 (1991). H. 8, S. 691–698, hier S. 691.

kann ein solcher Toter damit doppelt Opfer sein: Opfer der Gewalt, die er zu seinen Lebzeiten erlitt (im Fall von Hamlets Vater, den Abraham als Beispiel nennt: des Mordes); und Opfer des kollektiven Verschweigens der Gewalt, das dem Verstorbenen erneut Unrecht zufügt. In dieser Hinsicht markiert das Erscheinen des Gespensts einen Moment, in dem bemerkbar wird, dass es Gewalt gab, dass diese verschwiegen wurde und dass dieses Verschweigen wiederum gewaltsam war. Abraham weist darauf hin, dass das Phantom »ein metapsychologisches Faktum« ist,<sup>3</sup> das die Lücke im Unbewussten vergegenständlicht, die, ohne jemals bewusst zu werden, von einer Generation an die nächste weitergegeben wird: »[...] das wiederkehrende Phantom ist der Existenzbeweis für etwas, das in einem anderen begraben liegt.«<sup>4</sup> Das Phantom verweist auf eine Abwesenheit, die nicht einmal als Abwesenheit ins Bewusstsein gekommen ist.

In *Das Zeitgenossenschaftsspiel* kommen zwei gespensterhafte Figuren vor: Tsuyumi/Romi, die Zwillingschwester des Ich-Erzählers, und Tsuyukazu, sein ältester Bruder. Die beiden Figuren verweisen sehr deutlich auf die Unfähigkeit bzw. den Unwillen zu trauern und geschehene Gewalt im Prozess des Trauerns anzuerkennen: Der Roman bringt Tsuyumi/Romi – vom US-amerikanischen Geheimdienst in die Verleugnung ihrer Existenz gedrängt und insofern ein Opfer willkürlicher para-staatlicher Gewalt – mit Izanami in Verbindung, der Figur einer unbetrauerten Toten im »japanischen« Mythos. Tsuyukazu ist ein ehemaliger Soldat aus dem Heer des Japanischen Kaiserreichs, der wegen seiner Geisteskrankheit infolge der von anderen Soldaten erlittenen Gewalt in die Psychiatrie eingewiesen und von seinem Vater den anderen Geschwistern gegenüber für tot erklärt wurde. Während Tsuyumi/Romi, nachdem die politische Situation in den USA sich geändert hat, ihren simulierten Tod widerruft und so »aus dem Land des Todes zurück[kehrt]« (427), taucht Tsuyukazu 25 Jahre nach dem Kriegsende in der Uniform des längst abgeschafften Heeres in der Öffentlichkeit auf. Eine Reihe von Indizien legen nahe, dass eine Verbindung besteht zwischen der Rückkehr Tsuyukazus und dem Schweigen seines Vaters, der den Briefverkehr abbricht, und weiterhin eine Verbindung zwischen dem Schweigen des Vaters und dessen »Schwermut« (375). Indem das Eintreten dieses Schweigens auf 1960, das gespensterhafte Auftauchen Tsuyukazus auf 1970 datiert wird – d.h. eine Periode markiert, in der sich die japanische Wirtschaft rapide entwickelte –, gibt es Anlass, die väterliche »Schwermut«, die zum Erscheinen des Quasi-Gespensts führte, in Hinblick auf das im Roman nicht explizit genannte Fehlen einer Trauer und Melancholie bei den Japanern in dieser Zeit zu verstehen: einen

<sup>3</sup> Abraham, Aufzeichnungen über das Phantom, S. 692.

<sup>4</sup> Abraham, Aufzeichnungen über das Phantom, S. 696 (im Original kursiv).

Mangel, der auf die Unterlassung hinweist, sich mit der problematischen Vergangenheit zu konfrontieren.

Im Zusammenhang mit der nicht aufgearbeiteten Vergangenheit Japans stehen auch die Dorfbewohner mit gespensterhaften Zügen in Abe Kōbōs Roman *Die Frau des Sandes*. Das Dorf, wo der Protagonist in einem Sandloch verschwindet, ist ein Ort, dessen Bewohner der sozioökonomischen Entwicklung im Nachkriegs-Japan zum Opfer gefallen sind, ohne dass dies außerhalb der Ortschaft bemerkt wurde. Dabei wurde das Wirtschaftswachstum durch ›Heiße Kriege‹ in Asien und die dortige neokolonialistische Expansion Japans katalysiert, die möglich waren, weil Japan sich seiner Kriegs- und Nachkriegsverantwortung weitgehend entziehen konnte.

Das Phantom gibt es für Abraham nicht nur in Form einer Person, von deren heimsuchungsartiger Wiederkehr Volksglauben und Literatur erzählen; es existiere ebenso als sprachliche Figur: in den Wörtern, die »eine Lücke im Aussprechbaren [bezeichnen]«, den »als Alloseme verkleideten ›phantomogenen‹ Wörter[n]«, den »das Phantom fördernden Wörter[n], die als Heimsuchung auftreten«. <sup>5</sup> Die Beziehung dieser »›phantomogenen‹ Wörter« zum Phantom ist eine doppelte: einerseits *beschwören sie das Phantom*; andererseits *tauchen sie ihrerseits wie ein Phantom heimsuchungsartig im Diskurs auf*. Und Abraham spricht noch von einem weiteren Effekt der »›phantomogenen‹ Wörter«: *sie treiben das Phantom aus*.

Setzt man die Gedanken über das Phantom fort, so kann man behaupten, daß der »Phantomeffekt« im Laufe der Übertragung von einer Generation auf die andere vermutlich schwächer wird, um schließlich zu erlöschen. Allerdings wäre dies dann nicht der Fall, wenn gemeinsame oder komplementäre Phantome sich nach der oben erwähnten Art und Weise des *agierten Wortes* im gesellschaftlichen Leben einrichten können. Wir dürfen nämlich nicht vergessen, daß das Agieren des betreffenden Wortes – entweder auf metaphorische oder auf allosemische, d.h. kryptonymische Art – den Versuch darstellt, es *auszutreiben*, d.h. durch Verallgemeinerung seiner Wirkungen das Unbewußte zu entlasten. <sup>6</sup>

Die ›Austreibung‹ vollzieht sich dort, wo die Lücke in der Sprache auf eine Weise sprachlich benannt oder bezeichnet wird, welche die Beziehung (und d.h. die Differenz) des Bezeichneten und des Bezeichnenden verbirgt.

<sup>5</sup> Abraham, Aufzeichnungen über das Phantom, S. 695 und 698. Zum Wort ›Alloseme‹ vgl. die folgende Anmerkung vom Übersetzer Max Looser und von Nicholas Rand: »Neologismus im Ausgang von ›Semen‹, aktuelle sprachliche Bedeutungseinheit; ›Allosemen‹: Bedeutungsvariante eines Wortes, die anstelle einer anderen insgeheim gemeinten Bedeutung unbewußt benutzt wird. Beispiel: Hund – ›Haustier‹ und ›kleiner Förderwagen‹; in der Allosemie wird die zweite, völlig andere Bedeutung anstelle der ersten verwendet.« (ebd., S. 698, Anm. 4)

<sup>6</sup> Abraham, Aufzeichnungen über das Phantom, S. 698.

Diese Gedanken Abrahams über das Phantom als sprachliche Figur bezieht Sigrid Weigel auf das Feld der Geschichte, wenn sie in »Télescopage im Unbewußten« im Anschluss an die Diskussion über die transgenerationale Traumatisierung ein Konzept der Geschichte als »Einbruch transgenerationaler Nachträglichkeit in die Symbolisierung und in die chronologische Konstruktion der Ereignisse«, als »Genealogie von Erinnerungsspuren und Gedächtnisfiguren« entwickelt.<sup>7</sup> Literatur betrachtet Weigel ebenfalls als ein Diskursfeld, in dem solche Figurationen des Verschwiegenen stattfinden. Der Ich-Erzähler von *Das Zeitgenossenschaftsspiel* schreibt die dörflichen Überlieferungen in genau diesem Sinne um in der Lektüre eines bestimmten Ausdrucks, der darin eine prägende Rolle spielt: »Gestank aus der ganzen Sumpfgegend« (63). Er weist diesen Ausdruck als Figur des Verschweigens auf. Aufmerksam geworden durch den Verdacht auf verschwiegene Gewalt im Gründungsmythos, begreift er den Ausdruck als Sprachfigur gerade dort, wo der Mythos eine Wörtlichkeit suggeriert. Es deutet sich an, dass die mythische Erzählung über den Anfang etwas zum Schweigen bringt, was sich vor diesem Anfang ereignete. Die Lektüre von Sprachdetails als Elemente einer rhetorischen Figur macht das *silencing* bemerkbar, das der Gründungsmythos und die daran anschließenden Überlieferungen durch ihre Kohärenz und Plausibilität als Erzählungen über die Stimmen der »Ureinwohner« verhängen.

Die sechs Briefe, die die sechs Kapitel von *Das Zeitgenossenschaftsspiel* ausmachen, adressiert der Erzähler an seine »aus dem Land des Todes zurückgekehrte« Schwester. Der Romandiskurs gibt sich also als fortwährendes Ansprechen eines Quasi-Gespensts zu lesen, das ein Opfer der verschwiegenen Gewalt in ihrem doppelten Sinne ist: der Gewalt, die ihm angetan und anschließend verschwiegen wurde, und die Gewalt dieses Verschweigens. Indem der Erzähler bei diesem unablässigen Ansprechen, das seiner Erzählung ihre Form gibt, von den Opfern der verschwiegenen Gewalt, von den Arten und Weisen ihres Sterbens bzw. Ermordetwerdens und ihrer Rückkehr unter die Lebenden, vom familiären und gemeinschaftlichen (Ver-)Schweigen der angetanen Gewalt erzählt, erwidert er auf das, was im Erscheinen der Quasi-Gespenster als Frage bzw. als Aufforderung liegt.

