

Ein anderer Kriegsdiskurs

Der Politische Erzähler bei Kleist, Mann und Kracht

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von

Julia Lebe

aus

München

2025

Referent/in: Prof. Dr. Oliver Jahraus

Korreferent/in: Prof. Dr. Tanja Prokić

Tag der mündlichen Prüfung: 06.07.2023

DEN KRIEG ERZÄHLEN	2
Münkler oder Kehlmann? Oder von der literaturwissenschaftlichen Kompetenz im interdisziplinären Kriegsdiskurs	7
Von kriegerischen Textoberflächen: Hermann	23
Von vermeintlich a-kriegerischen Textoberflächen: Kohlhaas	25
Methodische Verweise	29
DAS BELLI IN EPISCHEN TEXTEN	35
Der Politische Erzähler in der Theorie	36
Bestandsaufnahme: Was eint den Chronisten und die beiden Ich-Erzähler?	36
Historische Verortung der Texte	36
Problematische Gattungszuordnung	51
Uneindeutige Erzählweisen	75
Dramatische Elemente im Roman	90
Niedergang des Dramas und Aufstieg des Romans	90
Exkurs: Die Theatrum-Belli-Metapher	95
Fiktionstheoretische Herleitung	100
Von überschrittenen Werkgrenzen	102
Vom unzuverlässigen, ironischen und kontrafaktischen Erzählen: Einige Abgrenzungen	117
Der politische Erzähler: eine Arbeitsdefinition	132
Der Politische Erzähler im Text	133
Michael Kohlhaas	134
Mario und der Zauberer	167
Faserland und seine Fortsetzung Eurotrash	190
POLITIK UND KRIEG	210
Der politische Erzähler und seine Repräsentationsstrategien der politischen Öffentlichkeit	210
Frühwarnsystem Literatur	213
LITERATURVERZEICHNIS	216

Den Krieg erzählen

Am 23. Mai 2018 jährte sich der Beginn eines großen europäischen Krieges zum vierhundertsten Mal. Namensgebend ist seine schiere Dauer: Jener folgenreiche Krieg sollte erst dreißig Jahre nach den protestantisch-böhmischem Aufständen in Prag gegen die Vormacht des Habsburger Kaisers Matthias und seines Nachfolgers König Ferdinand von Steiermark enden.¹ Der Dreißigjährige Krieg begann mit dem Prager Fenstersturz am 23. Mai 1618.² Die Protestanten warfen ihrem katholischen Landesherren eine Verletzung der ihnen von Kaiser Rudolf im Majestätsbrief von 1609 zugestandenen Religionsfreiheit vor, als die evangelischen Kirche in Klostergrab abgerissen und die St.-Wenzels-Kirche in Braunau geschlossen wurde.³ Der darauffolgende Fenstersturz sollte zwar den Anschein eines spontanen und rebellischen Gewaltausbruches haben, war allerdings akribisch geplant und ein klares Zeichen an den Kaiser.⁴

So verwundert es kaum, dass pünktlich zum Jahre 2018 diverse Forschungsarbeiten zum Dreißigjährigen Krieg erschienen sind. Erwartungsgemäß bilden Arbeiten aus den Bereichen der Rechts-, Militär-, Politik- und Geschichtswissenschaft sowie der Philosophie einen Großteil der Beiträge (s. u.). Im Fokus steht die staatliche Souveränität, die seit dem Dreißigjährigen Krieg den europäischen Grundstock der Kriegsführung bildet und so das geopolitische Parkett beeinflusst. Daneben finden sich allerdings auch Arbeiten aus der Literaturwissenschaft. Das liegt zum einen daran, dass mit Daniel Kehlmann ein prominenter zeitgenössischer Autor dieses denkwürdige Jahr zum Anlass genommen hat, seinen Roman *Tyll*, der im Dreißigjährigen Krieg spielt, optimal zu platzieren. Zum anderen unterzog die Literaturwissenschaft alle betreffenden Texte, die teilweise selbst in der Frühen Neuzeit erschienen sind, einer erneuten Untersuchung.

¹ Vgl. Werle, Dirk: *Erzählen vom Dreißigjährigen Krieg*. Hannover 2020, S. 9.

² Der Prager Fenstersturz am 23.5.1618 ist der zweite von drei Prager Fensterstürzen. Allerdings ist er der bekannteste und für die vorliegende Arbeit relevante, da mit ihm der Beginn des Dreißigjährigen Krieges markiert wird. Der erste Prager Fenstersturz 1419 wird als Beginn der Hussitenkriege angesehen und der mutmaßliche Mord am tschechoslowakischen Außenminister Jan Masaryk 1948 wird vereinzelt als dritter Prager Fenstersturz bezeichnet. Daher wird im Folgenden nicht vom zweiten, sondern lediglich vom Prager Fenstersturz gesprochen. Vgl. Schmidt, Georg: *Der Dreißigjährige Krieg*. München 2018, S. 29.

³ Vgl. ebd.

⁴ Vgl. Werle, Dirk: *Erzählen vom Dreißigjährigen Krieg*. Hannover 2020, S. 9.

Das erste Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, zu zeigen, dass innerhalb der deutschsprachigen Literatur selbst ein markanter Kriegsdiskurs geführt wird. Die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem ist nicht minder ergiebig als die Forschung anderer Disziplinen, die intuitiv dem Kriegsdiskurs zuzurechnen sind und sich bereits in diesem Feld etabliert haben.

Wer aber kann besser vom Krieg erzählen? Die Literatur oder die Geschichts- und Politikwissenschaft? Durch diese pointierte Formulierung wird eine Verwerfungslinie zwischen Literatur und Politik(wissenschaft) angedeutet, deren Überschreitung sowohl den konzeptionellen als auch den analytischen Teil der Arbeit anleitet. Wie ist in der Literatur von Krieg die Rede? Wie stellt die Literatur ein genuin politisches Konzept des Krieges mit ebenso genuin literarischen, insbesondere narrativen Mitteln dar?

Nach einem Abriss der Arbeiten wird unter anderem ersichtlich, dass sich die Forschung bisher vermehrt auf diejenigen Texte konzentriert hat, die den Krieg zum Thema haben und eindeutig an ihrer Textoberfläche verhandeln. Um den literaturwissenschaftlichen Beitrag zum interdisziplinären Kriegsdiskurs endgültig auf Augenhöhe zu integrieren, fehlt bislang ein umfangreicheres und großangelegtes Projekt, das den bereits bestehenden Kriegsdiskurs in der Literaturwissenschaft systematisiert. So könnten die bisherigen Ergebnisse gewinnbringend zusammengeführt werden und sich weitere Betrachtungen anschließen. Die vorliegenden Ausführungen können und wollen dies im Rahmen einer Monografie nicht leisten, jedoch sind sie auf einen ganz bestimmten Wissenszuwachs innerhalb des literarischen Kriegsdiskurses ausgerichtet. Der Fokus liegt speziell auf Texten, die an ihrer Textoberfläche vermeintlich nichts mit Krieg zu tun haben, sondern erst in ihrer Tiefenstruktur über politische bis kriegerische Zeichen verfügen. Analysiert werden *Michael Kohlhaas* von Heinrich von Kleist, *Mario und der Zauberer* von Thomas Mann und *Faserland* von Christian Kracht. Wenn man so will, sind diese drei Texte die kleinen a-kriegerischen Geschwister zu den großen Kriegs-Werken dieser Autoren, wie die *Hermannsschlacht* (Kleist), *Der Zauberberg* (Mann) und *Ich werde hier sein, im Sonnenschein und im Schatten* (Kracht). Gleichzeitig werden die Erkenntnisse aus der bisherigen literaturwissenschaftlichen Forschung zu Souveränitätskonstruktionen und Kriegsmotiven aus den bereits ausführlich behandelten Texten den Grundstock bilden, um die kriegerische Tiefenstruktur freilegen zu können.

Neben diesem dargelegten Spannungsverhältnis von a-kriegerischen Textoberflächen und kriegerischen Tiefenstrukturen finden sich in den drei Texten virulente Erzählweisen, die in der Forschung bisweilen zu umstrittenen und nicht in Gänze fruchtbaren Kategorisierungen als unzuverlässige oder ironische Erzähler geführt haben. Das zweite und somit übergeordnete Ziel dieser Arbeit wird darin bestehen, diesen Erzählweisen über ein neu einzuführendes literaturwissenschaftliches Analyseinstrument des *Politischen Erzählers*⁵ habhaft zu werden.

Der Hauptteil beginnt mit einer Bestandsaufnahme der realhistorischen Entstehungszeiträume der drei Texte, die verdeutlichen, dass alle zu markanten kriegerischen Umbruchzeiten entstanden sind, in denen sich die europäischen Staaten mit der Frage konfrontiert sehen, wie und ob sie sich zum Krieg verhalten. Man denke an den Wiener Kongress, das Scheitern der Weimarer Republik kurz vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten und den Entschluss zu humanitären Interventionskriegen auf europäischem Boden in Serbien Ende der 1990er Jahre. Darüber hinaus eint die Texte ein ähnlich gelagertes Rezeptionsschicksal innerhalb der literaturwissenschaftlichen Forschung in Bezug auf ihre nicht klar zu treffenden Gattungszuordnungen und die uneindeutigen Erzählweisen. Es wird sich zeigen, dass man mit dem bisher gebräuchlichen literaturwissenschaftlichen Handwerkszeug scheitert, die formalen und inhaltlichen Dimensionen der Texte in Gänze zu greifen.

Die Rezipierenden werden immer wieder genötigt, auf ihre eigene Lebenswirklichkeit zurückzugreifen, sobald es darum geht, die Aussagen der Erzähler auf ihre Richtigkeit hin zu überprüfen oder den weiteren Verlauf der Erzählung zu erfahren. In *Michael Kohlhaas* müssen die Rezipierenden so zum Beispiel „das Weitere in der Geschichte nachlesen“,⁶ nachdem der Erzähler eindeutig darauf verwiesen hat, dass mit Kohlhaasens Tod „die Geschichte vom Kohlhaas (endigt)“.⁷ Hier tut sich innerhalb der Erzählung ein markanter Verweis auf den Unterschied zwischen *historia* und *fabula*, also zwischen Fiktion und faktueller Lebenswirklichkeit, auf. Auch in *Faserland* gibt es innerhalb des Textes keinen Hinweis darauf,

⁵ Ein ausführlicher Vermerk zum gendergerechten Umgang mit dem Erzähler findet sich im Kapitel: *Fiktionstheoretische Herleitung*.

⁶ Kleist, Heinrich v.: *Michael Kohlhaas*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 9–103, hier: S. 103.

⁷ Ebd.

dass Walther von der Vogelweide kein mittelalterlicher Maler, sondern ein Minnesänger ist.⁸ Dies können die Rezipierenden nur bemerken, sofern sie wissen oder nachschlagen, wer Walther von der Vogelweide als realhistorische Person gewesen ist.

Die Rezipierenden werden verleitet, mit der Geschäftsgrundlage von Literatur zu brechen oder, anders formuliert, gegen den Fiktionsvertrag zu verstößen, der seit der Antike als soziale Praxis zwischen Dichtenden und Rezipierenden über den besonderen Status der Dichtung (fiktional/fabula) im Vergleich zur Geschichtsschreibung (faktual/historia) bestimmt.⁹ Dies kann als eine Art Minimaldefinition des Politischen Erzählers gelten. Namensgebend für den Politischen Erzähler ist neben den kriegerischen Tiefenstrukturen und a-kriegerischen Oberflächen der epischen Texte, in denen er vorkommt, samt ihrer realhistorischen Entstehungszeit zu kriegerischen Umbruchsituationen, auch ihre Neigung zu dramatischen Elementen, die eine politische Öffentlichkeit adressieren.

Dieses Phänomen erschließt sich leichter, sofern man sich die literarische Entwicklung vom Aufstieg des Romans und Niedergang des Dramas vor Augen führt. Gerade um 1800 avanciert der Roman zur führenden literarischen Gattung und löst das Drama ab. Alois Schreber bemerkt 1794: „Alles will nur Romane lesen und Romane drucken, und so auch jederman blos Romane schreiben.“¹⁰ In den zeitgenössischen ästhetischen Theorien wird dies bereits diskutiert und mitunter zum Gegenstand grundsätzlicher geschichtsphilosophischer Überlegungen gemacht. Hegel beschreibt in seiner Ästhetik-Vorlesung, dass als genuin moderne Gattung nur der Roman übrig bleibe, da hier zwar keine absolute Idee mehr verhandelt werden könne, wohl aber ein Ausdruck isolierter Subjektivität.¹¹ Ergänzt wird dieser Gedanke vorliegend mit Friedrich Schlegels Überlegung, dass er zwar Shakespeare als Gipfel der modernen Poesie ansehe, das Drama allerdings die Grundlage des Romans darstelle und die Modernität des Romans so gerade in seiner alle Gattungen synthetisierenden Form

⁸ Vgl. Kracht, Christian: *Faserland*. Frankfurt am Main 2018, S. 69.

⁹ Vgl. grundlegend Federn, Stefan: *Elemente der antiken Erzähltheorie*. Boston 2021, S. 53–56.

¹⁰ Zit. nach Kirchmeier, Christian: *Einleitung*. In: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 28 (2018). Sonderheft: *Das Politische des Romantischen Dramas*. Hg. v. Christian Kirchmeier, Paderborn 2019, S. 1–23, hier: S. 1.

¹¹ Vgl. ebd., S. 3.

bestehe.¹² So erschließt sich der Titel des Hauptteils, das *Theatrum Belli* in epischen Texten, in dem der politische Erzähler eingeführt wird.

Für das klassische Drama lässt sich eine historische Tendenz festmachen, eine Grenze zwischen innerem und äußerem Rahmen, also zwischen Bühne und Zuschauerraum, zu institutionalisieren.¹³ Die Entwicklung der Guckkastenbühne ausgehend vom Barock lässt sich als Höhepunkt dieser Entwicklung begreifen, da der Bühnenraum durch eine vierte Wand abgeschlossen wird und es so immer unwahrscheinlicher ist, dass es zu einer wechselseitigen Interaktion kommt.¹⁴ So verwundert es kaum, dass man über das theatrale Moment der *Theatrum-Belli-Metapher* versuchte, den Krieg ebenfalls künstlich einzuhegen und seine Schrecken und Wirren auf eine zeitlich und örtlich begrenzte metaphorische Bühne zu bannen. Die Verwendung der Metapher des Kriegstheaters reicht von militärischen Abhandlungen wie bei Clausewitz, der so den Kriegsschauplatz bezeichnet,¹⁵ über private wie journalistische Beiträge zum zeitgenössischen Kriegsgeschehen bis zu ihrer Umsetzung in anderen Kunstformen wie den Schlachtengemälden von Pieter Snayers. Es wird sich zeigen, dass die Illusionsbühne bis in die Aufklärung dem Paradigma eines Regimes der Repräsentation unterworfen ist und so den Ort stellt, an dem sich eine gegebene Herrschaftsordnung verdoppelt.¹⁶ In der Frühromantik werden Brüche mit der Illusionsbühne und dem aufklärerischen Paradigma ungebrochener Herrschaftsrepräsentation prominent, wodurch das Publikum in antiker Tradition der attischen Komödie als republikanische Öffentlichkeit adressiert wird.¹⁷ Diese neue Struktur der politischen Öffentlichkeit betrifft

¹² Christian Kirchmeier hat ausführlich dargelegt, wie sich diese Überlegungen in Schlegels Werk vom *Brief über den Roman* bis hin zum *Studium*-Aufsatz entwickeln; vgl. daher Kirchmeier, Christian: *Einleitung*. In: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 28 (2018). Sonderheft: *Das Politische des Romantischen Dramas*. Hg. v. Christian Kirchmeier, Paderborn 2019, S. 1–23, hier: S. 2 f.

¹³ Vgl. Kirchmeier, Christian: *Von der Ästhetik der Repräsentation zur Ethik der Partizipation. Die politische epochē der parabatischen Komödie am Beispiel Tiecks*. In: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 28 (2018). Sonderheft: *Das Politische des Romantischen Dramas*. Hg. v. Christian Kirchmeier, Paderborn 2019, S. 157–181, hier: S. 160.

¹⁴ Vgl. ebd.

¹⁵ Vgl. Clausewitz, Carl von: *Vom Kriege*. Hamburg 2018, S. 305 f.

¹⁶ Vgl. Kirchmeier, Christian: *Von der Ästhetik der Repräsentation zur Ethik der Partizipation. Die politische epochē der parabatischen Komödie am Beispiel Tiecks*. In: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 28 (2018). Sonderheft: *Das Politische des Romantischen Dramas*. Hg. v. Christian Kirchmeier, Paderborn 2019, S. 157–181, hier: S. 177.

¹⁷ Vgl. Kirchmeier, Christian: *Einleitung*. In: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 28 (2018). Sonderheft: *Das Politische des Romantischen Dramas*. Hg. v. Christian Kirchmeier, Paderborn 2019, S. 1–23, hier: S. 5 f.

sodann weniger die Frage nach der Ordnung der Politik als die nach der Ordnung des Politischen.¹⁸ Dadurch wird die Namensgebung des Politischen Erzählers über den realhistorischen Zeitbezug hinaus legitimiert.

In den drei Texten können also einerseits keine eindeutigen Aussagen über konventionelle Gattungszuordnungen getroffen werden, da in ihnen offensichtlich gattungsübergreifende Merkmale samt ihrer prekär gewordenen Repräsentationslogiken kulminieren. Gleichzeitig wird über die Erzählweisen auf die Lebenswirklichkeit der Rezipierenden referiert, wodurch auch die fiktionalen Werkgrenzen infrage gestellt werden. Dies mündet in den zweiten Teil des Hauptteils, in dem fiktions- und illusionstheoretische Gemeinsamkeiten von Roman und Drama herausgearbeitet werden. Dies führt, in Abgrenzung zu ähnlich gelagerten erzählerischen Phänomenen wie dem unzuverlässigen, ironischen und kontrafaktischen Erzählen, zu einer Arbeitsdefinition des Politischen Erzählers. Diese wird dann durch Analysen der einzelnen Texte entsprechend in ihren Feinheiten ergänzt. Am Ende der Arbeit wird auf das vom Bundesministerium der Verteidigung geförderte literaturwissenschaftliche Projekt „Cassandra“ verwiesen, das ein literarisches Frühwarnsystem für drohende Krisen und Konflikte bereits in ihrer Latenzphase erkennen soll.

Münkler oder Kehlmann? Oder von der literaturwissenschaftlichen Kompetenz im interdisziplinären Kriegsdiskurs

Aus dem bezeichnenden Jahr 2018 sind nun exemplarisch zwei Forschungsarbeiten zu nennen: zum einen die literaturhistorische Arbeit von Volker Meid über den Dreißigjährigen Krieg in der Barockliteratur,¹⁹ zum anderen die bereits zum Ende des Jahres 2017 erschienene Monografie des Berliner Politikwissenschaftlers Herfried Münkler, die neben den historischen Ereignissen auch Rückschlüsse auf heutige Konflikte zieht.²⁰ Neben diesen thematisch sehr passenden Publikationen der geistes- und politikwissenschaftlichen Forschung anlässlich des

¹⁸ Vgl. Kirchmeier, Christian: *Von der Ästhetik der Repräsentation zur Ethik der Partizipation. Die politische epochē der parabatischen Komödie am Beispiel Tiecks*. In: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 28 (2018). Sonderheft: *Das Politische des Romantischen Dramas*. Hg. v. Christian Kirchmeier, Paderborn 2019, S. 157–181, hier: S. 177.

¹⁹ Vgl. Meid, Volker: *Der Dreißigjährige Krieg in der deutschen Barockliteratur*. Frankfurt am Main 2017.

²⁰ Vgl. Münkler, Herfried: *Der Dreißigjährige Krieg: Europäische Katastrophe, deutsches Trauma 1618–1648*. Hamburg 2017.

vierhundertjährigen Jahrestags folgte auch der Literat Daniel Kehlmann dieser Agenda und veröffentlichte Ende 2017 den Historienroman *Tyll* über den Dreißigjährigen Krieg.

Tyll beschreibt die Geschichte von Tyll Ulenspiegel, der als Vagant und Schauspieler mit der Bäckerstochter Nele fliehen muss, als sein Vater, seines Zeichens Magier und Welterforscher, mit der Kirche in Konflikt gerät. Auf seiner Reise durch das von den Religionskriegen gepeinigte Land begegnen sie unterschiedlichen Personen aus hohen und niederen Ständen. Nun wird spätestens mit der Einführung der Figur des Tyll Ulenspiegel klar, dass *Tyll* kein historischer Roman ist, in dem es vornehmlich darum geht, die realhistorische Geschichte des Dreißigjährigen Krieges prosaisch nachzuerzählen.²¹ Schließlich versetzt Kehlmanns Roman *Tyll* den Narren Till Eulenspiegel aus der Schwanksammlung des 15./16. Jahrhunderts in das 17. Jahrhundert.²² Hier wird, wie Dirk Werle einleuchtend darlegt, deutlich, dass Tyll, wie seine literarische Vorlage Till, eine Figur ist, die nicht dem normalen Lauf der Geschichte unterworfen ist, sondern für ein Zeitmodell steht, das auf Wiederkehr und Wiederholung beruht.²³ Zum anderen beginnt der Roman explizit *nicht* mit einer Beschreibung des Kriegsgeschehens – „Der Krieg war bisher nicht zu uns gekommen“²⁴ so der erste Satz des ersten Kapitels –, sondern mit einer vorangestellten *conditio humana*.²⁵ Die Szene mit Tyll auf dem Hochseil bringt das Publikum dazu, ihn sinnloserweise mit Schuhen zu bewerfen und sich zu Gewalt verführen zu lassen, woraufhin sie im Nachgang nicht mehr wissen, warum sie es getan haben. Das Publikum sucht nach einem tieferen Sinn des Ganzen, der aber, für alle klar erkenntlich, nicht gegeben ist.²⁶ So wird die menschliche Orientierung in der Welt wie die Sicherheit des Erkennens, des Erinnerns und der Erfahrung prekär. Erst nach Tylls Darbietung beginnen die Erzählungen über kriegerische Auseinandersetzungen: „Wir sprachen nie über das, was geschehen war. Wir sprachen auch nicht über den Ulenspiegel. (...) Aber wir vergaßen auch nicht. Was geschehen war. (...) Und ein gutes Jahr später kam der Krieg doch zu uns.“²⁷

²¹ Konträre Einschätzung von Jens Jessen, der in der *Zeit* schreibt, dass Kehlmann „keinen Roman über Till Eulenspiegel geschrieben“ hat, sondern vielmehr „einen Roman über den Dreißigjährigen Krieg“. Jessen, Jens: *Tyll. Der ewige Gaukler*. In: *Zeit Online*. 13.10.2017, verfügbar unter: https://www.zeit.de/2017/41/tyll-daniel-kehlmann-roman?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F; aufgerufen am 1.3.23.

²² Vgl. Werle, Dirk: *Erzählen vom Dreißigjährigen Krieg*. Hannover 2020, S. 10.

²³ Vgl. ebd. sowie Kehlmann, Daniel: *Tyll*. Hamburg 2017, S. 210 f.

²⁴ Kehlmann, Daniel: *Tyll*. Hamburg 2017, S. 7.

²⁵ Vgl. Werle, Dirk: *Erzählen vom Dreißigjährigen Krieg*. Hannover 2020, S. 12.

²⁶ Vgl. ebd.

²⁷ Kehlmann, Daniel: *Tyll*. Hamburg 2017, S. 26 f.

Die oben aufgemachte conditio humana findet sich auch in vielen weiteren Szenen, zum Beispiel als Tyll Friedrich von der Pfalz und seiner Frau ein leeres Bild zeigt. Angeblich können es nur Menschen sehen, die nicht unehelich geboren, keine Diebe und nicht dumm sind. Anders als die literarische Vorlage des Narren Till aus dem 16. Jahrhundert wissen die Figuren im Roman, dass das Bild leer ist:

„Natürlich verstanden sie, dass da nichts war, aber sie waren sich nicht sicher, ob Liz (die ‚Winterkönigin‘ Elisabeth) es auch verstand, und somit war es doch denkbar, dass sie jemanden, der ihr sagte, dass da nichts war, für unehelich, dumm oder diebisch halten würde.“²⁸

An dieser Stelle, die zweimal durch unterschiedliche Figuren fokalisiert wird – einmal durch Friedrich und einmal durch Elisabeth –, wird das zugrundeliegende Dilemma und die Funktionsweise des Romans deutlich.²⁹ Wieder arbeitet Dirk Werle anschaulich heraus, inwiefern alle Figuren wissen, dass kein Bild zu sehen ist, es jedoch keine Figur artikulieren kann.³⁰ Der Roman verbinde eine Reihe von Episoden, die nichts bedeuten, und enttäuscht die Hoffnung der Lesenden³¹ auf einen tieferen Sinn des Ganzen.³² Darüber hinaus werde deutlich, inwiefern Menschen sich um den Sinn des Ganzen bemühen und dabei in sozialen Gefügen operieren, obwohl diese auf allgemeiner Täuschung aufgebaut sind.³³ Oft werde angenommen, dass man diese Täuschung vermeintlich als Einziger durchschauje und sich mit seiner Sinnkonstruktion individuell verhalte, aber dennoch in die „immer gleichen Denk- und Verhaltensmuster“³⁴ verfällt. Wenn Daniel Kehlmann also im *Zeit Geschichte*-Sonderheft zum Dreißigjährigen Krieg gefragt wird, ob er als Romanautor mehr als geschichtswissenschaftlich Tätige von diesem Krieg erzählen kann, antwortet er:

„Das Vergessen. Die meisten Opfer sind verschwunden und vergessen, ohne Spuren, niemand erinnert sich an sie. Damit sind sie automatisch der Arbeit der

²⁸ Ebd., S. 238.

²⁹ Vgl. Werle, Dirk: *Erzählen vom Dreißigjährigen Krieg*. Hannover 2020, S. 13.

³⁰ Vgl. ebd.

³¹ In der vorliegenden Arbeit wird über eine geschlechtsneutrale Alternative oder über Doppelnenntungen auf den inkludierenden Charakter der Begriffe verwiesen. Dies soll im Gegensatz zu Schrägstrichen, Gendergaps oder Sternchen die Barrierefreiheit des Textes garantieren.

³² Vgl. Werle, Dirk: *Erzählen vom Dreißigjährigen Krieg*. Hannover 2020, S. 13.

³³ Vgl. ebd.

³⁴ Ebd.

Historiker entzogen. Die Romanautoren aber können die Verschwundenen neu erfinden – und damit an all die, die wirklich verschwunden sind, erinnern.“³⁵

Seine Antwort könnte die Rezipierenden doch verwundern. Zum einen geht es im Roman gerade um die großen und bekannten historischen Akteure – nicht um die vergessenen Opfer – und um ihre Funktion als Schablone für den vermeintlich individuellen Umgang mit der gescheiterten und oben skizzierten Suche nach Sinn. Zum anderen scheint Kehlmann mit dem literarischen Beitrag zur Geschichtsschreibung oder -forschung zu spielen. Dieses Spiel findet auf mehreren Ebenen statt. Am offensichtlichsten nutzt er die gesteigerte Nachfrage an Beiträgen zum Dreißigjährigen Krieg und kann so seinen Roman auch in Fachzeitschriften und im Feuilleton geschickt bewerben.³⁶ Des Weiteren behandelt er die Frage nach der historischen Faktizität und literarischer Erfindung auch auf motivischer Ebene. Man denke an die Passagen im Kapitel zu Zusmarshausen. Hier wird berichtet, wie Martin von Wolkenstein im letzten Kriegsjahr mit einigen anderen Figuren auf Anweisung des Kaisers nach Tyll sucht. Immer wieder stellt sich die Frage, ob von Wolkenstein seine Autobiografie rückblickend adäquat wiedergibt. Dirk Werle zeigt auch an dieser Stelle überzeugend auf, wie der heterodiegetische Erzähler das unzuverlässige Korrektiv der erlebten Rede von Martin von Wolkenstein bildet, da er die historische Korrektheit der Aussagen immer wieder bewertet und korrigiert.³⁷ Es schließt sich eine Ausführung zur Schlacht von Zusmarshausen an. Sie ist zwar die letzte Feldschlacht des Dreißigjährigen Krieges, wie es im Roman und in einschlägigen geschichtswissenschaftlichen Werken heißt, allerdings wäre sie so im Mai 1648 nicht mehr notwendig gewesen, da sie kurz vor Abschluss des Westfälischen Friedens keine wesentliche Entscheidung mehr hervorbringen konnte.³⁸ Wenn die Figur Martin von Wolkenstein in *Tyll* nun diese Schlacht beschreibt, dann nutzt sie

*„eine Beschreibung, die ihm gefiel, und wenn Menschen ihn drängten, die letzte Feldschlacht des großen deutschen Krieges zu schildern, so sagte er ihnen das, was er in Grimmelshausens *Simplicissimus* gelesen hatte. Es passte nicht recht, weil es*

³⁵ Flohr, Markus: *Eine Zeit der Gärung*. In: *Zeit Geschichte*. Nr. 5 (2017), S. 96–98, hier: S. 98. Auch Dirk Werle verwendet dieses Zitat für seine Argumentation, doch vorliegend soll auf eine weitere Komponente hingewiesen werden.

³⁶ Vgl. Werle, Dirk: *Erzählen vom Dreißigjährigen Krieg*. Hannover 2020, S. 11.

³⁷ Vgl. ebd., S. 14.

³⁸ Vgl. ebd., S. 15.

sich dort um die Schlacht von Wittstock handelte, aber das störte keinen, nie fragte jemand nach. Was der dicke Graf nicht wissen konnte, war aber, dass Grimmelshausen die Schlacht von Wittstock zwar selbst erlebt, aber ebenfalls nicht hatte beschreiben können und stattdessen die Sätze eines von Martin Opitz übersetzten englischen Romans gestohlen hatte, dessen Autor nie im Leben bei einer Schlacht dabei gewesen war.“³⁹

Diese Stelle bezieht sich auf die Schlacht bei Wittstock von 1636, die im 27. Kapitel des 1669 erschienen zweiten Buchs des *Simplicissimus Teutsch* von Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen ebenfalls beschrieben wird.⁴⁰ Dirk Werle legt in seiner Arbeit *Erzählen vom Dreißigjährigen Krieg* den Rezeptionszusammenhang dieser Schlachtbeschreibung von der Frühen Neuzeit bis zu Kehlmann ausführlich dar. Interessant ist, dass diese Ausführungen bei Grimmelshausen bisher immer als ein Beleg für realistisches oder naturalistisches Erzählen der Zeit gesehen wurde, obwohl dies dem Erzählstil der Frühen Neuzeit entgegenstünde⁴¹ – bis schließlich dargelegt wurde, dass Grimmelshausen nicht sein eigenes Erleben der Schlacht möglichst realistisch wiedergegeben hat, sondern sich auf die Übersetzung des Romans *Arcadia* von Philip Sidney von 1590 stützte.⁴² Dies ist nach Werle in zweifacher Hinsicht wichtig. Erstens stützte sich Grimmelshausen nicht nur auf die Worte eines anderen Autors, sondern darüber hinaus auch auf eine Schlachtbeschreibung, die sich gar nicht auf die Schlacht bei Wittstock beziehen konnte, da diese erst 46 Jahre nach dem Erscheinen von Sidneys Roman stattfand.⁴³ Dies bringt Werle zur einleuchtenden These: Zeichnet Literatur das Kriegsgeschehen nicht über das eigene Erleben nach, sondern über literarische Quellen, die sich selbst als Nachdichtung einer literarischen Quelle kenntlich machen, so wird neben einer ironisch-humoristischen Komponente auch das „Ernsthafte“⁴⁴ der Literatur offenbar.

³⁹ Kehlmann, Daniel: *Tyll*. Hamburg 2017, S. 224.

⁴⁰ Vgl. Werle, Dirk: *Erzählen vom Dreißigjährigen Krieg*. Hannover 2020, S. 15.

⁴¹ Vgl. Tarot, Rolf: *Grimmelshausens Realismus*. In: *Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730. Festschrift für Günther Weydt zum 65. Geburtstag*. Hg. v. Wolfdrieth Rasch, München 1972, S. 233–265.

⁴² Vgl. neben Werle hier auch Haberkamm, Klaus: *Redivivus per litteras. Das Thema des Dreißigjährigen Krieges und seine poetologische Funktionsweise bei Grimmelshausen, Grass und Kehlmann*. In: *Der Zweite Dreißigjährige Krieg. Deutungskämpfe in der Literatur der Moderne*. Hg. v. Fabian Lampart, Baden-Baden 2019, S. 201–221, hier: S. 213 f.

⁴³ Vgl. Werle, Dirk: *Erzählen vom Dreißigjährigen Krieg*. Hannover 2020, S. 16.

⁴⁴ Ebd., S. 16 f.

Literarisches Erzählen, so Werle, könne seine Kraft oft weniger durch Mimesis der Realität als vielmehr durch Wiederholung literarischer Traditionen und Muster gewinnen.⁴⁵

Werle zielt mit seinen Ausführungen zum Dreißigjährigen Krieg nicht nur auf literaturwissenschaftliche Erkenntnisse innerhalb der Gegenwartsliteratur ab, sondern hauptsächlich auf zeitgenössische Romane des 17. Jahrhunderts – oder auf fiktionale Langprosaerzählungen, wie er sie nennt.⁴⁶ Allerdings gewinnt er über diesen Einstieg ein systematisierendes Zwischenfazit, das er auch über die Erzählliteratur des 17. Jahrhunderts hinaus plausibilisiert.⁴⁷ Fiktionales Erzählen über den Dreißigjährigen Krieg beruhe weniger auf authentischem Erleben als auf einer Eigenlogik literarischer Traditionen, die selbst wiederum auf ihrer Wiederholung fußt.⁴⁸ Über diese Strukturen lassen sich „unterschiedliche(...) Formen von literarischen Problemreaktionen, vor allem auch in ihrer historischen Prozessualität“,⁴⁹ rekonstruieren und so in weiteren Schritten auch für eine gesellschaftspolitische Debatte – zeitgenössisch oder retrospektiv – fruchtbar machen. Dies deutet bereits den ersten Kompetenzbereich der Literaturwissenschaft im Kriegsdiskurs an.

Neben Literaturschaffenden samt der zugehörigen literaturwissenschaftlichen Forschung befassen sich, wie bereits dargelegt, auch diverse andere Disziplinen mit dem Dreißigjährigen Krieg als Sujet ihrer Forschung. Herausgegriffen sei an dieser Stelle exemplarisch der Politikwissenschaftler Herfried Münkler und seine Abhandlung über die *Neuen Kriege*. Zwar veröffentlichte er diese bereits 2002, aber dennoch arbeiten sich bis heute Forschungsbeiträge an ihr ab. Münkler vertritt die These, dass sich weltweit neue Formen des Krieges finden, die „so neu eigentlich gar nicht sind“.⁵⁰ Insbesondere die Konstellationen des Dreißigjährigen Krieges wiesen Parallelen mit den neuen Kriegen auf.⁵¹ Schließlich war hier der Staat noch nicht Monopolist des Krieges, sondern es dominierte eine Gemengelage aus privaten Bereicherungs- und persönlichen Machtbestrebungen (Wallenstein, Christian von

⁴⁵ Vgl. ebd.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 20 f.

⁴⁷ Vgl. ebd.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 21.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Münkler, Herfried: *Die neuen Kriege*. Hannover 2020, S. 9. Die Abgrenzung der neuen Kriegsformen zu Staatenkriegen findet sich auch bei Kaldor, Mary: *Neue und alte Kriege. Organisierte Gewalt im Zeitalter der Globalisierung*. Frankfurt am Main 2000.

⁵¹ Vgl. Münkler, Herfried: *Die neuen Kriege*. Hannover 2020, S. 9.

Braunschweig) sowie territorialen Expansionsversuchen (Richelieu, Bethlen Gabor) und nicht zuletzt der Rettung und Verteidigung bestimmter Werte, die durch religiös-konfessionelle Auseinandersetzungen ins Wanken geraten waren (Friederich von der Pfalz, Maximilian in Bayern, Gustav Adolf von Schweden).⁵²

Während des Dreißigjährigen Krieges zerbrach durch diese unübersichtliche Gemengelage die moralische Autorität der Kirche als Ratgeber für Krieg und Frieden. Schließlich brachte jede Kriegspartei theoretisch zulässige Kriegsgründe entsprechend ihrer konfessionellen Ausrichtung vor. Ein Krieg war bis dahin legitim, sofern er den Anforderungen eines *bellum iustum* entsprach.⁵³ Dafür musste eine legitime Autorität (*auctoritas/potestas*) einen zulässigen Kriegsgrund (*causa iusta*) und eine gerechte Absicht (*recta intentio*) vorweisen.⁵⁴ Erst mit dem Westfälischen Frieden und dem ingeniosen Kniff, dass nur souveräne Staaten Monopolisten des Krieges sein können, konnte der Dreißigjährige Krieg beendet werden. Den Reichsständen wurde dafür ihre volle Souveränität zugestanden, über Krieg und Frieden zu entscheiden, wodurch die *auctoritas* staatlich besetzt wurde und die *causa iusta* im Verlauf an Bedeutung verlor.⁵⁵ Stattdessen gewannen Vertragstheorien und die Verschriftlichung des Kriegsrechts an Bedeutung. Der normative Geltungsanspruch des Krieges ist seitdem untrennbar mit Souveränität und Staatlichkeit verbunden.