*Das Zeitgenossenschaftsspiel* bezieht den Romanleser in diese Korrespondenz mit den Untoten ein mittels einer Leerstelle in seinem Diskurs: das Feh-

---

<sup>7</sup> Sigrid Weigel, *Télescopage im Unbewußten*. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur. In: *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Hg. von Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle und ders. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1999, S. 51–76, hier S. 67f; vgl. auch *Schweigen und Gewalt*, S. 40.

len einer expliziten Adressierung bei den Briefen, die der Erzähler zwar an die Schwester gerichtet hat (bzw. kraft des Erzählpräsens' mit jeder Lektüre erneut richtet), die jedoch der gestorbene Vater oder die wieder verschwundene Schwester hinterlassen haben. Der Erzähler deckt diese Leerstelle zu, indem er sich selbst als Empfänger dieser Hinterlassenschaft bestimmt, also letztlich als Zielperson seines eigenen Sprechens. Wo es einer Lektüre gelingt, diese Leerstelle dennoch zu entdecken und zu öffnen, wird indes deutlich, dass das Fehlen einer spezifischen Adressierung seinerseits eine Adressierung sein kann: Als Hinterlassenschaft richten sich die Briefe nun an unbestimmte andere, an das gesamte Spektrum möglicher Leser. Ōes Briefroman lädt so *seinen* Leser ein, zum Empfänger dieser hinterlassenen Briefe zu werden.

Dieses Verhältnis, das der Romandiskurs zwischen der Erzählung durch den Ich-Erzähler und dem Romanleser herstellt, lässt sich auch im Rahmen von Ōes eigenen poetologischen Überlegungen als eine literarische Kritik an einer bestimmten Gattung der japanischen Literatur präzisieren: eine Kritik am monologischen *shishōsetsu* (wörtl.: Ich-Roman), der sich unter dem Druck der Zensur im Japanischen Kaiserreich herausbildete und in den 1970er Jahren erneut eine Blüte erlebte. Die Poetologie des polyphonen *zentaishōsetsu* (wörtl.: Totalitäts- bzw. Gesamtheits-Roman), die Ōe im Zuge seiner Kritik an den *shishōsetsu*-Monologen entwickelt, weist dem Leser die Rolle zu, die Totalität der Darstellung eines Ereignisses in Frage zu stellen, d.h. in Erfahrung zu bringen, wo es etwas Fehlendes gibt. In Bezug auf den Mythos der Dorfgründung spielt der Erzähler von Ōes Roman, der durch die Entdeckung und Entschlüsselung der verschweigenden Sprachfiguren die Abwesenheit der Stimmen von »Ureinwohnern« bemerkbar macht, die Rolle eines kritischen Lesers. Im »Mythos und Geschichte«, das er schreibt, übergeht und glättet er jedoch seinerseits Lücken. Die performativ widersprüchliche Selbstaussage des Erzählers als Autor von »Mythos und Geschichte«, er vergegenwärtigt sich seine Gedanken über die schmerzliche Lage der möglicherweise geisteskranken Schwester nur »außerhalb der Zeit, da ich durch die Briefe Mythos und Geschichte unseres Bodens erzähle« (429), deutet auf ein Schweigen hin, das den Text der Erzählung umsäumt oder durchzieht. Dieses Schweigen aufzuspüren, wird zur Aufgabe für den Romanleser, der die Briefe als Hinterlassenschaft empfängt. Seine »gegen den Strich bürstende« Lektüre ist dabei eine Antwort auf diese Briefe, ein weiterer Brief, der ebenfalls auf seine Lücken hin kritisch gelesen werden sollte.



## Schlussbetrachtung

Mit den Lektüren dieser Arbeit habe ich an Forschungen zur sprachlichen Gewalt angeschlossen, die die Perspektive des Hörers miteinbeziehen und Gewalt primär als Gewalterfahrung untersuchen. Ich habe versucht, diesen Forschungsansatz in Bezug auf eine Gewalt des Schweigens weiterzuführen, deren Wirklichkeit noch schwieriger als im Fall verletzenden Sprechens geltend zu machen ist. Bei der Analyse der literarischen Texte, die das Korpus meiner Untersuchung bildeten, habe ich mich daher vor allem an einer Lektüre von Äußerungen, Zeichen und Andeutungen des Erleidens von Gewalt durch Schweigen orientiert. Meine Aufmerksamkeit galt dabei insbesondere der Frage, welche Arten des Schweigens die Texte als gewaltsames Schweigen erfahrbar machen und wie sie das Schweigen selbst und dessen Gewaltsamkeit zur Sprache bringen.

Burkhard Liebsch macht darauf aufmerksam, dass die Auseinandersetzung mit subtiler Gewalt »außerordentlich hohe Anforderungen an die sensible Wahrnehmung und Deutung Anderer« stellt, denen die Gewalt widerfährt. Er betont: »[...] die Wahrnehmung, Artikulation und Kritik von demütigender Gewalt muss sich als *Sensibilität für die verletzte Sensibilität Anderer* verstehen lassen.«<sup>1</sup> Die Texte, die ich analysiert habe, artikulieren in ihrer sensibilisierten literarischen Sprache die Erfahrung gewaltsamen Schweigens – sei es explizit, indem sie in Figurenrede oder Erzählerrede das Leiden unter dem Schweigen äußern oder thematisieren, sei es implizit, indem sie es im Reden über etwas anderes (eventuell über die vermeintliche Abwesenheit von Gewalt wie bei Bachmanns *Malina*) indirekt zeigen oder andeuten. Eine literaturwissenschaftliche Analytik der Gewalt des Schweigens, wie ich sie hier erprobt habe, macht es zu ihrer Aufgabe, die so zur Sprache gebrachte Gewalt oder im Sprechen vernehmlich gemachte Gewalt sowohl in der vom Text entworfenen fiktionalen Welt als auch in der sprachlichen Verfasstheit des Textes aufmerksam wahrzunehmen und sie zu deuten, insoweit dies möglich ist, ohne den Charakter des Schweigens als Schweigen zu missachten, ohne das Schweigen zum Sprechen zu zwingen, und nach Relationen der beiden Gewalten des Schweigens zu fragen.

In den behandelten Texten sind situative Konstellationen installiert, welche die Wahrnehmung von Verhalten und Äußerungen anderer sensibilisieren – wie etwa die intime Zweisamkeit (*Ein Fest für Boris*, *Der Präsident*, *Die Frau des San-*

---

<sup>1</sup> Burkhard Liebsch, Das verletzbare Selbst. Subtile Gewalt und das Versprechen der Sensibilität. In: *Gewalt in der Sprache. Rhetoriken verletzenden Sprechens*. Hg. von Sybille Krämer und Elke Koch. München: Wilhelm Fink 2010, S. 141–156, hier S. 148.

des, *Malina*) bzw. die intime Zusammenkunft (*Vor dem Ruhestand*), die Abhängigkeitsbeziehung (*Ein Fest für Boris*, *Der Präsident*, *Vor dem Ruhestand*, *Die Frau des Sandes*), die Verliebtheit (*Malina*, *Das Zeitgenossenschaftsspiel*) oder die latente Lebensgefahr (*Der Präsident*). Solche Konstellationen nötigen nicht nur den Figuren in der fiktionalen Welt Aufmerksamkeit ab, sondern ebenfalls dem Leser bzw. Zuschauer, der bei den Dramen – bei deren Aufführung im Theater durch die ›vierte Wand‹ – als ein Mit-Hörer an der Szene teilnimmt und so zum Zeugen des Geschehens wird und bei den in Ich-Form oder personal erzählten Romanen das Geschehen aus der Perspektive desjenigen erlebt, der sich der intimen Zweisamkeit, der Abhängigkeit oder Verliebtheit ausgesetzt (bzw. in ihr eingeschlossen) findet.

Nicht nur die verletzliche (Hyper-)Sensibilität, sondern auch eine selbst gewaltsame Unsensibilität artikulieren die analysierten Texte jedoch: die des Mannes in *Die Frau des Sandes*, der außerstande ist, die Fremdheit der Fremden in ihrem Schweigen zu bemerken; die der japanischen Nachkriegsgesellschaft im selben Roman, die dem Leiden der sozialen Randexistenzen keine Aufmerksamkeit schenkt, und die der Dorfbewohner, die keinerlei Empfänglichkeit für den Hilferuf des Mannes erkennen lassen; die des Geliebten Ivan in *Malina*, der mit der Ich-Erzählerin ein Liebes-Kriegs-Spiel treibt, ohne sich um die Konsequenzen dieses spielerischen Verhältnisses zur Realität für die Frau, die ihn liebt, zu scheren; die Malinas, der die Stimme des Begehrens nicht zu hören vermag oder nicht hören will. Die Gewaltsamkeit der Unsensibilität, die in verschiedenen Formen des überhörenden, übergehenden, zum Einvernehmen zwingenden Schweigens zum Ausdruck kommt, wird am Leid der anderen bemerkbar, das die Texte registrieren etwa in der Gegengewalt der Leidenden (die Rache der Dorfbewohner in *Die Frau des Sandes*), als Schrei (des Mannes in *Die Frau des Sandes*), als Vernichtung bzw. Zum-Schweigen-gebracht-Werden (der Erzählerin von *Malina*).

Unter Einbeziehung der Perspektive des Erleidens wird zudem immer wieder die Kluft sichtbar, die zwischen der erlittenen, der ausgeübten und der intendierten Gewalt besteht. Da die behandelten Texte die Perspektive des Erleidens und die des Ausübens nicht gleichermaßen mitteilen, bleibt die Frage, ob es sich bei der erlittenen Gewalt des Schweigens zugleich um eine intendierte handelt, ja ob dem Erleiden überhaupt ein Tun, eine Ausübung entspricht, nicht selten offen. In *Malina* etwa findet man Hinweise darauf, dass Ivan aktiv schweigt, während der Modus von Malinas Schweigen im Traumkapitel und damit auch der Status der Gewalt, die durch dieses Schweigen zugefügt wird, nicht eindeutig feststellbar sind. Während bei den behandelten Romanen das personale Erzählen, das über Gedanken und Gefühle der anderen nur eingeschränkt und indirekt Auskunft gibt, Leerstellen produziert, entstehen diese bei Bernhards

Dramen durch die Knappheit der Bühnenanweisungen und vor allem dadurch, dass der Autor in der dialogisch bestimmten Gattung Figuren konstruiert, die kaum zu Wort kommen.

Diese Leerstellen in den Texten hindern den Leser daran, von der Perspektive des Erleidens im wörtlichen Sinne ›auszugehen‹ und einen Standpunkt einzunehmen, von dem aus die Richtigkeit der Zuschreibung überprüfbar wäre. Diese Sperre verschärft aber im Gegenzug die Aufmerksamkeit des Lesers für das mögliche Risiko bei der Zuschreibung und der darauf basierenden Anklage, die jemanden, der nichts tut (bzw. etwas nicht tut), zum Täter machen kann – wie etwa die Herrinnen in *Ein Fest für Boris* und *Der Präsident*, die im Stillsein ihrer Dienerinnen ein aktives Schweigen zu hören glauben und ihnen dies vorwerfen. Wenn das Schweigen »mit einem ›etwas macht‹«, wie Claudia Benthien schreibt,<sup>2</sup> stellt dieses ›Tun‹ des Schweigens stets bis zu einem gewissen Grad das Ergebnis von Wahrnehmung und Deutung desjenigen dar, der dieses Schweigen empfängt; es ist der Hörer eines Ausbleibens von Rede oder eines Ausbleibens von etwas in der Rede, der durch seine Interpretation dieses Ausbleibens mit sich ›etwas machen lässt‹. Dabei untersteht dieses Machenlassen nicht seiner Kontrolle, sondern ereignet sich im Modus des Widerfahrnisses; es wird durch eine Erwartung, einen Wunsch, ein Begehren bestimmt, die dem Betreffenden selbst unverständlich, unbewusst oder nicht beherrschbar sein können.

Die behandelten Texte implizieren eine Aufforderung an einen unbekannten anderen, sie zu lesen. Einem Text zu begegnen und sich für die (Fortsetzung der) Lektüre zu entscheiden, bedeutet eine Entscheidung, auf seine impliziten Appelle (das ihn durchziehende ›Lies!‹) einzugehen und sich seiner Ansprache in ihren verschiedenen Formen – Erzählung, Figurenrede, Bühnenanweisung usw. – auszusetzen. *Das Zeitgenossenschaftsspiel* hebt diesen Anspruch des Textes hervor, indem dieser sich als Nachlass aus Briefen zu lesen gibt; *Malina* weist mit dem »Briefgeheimnis«, das als poetologisches Konzept zu verstehen ist, ebenfalls auf diesen Anspruch hin. Mit dieser Arbeit habe ich versucht, auf den Anspruch von Texten zu antworten, die eine Gewalt des Schweigens zur Sprache bringen und sich zugleich als deren Kritik schreiben, indem ich mich lesend dieser Gewalt ausgesetzt und mit ihr auseinandergesetzt habe. Dabei handelt es sich um eine Antwort, die wie jede Erwiderung auf einen Anspruch nicht restlos sein kann und Momente des Schweigens enthält – und die daher anderswo in der einen oder anderen Weise fortgesetzt werden muss.

---

<sup>2</sup> Claudia Benthien, *Barockes Schweigen. Rhetorik und Performativität des Sprachlosen im 17. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink 2006, S. 22; vgl. auch Schweigen und Gewalt, S. 15f.



# Bibliographie

## 1 Schriften von Thomas Bernhard

0/00 (Band-/Seitenzahl) = *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. 22 Bde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003ff.

## 2 Schriften von Abe Kōbō

0/00 (Band-/Seitenzahl) = *Abe Kōbō zenshū* [Abe Kōbō. Sämtliche Schriften]. 30 Bde. Tōkyō: Shinchōsha 1997ff.

*Die Frau in den Dünen*. Übers. von Oscar Benl und Mieko Osaki. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1970 (1967).

## 3 Schriften von Ingeborg Bachmann

0/00 (Band-/Seitenzahl) = *Werke*. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. 4 Bde. München/Zürich: Piper 1978.

Gul = *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München/Zürich: Piper 1983.

TP 0/00 (Band-/Seitenzahl) = »*Todesarten*«-Projekt. Unter Leitung von Robert Pichl hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. 4 Bde. München/Zürich: Piper 1995.

KS = *Kritische Schriften*. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. München/Zürich: Piper 2005.

## 4 Schriften von Ōe Kenzaburō

### 4.1 Bücher

*Man'en gannen no futtobōru* [Fußball im Ersten Jahr Man'en]. Tōkyō: Kōdansha 1988 (1967).

*Dōjidai toshite no sengo* [Nachkriegszeit als Zeitgenossenschaft]. Tōkyō: Kōdansha 1994 (1973).

*Shōsetsu no hōhō* [Methode des Romans]. Tōkyō: Iwanami shoten 1993 (1978).

*Dōjidai gēmu* [Das Zeitgenossenschaftsspiel]. Tōkyō: Shinchōsha 1979.

*Natsukashii toshi e no tegami* [Briefe an die seligen Jahre]. Tōkyō: Shinchōsha 1987.

*Shōsetsu no keiken* [Erfahrung des Romans]. Tōkyō: Asahi shinbunsha 1998 (1994).

*Nihon no »watashi« kara no tegami* [Briefe von »mir« aus Japan]. Tōkyō: Iwanami shoten 1996.

*Chūgaeri* [Salto]. 2 Bde. Tōkyō: Kōdansha 2002 (1999).

## 4.2 Erzählungen

- Sevuntin [Seventeen]. In: Ōe, *Seiteki ningen* [Sexuelle Menschen]. Tōkyō: Shinchōsha 2004 (1961), S. 121–183.
- Seijishōnen shisu (Sevuntin dainibu. Kan) [Ein politischer Junge stirbt (Seventeen – Zweiter Teil. Schluss)]. In: *Bungakukai*. 1961. H. 2, S. 8–47.
- Chichi yo, anata wa doko e iku no ka? [Vater, wohin gehst du?] In: Ōe, *Warera no kyōki wo ikinobiru michi wo oshieyo* [Lehr uns, über unseren Wahnsinn hinauszuwachsen]. Tōkyō: Shinchōsha 2002 (1969), S. 263–374.
- Mizukara waga namida wo nuguitamau hi [Der Tag, an dem mein Heiland mir Tränen abwischt]. In: Ōe, *Mizukara waga namida wo nuguitamau hi* [Der Tag, an dem mein Heiland mir Tränen abwischt]. Tōkyō: Kōdansha 1984 (1971), S. 9–123.
- Mō hitori Izumi Shikibu ga umareta hi [Der Tag, an dem noch eine Izumi Shikibu geboren wurde]. In: Ōe, *Ikani ki wo korosu ka* [Wie man Bäume tötet]. Tōkyō: Bungei shunjū 1987 (1984), S. 183–205.

## 4.3 Essays

- Warera no sei no sekai [Unsere sexuelle Welt]. In: *Gunzō*. Jg. 14 (1959). H. 12, S. 153–159.
- »Warera no jidai« to boku jishin [»Unsere Zeit« und ich selbst]. In: Ōe, *Warera no jidai* [Unsere Zeit]. Tōkyō: Shinchōsha 1980 (1963), S. 269–274.
- Kikitekina musubime no zengo. Waga yūyokikan 6 [Vor und nach dem kritischen Knoten. Mein Moratorium 6]. In: Ōe, *Ōe Kenzaburō zensakuhin. Dainiki* [Ōe Kenzaburō. Sämtliche Werke. Periode II]. Bd. 5. Tōkyō: Shinchōsha 1978, S. 203–217.
- Dōjidai-ron no kokoromi. Sakka jishin ni yoru moderu kaisetsu [Versuch einer Studie über die Zeitgenossenschaft. Modell-Erläuterung durch den Schriftsteller selbst]. In: *Sekai*. 1980. H. 412, S. 252–264.

## 4.4 Gespräche

- mit Kaga, Otohiko: Gendai bunmei wo fūshisuru. Taidan [Die gegenwärtige Zivilisation karikieren. Gespräch]. Beilage zu »Dōjidai gēmu [Das Zeitgenossenschaftsspiel]«. Tōkyō: Shinchōsha 1979.
- mit Inoue, Hisashi/Komori, Yōichi: Zadankai. Ōe Kenzaburō no bungaku. Sakka zanya kara saishinsaku »Torikaeko (Chenjiringu)« made [Gespräch. Literatur von Ōe Kenzaburō. Vom Vorabend des Schriftstellers bis zum neuesten Werk »Changeling«]. In: *Ōe Kenzaburō. Saihakken* [Ōe Kenzaburō. Wiederentdeckung]. Hg. von Ōe Kenzaburō und Subaru henshūbu. Tōkyō: Shūeisha 2001, S. 45–126. (Erschien zuerst in: *Subaru*. Jg. 23 [2001]. H. 3, S. 164–243.)