An dieser Stelle sei darauf verwiesen, dass der Begriff der staatlichen Souveränität vorerst im rechtlich gebräuchlichen Sinne zu verstehen ist: Der Begriff Souveränität, oder zu Deutsch Staatshoheit, bezeichnet im innerstaatlichen Recht (Souveränität nach innen) die oberste Kompetenz zur Machtausübung eines Staates. Wer diese Souveränität innehaltet, sei es nun eine Person wie der Monarch oder das Volk wie in demokratischen Staatsformen, ist für die hinführende Argumentation vorerst zweitrangig. Bei Letzteren kommt dem Volk die verfassungsgebende Gewalt zu. Bei dieser Form der Staatsgewalt muss die Volkssouveränität auch regelmäßig durch das Volk in Wahlen legitimiert werden. In Deutschland ist dieses

⁵² Vgl. ebd., S. 9 f.

⁵³ Vgl. Dolezik, Joachim: *Narrative zum Gerechten Krieg im Völkerrecht*. Berlin 2022, S. 53.

⁵⁴ Vgl. Orend, Brian: *War*. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy Archive*. Spring 2016 Edition, verfügbar unter: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/war/#2>; aufgerufen am 1.3.23; Gašparević Matija: *Die Lehre vom gerechten Krieg und die Risiken des 21. Jahrhunderts. Der Präemptivkrieg und die militärische humanitäre Intervention*. München 2010, S. 1, verfügbar unter: https://edoc.ub.uni-muenchen.de/15885/1/Gasparevic_Matija.pdf; aufgerufen am 1.3.23.

⁵⁵ Vgl. Dolezik, Joachim: *Narrative zum Gerechten Krieg im Völkerrecht*. Berlin 2022, S. 78.

Prinzip in Artikel 20 Absatz 2 Grundgesetz verankert: „Alle Staatsgewalt geht vom Volke aus. Sie wird vom Volke in Wahlen und Abstimmungen und durch die Organe der Gesetzgebung, der vollziehenden Gewalt und der Rechtsprechung ausgeübt.“ Völkerrechtlich (Souveränität nach außen) beschreibt Souveränität die Unabhängigkeit eines Staates von anderen Staaten und dessen Selbstbestimmung in Fragen der eigenen staatlichen Gestaltung. So heißt es in Artikel 2, Absatz 1 der Charta der Vereinten Nationen: „Die Organisation beruht auf dem Grundsatz der souveränen Gleichheit aller ihrer Mitglieder.“ Die UN-Generalversammlung hat sich 1970 auf folgende Definition in einer Deklaration geeinigt: „Alle Staaten genießen souveräne Gleichheit. Sie haben dieselben Rechte und Pflichten und sind gleichberechtigte Mitglieder der internationalen Gemeinschaft, ungeachtet aller Unterschiede wirtschaftlicher, gesellschaftlicher, politischer oder anderer Natur.“⁵⁶

Seit dem Dreißigjährigen Krieg, der auch als Geburtsstunde der Souveränität gewertet werden kann, war die Kriegsführung eine verrechtlichte Angelegenheit zwischen zwei souveränen Staaten.⁵⁷ Konnten sie ihre internationalen Angelegenheiten nicht mehr friedlich regeln, trat der Krieg und somit das Kriegsrecht als Fortsetzung friedlicher Politik mit anderen Mitteln in Kraft.⁵⁸ Die Kriegserklärung bildet typischerweise den Beginn des Krieges, darauf folgt die Mobilisierung der Streitkräfte, die in einer entscheidenden Schlacht mündet, bis der Friedensvertrag das eindeutige Kriegsende markiert.⁵⁹ Aktuelle Konflikte lassen mit Münkler darauf schließen, dass eine „Entstaatlichung“⁶⁰ der Kriegsakteure vorherrscht, die eine „Asymmetrisierung“⁶¹ kriegerischer Gewalt und eine „Autonomisierung“⁶² der militärischen Gewaltformen aufweisen. Das prominenteste Beispiel für die Neuen Kriege sind vermutlich die jüngeren Auseinandersetzungen in Afghanistan, wo NATO-Truppen seit 9/11 gegen die Taliban kämpften. Da die Taliban kein staatlicher Akteur sind, wurde der „Krieg“ in Afghanistan teilweise als Bürgerkrieg gewertet, bei dem die NATO per Resolution 1368 des UN-

⁵⁶ *Deklaration über die Prinzipien des Völkerrechts betreffend freundschaftliche Beziehungen in Zusammenarbeit zwischen den Staaten in Übereinstimmung mit der Charta der Vereinten Nationen vom 24.10.1970, Anhang zu Resolution 2625 (XXY).* In: *United Nations Year Book* 24. New York 1970, S. 788.

⁵⁷ Vgl. Münkler, Herfried: *Die neuen Kriege*. Hannover 2020, S. 110 u. 119.

⁵⁸ Vgl. ebd. dem Rekurs auf Clausewitz und der Formel vom Krieg als Fortführung der Politik mit anderen Mitteln widmet Münkler ein ganzes Kapitel: S. 59–63. Bei Clausewitz findet sich die Formel in: Clausewitz, Carl von: *Vom Kriege*. Hamburg 2018, S. 37.

⁵⁹ Vgl. Münkler, Herfried: *Die neuen Kriege*. Hannover 2020, S. 110 u. 119.

⁶⁰ Ebd., S. 10.

⁶¹ Ebd., S. 11.

⁶² Ebd.

Sicherheitsrates der legitimen Regierung vor Ort zu Hilfe gekommen ist.⁶³ Eigentlich schreitet die NATO als Wertegemeinschaft freier demokratischer Staaten, die ihre volle Souveränität und Unabhängigkeit behalten, nur ein, sofern die Territorien der Mitgliedstaaten geschützt werden muss oder das Ziel weltweiter politischer Stabilität gewährleistet werden soll.⁶⁴

Daher bekräftigt die Resolution einleitend die Selbstverteidigungsklausel des Art. 51 der Charta der Vereinten Nationen, in der das individuelle sowie das kollektive Recht zur Selbstverteidigung nach Terrorangriffen gewährleistet wird. So konnte die NATO auf die Terrorangriffe des 11. Septembers militärisch reagieren. Die Asymmetrie der militärischen Übermacht der NATO im Vergleich zu den Taliban ist nicht zu übersehen. Ein großes Problem von Münklers Abhandlung besteht darin, dass sie ihre Kernbegriffe, wie *Entstaatlichung*, *Asymmetrisierung* und *Autonomisierung*, abgesehen von den historischen Parallelen zum Dreißigjährigen Krieg, nur anhand phänomenologischer Beschreibungen der neuen Konflikte abbilden kann. Die unübersichtliche Gemengelage wird meist beschrieben und ähnliche Bereiche werden anschließend zusammengefasst. So kommt Münker deskriptiv sauber zu einer treffenden Zustandsbeschreibung. Allerdings wird kein Strukturmerkmal offenbar, das eine systematische Einordnung der Neuen Kriege ermöglicht. Eine Systematisierung findet sich lediglich ex negativo zu den gehegten Staatenkriegen.

Anders formuliert funktioniert Münklers Argumentation folgendermaßen: Die Neuen Kriege sind keine gehegten Staatenkriege, weil sich keine gleich starken Truppen auf einem Schlachtfeld gegenüberstehen (ex negativo). Vielmehr finden sich asymmetrische Auseinandersetzungen zwischen agilen Taliban-Truppen und den besser ausgebildeten und besser bewaffneten NATO-Truppen (phänomenologische Beschreibung). Innerhalb der Friedens- und Konfliktforschung bemängelt man auch, dass die empirischen Belege zu den durchaus zutreffenden phänomenologischen Beschreibungen der Konflikte ausgeblieben sind.⁶⁵ Dennoch hält sich die Redeweise von den und über die Neuen Kriege im

⁶³ Vgl. Bergsdorf, Wolfgang: *Neue Kriege zu Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts. Zum fundamentalen Wandel bewaffneter Konflikte*. In: *Die Politische Meinung*. Nr. 497, April 2011, S. 59–64, hier: S. 60, verfügbar unter: https://www.kas.de/c/document_library/get_file?uuid=b853b0cb-9c5f-ccc7-7e23-02dcb14e3d57&groupId=252038; aufgerufen am 1.3.23.

⁶⁴ [Https://www.bmvg.de/de/themen/verteidigung/multinationale-zusammenarbeit/nato](https://www.bmvg.de/de/themen/verteidigung/multinationale-zusammenarbeit/nato); aufgerufen am 1.3.23.

⁶⁵ Vgl. Schlichte, Klaus: *Kriegsursachenforschung – Ein kritischer Rückblick*. In: Friedens- und Konfliktforschung. Hg. v. Peter Schlotter, Simone Wisotzki, Baden-Baden 2011, S. 81–111, hier: S. 90; oder exemplarisch die

sicherheitspolitischen Diskurs, da sie äußerst funktional ist.⁶⁶ Auch wenn die Versuche, die Neuen Kriege zu plausibilisieren, auf dünner Materialgrundlage stehen,⁶⁷ so können und sollen sie der vorliegenden Arbeit dennoch als Einflugschneise dienen: Vom Krieg erzählen – *wer kann es besser?* Der Politologe Herfried Münkler oder Romanautor Daniel Kehlmann? Freilich ist diese Frage überspitzt, allerdings zielt auf ein berechtigtes Forschungsinteresse ab.

Symptomatisch arbeitet sich der Diskurs über die Neuen Kriege offensichtlich an der zu beobachtenden Entpolitisierung und der damit einhergehenden Privatisierung von Kriegen ab. Schließlich entwickeln sich Eigendynamiken des Krieges durch ökonomische Beweggründe der einzelnen Kriegsakteure.⁶⁸ Hier hat der Krieg oft sich selbst zur Ursache. Darüber hinaus werden Erklärungen für – teils auch innerstaatliche – Kriegsausbrüche in Entwicklungsländern gesucht, die durch die konfliktiven Prozesse von kapitalistischer Modernisierung und der „nachholenden Konsolidierung vorausgesetzter Staatlichkeit“⁶⁹ entstehen.

Aber lässt sich tatsächlich eine Entpolitisierung der Kriege beobachten? Sind diese Neuen Kriege weniger politisch, nur weil sie keiner uns gewohnten Form der Politik folgen?⁷⁰ Schließlich kennt der Westen – speziell Europa – mit dem Ende des Dreißigjährigen Krieges nur den souveränen Staat als Monopolisten des gehegten Staatenkrieges (im Verlauf des 19. Jahrhunderts: Nationenkrieg).⁷¹ Dies stellt allerdings einen europäischen Sonderweg dar – einen Umstand, den man oft zu vergessen scheint. Der Krieg als Fortführung der Politik mit

Arbeiten: Kalycas, Stathis N.: „New“ and „Old“ Civil Wars: A Valid Distinction? In: *World Politics*. Vol. 54, No. 1, (Oct., 2011), S. 99–118; Gantzel, Klaus Jürgen: *Neue Kriege? Neue Kämpfer?* Arbeitspapier Nr. 2, Hamburg 2002, verfügbar unter: <https://www.wiso.uni-hamburg.de/fachbereich-sowi/professuren/jakobeit/forschung/akuf/archiv/arbeitspapiere/neuekriege-gantzel-2002.pdf>; aufgerufen am 1.3.23; Schlichte, Klaus: *Staatsbildung oder Staatszerfall? Zum Formwandel kriegerischer Gewalt in der Weltgesellschaft*. In: *Politische Vierteljahrsschrift* 47. Jg., Heft 4, S. 547–570.

⁶⁶ Vgl. Schlichte, Klaus: *Kriegsursachenforschung – Ein kritischer Rückblick*. In: Friedens- und Konfliktforschung. Hg. v. Peter Schlotter, Simone Wisotzki, Baden-Baden 2011, S. 81–111, hier: S. 90.

⁶⁷ Neben Kaldor und Münkler vor allem Heupel, Monika/Zangl, Bernhard: *Von „alten“ und „neuen“ Kriegen – Zum Gestaltwandel kriegerischer Gewalt*. In: *Politische Vierteljahrsschrift*. 45. Jg., Heft 3, S. 346–369.

⁶⁸ Vgl. Waldmann, Peter: *Gesellschaften im Bürgerkrieg: Zur Eigendynamik entfesselter Gewalt*. In: *Zeitschrift für Politik*. 42. Jg., Nr. 4 (1995), S. 343–368; Elwert, Georg: *Gewaltmärkte. Beobachtungen zur Zweckrationalität der Gewalt*. In: *Soziologie der Gewalt. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft* 37. Hg. v. Trutz von Trotha, Köln 1997, S. 86–101.

⁶⁹ Schlichte, Klaus: *Kriegsursachenforschung – Ein kritischer Rückblick*. In: Friedens- und Konfliktforschung. Hg. v. Peter Schlotter, Simone Wisotzki, Baden-Baden 2011, S. 81–111, hier: S. 89 f.; Senghaas, Dieter: *Regionalkonflikte in der Dritten Welt. Fremdbestimmung und Autonomie*. Baden-Baden 1989, S. 18.

⁷⁰ Vgl. Schlichte, Klaus: *Kriegsursachenforschung – Ein kritischer Rückblick*. In: Friedens- und Konfliktforschung. Hg. v. Peter Schlotter, Simone Wisotzki, Baden-Baden 2011, S. 81–111, hier: S. 96.

⁷¹ Vgl. Langewiesche, Dieter: *Der gewaltsame Lehrer. Europas Kriege in der Moderne*. München 2019, S. 12 u. 21.

anderen Mitteln ist in Europa ein Krieg als Fortführung einer souveränen nationalstaatlichen Politik mit anderen Mitteln.

Die Frage nach der Souveränität eines Staats wird im Mai 2018 nicht nur in Romanen oder in der Forschung anlässlich des 400. Jahrestags des Beginns des Dreißigjährigen Krieges virulent, sondern auch realpolitisch: Die neu errichtete Kertsch-Brücke auf der von Russland annexierten Krim wurde in Betrieb genommen. Seitdem halten die russischen Behörden routinemäßig Schiffe an, die unter ukrainischer oder europäischer Flagge auf dem Weg in die ukrainischen Häfen Mariupol und Berdjansk sind und dabei die Straße von Kertsch passieren.⁷² Es soll noch fast weitere vier Jahre dauern, bis am 24. Februar 2022 der russische Angriffskrieg auf die Ukraine beginnt. Bis dahin einigte sich das ukrainische Parlament 2019 unter anderem auf das Beitrittsgesuch zur NATO als außenpolitisches Ziel.⁷³ Wie eingangs ausgeführt geht mit einem solchen Beitrittsgesuch auch immer die Diskussion einher, ob der antragstellende Staat sich auch hinsichtlich seiner Souveränität als vollwertiges Mitglied neben die anderen Mitgliedsstaaten einreihen kann. Währenddessen propagiert Russland, zuletzt im Juli 2021 in dem von Präsident Putin selbst verfassten Aufsatz *Zur historischen Einheit von Russen und Ukrainern*,⁷⁴ dass die Ukraine kein souveräner Staat sei, obwohl Russland im *Budapester Memorandum* 1994 die Staatlichkeit und die territoriale Integrität der Ukraine völkerrechtlich bindend anerkannt hat.⁷⁵

Dies geschah nicht ohne entsprechende Gegenleistung: Die Ukraine gab im Gegenzug ihre Nuklearwaffen aus Sowjetzeiten ab. Die Annexion einer Insel und die daraus resultierende Kontrolle der Seewege waren nur Vorboten für einen Krieg, dessen Gründe Putin bereits weit im Voraus formulierte und der bis zum heutigen Tag in Europa anhält. Stichpunktartig seien die prägnantesten Formulierungen skizziert, die sowohl die Ukraine als territoriales Gebiet als auch als Staatsgebilde betreffen. Zum einen prangert Putin an, dass die Ukraine wohl „nie eine

⁷² Vgl. Ostania, Elena: *Analyse: Die Eskalation im Asowschen Meer aus internationaler Perspektive*. In: *Bundeszentrale für politische Bildung. Internationales*. 30.11.2018, verfügbar unter: <https://www.bpb.de/themen/europa/ukraine/281636/analyse-die-eskalation-im-asowschen-meer-aus-internationaler-perspektive/>; aufgerufen am 1.3.23.

⁷³ Vgl. <https://www.lpb-bw.de/ukraine-eu-nato>; aufgerufen am 1.3.23.

⁷⁴ Putin, Wladimir: *Über die historische Einheit der Russen und der Ukrainer*. 12.7.2021, übers. v. Christian Grams, verfügbar unter: <http://en.kremlin.ru/events/president/news/66181>; aufgerufen am 1.3.23.

⁷⁵ Vgl. den Text, verfügbar unter: <https://treaties.un.org/doc/Publication/UNTS/Volume%203007/Part/volume-3007-I-52241.pdf>; aufgerufen am 1.3.23.

gefestigte Tradition der eigenen authentischen Staatlichkeit“⁷⁶ gehabt habe. Zum anderen bestehe das ukrainische Staatsgebiet ohnehin größtenteils aus russischen Schenkungen, während die ukrainische Nationalbewegung nur ein „Kunstprodukt der Bolschewiki“⁷⁷ sei. Geopolitisch und völkerrechtlich könnten die Fragen nach der Souveränität und nach dem staatlichen Monopol des Krieges, die bei Abhandlungen zum Dreißigjährigen Krieg zwingend diskutiert werden, nicht relevanter sein – auch mit Blick auf die Beendigung des Afghanistan-Einsatzes zum 11. September 2021.

Diese westliche Fokussierung auf den Staat als Monopolist des Krieges hat folglich seit dem Dreißigjährigen Krieg **innenpolitische** (Verfasstheit des Staates) und **außenpolitische** Auswirkungen (internationales Völkerrecht/Vereinte Nationen). Am prominentesten könnte man die völkerrechtlichen Auswirkungen der staatlichen Souveränität und die Verantwortung, die sie nach sich zieht, in der Aufklärung und bei Kant festmachen. Bereits im Zuge der Französischen Revolution reflektiert Immanuel Kant in der Abhandlung zum *Streit der Fakultäten* wie Staaten nach innen und außen geordnet sein müssen, um friedensfähig zu sein.⁷⁸ Für Kant ist der Krieg „Zerstörer alles Guten“,⁷⁹ daher sollte man eine bürgerlich-republikanische Verfassung anstreben, da diese per se nicht „kriegssüchtig“⁸⁰ sei. Allerdings lässt er die Möglichkeit zum Krieg als „Änderungsgewalt“⁸¹ für eine bessere Zukunft offen. Einen Angriffskrieg lehnt er daher konsequent ab, wobei er sich durchaus bewusst ist, dass sich der Mensch einer Idee der Weltgesellschaft ohne Krieg nur annähern kann.⁸² Wichtig hierbei ist, wie Dieter Langewiesche treffend resümiert, dass Kant bereits an einen globalen Völkerbund autonomer Staaten gedacht hat und nicht an einen zentralistischen Weltstaat als „Zwingherr“⁸³ zum Frieden. Über den Nationalstaat resümiert er mit Kant als theoretischen Unterbau: Nur wenn nach außen Grenzen gezogen werden, lassen sich nach innen

⁷⁶ Putin, Wladimir: *Über die historische Einheit der Russen und der Ukrainer*. 12.7.2021, übers. v. Christian Grams, verfügbar unter: <http://en.kremlin.ru/events/president/news/66181>; aufgerufen am 1.3.23.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Vgl. Langewiesche, Dieter: *Der gewaltsame Lehrer. Europas Kriege in der Moderne*. München 2019, S. 13.

⁷⁹ Kant, Immanuel: *Der Streit der Fakultäten. Zweiter Abschnitt*. In: ders.: *Werke in sechs Bänden. Band VI*. Hg. v. Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1964, S. 351–370; zit. nach Langewiesche, Dieter: *Der gewaltsame Lehrer. Europas Kriege in der Moderne*. München 2019, S. 13.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Langewiesche, Dieter: *Der gewaltsame Lehrer. Europas Kriege in der Moderne*. München 2019, S. 13.

⁸² Vgl. ebd.

⁸³ Ebd., S. 15.

Teilhaberechte demokratisieren, weshalb der Nationalstaat bis heute konkurrenzlos attraktiv sei.⁸⁴

Wie der souveräne Staat als Konstrukt innerstaatlich nun beschaffen sein soll, beherrscht die europäische Diskussion ideengeschichtlich bereits länger. Hier kann spätestens 1651 bei Thomas Hobbes' *Leviathan* angesetzt werden. Hobbes erklärt den Staat zum Werk der Kunst und den Menschen zu dessen Werkstoff und Konstrukteur.⁸⁵ Seine Äußerungen standen im engen zeitlichen Zusammenhang mit der Hinrichtung des englischen Königs Karl I., der am 30. Januar 1649 in London vom Parlament zum Tod auf dem Schafott verurteilt wurde.⁸⁶ Auch August Ludwig Schlözer bezeichnete 1793 kurz vor der Hinrichtung Ludwigs XVI. den Staat als eine „Erfindung: Menschen machten sie zu ihrem Wol (...).“⁸⁷ Vorherrschend ist also die Frage, ob der Staat eine von Gott oder von der Natur gegebene Form sei, oder ob er eine künstliche Schöpfung der Menschen sei. Durch die Enthauptungen der obersten Repräsentanten wurde sowohl 1649 als auch 1793 im Zuge der Französischen Revolution das Bewusstsein für die Veränderbarkeit sozialer Ordnungen geschärft. Doch anders als 1649 kam 1793 hinzu, dass der Staat nicht nur ein Gemachtes, sondern auch ein zu Machendes sei.⁸⁸ Schließlich wurde der Versuch unternommen, einen neuen Staat von Grund auf zu planen, wie auf einem Reißbrett, allerdings ohne den König als Platzhalter Gottes auf Erden. Dadurch verlor auch der Staat selbst seine sakralen Weihen sowie seine transzendenten Legitimation und es stellte sich die Frage, wie diese Leerstelle von nun an zu besetzen sei.

Auch das antike Rom fand sich zu Zeiten Augustus vor einer ähnlichen Problemstellung: Mit seinem Herrschaftsantritt stellte sich erneut die Frage nach der Neuordnung des Staates, an der Caesar fünfzehn Jahre zuvor gescheitert war. Schließlich verlagerte sich die politische Macht seit Jahrzehnten weg vom Senat, den Konsuln und den republikanischen Institutionen hin zu den militärischen Befehlshabern der Legionen.⁸⁹ Die Adelsrepublik konnte nicht wieder eingeführt werden, da die großen staatstragenden Adelsfamilien und politischen Gruppierungen wie Optimaten und Pupularen nach Jahrzehnten des Bürgerkrieges von Marius

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 19.

⁸⁵ Vgl. Koschorke, Albrecht/Lüdemann, Susanne/Frank, Thomas/Matala de Mazza, Ethel: *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*. Frankfurt am Main 2007, S. 9.

⁸⁶ Vgl. ebd.

⁸⁷ August Ludwig Schlözers Aussage zit. nach ebd.

⁸⁸ Vgl. ebd.

⁸⁹ Vgl. Liebs, Detlef: *Römisches Recht. Ein Studienbuch*. Göttingen 2004, S. 44.

über Sulla bis zu Caesar schlicht vernichtet worden waren.⁹⁰ Darüber hinaus bedingte die Ausdehnung des Reiches eine enorme Anzahl an Legionen und Befehlshabern. Daher war Augustus bemüht, die außerordentliche politische Macht der militärischen Befehlshaber rechtlich in das bisherige Staatsgefüge zu integrieren und die militärische Macht zu monopolisieren, trotz der räumlichen Ausdehnung des Herrschaftsgebietes.⁹¹

Der US-amerikanische Politikwissenschaftler Michael W. Doyle nannte diesen Übergang von einem instabilen, gefährdeten Herrschaftsraum zu einem dauerhaft gesicherten Zustand eines Imperiums die *augusteische Schwelle*.⁹² Livius veröffentlicht seine Gründungsgeschichte Roms zeitgleich. *Ab urbe condita* ist allerdings nicht als reine Historiografie zu verstehen, sondern vielmehr als komponierter Gründungsmythos Roms. Er nutze dafür greifbare Quellen sowie das kollektive Gedächtnis und antwortete mit *Ab urbe condita* auf die Problemstellung der Zeit: „Welche Geschichten müssen erzählt werden, um den römischen Staat in seiner institutionellen, moralischen und geschlechterpolitischen Ordnung wiederherzustellen, zu befestigen und hinreichend zu plausibilisieren?“⁹³ Albrecht Koschorke und Susanne Lüdemann nehmen diese Fragen an die Geschichte Livius zum Anlass, um sich diesen Leerstellen bei der Neuordnung eines Staates und ihren historischen Besetzungsversuchen aus literaturwissenschaftlicher Sicht anzunehmen.

Dies liegt nahe, da der staatlichen Neuordnung eine Fiktion vorgelagert ist, wie *Ab urbe condita* zeigt. Koschorke und Lüdemann fragen in *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas* explizit nach den Inhalten und Wirkweisen der rhetorisch-poetischen Verfahren, die der Produktion solcher staatlichen Realitäten innewohnen:

„Es müssen Vorstellungen von Einheit und Ganzheit geschaffen werden, über deren Vermittlung die Beteiligten erst rückwirkend zu einem Selbstverständnis, zu einem

⁹⁰ Vgl. Schmoeckel, Mathias: *Auf der Suche nach der verlorenen Ordnung. 200 Jahre Recht in Europa – Ein Überblick*. Köln 2005, S. 19.

⁹¹ Vgl. Liebs, Detlef: *Römisches Recht. Ein Studienbuch*. Göttingen 2004, S. 45 ff.

⁹² Vgl. Doyle, Michael W.: *Empires*. Ithaca 1986; Münkler hat den Begriff der „augusteischen Schwelle“ von Doyle in die deutschsprachige Diskussion überführt und in seiner Abhandlung *Imperien* an ihr festgemacht, dass dies gleichbedeutend ist mit einem tiefgreifenden Machtortenaustausch. Münkler, Herfried: *Imperien. Die Logik der Weltherrschaft – vom Alten Rom bis zu den Vereinigten Staaten*. Berlin 2005, S. 116.

⁹³ Koschorke, Albrecht/Lüdemann, Susanne/Frank, Thomas/Matala de Mazza, Ethel: *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*. Frankfurt am Main 2007, S. 52.

Eigenbild finden. Das gilt schon für kleinere soziale Einheiten wie die antike Polis, erst recht aber für moderne politische Leitkategorien wie Staat, Volk oder Nation, die ihre Innen-/Außengrenze mit literarischen und ikonographischen Mitteln justieren (Gründungsmythen, Feindbilder, Schwellennarrative).⁹⁴

So zeigen Livius und die Gründungsmythen Roms, dass Gründungserzählungen oftmals Modelle und Denkfiguren bereitstellen, die schöpferisch auf den zeitgenössisch politischen Prozess zurückwirken. Den großen Ursprungsszenen wird so ein historisches Moment beigefügt, durch das aus der Vergangenheit ein Handlungssinn für die Gegenwart geschöpft werden soll.⁹⁵ So ist die politische Verfasstheit einer Gesellschaft nie unabhängig von ihrer Selbstbeschreibung. Vielmehr befinden sie sich in einer stetigen Wechselwirkung. *Sensemaking in a retrospective process* wird dies in der neueren Erzählforschung genannt.⁹⁶ Rom, als Modell für den europäischen Staatsdiskurs, wird gerade erst im Zuge dieser Sinnschöpfung erzeugt.⁹⁷

Die aufgezeigten literaturwissenschaftlichen Erkenntnisse dieser Abhandlung schlagen eine weitere Brücke zur eingangs formulierten, zugegeben überspitzten Frage, wer besser vom Krieg erzählen kann – der Literat oder der Politikwissenschaftler? Die Literatur stellt zum einen den fiktionalen Verhandlungsort der Gründungsmythen (1),⁹⁸ die durch rhetorisch-poetische Verfahren in einer Wechselwirkung zur staatlichen Verfasstheit stehen, wie unter anderem Lüdemann und Koschorke für die Körpermetapher und den europäischen Staatsdiskurs darlegen. Zum anderen ist sie auch eine Spielwiese, um alternative Kriegsverläufe (2) an anderen Orten oder zu anderen Zeiten als eine Art Gedankenexperiment zu verhandeln, wie in Krachts 2008 erschienenem Roman *Ich werde hier sein, im Sonnenschein und im Schatten*, in dem sich die Schweizer Sowjetrepublik seit 96 Jahren im Krieg mit dem faschistischen

⁹⁴ Ebd. S. 11.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 56.

⁹⁶ Vgl. Czarniawska, Barbara: *Narratives in Social Science Research*. London 2004, S. 23.

⁹⁷ Vgl. Koschorke, Albrecht/Lüdemann, Susanne/Frank, Thomas/Matala de Mazza, Ethel: *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*. Frankfurt am Main 2007, S. 56.

⁹⁸ Die folgenden vier Kategorien, werden nur lose eingeführt. Bisher gibt es keine vollständige Kategorisierung des Kriegsdiskurses in der Literatur, allerdings lassen sich an der aufgezeigten Sekundärliteratur zum Kriegsdiskurs gewisse Themenbereiche und Gemengelagen festmachen, weshalb man zu dieser Einteilung gelangen könnte. Nummeriert wird sie schlicht aus Gründen der Übersichtlichkeit.

Deutschland befindet.⁹⁹ Sie bietet darüber hinaus die Möglichkeit, wie in Kehlmanns Roman *Tyll*, die Besonderheiten der gewohnten Kriegsbeschreibungen oder Erzähltraditionen (3) über die Erzählweisen der Figuren im Roman offenzulegen. Stichwort: Wiederholung von literarischen Beschreibungs- und Erzähltraditionen anstelle eines möglichst authentischen und mimetischen Erlebnisberichts. Des Weiteren gibt es einen großen Bereich der literarischen Kriegsverhandlungen, in dem die Literaturschaffenden weniger das tagespolitische Geschäft kommentierend in Szene setzen als vielmehr eigenständige politische Grundsatzreflexionen (4) vorlegen.

Jüngst hat Carolin Rocks dazu eine ausführlich recherchierte Doktorarbeit vorgelegt. Sie zeigt auf, dass die Autoren Goethe, Schiller und Kleist in ihren Dramen die politische Neuordnung, bedingt durch die Französische Revolution 1789, weniger direkt kritisieren oder affirmieren, sondern selbst politische Grundsatzreflexionen ausarbeiten, die trotz einer signifikanten reflektorischen Distanz alles andere als ihrer Zeit enthoben sind.¹⁰⁰ Ihre Arbeit schließt an die literaturwissenschaftliche Forschung zum Begriff des Politischen an und fokussiert mit „sinnlich-emotionalen Möglichkeitsbedingungen einen spezifischen Voraussetzungstyp von politischer Sinnbildung“.¹⁰¹ Mit dieser Formulierung ist angesprochen, dass ihre analysierten Helden immer ein Publikum brauchen und erst dadurch zu Reflexionsfiguren der Logik politischer Gründung werden. So rücken bei ihr nicht die Helden selbst, sondern die

⁹⁹ Alternativweltgeschichtliche Romane wie auch Filme und Serien behandeln besonders oft den Zweiten Weltkrieg, aber auch das Römische Reich, den Ersten Weltkrieg, die Weimarer Republik und den Kalten Krieg. Beispielhaft herausgegriffen, seien: Eschenbach, Andreas: *NSA*. Köln 2020: Im Roman verfügen die Nazis nicht nur über Atombomben, sondern auch über ein EDV-System, das sich wenig demokratiefördernd in den Dienst der Macht und der Machthaber stellt. Dicks, Philip K.: *The Man in the High Castle*. Frankfurt am Main 2017: Hier haben Japan und das nationalsozialistische Deutschland den Zweiten Weltkrieg gewonnen und die USA in zwei Besatzungszonen aufgeteilt. Fry, Stephen: *Geschichte machen*. Berlin 2007: In diesem Roman soll durch ein Unfruchtbarkeitsmedikament die Geburt Hitlers verhindert werden. Stattdessen ergreift Rudolf Gloder die Macht und verabreicht allen Juden das Unfruchtbarkeitsmedikament. Wissenschaftlich wurde diese Ausformung des Science-Fiction-Genres jüngst von Michael Navratil bearbeitet, der die Besonderheiten des Kontrafiktischen Erzählens unter anderem in der *alternate history* auf das politische Schreiben zurückgebunden hat und gleichzeitig die zugrunde liegende Erzählweise aufarbeitet, ohne sie lediglich auf das Genre zu beziehen. Navratil, Michael: *Kontrafaktik der Gegenwart. Politisches Schreiben als Realitätsvariation bei Christian Kracht, Kathrin Röggla, Juli Zeh und Leif Randt*. Berlin 2022; oder exemplarisch Widmann, Andreas Martin: *Kontrafiktische Geschichtsdarstellung: Untersuchungen an Romanen von Günter Grass, Thomas Pynchon, Thomas Brussig, Michael Kleeberg, Philip Roth und Christoph Ransmayr*. Heidelberg 2009; Durst, Uwe: *Zur Poetik der parahistorischen Literatur*. In: *Neohelicon*. XXXI, 2/2004, S. 201–220.

¹⁰⁰ Vgl. Rocks, Carolin: *Heldentaten, Heldenräume. Zur Analytik des Politischen im Drama um 1800 (Goethe – Schiller – Kleist)*. Berlin 2020, S. 8.

¹⁰¹ Ebd.

Heroisierungsprozesse der Figuren in den Mittelpunkt. Ihre Abhandlung wurde teilweise für die unscharfe Verwendung des Konzepts *das Politische* kritisiert,¹⁰² allerdings soll es in der vorliegenden Argumentation nicht um die Gründlichkeit von wissenschaftlichem Arbeiten gehen, sondern darum, dass bei den eigenständigen politischen Grundsatzreflexionen der Autoren auch die formalen oder wirkästhetischen Charakteristika der jeweiligen Gattung eine Rolle spielen. Braucht der Held ein Publikum für seinen Heroisierungsprozess, so braucht auch der Dramentext die Aufführungssituation.

Kehrt man erneut zur Frage „Münkler oder Kehlmann?“ zurück, ist der Verweis auf das gesellschaftskritische Moment der Literatur nun freilich kein Novum und würde lange nicht genügen, um die provokante Frage positiv für Literaturschaffende ausfallen zu lassen. Allerdings wurde mit dem vorliegenden Problemaufriss rund um den Souveränitätsbegriff, seine Aktualität und die Gründungsmythen, auf die er stellenweise angewiesen ist, en passant gezeigt, dass ein großer Bereich der Kriegsforschung durchaus in den Kompetenzbereich der Literaturwissenschaft fällt, da der Krieg in der Literatur auf unterschiedlichen Ebenen verhandelt wird. Nimmt man folglich Literatur als Instrument gesellschaftlicher Selbstbeobachtung ernst, können Veränderungen, Störungszustände und Problemreaktionen durch eine literaturwissenschaftliche Analyse dezidiert offengelegt werden. So kann die Literaturwissenschaft den Kriegsdiskursen der Rechtswissenschaft, der Politikwissenschaft und der Geschichtswissenschaft einen eigenen Kriegsdiskurs zur Seite stellen.

Von kriegerischen Textoberflächen: Hermann

Für den Kriegsdiskurs in der Literatur gibt es bisweilen kanonisch gewordene Autoren und Werke. Willkürlich seien hier einige Autoren herausgegriffen: angefangen in der Frühen Neuzeit mit Gryphius, über das 18. Jahrhundert mit Schiller und Kleist, das 20. Jahrhundert mit Mann, Jünger oder Brecht, bis zu den zeitgenössischen Literaturschaffenden wie Kracht. Das Besondere hierbei ist, dass oft diejenigen Texte im Kriegskontext gelesen werden, in denen es auch an der Textoberfläche um Krieg geht. Freilich liegt dies intuitiv nahe, verkürzt allerdings die Diskussion. Dies zeigt sich auf zwei Ebenen: Bei Heinrich von Kleist ist der

¹⁰² Vgl. Meid, Christopher: *Rezension: Carolin Rocks. Heldenaten, Heldenräume. Zur Analytik des Politischen im Drama um 1800 (Goethe – Schiller – Kleist)*. Berlin 2020. In: *helden. heroes. héros.* S. 35–36, verfügbar unter: <https://d-nb.info/1240141750/34>; aufgerufen am 1.3.23.

kanonisch gewordene Text in diesem Fall die *Hermannsschlacht*.¹⁰³ Barbara Vinken hat in diesem Zusammenhang jüngst aufgezeigt, dass die bestehende Forschung zu Kleist das Drama sogar gänzlich verlesen habe, da man interpretatorisch wohl nicht zur Tiefenstruktur des Textes gedrungen ist und ihn nach wie vor in einer langen Hermann-Tradition (Arminius-Mythos)¹⁰⁴ liest. Nach Vinken gibt es zwei Traditionslinien: Diejenige eines aufkeimenden Nationalsozialismus, die Hermann dankend als Prototyp eines Führers aufgreift, der geltendes Recht bricht, um Höheres zu schaffen,¹⁰⁵ und diejenige Tradition, die es als Reaktion auf die napoleonische Besetzung als einen ersten Entwurf deutscher Realpolitik begreift: Das Ziel sei absolut, jedes Mittel erlaubt.¹⁰⁶ Dies geschieht, obwohl in der *Hermannsschlacht* beinahe lehrstückartig eine totale Zerstörung des germanischen Gründungs- und Nationalmythos seiner Zeit geleistet werde.¹⁰⁷ Die stärksten Argumente von Vinken sind in diesem Zusammenhang, dass die *patria potestas*¹⁰⁸ für die Römer den Krieg zu einem gerechten Krieg macht und dass der Ausnahmezustand selbst im nicht staatlich gehegten Partisanenkrieg¹⁰⁹ eigentlich zeitlich begrenzt sein sollte.¹¹⁰ Allerdings verkehre Hermann diese Komponenten durchgehend, indem er seine Frau als Lockvogel benutzt, seine Kinder dem Glücksspieler als wankelmütige Fortuna anvertraut und ihr Leben ohne ihr Wissen und das Wissen ihrer Mutter leichtfertig aufs Spiel setzt. Darüber hinaus leite er als Landesvater die Vergewaltigung und die Zerstückelung eines seiner Landeskinder selbst an.¹¹¹ Zudem plant er „einen in Raum und Zeit unbegrenzten, einen kosmisch-universalen Zerstörungsfeldzug“,¹¹² der die Vertreibung

¹⁰³ Kleist, Heinrich v.: *Hermannsschlacht*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Erster Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 533–628.

¹⁰⁴ Eine gesteigerte Begeisterung für Arminius (später Hermann) als deutschen Nationalmythos lässt sich ab dem 18. Jahrhundert festmachen: Klopstock stellt in seiner Hermann-Trilogie Arminius als Helden dar, der sich für das Vaterland geopfert hat. Im Zuge der napoleonischen Besetzung Deutschlands und der Befreiungskriege positioniert sich Fichte ähnlich wie Klopstock und führt die deutsche Sprache und den Erhalt des deutschen Freiheitsdrangs auf die Germanen zurück.

¹⁰⁵ Vgl. Vinken, Barbara: *Bestien: Kleist und die Deutschen*. Berlin 2011, S. 12.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 14.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 17.

¹⁰⁸ Nach Livius und der Geschichte zu Virgil kann die *patria potestas* als der Schutz der Familie, des Eigentums und der Schutz der Frauen und Kinder vor sexueller Versklavung definiert werden. Dieser Schutz rechtfertigt für die Römer den gerechten Krieg. Vgl. Fögen, Marie Theres: *Römische Rechtsgeschichten. Über Ursprung und Evolution eines sozialen Systems*. Göttingen 2002, S. 31.

¹⁰⁹ Nach Carl Schmitt gilt der Partisanenkrieg nur so lange, bis der Feind von dem eigenen Gebiet vertrieben ist. Mit der Vertreibung der Besatzungsmacht ende der Ausnahmezustand. Vgl. Schmitt, Carl: *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*. Berlin 2017, S. 90ff.

¹¹⁰ Vgl. Vinken, Barbara: *Bestien: Kleist und die Deutschen*. Berlin 2011, S. 18 u. 19.

¹¹¹ Vgl. ebd.

¹¹² Ebd., S. 20.

der Besatzungsmacht überdauern soll. Diese Analysen führen Vinken dazu, die *translatio romae*, die bei Klopstock und Schiller ein Versprechen auf eine republikanische Staatsordnung darstellen, bei Kleist als Fluch zu deuten.¹¹³ Für Kleist wären die Befreiungskriege sodann keine *translatio republica*, sondern eine *translatio tyrannis*, in der die römischen Bürgerkriege von Deutschen und Franzosen gleichermaßen fortgeführt werden.¹¹⁴ Schließlich stelle Kleist Hermann als perfides Zerrbild der Römer dar und lasse so den Gegensatz von germanisch und römisch, der bis dahin die deutsche Geschichte geprägt hat, verschwinden.¹¹⁵ Zugegebenermaßen zeichnet Kleist damit ein pessimistischeres Europabild als seine Zeitgenossen: ein von Bürgerkrieg verzerrtes Europa.

An der Textoberfläche der *Hermannsschlacht* spielt sich vermeintlich eine Geschichte der Feindschaft von Franzosen und Deutschen ab, die über eine nationale Identitätsstiftung Mut für die zeitgenössischen Befreiungskriege stiften soll und gleichzeitig den Grundstein für die Geburt der Nationalstaaten legt. Der Kriegsdiskurs könnte sich lediglich auf motivischer Ebene (2) abspielen und mit dem Sieg der Germanen über die Römer, als Staatenkrieg, enden. In seiner Tiefenstruktur werden die Kriegsmotive allerdings derart variiert, dass unter Berücksichtigung der antiken Referenzen (1), wie Livius, eigenständige politische Grundsatzreflexionen (4) zu finden sind. Der Staatenkrieg wird von einer *translatio tyrannis* überschattet, in der sich Römer und Germanen als Brüder in einem Bürgerkrieg gegenüberstehen. Dimensionen eines Staatenkrieges kommen nicht zum Zug, da die eigentlich unhintergehbar Feindschaft der Römer und Germanen austauschbar und pervertiert wird. Schließt man sich seiner *translatio tyrannis*, wie sie Vinken aufzeigt, an, so zöge das durchaus andere Konsequenzen für die Verfasstheit des zeitgenössischen Europas nach sich. Die Akteure sind geeint im Bürger- bzw. Bruderkrieg und Deutschland weit entfernt von der republikanischen Nachfolge der tugendhaften Germanen, wie es vielleicht Schiller und Klopstock modellieren würden.

Von vermeintlich a-kriegerischen Textoberflächen: Kohlhaas

Zum anderen führt der inhaltliche Fokus auf den Krieg dazu, dass andere Texte, in denen es oberflächlich um vermeintliche Rechtsstreitigkeiten geht, nicht in ihrer vollumfänglichen

¹¹³ Vgl. ebd., S. 93.

¹¹⁴ Vgl. ebd.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 35.

kriegerischen Dimension gelesen werden. So finden sich zu Kleists *Michael Kohlhaas* viele Forschungsarbeiten, die ihren Fokus im Bereich des Gesellschaftsvertrages und des Rechts zum Widerstand haben.¹¹⁶ Teilweise gehen diese Überlegungen zum Widerstand in einen Diskurs um Selbstjustiz oder den Partisanenkrieg über.¹¹⁷ Dies ist wiederum kaum verwunderlich, da Michael Kohlhaas im Text tatsächlich brandschatzend durchs Land zieht, nachdem er den Junker Wenzel von Tronka in keiner Instanz in Regress nehmen kann. Dieser hat vorab Kohlhaasens Pferde, die er als Pfand auf der Tronkenburg zurückgelassen hatte, selbst zur Arbeit eingespannt und schlecht gefüttert, weshalb diese enorm an Wert verloren haben.

Problematisch ist dies vorerst nicht, allerdings werden die Ergebnisse zumeist im Bereich von Recht und Moral oder Recht und Literatur verortet und Michael Kohlhaas „nur“ in seiner innenpolitischen Dimension diskutiert. Im Text spricht die Figur Kohlhaas allerdings selbst davon, dass er mit dem „Junker Wenzel von Tronka, (...) in einem gerechten Krieg liege“.¹¹⁸ Als Kohlhaas wenig später Leipzig „an drei Seiten in Brand“¹¹⁹ steckt, ruft er „das Volk auf, sich zur Errichtung einer besseren Ordnung der Dinge, an ihn anzuschließen; und das Mandat war mit einer Art von Verrückung, unterzeichnet: >>Gegeben auf dem Sitz unserer provisorischen

¹¹⁶ Zum Gesellschaftsvertrag und Recht zum Widerstand siehe exemplarisch Hamacher, Bernd: *Michael Kohlhaas*. In: *Kleist. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Ingo Breuer, Stuttgart 2013, S. 97–106, hier: S. 99; Künzel, Christine: *Recht und Justiz*. In: *Kleist. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Ingo Breuer, Stuttgart 2013, S. 272–275, hier: S. 273; Heimböckel, Dieter: *Michael Kohlhaas. Aus einer alten Chronik*. In: *Kindlers Literatur Lexikon 9*. Hg. v. Arnold Heinz Ludwig, Stuttgart 2009, S. 143–144, hier: S. 144; Knobloch, Hans Jürgen: *Die Auflösung des Gesellschaftsvertrages in Kleists Michael Kohlhaas*. In: *Recht und Gerechtigkeit bei Heinrich von Kleist*. Hg. v. Peter Ensberg, Hans-Jochen Marquardt, Stuttgart 2002, S. 69–77; Lucas, Raymon: *Kleists Kohlhaas: Zur Klärung einiger strittiger Punkte*. In: *Recht und Gerechtigkeit bei Heinrich von Kleist*. Hg. v. Peter Ensberg, Stuttgart 2002, S. 79–85; Wittkowski, Wolfgang: *Fiat potestas, et pereat justitia. „Michael Kohlhaas“, Luther und die preußische Rechtsreform*. In: *Recht und Gerechtigkeit bei Heinrich von Kleist*. Hg. v. Peter Ensberg, Hans-Jochen Marquardt, Stuttgart 2002, S. 87–114; Giuriato, Davide: *Wolf der Wüste. Michael Kohlhaas und die Rettung des Lebens*. In: *Ausnahmestand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist*. Hg. v. Nicolas Pethes, Göttingen 2011, S. 290–306; Howe, Steven: *Reform und/oder Revolution? Michael Kohlhaas*. In: *Unverhoffte Wirkungen. Erziehung und Gewalt im Werk von Heinrich von Kleists*. Hg. v. Ricarda Schmidt, Seán Allan Steven Howe, Würzburg 2014, S. 103–127; Müller-Salget, Klaus: *Gewalt und Gegengewalt im Michael Kohlhaas. Rechtfertigung der Selbsthilfe?* In: *Kleist zur Gewalt. Transdisziplinäre Perspektiven. Band 8*. Hg. v. Wolfgang Palaver, Innsbruck 2011, S. 125–134.

¹¹⁷ Vgl. pars pro toto Kittler, Wolf: *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*. Freiburg im Breisgau 1987.

¹¹⁸ Kleist, Heinrich v.: *Michael Kohlhaas*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 9–103, hier: S. 34.

¹¹⁹ Ebd., S. 41.

Weltregierung, dem Erzschlosse zu Lützen.<<¹²⁰ Zudem findet sich in der zweiten Fassung der Novelle ein anderes politisches Setting. In der ersten Fassung des in Dresden erscheinenden Phöbus fehlen alle auf Sachsen bezüglichen Ortsbestimmungen.¹²¹ So ergibt sich in der zweiten Fassung eine Zweistaatlichkeit zwischen Sachsen und Preußen, die das Erzählte eben nicht zu einer reinen innenpolitischen Angelegenheit werden lassen.

Der bellum iustum und seine Akteure erfuhren, wie bereits dargelegt, mit der Beilegung des Dreißigjährigen Krieges wesentliche Änderungen, da Kriege nur noch von Staaten als rechtmäßigen Autoritäten geführt werden konnten. Mit dem Verweis auf den gerechten Krieg geht es also gerade nicht ausschließlich um innenpolitische Angelegenheiten, sondern auch um außenpolitische Dimensionen. Diese finden sich in *Michael Kohlhaas* als scheinbar nicht aufzulösende diskursive Überlagerungen von mittelalterlichen Rechtssystemen und naturrechtlichen Überlegungen zum Gesellschaftsvertrag.¹²² Nimmt man nun diese außenpolitischen Dimensionen samt den diskursiven Überlagerungen, mit denen sie einhergehen, ernst, so ist Kohlhaas nicht nur ein Partisan, der innenpolitisch Unruhe stiftet. In *Michael Kohlhaas* würden sodann, ebenso wie in der *Hermannsschlacht*, eigenständige politische Grundsatzreflexionen über das Staatenkriegswesen angestellt werden. Die diskursiven Überlagerungen zeigen das ideengeschichtliche Spannungsfeld auf, das zur Zeit des Westfälischen Friedens herrschte und auf das man sich um 1815 mit dem Wiener Kongresses abermals besinnen sollte. Schließlich sollte das gehegte Kriegsrecht nach Napoleons Feldzügen durch Europa rehabilitiert werden. *Pointiert ließe sich sagen, dass es in Michael Kohlhaas innen- und außenpolitisch genauso kriegerisch zugeht wie in der Hermannsschlacht.*

Diese These zu *Michael Kohlhaas* schließt, wenn man so will, an Barbara Vinkens Überlegungen zur *Hermannsschlacht* an. Und zwar dergestalt, dass in beiden Texten von Kleist nicht nur eigenständige politische Grundsatzreflexionen angestellt werden, sondern dass diese durchaus quer zur bisherigen Rezeption stehen. Ausführlich wird dies im Kapitel zu *Michael Kohlhaas* weiter unten dargelegt. Es gibt noch zwei weitere Texte von zwei anderen

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Vgl. Kleist, Heinrich v.: *Michael Kohlhaas. (Aus einer alten Chronik). Anmerkungen*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 896.

¹²² Vgl. Hamacher, Bernd: *Michael Kohlhaas*. In: *Kleist. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Ingo Breuer, Stuttgart 2013, S. 97–106, hier: S. 99.

Autoren, denen ein ähnliches Rezeptionsschicksal widerfahren ist: *Mario und der Zauberer* von Thomas Mann und *Faserland* von Christian Kracht. Sofern es um Überlegen zu Kriegen im Werk der Autoren geht, sind diese beiden Texten eher die kleineren, a-kriegerischen Schwestern von zwei weitaus prominenter behandelten Texten in Bezug auf kriegerische Auseinandersetzungen: *Der Zauberberg* von Thomas Mann und *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* von Christian Kracht – obwohl Krachts *Faserland* die motivische Kriegsreferenz auf Robert Harris' *Fatherland* als Assonanz bereits im Titel trägt.

Während Kohlhaas wenigstens brandschatzend durchs Land zieht und so zumindest motivisch den Weg zu gewalttätigen Aufständen und kriegerischen innerstaatlichen Auseinandersetzungen in der Rezeption ebnet, gibt es in den beiden anderen Texten kaum Gewalt. Im Gegenteil, sie kommen noch ein wenig a-kriegerischer und harmloser daher: mit einer Erzählung über eine Italienreise samt Zaubershows und einem namenlosen Mittzwanziger in der Quarterlife Crisis. *Faserland* wurde vor allem zu Beginn im Feuilleton als Pop-Roman gelesen, dessen einziger politischer Inhalt nur noch auf ein lächerliches Ritual beschränkt ist, das immer nach den gleichen Regeln abläuft, allerdings keine Neuerungen bringt.¹²³ *Mario und der Zauberer* ist eine kurze Erzählung, die auf einem tatsächlichen Reiseerlebnis von Thomas Mann beruht, allerdings vermehrt im Kontext der Gefahren von charismatischer Führung im faschistischen Italien und Deutschland rezipiert wurde.¹²⁴ Diese vorgelagerte These zu *Michael Kohlhaas* und der Verweis auf das ähnliche Rezeptionsschicksal von *Mario und der Zauberer* und *Faserland* ebnen den Weg zur übergeordneten These der vorliegenden Arbeit. In ihrem Fokus sollen genau diejenigen Texte von politisch kanonisch gewordenen Autoren rücken, die so verführerisch alltäglich, harmlos, unpolitisch und gänzlich a-kriegerisch daherkommen.

¹²³ Vgl. Hütelin, Thomas: *Das Grauen im ICE-Bord-Treff*. In: *Spiegel Kultur*. 19.2.1995, verfügbar unter: <https://www.spiegel.de/kultur/das-grauen-im-ice-bord-treff-a-784fe5b9-0002-0001-0000-000009159324>; aufgerufen am 1.3.23; für einen deutlich differenzierten Blick: Jahraus, Oliver: *Ästhetischer Fundamentalismus. Christian Krachts radikale Erzählexperimente*. In: *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Hg. v. Johannes Birgfeld, Claude D. Conter, Köln 2009, S. 13–23; Schumacher, Eckhard: *Die Ironie der Ambivalenz. Ästhetik und Politik bei Christian Kracht*. In: *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*. Hg. v. Matthias N. Lorenz/Christine Riniker, Berlin 2018, S. 17–34.

¹²⁴ Vgl. exemplarisch Sautermeister, Gert: *Thomas Mann: „Mario und der Zauberer.“* München 1981; Tebben, Frederike: *Genie und Charisma. Herrschaftsformen und Führerfiguren um Werk Thomas Manns*. Tübingen 2017.

Methodische Verweise

Dadurch, dass in der vorliegenden Arbeit zum einen auf literarische Symbole und Motive zurückgegriffen wird, die in ihrem politischen Gehalt für kanonisch gewordene Kriegstexte bereits erschlossen wurden, zum anderen gerade tagespolitische und historische Kontexte durch einen Exkurs in andere wissenschaftliche Disziplinen erarbeitet werden müssen und zum dritten auch gattungsübergreifende Überlegungen zur Fiktionstheorie angestellt werden, lohnt ein Verweis auf die methodischen Vorgehensweisen.

In der Einleitung wurde dargelegt, dass gewisse vermeintlich a-kriegerische Texte, in denen es oberflächlich gerade nicht um Krieg geht, über Zeichenstrukturen verfügen, die erst in ihrer Tiefenstruktur kriegerisch werden. Selbst wenn es auf Ebene der histoire (was erzählt wird) nicht um einen Krieg, sondern um Rechtsstreitigkeiten (*Michael Kohlhaas*), Zaubershows (*Mario und der Zauberer*) oder exzessive, teils nächtliche, Streifzüge durch Deutschland geht (*Faserland*), findet sich unter dieser plakativ a-kriegerischen Oberfläche unter anderem der fiktionale Verhandlungsort von Gründungsmythen (1), alternativen Kriegsverläufen (2), Variationen der gewohnten Kriegsbeschreibungen oder Erzähltraditionen (3) oder politischen Grundsatzreflexionen (4). Die drei Texte verhandeln unter der Oberfläche die gleichen Motive wie andere Texte, die für den Kriegsdiskurs bereits kanonisch geworden sind, und werden gerade in ihrem Spannungsfeld von a-kriegerischer Textoberfläche und kriegerischen Tiefenstrukturen für die Diskussion auf einer weiteren Ebene fruchtbar gemacht. Freilich sind die Rückgriffe auf Metaphern und ihre Wirkweisen, wie sie einleitend dargestellt wurden, Teil hermeneutischer Interpretationsverfahren. Dies führt dazu, dass im Verlauf der Arbeit strukturalistische Textanalysen, die bei erzähltheoretischen Analysen vorherrschen, um hermeneutische oder wirkästhetische Interpretationen ergänzt werden, wo strukturalistische Konzepte virulent werden, es zu „Überschneidungen“¹²⁵ kommt oder sie schlicht nicht für eine umfangreiche Analyse der Texte ausreichen.

Dieses Vorgehen entspricht ohnehin modernen Ansätzen der Literaturtheorie. So widmet Wolfgang Detel in seiner Monografie *Geist und Verstehen* einige Kapitel nur dem Wechselspiel

¹²⁵ Baasner, Rainer: *Hermeneutik*. In: *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. Hg. v. Horst Brunner, Rainer Moritz, Berlin 2006, S. 159–164, hier: S. 163; Baasner macht deutlich, dass die Überschneidung aus dem Prozess des Verstehens röhren, der der Interpretation (Kommentar, strukturalistischer Textanalyse und Dekonstruktion) zugrunde liegt.

von Hermeneutik und Semiotik, Strukturalismus und poststrukturalistischer Textinterpretation.¹²⁶ Hier macht er deutlich, dass all diese Ansätze ein Textverstehen im klassisch hermeneutischen Sinne voraussetzen und der vermeintliche Gegensatz von Hermeneutik und strukturalistischen Ansätzen verschwimmt.¹²⁷ Im Gegenteil haben diese Ansätze in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, ähnlich wie die philosophische Hermeneutik, das textwissenschaftliche Verstehen geprägt, indem sie den Fokus auf die formale Gestaltung der Werke gelegt haben.¹²⁸

Im Hauptteil finden sich zu Beginn Rückgriffe auf strukturalistische Theorien, da die drei ausgewählten Texte nicht nur ein ähnliches motivisches Rezeptionsschicksal hinsichtlich des a-kriegerischen Inhalts, sondern auch die Uneinigkeit innerhalb der Forschung in Bezug auf ihre Gattungszuordnungen und ihre Erzählweisen eint. Die neuere Erzähltheorie fußt mit ihren Begriffen und prominenten Vertretern wie Gérard Genette, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes etc. seit dem russischen Formalismus und dem Strukturalismus seit den 1950ern auf strukturalen Textanalysen.¹²⁹ Daher wird vor allem in den Teilen der vorliegenden Arbeit, die sich mit der formalen Gestaltung der Texte befassen, ein strukturalistisches Interpretationsverfahren anstelle eines hermeneutischen verwendet. Der traditionell hermeneutische Ansatz beruht auf einem überkommenen Inhalt-Form-Gegensatz, der dazu führt, dass das Augenmerk vermehrt auf den Inhalt der Texte gelegt wird und der Fokus auf das Zusammenspiel von Form und Inhalt, also die ganzheitliche Organisation der Texte, verloren geht.¹³⁰

Jedoch stoßen solche strukturalen Analysemethoden ebenfalls in vielen Bereichen an ihre Grenzen. Man denke beispielsweise mit Barthes und seinem proklamierten „Tod des Autors“¹³¹ an Autoren wie Christian Kracht, die postmoderne Theoretiker vorführen, indem sie die Intention des Autors oder der Autorpersona als idealistischen Analysestandpunkt, ohne

¹²⁶ Vgl. Detel, Wolfgang: *Geist und Verstehen. Historische Grundlagen einer modernen Hermeneutik*. Frankfurt am Main 2011, S. 191–247 u. 436–448.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 225 f.

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 191.

¹²⁹ Vgl. zu Strukturalismus und erzähltheoretischen Begriffen: Andreotti, Mario: *Die Struktur der modernen Literatur. Neue Formen und Techniken des Schreibens*. Stuttgart 2022, S. 18.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 17 f.

¹³¹ Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. In: ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Frankfurt am Main 2006, S. 57–63.

die eine Interpretation schlicht nicht möglich wäre, stärken. Ein weiteres Beispiel in Anschluss an den Tod des Autors wäre die Einordnung der Rezipierenden. Vorliegend wird auf eine Geschichte der Stellung der Rezeptionsästhetik innerhalb der Literaturwissenschaft verzichtet, da lediglich die Position der Rezipierenden innerhalb des Interpretationsvorgangs von Interesse ist.¹³² Das Verhältnis zwischen Text und Leser stellt für Hans Robert Jauß den wichtigsten Bezugspunkt für die Konstitution von Sinn im Leseakt dar. In seiner Antrittsvorlesung stellt er den historischen Verlauf der Rezeption eines Werkes in den Vordergrund. Selbstredend geht die Sicht auf ein Werk von einem zeitgenössischen Leser aus, doch ist nach Jauß' durchaus hermeneutischer Auffassung der ästhetische Gehalt eines Werkes höher, sofern seine Rezeption dem historischen Wandel standhält.¹³³ Diese starke Position des Rezipierenden für literarische Texte führte zu einer Reihe von theoretischen Konstruktionen des Rezipierenden. Dazu gehören textinterne Größen wie der fiktive Leser (auf Figurenebene, Gegenstück zum Erzähler)¹³⁴ und der implizite Leser (als Gegenstück zum impliziten Autor)¹³⁵ sowie textexterne wie der reale Leser (empirisch)¹³⁶ und der ideale Leser (vom Verfassenden gewollt).¹³⁷

Teilweise wurde in der Forschung darauf verwiesen, dass auf eine Ausdifferenzierung der einzelnen Leser verzichtet werden sollte, da es sonst zu Überschneidungen oder Paradoxien kommt.¹³⁸ Für die vorliegende Arbeit und die in ihr behandelten referenziellen Verweise auf

¹³² Zu den Anfängen der Rezeptionsästhetik im Kommunikationsmodell als Antwort auf bisherige und für defizitär gehaltene Literaturtheorien wie den Strukturalismus sowie die Hermeneutik vgl. Iser, Wolfgang: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz 1970; hier handelt es sich um die leicht überarbeitete Version der Antrittsvorlesung an der Universität Konstanz. Der implizite Leser ist keine empirische Person, sondern beschreibt in der Literaturtheorie die im Akt des Lesens zu realisierende Rolle des Rezipierenden eines literarischen Textes. Der vom Autor verfasste Text denkt den Rezipierenden mit und gibt ihm eine konstitutive Rolle für die Interaktion zwischen Text und Rezipienten. Er ist ein Pendant zum impliziten Autor bei Booth: Booth, Wayne Clayson: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1961, S. 158 f.

¹³³ Hier unterscheidet er sich von Iser, der texttheoretisch nicht hermeneutisch interessiert ist und den Fokus nicht so sehr auf die Rezeptionsgeschichte legt. Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. In: *Rezeptionsästhetik*. Hg. v. Rainer Warning München 1994, S. 126–162.

¹³⁴ Vgl. Seibel, Klaudia: *Der fiktive Leser*. In: *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart 2004, S. 145.

¹³⁵ Vgl. Winkgens, Meinhard: *Der implizite Leser*. In: *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart 2004, S. 145 f.

¹³⁶ Vgl. ebd.

¹³⁷ Vgl. Wolff, Erwin: *Der intendierte Leser*. In: *Poetica*. Nr. 4 (1971). S. 139–166.

¹³⁸ Vgl. Nünning, Ansgar: *Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des implied author*. In: *DVjs*. Nr. 67 (1993), S. 1–25.

die Lebenswirklichkeit der Rezipierenden wird daher grundsätzlich von einer *erstarkten Position der Rezipierenden* gesprochen. Sollte im Einzelnen die Unterscheidung der Rezipierenden einen Unterschied in der Einordnung der Texte machen, wird entsprechend auf sie zurückgegriffen. Die vorliegende Arbeit verbleibt, wie es für rezeptionsästhetische Analysen üblich ist, bei einem Konstrukt der Rezipierenden, das auf empirisch eruierte Leseaktivitäten über quantitative Methoden verzichtet. Es rücken Verfahren der Bedeutungskonstitution in den Blick und nicht kultursoziologische Eigenschaften wie Alphabetisierungsquoten oder Gattungspräferenzen unterschiedlicher Lesemilieus.

Vorab wird ebenfalls auf die realhistorische Entstehungszeit der Texte eingegangen. Hier zeichnet sich eine interessante Linie für die Geschichte der gehegten Kriegsführung ab: vom Wiener Kongress über das Aufkeimen faschistischer Strömungen in Deutschland zu Zeiten der Weimarer Verfassung bis hin zum Ende des Kalten Krieges. Alle drei Texte sind in zeitlicher Nähe zu Ereignissen entstanden, die sich eindeutig zu einer bestimmten Idee der staatlichen Verfasstheit und in Verlängerung dazu zu dem gehegten Staatenkrieg verhalten. Dieser Teil speist sich maßgeblich aus Forschungsarbeiten der benachbarten geisteswissenschaftlichen Disziplinen wie der Geschichts-, Rechts- und Politikwissenschaft. Berücksichtigt man die realhistorischen Entstehungszeiträume und die Tiefenstrukturen der Texte, die sich allesamt um die prekär gewordene Verfasstheit einer Gesellschaft oder eines Staates drehen, erschließt sich der Name für das Erzählverfahren: der politische Erzähler.

Dieser symptomatische Befund darüber, dass sich die Erzählstimme in allen drei Werken ähnelt, aber mit dem bisher üblichen literaturwissenschaftlichen Handwerkszeug nicht eindeutig bestimmen lässt, legt die Vermutung nahe, dass der Literaturwissenschaft das „richtige“ Handwerkszeug zur Bestimmung fehlt. *Daher führt die vorliegende Arbeit den Politischen Erzähler als neuen Erzähler ein.* Die Einführung eines Politischen Erzählers ist das zentrale Anliegen der Arbeit. Hierfür wird der Politische Erzähler fiktionstheoretisch hergeleitet. Da die Entstehungszeit des ersten Textes *Michael Kohlhaas* mit dem Niedergang des Dramas und dem Aufstieg des Romans um 1800 zusammenfällt, müssen die zeitgenössischen Überlegungen zu Gattungssynthesen ernst genommen werden, weshalb sich dieser Teil aus gattungsübergreifenden Theorien zur Fiktions- und Illusionsbildung zusammensetzt.

In dem nationalphilologisch geprägten Wissenschaftsdiskurs der Germanistik wurde bislang wenig auf eine weitere Traditionslinie auf dem Gebiet des Verhältnisses von Politik und Literatur eingegangen: Der amerikanische Literaturtheoretiker Frederic Jameson entwarf mit dem Konzept des politischen Unbewussten eine Unterscheidung von Oberflächen- und Tiefenstruktur, die aus der psychoanalytischen Tradition stammt, in Bezug auf die kulturelle Funktion von Literatur.¹³⁹ Eine weiterführende Arbeit zum Politischen Erzähler konnte diese weitere Traditionslinie vor allem in Bezug auf Krachts *Faserland* und Jameson Thesen zur Literatur und Kultur der Postmoderne untersuchen.

Abschließend sei darauf verwiesen, dass im Laufe der Arbeit zwar immer wieder auf staatliche Modelle oder Kriegsverläufe verwiesen wird, dies allerdings kein Plädoyer für oder gegen den Nationalstaat darstellt. Zwar entwickelt sich die Ordnungsidee der Nation seit dem späten 18. Jahrhundert zu einer umfassenden Fortschrittsverheißung, die sich bis in die Gegenwart als offene Ressourcengemeinschaft immer wieder fähig zeigt, neue Fortschrittserwartungen zu erfüllen, allerdings ist ihr nationaler Autonomieanspruch immer noch eng mit Gewalt verbunden.¹⁴⁰ Dieses Modell wird vielmehr aufgrund seiner historischen Evidenz als vorherrschende Staatsform Europas, der daraus entstehenden Konsequenzen für eine internationale Staatsordnung und der sich anschließenden Form der Kriegsführung qua gehegter Staatenkrieg herangezogen. Im Laufe der Arbeit wird sich zeigen, dass das Spannungsverhältnis von a-kriegerischen Textoberflächen und kriegerischen Tiefenstrukturen mit einer starken Adressierung der Rezipierenden interessante Parallelen zu Kants Ausführungen zum Nationalstaat aufweist. Nach Kant ist der Nationalstaat gerade deshalb konkurrenzlos attraktiv, weil er durch die Grenzziehung nach außen die Teilhaberechte nach innen demokratisieren kann. Die Idee der Nation wird zum obersten Legitimationsquell für die staatlich-gesellschaftliche Ordnung.¹⁴¹ Dieter Langewiesche resümiert treffend, wie diese

¹³⁹ Jameson, Frederic: *Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns*. Hamburg 1988.

¹⁴⁰ Vgl. exemplarisch zu den Fortschrittsverheißungen des Nationalstaats Langewiesche, Dieter: *Der gewaltsame Lehrer. Europas Kriege in der Moderne*. München 2019, S. 19; Langewiesche, Dieter: *Nationalismus – ein generalisierender Vergleich*. In: *Transnationale Geschichte*. Hg. v. Gunilla Bude, Sebastian Conrad, Oliver Janz, Göttingen 2006, S. 175–189; vgl. exemplarisch zum Zusammenhang von nationaler Autonomie und Gewalt Mann, Michael: *Die dunkle Seite der Demokratie. Eine Theorie der ethnischen Säuberung*. Hamburg 2007; Ther, Philip: *Die dunkle Seite der Nationalstaaten. „Ethnische Säuberungen“ im modernen Europa*. Göttingen 2011.

¹⁴¹ Vgl. Kant, Immanuel: *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*. In: ders.: *Werke in sechs Bänden*. Bd. VI. Hg. v. Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1964, S. 33–52.

abstrakte gesellschaftliche Ordnung¹⁴² im Krieg für die einzelnen Bürger und Bürgerinnen spürbar wird. Im Krieg erfahre die Nation als Gleichheitsvehikel ihren Extrempunkt, da sie dort am stärksten ihre Idee der eigenen Verfasstheit, also ihre Vorstellung von sich selbst entfalten, sobald sie beansprucht, als kollektiver Akteur zu handeln.¹⁴³ Die Nation werde von der Wertegemeinschaft zur Opfergemeinschaft.¹⁴⁴ Während im Alltag die nationale Zugehörigkeit nur eine soziale Rolle von vielen sei, scheine im Krieg die Idee der eigenen Verfasstheit auf den einzelnen durch.¹⁴⁵

¹⁴² Vorerst werden gesellschaftliche Ordnungen „nur“ über Metaphern und Ursprungsfiktionen tradiert. Greifbar werden sie höchstens in Institutionen und Gesetzen.

¹⁴³ Vgl. Langewiesche, Dieter: *Der gewaltsame Lehrer. Europas Kriege in der Moderne*. München 2019, S. 20.

¹⁴⁴ Vgl. ebd.

¹⁴⁵ Vgl. ebd.

Das theatrum belli in epischen Texten

Bisher wurde deutlich gemacht, dass in der deutschsprachigen Literatur selbst ein markanter Kriegsdiskurs geführt wird, was nicht nur dort der Fall ist, wo schon längst entsprechende Texte einen expliziten Beitrag leisten und daher Gegenstand der Forschung geworden sind, sondern auch dort, wo Texte von sich aus scheinbar keine explizite Verbindung zur betreffenden Thematik aufweisen. Nun gilt es, die getroffene Auswahl der epischen Texte zu begründen, indem ihre historischen Entstehungszeiträume sowie ihre literaturwissenschaftlichen Rezeptionsschicksale zu unklaren Gattungszuordnungen und uneindeutigen Erzählweisen miteinander verglichen werden. Die Rezipierenden werden an vielen Stellen der Texte dazu verführt, mit der Geschäftsgrundlage von Literatur zu brechen, indem die Grenzen der eigentlich klar getrennten dichterischen Welt zur eigenen Lebenswirklichkeit ausgereizt oder überschritten werden. Mit dem bisherigen literaturwissenschaftlichen Handwerkszeug scheitert eine Analyse der Besonderheiten, die sich in diesen drei Texten auftun, wie die folgenden Kapitel zu den problematischen Gattungszuordnungen und den uneindeutigen Erzählweisen zeigen werden.

Nimmt man den literarischen Umbruch hinzu, den der Niedergang des Dramas und der Aufstieg des Romans um 1800 darstellt, werden nicht nur Gattungssymbiosen offenbar, sondern auch, wie Referenzen einer politischen Öffentlichkeit in der dramatischen Aufführungssituation verankert sind. Es wird sich vor allem in den Einzelanalysen der Texte zeigen, dass diese über dramatische Elemente auch Einzug in epische Texte halten. Aus diesem Grund und nicht zuletzt, weil alle drei Texte in entscheidenden kriegerischen Umbruchsituationen entstanden sind sowie in ihrer Tiefenstruktur über kriegerische Zeichen verfügen, wird dieses neu einzuführende Erzählverfahren als Politischer Erzähler bezeichnet.

Um das Analyseinstrument „Politischer Erzähler“ greifbar zu machen, wird zunächst eine fiktionstheoretische Herleitung zu fiktionalen Werkgrenzen im Roman und im Drama vorgenommen. Es schließt sich eine theoretische Abgrenzung zu ähnlich gelagerten erzählerischen Phänomenen wie dem unzuverlässigen, dem ironischen und kontrafaktischen Erzählen an, bevor die Argumentation in einer Arbeitsdefinition des Politischen Erzählers mündet. Diese wird im Anschluss durch Analysen der einzelnen Texte in ihren Feinheiten ergänzt.

Der Politische Erzähler in der Theorie

Im ersten großen Punkt des Hauptteils werden nun die Gemeinsamkeiten der Texte aufgezeigt, hinsichtlich ihrer realhistorischen Entstehungszeiträume und ihren viel diskutierten Gattungszuordnungen und Erzählverfahren. Flankiert wird dies mit dem Aufstieg des Romans und dem Niedergang des Dramas um 1800 sowie der Tendenz, den Krieg über die *Theatrum-Belli-Metapher* zu beschreiben.

Bestandsaufnahme: Was eint den Chronisten und die beiden Ich-Erzähler?

Heinrich von Kleists *Michael Kohlhaas*, Thomas Manns *Mario und der Zauberer* und Christian Krachts *Faserland* eint ihre realhistorische Entstehungszeit rund um politische und kriegerische Umbruchsituationen, in denen jeweils die eigene staatliche Verfasstheit virulent wird. Es wird sich zeigen, dass es sich um markante kriegerische Umbruchzeiten handelt, zu denen sich die europäischen Staaten mit der Frage konfrontiert sehen, wie und ob sie sich zum Krieg verhalten. Man denke an den Wiener Kongress, das Scheitern der Weimarer Republik kurz vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten und dem Entschluss zu humanitären Interventionskriegen auf europäischem Boden in Serbien Ende der 1990er Jahre. Darüber hinaus verfügen alle drei Texte, über Gattungsmerkmale und Erzählweisen, die sich einer eindeutigen formalen Gattungszuordnung oder einer Zuordnung der Erzählweisen über die üblichen literaturwissenschaftlichen Werkzeuge des ironischen oder unzuverlässigen Erzählens verweigern.

Historische Verortung der Texte

Michael Kohlhaas ist als erstes Fragment 1808 in der Juniausgabe von Kleists Literaturzeitschrift *Phöbus* erschienen und in der vollständigen Fassung zwei Jahre später, 1810, im ersten Band von Kleists *Erzählungen*.¹⁴⁶ *Mario und der Zauberer* wurde 1930 in *Velhagen & Kasings Monatsheften* veröffentlicht.¹⁴⁷ *Faserland* kam 1995 bei Kiepenheuer & Witsch als Debütroman von Christian Kracht heraus.¹⁴⁸ Dies bedeutet, dass die drei Texte der vorliegenden Arbeit jeweils kurz nach oder vor einschneidenden Kriegen erschienen sind.