## 5 Sonstige Literatur

- Abraham, Nicolas: Aufzeichnungen über das Phantom. Ergänzung zu Freuds Metapsychologie. In: *Psyche*. Jg. 45 (1991). H. 8, S. 691–698.
- Adachi, Nobuhiko: »Ashiki bunka ni tsuite. Yōroppa to sono tasha [Über die »böse« Kultur. Europa und dessen Andere]. Tōkyō: Tōkyō daigaku shuppankai 2006.
- Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann. Bd. 10-1 (Kulturkritik und Gesellschaft 1. Prismen. Ohne Leitbild). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977.
- Agnese, Barbara: *Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*. Wien: Passagen 1996.
- Alloa, Emmanuel/Lagaay, Alice (Hg.): *Nicht(s) sagen. Strategien der Sprachabwendung im 20. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript 2008.
- Althusser, Louis: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Übers. von Rolf Löper, Klaus Riepe und Peter Schöttler. Hamburg/Westberlin: Verlag für das Studium der Arbeiterbewegung 1977.
- Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Überarbeitete Ausg. London u.a.: Verso 1991 (1983).
- Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München/Zürich: Piper 2002 (1967; engl. 1958).
- Arendt, Hannah: *Macht und Gewalt*. München: Piper 2005 (1970; engl. 1970).
- Ayaß, Wolfgang: »Asoziale«. In: *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*. Hg. von Wolfgang Benz, Hermann Graml und Hermann Weiß. 5., aktualisierte und erweiterte Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2007 (1997), S. 418f.
- Bachtin, Michail: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Übers. von Adelheid Schramm nach der 2., überarbeiteten und erweiterten Aufl. 1963. München: Carl Hanser 1971.
- Bannasch, Bettina/Hammer, Almuth: Einleitung. In: *Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentation der Shoah*. Hg. von dens. Frankfurt a.M./New York: Campus 2004, S. 9–21.
- Bar-On, Dan: Die Nachkommen von Überlebenden und Tätern des Holocaust. Begegnungen zur Einführung. Übers. von Susanne Klockmann. In: Bar-On, *Die Last des Schweigens. Gespräche mit Kindern von Nazi-Tätern*. Hg. von Christoph J. Schmidt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996, S. 17–50. (Es handelt sich um die Einführung, die für die 1996 erschienene Taschenbuchausgabe von *Die Last des Schweigens* neu geschrieben wurde.)
- Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur. Objektive Literatur. Zwei Essays*. Übers. von Helmut Scheffel. Hamburg: Claassen 1959 (franz. 1953).
- Barthes, Roland: *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du Seuil 1977.
- Barthes, Roland: *Leçon/Lektion. Französisch und Deutsch. Antrittsvorlesung im Collège de France. Gehalten am 7. Januar 1977*. Übers. von Helmut Scheffel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980 (franz. 1978).
- Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Übers. von Hans-Horst Henschen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988 (1984; franz. 1977).
- Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990 (franz. 1982).
- Barthes, Roland: *Die Körnung der Stimme. Interviews 1962–1980*. Übers. von Agnès Bucaille-Euler, Birgit Spielmann und Gerhard Mahlberg. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002 (franz. 1981).

- Barthes, Roland: *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France, 1977–1978*. Hg. von Éric Marty. Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von Thomas Clerc. Übers. von Horst Brühmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005 (franz. 2002).
- Barthes, Roland: *Wie zusammen leben. Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman. Vorlesung am Collège de France, 1976–1977*. Hg. von Éric Marty. Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von Thomas Clerc. Übers. von Horst Brühmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007 (franz. 2002).
- Bataille, Georges: *The Tears of Eros*. Übers. von Peter Connor. San Francisco, CA: City Lights Books 1989 (franz. 1961).
- Baudelaire, Charles: *Sämtliche Werke/Briefe*. Hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost und Robert Kopp. Bd. 3 (Les fleurs du mal = Die Blumen des Bösen). München/Wien: Carl Hanser 1975.
- Baudrillard, Jean: *Schweigen der Massen, Schweigen der Wüste*. Übers. von Maike Albat. In: *Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit*. Hg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Berlin: Dietrich Reimer 1992, S. 86–94.
- Bauer, Gerhard: Wortohnmacht und ohnmächtiges Schweigen in einem faschistisch regierten Volk. In: *Schweigen* (Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie. Bd. 42). Hg. von Ulrich Schmitz. Oldenburg: Redaktion OBST 1990, S. 155–167.
- Beckett, Samuel: *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber 2006.
- Bellebaum, Alfred: *Schweigen und Verschweigen. Bedeutungen und Erscheinungsvielfalt einer Kommunikationsform*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 1-2 (Abhandlungen 2). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978 (1974).
- Benthien, Claudia: Die stumme Präsenz. Zur ›Figur‹ des Schweigens bei Ödön von Horváth. In: *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. Hg. von Gabriele Brandstetter und Sibylle Peters. München: Wilhelm Fink 2002, S. 195–220.
- Benthien, Claudia: *Barockes Schweigen. Rhetorik und Performativität des Sprachlosen im 17. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink 2006.
- Berg, Nicolas/Jochimsen, Jess/Stiegler, Bernd: Vorwort. In: *Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst*. Hg. von dens. München: Wilhelm Fink 1996, S. 7–11.
- Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006 (1979).
- Bohleber, Werner: Transgenerationelles Trauma, Identifizierung und Geschichtsbewußtsein. In: *Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein (Erinnerung, Geschichte, Identität 2)*. Hg. von Jörn Rüsen und Jürgen Straub. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 256–274.
- Bourdieu, Pierre: *Was heißt Sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches*. Übers. von Hella Beister. Hg. von Georg Kremnitz. Wien: Braumüller 1990 (franz. 1982).
- Braungart, Wolfgang: *Ritual und Literatur*. Tübingen: Max Niemeyer 1996.
- Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke*. Hg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Bd. 9 (Gedichte 2). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1967.
- Bronfen, Elisabeth/Erdle, Birgit R./Weigel, Sigrid (Hg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1999.
- Brown, Wendy: Freedom's Silences. In: *Censorship and Silencing. Practices of Cultural Regulation*. Hg. von Robert C. Post. Los Angeles, CA: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities 1998, S. 313–327.



- Brüstle, Christa/Ghattas, Nadia/Risi, Clemens/Schouten, Sabine: Zur Einleitung. Rhythmus im Prozess. In: *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*. Hg. von dens. Bielefeld: transcript 2005, S. 9–30.
- Budick, Sanford/Iser, Wolfgang (Hg.): *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. New York: Columbia University Press 1989.
- Butler, Judith: *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York/London: Routledge 1997.
- Butler, Judith: *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford, CA: Stanford University Press 1997.
- Caduff, Corina: »*dadim dadam*«. *Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1998.
- Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Hamburg: Carl Hanser 1960.
- Caruth, Cathy: Preface. In: *Trauma. Explorations in Memory*. Hg. mit Einleitungen von ders. Baltimore, MD/London: The Johns Hopkins University Press 1995, S. vii–ix.
- Caruth, Cathy: Introduction. In: *Trauma. Explorations in Memory*. Hg. mit Einleitungen von ders. Baltimore, MD/London: The Johns Hopkins University Press 1995, S. 3–12.
- Caruth, Cathy: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, MD/London: The Johns Hopkins University Press 1996.
- Caruth, Cathy (Hg.): *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore, MD/London: The Johns Hopkins University Press 1995.
- Corbineau-Hofmann, Angelika/Nicklas, Pascal (Hg.): *Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. Beispiele aus philologischer Sicht*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms 2000.
- Curb, Rosemary/Manahan, Nancy (Hg.): *Lesbian Nuns. Breaking Silence*. Tallahassee, FL: The Naiad Press 1985.
- De Bruyker, Melissa: *Das resonante Schweigen. Die Rhetorik der erzählten Welt in Kafkas »Der Verschollene«, Schnitzlers »Therese« und Walsers »Räuber«-Roman*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.
- Delhom, Pascal: Die geraubte Stimme. In: *Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung*. Hg. von Steffen K. Herrmann, Sybille Krämer und Hannes Kuch. Bielefeld: transcript 2007, S. 229–247.
- Delhom, Pascal: Verletzte Integrität. In: *Gewalt in der Sprache. Rhetoriken verletzenden Sprechens*. Hg. von Sybille Krämer und Elke Koch. München: Wilhelm Fink 2010, S. 127–139.
- Dendrinis, Bessie/Pedro, Emília Ribeiro: Giving Street Directions. The Silent Role of Women. In: *Silence. Interdisciplinary Perspectives*. Hg. von Adam Jaworski. Berlin/New York: Mouton de Gruyter 1997, S. 215–238.
- Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*. Übers. von Rodolphe Gasché. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976 (1972; franz. 1967).
- Derrida, Jacques: *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Übers. von Susanne Lüdemann. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1995 (franz. 1993).
- Dunker, Axel: *Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz*. München: Wilhelm Fink 2003.
- Eckstaedt, Anita: *Nationalsozialismus in der »zweiten Generation«. Psychoanalyse von Hörigkeitsverhältnissen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- Eggert, Hartmut/Golec, Janusz (Hg.): »...wortlos der Sprache mächtig«. *Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1999.