¹⁴⁶ Vgl. Hamacher, Bernd: *Michael Kohlhaas*. In: *Kleist. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Breuer Ingo, Stuttgart 2013, S. 97–106, hier: S. 97 f.

¹⁴⁷ Vgl. Galvan, Elisabeth: *Mario und der Zauberer* (1930). In: *Thomas Mann. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Andreas Blödorn, Marx, Friedhelm, Stuttgart 2015, S. 137–140, hier: S. 137.

¹⁴⁸ Vgl. Grabinski, Olaf: *Christian Kracht: Faserland* (1995). In: *Handbuch Literatur & Pop.* Hg. v. Moritz Baßler, Eckhard Schuhmacher, Berlin 2019, S. 509–523, hier: S. 509.

Wichtige historische Ereignisse, die die Entstehungszeit der Romane flankieren, sind die Neuordnung Europas nach der Niederlage Napoleons, die ins Wanken geratene Weimarer Republik kurz vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten und zuletzt das jung wiedervereinigte Deutschland nach der Ära des Kalten Krieges. Nun lenken diese Entstehungszeiträume den Fokus intuitiv auf den historischen Dreiklang der großen europäischen Sicherheitsordnungen – der Wiener Kongress (1815), die Konferenz von Jalta (1945) und Helsinki (1975) – statt auf Kriege. Letztere mündete in der Institutionalisierung der Konferenz über Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa (KSZE) und ab 1995 in der Organisation für Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa (OSZE).

Allerdings ließe sich noch ein anderer historischer Dreiklang aufmachen, der deutlich näher an den Veröffentlichungsdaten der Texte liegt und weniger allgemein nach den folgenden Sicherheitsordnungen und Friedensabkommen fragt, sondern dezidiert die Verfasstheit der jeweiligen Staaten zum Thema hat. Dies betrifft das eigene Verhältnis zum Krieg, sei es ein Angriffskrieg oder ein Verteidigungskrieg als Fortführung der Politik mit anderen Mitteln (s. o.). Dieser Dreiklang beginnt wiederum mit dem Wiener Kongress 1815, da er neben der Sicherheitsordnung für Europa als Konzert der Mächte (multilateral) statt einem imperialen Europa (monopolar oder multipolar) zwei weitere Hauptziele setzt: Restauration (Wiederherstellung des politischen Zustands vor 1792) und Legitimität (Rechtfertigung der Ansprüche der Dynastie des Ancien Régime). Als Nächstes ließe sich der Bruch der Großen Koalition am 27. März 1930 heranziehen, nach dem der Aufstieg der Nationalsozialisten in der Weimarer Republik nicht mehr zu verhindern war und schließlich den Weg zum Inkrafttreten des Ermächtigungsgesetzes vom 24. März 1933 und Hitlers Vision von einem imperialen Europa unter deutscher Führung geebnet wurde. Abschließend kann man die Bereitschaft zum humanitären Interventionskrieg Europas 1999 als NATO-Partner, aber ohne UNO-Mandat in Kosovo gegen Serbien anführen, der zwar keine imperiale Neuordnung Europas anstrebt, allerdings nach 54 Jahren erneut die Frage aufwirft, ob man zu kriegerischen Auseinandersetzungen innerhalb Europas bereit ist. Diese drei Ereignisse bilden historische Bezugspunkte, die vor allem auf Europas Verhältnis zur Kriegsführung und das Verhältnis Europas zur Kriegsführung auf dem eigenen Territorium abzielen.

Die imperialistischen Bestrebungen Napoleons sollten durch den Wiener Kongress rückgängig gemacht werden und Europa wieder zu einer feudalen Ordnung zurückkehren. Selbstredend

gab es Delegationen und Teilnehmernationen auf dem Wiener Kongress, die zu dieser Zeit selbst als Imperium bezeichnet werden können, wie Russland oder das Habsburgerreich. Allerdings wurde durch den Kongress und die Aufteilung Europas in ein Konzert der Mächte die imperialistische territoriale Ausdehnung auf dem eigenen Kontinent (Europa) unterbunden.¹⁴⁹ Der Erste Weltkrieg wird vorliegend ausgeklammert. Selbstredend war das habsburgische Imperium mit dem Attentat von Sarajevo auf den österreichisch-ungarischen Thronfolger Franz Ferdinand in ihn ausschlaggebend verwickelt, woraufhin das Deutsche Reich dem Russischen Zarenreich am 1. August 1914 den Krieg erklärte. Allerdings machen einige Forschungsbeiträge den Kriegsausbruch weniger an imperialistischen Ausdehnungen innerhalb Europas fest als an diversen anderen Gründen.¹⁵⁰ So sei zum einen die Rüstungsfähigkeit von Staaten zeitgenössisch durch die vielen imperialen Bestrebungen in Afrika in Mode gewesen, und zum anderen habe sich der Krieg recht schnell in seinem Charakter als ein Krieg der Weltanschauungen abgezeichnet.¹⁵¹ Nach dem Wiener Kongress konnten die Staatsformen Republik und Monarchie politisch und gesellschaftlich innerhalb Europas koexistieren (siehe sogleich unten), allerdings wurde die Monarchie von ihren Gegnern zum politischen Fortschrittshemmnis, das es zu beseitigen galt.¹⁵² Pointiert ließe sich formulieren: Das habsburgische Reich als Imperium wurde im Ersten Weltkrieg zum Kriegsauslöser, weil es in seiner monarchischen Verfasstheit aus der Mode gekommen war, aber nicht, weil es innerhalb Europas imperialistischen Bestrebungen nachging.

¹⁴⁹ Herfried Münkler hat jüngst in einem Interview auf die unbedingte Notwendigkeit der Erzählung von territorialer Ausdehnung eines Imperiums im zeitgenössischen Zusammenhang mit Russland verwiesen: <https://www.fr.de/kultur/gesellschaft/herfried-muenkler-zum-ukraine-krieg-putin-ist-ein-imperialer-opportunist-91376317.html>; aufgerufen am 1.3.23.

¹⁵⁰ Vgl. Langewiesche, Dieter: *Der gewaltsame Lehrer. Europas Kriege in der Moderne*. München 2019, S. 94–98; zur Verantwortung Deutschlands als Großmacht in der Mitte Europas bei Kriegsbeginn und seiner wenig deeskalativen Politik vgl. Münkler, Herfried: *Der große Krieg. Die Welt 1914–1918*. Berlin 2014, S. 104.

¹⁵¹ Zur Kontextualisierung der imperialen Rüstungsfähigkeit vgl. Langewiesche, Dieter: *Der gewaltsame Lehrer. Europas Kriege in der Moderne*. München 2019, S. 94; oder Rüdiger, Jan: *The Great Naval Game. Britain and Germany in the Age of Empire*. Cambridge 2007; zur Kontextualisierung der Weltanschauungen vgl. Langewiesche, Dieter: *Der gewaltsame Lehrer. Europas Kriege in der Moderne*. München 2019, S. 100 f.; oder Llanque, Marcus: *Demokratisches Denken im Krieg. Die deutsche Debatte im Ersten Weltkrieg*. Berlin 2000; bei Tooze hingegen treten die Probleme, die amerikanische Bürgerinnen und Bürger vom Krieg zu überzeugen, hinter die amerikanische Vision einer neuen Weltordnung auffällig zurück Tooze, Adam: *Sintflut. Die Neuordnung der Welt 1916–1931*. Berlin 2015.

¹⁵² Vgl. Langewiesche, Dieter: *Der gewaltsame Lehrer. Europas Kriege in der Moderne*. München 2019, S. 101; darüber wie die Abschaffung der Monarchie im Nachgang „künstlich“ zum Kriegziel des Westens (England und Amerika) konstruiert wurde, um eine demokratisch kapitalistische Weltordnung aufzubauen vgl. Münkler, Herfried: *Kriegssplitter. Die Evolution der Gewalt im 20. und 21. Jahrhundert*. Hamburg 2017, S. 113.

Der Aufstieg der NSDAP hingegen ebnete gerade den Weg dahin, dass Deutschland im Sinne traditioneller imperialistischer Bestrebungen weiter expandierte. Daher bildet dies erst den nächsten historischen Bezugspunkt, und nicht etwa andere historische Ereignisse wie die Revolutionen 1849 oder die Abkommen bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges wie die Drago-Porter-Konvention auf der Zweiten Haager Friedenskonferenz 1907 oder der Briand-Kellogg-Pakt 1928.

Dagegen ist die jüngste Entwicklung des Dreiklangs ambivalenter zu beurteilen: Erst nachdem sich die Sowjetunion und mit ihr die Blockstabilität aufgelöst hatte, kehrte mit dem Jugoslawien-Krieg der Krieg auf europäischen Boden zurück. Jedoch zog dieser aufgrund der starken atlantisch-europäischen Allianzen keinen gesamteuropäischen Krieg nach sich. Vielmehr entwickelte sich angesichts der Kriegsverbrechen gegen Zivilisten, die in den jugoslawischen Sezessionskriegen begangen wurden, eine affirmierende Haltung zum Krieg: Die generelle Ablehnung von Kriegen als politisches Instrument wichen der Bereitschaft zum humanitären Interventionskrieg, auch wenn dieser völkerrechtlich umstritten ist. Schließlich kollidiert er mit dem Souveränitätsprinzip und ist daher nicht in der Charta der Vereinten Nationen verankert.

Im Detail wird nun im 18. Jahrhundert mit den Ereignissen um den Wiener Kongress begonnen. Der erste zu analysierende Text der Arbeit, *Michael Kohlhaas* von Heinrich von Kleist, entstand in einer Zeit, in der Preußen vorerst außenpolitische Misserfolge gegenüber Napoleon zu verzeichnen hatte und unklare innenpolitische Verhältnisse für große Unzufriedenheit innerhalb der Bevölkerung sorgten. Erst die Verbindung Preußens mit Russland ermöglichte die Befreiungskriege, die bis 1815 andauern sollten und zu einer endgültigen Niederlage Napoleons führten. In der älteren Kleistforschung wird zumeist angenommen, dass Kleist eine antinapoleonische und propreußische Haltung in seinen Werken vertritt. In diesem Kapitel soll vorab lediglich gezeigt werden, dass *Michael Kohlhaas* als Erzählung ein Produkt seiner Zeit ist, allerdings folgt in einem späteren Kapitel eine Interpretation des Textes, die durchaus eine konträre Auffassung zu Kleists vermeintlich antinapoleonischer Haltung vertritt.

Vom 18. September 1814 bis zum 9. Juni 1815 fand der Wiener Kongress statt, der nach dem Ende der Koalitionskriege Europa sicherheitspolitisch und territorial neu ordnete. Schließlich

veränderte Napoleons Streifzug durch Europa die politische Landkarte erheblich. Die territoriale Neuordnung vollzog sich vor allem unter den Gesichtspunkten der Sicherung von strategisch-militärischen Einflusszonen für günstige territoriale Konstellationen im Interesse der vier Siegermächte.¹⁵³ Die verwendeten Methoden erinnern allerdings eher an eine rein auf die Bevölkerungszahlen fixierte Ausgleichsarithmetik.¹⁵⁴ Auch sicherheitspolitisch konnte der Kongress erhebliche Erfolge verzeichnen. In vielen Lehrbüchern werden diese unter den großen Schlagworten Restauration, Legitimation und Solidarität zusammengefasst.¹⁵⁵ Zum einen musste das napoleonische Staatensystem liquidiert und die alten Dynastien wirkmächtig wieder eingesetzt werden. Gerade die wiedereingesetzten Dynastien in Frankreich wollten über das Legalitätsprinzip die Anerkennung Frankreichs als gleichberechtigte Macht erreichen und den Status als Kriegsverlierer überwinden. Zum anderen wollte man die vorrevolutionären politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse wiedereinsetzen, aber nicht an breiter Front, sondern lediglich in Bezug auf die Wiederherstellung einer stabilen „monarchischen Herrschaft unter veränderten Bedingungen“.¹⁵⁶ Schließlich war der Erlass der Charte constitutionelle 1814 keine Rückkehr zum Absolutismus, sondern der Grundstock für Frankreich, wie 1791 eine konstitutionelle Monarchie mit einer modernen Repräsentativverfassung zu werden.¹⁵⁷ Der Kongress war sich einig, dass ein angestrebtes europäische Gleichgewicht nur durch die monarchische Autorität nach innen und durch die zwischenstaatliche Solidarität der Länder nach außen zu halten wäre.¹⁵⁸ Carl Schmitt resümierte im Zuge dessen, dass der Wiener Kongress auch das gehegte Kriegsrecht restaurierte.¹⁵⁹ Er betont die Notwendigkeit der Kriegsführung zwischen souveränen Staaten, die mit dem Wiener Kongress bis zum Ersten Weltkrieg wieder galt, da dadurch klar zwischen Krieg und Frieden unterschieden werden konnte und so ein Ende des Krieges durch den Friedensschluss überhaupt erst möglich wurde.

¹⁵³ Vgl. Stauber, Reinhard: *Der Wiener Kongress*. Wien 2014, S. 13.

¹⁵⁴ Vgl. Fahrmeir, Andreas: *Revolutionen und Reformen. Europa 1789–1850*. München 2010, S. 132.

¹⁵⁵ Vgl. für eine Zusammenfassung der Begriffe und eine Einordnung in die neuere Forschung: Stauber, Reinhard: *Der Wiener Kongress*. Wien 2014, S. 11–18.

¹⁵⁶ Fahrmeir, Andreas: *Europa zwischen Restauration, Reform und Revolution 1815–1850*. München 2012, S. 132.

¹⁵⁷ Vgl. Stauber, Reinhard: *Der Wiener Kongress*. Wien 2014, S. 12 f.

¹⁵⁸ Vgl. ebd.

¹⁵⁹ Vgl. Schmitt, Carl: *Theorie des Partisanen: Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*. Berlin 2010, S. 16.

Doch die Begriffe und ihre negative Konnotation im Sinne einer reaktionären Verhinderung jedes Fortschritts werden der Tragweite des Kongresses nicht gerecht. Besser eignet sich die Beschreibung über die „Paradoxien der Wiener Neuordnung Europas“,¹⁶⁰ wie sie Dieter Langewiesche vorschlägt. Europa habe eine globale Vormachtstellung erreicht, da die Ordnung des Wiener Kongresses dazu führte, dass die feudal neuorganisierten Großmächte in Europa nicht mehr wie Napoleon einen gesamteuropäischen Krieg um ein europäisches Imperium führten.¹⁶¹ Selbstredend haben sich andere Mächte wie England oder Russland diesen Schritt im Kongress offengehalten.¹⁶² Das erste Paradox lautet nach Langewiesche: Stabilität durch Flexibilität. Die europäische Friedensordnung des Wiener Kongresses zielte auf Stabilität, doch adaptierte das Neue, sofern es stark genug war, sich erfolgversprechend durchzusetzen.¹⁶³ Ein Beispiel wäre nicht die blinde Rückkehr zum *Ancien Régime*, sondern die Adaption der konstitutionellen Monarchie aus Frankreich. Das zweite Paradox bildet die Grundlage des ersten: Legitimität durch Legitimitätsbruch. Den Untergang des alten Europas haben Monarchie und Revolution zu gleichen Teilen herbeigeführt, weshalb bereits zu Beginn des Kongresses die Bereitschaft bestand, die Zerstörung Europas zu legitimieren und in eine neue, funktionsfähige Ordnung zu überführen.¹⁶⁴ Das dritte Paradox – Imperiumsbildung bewirkt Nationalisierung – war ein von Zeitgenossen nicht in Gänze geplanter Nebeneffekt des Kongresses,¹⁶⁵ selbst wenn die nationalen Mythen dies in das Gedächtnis der europäischen Nationen eingeschrieben haben. Napoleon zielte auf ein europäisches Imperium unter der Vorherrschaft Frankreichs. Die feudale Organisation Europas sollte im Konzert der Mächte eine stabile Friedensordnung garantieren. Da allerdings während der Koalitions- und späteren Befreiungskriege gegen Napoleon immer wieder von einzelnen Fürsten und Monarchen auf die Nation rekuriert wurde, um die Kriegsbereitschaft in der eigenen Bevölkerung anzufachen, wurde die feudale Organisation im Laufe der Zeit mit der Nation und dem Nationalstaat statt der Monarchie besetzt.¹⁶⁶ Das vierte Paradox steht im

¹⁶⁰ Langewiesche, Dieter: *Der gewaltsame Lehrer. Europas Kriege in der Moderne*. München 2019, S. 79–85.

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 77.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 71.

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 80.

¹⁶⁴ Vgl. ebd. S. 80 f.; freilich traf dies vor allem die kleinen Staaten, die teils schlicht ausgelöscht wurden, hierzu Kaegi, Werner: *Über den Kleinstaat im europäischen Denken*. In: ders.: *Historische Meditationen*. Zürich 1942, S. 249–314.

¹⁶⁵ Vgl. Langewiesche, Dieter: *Der gewaltsame Lehrer. Europas Kriege in der Moderne*. München 2019, S. 81.

¹⁶⁶ Vgl. ebd., S. 73–78.

Zeichen des ersten: antirevolutionäres Sentiment und dennoch Zustimmung zur Revolutionierung der Staatenordnung. Hier stand der Kongress vor der Herausforderung, für die durch Revolutionen in Mitleidenschaft gezogenen Staaten wieder eine Bestandsgarantie zu bieten, ohne die Bevölkerung der teils erwünschten Reformen zu berauben.¹⁶⁷ So wurde das Europa nach dem Wiener Kongress ordnungspolitisch offen für Republikanisierungsprozesse. Der Wiener Kongress hat so nach Dieter Langewiesche eine Form des internationalen Konfliktmanagements geschaffen, der dieses europäische Gleichgewicht der Mächte ein Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg aufrechterhalten konnte.¹⁶⁸

Zusammenfassend könnte man sagen, dass der Wiener Kongress trotz seiner kleineuropäischen Ausrichtung zum einen als globale Sicherheitsordnung immer wieder in den Fokus rücken und zum anderen gerade im Bereich der literaturwissenschaftlichen Forschung mehr Aufmerksamkeit erfahren sollte. Schließlich wird hier gerade für Autoren wie Kleist oder beispielsweise auch Schiller deutlich, dass auch nach der Frühen Neuzeit und den Vordenkern des Staatsrechts wie Hobbes und Montesquieu und nach der Aufklärung erneut die Struktur der eigenen staatlichen Verfasstheit zur Disputation stand. Zeitgleich lässt sich an ihm sehr schön zeigen, wie die nationalen Mythen als Erzählung spätestens mit der Revolution 1848/49 Einzug in die Staatsorganisation gehalten haben. Daher liegt es nahe, *Michael Kohlhaas* als ersten zu analysierenden Text heranzuziehen. In der Zeit zwischen Napoleons Streifzügen durch Europa und dem Wiener Kongress erfahren sämtliche Fragen zur Souveränität von Staaten, die seit dem Dreißigjährigen Krieg verhandelt wurden, neue Brisanz: Es wird sich erneut auf die Beilegung des Dreißigjährigen Krieges durch den souveränen Staat als einzigen kriegsfähigen Akteur besonnen und gleichzeitig der neuen Entwicklung Rechnung getragen, dass der Staatskörper nicht mehr rein absolutistisch gestaltet sein muss. Mit dem Wiener Kongress zeigt man sich also offen für republikanische oder nationalstaatliche Ausrichtungen der Souveränität einzelner Staaten.

¹⁶⁷ Vgl. ebd., S. 81 f.; dies deckt sich wohl mit den zwei möglichen Staatsformen von Nationalstaat bis Republik.

¹⁶⁸ An dieser Stelle sei erwähnt, dass Langewiesche ausführlich auch auf einige Forschungsarbeiten eingeht, die die Wirkung des Wiener Kongresses, anders als er, für Europa deutlich früher enden lassen als zum Ersten Weltkrieg. Zudem wird der Streit um die Begriffe *Konzert der Mächte* oder *Gleichgewicht der Mächte* vorliegend nicht referiert. Vgl. Langewiesche, Dieter: *Der gewaltsame Lehrer. Europas Kriege in der Moderne*. München 2019, S. 84 f.

Die Weltkriege des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert führten Europa in den Wiener Kongress, auf dessen Grundlage ein gesamteuropäischer Krieg bis zum Eklat 1914 vermieden werden konnte (siehe dazu die eingangs formulierten Überlegungen).¹⁶⁹ Mit dem Wiener Kongress positioniert man sich für die kommenden hundert Jahre gegen ein imperial organisiertes Europa und für eine feudale Organisation im Konzert der Mächte. Bis zum „Dritten Reich“. Hier strebt Deutschland nach einer Expansion über den europäischen Kontinent und gewinnt vor allem über Expansionserzählungen.¹⁷⁰ Ihren Anfang nahm diese Vorstellung eines europäischen Imperiums, das nicht nur faschistisch, sondern den kolonialen Vorstellungen des 19. Jahrhunderts und dem britischen Weltreich entlehnt war, systemisch in der Endzeit der Weimarer Republik.¹⁷¹

Die Weimarer Republik wird als die erste parlamentarische Demokratie in der Geschichte Deutschlands bezeichnet und löste die vorangegangene konstitutionelle Monarchie der Kaiserzeit ab. Sie bestand von der Ausrufung der Republik am 9. November 1918 bis zur Machtergreifung der NSDAP infolge der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar 1933. Ihren schrittweisen Niedergang kann man mit dem Bruch der Großen Koalition am 27. März 1930 festmachen, der in die Präsidialkabinette führte.¹⁷² In diesem Jahr wurden die Nationalsozialisten zweitstärkste Kraft auf dem politischen Parkett.¹⁷³ Hier passt sich *Mario und der Zauberer* von Thomas Mann nicht nur von der Entstehungszeit (1926–1930) ein, sondern auch über das Motiv des Tourismus als imperialer Herrschaftsanspruch, der im faschistischen Italien zu dieser Zeit bereits weiter vorangeschritten war als im Deutschen Reich. Die Manns verbrachten vom 18. August 1926 bis zum 13. September 1926 tatsächlich einen Badeurlaub in Forte di Marmi, von dem Thomas Mann unverzüglich Hofmannsthal in einem Brief berichtet.¹⁷⁴ Die Erzählung selbst verfasst er erst drei Jahre später, als er seine

¹⁶⁹ Der Krimkrieg bildet eine Ausnahme, hier waren alle Großmächte militärisch oder als Akteure der europäischen Diplomatie beteiligt. Allerdings entstand auch daraus kein gesamteuropäischer Krieg, abgesehen von imperialen Kriegen außerhalb Europas. Vgl. Langewiesche, Dieter: *Der gewaltsame Lehrer. Europas Kriege in der Moderne*. München 2019, S. 83–85.

¹⁷⁰ Vgl. dazu grundlegend Mazower, Mark: *Hitlers Imperium: Europa unter der Herrschaft des Nationalsozialismus*. München 2009.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 22 ff.

¹⁷² Vgl. Graml, Hermann: *Zwischen Stresemann und Hitler. Die Außenpolitik der Präsidialkabinette Brüning, Papen und Schleicher*. München 2001, S. 7.

¹⁷³ Vgl. ebd.

¹⁷⁴ Vgl. Galvan, Elisabeth: *Mario und der Zauberer (1930)*. In: *Thomas Mann. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Andreas Blödorn, Friedhelm Marx, Stuttgart 2015, S. 137–140, hier: S. 137.

Arbeit an der *Joseph*-Trilogie unterbricht, und veröffentlicht sie 1930.¹⁷⁵ Dies bedeutet, dass die Erzählung von der realen Inspiration bis zur publizistischen Umsetzung zu einer Zeit entstand, in der der Weg für die Machtergreifung der Nationalsozialisten zwar geebnet, aber noch nicht beschritten war, während Italien im Vergleich dazu bereits auf den Höhepunkt der persönlichen Diktatur Mussolinis zusteuerte.¹⁷⁶ Der neue Parteisekretär Augusto Turati initiierte die Ausrichtung der Partei zwischen 1926 und 1930 einzig auf Mussolini, indem er etwa 50.000 Extremisten aus der Partei ausschloss, ca. 100.000 weitere Altfaschisten traten in diesem Zuge ebenfalls aus der Partei aus und wurden durch sozialkonservative Nachfolger ersetzt.¹⁷⁷ Zusätzlich schaffte er die parteiinternen Wahlen und den nationalen Parteikongress ab, wodurch Mussolinis Position vorerst nicht mehr angreifbar war, die Partei allerdings auf lange Sicht an politischer Substanz und Dynamik verlor.¹⁷⁸ Mussolini hat den Aufstieg der Nationalsozialisten zwar von Beginn an aufmerksam über die Berichte der italienischen Botschaft oder des Gründers der italienischen Handelskammer Giuseppe Renzetti verfolgt, ist aber erst mit dem Wahlerfolg der NSDAP 1930 mit ihnen in Korrespondenz getreten. Im April 1931 empfing Mussolini erstmals einen Nationalsozialisten, Hermann Göring, zu einer Audienz. Bis dahin haben sich lediglich italienische Diplomaten wie Adolfo Tedaldi wohlwollend über den „Führer der Faschisten“ in Bayern, der mehr „lateinisch als deutsch“ wirke, geäußert, oder die Kontaktgesuche gingen von der NSDAP oder Hitler selbst aus.¹⁷⁹ Mussolinis Zurückhaltung könnte auf die deutsche Österreich-Politik zurückzuführen sein. Zwar erkannte Hitler die Annexion Südtirols durch Italien überraschenderweise und ohne Mehrheit unter den anderen rechten Deutschen an, doch ließ sich die Unabhängigkeit Österreichs nicht mit dem großdeutschen Programm vereinbaren.¹⁸⁰ Mussolini hingegen unterstützte seit 1927 die Heimwehr-Bewegung monetär und mit Waffen, um den Politiker

¹⁷⁵ Vgl. ebd.

¹⁷⁶ Vgl. Goeschel, Christian: Mussolini und Hitler: die Inszenierung einer faschistischen Allianz. Frankfurt am Main 2019, S. 25–48.

¹⁷⁷ Vgl. Clark, Martin: *Mussolini. Profiles in Power*. London 2005. S. 107; sowie Bosworth, Richard James Boon: *Mussolini*. London 2002, S. 189.

¹⁷⁸ Vgl. Clark, Martin: *Mussolini. Profiles in Power*. London 2005. S. 108.

¹⁷⁹ Zitiert nach Rosen, Edgar Robert: *Mussolini und Deutschland 1922–1923*. In: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*. 5. Jahrgang, Heft 1, Hg. v. Hans Rothfels, Theodor Eschenburg, Stuttgart 1957, S. 17–41, hier: S. 23.

¹⁸⁰ Vgl. zu Hitlers fehlenden Zuspruch Latour, Conrad: *Südtirol und die Achse Berlin-Rom. 1938–1945. Band 5 der Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*. Hg. v. Hans Rothfels, Theodor Eschenburg, Oldenburg 1962, S. 5.

und späteren österreichischen Bundeskanzler Engelbert Dollfuß zu unterstützen.¹⁸¹ So vielversprechend eine Allianz zwischen Italien und dem Deutschen Reich sein könnte, so wurde sie doch von der Zugehörigkeit Österreichs überschattet. Nicht zuletzt deshalb, weil sich an Österreich (großdeutsches Programm) zu einem so frühen Zeitpunkt der Geschichte des „Dritten Reiches“ bereits abzeichnete, dass es entscheidend für die Nationalsozialisten war, ob sie das vorherrschende Imperium im Zentrum Europas sein könnten. Dass Hitlers verheerende Vision nach den ersten militärischen Erfolgen keine Realität wurde, ist teilweise auch der Unterschätzung der ökonomischen und politischen Voraussetzungen eines solchen Großreiches zuzuschreiben.¹⁸²

Zum Ende des Zweiten Weltkrieges ist auf der Konferenz von Jalta vom 4. bis 11. Februar 1945 unter anderem die Teilung Deutschlands, die Aufteilung der Besatzungszonen und die Machtverteilung in Europa ausgearbeitet worden.¹⁸³ Darüber hinaus wurden auf der Konferenz von Jalta noch offene Fragen zur Gründung der Vereinten Nationen als friedenssichernde internationale Organisation geklärt.¹⁸⁴ Angestoßen wurde die Idee zu den Vereinten Nationen bereits während der Hager Friedenskonferenzen und im Völkerbund nach dem Ersten Weltkrieg.¹⁸⁵ Schließlich sollte vor allem nach dem Ende beider Weltkriege der Weltfrieden und die internationale Sicherheit gewahrt werden und im Falle von internationalen Auseinandersetzungen auf die Grundsätze des Völkerrechts zurückgegriffen werden. So wurde das absolute Gewaltverbot in die Charta der Vereinten Nationen am 26. Juni 1945 in Artikel 2 Absatz 4 aufgenommen:

¹⁸¹ Vgl. Lowe, Cedric/Marzari, Frank: *Italian Foreign Policy 1870–1940. Foreign Policies of the Great Powers.* London 1975, S. 231 f.

¹⁸² Vgl. Mazower, Mark: *Hitlers Imperium: Europa unter der Herrschaft des Nationalsozialismus.* München 2009, S. 17.

¹⁸³ Vgl. für eine Einsicht in die Dokumente Heinisch, Gertrude/Hellwig, Otti (Hrg.): *Die offiziellen Jalta-Dokumente des U.S. State Departments.* Göttingen 1957; sowie Ehlen, Günter/Werner, Karl Gottfried: *Die Konferenzen von Malta und Jalta. Dokumente vom 17. Juli 1944 bis 3. Juni 1945.* Düsseldorf 1957; sowie für einen einführenden Überblick Dülffer, Jost: *Jalta. 4.2.1945. Der Zweite Weltkrieg und die Entstehung der bipolaren Welt.* München 1998; sowie Loth, Wilfried: *Die Teilung der Welt. Geschichte des Kalten Krieges 1941–1955.* München 2002.

¹⁸⁴ Vgl. Caroni, Martina/Meyer, Tobias: *Vom Kriegsbündnis zur Sicherung des Weltfriedens und der Förderung der Menschenrechte – Entstehung und Gründungsziele der Vereinten Nationen.* In: *Die Vereinten Nationen sechs Jahrzehnte nach ihrer Gründung. Bilanz und Reformperspektiven.* Hg. v. Hans Jürgen Münk, Bern 2008, S. 1–28, hier: S. 11.

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 2.

„Alle Mitglieder unterlassen in ihren internationalen Beziehungen jede gegen die territoriale Unverehrtheit oder die politische Unabhängigkeit eines Staates gerichtete oder sonst mit den Zielen der Vereinten Nationen unvereinbare Androhung oder Anwendung von Gewalt.“¹⁸⁶

Von diesem Gewaltverbot gibt es freilich Ausnahmen, die in der Charta festlegt sind, wie das Recht zur Selbstverteidigung nach Artikel 51. Ebenso kann der UN-Sicherheitsrat eine Bedrohung feststellen, wodurch weitere militärische Maßnahmen durch ein UN-Mandat legitimiert werden, nach Artikel 42 der Charta. Obwohl gegen Ende des Kalten Krieges, auf europäischer Ebene mit der KSZE, später der OSZE, mit den Konferenzen in Helsinki und der Charta von Paris eindeutig darauf verwiesen wurde, dass Europa eine friedliche Einigung im Ost-West-Konflikt anstrebt, wurden beginnend mit den späten 1990er Jahren Stimmen nach humanitären Interventionskriegen zum Beispiel im Kosovo¹⁸⁷ laut.¹⁸⁸ Diese sollten nun auch auf globaler Ebene eine Ausnahme vom UN-Gewaltverbot darstellen.¹⁸⁹ Allerdings stehen die humanitären Interventionskriege völkerrechtlich im Konflikt mit dem universellen Prinzip partikularer Souveränität und den universell gültigen sowie durchsetzbaren Menschenrechten.¹⁹⁰ Schließlich wird auch bei einer humanitären Intervention¹⁹¹ mit militärischen Truppen in ein Hoheitsgebiet eines anderen Staates eingegriffen, um den Schutz der Menschen vor Ort in humanitären Notlagen zu gewährleisten. Im Falle Kosovos schritt die NATO ohne UN-Mandat ein.¹⁹² Die Gründe, warum der Sicherheitsrat umgangen wurde, sind

¹⁸⁶ Charta der Vereinten Nationen, Kapitel 1, Artikel 2, Abs. 4.

¹⁸⁷ Der Kosovokrieg bezeichnet den bewaffneten Konflikt in den Jugoslawienkriegen um die Kontrolle des Kosovo vom 28.2.1998 bis zum 10.6.1999. Die Konfliktparteien waren die Befreiungsarmee des Kosovo, die Armee Jugoslawiens und später auch NATO-Streitkräfte. Das offizielle Ziel Jugoslawiens war der Schutz der serbischen Minderheit im Kosovo. Das Gebiet war mehrheitlich albanisch bewohnt und eine Provinz Serbiens in der Bundesrepublik Jugoslawien.

¹⁸⁸ Vgl. Kriemann, Hans-Peter: *Hineingerutscht? Deutschland und der Kosovo-Krieg*. Göttingen 2021, S. 139–153 u. 220–223.

¹⁸⁹ Vgl. ebd.

¹⁹⁰ Vgl. Christophersen, Claas: *Kritik der transnationalen Gewalt. Souveränität, Menschenrechte und Demokratie im Übergang zur Weltgesellschaft*. Bielefeld 2009, S. 12.

¹⁹¹ Das Konzept der humanitären Intervention wird auf dem Weltgipfel der Vereinten Nationen von 2005 von dem Konzept der Schutzverantwortung abgelöst. Kurz gesprochen geht es darum, dass ein Staat, sofern er gegen seine Schutzverantwortung der eigenen Bevölkerung gegenüber verstößt, das aus seiner Souveränität garantierte Recht zur Nichteinmischung durch andere Staaten verwirkt. Vgl. Abschlusserklärung A/RES/60/1 vom 24.10.2005, 138–140, verfügbar unter: <https://www.genocide-alert.de/projekte/schutzverantwortungs-responsibility-protect/r2p-weltgipfel-2005/>; aufgerufen am 1.3.23.

¹⁹² Vgl. Kriemann, Hans-Peter: *Hineingerutscht? Deutschland und der Kosovo-Krieg*. Göttingen 2021, S. 139–153 u. 220–223.

vielzählig, können aber auf einen wichtigen Punkt reduziert werden: Es war ein Veto des ständigen UN-Sicherheitsratsmitglieds Russlands, der Schutzmachts Serbiens, zu befürchten.¹⁹³ Dieser Alleingang des westlichen Militärbündnisses zeigt zum einen, dass die UN als das privilegierte Forum internationaler und normativer Entscheidungskompetenz beinahe obsolet wurde, und zum anderen, wie wenig die faktische Entscheidungskompetenz zum Eingreifen bei menschenrechtlichen Notlagen an normativen Bewertungskategorien festzumachen ist.¹⁹⁴

Dies verdeutlicht auch ein jüngeres Beispiel humanitärer Interventionen in Burma 2008. Hier hat das burmesische Militärjunta im Mai des betreffenden Jahres nach einem verheerenden Sturm nur teilweise internationale Hilfe für die eigene Bevölkerung zugelassen, weshalb in Frankreich und Deutschland über militärisch organisierte „Zwangshilfe“¹⁹⁵ diskutiert wurde.¹⁹⁶ Auf eine vollumfängliche humanitäre Intervention wurde deshalb verzichtet, weil Burma unter dem Schutz Chinas steht und schwierige diplomatische Folgeprobleme zu erwarten gewesen wären.¹⁹⁷ An Burma wird deutlich, dass eine normative Beurteilung darüber, ob, wann und aus welchem Grund humanitär interveniert werden sollte, schwer möglich scheint. Es ergibt sich eine Spannweite von Verbrechen gegen einzelne Teile der Bevölkerung wie im Kosovo bis hin zur unterlassenen Hilfeleistung der Regierung gegenüber der eigenen Bevölkerung wie in Burma. Die Entscheidung darüber ist nie unabhängig von internationalen Macht- und Herrschaftsstrukturen. Die Frage ist vielmehr: Wer entscheidet, ob sich eine Regierung auf souveränes Handeln berufen kann?¹⁹⁸ Umfasst sind hierbei zwei Bereiche: der juridisch-

¹⁹³ Vgl. Christophersen, Claas: *Kritik der transnationalen Gewalt. Souveränität, Menschenrechte und Demokratie im Übergang zur Weltgesellschaft*. Bielefeld 2009, S. 15.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., S. 14 f.

¹⁹⁵ Das Wort „Zwangshilfe“ stammt aus einem Radio-Interview des Deutschlandfunks mit dem CDU-Politiker Ruprecht Polenz vom 13.5.2008; Er spekuliert in diesem Interview über das potenzielle Abwerfen von Lebensmitteln über dem Luftraum Burmas und die mögliche Verletzung dessen. Es soll die Überlegungen, einzuschreiten, keinesfalls positiv oder negativ bewerten. Es verdeutlicht jedoch passend den Konflikt zwischen der Wahrung der staatlichen Souveränität und der Schutzverantwortung, auf die sich die UN im weiteren Verlauf geeinigt hat. Dazu sogleich im folgenden Absatz mehr. Zit. nach Christophersen, Claas: *Kritik der transnationalen Gewalt. Souveränität, Menschenrechte und Demokratie im Übergang zur Weltgesellschaft*. Bielefeld 2009, S. 13.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 13.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 14.