- Erzgräber, Ursula/Hirsch, Alfred (Hg.): *Sprache und Gewalt*. Berlin: Berlin Verlag 2001.
- Felman, Shoshana/Laub, Dori: *Testimony*. New York/London: Routledge 1992.
- Florenz, Karl: *Die historischen Quellen der Shinto-Religion*. Aus dem Altjapanischen und Chinesischen übers. und erklärt von dems. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht; Leipzig: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung 1919.
- Foucault, Michel: *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. Hg. von Colin Gordon. Übers. von Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham und Kate Soper. New York: Pantheon Books 1980.
- Foucault, Michel: *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*. Hg. mit einer Einleitung von Donald F. Bouchard. Übers. von Donald F. Bouchard und Sherry Simon. Ithaca, NY: Cornell University Press 1996 (1977).
- Freud, Sigmund: *Studienausgabe*. Ergänzungsband (Schriften zur Behandlungstechnik). Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey und Ilse Grubrich Simitis. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1975.
- Friedlander, Saul (Hg.): *Probing the Limits of Representation. Nazism and the »Final Solution«*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press 1992.
- Furuya, Tetsuo: Asanuma Inejirō ansatsujiken [Asanuma Inejirō-Attentat]. In: *Kokushi daijiten* [Großes Lexikon der Nationalgeschichte]. Hg. von Kokushi daijiten henshūinkai. Bd. 1. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan 1979, S. 137.
- Gaier, Ulrich: »Ein Fest für Boris« oder das Ende der Hermeneutik. In: *Der Deutschunterricht*. Jg. 36 (1984). H. 3, S. 31–40.
- Galtung, Johan: *Strukturelle Gewalt. Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1975.
- Gehring, Petra: Das Echo als Schweigen. Zur Phänomenologie des vollständigen Verstummens. In: *Schweigen und Geheimnis*. Hg. von Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans unter Mitarbeit von Uwe Lindemann. Essen: Die blaue Eule 2002, S. 136–151.
- Geyer-Ryan, Helga: Cassandra in Sizilien. In: *Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit*. Hg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Berlin: Dietrich Reimer 1992, S. 117–127.
- Glenn, Cheryl: *Unspoken. A Rhetoric of Silence*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press 2004.
- Gluck, Carol: Das Ende der »Nachkriegszeit«. Japan vor der Jahrtausendwende. In: *Überwindung der Moderne? Japan am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts*. Hg. von Irmela Hijiya-Kirschnereit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999 (1996), S. 57–85.
- Gotō, Shigeo: Chokusen wakashū [Kaiserliche waka-Anthologien]. In: *Kokushi daijiten* [Großes Lexikon der Nationalgeschichte]. Hg. von Kokushi daijiten henshūinkai. Bd. 9. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan 1988, S. 665–667.
- Grabher, Gudrun M./Jessner, Ulrike (Hg.): *Semantics of Silences in Linguistics and Literature*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1996.
- Gronau, Barbara/Lagaay, Alice: Einleitung. In: *Performenzen des Nichttuns*. Hg. von dens. Wien: Passagen 2008, S. 11–19.
- Habermas, Jürgen: Hannah Arendts Begriff der Macht. In: *Hannah Arendt. Materialien zu ihrem Werk*. Hg. von Adelbert Reif. Wien/München/Zürich: Europaverlag 1979, S. 287–305. (Erschien zuerst in: Habermas, *Philosophisch-politische Profile*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, S. 228–248.)
- Habermas, Jürgen: *Theorie des kommunikativen Handelns*. 2 Bde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981.

- Hall, Christopher/Sarangi, Srikant/Slembrouck, Stefaan: Silent and Silenced Voices. Interactional Construction of Audience in Social Work Talk. In: *Silence. Interdisciplinary Perspectives*. Hg. von Adam Jaworski. Berlin/New York: Mouton de Gruyter 1997, S. 181–211.
- Hardtwig, Wolfgang: Die Verwissenschaftlichung der Geschichtsschreibung und die Ästhetisierung der Darstellung. In: *Formen der Geschichtsschreibung*. Hg. von Reinhart Koselleck, Heinrich Lutz und Jörn Rüsen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1982, S. 147–191.
- Hart Nibbrig, Christiaan L.: *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981.
- Hashimoto, Jurō: 1955 nen [Jahr 1955]. In: *Kōdōseichō* [Hochwachstum]. Hg. von Yasuba Yasukichi und Inoki Takenori. Tōkyō: Iwanami shoten 1989, S. 57–95.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke*. Auf der Grundlage der »Werke« von 1832–1845 neu edierte Ausg. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 4 (Nürnberger und Heidelberger Schriften 1808–1817). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke*. Auf der Grundlage der »Werke« von 1832–1845 neu edierte Ausg. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 15 (Vorlesungen über Ästhetik 3). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.
- Heller-Roazen, Daniel: *Echolalias. On the Forgetting of Language*. New York: Zone Books 2008 (2005).
- Herman, Judith Lewis: *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books 1997 (1992).
- Herrmann, Steffen K./Krämer, Sybille/Kuch, Hannes (Hg.): *Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung*. Bielefeld: transcript 2007.
- Hijiya-Kirschnereit, Irmela: *Selbstentblößungsrituale. Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung »Shishōsetsu« in der modernen japanischen Literatur*. Wiesbaden: Franz Steiner 1981.
- Hijiya-Kirschnereit, Irmela: *Was heißt: Japanische Literatur verstehen? Zur modernen japanischen Literatur und Literaturkritik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.
- Hijiya-Kirschnereit, Irmela: »Kriegsschuld, Nachkriegsschuld«. Vergangenheitsbewältigung in Japan. In: *Vergangenheitsbewältigung am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts* (Leviathan. Zeitschrift für Sozialwissenschaft. Sonderheft 18). Hg. von Helmut König, Michael Kohlstruck und Andreas Wöll. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S. 327–349.
- Hildesheimer, Wolfgang: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig und Volker Jehle. Bd. 7 (Vermischte Schriften). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.
- Hirsch, Alfred: Sprache und Gewalt. Vorbemerkungen zu einer unmöglichen und notwendigen Differenz. In: *Sprache und Gewalt*. Hg. von Ursula Erzgräber und dems. Berlin: Berlin Verlag 2001, S. 11–39.
- Hoff, Dagmar von: *Familiengeheimnisse. Inzest in Literatur und Film der Gegenwart*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2003.
- Hofmann, Gert: *Schweigende Tropen. Studien zu einer Ästhetik der Ohnmacht*. Tübingen/Basel: A. Francke 2003.
- Höller, Hans: *Kritik einer literarischen Form. Versuch über Thomas Bernhard*. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1979.
- Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann. Das Werk*. Frankfurt a.M.: Anton Hain 1993 (1987).
- Höller, Hans: Thomas Bernhard. »Vor dem Ruhestand. Eine Komödie von deutscher Seele«. In: *Dramen des 20. Jahrhunderts*. Bd. 2. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1996, S. 239–259.
- Hoppe, Birgit: Das Schweigen der Frauen – Leugnen der Differenz. In: *Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit*. Hg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Berlin: Dietrich Reimer 1992, S. 107–116.

- Hyōdō, Hiromi: ›Koe‹ *no kokuminkokka – Nihon* [Nationalstaat der ›Stimme‹ – Japan]. Tōkyō: Nippon hōsō shuppan kyōkai 2000.
- Ienaga, Saburō: *Tsuda Sōkichi no shisōshiteki kenkyū* [Ideengeschichtliche Studie zu Tsuda Sōkichi]. Tōkyō: Iwanami shoten 1972.
- Imahashi, Eiko: ›Pari-shashin‹ *no seiki* [Das Jahrhundert der ›Paris-Fotografie‹]. Tōkyō: Hakusuisha 2003.
- Itō, Hirobumi: *Teikoku kenpō kōshitsu tenpan gige* [Kommentare zur Verfassung des Großjapanischen Kaiserreichs und zum Gesetz über den kaiserlichen Haushalt]. Hg. von Kokka gakkai. Tōkyō: Kinkōdō/Maruzen shōsha shoten/Tetsugaku shoin/Hakubunsha 1889.
- Itō, Saburō: *Takaku takaku tōku no hō e. Ikō to tsuioku* [Hoch hoch in die Ferne. Nachlässe und Erinnerungen]. Hg. von Shibuya Teisuke, Haniya Yutaka und Moriya Fumio. Tōkyō: Tsukushisha 1974.
- Ivanović, Christine: Gedächtnisschrift Musik. Ingeborg Bachmanns »Ein Blatt für Mozart« als Anamnese des Kommenden. Mit einigen Anmerkungen zu Wolfgang Hildesheimer und zu Paul Celan. In: *Mozart – eine Herausforderung für Literatur und Denken* (Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Kongressberichte. Bd. 89). Hg. von Rüdiger Görner unter Mitarbeit von Carly MacLaughlin. Bern u.a.: Peter Lang 2007, S. 285–310.
- Ivanović, Christine: Kultur als Gestaltung der Differenz. Zur Rezeption des japanischen Ursprungsmythos Izanami und Izanagi in deutschsprachigen Texten des 20. Jahrhunderts. In: *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005. »Germanistik im Konflikt der Kulturen«* (Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Kongressberichte. Bd. 81). Hg. von Jean-Marie Valentin unter Mitarbeit von Laure Gauthier. Bern u.a.: Peter Lang 2008, S. 113–118.
- Jagow, Bettina von: Liebe und Tabu. Zum Kulturtransfer des Isis-Osiris-Mythos in die Moderne. Ingeborg Bachmanns »Der Fall Franza« und Robert Musils »Isis und Osiris«. In: *Orbis Litterarum*. Jg. 58 (2003), S. 116–134.
- Jahana, Naomi: Chinmoku no koe. Okinawa-sen no seishinshōgaisha [Die Stimmen des Schweigens. Die Geistesbehinderten der Okinawa-Schlacht]. In: *Sensōsekinin kenkyū* [The Report on Japan's War Responsibility]. 2006. Vol. 52, S. 2–9.
- Jahnke, Uwe: Zur familiären Verfälschung der Geschichte in Thomas Bernhards Stück »Vor dem Ruhestand«. In: *Österreichische Literatur und Kultur. Tradition und Rezeption* (Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg. 2001/2002. Bd. 5). Hg. von Alexandr W. Belobratow. St. Petersburg: Петербург – XXI век 2003, S. 202–215.
- Jang, Eun-Soo: *Die Ohn-Machtspiele des Altersnarren. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Thomas Bernhards*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1993.
- Janussek, Franz/Gloy, Klaus (Hg.): *Sprache und/oder Gewalt?* (Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie. Bd. 52) Oldenburg: Redaktion OBST 1998.
- Jaworski, Adam: *The Power of Silence. Social and Pragmatic Perspectives*. Newbury Park, CA/ London/New Delhi: SAGE Publications 1993.
- Jaworski, Adam (Hg.): *Silence. Interdisciplinary Perspectives*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter 1997.
- Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (Hg.): *Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit*. Berlin: Dietrich Raimor 1992.
- Kane, Leslie: *The Language of Silence. On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama*. London/Toronto: Associated University Press 1984.
- Kang, Sang-jung: *Nashonarizumu* [Nationalismus]. Tōkyō: Iwanami shoten 2003 (2001).

- Kiedaisch, Petra: Einleitung. In: *Lyrik nach Auschwitz. Adorno und die Dichter*. Hg. von ders. Stuttgart: Philipp Reclam 2001 (1995), S. 9–25.
- Kiedaisch, Petra (Hg.): *Lyrik nach Auschwitz. Adorno und die Dichter*. Stuttgart: Philipp Reclam 2001 (1995).
- Klee, Ernst: *Das Personenlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*. 2., durchgesehene Aufl. Frankfurt a.M.: S. Fischer 2003.
- Klug, Christian: *Thomas Bernhards Theaterstücke*. Stuttgart: Metzler 1991.
- Kohn-Waechter, Gudrun: Das »Problem der Post« in »Malina« von Ingeborg Bachmann und Martin Heideggers »Der Satz vom Grund«. In: *Die Frau im Dialog. Studien zu Theorie und Geschichte des Briefes*. Hg. von Anita Runge und Lieselotte Steinbrügge. Stuttgart: Metzler 1991, S. 225–242.
- Kohn-Waechter, Gudrun: Dichtung als »Flaschenpost« bei Paul Celan und Ingeborg Bachmann. In: *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge*. Hg. von Bernhard Böschstein und Sigrid Weigel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 211–230.
- Kojima, Noriyuki/Naoki, Kōjirō/Nishimiya, Kazutami/Kuranaka, Susumu/Mōri, Masamori (Hg., komment. und übers.): *Nihonshoki* [Chronik Japans]. 3 Bde. Tōkyō: Shōgakukan 1994ff.
- Komori, Yōichi: *Posutokoroniaru* [Postkolonial]. Tōkyō: Iwanami shoten 2003 (2001).
- Komori, Yōichi: *Rekishininshiki to shōsetsu. Ōe Kenzaburō-ron* [Geschichtsauffassung und Roman. Ōe Kenzaburō-Studie]. Tōkyō: Kōdansha 2002.
- Kōnoshi, Takamitsu: »Kiki-shinwa«-ron kara no dakkyaku [Abschied von der »Kiki-Mythos«-Studie]. In: *Ronshū. Nihonshoki. Jindai* [Sammelband. Chronik Japans. Zeitalter der Götter]. Hg. von dems. Ōsaka: Izumi shoin 1993, S. 1–14.
- Kōnoshi, Takamitsu: *Kojiki. Tennō no sekai no monogatari* [Kojiki. Geschichten von der Welt des Tenno]. Tōkyō: Nippon hōsō kyōkai 1995.
- Kōnoshi, Takamitsu: *Kojiki to Nihonshoki. »Tennō-shinwa« no rekishi* [Kojiki und Nihonshoki. Geschichte der »Tenno-Mythen«]. Tōkyō: Kōdansha 2004 (1999).
- Kōnoshi, Takamitsu/Yonetani, Masafumi: Kodai shinwa no porifoni [Polyphonie der Mythen im Altertum]. In: *Ronshū. Nihonshoki. Jindai* [Sammelband. Chronik Japans. Zeitalter der Götter]. Hg. von Kōnoshi Takamitsu. Ōsaka: Izumi shoin 1993, S. 117–143.
- Köppen, Manuel (Hg.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. In Zusammenarbeit mit Gerhard Bauer und Rüdiger Steinlein. Berlin: Erich Schmidt 1993.
- Krämer, Sybille: Negative Semiologie der Stimme. In: *Medien/Stimmen*. Hg. von Cornelia Epping-Jäger und Erika Linz. Köln: DuMont 2003, S. 65–82.
- Krämer, Sybille: Sprache als Gewalt oder: Warum verletzen Worte? In: *Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung*. Hg. von Steffen K. Herrmann, ders. und Hannes Kuch. Bielefeld: transcript 2007, S. 31–48.
- Krämer, Sybille/Koch, Elke (Hg.): *Gewalt in der Sprache. Rhetoriken verletzenden Sprechens*. München: Wilhelm Fink 2010.
- Krammer, Stefan: »redet nicht von Schweigen...«. *Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- Kuch, Hannes/Herrmann, Steffen K. (Hg.): *Philosophien sprachlicher Gewalt. 21 Grundpositionen von Platon bis Butler*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2010.
- Kurzon, Dennis: *Discourse of Silence*. Amsterdam/Philadelphia, PA: John Benjamins Publishing Company 1997.
- Lacan, Jacques: *Schriften*. Ausgewählt und hg. von Norbert Haas. Bd. 1. Olten/Freiburg i.B.: Walter 1973.

- Lagaay, Alice: How to Do – and Not to Do – Things with Nothing. Zur Frage nach der Performativität des Schweigens. In: *Performanzen des Nichttuns*. Hg. von Barbara Gronau und ders. Wien: Passagen 2008, S. 21–32.
- Lanzmann, Claude: Ihr sollt nicht weinen. Einspruch gegen »Schindlers Liste«. Übers. von Grete Osterwald. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 05. März 1994. Nr. 54, S. 27.
- Liesch, Burkhard: *Subtile Gewalt. Spielräume sprachlicher Verletzbarkeit. Eine Einführung*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2007.
- Liesch, Burkhard: Das verletzbare Selbst. Subtile Gewalt und das Versprechen der Sensibilität. In: *Gewalt in der Sprache. Rhetoriken verletzenden Sprechens*. Hg. von Sybille Krämer und Elke Koch. München: Wilhelm Fink 2010, S. 141–156.
- Lorenz, Otto: *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin – Rilke – Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1989.
- Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 (1982).
- Luhmann, Niklas/Fuchs, Peter: *Reden und Schweigen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- Lyotard, Jean-François: *Der Widerstreit*. Übers. von Joseph Vogl. Mit einer Bibliographie zum Gesamtwerk Lyotards von Reinhold Clausjürgens. München: Wilhelm Fink 1987 (franz. 1983).
- Markewitz, Sandra: *Das Schweigen. Tautologizität in Kafkas Tagebüchern*. München: Wilhelm Fink 2006.
- Meise, Katrin: *Une forte absence. Schweigen in alltagsweltlicher und literarischer Kommunikation*. Tübingen: Gunter Narr 1995.
- Melville, Herman: Bartleby, The Scrivener. In: *Melville's Short Novels. Authoritative Texts, Contexts, Criticism*. Ausgewählt und hg. von Dan McCall. New York/London: W. W. Norton & Company 2002, S. 3–34.
- Miller, Christanne: M. Nourbese Philip and the Poetics/Politics of Silence. In: *Semantics of Silences in Linguistics and Literature*. Hg. von Gudrun M. Grabher und Ulrike Jessner. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1996, S. 139–160.
- Mishima, Yukio: *Mishima Yukio zenshū* [Mishima Yukio. Sämtliche Schriften]. Hg. von Tanaka Miyoko unter Mitarbeit von Satō Hideaki und Inoue Takashi. Bd. 20 (Tanpenshōsetsu [Kurzprosa] 6). Tōkyō: Shinchōsha 2002.
- Mishima, Yukio: *Mishima Yukio zenshū* [Mishima Yukio. Sämtliche Schriften]. Hg. von Tanaka Miyoko unter Mitarbeit von Satō Hideaki und Inoue Takashi. Bd. 36 (Hyōron [Kritiken] 11). Tōkyō: Shinchōsha 2003.
- Mitscherlich, Alexander/Mitscherlich, Margarete: *Die Unfähigkeit zu trauern*. Mit einem Nachwort der Autoren zur unveränderten Neuausg. München: Piper 1977 (1967).
- Monbushō [Ministry of Education, Science and Culture]: *Kokutai no hongi. Cardinal Principles of the National Entity of Japan*. Übers. von John Owen Gauntlett. Hg. mit einer Einleitung von Robert King Hall. Cambridge, MA: Harvard University Press 1949.
- Mori, Ōgai: *Kaijin. Kanoyōni* [Asche. Als ob] (Mori Ōgai zenshū [Mori Ōgai. Sämtliche Werke]. Bd. 3). Tōkyō: Chikuma shobō 2004 (1995).
- Müller, Beate: Über Zensur. Wort, Öffentlichkeit und Macht. Eine Einführung. In: *Zensur im modernen deutschen Kulturraum*. Hg. von ders. Tübingen: Max Niemeyer 2003, S. 1–30.
- Musil, Robert: *Tagebücher*. 2 Bde. Hg. von Adolf Frisé. Neu durchgesehene und ergänzte Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983 (1976).
- Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. 2 Bde. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000 (1978).