¹⁹⁸ Vgl. ebd.

formale weltpolitische Aspekt und die faktische Entscheidungssautorität vor Ort (ökonomisch, militärisch).¹⁹⁹

Interessant ist es, in diesem Kontext erneut Krachts Text *Faserland* in den Blick zu nehmen. Dieser Text ist zu einer Zeit erschienen, in der der Begriff der humanitären Intervention zwar noch nicht fest auf dem geopolitischen Parkett etabliert war, allerdings haben sich viele NATO-Staaten, darunter auch die EU, und die Vereinten Nationen bereits im Zuge der vorangegangenen Jugoslawienkriege erstmalig nach dem Zweiten Weltkrieg wieder aktiv mit der Möglichkeit auseinandergesetzt, in die Souveränität eines Staates auf europäischen Boden militärisch einzugreifen. Eine genaue Analyse des Textes folgt im betreffenden Kapitel. Vorab lässt sich festhalten, dass Krachts Text die Pop-Elemente nicht als Stilmittel ästhetischer Verfahren einsetzt, sondern politisch funktionalisiert. Immer wieder wirft der Text die Frage nach der Einsatzfähigkeit der vormals militärischen Designerklamotten auf und stellt Überlegungen an, zu welchem politischen Lager die Figuren im Text gehören. In dem Text finden sich viele Freund-Feind-Dichotomien, die an die Moral der Popper des *New Wave* gebunden sind, während der Erzähler selbst nie herausfindet, wo er sich zugehörig fühlt. Darüber hinaus werden an sich harmlose Situationen durch den Erzähler derart politisch kommentiert und bürgerkriegsartig kontextualisiert, dass man sich als Rezipierender schlicht nicht sicher sein kann, wie aufgeheizt die Stimmung unter den Figuren wirklich ist oder wann eine Situation doch gewaltsam eskaliert.

Faserland kann wohl kaum als faschistisches Mobilisierungspamphlet gelesen werden,²⁰⁰ da es ständig um die Frage geht, wie sich die eigene oder fremde Zugehörigkeit vermeintlich normativ über Statussymbole o. Ä. bestimmen lässt und wie die diversen hitzigen Situationen von Dritten, in diesem Fall den Rezipierenden, überhaupt eingeschätzt werden können, da der Erzähler offen ausstellt, dass er sich an viele Einzelheiten aufgrund seiner Alkoholexzesse überhaupt nicht erinnern kann. Ganz im Gegenteil: Wie sich im betreffenden Kapitel zu *Faserland* zeigen wird, werden im Text die Pop-Elemente auf der Ebene der ästhetischen

¹⁹⁹ Vgl. ebd.

²⁰⁰ Vgl. für einen Überblick zur Kracht Rezeption Ächtler, Norman: *Die „Abtreibung“ der Popliteratur: Kracht, Krieg, Kulturkritik*. In: *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989*. Hg. v. Carsten Gansel, Heinrich Kaulen, Göttingen 2011, S. 379–402, hier: S. 379; oder der direkte Vorwurf im Beitrag von Diez, Georg: *Die Methode Kracht*. In: *Spiegel Kultur*. 12.02.2012, verfügbar unter: <https://www.spiegel.de/kultur/die-methode-kracht-a-3715fb8c-0002-0001-0000-000083977254?context=issue>; aufgerufen am 1.3.23.

Projektion immer wieder subversiv unterlaufen. Die Pop-Elemente bilden für Kracht lediglich ein Spielmaterial, das er reflexiv wendet und ästhetisch funktionalisiert.²⁰¹ In der literaturwissenschaftlichen Forschung wird Krachts Werk als spezifische Ausprägung eines postmodernen Schreibens bezeichnet,²⁰² die Michael Navratil sogar als „rechte Postmoderne“ bezeichnen würde, wenn „rechts“ nicht als politischer Kampfbegriff besetzt wäre und damit als neutraler Beschreibungsbegriff unbrauchbar wäre.²⁰³ Mit rechter Postmoderne meint Navratil eine „Ausprägung der Postmoderne also, welche sich nicht den ethischen Imperativen einer vertrauten ‚linken‘ Postmoderne unterwirft“,²⁰⁴ sondern ihre „ästhetischen Verfahren auch an solchen Themen erprobt, die für gewöhnlich von postmodernen Relativierungen ausgenommen sind, und die mitunter sogar – mehr oder weniger ironisch – mit extremistischen Weltanschauungen kokettiert“.²⁰⁵ Für Krachts Werk gilt, dass seine Ästhetik der medialen Beobachtung gerade durch die inhaltliche Schwerpunktsetzung auf Propaganda, Militarismus und Unterhaltungsmedien eine gewisse Transparenz erfährt.²⁰⁶ Oftmals verschwimmen die Bereiche Realität und Virtualität sowie Politik und Ästhetizismus.

Alle drei Texte sind bei genauerer historischer Betrachtung um grundlegende politische Umbruchssituationen herum entstanden, in denen speziell Europa mit der Frage konfrontiert war, wie man sich zu einem Krieg auf dem eigenen Kontinent verhält. Die Positionierung zum Krieg – nach Clausewitz verstanden als Verlängerungen der Politik mit anderen Mitteln – wird jeweils an der Frage festgemacht, ob Europa feudal geordnet sein soll, mit jeweils souveränen Staaten, die ihre Souveränität achten (Wiener Kongress), oder imperialen Bestrebungen („Drittes Reich“) ausgesetzt ist. Im Falle der humanitären Interventionskriege (Kosovo) kommt eine neue Komponente hinzu, die man bereits aus den antiken Überlegungen zum bellum iustum, zum gerechten Krieg kennt: Kann in die Souveränität eingegriffen werden, sofern ein Staat seinen daraus entwachsenen Pflichten gegenüber seinen Bürgerinnen und Bürgern nicht

²⁰¹ Vgl. Jahraus, Oliver: *Ästhetischer Fundamentalismus. Christian Krachts radikale Erzählexperimente*. In: *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Hg. v. Johannes Birgfeld, Claude D. Conter. Köln 2009, S. 13–23, hier: S. 21.

²⁰² Vgl. Weber, Nicole: „Kein Außen mehr.“ Krachts Imperium (2012), die Ästhetik des Verschwindens und Hardts und Negris Empire (2000). In: *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*. Hg. v. Matthias N. Lorenz, Christine Riniker, Berlin 2018, S. 471–403, hier: S. 472; hier hält sie fest, dass „Kracht für sein ‚postmodernes Spiel‘ ausgerechnet die historisch und gesellschaftlich umstrittensten Themen als ‚Spielmaterial‘“ verwendet.

²⁰³ Vgl. Navratil, Michael: *Kontrafaktik der Gegenwart. Politisches Schreiben als Realitätsvariation bei Christian Kracht*, Kathrin Röggla, Juli Zeh und Leif Randt. Berlin 2022, S. 273.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 274.

gerecht wird? *Faserland* legt die Prozesse hinter der dazu notwendigen normativen Beurteilung offen. Eingangs wurde bereits angedeutet, dass alle drei Texte auch über eine auffällige Erzählstruktur verfügen, die sogleich genauer aufgezeigt wird. In solchen Umbruchzeiten sind nicht nur staatliche oder überstaatliche Akteure gezwungen, sich mit der Idee des obersten staatlichen Legitimationsquell für die gesellschaftliche Ordnung auseinanderzusetzen – mit der Souveränität, sowohl nach außen (international) als auch nach innen (gegenüber der eigenen Bevölkerung), und der Notwendigkeit, gegebenenfalls auf sie verändernd einzuwirken –, sondern dies schlägt ebenfalls auf die Lebenswirklichkeit der Bürgerinnen und Bürger durch. Wie im Methodik-Kapitel angedeutet, erfährt der Staat im Krieg, als Verlängerung eben jener Politik der Veränderung oder Verteidigung des status quo, seinen Extrempunkt als Gleichheitsvehikel und entfaltet am stärksten die Vorstellung von sich selbst, da dieser beansprucht, als kollektiver Akteur zu handeln.²⁰⁷

So lässt sich über die realhistorische Entstehungszeit der Texte bereits jetzt ein Bogen spannen, der eine Art Genese des Politischen Erzählers aufzeigt, die an die wichtigsten Umbruchzeiten der Ordnungen staatlicher Verfasstheit in Europa geknüpft ist und sich gleichzeitig strukturell in jener Durchschlagskraft des Krieges spiegelt. Dies greifen die Erzählverfahren der Texte ebenfalls auf besondere Weise auf. Sie imaginieren starke Rezipierende, die wohl am ausgeprägtesten bei *Faserland* realweltliche Referenzen in die eigene Lektüreerfahrung einbinden und die Rezipierenden so beinahe unbemerkt in die Verlegenheit bringen, mit der Geschäftsgrundlage von Literatur zu brechen, die eigentlich eine eindeutige Trennung von Fiktion und Lebenswirklichkeit vorsieht.

Selbstredend möchte diese Passage keinesfalls ein Plädoyer dafür sein, die drei Texte als Zeitzeugenbericht oder als historisch-dokumentarische Quelle über die einzelnen kriegerischen Umbrüche zu lesen. Vielmehr will sie die politischen und gesellschaftlichen Kontexte rund um die Entstehungszeit aufdecken, unter denen die Literaturschaffenden solche Werke hervorbringen konnten. So dienen diese realhistorischen Hintergründe als Interpretationsschablone, um neben den vielen weiteren Bedeutungsfacetten, die die Texte bieten, den Fokus auf ihren politischen und kriegerischen Gehalt zu legen.

²⁰⁷ Vgl. Langewiesche, Dieter: *Der gewaltsame Lehrer. Europas Kriege in der Moderne*. München 2019, S. 20.

Problematische Gattungszuordnung

Ein weiteres Element, das die Texte *Michael Kohlhaas*, *Mario und der Zauberer* und *Faserland* verbindet, ist die nicht klar zu treffende Gattungszuordnung. Alle drei sind intuitiv recht kurz für einen handelsüblichen Roman, auf den allerdings *Faserland* im Untertitel verweist, und zu lang und unkonventionell für eine klassisch streng komponierte Novelle mit „Exposition“, „Peripetie“ und dem „spannungslösenden Ausklang“.²⁰⁸ Bis hierhin war in der vorliegenden Arbeit entweder von Texten oder Erzählungen die Rede. Nun wird die Erzählung in der Poetik auf zwei verschiedene Weisen verwendet. In einem weiteren Sinne ist sie eine von einem Erzählsubjekt (fiktiver Erzähler) vermittelte Geschichte (das Erzählte), die im Gegensatz zu Gebrauchstexten wie Zeitungsberichten steht.²⁰⁹ Die neuere Erzählforschung nutzt dafür bereits lediglich den Begriff „narrativer Text“.²¹⁰ In einem engeren Sinne wird so eine Gattungsform innerhalb der Erzählprosa genannt, die sich vom Roman, der Novelle und anderen Formen der Kurzprosa, wie Märchen, Sagen und Kurzgeschichten, unterscheidet.²¹¹ Eines ihrer wenigen Gattungsmerkmale ist ihr kürzerer bis mittlerer Umfang.²¹² Sie ist weniger komplex als ein Roman und weniger streng im formalen Aufbau als eine Novelle.²¹³ Daher ist der Begriff Erzählung als Gattungsverweis für die vorliegende Arbeit nicht scharf genug im Vergleich zum Begriff des Romans oder der Novelle.

Schlägt man das *Kleist-Handbuch*, herausgegeben von Ingo Breuer, auf, so sind seine Werke hier dennoch nach Dramen (1.) und Erzählungen (2.) gegliedert. *Michael Kohlhaas* ist der erste Beitrag in diesem Gliederungspunkt der Erzählungen.²¹⁴ Dies scheint schlüssig, da Kleist selbst Gattungszuordnungen lediglich spärlich verwendet und keine Reflexionen über

²⁰⁸ Einschlägige Einführungswerke zu Novellen beschreiben in Rekurs auf Freytag den streng gegliederten Aufbau einer Novelle und ihre formale und ästhetische Nähe zum Drama, bzw. den Einsatz dramatischer Aspekte zur Komposition einer kürzeren Prosa: Andreotti, Mario: *Die Struktur der modernen Literatur. Neue Formen und Techniken des Schreibens*. Stuttgart 2022, S. 210; vgl. Rath, Wolfgang: *Die Novelle*. Göttingen 2008, S. 15ff; Unter Berufung auf Storms Diktum (Schwester des Dramas): vgl. Aust, Hugo: *Novelle*. Stuttgart 2012, S. 16.

²⁰⁹ Vgl. Schmeling, Manfred/Walstra, Kerst: *Erzählung 1*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band I. Neubearbeitung*. Hg. v. Klaus Weimar, Berlin 2007, S. 517–519, hier: S. 517.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Vgl. ebd.

²¹² Vgl. ebd.

²¹³ Vgl. Schmeling, Manfred/Walstra Kerst: *Erzählung 2*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band I. Neubearbeitung*. Hg. v. Klaus Weimar, Berlin 2007, S. 519–522, hier: S. 519.

²¹⁴ Vgl. Hamacher, Bernd: *Michael Kohlhaas*. In: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Ingo Breuer, Stuttgart 2013, S. 97–106.

Gattungszuordnungen angestellt hat.²¹⁵ Für längere Prosatexte benutze er den vagen Begriff der Erzählung und im Inhaltsverzeichnis des ersten Bandes wurde *Michael Kohlhaas* mit dem Untertitel „Aus einer alten Chronik“ versehen,²¹⁶ vermutlich vom Verleger.²¹⁷ In der einschlägigen älteren Forschung wurden häufig Texte, die in den „Erzählungen“ erschienen sind, allen voran Kleists „Meisternovelle“²¹⁸ *Michael Kohlhaas*, als Novelle und Kleist selbst, neben Goethe, als „größter deutscher Novellist“ bezeichnet.²¹⁹

Anscheinend erfüllt sie viele Merkmale des klassisch novellistischen Erzählers, wie die „unerhörte Begebenheit“ aus einer wirklichen Welt, konfliktreich zugespitzt mit einer überraschenden Wendung.²²⁰ Darüber hinaus wird der Novelle unter anderem von A. W. Schlegel eine Nähe zum Drama zugeschrieben, da die Gliederung des Geschehens in einer relativ geschlossenen Form durch Wendepunkte und die Ereignishaftigkeit erfolgt.²²¹

In *Michael Kohlhaas* setzt die Geschichte nicht unvermittelt ein, wie bei einer Kurzgeschichte mit offener epischer Form,²²² sondern novellentypisch mit einer ausführlichen Beschreibung der Ausgangslage getreu ihrer geschlossenen dramatischen Form: „An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts ein Roßhändler (...).“²²³ Hier wird sogleich auf den Ort und die Zeit der Handlung verwiesen, die den historisch verbürgten Fall des Hans Kohlhaase vermeintlich faktenbasiert im Erzählgestus einer Chronik einführt.²²⁴ Des weiteren werden durch die festen Pole Erzähler und Held klare Orientierungszentren für die Rezipierenden geschaffen. An dieser Stelle werden Ausführungen zur typisch auktorialen

²¹⁵ Vgl. Breuer, Ingo: *Erzählungen*. In: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Ingo Breuer, Stuttgart 2013, S. 90–97, hier: S. 90.

²¹⁶ Kleist, Heinrich v.: *Michael Kohlhaas*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Helmut, München 2013, S. 9.

²¹⁷ Vgl. ebd. und Kleist, Heinrich v.: *Michael Kohlhaas. (Aus einer alten Chronik)*. Anmerkungen. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 896.

²¹⁸ Andreotti, Mario: *Die Struktur der modernen Literatur. Neue Formen und Techniken des Schreibens*. Stuttgart 2022, S. 163.

²¹⁹ Weber, Volker: *Anekdote. Die andere Geschichte*. Tübingen 1993, S. 75.

²²⁰ Vgl. Thomé, Horst/Wehle, Winfried: *Novelle*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band II. Neubearbeitung*. Hg. v. Harald Fricke, Berlin 2007, S. 725–731, hier: S. 726.

²²¹ Vgl. ebd., S. 727.

²²² Vgl. Wenzel, Peter: *Kurzgeschichte*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band II. Neubearbeitung*. Hg. v. Harald Fricke, Berlin 2007, S. 369–371, hier: S. 369.

²²³ Kleist, Heinrich v.: *Michael Kohlhaas*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 9–103, hier: S. 9.

²²⁴ Vgl. Trüstede, Kathrin: *Novelle der Stellvertretung. Kleists „Michael Kohlhaas.“* In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*. 130:4 (2011), S. 545–568, hier: S. 545.

Erzählweise im Roman oder in der Novelle ausgespart, da sie im folgenden Kapitel ausführlich erörtert werden.

Ebenso wird gleichzeitig der Charakter der Figur Michael Kohlhaas durch narrative Attribute wie „rechtschaffensten“²²⁵ und „entsetzlichsten Menschen seiner Zeit“²²⁶, die eigentlich typisch für eine Charakternovelle sind, aufgebaut.²²⁷ Dies geschieht bereits zu Beginn in gegensätzlichen Attributen, die seit der Veröffentlichung von *Michael Kohlhaas* Fragen zu Recht, Moral und Gerechtigkeit evozieren. Die unerhörte Begebenheit nach Goethe wäre für *Michael Kohlhaas* der juristische Fall und tragische Sturz des Protagonisten, der sich in „gattungsgerechter Nähe zur Tragödie“ als beides – rechtsschaffend und entsetzlich – erweist.²²⁸

Ausgehend von dieser einführenden Szene eröffnet sich ein Spannungsfeld zwischen den Handlungen Kohlhaasens und seinem Charakter.²²⁹ Man rufe sich den einführenden Satz in seiner Gänze ins Gedächtnis: „An den Ufern der Havel, lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, ein Roßhändler, namens Michael Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit.“²³⁰ Und weiter: „(...) kurz, die Welt würde sein Andenken haben segnen müssen, wenn er in einer Tugend nicht ausgeschweift hätte. Das Rechtsgefühl aber machte ihn zu einem Räuber und Mörder.“²³¹ Zum Vater, dem Schulmeister, und dieser inhaltlichen Verbindung zur moralischen Erzählung wird auch im Kapitel zu *Michael Kohlhaas* tiefer eingegangen. Diese chiastische Einführung seines Charakters deutet bereits an, dass nicht allein der Charakter der Figur Kohlhaase das Zentrum

²²⁵ Kleist, Heinrich v.: *Michael Kohlhaas*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 9–103, hier: S. 9.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Vgl. Thomé, Horst/Wehle, Winfried: *Novelle*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band II. Neubearbeitung*. Hg. v. Harald Fricke, Berlin 2007, S. 725–731, hier: S. 728.

²²⁸ Vgl. Trüstedt, Kathrin: *Novelle der Stellvertretung. Kleists „Michael Kohlhaas.“* In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*. 130:4 (2011), S. 545–568, hier: S. 545; Lukács, Georg: *Die Tragödie Heinrich von Kleists*. In: ders.: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*. Bern 1951, S. 19–48.

²²⁹ Vgl. zur Frage, ob Kohlhaasens Handlungen durch seinen Charakter oder durch seine Lebensumstände bzw. Zufälle determiniert sind: Hermann, Hans Peter: *Zufall und ich. Zum Begriff der Situation in den Novellen Heinrich von Kleists*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift. NF Band XI, Heft 1*, 1961, 69–99, hier: S. 78f; Vgl. Müller, Richard Matthias: *Kleists Michael Kohlhaas*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 44. Jg., 1970, S. 101–119.

²³⁰ Kleist, Heinrich v.: *Michael Kohlhaas*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 9–103, hier: S. 9.

²³¹ Ebd.

der Erzählung bildet, sondern in seiner Eskalation vom rechtssuchenden Bürger hin zum Brandschatzer der Fokus auf seine Handlungen (gestische Figur),²³² genauer seine Straftaten, gelegt wird. Zudem bietet diese Verschiebung auch viel Raum für Verhaltenskritik seitens des Erzählers, der Rezipierenden und der anderen Figuren, die wiederum den Fokus auf eine gestische Figurengestaltung legen.²³³ Man könnte pointiert sogar davon sprechen, dass die Figur Kohlhaas sich den festen Formvorgaben einer Novelle in typisch querulanter Manier ständig widersetzt. Zum einen treffen ihn immer wieder unvorhergesehene Schicksalsschläge, die an sich bereits einer klassischen Novellenform zuwiderlaufen, da der Zufall in einer Novelle traditionell keinen Platz findet.²³⁴ Man beschränkt sich auf eine höhere Sinngebung. Zum anderen reagiert er jedes Mal unberechenbar auf sie. Andernfalls wäre der Erzähler nicht in der misslichen Lage, gerade den Helden als feste Sinnmitte des Textes derart chiastisch einzuführen. Diese Charakterisierung erschließt sich den Rezipierenden auch erst nach der vollständigen Lektüre. Der Erzähler bietet ihnen keine logisch nachvollziehbare Erklärung. Durch die vielen Seitenstränge und komplizierten Rückblenden innerhalb der Erzählung, die an die ausladende Erzählweise eines modernen Romans erinnern, werden die Rezipierenden in ihrer Funktion als Lesende aktiviert. Ebenso werden sie in dieser Funktion aktiviert, sofern es um die Frage geht, ob die vielen Zufälle in *Michael Kohlhaas* noch glaubwürdig oder überhaupt möglich erscheinen.²³⁵

Gleichzeitig überschreiten diverse Elemente in *Michael Kohlhaas* die Grenzen einer fiktionalen Novelle hin zur faktuellen Geschichtsschreibung. Dafür spricht auch die Gestaltung des Schlusses. Es ist freilich eine Art von typisch spannungslösendem Schluss, da Kohlhaas stirbt, allerdings verweist der Erzähler für weiterführende Informationen zum psychischen Zustand des Kurfürsten von Sachsen und seinen weiteren Lebensweg auf „die Geschichte“, in der der

²³² Vgl. zum Vorrang des Geschehens bei Kleist u. a. Müller-Salget, Klaus: *Kleist und die Folgen*. Stuttgart 2017, S. 81.

²³³ Vgl. zum Urteil der anderen Figuren: Villinger, Rahel: *Das Leben des Michael Kohlhaas, Überlegungen zu Kleists Erzählform*. In: *Formbildung und Formbegriff: Das Formdenken der Moderne*. Hg. v. Markus Klammer, Malika Maskarinec, Ralph Ubl, Rahel Villinger, Paderborn 2019, S. 201–225, hier: S. 218.

²³⁴ Vgl. Hermann, Hans Peter: *Zufall und ich. Zum Begriff der Situation in den Novellen Heinrich von Kleists*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift. NF Band XI, Heft 1*, 1961, 69–99, hier: S. 70f.

²³⁵ Vgl. Müller, Richard Matthias: *Kleists Michael Kohlhaas*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 44. Jg., 1970, S. 101–119, hier: S. 107; Vgl. zur Wahrscheinlichkeit des Dargestellten und zur Aktivierung der Rezipierenden: Villinger, Rahel: *Das Leben des Michael Kohlhaas, Überlegungen zu Kleists Erzählform*. In: *Formbildung und Formbegriff: Das Formdenken der Moderne*. Hg. v. Markus Klammer, Malika Maskarinec, Ralph Ubl, Rahel Villinger, Paderborn 2019, S. 201–225, hier: S. 209.

Rezipierende „alles Weitere (...) nachlesen muß“.²³⁶ Ein weiteres Element, das auf eine Art der faktuellen Erzählung verweist, ist der Untertitel: „Aus einer alten Chronik.“²³⁷ Hier zeigt sich, dass der Bezug auf seine realhistorische Vorlage (Fehde des Hans Kohlhase samt seiner Hinrichtung 1540)²³⁸ gründlich recherchiert ist und die einzelnen Elemente sodann im Sinne eines *Historienromans* abgewandelt worden sein könnten.

Doch gerade die zahlreichen Versuche in der Forschung, Kleists Novellistik gattungsgeschichtlich oder gattungstheoretisch zu bestimmen, leiden unter der Fokussierung auf die klassischen Autoren wie Goethe und Schiller und die klassischen Gattungen wie den Roman und die Novelle.²³⁹ Die neuere Forschung hat daher die von Kleist zwar vorgeschlagene aber nicht veröffentlichte Gattungsbeschreibung „moralische Erzählungen“ ernst genommen, statt den Gattungsbegriff Novelle, der um 1800 ohnehin noch nicht ausgereift war.²⁴⁰ Vorliegend sollen die diversen Vermutungen, von wem Kleist diesen Titel der moralischen Erzählung übernommen hat, ausgespart werden und stattdessen das interessante Alleinstellungsmerkmal der moralischen Erzählungen in den Blick genommen werden:²⁴¹ Bei

²³⁶ Kleist, Heinrich v.: *Michael Kohlhaas*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 9–103, hier: S. 103.

²³⁷ Ebd., S. 9.

²³⁸ Vgl. Hamacher, Bernd: *Michael Kohlhaas*. In: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Ingo Breuer, Stuttgart 2013, S. 98.

²³⁹ Vgl. Breuer, Ingo: *Erzählungen*. In: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Ingo Breuer, Stuttgart 2013, S. 90–97, hier: S. 92.

²⁴⁰ Kleist schlug diesen Begriff im Mai 1810 seinem Verleger Georg Andreas Reimer vor: Kleist, Heinrich von: *Brief an Georg Andreas Reimer (Mai 1810). Briefe von und an Heinrich von Kleist: 1793–1811. Band 4*. In: ders. *Sämtliche Werke und Briefe in 4 Bänden*. Hg. v. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns, Hinrich Seeba. Frankfurt am Main 1991, S. 446; zur neueren Forschung, die den Eigenwert der Erzählliteratur im 18. Jahrhundert stärker hervorgehoben hat, vgl. Alzheimer-Haller, Heidrun: *Handbuch zur narrativen Volksaufklärung. Moralische Geschichten 1780–1848*. Berlin 2004; Bennholdt-Thomsen, Anke: *Kleists Standort zwischen Aufklärung und Romantik. Ein Beitrag zur Quellenforschung*. In: *Kleist – ein moderner Aufklärer?* Hg. v. Marie Haller-Nevermann, Dieter Rehwinkel, Göttingen 2005, S. 14–40; Berg, Gunhild: *Erzählte Menschenkenntnis: Moralische Erzählungen und Verhaltensschriften der deutschsprachigen Spätaufklärung*. Tübingen 2006; Breuer, Ingo: „*Schauplätze jämmerlicher Mordgeschichte. Tradition der Novelle und Theatralität der Historia bei Heinrich von Kleist*. In: *Kleist-Jahrbuch*. Hg. v. Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Stuttgart 2001, S. 196–225; Dedert, Hartmut: *Vor der Theorie der Novelle. Die Erzählung im Spiegel der aufklärerischen Gattungsdiskussion*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 112 (1993), S. 481–508; Herbst, Hildburg: *Frühe Formen der deutschen Novelle im 18. Jahrhundert*. Berlin 1988; Košenina, Alexander: *Ratlose Schwestern der Marquise von O...: Rätselhafte Schwangerschaften in populären Fallgeschichten – von Pitaval bis Spieß*. In: *Kleist-Jahrbuch*. Hg. v. Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Stuttgart 2006, S. 45–59.

²⁴¹ Vgl. für einen Überblick der möglichen Bezugspunkte von Kleist Breuer, Ingo: *Erzählungen*. In: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Ingo Breuer, Stuttgart 2013, S. 90–97, hier: S. 92 f.

dieser Form ist die Trennung zwischen *fabula* und *historia*, also die Trennung zwischen fiktiver Literatur und nicht fiktionalem Sachbuch, noch nicht vollzogen.²⁴²

Michael Kohlhaas passt sich in diese Tradition ein, da oftmals Fallgeschichten, juristische Berichte und Mordgeschichten erzählt werden, um warnende Schreckbilder der moralisierenden Beispiele zu erzeugen.²⁴³ In Kleists Werk werden sie zu Mitteln einer irritierenden Affektsteuerung der Rezipierenden, die nicht mehr auf die Kommunikation zwischen Predigern, Lehrern und Hofmeistern und dem zu belehrenden Publikum ausgerichtet ist, sondern innerhalb derer das Material und das Medium selbst zum Gegenstand der Darstellung werden.²⁴⁴

In dieser Traditionslinie heben sich Kleists Erzählungen, und vor allem *Michael Kohlhaas* als ungewöhnlich langer Text, durchaus von konventionellen Novellen mittlerer Länge ab.²⁴⁵ Schließlich ist das eine außergewöhnliche Ereignis der Novelle, der Konflikt samt der Wendung am Schluss,²⁴⁶ nicht darauf ausgelegt, sich bei einem Publikum irgendwo zwischen Fiktion und empirisch warnendem Exempel zu positionieren. Ganz im Gegenteil: Die klassische Novelle lebt von klaren fiktionalen Grenzen. Darüber hinaus lässt sich der Vergeltungszug des Kohlhaase in *Michael Kohlhaas* nicht novellentypisch als prägnanter Fall erzählen, dessen Handlung ohne Seitenstränge mit einem eindeutigen Ergebnis abgeschlossen wird.²⁴⁷ Vielmehr gibt es zahlreiche Figuren, die Teil von Kohlhaasens Plans werden, und Zwischenstationen, bei denen er versucht, doch noch Recht zu erhalten, sich mit Luther trifft, sowie erzählende Episoden auf Marktplätzen. Zudem ist die Figur des Michael Kohlhaas nicht

²⁴² Vgl. Breuer, Ingo: *Erzählungen*. In: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Ingo Breuer, Stuttgart 2013, S. 90–97, hier: S. 93.

²⁴³ Vgl. Lüdemann, Susanne: *Literarische Fallgeschichten. Schillers Verbrecher aus verlorener Ehre und Kleists Michael Kohlhaas*. In: *Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen*. Hg. v. Jens Ruchatz, Stefan Willer, Nicolas Pethes, Berlin 2007, S. 208–223; Košenja, Alexander: *Recht – gefällig. Frühneuzeitliche Verbrechensdarstellungen zwischen Dokumentation und Unterhaltung*. In: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge*. Vol. 15, Nr. 1 (2005), S. 28–47; Schönhaar, Rainer: *Novelle und Kriminalschema. Ein Strukturmodell deutscher Erzählkunst um 1800*. Bad Homburg 1969.

²⁴⁴ Vgl. Bürger, Christa: *Statt einer Interpretation. Anmerkungen zu Kleists Erzählen*. In: *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists Das Erdbeben in Chili*. Hg. v. David Wellbury, München 1993, S. 88–109.

²⁴⁵ Vgl. zur Länge der Novelle: Thomé, Horst/Wehle, Winfried: *Novelle*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band II. Neubearbeitung*. Hg. v. Harald Fricke, Berlin 2007, S. 725–731 hier S. 725f.

²⁴⁶ Vgl. ebd., S. 728 ff.

²⁴⁷ Vgl. zur Handlung ohne Seitenstränge in der Novelle: ebd., S. 728.

wie für die Novelle typisch als fester Typus gestaltet,²⁴⁸ sondern beinahe gegensätzlich. Kleist nutzt die zeittypische Anthropologisierung, um sie gezielt zu unterlaufen, indem er die Figuren und ihre Beweggründe nicht eindeutig erklärt, sondern rätselhaft macht.²⁴⁹ Er unterstreicht nicht die Charaktere, sondern die Handlung, deren Undurchschaubarkeit mit rücksichtslosen und unwahrscheinlichen Zufällen unterstrichen werden.²⁵⁰ Die Figuren müssen sich gegenüber der Handlung behaupten und konterkarieren so den Glauben an die Erkennbarkeit der menschlichen Natur als eine wesentliche Basis der aufklärerischen Erzählliteratur.²⁵¹

Selbst nach dieser kurzen Einführung in den Problemhorizont rund um Gattungszuordnung *Michael Kohlhaas* als „Meisternovelle“,²⁵² wird klar, dass sie sich nicht ohne Weiteres halten lässt. In der Bilanz erscheinen Kleists Texte als Kombination und Radikalisierung bestehender Muster und Traditionen, die gerade nicht zu festen Gattungszuordnungen führen.²⁵³ Insbesondere in seinem Umgang mit dem Decamerone von Boccaccio, der sich auf die gesamte Kleist'sche Prosa übertragen lässt, wird deutlich, dass Kleists Werk nicht auf eine Wiederholung der italienischen Muster, sondern auf deren Potenzierung ausgelegt ist.²⁵⁴ Kleist verfolgt damit die „paradoxe Strategie, gerade durch die Anlehnung an die Tradition deren Unterminierung zu leisten“.²⁵⁵

Ebenso wie die Gattungszuordnung von *Michael Kohlhaas* scheint auch die Gattungszuordnung von *Mario und der Zauberer* im Bereich der Novelle auf den ersten Blick problemlos. Schließlich findet sich die explizite Kennzeichnung als Novelle bereits im Erstdruck: *Velhagen & Kasings Monatshefte* veröffentlichten *Mario und der Zauberer* im April 1930 mit dem Untertitel *Tragisches Reiseerlebnis. Novelle*,²⁵⁶ wohingegen die erste

²⁴⁸ Vgl. ebd., S. 726.

²⁴⁹ Vgl. Breuer, Ingo: *Erzählungen*. In: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Ingo Breuer, Stuttgart 2013, S. 90–97, hier: S. 94.

²⁵⁰ Vgl. ebd., S. 94 f.

²⁵¹ Vgl. ebd.

²⁵² Andreotti, Mario: *Die Struktur der modernen Literatur. Neue Formen und Techniken des Schreibens*. Stuttgart 2022, S. 163.

²⁵³ Vgl. Breuer, Ingo: *Erzählungen*. In: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Ingo Breuer, Stuttgart 2013, S. 90–97, hier: S. 94.

²⁵⁴ Vgl. Liebrand, Claudia: *Pater semper incertus est. Kleists Marquise von O... mit Boccaccio gelesen*. In: *Kleist-Jahrbuch*. Hg. v. Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Stuttgart 2000, S. 46–69, hier: S. 49.

²⁵⁵ Marx, Stefanie: *Beispiele des Beispiellosen: Heinrich von Kleists Erzählungen*. Würzburg 1994, S. 11.

²⁵⁶ Vgl. Kiefer, Sascha: *Die deutsche Novelle im 20. Jahrhundert. Eine Gattungsgeschichte*. Köln 2010, S. 163; Kiefer, Sascha: *Novellenbegriff und Zeitbezug. Bruno Franks Politische Novelle (1928) und Thomas Manns Mario und der Zauberer (1930)*. In: *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik. Band 9*. Hg. v. Sabina

Buchausgabe, die noch im selben Jahr bei S. Fischer in Berlin erschienen ist, *Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis*, ohne den entsprechenden Zusatz der Novelle auskommt.²⁵⁷ Dass nun in folgenden Ausgaben auf den Zusatz Novelle verzichtet worden ist, ist keinesfalls mit einer Abkehr von dieser Gattungsform gleichzusetzen, sondern verschiebt die Diskussion über die gattungstheoretische Einordnung des Textes lediglich auf eine subtilere Ebene.²⁵⁸ Thomas Mann hat selbst keine ausführlichen Gattungsreflexionen hinterlassen, jedoch hat er sich in einem Brief zu *Mario und der Zauberer* als Novelle geäußert.²⁵⁹

„Der >>Zauberkünstler<< war da und benahm sich genau, wie ich es geschildert habe. Erfunden ist nur der letale Ausgang: In Wirklichkeit lief Mario nach dem Kuß in komischer Beschämung weg und war am nächsten Tage, als er uns wieder den Tee servierte, höchst vergnügt und voll sachlicher Anerkennung für die Arbeit >>Cipolla's'<<. Es ging eben im Leben weniger leidenschaftlich zu, als nachher bei mir. Mario liebte nicht wirklich, und der streitbare Junge im Parterre war nicht sein glücklicher Nebenbuhler. Die Schüsse aber sind nicht einmal meine Erfindung: Als ich von dem Abend hier (in München) erzählte, sagte meine älteste Tochter (Erika): >>Ich hätte mich nicht gewundert, wenn er ihn niedergeschossen hätte.<< Erst von diesem Augenblick war das Erlebte eine Novelle (...).“²⁶⁰

Becker, München 2004, S. 89–128, hier: S. 110; an dieser Stelle sei darauf verwiesen, dass bereits der Publikationsort der Erstausgabe in den *Monatsheften* darauf hindeutet, dass der Text in einer Novellentradition des 19. Jahrhunderts steht, da es sich um ein sehr beliebtes Magazin des deutschen Bildungsbürgertums der Zeit handelt. Siehe hierzu Becker, Eva: *Literaturverbreitung*. In: *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit. 1848–1890*. Hg. v. Edward McInnes, München 1996, S. 108–143.

²⁵⁷ Vgl. Kiefer, Sascha: *Die deutsche Novelle im 20. Jahrhundert. Eine Gattungsgeschichte*. Köln 2010, S. 163; Kiefer, Sascha: *Novellenbegriff und Zeitbezug. Bruno Franks Politische Novelle (1928) und Thomas Manns Mario und der Zauberer (1930)*. In: *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik. Band 9*. Hg. v. Sabina Becker, München 2004, S. 89–128, hier: S. 110.