- Nagaoka, Shinjirō: Nanyō-inintōchichi [Südsee-Mandatgebiet]. In: *Kokushi daijiten* [Großes Lexikon der Nationalgeschichte]. Hg. von Kokushi daijiten henshūinkai. Bd. 10. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan 1989, S. 812.
- Namigata, Tsuyoshi: Suna no shigaku to seijigaku. Hanada Kiyoteru to Abe Kōbō [Poetik des Sandes und Politologie. Hanada Kiyoteru und Abe Kōbō]. In: *Bungaku kenkyū ronshū* [Tsukuba Studies in Literature]. 2001. Nr. 19, S. 147–161.
- Naoki, Kōjirō/Nishimiya, Kazutami/Kuranaka, Susumu/Mōri, Masamori: Kaisetsu [Erläuterung]. In: *Nihonshoki* [Chronik Japans]. Hg., komment. und übers. von Kojima Noriyuki und dens. Bd. 1. Tōkyō: Shōgakukan 1994, S. 505–558.
- Naumann, Nelly: *Die einheimische Religion Japans*. Teil 1. Bis zum Ende der Heian-Zeit. Leiden u.a.: E. J. Brill 1988.
- Neumann, Gerhard: Inszenierung des Anfangs. In: *Schauplatz der Verwandlungen. Variationen über Inszenierung und Hybridität*. Hg. von Kazuhiko Tamura unter Mitarbeit von Takeshi Ebine, Keiko Hamazaki, Christine Ivanović, Hiroko Masumoto, Shinji Miyata, Hiroshi Ohsugi und Dieter Trauden. München: iudicium 2011, S. 67–79.
- Noma, Hiroshi: *Noma Hiroshi sakuhinshū* [Noma Hiroshi. Gesammelte Werke]. Bd. 11 (Zentaishōsetsu to dōjidai bungaku [Zentaishōsetsu und zeitgenössische Literatur]). Tōkyō: Iwanami shoten 1988.
- Oguma, Eiji: *Tan'itsu minzoku shinwa no kigen. »Nihonjin« no jigazō no keifu* [Ursprünge des Mythos' vom homogenen Volk. Genealogie der Selbstbilder vom »Japaner«]. Tōkyō: Shinyōsha 2000 (1995).
- Oguma, Eiji: *»Minshu« to »aikoku«*. *Sengo nihon no nashonarizumu to kōkyōsei* [»Demokratie« und »Patriotismus«. Nationalismus und Öffentlichkeit im Nachkriegs-Japan]. Tōkyō: Shinyōsha 2002.
- Ozawa, Masao/Matsuda, Shigeho (Hg., komment. und übers.): *Kokin wakashū* [Sammlung alter und moderner Gedichte]. Tōkyō: Shōgakukan 1994.
- Pikulik, Lothar: Heinar Kipphardt: »Bruder Eichmann« und Thomas Bernhard: »Vor dem Ruhestand«. Die »Banalität des Bösen« auf der (Welt-)Bühne. In: *Deutsche Gegenwartsdramatik*. Hg. von dems., Hajo Kurzenberger und Georg Guntermann. Bd. 1. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1987, S. 141–191.
- Platon: *Sämtliche Werke*. Hg. von Walter F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck. Bd. 4 (Phaidros, Parmenides, Theaitetos, Sophistes). Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1958.
- Post, Robert C.: Censorship and Silencing. In: *Censorship and Silencing. Practices of Cultural Regulation*. Hg. von dems. Los Angeles, CA: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities 1998, S. 1–12.
- Proust, Marcel: *Unterwegs zu Swann* (Werke II, »Auf der Suche nach der verlorenen Zeit«, Bd. 1). Hg. von Luzius Keller. Übers. von Eva Rechel-Mertens, revidiert von Luzius Keller. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.
- Ramsey-Kurz, Helga: Telling Silences. Aspects of Female (In)Articulateness in Some Contemporary British Women's Novels. In: *Semantics of Silences in Linguistics and Literature*. Hg. von Gudrun M. Grabher und Ulrike Jessner. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1996, S. 161–175.
- Reifarth, Dieter/Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Die Kamera der Täter. In: *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–1944*. Hg. von Hannes Heer und Klaus Naumann. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1997 (1995), S. 475–503. (Erschien zuerst als: Die Kamera der Henker. Fotografische Selbstzeugnisse des Naziterrors in Osteuropa. In: *Fotogeschichte*. Jg. 3 [1983]. H. 7, S. 57–71.)



- Reschka, Kathrina (Hg.): »Stille: Stimme«. *Zum Moment des Schweigens aus der Sicht romanistischer Sprach-, Literatur- und MedienwissenschaftlerInnen*. Unter Mitarbeit von Carolin Fuhs. Siegen: universi 2008.
- Röhl, Wilhelm: *Die japanische Verfassung*. Frankfurt a.M./Berlin: Alfred Metzner 1963.
- Ronell, Avital: *The Telephone Book. Technology, Schizophrenia, Electric Speech*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press 1989.
- Rosenfeld, Alvin H.: *A Double Dying. Reflections on Holocaust Literature*. Bloomington, IN/London: Indiana University Press 1980.
- Röttgers, Kurt: *Spuren der Macht. Begriffsgeschichte und Systematik*. Freiburg i.Br./München: Karl Alber 1990.
- Röttgers, Kurt: Im Angesicht von Gewalt. In: *Sprache und Gewalt*. Hg. von Ursula Erzgräber und Alfred Hirsch. Berlin: Berlin Verlag 2001, S. 43–67.
- Röttgers, Kurt/Schmitz-Emans, Monika (Hg.): *Schweigen und Geheimnis*. Unter Mitarbeit von Uwe Lindemann. Essen: Die blaue Eule 2002.
- Rubik, Margarete: The Silencing of Women in Feminist British Drama. In: *Semantics of Silences in Linguistics and Literature*. Hg. von Gudrun M. Grabher und Ulrike Jessner. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1996, S. 177–190.
- Satō, Hideaki/Inoue, Takashi: Nenpu [Datentafel]. In: Mishima Yukio, *Mishima Yukio zenshū* [Mishima Yukio. Sämtliche Schriften]. Hg. von Tanaka Miyoko unter Mitarbeit von Satō Hideaki und Inoue Takashi. Bd. 42 (Nenpu, shoshi [Datentafel, Bibliographie]). Tōkyō: Shinchōsha 2005, S. 7–376.
- Scarry, Elaine: *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Oxford u.a.: Oxford University Press 1987 (1985).
- Schilling, Klaus von: *Die Gegenwart der Vergangenheit auf dem Theater. Die Kultur der Bewältigung und ihr Scheitern im politischen Drama von Max Frisch bis Thomas Bernhard*. Tübingen: Gunter Narr 2001.
- Schlesier, Renate/Zellmann, Ulrike: Vorwort. In: *Ritual als provoziertes Risiko*. Hg. von dens. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 7–9.
- Schmaus, Marion: Eine Poetologie des Selbst/Mordes. Überlegungen zur Wahlverwandtschaft zwischen Bachmann und Celan. In: »Über die Zeit schreiben«. *Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns »Todesarten«-Projekt*. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 95–118.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*. 2., erweiterte Aufl. Wien: Sonderzahl 1989 (1986).
- Schmitz, Ulrich (Hg.): *Schweigen* (Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie. Bd. 42). Oldenburg: Redaktion OBST 1990.
- Schnyder, Mireille: *Topographie des Schweigens. Untersuchungen zum deutschen höfischen Roman um 1200*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003.
- Schnyder, Mireille: Aufgerissenes Ohr und gefesselte Zunge. Schweigen und Gewalt in der Literatur des Mittelalters. In: *Gewalt in der Sprache. Rhetoriken verletzenden Sprechens*. Hg. von Sybille Krämer und Elke Koch. München: Wilhelm Fink 2010, S. 215–224.
- Shibagaki, Kazuo: *Kōwa kara kōdoseichō e* [Vom Frieden zum Hochwachstum]. Tōkyō: Shōgakusan 1983.
- Shinohara, Shigeru: Yomu tame no Ōe Kenzaburō nenpu [Ōe Kenzaburō-Zeittafel für die Lektüre]. In: *Ōe Kenzaburō. Saihakken* [Ōe Kenzaburō. Wiederentdeckung]. Hg. von Ōe Kenzaburō und Subaru henshūbu. Tōkyō: Shūeisha 2001, S. 167–224.
- Sichtermann, Barbara: Die schweigende Mehrheit war weiblich. In: *Schweigen. Unterbrechung*



- und Grenze der menschlichen Wirklichkeit. Hg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Berlin: Dietrich Reimer 1992, S. 128–137.
- Sifianou, Maria: Silence and Politeness. In: *Silence. Interdisciplinary Perspectives*. Hg. von Adam Jaworski. Berlin/New York: Mouton de Gruyter 1997, S. 63–84.
- Simmel, Georg: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Berlin: Duncker & Humblot 1968 (1908).
- So, Myungsun: *Ōe Kenzaburō-ron. ›Shinwakeisei no bungakusekai to rekishininshiki* [Ōe Kenzaburō-Studie. Die literarische Welt der ›Mythosbildung‹ und Geschichtsauffassung]. Fukuoka: Hana shoin 2006.
- Sontag, Susan: *Styles of Radical Will*. London u.a.: Vintage 1994 (1967).
- Sontag, Susan: *On Photography*. London: Penguin Books 2002 (1977).
- Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador 2003.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the Subaltern Speak? In: *Marxism and the Interpretation of Culture*. Hg. von Cary Nelson und Lawrence Grossberg. Basingstoke/London: Macmillan Education 1988, S. 271–313.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: *The Spivak Reader*. Hg. von Donna Landry und Gerald MacLean. New York/London: Routledge 1995.
- Süselbeck, Jan: *Das Gelächter der Atheisten. Zeitkritik bei Arno Schmidt & Thomas Bernhard*. Frankfurt a.M./Basel: Stroemfeld 2006.
- Szatkowski, Tim: *Karl Carstens. Eine politische Biographie*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2007.
- Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1956.
- Takahashi, Masae: Ni ni roku jiken [2-26-Fall]. In: *Kokushi daijiten* [Großes Lexikon der Nationalgeschichte]. Hg. von Kokushi daijiten henshūinkai. Bd. 11. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan 1990, S. 93–98.
- Takahashi, Tetsuya: *Rekishi/Shūseishugi* [Historie/Revisionismus]. Tōkyō: Iwanami shoten 2001.
- Takahashi, Tetsuya: *Yasukuni mondai* [Das Yasukuni-Problem]. Tōkyō: Chikuma shobō 2005.
- Tani, Shinsuke: *Abe Kōbō retorikku jiten* [Abe Kōbō. Rhetorik-Lexikon]. Tōkyō: Shinchōsha 1994.
- Tannen, Deborah/Saville-Troike, Muriel (Hg.): *Perspectives on Silence*. Norwood, NJ: Alex Publishing Corporation 1985.
- Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*. 2 Bde. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980 (1977f).
- Toker, Leona: *Eloquent Reticence. Withholding Information in Fictional Narrative*. Lexington, KY: The University Press of Kentucky 1993.
- Tōkyō-saiban handobukku henshūinkai (Hg.): *Tōkyō-saiban handobukku* [Tōkyō-Prozesse-Handbuch]. Tōkyō: Aoki shoten 2006 (1989).
- Trömel-Plötz, Senta (Hg.): *Gewalt durch Sprache. Die Vergewaltigung von Frauen in Gesprächen*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1984.
- Ulsamer, Fleur: *Linguistik des Schweigens. Eine Kulturgeschichte des kommunikativen Schweigens*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 2001.
- Utsumi, Aiko: Senji seibōryoku to Tōkyō-saiban [Sexualverbrechen im Krieg und Tōkyō-Prozesse]. In: *Senpansaiban to seibōryoku* [Kriegsverbrecher-Prozesse und Sexualgewalt]. Hg. von ders. und Takahashi Tetsuya. [Nihongun seidoreisei wo sabaku – 2000 nen josei kokusai senpanhōtei no kiroku [Die Sexualsklaverei der japanischen Armee richten. Dokumente des Women's International War Crimes Tribunal 2000]. Hg. von VAWW-NET Japan. Bd. 1.) Tōkyō: Ryokufū shuppan 2001 (2000), S. 58–102.