²⁵⁸ Vgl. Kiefer, Sascha: *Die deutsche Novelle im 20. Jahrhundert. Eine Gattungsgeschichte*. Köln 2010, S. 162.

²⁵⁹ Vgl. auch die Auseinandersetzung mit der Novellentradition des 19. Jahrhunderts ebd. S. 161; ausgenommen sind freilich diverse Äußerungen der Erzählerstimme im Werk Thomas Manns, die immer wieder das Erzählen selbst und auch die Gattungszuordnung reflektiert, man denke beispielsweise an das frühe Werk *Gefallen* von 1894: „Ja, ich will euch die Geschichte gern einmal erzählen, (...) gleich fix und fertig in Novellenform. Ihr wisst ja, daß ich mich einmal mit dergleichen beschäftigt habe?“ Mann, Thomas: *Gefallen*. In: ders.: *Frühe Erzählungen. 1893–1912. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 5.1*. Hg. Terence J. Reed, Frankfurt am Main 2004, S. 14–49, hier: S. 17.

²⁶⁰ Mann, Thomas: *Brief an Otto Hoerth vom 12.6.1930*. In: *Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann. Teil II: 1918–1943*. Hg. v. Hans Wysling, München 1979, S. 367–368, hier: S. 368.

Mario und der Zauberer erfüllt oberflächlich die formalen Merkmale der klassischen Novellenform und oszilliert dabei zwischen dieser und den offenen und provozierenden formalen Elementen, die mit dem zeitgenössischen politischen Gehalt in Verbindung gebracht werden können.²⁶¹ Es zeigt sich, dass die vermeintlich strenge Form, in Anlehnung an die klassische Novelle, das Zeitgeschehen, das als Zaubershows verkleidet ist, nicht mehr bannen kann.²⁶² Die ältere Forschung hat die formalen Überschreitungen der klassischen Novellenform, die in Manns Werk zu finden sind, scharf kritisiert und ihn daher sogar teils für den Verfall der Novellenform verantwortlich gemacht.²⁶³ Jedoch kann davon ausgegangen werden, dass diese Forschungsarbeiten die vollzogenen Gattungsveränderungen nicht adäquat in ihre Bewertungen miteinfließen ließen.²⁶⁴ Schließlich finden klassische Gattungselemente nie ungebrochen ihren Weg in die jeweiligen Texte.²⁶⁵ Im Folgenden soll gerade auf diese Veränderungen, ihren ästhetischen Gehalt und die Problematik, die daraus entstehende differenzierte Gattungszuordnung von *Mario und der Zauberer* eingegangen werden. Hierfür wird mit den Elementen begonnen, die sich problemlos der klassischen Novelle zuordnen lassen.

Augenfällig ist der Aufbau der Novelle in vier Akten, mit zwei dramatischen Höhenpunkten (Eklat am Strand, Tod des Cipolla), einem in die Situation einführenden Vorspiel, der Namensnennung des Helden bereits im Titel und einem (vermeintlich!) entspannenden Ausklang.²⁶⁶ Der Schluss einer klassischen Novelle sollte sich gerade dadurch auszeichnen, dass die unerhörte Begebenheit, die seit Goethe ein fester Bestandteil der Novelle ist, eine gewisse objektive Merkwürdigkeit eines wahr erzählten Einzelfalls enthält und nicht zufällig eintritt, sondern einer inneren Logik folgen sollte.²⁶⁷ Nun ist eine Hypnosevorführung in den 1920ern Jahren wohl weder ein Einzelfall, noch folgt der Schluss einer inhärenten Logik, wie

²⁶¹ Vgl. Sautermeister, Gert: *Thomas Mann: „Mario und der Zauberer.“* München 1981, S. 8.

²⁶² Vgl. ebd.

²⁶³ Vgl. Kiefer, Sascha: *Die deutsche Novelle im 20. Jahrhundert. Eine Gattungsgeschichte.* Köln 2010, S. 163. Kiefer bezieht sich vor allem auf Adolf von Grolman, Johannes Klein und den britischen Germanisten Bennet mit seiner 1934 erschienenen Novellengeschichte.

²⁶⁴ Vgl. ebd.

²⁶⁵ Vgl. Sautermeister, Gert: *Thomas Mann: „Mario und der Zauberer.“* München 1981, S. 31.

²⁶⁶ Vgl. ebd., S. 33.

²⁶⁷ Vgl. ebd., S. 32.

es der Erzähler als „Ende mit Schrecken“²⁶⁸ und als „vorgezeichnete(s) und im Wesen der Dinge liegende(s) Ende“²⁶⁹ proklamiert. Es deutet sich weder in Marios Charakter noch in der Haltung der Zuschauerfiguren an. Als die Familie ihn in „der Sphäre der Stehplätze“²⁷⁰ entdeckt, wird er vielmehr gestisch eingeführt und nur über seine berufliche Tätigkeit beschrieben: Es ist „Mario vom ‚Esquisito‘ (...).“²⁷¹

Auch die anderen Figuren im Publikum wirken eher gelähmt als tatkräftig. Der ästhetisch reinigende Akt des Schlusses gelingt, wenn überhaupt, nur auf einer formalen Ebene, um die Novellenform geschlossen zu halten, für die beteiligten hochvergnügten Figuren wirkt dieser Eklat willkürlich.²⁷² Auch für die Rezipierenden ist dieser Schluss nicht gänzlich vorherzusehen, denn dafür müssen sie, anders als die Figuren, die Geschehnisse bis zum Schluss angemessen deuten können. Schließlich sollte in der Tradition Musils der Einzelfall der Novelle allgemeingültig werden, wodurch die Rezipierenden eine Form von Wahrheit erleben können.²⁷³ Doch *Mario und der Zauberer* überlässt die vollständige Entmystifizierung der Geschehnisse den Rezipierenden, die trotz aller vermeintlich formalen Geschlossenheit des Schlusses genötigt werden, die Textgrenzen zu überschreiten.²⁷⁴ Erst wenn sie auf ihre empirisch zeitgenössische Lebenswirklichkeit zurückgreifen und Parallelen zu den aufkeimenden faschistischen Strömungen ziehen, können sie Cipollas Strategie als Mobilisierung der Massen und nicht als bloße Unterhaltung entlarven. So wird die klassisch unerhörte Begebenheit zur ironischen Pointe des Textes.²⁷⁵ Es ist typisch für die Mann'sche Erzählweise, mittels Ironie zwischen vermeintlichen Gegensätzen zu oszillieren, anstatt in eine reine Dichotomie zu verfallen. Dies überträgt sich hier auch in der formalen Gestaltung des Textes. Nun darf man an dieser Stelle nicht Halt machen und lediglich auf die veränderten

²⁶⁸ Mann, Thomas: *Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis*. In: ders.: *Späte Erzählungen. 1919–1953. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 6.1*. Hg. v. Hans Rudolf Vaget, Angelina Immoos, Frankfurt am Main 2021, 212–272, hier: S. 212.

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Ebd., S. 228.

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Vgl. Sautermeister, Gert: *Thomas Mann: „Mario und der Zauberer.“* München 1981, S. 42.

²⁷³ Vgl. ebd., S. 33.

²⁷⁴ Vgl. zum Grundstock des Arguments ebd. S. 50, allerdings geht Sautermeister an dieser Stelle nicht weiter zur Verdopplung des Publikums, die sogleich ausgeführt wird.

²⁷⁵ Vgl. ebd., S. 51.

Stilelemente der klassischen Novelle verweisen, sondern muss die Position des Erzählers und die Nähe des Textes zum Drama ernst nehmen.

Schließlich ist es dieser formale Aufbau in Akten, der den Text in die Nähe des Dramas rückt und ihn so zu seiner kleinen Schwester werden lässt. Die auktoriale Erzählerposition, die sonst einen gewissen Abstand zum Geschehen in der Novelle garantieren soll, wird durch einen Ich-Erzähler ersetzt. Dieser Ich-Erzähler fingiert den geforderten Abstand dadurch, dass er die Ereignisse in einer gewissen reflektierten Erzählhaltung zu einem späteren Zeitpunkt niederschreibt.²⁷⁶ Doch so sehr dieser Erzähler versucht, objektiv Bericht zu erstatten, so wenig gelingt es ihm adäquat. Vielmehr beruft er sich nach der Pause der Show immer wieder darauf, dass seine Zeugenschaft eingeschränkt ist, weil er sich beinahe in einem rauschartigen Zustand befindet. So leitet der Erzähler diesen Teil des Textes folgendermaßen ein:

„Vor allem gab es nun eine Pause, und unser Gebieter zog sich zurück. Ich gestehe, daß ich mich vor diesem Punkte meines Berichts gefürchtet habe, fast seit ich zu erzählen begann. Die Gedanken der Menschen zu lesen, ist meistens nicht schwer, und hier ist es sehr leicht. Unfehlbar werden Sie mich fragen, warum wir nicht endlich weggegangen seien – und ich muß Ihnen die Antwort schuldig bleiben. Ich verstehe es nicht und weiß mich tatsächlich nicht zu verantworten. Es muß damals bestimmt schon mehr als elf Uhr gewesen sein, wahrscheinlich noch später.“²⁷⁷

Im Zuge des gesteigert rauschartigen Zustands verschieben sich auch die Erzählparameter. Wo der Erzähler zu Beginn noch genau in den Ort, die Zeit und die stattgefundenen Dialoge einführt, teils sogar mit den italienischen Begriffen, stellt er diese festen Parameter ab der Pause offen zur Disposition:

„Ich habe vorgegriffen und die Reihenfolge ganz beiseite geworfen. Mein Kopf ist noch heute voll von Erinnerungen an des Cavaliere Duldertaten, nur weiß ich nicht mehr Ordnung darin zu halten, und es kommt auf sie auch nicht an. So viel aber

²⁷⁶ Vgl. eine konträre Auffassung zum objektiven Abstand des Erzählers ebd., S. 46.

²⁷⁷ Mann, Thomas: *Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis*. In: ders.: *Späte Erzählungen. 1919–1953. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 6.1*. Hg. v. Hans Rudolf Vaget, Angelina Immoos, Frankfurt am Main 2021, 212–272, hier: S. 252 f.

weiß ich, daß die großen und umständlichen, die am meisten Beifall fanden, mir weniger Eindruck machten als gewisse kleine und rasch vorübergehende.“²⁷⁸

Dies deutet abermals darauf hin, dass der Schluss nicht nur dem restlichen Publikum willkürlich vorkommt, sondern auch ihm. So verdoppelt sich die Rezeptionssituation: Die Aufführungssituation und mit ihr die Nähe zur Aufführungssituation des Dramas ist bereits inhaltlich in der Zaubershow angelegt. Auch der Erzähler wird bezeichnenderweise zum Zuschauer, wie die Rezipierenden des Textes. Doch genau an dieser Stelle fällt die Geschlossenheit des Schlusses auseinander. Auf Figurenebene wirken Marios Schüsse willkürlich und die Rezipierenden können die innere Logik der Schüsse nur durch einen Rückgriff auf die zeitgenössisch faschistischen Strömungen rekonstruieren.

Es ist also gerade die Kombination von dramatischen Elementen in epischen Gattungsformen, im Falle von *Mario und der Zauberer* die Form der klassischen Novelle und die Elemente einer modernen Kurzgeschichte mit ihrer Neigung zu formalen Öffnungen,²⁷⁹ die die ästhetische Wirkung des Textes befürchten. Vielleicht könnte man sogar von einer ironisch gebrochenen Form der Novelle sprechen, wenn sie formal eine klassische Form nachahmt, allerdings durch inhaltliche Handlungswillkür der Figuren und die Ohnmacht des Erzählers die eignen Erzählparameter aufrechtzuerhalten scheitert. Schließlich ist die zentrale Funktion der Ironie die Relativierung von Positionen und Normen,²⁸⁰ die sich nicht zuletzt im formalen Aufbau des Textes spiegeln.

So sehr *Michael Kohlhaas* und *Mario und der Zauberer* aus Sicht der Forschung in die Nähe einer Novelle gerückt werden, wird Krachts Text *Faserland* weitestgehend undiskutiert als Roman verortet, wie es der Untertitel vorgibt. Dabei finden sich in *Faserland* viele unterschiedliche Gattungsverweise. Kracht selbst stellt keine Gattungsreflexionen an. Dennoch ist Krachts Text für einen Roman gerade im Vergleich zu seinen anderen Romanen sehr kurz und enthält ebenso wie *Mario und der Zauberer* Elemente einer berichtenden und tagebuchartigen Zeugenschaft des Ich-Erzählers. In *Faserland* ist diese Zeugenschaft allerdings

²⁷⁸ Ebd., S. 257.

²⁷⁹ Vgl. zur modernen Kurzgeschichte und ihrer offenen Gestaltung auch im Wege der Tagebucheinträge Andreotti, Mario: *Die Struktur der modernen Literatur. Neue Formen und Techniken des Schreibens*. Stuttgart 2022, S. 259.

²⁸⁰ Vgl. Ewen, Jens: *Ironie*. In: *Thomas Mann. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Andreas Blödorn, Friedhelm Marx, Stuttgart 2015, S. 308–310, hier: S. 308.

bereits von Beginn an nicht so verlässlich wie die des gründlichen Berichterstatters in *Mario und Zauberer*, da der Erzähler meistens noch halbtrunken von Ort zu Ort zieht. Gerade für Krachts Roman *Imperium* ist die besondere Anlehnung an den Erzählstil Thomas Manns in der Forschung und im Feuilleton vielfach beobachtet worden.²⁸¹

Doch anders als in *Mario und der Zauberer* (man denke an das Zitat von oben: „Unfehlbar werden Sie mich fragen, warum wir nicht endlich weggegangen seien – und ich muß Ihnen die Antwort schuldig bleiben. Ich verstehe es nicht und weiß mich tatsächlich nicht zu verantworten.“²⁸²), hadert der Erzähler nie damit, ob er nicht doch bleiben soll und den Entwicklungen beiwohnen, sondern verweigert sich geradezu jedem möglichen (unerhörten) Ereignis. Als er mit seinem Freund Rollo etwas Abseits auf einem Steg während einer Party spricht, bemerkt er, dass Rollo nicht in der besten Verfassung ist und neben ihm beginnt zu weinen.

„Ich drücke seinen Arm noch einmal und sage ihm, ich will mir ein Getränk holen, und dann lasse ich ihn da stehen, auf dem Bootssteg.

Ich weiß genau, dass ich mir kein Getränk holen werde und noch viel genauer weiß ich, daß ich Rollo nicht wiedersehen werde.“²⁸³

Kurz bevor es nun darum ginge, Rollo zu retten oder ihn in seinen Selbstmord zu treiben, entzieht sich der Erzähler der Situation. Er packt stattdessen die Koffer, geht in Rollos Zimmer, sucht nach Rollos Autoschlüssel und stiehlt seinen Porsche, um damit in die Schweiz zu fahren. Wo *Mario und der Zauberer* durch den hinzugedichteten Mord an Cipolla zu einer Novelle wird, verweigert sich die Figur des Erzählers in *Faserland* gerade allen Zeugenschaften, die die

²⁸¹ Vgl. beispielhaft Navratil, Michael: *Kontrafaktik der Gegenwart. Politisches Schreiben als Realitätsvariation bei Christian Kracht, Kathrin Röggla, Juli Zeh und Leif Randt*. Berlin 2022, S. 324 f.; Schütz, Erhard: *Kunst, kein Nazikram*. In: *Der Freitag*, 15.2.12, verfügbar unter: <https://www.freitag.de/autoren/erhard-schuetz/kunst-kein-nazikram>; aufgerufen am 1.3.23; Malchow, Helge: *Blaue Blume der Romantik. Ist der Schriftsteller Christian Kracht „Türsteher der rechten Gedanken“? Sein Verleger antwortet auf einen SPIEGEL-Artikel*. In: *Der Spiegel*, 8/2012, verfügbar unter: <https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/84061065>; aufgerufen am 1.3.23; Preece, Julian: *The Soothing Pleasures of Literary Tradition: Christian Kracht's Imperium as an Allegory of a Redeemed Germany*. In: *Re-forming the nation in literature and film: the patriotic idea in contemporary German-language culture/Entwürfe zur Nation in Literatur und Film: die patriotische Idee in der deutschsprachigen Kultur der Gegenwart*. Hg. v. Julian Preece, Bern 2014, S. 117–135, hier: S. 118 f.

²⁸² Mann, Thomas: *Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis*. In: ders.: *Späte Erzählungen. 1919–1953. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 6.1*. Hg. v. Hans Rudolf Vaget, Angelina Immoos, Frankfurt am Main 2021, 212–272, hier: S. 252 f.

²⁸³ Kracht, Christian: *Faserland*. Frankfurt am Main 2018, S. 151.

unerhörten Ereignisse in einen logischen und dadurch entspannenden Schluss überführen würden. Ebenso verweigert er auch den Rezipierenden, sich ein Bild über die Willkür oder Logik des Schlusses zu machen. Immer, wenn es so weit kommen könnte, steuert er bereits sein nächstes Ziel an. Man könnte freilich auch eine moderne, experimentelle Romanform vermuten, die sich von bürgerlichen Romantraditionen freispricht, allerdings ist das klassische handlungstreibende Motiv kausallogisch noch vorhanden, nur eben mit negativen Vorzeichen.

Oftmals sind diverse Pop-Elemente die motivischen Vorboten für die Flucht des Protagonisten aus der Situation oder der Beziehung zwischen den Figuren. Diese Pop-Elemente stellen sich in die Tradition von Intellektuellen wie Diedrich Diedrichsen, die die Denkmuster und Frontlinien der Popkultur der 1980er und 1990er Jahre geprägt haben.²⁸⁴ Es wurden programmatisch Erlebnisse und Verhaltensweisen gefeiert, die auf der durchsichtigen sowie undurchsichtigen Verstellung und Täuschung, kurz: auf ironisch anmutenden Mustern basieren.²⁸⁵ Grundsätzlich wollte sich die Jugendkultur der 1980er und 1990er Jahre von überkommenen Formen des Protests und der Authentizität abgrenzen, indem sie die Wertdichotomien von Aufrichtigkeit und Verstellung, die auf eine bürgerliche Sozialethik der Aufklärung zurückgehen, umkehren.²⁸⁶ Jedoch geht mit einer solchen theoretischen Vorstellung des Protests eine starke Vorstellung des richtigen Lebens einher. Man versuchte das ethische Legitimationsproblem, das aus einer solchen Umkehrung von Authentizität entstand, dadurch zu neutralisieren, dass sich die Akteure des Popdiskurses die Gesellschaft in einem Kriegszustand vorstellen.²⁸⁷ Von der grauen Masse der Spießer in die Ecke gedrängt und jedem politischen Optimismus und jeder ästhetischen Innovation beraubt, leitete man sich das Recht ab, auf moralisch fragwürdige Techniken der Simulation und Ironie zum Zwecke der Selbsterhaltung zurückgreifen.²⁸⁸ Allerdings handelt es sich nur nach außen um eine scheinbare Abkehr von Gemeinschaftssinn und Aufrichtigkeitsmoral. Nach innen, im Kreise anderer Popper, war die Verstellung als karrieristisch, konservativ oder hedonistisch

²⁸⁴ Vgl. Rauen, Christoph: *Schmutzige Unterhose wird sauberer Büstenhalter. Zur Überwindung von Postmoderne und Pop bei Christian Kracht*. In: *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Hg. v. Johannes Birgfeld, Claude D. Conter, Köln 2009, S. 116–130, hier: S. 116.

²⁸⁵ Vgl. ebd.

²⁸⁶ Vgl. ebd., S. 119.

²⁸⁷ Vgl. ebd., S. 120.

²⁸⁸ Vgl. ebd.

oberflächlich durchaus als Verstellung und Simulation transparent.²⁸⁹ Jedoch setzt dies voraus, dass man auf die Moral der anderen Popper vertrauen kann,²⁹⁰ sprich: dass die anderen dieselben redlichen Zwecke verfolgen. So beobachtete Diederichsen bereits 1982 „eine neue Flut gedankenloser Popper“,²⁹¹ die die Verhaltensweisen der New Wave übernahmen, sich allerdings nicht auf ihre Grundsätze verpflichten ließen.

Nun könnte man zu der Schlussfolgerung kommen, dass der Erzähler in Faserland wohl einen der letzten Popper darstellt. Schließlich ist der Erzähler, wie Christoph Raue einleuchtend darlegt, selbst ständig abgestoßen von seinen alten Bekanntschaften, sofern sie sich als unecht erweisen oder „peinlich“²⁹² verhalten. Schließlich scheinen die anderen Figuren ihre Verstellung auch nach innen, im Kreis der Eingeweihten, aufrechtzuerhalten.²⁹³ So ist er gleich zu Beginn von Karins gefärbten Kontaktlinsen und ihrer abgewetzten Barbourjacke, die so nun ihren eigentlich angedachten Schutz vor Regen und Wind verliert und lediglich ein Mode-Accessoire ist, derart abgeschreckt, dass er Sylt nach einem gemeinsamen Abend verlässt. Pop-Elemente als solche, wie die Barbourjacke, können allerdings nur durch einen Rückgriff der Rezipierenden auf ihre eigene Lebenswirklichkeit entschlüsselt werden. Der Erzähler erwähnt an keiner Stelle, dass eine Barbourjacke auch innerhalb der erzählten Welt ursprünglich als Kleidung für englische Seemänner diente, da sie durch ihre Wachsschicht Schutz vor Regen bieten sollte und daher heute noch das Logo des Hoflieferanten des englischen Königshauses im Etikett tragen.²⁹⁴ Ohne diese Information lässt sich nicht erklären, wieso der Erzähler derart abgeschreckt ist von Karins Aussage, sie sähen abgewetzt viel schöner aus. Der Erzähler deutet zwar an, dass er „später (erkläre), was (er) damit meine“,²⁹⁵ doch diese Erklärung bleibt er den Rezipierenden bis zum Schluss schuldig. Karin hätte also im

²⁸⁹ Vgl. ebd.

²⁹⁰ Vgl. ebd.

²⁹¹ Diederichsen, Diedrich: *Spätsaison. Journaille – Denkfunk – Talking Heads*. In: *Sounds* 9 (1982), S. 44 f., hier: S. 45.

²⁹² Kracht, Christian: *Faserland*. Frankfurt am Main 2018, S. 16.

²⁹³ Vgl. Rauen, Christoph: *Schmutzige Unterhose wird sauberer Büstenhalter. Zur Überwindung von Postmoderne und Pop bei Christian Kracht*. In: *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Hg. v. Johannes Birgfeld, Claude D. Conter, Köln 2009, S. 116–130, hier: S. 117.

²⁹⁴ Vgl. Zur Geschichte der Barbourjacke: Lebe, Julia: „Stell' dir vor, es ist Krieg und keiner weiß, was er anziehen soll.“ Oder eine kleine Geschichte der Uniform anhand der Barbourjacke. In: *Macht.Mode.Männer*. Hg. v. Julia Lebe, Medienobservationen 2022, S. 1–12, hier: S. 9 u. 11 f., verfügbar unter: <https://www.medienobservationen.de/pdf/20220916lebe.pdf>; aufgerufen am 1.3.23.

²⁹⁵ Kracht, Christian: *Faserland*. Frankfurt am Main 2018, S. 14.

Sinne des Pop-Widerstands vor ihm zugeben müssen, dass es nur nach außen um ein möglichst konservatives Auftreten in Sylt-Manier geht, sie die Jacke aber durchaus neben ihrer Dimension als Simulation auch als echten Gebrauchsgegenstand begreifen könnte. Der Erzähler kehrt all seinen alten Freunden den Rücken, da sie ihr Dasein in Gänze auf Simulation, Ironie und Kommunikationsverweigerung ausgerichtet haben.²⁹⁶

Kombiniert man diesen Befund mit den Überlegungen zur Novellenform von oben, so drängt sich die Vermutung auf, dass es durchaus Ähnlichkeiten zu *Mario und der Zauberer* gibt, wenngleich die Texte völlig gegenteilig gestaltet sind. Novellenartige Ereignisse sind so präsent abwesend, dass in ihrer Negation auf sie verwiesen wird. Der Erzähler lässt es erst gar nicht zu einem Ereignis – geschweige denn einem novellentypisch unerhörten Ereignis – kommen, weil er jeder menschlichen Begegnung sofort den Rücken kehrt und den Situationen entflieht. Die Familie in *Mario und der Zauberer* konnte sich dem Ereignis aus unerklärlichen Gründen nicht entziehen, da sie sich selbst im Nachgang noch fragen, wieso sie die Vorführung nicht bereits zu Beginn der Pause verlassen haben. Alles ist *fake* und in Form gepresst. Es kann zu keinen Ereignissen kommen, da sich der Erzähler innerhalb der erzählten Welt nach festen Bezugspunkten zwischen den Figuren sehnt, die explizit nicht von einer Dissonanz von Wesen und Erscheinung geprägt sind. Der novellentypische Einzelfall wäre nach Musil eine Form von Wahrheit, die dem Erzähler in einer Welt voller Simulationen und Ironie, selbst unter Popfern, verwehrt bleibt.²⁹⁷

Gleichzeitig ist das zwischenmenschliche Verhalten des Erzählers ebenfalls von Simulation und Ironie geprägt. Er hört den meisten Figuren nicht zu oder antwortet ihnen nicht das, was er eigentlich denkt. An einer Stelle in Kapitel fünf ist der Erzähler allerdings gewillt, auf diese Verhaltensweise zu verzichten. Als er in Heidelberg auf Eugen trifft, fragt dieser ihn, ob er sich an seinen Tisch setzen wolle:

„Ich weiß nicht, ob er das ironisch meint, aber anstatt zu sagen, ich würde auf jemanden warten, wie ich es sonst tun würde, sage ich ja, gerne. (...) Alle sind sehr nett. Ich glaube, keiner meint es ironisch. Als ich mein Bier austrinken, kommt sofort

²⁹⁶ Vgl. Rauen, Christoph: *Schmutzige Unterhose wird sauberer Büstenhalter. Zur Überwindung von Postmoderne und Pop bei Christian Kracht*. In: *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Hg. v. Johannes Birgfeld, Claude D. Conter, Köln 2009, S. 116–130, hier: S. 117.

²⁹⁷ Vgl. Sautermeister, Gert: *Thomas Mann: „Mario und der Zauberer.“* München 1981, S. 33.

ein neues. Vielleicht bin ich aber auch zu betrunken und nicht mehr vorsichtig genug. Vielleicht merke ich die Ironie einfach nur nicht. Jedenfalls schlagen alle irgendwann vor, zu einer Party zu fahren, und Eugen fragt mich, ob ich nicht mit will. Er sagt, ich solle mir keine Sorgen machen, die Leute, die die Party machen, das seien gute Freunde von ihm.“²⁹⁸

Dies ist besonders verheerend, da sich ein paar Seiten später herausstellt, dass Eugen im Sinn hatte, den Erzähler zu verführen. Ausgehend von dieser für den Erzähler unangenehmen Überraschung, da er sich betont heterosexuell gibt, gipfelt die weitere Interaktion des Erzählers und der Figur Rollo in einem Eklat. Im Verlauf der Party von Rollos Eltern findet der Erzähler ihn in schlechter Verfassung auf einem Bootssteg:

„Ich nehme wieder seinen Arm. Der Stoff am Ärmel seines Abendanzugs fühlt sich seltsam an, trocken und warm. Als er den Druck meiner Hand spürt, fängt er an, unkontrolliert zu zittern, und dann heult er richtig los. Es schüttelt ihn, so schlimm ist es. Ich denke, daß ich das nicht lange ertragen kann, dieses Schluchzen und das Weinen. Es ist einfach zu viel. Er murmelt irgend etwas. Ich verstehe nicht, was er sagt. Ich denke, er sagt irgend etwas von Schlaftabletten, damit das Zittern aufhört, damit er nachts wieder schlafen kann. Ich weiß nicht, ob ich ihn richtig verstanden habe, aber ich sage ihm, daß durch die Tabletten das Zittern noch schlimmer werden würde, das könne er mir glauben, wirklich. Mehr sage ich ihm nicht, obwohl ich es vielleicht gekonnt hätte. Ich drücke seinen Arm noch einmal, und sage ihm, ich will mir noch ein Getränk holen, und dann lasse ich ihn da stehen, auf dem Bootssteg.“²⁹⁹

Dies nimmt der Erzähler zum Anlass, Rollos Auto zu stehlen und in die Schweiz aufzubrechen, wo er etwas später erfährt, dass Rollo sich das Leben genommen hat. Der Erzähler hätte sich hier eigentlich in einer Situation wiedergefunden, in der Rollo offen zeigt, dass er trotz der vielen vermeintlichen Freunde und Partys, die er für sie organisiert, von einer „inneren Leere“³⁰⁰ geplagt ist. Zum anderen nimmt die Stelle beinahe mystischen Charakter an. Das

²⁹⁸ Kracht, Christian: *Faserland*. Frankfurt am Main 2018, S. 99 f.

²⁹⁹ Ebd., S. 151.

³⁰⁰ Ebd., S. 150.

„grüne Licht“³⁰¹ weit draußen am See, der Millionär, der exzessive Partys zum Vergnügen seiner Gäste veranstaltet, erinnert stark an den Film THE GREAT GATSBY³⁰² und seine Romanvorlage von Fitzgerald aus dem Jahr 1925. Die mythologischen Verweise verstärken sich nach dieser Szene, da der Erzähler von einem Bergseeidyll bei seiner Ankunft der Schweiz träumt:

„Während ich zur Bahnhofsstraße zurücklaufe, denke ich an die Berge, die irgendwo hinter dem Zürichsee anfangen. Dort oben müßte man wohnen, auf einer Bergwiese, in einer kleinen Holzhütte, am Rande eines kalten Bergsees, der unterirdisch mit Schneewasser gespeist wird. Vielleicht müßte ich noch nicht mal auf diese Insel mit Isabella Rossellini, vielleicht würde es auch reichen, wenn ich mit ihr und den Kindern in dieser kleinen Hütte wohnen würde. Jetzt, wenn der Sommer kommt, würden die Bienen summen, und dann würde ich mit den Kindern Ausflüge machen bis an die Baumgrenze, durch die dunklen Wälder streifen, und wir würden uns Ameisenhaufen ansehen, und ich könnte so tun, als würde ich alles wissen. Ich könnte ihnen alles erklären, und die Kinder könnten niemanden fragen, ob es denn wirklich so sei, weil sonst niemand da oben wäre. Ich hätte immer recht. Alles, was ich erzählen würde, wäre wahr. Dann hätte es auch einen Sinn gehabt, sich alles zu merken.“³⁰³

Eine Idylle in den Schweizer Alpen, die den Ich-Erzähler unmittelbar dazu anregt, dass er sich „das Rauchen abgewöhnen sollte“,³⁰⁴ weil es „irgendwie nicht so richtig (passt), hier zu rauchen“,³⁰⁵ ist ein direkter motivischer Verweis auf das Sanatorium in Manns Zauberberg in den Schweizer Alpen. Dort werden nicht nur Lungenerkrankungen behandelt, sondern auch Verweise auf mythologische Motive sind zudem allgegenwärtig. Dass die Reise des Erzählers nun an Thomas Manns Grab enden soll, wozu er bezeichnenderweise eine Straße namens „Mythenquai“³⁰⁶ passieren muss, ist auf der Ebene der erzählten Geschichte völlig kontingent:

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Luhrmann, Baz: THE GREAT GATSBY. USA, 2013.

³⁰³ Kracht, Christian: *Faserland*. Frankfurt am Main 2018, S. 158 f.

³⁰⁴ Ebd., S. 154.

³⁰⁵ Ebd.

³⁰⁶ Ebd., S. 161.

„Ich sitze noch eine Weile herum und bestelle mir einen zweiten Scotch mit Soda. Irgendwo habe ich mal gelesen, daß das Grab von Thomas Mann in der Nähe von Zürich liegt, oben, auf einem Hügel über dem See.“³⁰⁷

Der Text erfährt durch diesen Verweis auf den Mythos des Bergidylls auch eine Struktur, die anstelle eines Romans besser in eine Tragödie passen würde. Allerdings erschließt sie sich vor allem über den intertextuellen Verweis in Krachts Roman *Eurotrash* in Gänze. In *Eurotrash* selbst finden sich viele Verweise, die direkt an die Geschichte in *Faserland* anschließen. So leidet der Ich-Erzähler in *Eurotrash* unter „Verstopfung“,³⁰⁸ als er für ein paar Tage nach Zürich zu seiner Mutter reist:

„Dazu muß ich außerdem sagen, daß ich vor einem viertel Jahrhundert eine Geschichte geschrieben hatte, die ich aus irgendeinem Grund, der mir nun leider nicht mehr einfällt, Faserland genannt hatte. Es endet in Zürich, sozusagen mitten auf dem Zürichsee, relativ traumatisch.“³⁰⁹

Nachdem die Mutter das Vorhaben ihres Sohns Christian Kracht durchschaut, fragt sie ihn, warum er sich nicht an Romanciers wie Flaubert, in ihren Augen „an wirklich guter Literatur“,³¹⁰ ein Beispiel nehmen kann, statt immer nur so einen „horrenden Stuß“³¹¹ zu schreiben. Sie geht sogar noch weiter:

„Du meinst, ich wüßte nicht, was Du Dir von dieser Reise versprichst? Das hast Du doch gestern nacht (sic!) gesagt, im Schlaf, Katharsis hast Du gesagt, es werde zu einer Läuterung zwischen und beiden kommen, hast Du gesagt, wenn Du nur in Bewegung bleiben würdest mit mir. Deine Mutter. Nimmt sie mit in ein bürgerliches Theaterstück, Tragödie mit komödiantischen Elementen, Hauptdarstellerin yours truly.“³¹²

Im Gegensatz zu sonstigen Formen des Dramas, die eine Handlung mit unterschiedlichen Ergebnissen ermöglichen, ist bei der Tragödie das Ende durch die Ausgangskonstellation

³⁰⁷ Ebd., S. 160.

³⁰⁸ Kracht, Christian: *Eurotrash*. Köln 2021, S. 11.

³⁰⁹ Ebd.

³¹⁰ Ebd., S. 155.

³¹¹ Ebd.

³¹² Ebd., S. 156.

festgelegt. Gerade die antike Tragödie ist eine schrittweise aus der Kultform gelöste Kunstform, die auf der Grundlage religiöser (Dionysos-Mythos) und mythologischer Stoffe (Helden sage) die Kollision zwischen dem Helden und der Bestimmung der Weltgeschicke durch das Handeln der Götter mit einer gewissen Zwangsläufigkeit in ein dramatisches Geschehen und in eine Katastrophe treibt.³¹³ Dadurch entfaltet sich ein Begriff von Tragik im Spannungsfeld von Notwendigkeit und Kontingenz.³¹⁴ Der Held ist in unlösbare Konflikte verstrickt, bei denen es nicht darauf ankommt, wie er sich letztendlich entscheidet. Ein weiteres zentrales Definitionsmerkmal der Gattung Tragödie ist die Wirkung auf die Rezipierenden, die nach Aristoteles eine Reinigung von bestimmten Affekten und Leidenschaften hervorrufen soll.³¹⁵ Nun könnte man mit Christoph Rauen und seinem Befund zur Suche des Ich-Erzählers nach reibungsloser innerfamiliärer Kommunikation im Sinne der Pop-Theorie diese Stelle als scheinbar positiven Gegenentwurf zur schlechten Ausgangswelt als deren Steigerung sehen, da auch sie von Täuschung durchzogen ist.³¹⁶ Schließlich könnten die potenziellen Kinder des Ich-Erzählers seine Aussagen unter keinen Umständen auf ihre Richtigkeit überprüfen, womit sich die tragische Struktur einer nicht zu erreichenden und aufrichtigen innerfamiliären Kommunikation erfüllen würde.

Mit dieser Stelle im Text entpuppt sich die Reise/Flucht des Helden/Ich-Erzählers in *Faserland* darüber hinaus auch als Passage in einen mythopoetisch entfalteten Raum, wie es Oliver Jahraus prominent in seinen Ausführungen zum ästhetischen Fundamentalismus bei Kracht aufgezeigt hat, noch bevor *Eurotrash* als Interpretationsschablone erschienen ist, der diese Überlegungen explizit stützt.³¹⁷ Schließlich betont der Ich-Erzähler in *Eurotrash*, wie eben dargelegt, dass er den Titel *Faserland* aus einem bestimmten Grund gewählt habe, der ihm nun nur nicht mehr einfalle. Jahraus betonte bereits vorab, dass *Faserland* eine intertextuelle Referenz zu Robert Harris Roman *Fatherland* bilde, der drei Jahre zuvor erschienen ist und von

³¹³ Vgl. Eke, Norbert Otto: *Tragödie*. In: *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. Hg. v. Horst Brunner, Rainer Moritz, Berlin 2006, S. 411–414, hier: S. 411.

³¹⁴ Vgl. ebd.

³¹⁵ Vgl. ebd.

³¹⁶ Vgl. Rauen, Christoph: *Schmutzige Unterhose wird sauberer Büstenhalter. Zur Überwindung von Postmoderne und Pop bei Christian Kracht*. In: *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Hg. v. Johannes Birgfeld, Claude D. Conter, Köln 2009, S. 116–130, hier: S. 122.