- Van der Kolk, Bessel A./Van der Hart, Onno: The Intrusive Past. The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma. In: *Trauma. Explorations in Memory*. Hg. mit Einleitungen von Cathy Caruth. Baltimore, MD/London: The Johns Hopkins University Press 1995, S. 158–182.
- Vercors: *Das Schweigen des Meeres*. Übers. von Karin Krieger. Zürich: Diogenes 1991 (franz. 1942).
- Voßkamp, Wilhelm: *Der Roman des Lebens. Die Aktualität der Bildung und ihre Geschichte im Bildungsroman*. Berlin: Berlin University Press 2009.
- Wakabayashi, Mikio: *Chizu no sōzōryoku* [Imaginationskraft der Landkarte]. Erweiterte Aufl. Tōkyō: Kawade shobō shinsha 2009 (1995).
- Waldenfels, Bernhard: *Antwortregister*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007 (1994).
- Waldenfels, Bernhard: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.
- Waldenfels, Bernhard: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.
- Waldenfels, Bernhard: Das Lautwerden der Stimme. In: *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Hg. von Doris Kolesch und Sybille Krämer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 191–210.
- Watanabe, Naomi: *Fukeibungaku-ron josetsu* [Einleitung zur Majestätsbeleidigungsliteratur-Studie]. Tōkyō: Ōta shuppan 1999.
- Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*. Besorgt von Johannes Winckelmann. 5., revidierte Aufl. Studienausg. Tübingen: J. C. B. Mohr 1972 (1922).
- Weigel, Sigrid: *Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur*. Dülmen-Hiddingsel: tende 1994.
- Weigel, Sigrid: Téliscopage im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur. In: *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Hg. von Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle und ders. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1999, S. 51–76.
- Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003 (1999).
- Weigel, Sigrid: »Nichts weiter als...«. Das Detail in den Kulturtheorien der Moderne: Warburg, Freud, Benjamin. In: »Der liebe Gott steckt im Detail«. *Mikrostrukturen des Wissens*. Hg. von Wolfgang Schäffner, ders. und Thomas Macho. München: Wilhelm Fink 2003, S. 91–111.
- Welzer, Harald: Das gemeinsame Verfertigen von Vergangenheit im Gespräch. In: *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hg. von dems. Hamburg: Hamburger Edition 2001, S. 160–178.
- Wenderoth, Anette: »Hast du was... ?« Die stille Gewalt der Schmollenden. Gedanken zu Tätern und Opfern. In: *Sprache und/oder Gewalt?* (Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie. Bd. 52) Hg. von Franz Januschek und Klaus Gloy. Oldenburg: Redaktion OBST 1998, S. 137–152.
- Wyschogrod, Michael: Some Theological Reflections on the Holocaust. In: *Response*. Spring 1975. Vol. 9. Iss. 1, S. 65–68.
- Yamaguchi, Yoshinori/Kōnoshi, Takamitsu (Hg., komment. und übers.): *Kojiki* [Aufzeichnung alter Begebenheiten]. Tōkyō: Shōgakukan 2003 (1997).
- Yamano, Kinzō (Hg.): *Shinkyū keihō taishō* [Vergleich des alten und neuen Strafgesetzbuchs]. Tōkyō: Yūbikaku 1907.
- Yonetani, Masafumi: Kodai higashiajia-sekai to tennō-shinwa [Die ostasiatische Welt im Altertum und die Tenno-Mythen]. In: *Kodai tennōsei wo kangaeru* [Über das Tennotum im Altertum denken]. Tōkyō: Kōdansha 2009 (2001), S. 291–354.

Yoshida, Sanroku: »Dōjidaī gēmu« ni okeru uchū-ron to sono zen'eiteki hōhō [Kosmologie in »Das Zeitgenossenschaftsspiel« und dessen avantgardistische Methode]. In: *Ōe Kenzaburō bungaku. Kaigai no hyōka* [Die Literatur von Ōe Kenzaburō. Aufnahme in Übersee]. Hg. von Samuel-Yokochi Yoshiko, Iwamoto Yoshio und Takeda Katsuhiko. Tōkyō: Sōrinsha 1987, S. 156–174.

Žižek, Slavoj: *Violence*. New York: Picador 2008.

*Das japanische BGB in deutscher Sprache*. Übers. von Akira Ishikawa und Ingo Leetsch unter Mitarbeit von Hans-Willi Laumen und Joachim Strieder. Köln u.a.: Carl Heymanns 1985.

## 6 Internetquellen

Hamburger Institut für Sozialforschung: Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941–1944. <<http://www.verbrechen-der-wehrmacht.de>> (Letzter Zugriff: 31.07.2013).

Kokuritsu kokkai toshokan [National Diet Library]: Nihonkoku kenpō no tanjō [Birth of the Constitution of Japan], Shūsen no shōsho [Kaiserlicher Erlass der Kriegsbeendigung]. <<http://www.ndl.go.jp/constitution/shiryō/01/017/017tx.html>> (Letzter Zugriff: 31.07.2013).

Kokuritsu kokkai toshokan [National Diet Library]: Nihonkoku kenpō no tanjō [Birth of the Constitution of Japan], Kanpō gōgai. Shōwa 21 nen 1 gatsu tsuitachi. Shōsho (Ningen sengen) [Amtsblatt. Sonderausgabe. 1. Januar, im 21. Jahr Shōwa. Kaiserlicher Erlass (Menschheits-Deklaration)]. <<http://www.ndl.go.jp/constitution/shiryō/03/056/056tx.html>> (Letzter Zugriff: 31.07.2013).

Naikakufu [Cabinet Office]: Keizai zaisei hakusho, Keizai hakusho [Weißbuch der Volkswirtschaft und Finanzen, Weißbuch der Volkswirtschaft]. <<http://www5.cao.go.jp/keizai3/keizaiwp/index.html#hakusho>> (Letzter Zugriff: 31.07.2013).

Sōmushō [Ministry of Internal Affairs and Communications]: e-GOV, Keihō [Strafgesetzbuch]. <<http://law.e-gov.go.jp/htmldata/M40/M40HO045.html>> (Letzter Zugriff: 31.07.2013).

Sōmushō [Ministry of Internal Affairs and Communications]: e-GOV, Minpō [Zivilgesetzbuch]. <<http://law.e-gov.go.jp/htmldata/M29/M29HO089.html>> (Letzter Zugriff: 31.07.2013).

Unabhängige Beauftragte zur Aufarbeitung des sexuellen Kindesmissbrauchs: Wer das Schweigen bricht, bricht die Macht der Täter. <<http://www.sprechen-hilft.de>> (Letzter Zugriff: 31.07.2013).

# Danksagung

Dieses Buch ist die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die 2012 von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln angenommen wurde. Mein großer Dank gilt Prof. Wilhelm Voßkamp, der die Arbeit von der Entstehung der ersten Ideen bis zur Fertigstellung mit offenem Denken, hilfreicher Kritik und zuversichtlicher Geduld betreut und gefördert hat. Ihm und Prof. Fritz Nies danke ich zudem für die Aufnahme meines Buchs in die Reihe »Communicatio«. Prof. Franziska Ehmcke danke ich sehr herzlich für interessierte Gespräche, aufschlussreiche Hinweise und Anregungen aus japanologischer Sicht.

Prof. Adachi Nobuhiko, der meine wissenschaftliche Entwicklung vom Anfang des Studiums bis heute aufmerksam begleitet und mich stets zum Weiterdenken ermutigt hat, danke ich von Herzen. Dr. Gabriele Stumpp und Prof. Kaji Tetsurō danke ich für ihre große Hilfe während meines Studiums an der Tōkyō Universität und darüber hinaus. Prof. Christine Ivanović danke ich für ihre vielfache Unterstützung, offene und inspirierende Gespräche nicht nur über diese Arbeit. Prof. Hans Höller und Prof. Anja Lemke danke ich für ihre wertvollen Hinweise, die mir bei der Überarbeitung der einzelnen Kapitel geholfen haben. Prof. Josef Fürnkäs und Prof. Tarui Masayoshi danke ich für ihre Hilfe während meines Forschungsaufenthalts an der Keiō Universität. Den Teilnehmern der Kolloquien und Tagungen, auf denen ich meine Arbeit vorgestellt habe, danke ich für anregende Diskussionen. Dem Deutschen Akademischen Austauschdienst danke ich für die Förderung durch ein Promotionsstipendium.

Für die freundschaftliche und liebevolle Unterstützung danke ich insbesondere Shin Jiyoung, Marc Chraplak, Daniel Smilovski, Nicole Krüger, Okabe Reiko, Kubota Midori, Fukuoka Asako, Verena Pichler, Bahman Shahozaini, Michel Poyikamdem, Angelika Pitsela, Martin Mauersich, den Mitgliedern der Dienstagsgruppe, Ursel van Eikels, Klaus Springer, Hane Marie und Hironobu sowie meinen Eltern Hane Sasao und Hisaichi. Kai van Eikels danke ich für alles, womit er mir das Weitermachen ermöglicht hat.