³¹⁷ Vgl. Jahraus, Oliver: *Ästhetischer Fundamentalismus. Christian Krachts radikale Erzählexperimente*. In: *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Hg. v. Johannes Birgfeld, Claude D. Conter, Köln 2009, S. 13–23, hier: S. 22.

einem nationalistischen Deutschland handelt, das den Zweiten Weltkrieg gewonnen hat.³¹⁸ Faserland stellt eine Assonanz zu Fatherland dar, sofern man den eigentlich dentalen Frikativ <th> in typisch deutscher Manier als [s] ausspricht. So erzeuge Kracht nach Jahraus nicht nur eine intertextuelle Folie, sondern auch eine *transparente* Folie, indem er nicht nur über den Titel auf eine sogenannte *parallel world novel* anspielt.³¹⁹ Es finden sich im Text zudem auch inhaltliche Verweise auf diese parallel world, da *Faserland* Deutschland als von einen mehr oder weniger latenten Faschismus beherrscht darstellt, der in bernhardesker Manier SPD-Zugehörige und Nazis bis zur Ununterscheidbarkeit auftreten lässt.³²⁰ In einem Flugzeug nennt der Ich-Erzähler einen anderen Passagier einen „SPD-Nazi“³²¹ und greift damit auf, dass der Umschlagpunkt vom Sozialismus zum Nationalsozialismus nicht mehr auszumachen ist.

So werde die Idee der Parallelwelt selbst zum ästhetischen Prinzip: Erstens im Sinne einer ontologischen Unbestimmtheit (in welcher Welt lebt der schnöselige Ich-Erzähler überhaupt, passend zu Fragen der Kontingenz der Tragödie) und zweitens im Sinne einer Projektion als Prinzip ästhetischer Welterzeugung.³²² Diesem Modell der Projektion liegt bei Jahraus ein zweiwertiger Zeichenbegriff zugrunde, der bereits auf ein anderes Zeichen verweist. So ergibt sich die Nähe zu Barthes semiotischer Struktur des Mythos, der jeweils ein Signifikat/Bezeichnetes als Signifikant/Bezeichnendes nimmt, dem er ein neues Signifikat/Bezeichnetes zuordnet.³²³ In *Faserland* werde in diese mythopoetische Struktur allerdings immer ein Moment des Reflexiven eingeschlossen, da Zeichen eines Zeichens zu sein bei Kracht eine subversive Wendung erfahre.³²⁴ Genauer bedeutet das für das Prinzip der ästhetischen Welterzeugung, dass diese mythopoetisch funktionalisiert und gleichzeitig subversiv desavouiert wird.³²⁵ Man denke beispielsweise daran, wie das Grab von Thomas Mann am Ende der Reise verfehlt wird. Das Zeichen, das der kotende Hund abgibt, kann aufgrund der hereinbrechenden Dunkelheit nicht mehr entziffert werden, wodurch alles, was

³¹⁸ Vgl. ebd., S. 16.

³¹⁹ Vgl. ebd.

³²⁰ Vgl. ebd.

³²¹ Kracht, Christian: *Faserland*. Frankfurt am Main 2018, S. 55.

³²² Vgl. Jahraus, Oliver: *Ästhetischer Fundamentalismus. Christian Krachts radikale Erzählexperimente*. In: *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Hg. v. Johannes Birgfeld, Claude D. Conter, Köln 2009, S. 13–23, hier: S. 16 f.

³²³ Vgl. ebd., S. 17.

³²⁴ Vgl. ebd.

³²⁵ Vgl. ebd., S. 18.

zitiert wird, auch gleichzeitig durchgestrichen wird.³²⁶ Das bedeutet, dass die Subversion, also das Durchstreichen des Zitats, hier ein konstitutiver Teil des Prinzips der Mythopoesis ist.

Die Passage des Ich-Erzählers und Helden in den mystisch entfalteten Raum vollzieht sich an der Personifikation des Helden und der Figuren, der Subjekt und Objekt der mythopetischen erzählerischen Strategie ist.³²⁷ Die ästhetische Erzeugung von Welten, ist die Kennzeichnung und Offenlegung von Prozessen, die sich vorliegend zu sich selbst verhalten, also reflexiv werden.³²⁸ Ästhetisch sind sodann Subjekte in ihrem Subjektsein und das tragische Ende, das in der Ausgangskonstellation bereits festgelegt ist, besteht in der Herausforderung ästhetisch– oder gar nicht – zu existieren.³²⁹ Dies wiederum evoziere nach Jahraus das Modell eines heiligen Textes, der im Zuge seiner Lektüre die Rezipierenden verwandelt, indem er sie selbst einer ästhetischen Transformation unterwirft.³³⁰

Daneben unterliegt Krachts Werk einer ausgeprägten Autorinszenierung sowohl im Text, als auch in den Medien, um eine Marke aus sich und seinem Werk zu erschaffen. Halten die Rezipierenden einen Text von Kracht in den Händen, wissen sie, was sie erwarten können.³³¹ Hierzu inszeniert er sein Werk in Interviews und Poetikvorlesungen als ein Autobiografisches.³³² Im Text selbst vollzieht sich die autobiografische Autorinszenierung am stärksten in *Faserland* in Kombination mit der Fortsetzung *Eurotrash*. Zum einen verweist der Erzähler in *Eurotrash* darauf, dass er vor über fünfundzwanzig Jahren Faserland geschrieben habe, und seine Figur heißt in *Eurotrash* auch Christian Kracht. Zum anderen macht die

³²⁶ Vgl. ebd.

³²⁷ Vgl. ebd., S. 21.

³²⁸ Vgl. ebd.

³²⁹ Vgl. ebd., S. 22.

³³⁰ Vgl. ebd.

³³¹ Vgl. Niefanger, Dirk: *Autorinszenierung*. In: *Handbuch Literatur und Pop*. Hg. v. Moritz Baßler, Eckhard Schumacher. Berlin 2019, S. 130–141, hier: S. 131; Foucault, Michel: *Qu'est-ce qu'un Auteur?* In: *Bulletin de la Société française de Philosophie*. Nr. 64 (1969), S. 73–104.

³³² Vgl. Backhaus, Anne: „Ich hörte, wie sich hinter mir die Hose öffnete.“ In: *Spiegel Online*. 16.5.2018, verfügbar unter: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/christian-kracht-spricht-an-der-uni-frankfurt-ueber-seinen-missbrauch-a-1207975.html>; aufgerufen am 1.3.23.

Autorfigur über die Performanz des Anfangens deutlich,³³³ dass er nicht nur *von etwas* erzählt, sondern dass *er* erzählt: „Also, es fängt damit an, daß (...).“³³⁴

Selbstredend darf die Gleichsetzung der Autorpersona Christian Kracht (als Marke in Interviews oder im Text als Figur) und der realen Person Christian Kracht nicht naiv erfolgen. Vielmehr lässt es sich als „Zeichenensemble Autor“ verstehen, das sich durchaus vom „Zeichenensemble Text“ unterscheidet.³³⁵ Allerdings erscheint er gerade innerhalb des Pop als durchweg inszenierte Größe, bei der auch vermeintlich authentisch wirkende Details als Moment ästhetisch bzw. sozial oder ökonomisch motivierter Setzung zu verstehen sind.³³⁶ Vom Tod des Autors nach Barthes kann keine Rede sein.³³⁷ Ganz im Gegenteil: Anders als der postmoderne Diskurs glauben macht, trägt das jeweils medial gestaltete Autorbild deutlich zum Verständnis der Texte bei.³³⁸ Man befasst sich daher zunehmend mit der Autorinszenierung und ihrem semantischen Mehrwert, den Effekten ihrer Aufmerksamkeitserzeugung und als Positionsbehauptung.³³⁹ Die eingeübte Unterscheidung des Kulturbetriebs greift bei der komplex angelegten Urheberschaft des Pop nicht, da viele Pop-Kunstwerke performativ, gerade erst im Augenblick ihrer Inszenierung entstehen, wie Happenings, das postdramatische Theater oder Poetry-Slams.³⁴⁰ Dadurch ist eine Trennung

³³³ Vgl. Kleinschmidt, Christoph: *Von Zerrspiegeln, Möbius-Schleifen und Ordnungen des Déjà-vu. Techniken des Erzählens in den Romanen Christian Krachts*. In: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*. IX/17. Hg. v. Christoph Kleinschmidt, S. 44–53, hier: S. 44.

³³⁴ Kracht, Christian: *Faserland*. Frankfurt am Main 2018, S. 13.

³³⁵ Niefanger, Dirk: *Autorinszenierung*. In: *Handbuch Literatur und Pop*. Hg. v. Moritz Baßler, Eckhard Schumacher. Berlin 2019, S. 130–141, hier: S. 131.

³³⁶ Vgl. ebd.

³³⁷ Vgl. Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. Übers. v. Matías Martínez. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez, Simone Winko, Stuttgart 2000, S. 185–193.

³³⁸ Vgl. Niefanger, Dirk: *Autorinszenierung*. In: *Handbuch Literatur und Pop*. Hg. v. Moritz Baßler, Eckhard Schumacher. Berlin 2019, S. 130–141, hier: S. 129.

³³⁹ Vgl. zum semantischen Mehrwert Künzel, Christine/Schönert, Jörg: *Autorinszenierungen: Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*. Würzburg 2007; Grimm, Gunter E./Schärf, Christian (Hrg.): *Schriftsteller-Inszenierungen*. Bielefeld 2008; Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard (Hrg.): *Kontroversen – Bündnisse – Imitationen. Zur Geschichte schriftstellerischer Inszenierungspraktiken*. Heidelberg 2001; Fischer, Alexander: *Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21.Jahrhundert*. Erlangen 2013; vgl. zur Aufmerksamkeitserzeugung Franck, Georg: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. München 1998; Niefanger, Dirk: *Der Autor und sein Label. Überlegungen zur „fonction classificatoire“ Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer)*. In: *Autorschaft. Positionen und Revisionen. DFG-Symposion 2001*. Hg. v. Heinrich Detering, Stuttgart 2002, S. 521–539; vgl. zur Positionsbehauptung Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übers. v. Bernd Schwibs, Achim Russer, Frankfurt am Main 2001.

³⁴⁰ Vgl. Niefanger, Dirk: *Autorinszenierung*. In: *Handbuch Literatur und Pop*. Hg. v. Moritz Baßler, Eckhard Schumacher. Berlin 2019, S. 130–141, hier: S. 131; Vgl. zur Performanztheorie grundlegend: Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004; Wirth, Uwe (Hrsg.): *Performanz. zwischen*

von Urhebenden und Aufführung oder von Text und Autor nicht möglich und die Autorinszenierung wird Teil des primären Kunstwerks.³⁴¹ Die Rezipierenden müssen sich immer wieder daran erinnern, dass ihnen kein Text mit faktualem Anspruch vorliegt, da sie explizit *keine* Autobiografie Krachts lesen, auch wenn der Text diesen Eindruck provoziert. In *Faserland* vereinen sich sodann unzählige Elemente – ein Roman, eine Art Anti-Novelle, ganz ohne Ereignisse, ein parallel world novel, eine Autobiografie, performative Elemente des Poetry-Slams oder des postdramatischen Theaters sowie das Modell eines heiligen Textes – als Passage in einen mythopoetologisch entfalteten Raum.

Selbstredend sei an dieser Stelle darauf verwiesen, dass die Grenzen zwischen Roman und Novelle vor allem seit der Spätmoderne zunehmend verschwimmen und durch spezielle Begriffe wie Bericht, Tagebuch, Fragment oder Essay ersetzt werden.³⁴² Daher geht es in diesem Kapitel nicht so sehr darum, Gattungszuordnungen zu treffen, die für *Michael Kohlhaas*, *Mario und der Zauberer* und *Faserland* ohnehin schon zur Genüge in der Forschung diskutiert worden sind und selbst zu den Entstehungszeiträumen der Texte bereits mehr als schwammig waren, sondern vielmehr darum, die gebräuchlichen Gattungszuordnungen als Folie zu begreifen. Diese Folie liefert einen interessanten Überblick darüber, ob, inwiefern und aus welchen Gründen die Texte gewohnte Gattungszuordnungen sprengen.

Das vorliegende Forschungsreferat zu den Gattungszuordnungen hat gezeigt, dass die drei Texte Einfallstore bieten, die Grenze zwischen Fakt (*historia*) und Fiktion (*fabula*) verschwimmen zu lassen: bei *Michael Kohlhaas* über die Nähe zur moralischen Erzählung, bei *Mario und der Zauberer* über die Dopplung der Rezipierenden, in der gerade die Deutung des logischen Schlusses auseinanderfällt, und bei *Faserland* über die Pop-Elemente und die Autorinszenierung. Zum anderen zeigt sich durch die Verweise auf Romane, Kurzgeschichten, Novellen, Passagen (heilige Texte, die die Rezipierenden im Zuge seiner Lektüre verwandeln) und Tragödien, dass dramatische Elemente in epische Texte überführt werden. Eine vermeintlich überkommene Diskussion über Gattungszuordnungen sollte an den Stellen, wo

Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt am Main 2002; Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2002.

³⁴¹ Vgl. Niefanger, Dirk: *Autorinszenierung*. In: *Handbuch Literatur und Pop*. Hg. v. Moritz Baßler, Eckhard Schumacher. Berlin 2019, S. 130–141, hier: S. 131.

³⁴² Vgl. Andreotti, Mario: *Die Struktur der modernen Literatur. Neue Formen und Techniken des Schreibens*. Stuttgart 2022, S. 201.

sie einer Interpretation dienlich sind, nicht verworfen werden. Daher wird im weiteren Verlauf der Arbeit von *Texten* in ihrer *epischen* oder *dramatischen* Dimension gesprochen, um die Ergebnisse der Gattungszuordnungen samt den Stellen, an denen sie sich einer solchen verweigern, fruchtbar in die weitere Argumentation aufnehmen zu können. Es wird sich noch zeigen, dass sich der Fokus oft von der einen auf die andere Dimension der Texte verschieben wird, ihr Spannungsfeld aber weiter bestehen bleibt.

Uneindeutige Erzählweisen

Neben den uneindeutigen Gattungszuordnungen einen *Michael Kohlhaas*, *Mario und der Zauberer* und *Faserland* die uneindeutigen Erzählweisen. Im Folgenden wird lediglich auf die streitbaren Positionen verwiesen und deutlich gemacht, dass sich die Texte nicht zweifelsfrei mit dem geläufigen literaturwissenschaftlichen Handwerkszeug greifen lassen. Eine ausführlichere Untersuchung der Erzähler wird in den jeweiligen Kapiteln zu den Texten vorgenommen, wo sie auch auf das Konzept des Politischen Erzählers hin erprobt werden.

Gattungstheoretisch wurde für *Michael Kohlhaas* bereits hergeleitet, wie die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion verschwimmt und sie so zum Objekt des ästhetischen Spiels wird. Dieses Vorhaben gründet neben der Gattungsform des Textes noch auf einer kleinteiligeren formalen Einheit: der Erzählweise. Gerade für Mario Andreotti sind die auktoriale Erzählweise und die festen Bezugspunkte von Held und Erzähler als grundlegende Kategorien eines traditionellen Weltbildes in *Michael Kohlhaas* ein Zeichen dafür, dass die Formvorgaben einer klassischen Novelle erfüllt sind.³⁴³ Das vorangegangene Kapitel hat allerdings deutlich werden lassen, dass diese Zuordnung unter dem zu starken Bezug auf die klassischen Autoren wie Goethe und Schiller leidet und so verkannt wird, dass der Innovationsmotor des Kleist'schen Werkes gerade in der kalkulierten und subversiven Imitation, Variation und Überbietung alter Formen liegt.³⁴⁴

In *Michael Kohlhaas* werden ganz im Gegenteil die festen Erzählparameter, die für eine genaue Verortung der Bezugspunkte Held und Erzähler notwendig sind, zwar größtenteils aufrechterhalten, jedoch werden sie an gewissen Stellen im Text gezielt außer Kraft gesetzt

³⁴³ Vgl. Andreotti, Mario: *Die Struktur der modernen Literatur. Neue Formen und Techniken des Schreibens*. Stuttgart 2022, S. 187–190.

³⁴⁴ Vgl. Breuer, Ingo: *Erzählungen*. In: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Ingo Breuer, Stuttgart 2013, S. 90–97, hier: S. 92 u. 95.

und damit die Rolle des Erzählers virulent. Führt der Erzähler Kohlhaasens Wohnort mit dem Verweis ein, dass dieser wohl heute noch nach der Figur Kohlhaase benannt ist,³⁴⁵ steht dies im Gegensatz zu den Erläuterungen der Figur Heinrich von Geusau, des Erzkanzlers. Dieser berichtet in direkter Rede „daß Kohlhaasenbrück, der Ort, nach welchem der Roßhändler heiße“,³⁴⁶ also nicht nach Kohlhaase benannt wird, sondern Kohlhaase nach seinem Ort. Darüber hinaus hätte die Figur Kohlhaas beispielsweise die Begegnung mit den Kurfürsten auf dem Marktplatz von Jüterbock durchaus nutzen können, um seinen Rechtsstreit vorzutragen. Da diese Episode allerdings nicht an der chronologisch richtigen Stelle im Text erzählt wird, sondern retrospektiv, fällt dieser Umstand kaum auf.³⁴⁷ Auch die divergierenden Zeitangaben des Erzählers über den Aufbruch von Kohlhaas zur Tronkenburg nach dem Tod seiner Frau führen dazu, dass der Erzähler im Sinne aktueller narratologischer Forschung als „unzuverlässige(r) Erzähler“³⁴⁸ bezeichnet wird. So berichtet der Erzähler beispielsweise, dass Kohlhaas die fehderechtliche Dreitägesfrist eingehalten habe, während Kohlhaas später selbst darauf verweist, dass er „genau am Tage nach dem Begräbnis seiner Frau“³⁴⁹ aufgebrochen sei. Die ältere Forschung sieht hier noch auf ein Versehen, da mit dem Druck des Textes bereits vor seiner Fertigstellung begonnen wurde, allerdings ist dieses Argument nur schwer zu halten, wenn man die Raffinesse der divergierenden Angaben und Wertungen des Erzählers ernst nimmt.³⁵⁰ Vielmehr können diese Ungenauigkeiten dem literarischen Werk als funktionales Gebilde zugerechnet und textstrukturell interpretiert werden. Schließlich sind es gerade jene Stellen im Text, die die entscheidenden Wendepunkte von Kohlhaasens Urteilsersuchen auf dem legalen Rechtsweg und seinem „Geschäft der Rache“³⁵¹ markieren.

Die vermeintliche Unzuverlässigkeit des Erzählers entsteht, sobald seine in auktorialer Erzählweise vorliegenden mimetischen Angaben zu Zeit und Ort der Geschehnisse im Gegensatz zu den Aussagen der Figuren stehen, die ihrerseits in direkter Rede verfasst sind.

³⁴⁵ Vgl. Kleist, Heinrich v.: *Michael Kohlhaas*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 9–103, hier: S. 9.

³⁴⁶ Ebd. S. 78.

³⁴⁷ Vgl. Brüggemann, Diethelm: *Kleist. Die Magie*. Würzburg 2004, S. 116 f.

³⁴⁸ Schmidt, Jochen: *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen*. Darmstadt 2003, S. 183.

³⁴⁹ Kleist, Heinrich v.: *Michael Kohlhaas*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 9–103, hier: S. 31 für den Bericht des Erzählers und S. 82 für Kohlhaasens Bericht.

³⁵⁰ Vgl. Hamacher, Bernd: *Michael Kohlhaas*. In: *Kleist. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Breuer Ingo, Stuttgart 2013, S. 97–106, hier: S. 102.

³⁵¹ Kleist, Heinrich v.: *Michael Kohlhaas*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 9–103, hier: S. 31.

Normalerweise erheben die in fiktionaler Rede geäußerten Behauptungen des Erzählers einen Geltungsanspruch auf das, was in der erzählten Welt der Fall ist, weshalb man von einem logischen Privileg der Erzählerrede spricht.³⁵² So besteht grundsätzlich die fundamentale erzähllogische Funktion des Erzählers in der Darstellung der erzählten Welt in ihrer konkreten Individualität und nur auf diese Funktion erstreckt sich sein privilegierter Wahrheitsanspruch.³⁵³ Dieses Privileg des Erzählers wird nun in klassischen Novellen beispielsweise genutzt, um die feste Verortung von Erzähler und Held, die ein festes Weltbild garantieren würden, aufrechtzuerhalten. Wird der Erzähler dieser Funktion nicht gerecht, spricht man von einer unzuverlässigen Erzählweise.³⁵⁴ Nun gibt es verschiedene Sorten des unzuverlässigen Erzählens, die sich nach Matías Martínez und Michael Scheffel in ihrer Einführung in die Erzähltheorie, ein Standardwerk, das mittlerweile in der 10. Auflage erschienen ist, in drei Kategorien einteilen lassen: der theoretisch unzuverlässige Erzähler, der mimetisch teilweise unzuverlässige Erzähler und der mimetisch unentscheidbare Erzähler.³⁵⁵

Die ersten beiden Kategorien eint, dass der Erzähler entweder unangebracht über andere Figuren im Text urteilt (theoretisch unzuverlässig) oder falsche Angaben über die erzählte Welt macht (mimetisch teilweise unzuverlässig). So ist im ersten Fall ein intradiegetischer Ich-Erzähler, wie die Figur des humanistischen Dr. phil. Serenus Zeitblom in Thomas Manns *Doktor Faustus*, nicht in der Lage, die Geschichte des dämonischen Komponisten Adrian Leverkühn zu erzählen, da sie sich den politischen, philosophischen und moralischen Vorstellungen des Ich-Erzählers entzieht.³⁵⁶ Dennoch bleibt seine mimetische Glaubwürdigkeit über die konkreten Tatsachen der erzählten Welt trotz seinen verfehlten theoretischen Wertungen des Komponisten unberührt.³⁵⁷ Der zweite Fall umfasst die Zweifel an den mimetischen Aussagen des meist auktorialen oder extradiegetischen Erzählers zu den Parametern der erzählten Welt wie Zeit und Ort.³⁵⁸ Ein prominentes Beispiel ist der Roman *Zwischen neun und neun* von Leo Perutz, wo sich am Ende herausstellt, dass der Protagonist nicht zwölf Stunden auf der Flucht ist, sondern für wenige Augenblicke bewusstlos war und im Sterben liegt, als er bei der Flucht

³⁵² Vgl. Martínez, Matías/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2016, S. 101 f.

³⁵³ Vgl. ebd., S. 105.

³⁵⁴ Vgl. ebd.

³⁵⁵ Vgl. ebd., S. 107–109.

³⁵⁶ Vgl. ebd., S. 107.

³⁵⁷ Vgl. ebd.

³⁵⁸ Vgl. ebd., S. 107.

vor der Polizei von einem Dach gestürzt ist.³⁵⁹ Die dritte Kategorie, das mimetisch unentscheidbare Erzählen, unterscheidet sich erheblich von dem theoretisch unzuverlässigen Erzählen und dem mimetisch teilweise unzuverlässigen Erzählen, da diese nicht wie die ersten beiden Kategorien auf der Voraussetzung beruht, dass hinter der Rede des Erzählers eine stabile und eindeutig bestimmbar Weltordnung steckt.³⁶⁰ So passen sich hier viele Werke der Moderne und Postmoderne ein, wie die *nouveaux romans* von Alain Robbe-Grillet oder Werken mit einem *stream of consciousness*, deren Szenen sich nicht in einem linear-chronologischen oder kausalen Zusammenhang aneinander fügen.³⁶¹ Keine Aussage des Erzählers ist in ihrem Wahrheitsgehalt entscheidbar und keine Tatsache der erzählten Welt steht eindeutig fest. Alle vermeintlich feststehenden Bezugspunkte werden zugunsten einer Serie von alternativen Versionen aufgelöst.³⁶²

Bei *Michael Kohlhaas* kann man die theoretische Unzuverlässigkeit des Erzählers ausschließen, da er zwar sporadisch Vorausdeutungen zum Geschehen und der Auswirkung auf Kohlhaas macht, sein Mitleid für Kohlhaas aber angesichts des tödlichen Ausgangs durchaus angebracht ist. So führt der Erzähler die Reise seiner Frau samt Kohlhaasens Bittschrift für den Kastellan eindeutig ein: „Diese Reise war aber von allen erfolglosen Schritten, die er in seiner Sache getan hatte, der allerunglücklichste“,³⁶³ da seine Frau schwer verletzt nach Kohlhaasenbrück zurückkehrt und kurz drauf ihren Verletzungen erliegt. Hier könnte man ein mimetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen vermuten, da der auktoriale Erzähler offenbar andere Aussagen über wichtige Zeitangaben der Handlung trifft, als die Figuren es tun. Allerdings fehlt es hier an den entscheidenden Anhaltspunkten, die die Rezipierenden am Ende ihrer, teils auch mehrfachen, Lektüre des Textes dazu bringen, rückwirkend die Konsistenz der erzählten Welt rekonstruieren zu können. Es ergibt sich ein unaufgelöster Widerspruch zwischen den Angaben des Erzählers und denen der Figuren, der das Streben der Rezipierenden nach Sinnkonstanz unterläuft.

³⁵⁹ Vgl. ebd., S. 108.

³⁶⁰ Vgl. ebd., S. 109.

³⁶¹ Vgl. ebd.

³⁶² Vgl. ebd.

³⁶³ Kleist, Heinrich v.: *Michael Kohlhaas*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 9–103, hier: S. 29.

Auch das mimetisch unentscheidbare Erzählen liegt nicht vor, da im Text zwar die Aussagen des Erzählers, denen der Figuren in direkter Rede unauflöslich gegenüberstehen und grundsätzlich die Unentscheidbarkeit dessen, was in der erzählten Welt der Fall ist, bestehen bleibt, allerdings gibt es weiter feste Bezugspunkte in der erzählten Welt, die durchaus in chronologischem oder kausallogischem Zusammenhang zueinanderstehen. *Michael Kohlhaas* kann gerade nicht als serielle Variation von Standardsituationen oder Handlungsschablonen gelesen werden. Zwar wird die Begegnung auf dem Marktplatz nicht an der chronologisch richtigen Stelle erzählt, allerdings ist sie klar in einer Logik der Rückschau eingebettet. Dies erschwert es den Rezipierenden zwar, die Geschehnisse aufzudecken, hindert sie aber nicht daran, da die Logik der Chronologie bestehen bleibt. Selbst diese oberflächliche Analyse zum unzuverlässigen Erzählen zeigt bereits deutlich, dass der Erzähler nicht ohne Weiteres als unzuverlässiger Erzähler gewertet werden kann, wenngleich seine Rolle durchaus an entscheidenden Stellen virulent wird.

Ob und inwiefern die Figuren ihre eigene Wahrnehmung und ihr vermeintlich festes Weltbild hinterfragen, lässt sich anhand dieser Beispiele nicht in Gänze festmachen. Schließlich finden sich keine Passagen, die deutlich werden lassen, dass Kohlhaas beispielsweise bei seiner Aussage über die Wahrung der fehderechtlichen Dreitägesfrist durch einen geschwächten Geisteszustand als nicht verlässlich gilt. Ebenso verhält es sich mit Geusau, der auch keine Hinweise darauf gibt, dass er sich über die Namensgebung des Dorfes im Unklaren ist. Vielmehr obliegt es den Rezipierenden, durch eine aufmerksame oder mehrfache Lektüre Ursachenforschung zu betreiben und die Rätselhaftigkeit des Hergangs aufzulösen. Dies kann allerdings nicht gelingen, da die Figurenaussage unauflösbar gegen Aussagen des Erzählers stehen und so die Rätselhaftigkeit der Geschehnisse verstärkt wird.

Man könnte vermuten, dass die Wertungen des Erzählers, wie der Verweis auf die Wahrung der fehderechtlichen Dreitägesfrist, noch den Anschein von Rechtmäßigkeit zu wahren versuchen, bevor Kohlhaas seinen Rachefeldzug beginnt. Allerdings sind auch sie von erzählerischen Unzulänglichkeiten geprägt. Viel zu oft führt der Erzähler an entscheidenden Stellen im Text den Hergang nicht ausführlich genug aus und verweist so, im Gegensatz zu seinem auktorialen Anspruch, auf die Zufälligkeit und Willkür der Ereignisse. Man denke an die Stelle, als Kohlhaas von der gefährlichen Quetschung an der Brust seiner Frau erfährt, der sie kurz darauf erliegt. Der Knecht, der Lisbeth begleitet hat, war bei diesem Vorfall nicht

zugegen und konnte Kohlhaas nur das berichten, was er von umstehenden Zeugen [„(w)enigstens berichteten die Leute so“³⁶⁴] gehört hatte. Seine Frau selbst war zu schwach, um ihm eine genaue Auskunft über den Hergang erteilen zu können. „Man versuchte vergebens, ihr das Bewußtsein wieder zu geben, um über das, was vorgefallen war, einige Aufschlüsse zu erhalten; sie lag, mit starrem, schon gebrochenen Auge, da, und antwortete nicht.“³⁶⁵ So erfahren sowohl die Figuren als auch die Rezipierenden vom Erzähler „nichts Zusammenhängendes über das, was dieses Unglück verursacht hatte (...)\“.³⁶⁶ Gerade dann, wenn die auktoriale Erzählweise der Novelle Licht in die Schicksalhaftigkeit der Vorgänge, die in den Charakteren der Figuren angelegt sein sollte, bringen könnte, verweist der Erzähler mittels indirekter Rede auf die Zeugenschaft des Knechts und beschreibt, dass Lisbeth „ohne Verschulden“³⁶⁷ durch den willkürlichen, „bloßen rohen Eifer einer Wache“³⁶⁸ verletzt worden sei.

Es wird deutlich, dass hier vermeintlich feste Erzählparameter außer Kraft gesetzt sind, die sich durch den Widerspruch der Aussagen des Erzählers oder seinen unzulänglichen Ausführungen zu den Hintergründen im Vergleich zu den Figurenreden bemerkbar machen. Die diskursiven Überlagerungen von mittelalterlichem Fehderecht und frühneuzeitlichen Gesellschaftsverträgen spiegeln sich im formalen Aufbau des novellenartigen Textes. Der auktoriale Erzähler versucht die Ereignisse, ganz in klassischer Manier, geordnet vorzutragen, um Kohlhaas und sein Handeln rechtmäßig wirken zu lassen. Der in mittelalterlicher Tradition gefangene Kohlhaas unterläuft diese gesellschaftsvertragliche Ordnung nicht nur inhaltlich durch seine Rachefeldzüge, sondern auch formal, indem er durch seine eigenen Zeitangaben die festen Bezugspunkte von Erzähler und Held auflöst. Mittelalterliches Fehderecht und frühneuzeitlicher Gesellschaftsvertrag stehen sich inhaltlich, gattungstheoretisch und erzähltheoretisch unauflösbar gegenüber, wodurch Kohlhaas im wahrsten Sinne des Wortes zu einem „der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit“³⁶⁹ wird. Auch wenn nun die Rolle des Erzählers in Michael Kohlhaas nicht unzuverlässig oder von

³⁶⁴ Kleist, Heinrich v.: *Michael Kohlhaas*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 9–103, hier: S. 29 f.

³⁶⁵ Ebd. S. 30.

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ Ebd., S. 29.

³⁶⁸ Ebd.

³⁶⁹ Ebd., S. 9.

Fehlern im Druck geprägt ist, kommt ihm eine besondere Funktion im Text zu, die im Kapitel zu *Michael Kohlhaas* als Politischer Erzähler klassifiziert werden wird. Festzuhalten bleibt an dieser Stelle, dass der auktoriale Erzähler und Kohlhaas zwar vorab einen festen Bezugspunkt teilen, dann allerdings die andere Position unterlaufen.

Auch bei *Mario und der Zauberer* gibt es mehrere Tendenzen in der Forschung, das Erzählverfahren zu greifen. Grob lassen sie sich in zwei Forschungsschwerpunkte zu Erzählweisen der Ironie und zu unzuverlässigen Erzählstrategien unterteilen. Die älteste, aber nicht minder aktuelle Forschungslinie arbeitet sich am Komplex der Ironie in den Werken Thomas Manns ab.³⁷⁰ Bereits Zeitzeugen wie Otto Grautoff, ein Schulfreund Manns, kommentierten in einer 1903 erschienenen Rezension zu seinem Debütroman *Buddenbrooks*, dass dieser von einem „Unterton sanfter Ironie durchzogen“³⁷¹ sei. Obwohl sich seitdem sowohl Rezipierende, Zeitzeugen und die Forschung an der Ironie in Manns Werken abarbeiten, gibt es kein allgemein etabliertes Verständnis davon, wie diese Ironie strukturell beschaffen ist, worauf sie sich bezieht und welche Funktion sie in den Texten übernimmt.³⁷² Daher gehen die Ansichten darüber, wie Manns ironische Redeweisen in seinen literarischen Texten begrifflich zu explizieren sind, welcher Sprecherinstanz sie zuzuordnen sind und welche Folgen dies für die jeweilige Interpretation hat, stark auseinander.³⁷³ Ist Manns Frühwerk noch geprägt vom Nachdenken über poetologische Prämissen des eigenen Schreibens, so kann mit den *Betrachtungen eines Unpolitischen* und besonders mit dem Kapitel zu Ironie und Radikalismus mittlerweile einstimmig davon ausgegangen werden, dass die Ironie von da an als Lösung vieler im Frühwerk verhandelter Probleme gilt.³⁷⁴ Sie stellt einen Sprachmodus zur

³⁷⁰ Vgl. exemplarisch Ewen, Jens: *Erzählter Pluralismus. Thomas Manns Ironie als Sprache der Moderne*. Frankfurt am Main 2017, besonders Kap. 4.3; Koopmann, Helmut: *Humor und Ironie*. In: *Thomas-Mann-Handbuch*. Hg. v. Helmut Koopmann, Stuttgart 2011, S. 836–853; Ewen, Jens: *Ironie*. In: *Thomas Mann. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Andreas Blödorn, Friedhelm Marx, Stuttgart 2015, S. 308–310; Baumgart, Reinhard: *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*. München 1964; Kristiansen, Børge: *Thomas Mann – Der ironische Metaphysiker: Nihilismus – Ironie – Anthropologie in Thomas Manns Erzählungen und im >>Zauberberg<<*. Würzburg 2013; Hoffmeister, Werner: *Studien zur erlebten Rede bei Thomas Mann und Robert Musil*. London 1965; Kiesel, Helmuth: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918–1933*. München 2017; wobei Kiesel seinen Fokus in Kap. III.3. auf sämtliche Verfahren Manns legt, die die Erkundungs- und Demonstrationsmöglichkeiten einer Fiktion nutzen und die Werke so als Kunstprodukt kenntlich machen.

³⁷¹ Grautoff, Otto: *Thomas Mann*. In: *Die Gegenwart (1903)*. zit. nach Schröter Klaus: *Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891–1955*. Hamburg 1969, S. 24–26.

³⁷² Vgl. Ewen, Jens: *Ironie*. In: *Thomas Mann. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Andreas Blödorn, Friedhelm Marx, Stuttgart 2015, S. 308–310, hier: S. 308.

³⁷³ Vgl. ebd.

³⁷⁴ Vgl. ebd., S. 308 f.

Verfügung, der einseitige Positionierungen vermeidet und gegenteilige Positionen in der Schwebe hält, weshalb sie zum Sprachmodus der – politisch moderaten – Moderne wird.³⁷⁵

Besonders im *Zauberberg* und stärker in der Romantetralogie *Joseph und seine Brüder* findet sich eine Ironisierung des Erzählers, der in seinen Kompetenzen hinsichtlich des Zugriffs auf die Geschichte und ihre Figuren stark begrenzt ist.³⁷⁶ Im *Joseph*-Roman versucht der Erzähler ebenfalls seinem wissenschaftlich-quellenkritischen Anspruch gerecht zu werden, auch wenn er gleichzeitig immer wieder zu fabulieren beginnt.³⁷⁷ Nun unterbrach Mann seine Arbeit an den *Joseph*-Romanen bekanntlich, um die Geschehnisse in seinem realen Familienurlaub in Forte di Marmi unter dem Titel *Mario und der Zauberer* zu veröffentlichen. Auch in diesem Text findet sich ein Erzähler, der immer wieder sein eigenes Erzählen zum Thema hat. Der Ich-Erzähler berichtet zu Beginn peinlich genau wo, wann und wie der Familienurlaub stattgefunden hat. Ebenso erläutert er mit akribischer Genauigkeit sämtliche Vorfälle, etwa den Umzug in ein anderes Hotel aufgrund eines vermeintlichen Keuchhustens der Kinder und einen Aufenthalt bei der örtlichen Polizei wegen der Nacktheit eines der Kinder am Strand, bis zur Zaubershows mit Cipolla. Wie oben bereits ausführlich dargelegt, kann der Erzähler diesen berichtartige Erzählgestus allerdings mit Beginn der zweiten Hälfte der Zaubershows nicht aufrechterhalten.

Zu Recht verweist Gert Sautermeister grundlegend darauf, dass der Erzähler wohl deshalb schon als ironisch zu gelten hat, weil er zu Beginn die Täter, wie die patriotischen Kinder und später Cipolla, ins Licht der Komik rückt, wohingegen er im zweiten Teil die Opposition zwischen Täter und Opfer verkehrt, indem die Opfer selbst ins Licht des Komischen und Grotesken gerückt werden.³⁷⁸ Dies gelingt dem Erzähler über ein Missverhältnis von Ursache und Wirkung, d. h. wenn ein geringer Anlass schwere Folgen nach sich zieht, wie die Umquartierung der Kinder aufgrund des Keuchhustens oder der Nacktheit am Strand.³⁷⁹ Den Opfern dieser Umstände, der Familie, bleibt im ersten Teil die Komik erspart, da sie ihre Selbstbeherrschung wahren, die notwendigerweise eine Voraussetzung ist, die Umwelt

³⁷⁵ Vgl. ebd., S. 309.

³⁷⁶ Vgl. ebd.

³⁷⁷ Vgl. ebd.

³⁷⁸ Vgl. Sautermeister, Gert: *Thomas Mann: „Mario und der Zauberer.“* München 1981, S. 43 f.; Ein Überblick zur Nähe des Komischen, Grotesken, Humor und Ironie: Koopmann, Helmut: *Humor und Ironie*. In: *Thomas-Mann-Handbuch*. Hg. v. Helmut Koopmann, Stuttgart 2011, S. 836–853.

³⁷⁹ Vgl. Sautermeister, Gert: *Thomas Mann: „Mario und der Zauberer.“* München 1981, S. 43 f.

kritisch darstellen zu können.³⁸⁰ Nun argumentiert Gert Sautermeister, dass der Erzähler nach der Pause der Zaubershows wohl noch in der Lage sei, seine kritische Distanz zu wahren, und so weiterhin die Charaktere angemessen beschreiben könne, gleichwohl er seine Schwächen, den genauen Handlungsverlauf zu beschreiben, offen ausstelle.³⁸¹ Als Grund führt Sautermeister die klassische Novellenform des Textes an, die eine Art Gerüst darstellt, mit dem ein sicherer Rahmen gewährleistet wird, obwohl sich die Ereignisse überschlagen, sowie das retrospektive Erzählen des Urlaubs.³⁸² Die ironische Haltung des Erzählers sei demnach nicht gefährdet. Allerdings sollte dieser Stelle größeres Gewicht beigemessen werden. Schließlich ist es Sautermeister selbst, der aufzeigt, dass sich die tödlichen Schüsse für das hoch vergnügte Publikum nicht abzeichnen und der Schluss erst als klassisch spannungsloses Novellenende gedeutet werden kann, sofern die Rezipierenden die Textgrenzen überschreiten und die Ursache für das Ende in ihrer eigenen Lebensrealität und den aufkeimenden faschistischen Strömungen suchen.³⁸³ Im vorangegangenen Kapitel hat dieser Umstand bereits dazu geführt, dass für die vorliegende Arbeit auf Sautermeisters Argument zurückgegriffen wurde, allerdings wurde daraus kausallogisch ein gegensätzlicher Schluss gezogen: Hier wird die klassische Novelle eindeutig unterlaufen. Dies erstreckt sich nun auf die ironische Haltung des Erzählers. Der Erzähler ist ebenso Teil des Publikums, dem die innere Logik des unerhörten Ereignisses entgeht. Wie dieses sieht auch er das tödliche Ende nicht kommen. Vielmehr braucht es dafür die Rezipierenden, die die Textgrenzen überschreiten und eine Erklärung für die Ereignisse in ihrer eigenen Lebensrealität und den faschistischen Strömungen der Zeit suchen (s. o.).

Es ist richtig, dass der Erzähler nach der Pause noch in der Lage ist, einige Aussagen über die Charaktere zu treffen, allerdings obliegen diese Einschätzungen keiner messbaren Ordnungslogik mehr. Er gibt schließlich dezidiert die zeitlichen Erzählparameter auf. Was nun vorherrscht, sind Einschätzungen, die er aufgrund seiner Affiziertheit während der Show trifft. Gerade das eigene Affiziert-Sein obliegt indessen keiner inneren Logik mehr, die zu einem spannungslosenden Ende führt, und garantiert keine kritische Distanz, die für eine ironische Erzählweise nötig wäre. So sind die Äußerungen des Erzählers, mit denen er deutlich macht,

³⁸⁰ Vgl. ebd., S. 44.

³⁸¹ Vgl. ebd.

³⁸² Vgl. ebd., S. 46.

³⁸³ Vgl. ebd., S. 50.

dass er die Fähigkeit verliert, weiter ordentlich Bericht zu erstatten, keine Kokettiertheit des Erzählers, wie es Sautermeister nennt, sondern doch ernst zu nehmende Anzeichen dafür, dass der Erzähler nun selbst Teil des Publikums wird und die Rezipierenden aktiv in den Deutungsprozess einsteigen müssen.

Das bedeutet, dass ab der zweiten Hälfte der Show der Erzähler nicht mehr derjenige ist, der über eine ironische Erzählweise verfügt. Vielmehr wird er Teil der grotesken und komischen Darstellung. Die Ironie, deren Funktionsweise, wie oben dargelegt, nicht genau festgelegt ist, lässt sich darauf herunterbrechen, dass beim Rezipierenden zwei Botschaften gleichzeitig ankommen: die oberflächliche und explizite und die darunter verborgene, eigentlich gemeinte und implizite Botschaft. Wäre die ironische Redeweise intakt, so gingen beide Botschaften vom Sendenden aus. Der Erzähler ist nach der Pause allerdings nicht mehr in der Lage, Sender der impliziten wie expliziten Botschaft zu sein, weshalb die Rezipierenden durch einen Rückgriff auf ihre eigene Lebensrealität den Unterschied zwischen impliziten und expliziten Botschaften aufrechterhalten müssen. Der Text bietet ihnen eine Hilfestellung in Form des unerhörten Ereignisses am Schluss der Erzählung. Durch ihn zeigt sich, ob die Rezipierenden noch die notwendige kritische Distanz wahren konnten und sich der Schluss für diese abgezeichnet hat, also im Wesen der Dinge lag, da neben der expliziten Verzückung über seinen Einfluss auf das Publikum auch Zweifel über einen Machtmissbrauch implizit mitschwingen.

Dieses Grundgerüst und der Fokus auf die Ironisierung der Erzählerfigur selbst rückt eine ironische Redeweise in die Nähe einer unzuverlässigen Erzählweise, die seit dem Aufkommen der Narratologie in den 1960er Jahren den zweiten großen Forschungsschwerpunkt zu Thomas Manns Werk bildet.³⁸⁴ Der Ausgangspunkt vieler Arbeiten ist das Konzept der

³⁸⁴ Vgl. exemplarisch Kindt, Tom: *Narratologie*. In: *Thomas Mann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Andreas Blödorn, Friedhelm Marx, Stuttgart 2015, S. 352–354; Kindt, Tom: *Fieberhafte Steigerung. Zur Zuverlässigkeit des Erzählers in Thomas Manns Doktor Faustus (1947)*. In: *Der deutschsprachige Nachkriegsroman und die Tradition des unzuverlässigen Erzählens*. Hg. v. Matthias Aumüller, Tom Kindt, Berlin 2021, S. 49–64; Ewen, Jens: *Deutungsangebote durch Sympathiepunkte. Zur Strategie narrativer Unzuverlässigkeit in Thomas Manns Roman Doktor Faustus*. In: *Sympathie und Literatur. Zur Relevanz des Sympathiekonzeptes für die Literaturwissenschaft*. Hg. v. Claudia Hillebrandt, Elisabeth Kampmann, Berlin 2014, S. 270–283; Petersen, Jürgen H.: *Widerstände gegen die Rezeptionslenkung durch Erzähler, Hauptfigur und Autor bei der Lektüre von Thomas Manns Roman Doktor Faustus*. In: *Erzähler, Erzählten, Erzähltes*. Hg. v. Wolfgang Brandt, Stuttgart 1996, S. 1–12; Larsson, Kristian: *Masken des Erzählens: Studien zur Theorie narrativer Unzuverlässigkeit und ihrer Praxis im Frühwerk Thomas Manns*. Würzburg 2011; Petersen, Jürgen H.: *Der*

erzählerischen Unzuverlässigkeit nach Wayne Clayson Booth.³⁸⁵ Allerdings leiden viele Arbeiten unter dem Vorwurf, dass sie narratologisch nicht angemessen zwischen den Erzählformen und den wesentlichen Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit unterscheiden.³⁸⁶ Vorliegend wird auf ein erneutes Referat über die unterschiedlichen Arten des unzuverlässigen Erzählens verzichtet, da es sich bei *Mario und der Zauberer* sehr ähnlich verhält wie bei Kleist. Bis zur Pause der Show gibt keinen Grund für die Rezipierenden, an der theoretischen Glaubwürdigkeit der Aussagen des Ich-Erzählers zu zweifeln. Selbst wenn man dem bürgerlich bedachten Ich-Erzähler durchaus zutrauen würde, dass er die beinahe fanatischen Bewohner von Torre di Venere mit spitzen Urteilen abstrafen will, so behält er im ersten Teil die Fassung und berichtet möglichst ausgewogen von den Reaktionen der Italiener am Strand.

„Unser Töchterchen, achtjährig, aber nach ihrer körperlichen Entwicklung ein gutes Jahr jünger zu schätzen und mager wie ein Spatz, die nach längerem Bad, wie es die Wärme erlaubte, ihr Spiel im nassen Kostüm wieder aufgenommen hatte, erhielt Erlaubnis, den von anklebendem Sande starrenden Anzug noch einmal im Meere zu spülen, um ihn dann wieder anzulegen und vor neuer Verunreinigung zu schützen. Nackt läuft sie zum wenige Meter entfernten Wasser, schwenkt ihr Trikot und kehrt zurück. Hätten wir die Welle von Hohn, Anstoß, Widerspruch voraussehen müssen, die ihr Benehmen, unser Benehmen also, erregte? Ich halte Ihnen keinen Vortrag, aber in der ganzen Welt hat das Verhalten zum Körper und seiner Nacktheit sich während der letzten Jahrzehnte grundsätzlich und das Gefühl bestimmt gewandelt. Es gibt Dinge, bei denen man sich >>nichts mehr denkt<<, und zu ihnen gehört die Freiheit, die wir diesem so gar nicht herausfordernden Kinderleibe gewährt hatten. Sie wurde jedoch hierorts als Herausforderung empfunden. (...) Die Schamwidrigkeit, die wir uns hätten zuschulden kommen lassen, hieß es, sei um so verurteilenswerter, als sie einem dankvergessenen und beleidigenden Mißbrauch der Gastfreundschaft Italiens gleichkomme. Nicht allein

Unzuverlässiger Narrator. Figuren-Erzählen in Thomas Manns Doktor Faustus. In: *Revisita di Filología Alemana*. Nr. 16 (2008), S. 167–185.

³⁸⁵ Vgl. Booth, Wayne Clayson: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1961.

³⁸⁶ Vgl. für einen Überblick: Petersen, Jürgen H.: *Der Unzuverlässige Narrator. Figuren-Erzählen in Thomas Manns Doktor Faustus*. In: *Revisita di Filología Alemana* 16 (2008), S. 167–185.

Buchstabe und Geist der öffentlichen Badevorschriften, sondern zugleich auch die Ehre seines Landes seien freventlich verletzt, und in Wahrung dieser Ehre werde er, der Herr im Schniepel, Sorge tragen, daß unser Verstoß gegen die nationale Würde nicht ungeahndet bleibe. Wir taten unser Bestes, diese Suade mit nachdenklichem Kopfnicken anzuhören.“³⁸⁷

Freilich klingt bereits an, dass der Erzähler ein freieres Verhältnis zu Körpern und seiner Nacktheit zwar gutheißt, aber durchaus anerkennt, dass dies in Italien wohl aus diversen Gründen nicht oder nicht mehr der Fall ist. Dieses offen ausgestellte Unverständnis ist kein Grund, den Erzähler als theoretisch unzuverlässig zu werten, da er die jeweiligen Werturteile hinter der Eskalation zwar nicht gutheißt, aber inhaltlich zu begreifen imstande ist. Lediglich nach der Pause der Show stellt er offen aus, dass er von nun an nicht mehr in der Lage sei, zeitlich korrekt zu berichten:

„Ich habe vorgegriffen und die Reihenfolge ganz beiseite geworfen. Mein Kopf ist noch heute voll von Erinnerungen an des Cavaliere Duldertaten, nur weiß ich nicht mehr Ordnung darin zu halten, und es kommt auf sie auch nicht an. So viel aber weiß ich, daß die großen und umständlichen, die am meisten Beifall fanden, mir weniger Eindruck machten als gewisse kleine und rasch vorübergehende.“³⁸⁸

Dies deutet auf einen Wechsel hin zum mimetisch teilweise unzuverlässigen Erzählen oder einem mimetisch unentscheidbaren Erzählen, da der Erzähler selbst ausstellt, dass er sich in einer Art Trance befindet (mimetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen) und die Szenen nicht nach einem linear chronologischen oder kausalen Zusammenhang aneinanderreicht, sondern eher im Sinne einer seriellen Ästhetik (mimetisch unentscheidbares Erzählen). Allerdings versucht der Erzähler die Rezipierenden keinesfalls über diesen Wechsel des Erzählparadigmas von zeitlich korrekter Abfolge hin zu einer Reihenfolge nach der Wichtigkeit der Ereignisse zu täuschen, dies zu verbergen oder auf eine Aufklärung durch die Rezipierenden zu pochen. Vielmehr macht er selbst deutlich, dass er von nun ab auf die kleinen Aspekte der Vorführung Wert legen muss, um die Geschichte und ihre Pointe

³⁸⁷ Mann, Thomas: *Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis*. In: ders.: *Späte Erzählungen. 1919–1953. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 6.1*. Hg. v. Hans Rudolf Vaget, Angelina Immoos, Frankfurt am Main 2021, 212–272, hier: S. 222 f.

³⁸⁸ Ebd., S. 257 f.

annähernd greifen zu können. Schließlich ist er nach der Pause Teil der äußerst verzückten und affektgesteuerten Menge, die keine kritische oder ironische Distanz zum Geschehen wahren kann. Vielleicht könnte man sogar so weit gehen zu behaupten, dass dieser Wechsel der Erzählparadigmen sogar notwendig ist, um noch authentisch berichten zu können, da ihm die kritische Distanz abhandengekommen ist. An diesem Punkt geht die kritische Distanz schließlich auf die Rezipierenden über. Außerdem ändert dies auch nichts an der mimetisch korrekten Wiedergabe der erzählten Welt.

Auch gehen die Ausführungen des Erzählers zum Hergang nach der Pause nicht gänzlich in einer seriellen Ästhetik des mimetisch unentscheidbaren Erzählens auf. Der kausallogische Zusammenhang bleibt insofern erhalten, als sich der Fokus der Erzählreihenfolge auf die Wichtigkeit der Ereignisse verschiebt, statt auf ihren zeitlichen Hergang zu setzen. Hier ließe sich an eine besondere Form des mimetisch unentscheidbaren Erzählens denken: den stream of consciousness. Hier beschränkt sich die Darstellung auf alles sinnlich Wahrnehmbare einer Figur, wodurch die Distanz zum Geschehenen extrem verringert wird und der Handlungsverlauf nicht mehr definitiv rekonstruiert werden kann.³⁸⁹ Allerdings wirkt der Erzähler dem schon dadurch entgegen, dass er retrospektiv von der Reise erzählt. Es handelt sich also maximal um die Schilderung eines erlebten stream of consciousness, den er durch wiederholte direkte Figurenreden durchbricht. Zusammenfassend kann man sagen, dass in *Mario und der Zauberer* an funktionalen Stellen im Text vor allem nach der Pause der Zaubershows Strategien der Ironie ausgesetzt werden und die Erzählerposition in die Nähe des unzuverlässigen Erzählens gerückt wird. Hier soll sich die kritische Distanz, die für eine ironische Redeweise notwendig ist, auf die Rezipierenden verlagern. Insgesamt brodelt es unter der vermeintlich strengen Novellenform, da ihre strengen Formvorgaben der virulenten Erzählerposition kaum standhalten.

Ein weiterer Text, dem man über das literaturwissenschaftliche Instrumentarium des unzuverlässigen Erzählers oder der Ironie habhaft werden will, ist *Faserland* von Christian Kracht.³⁹⁰ Dies nimmt nicht wunder, da Kracht selbst in einem Gespräch mit Christoph Amend

³⁸⁹ Vgl. Martínez, Matías/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2016, S. 109.

³⁹⁰ Vgl. exemplarisch Rauen, Christoph: *Schmutzige Unterhose wird sauberer Büstenhalter. Zur Überwindung von Postmoderne und Pop bei Christian Kracht*. In: *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Hg. v. Johannes Birgfeld, Claude D. Conter, Köln 2009, S. 116–130; Volpp, Lisa: *Zwischen Irrtum und Lüge. Unzuverlässiges Erzählen in der deutschsprachigen Erinnerungsliteratur der 1990er Jahre*. Freiburg im Breisgau 2016; Kehlmann, Daniel: *Bord-*

und Stephan Lebert im Tagesspiegel sagt: „Vortäuschen, verstecken, Unsinn erzählen, das sind alles Mechanismen, die noch gut funktionieren.“³⁹¹ So stellt sich Kracht im Rahmen seiner typischen Autorinszenierung in die Tradition von Intellektuellen wie Diedrich Diedrichsen, die die Denkmuster und Frontlinien der Popkultur der 1980er und 1990er Jahre geprägt haben.³⁹² Es wurden programmatisch Erlebnisse und Verhaltensweisen gefeiert, die auf der durchsichtigen und undurchsichtigen Verstellung und Täuschung, kurz: auf ironisch anmutenden Mustern basieren.³⁹³ Krachts Werk und seine literarischen Verfahren verdanken zwar viel dieser popästhetischen Tradition, allerdings setzt *Faserland* inhaltlich bei Problemstellungen an, die gerade aus der Differenz von Wesen und Erscheinung resultieren.³⁹⁴ Der Erzähler ist, wie oben mit Christoph Raue darlegt, selbst ständig abgestoßen von seinen alten Bekanntschaften, sofern sie sich als unecht erweisen und so die Differenz zwischen Wesen und Erscheinung zu groß wird.³⁹⁵

Als Rollo weinend und zitternd auf einem Steg am See steht, behauptet der Erzähler, er hole sich nur kurz einen Drink, bevor er wiederkomme. Stattdessen verlässt er mit Rollos Auto fluchtartig die Feier und fährt in die Schweiz. Hier findet keine doppelte Kommunikation über implizite und explizite Botschaften statt, die ein Changieren zwischen Extrempunkten möglich macht – es handelt sich schlicht um eine Lüge des Erzählers. Auch die ständigen Verweise des Erzählers auf seine Erinnerungslücken oder mangelnde Nüchternheit, die Situationen beschreiben zu können, sind mit demselben Argument als nicht unzuverlässig zu werten. Es werden zwar Zweifel am Erzähler geschürt, allerdings täuscht er weder über diese Tatsache hinweg, noch fordert er implizit, die korrekte Geschichte zu rekonstruieren, was für einen technisch fundierten Begriff des unzuverlässigen Erzählens konstitutiv wäre. So kommt Lisa

Treff und Neckarauen. Über „Faserland“. In: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur.* IX/17. Hg. v. Christoph Kleinschmidt, S. 20–23; Kleinschmidt, Christoph: Von Zerrspiegeln, Möbius-Schleifen und Ordnungen des Déjà-vu. Techniken des Erzählens in den Romanen Christian Krachts. In: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur.* IX/17. Hg. v. Christoph Kleinschmidt, S. 44–53.

³⁹¹ Kracht, Christian: *Der schleteste Journalist von allen.* In: *Der Tagesspiegel.* 1.7.2000, verfügbar unter: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/christian-kracht-im-gesprach-der-schleteste-journalist-von-allen-691093.html>; aufgerufen am 1.3.23.

³⁹² Vgl. Rauen, Christoph: *Schmutzige Unterhose wird sauberer Büstenhalter. Zur Überwindung von Postmoderne und Pop bei Christian Kracht.* In: *Christian Kracht. Zu Leben und Werk.* Hg. v. Johannes Birgfeld, Claude D. Conter, Köln 2009, S. 116–130, hier: S. 116.

³⁹³ Vgl. ebd.

³⁹⁴ Vgl. ebd.

³⁹⁵ Vgl. ebd., S. 117.

Volpp völlig zu Recht zu dem überzeugenden Ergebnis, dass es sich um ein perspektivisch stark eingeschränktes Erzählen handelt, aber keinesfalls um ein unzuverlässiges.³⁹⁶ Der Erzähler betont ständig, dass er „versuche (sich) zu erinnern“³⁹⁷ oder „inzwischen vollkommen betrunken“³⁹⁸ sei, um nur zwei von unzähligen Stellen anzuführen. Dadurch, dass der Erzähler unaufhörlich auf diesen Umstand verweist, wird statt der Überlagerung von impliziten und expliziten Botschaften ihr genaues Gegenteil zur poetologischen Strategie des Erzählers.³⁹⁹ Er stellt ständig aus, dass sich die Rezipierenden, mit denen er aktiv und flapsig im Austausch steht, nicht auf seine Aussagen verlassen können.

Das Gegenteil würde ihn nun gerade zu jenem Gesprächspartner machen, den er in seinen alten Bekanntschaften sucht: keine Simulationen, kein Auseinanderfallen von Wesen und Erscheinung oder eigentlich Gemeintem und stattdessen Gesagtem. Doch selbst diese letztmögliche Beziehung zwischen Erzähler und Rezipierenden scheitert, da die Rezipierenden ein paar Tatsachen in der erzählten Welt aufdecken können. Manchmal lässt der Erzähler nämlich Eigennamen von Personen einfließen, die es sowohl in der erzählten Welt gibt als auch in der empirischen Lebensrealität der Rezipierenden. Walther von der Vogelweide etwas, der allerdings kein berühmter Maler,⁴⁰⁰ sondern ein Minnesänger ist. Die Rezipierenden neigen dazu, diesen Schluss zu ziehen, da die erzählte Welt der empirischen gleicht. So verlagert sich die für das unzuverlässige Erzählen konstitutive Aufklärungsarbeit der Rezipierenden auf zwei Weltsysteme und lässt sich nicht mehr sinnig allein durch den Rückgriff auf Informationen aus der erzählten Welt rekonstruieren. Diese Ausdehnung der impliziten und expliziten Botschaften schaffen einen Ebenenbruch von erzählter Welt und realer Welt der Rezipierenden, weshalb sich die simulative und popästhetischen Kommunikation auf die Rezipierenden ausdehnt.

³⁹⁶ Vgl. Volpp, Lisa: *Zwischen Irrtum und Lüge. Unzuverlässiges Erzählen in der deutschsprachigen Erinnerungsliteratur der 1990er Jahre*. Freiburg im Breisgau 2016, S. 291.

³⁹⁷ Kracht, Christian: *Faserland*. Frankfurt am Main 2018, S. 26.

³⁹⁸ Ebd.

³⁹⁹ Vgl. Lebe, Julia: *Kracht und Trump. Strategien des unzuverlässigen Erzähls*. In: *Fake*. Hg. v. Julia Lebe, Medienobservationen 2020, S. 1–10, verfügbar unter: <https://www.medienobservationen.de/pdf/20200412lebe.pdf>; aufgerufen am 1.3.23.

⁴⁰⁰ Vgl. Kracht, Christian: *Faserland*. Frankfurt am Main 2018, S. 69.

Dramatische Elemente im Roman

Die kurze Analyse der drei Texte zeigt bereits, dass keine Formen herkömmlicher erzählerischer Unzuverlässigkeit vorliegen sowie die Gattungszuordnungen nicht klar zu treffen sind, da sich oft mehrere Gattungsmerkmale in einem Text finden. Im Zuge dieser ersten phänomenologischen Bestandsaufnahme muss auf eine spezifische literarische Entwicklung um 1800 verwiesen werden: Die Gattungssynthese von Roman und Drama, die mit Friedrich Schlegel in der Frühromantik konstatiert wird. Diese dient als Schablone, um die Kontroversen in der literaturwissenschaftlichen Forschung besser greifbar zu machen, und liefert in der fiktionstheoretischen Herleitung gleichzeitig wertvolle Perspektiven.

Niedergang des Dramas und Aufstieg des Romans

Die Entstehungszeit von *Michael Kohlhaas* ist nicht nur geprägt vom Wiener Kongress, der die feudale Ordnung in Europa nach den Streifzügen Napoleons wieder herstellen sollte, sondern auch vom Aufstieg des Romans. Gerade um 1800 avanciert der Roman zur führenden literarischen Gattung und löst das Drama ab. Alois Schreber bemerkt 1794: „Alles will nur Romane lesen und Romane drucken, und so auch jederman blos Romane schreiben.“⁴⁰¹ So wurde der Befund vom Aufstieg des Romans und Niedergang des Dramas⁴⁰² in den zeitgenössischen ästhetischen Theorien diskutiert und auch zum Gegenstand grundsätzlicher geschichtsphilosophischer Reflexionen. Eine systematische Gesamtdarstellung dieser Überlegungen findet sich in Hegels Ästhetik-Vorlesungen. Er kommt zu dem Schluss, dass mit dem romantischen Drama die Geschichte der Ästhetik an ihr Ende komme, da die romantische Komödie auf ihrem Zenit zugleich zur Auflösung der Kunst führe.⁴⁰³ Als genuin moderne Gattung bliebe nur mehr der Roman übrig, der zwar keine absolute Idee mehr darstellen, wohl

⁴⁰¹ Zit. nach Kirchmeier, Christian: *Einleitung*. In: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 28 (2018). Sonderheft: *Das Politische des Romantischen Dramas*. Hg. v. Christian Kirchmeier, Paderborn 2019, S. 1–23, hier: S. 1.

⁴⁰² Es gibt Tendenzen in der Forschung, die den Wert des Begriffs romantisches Drama als einen Marker für den Übergang vom „Zeitalter des Dramas“ in das „Zeitalter des Romans“ sehen: Schulz, Gerhard: *Romantisches Drama. Befragung eines Begriffs*. In: *Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation*. Hg. v. Uwe Japp, Stefan Scherer, Claudia Stockinger, Tübingen 2000, S. 1–19, hier: S. 17; darüber hinaus sieht Schmidt das romantische Drama als „Antitheater“ und als eine aus der Zeit gefallene Gattung: Schmidt, Peter: *Romantisches Drama. Zur Theorie eines Paradoxons*. In: *Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland. Band 1*. Hg. v. Reinhold Grimm, Frankfurt am Main 1971, S. 245–269, hier: S. 252.

⁴⁰³ Vgl. Kirchmeier, Christian: *Einleitung*. In: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 28 (2018). Sonderheft: *Das Politische des Romantischen Dramas*. Hg. v. Christian Kirchmeier, Paderborn 2019, S. 1–23, hier: S. 2.

aber eine isolierte Subjektivität ausdrücken könne.⁴⁰⁴ Mit dem Roman war sodann die passende Gattung gefunden, in der die Idee von der Genese des neuzeitlichen Subjekts adäquat umgesetzt werden konnte und die zum Beleg für einen leitenden geschichtsphilosophischen Gedanken der Romantik wurde.⁴⁰⁵ Dies gilt auch für das Frühwerk Friedrich Schlegels, auch wenn er sich deutlich optimistischer zeigt als Hegel. Schlegel verweist in seinem *Brief über den Roman* auf dessen Vorzüge, die in der Möglichkeit bestünden, ein Selbstbekenntnis des Verfassers zu sein, wodurch sich ein hermeneutischer Wille ausdrücke, den neuzeitlichen Subjektivismus zur historischen Transzentalie des modernen Romans zu erheben.⁴⁰⁶ Nicht zuletzt deshalb finde sich der „Roman“ im Namen der Romantik.⁴⁰⁷

Nun ist es gerade für die vorliegende Argumentation wichtig, in diesem Gattungsübergang keinen abrupten Wechsel zu sehen, sondern eine Art Synthese der Gattungen. Dies wird in Schlegels weiteren Überlegungen zu Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und Shakespeares *Hamlet* deutlich. Christian Kirchmeier arbeitet ausführlich heraus, dass Schlegel in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* das Prinzip der Bildung des Individuums dargestellt sah und der Roman als Gattung daher den poetischen Fluchtpunkt der Moderne bilde.⁴⁰⁸ Allerdings erkläre er kurz vor der Veröffentlichung von *Wilhelm Meister* den Dramatiker Shakespeare zum Zenit der modernen Poesie.⁴⁰⁹ Vor allem Hamlet werde für Schlegel zum Musterbeispiel des interessanten Individuums der Moderne.⁴¹⁰ Daraus müsste eigentlich der Widerspruch resultieren, dass der Roman nicht die einzige Gattung sein kann, die den modernen Subjektivismus darstellt.⁴¹¹ Kirchmeier führt aus, dass Schlegel diese Schlussfolgerung gerade dadurch vermeidet, dass er die Modernität des Romans in seiner alle Gattungen synthetisierenden Form sieht.⁴¹² Schlegel löse den Gegensatz von Drama und Roman sogar kurzerhand in der These auf, dass das Drama, so gründlich und historisch es Shakespeare zum Beispiel behandle, die wahre Grundlage des Romans sei.⁴¹³ So sei Shakespeare für ihn zwar

⁴⁰⁴ Vgl. zusammenfassend ebd.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd.

⁴⁰⁶ Vgl. ebd.

⁴⁰⁷ Vgl. ebd.

⁴⁰⁸ Vgl. ebd., S. 3.

⁴⁰⁹ Vgl. ebd.

⁴¹⁰ Vgl. ebd.

⁴¹¹ Vgl. ebd.

⁴¹² Vgl. ebd.

⁴¹³ Vgl. ebd.

ein Dramatiker aber als romantischer Dichter auch Vorbereiter des modernen Romans, Romanautor und, neben Cervantes und Ariost, Novellist.⁴¹⁴ Für Schlegel stellt gerade die Verbindung der Gattungen das poetische Projekt der Moderne dar, wohingegen ihre strikte Trennung noch aus der Antike herrühre.⁴¹⁵ Die Synthese der Gattungen birgt für die vorliegende Arbeit einen zweiten wichtigen Aspekt: Wenn Schlegel also den wichtigsten Dramenautor der Neuzeit zu einem Romanautor umdeutet, scheint nicht nur der Begriff *romantisches Drama* zu einer *contradictio in adjecto* (unmittelbarer Widerspruch in der traditionellen Logik des Begriffs) zu werden, wie später das *epische Theater* bei Brecht,⁴¹⁶ sondern es ebnet sich auch der Weg für den Einfall dramatischer Elemente in den Roman.

Dieser dramatische Grundstock des Romans unterliegt für Schlegel allerdings zwei unterschiedlichen Gestaltungsweisen von innerer und äußerer Freiheit des antiken Dramas bis zum Drama der Klassik. Um dies besser begreifen zu können, lohnt ein Exkurs zu Schlegels Verständnis des antiken Dramas. Kirchmeier arbeitet heraus, wie sich nach Schlegel im Verlauf des griechischen Altertums drei Großgattungen ausdifferenziert haben, die ihren Höhepunkt in der attischen Dramatik erreichen. Hier sei die Poesie zu einer reinen Kunst des Schönen geworden und habe ihr ursprüngliches Recht an grenzenloser äußerer Freiheit und unbeschränkter Autonomie genossen.⁴¹⁷ Zwar ruft Schlegel so Schlüsselbegriffe der Autonomieästhetik auf, doch geht es ihm in diesem Fall nicht um die innere, sondern die äußere Freiheit der Dichtung. Kirchmeier argumentiert ausgehend von diesem Befund, dass

⁴¹⁴ Vgl. ebd.

⁴¹⁵ Vgl. ebd.

⁴¹⁶ Vgl. ebd. Im epischen Theater werden erzählende Elemente wie die Mauerschau oder den Botenbericht, die nötig waren, um Ereignisse, die sich schlecht auf der Bühne darstellen lassen, ohne einen Illusionsbruch zu schildern, zu nutzen, um die Illusion zu durchbrechen und das Drama für seine politische Dimension zu öffnen. Das Publikum soll durch kritische Distanz statt einer aristotelischen Katharsis zu gesellschaftlichen Veränderungen oder Erkenntnissen aktiviert werden. Bekannt war diese epische Form bereits unter anderem im mittelalterlichen Mysterienspiel und passt sich in Schlegels Argument der Gattungssymbiosen ein. Vgl. zum epischen Theater Guntermann, Georg: *Drama*, In: *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. Hg. v. Horst Brunner, Rainer Moritz, Berlin 2006, S. 82–86, hier: S. 85. So könnte es nun zu Verwirrungen kommen, da es im epischen Theater gerade die epischen Elemente sind, die den Illusionsbruch fördern und somit politisch funktionalisiert werden sollen. In der vorliegenden Arbeit ist deshalb die Rede von dramatischen Elementen, weil das Drama die prominente Gattung war, in der die Repräsentation von Herrschaftslogiken in der synchronen Aufführungssituation offenbar werden. Dieses Moment hält Einzug in die epischen Texte.

⁴¹⁷ Vgl. Kirchmeier, Christian: *Einleitung*. In: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 28 (2018).

Sonderheft: Das Politische des Romantischen Dramas. Hg. v. Christian Kirchmeier, Paderborn 2019, S. 1–23, hier: S. 4.

sich Schlegels „Interesse vom Roman zum Drama und vom Subjekt zur Politik verschiebt“, wodurch die Frage nach dem Politischen des romantischen Dramas aufkommt.⁴¹⁸ Im Umfeld seiner Arbeiten zum *Studium*-Aufsatz zieht Schlegel eine Verbindungsline zwischen Dramatik und dem politisch herrschenden Willen:

„Die Grenzen der dramatischen Sphäre bestimmt der stärkste Wille der Maße des Publikums, welcher nothwendig die dramatische Darstellung beherrscht und lenkt. Wenn etwa höhere Stände oder der Wille Weniger herrscht, so werden diese ihre konventionellen und zufälligen Begriffe zum Gesetz erheben; ihre Engherzigkeit wird die Grenze der Kunst. Dergl. Schranken sind dann Decenz pp. Diese Schranken stören die Freiheit der Kunst. Ist aber der Wille wirklich öffentlich und giebt es nur das Gesetz, daß die Darstellungen bürgerlich seyn sollen, republikanisch, öffentlich: das setzt dem Dichter eigentlich gar keine Schranken, denn es raubt ihm nicht eine bestimmte Klaße von Gegenständen aus seinem unendlichen Gebiete [...]. Bey uns darf der Dramatiker nicht darstellen, was die beleidigt, welche das Publikum beherrschen; bey den Griechen mußte es nur eine öffentliche Darstellung seyn, die das öffentliche Interesse erregen sollte.“⁴¹⁹

Da das Drama als einzige Gattung an die öffentliche Aufführungssituation gebunden sei, unterliegt seine Freiheit lediglich dem herrschenden Willen.⁴²⁰ Damit verwirft Schlegel die Schranken der „Decenz“, die einer aristokratisch-höfischen Norm der *bienséance* aus der klassischen Kunstlehre entsprechen. Für ihn kann das Drama nur dort autonom sein, wo es auch die politische Öffentlichkeit ist, wo es also ein und dieselbe Instanz ist, die Normen setzt und ihnen unterworfen ist.⁴²¹ Unter solchen republikanischen Bedingungen konnte sich für Schlegel das Drama nur in der Epoche der attischen Demokratie entfalten.⁴²² Ausgerechnet innerhalb der Komödie macht er die größtmögliche Freiheit und die Autonomie fest, die dem

⁴¹⁸ Ebd.

⁴¹⁹ Schlegel, Friedrich: *Charakteristik der griechischen Tragiker*. In: ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Band 11. Abt. 2, Schriften aus dem Nachlaß. Wissenschaft der europäischen Literatur. Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795–1804*. Hg. v. Ernst Behler, Darmstadt 1958, S. 203–209, hier: S. 207.

⁴²⁰ Vgl. Kirchmeier, Christian: *Einleitung*. In: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft 28* (2018). Sonderheft: *Das Politische des Romantischen Dramas*. Hg. v. Christian Kirchmeier, Paderborn 2019, S. 1–23, hier: S. 5.

⁴²¹ Vgl. ebd.

⁴²² Vgl. ebd., S. 5.

Drama des klassischen Athens zu ihrem ästhetischen Höhepunkt verholfen hat, da die Komödie ihren Stoff nicht aus dem Mythos, sondern aus dem wirklichen, öffentlichen und privaten Leben beziehe.⁴²³ Im Verlauf seiner Arbeiten unterzieht er das ästhetische Urteil der attischen Komödie sogar einer völligen Revision, indem er die derbe Komik nicht als Zeichen minderer ästhetischer Qualität einstuft, sondern in das Gegenteil verkehrt und sie zu einem politischen Urteil macht.⁴²⁴ Besonders die Parabase gilt für Schlegel als Ausdruck dieser Freiheit, da in diesem Moment der Chor die Handlung unterbricht und sich oft mit tagespolitischen Themen an das Publikum wendet.⁴²⁵

Daher ist das Interesse an Gattungspoetik für Schlegel bei Weitem kein antiquarisches.⁴²⁶ Für ihn ist der historische Befund entscheidend, dass die Parabase in der mittleren Komödie verschwindet, als die attische Demokratie scheitert und der hellenistisch-aristokratische Staat übernimmt.⁴²⁷ Schlegel sieht diesen als Präfiguration des absolutistischen Zeitalters.⁴²⁸ Hört das Theater auf, Ort des politischen Diskurses zu sein, so wird für Schlegel ein grundlegender Wandel historisches Machtstrukturen offenbar. Damit stellt sich Schlegel gegen die Idee der aufklärerischen Regelpoetik und ihres strengen klassischen Regelwerks zur Ausübung dieser Dichtkunst, die beispielsweise in Einheit von Ort und Zeit der Handlung besteht.⁴²⁹ Dies gilt als zweiter und gegensätzlicher Entwurf von innerer und äußerer Freiheit. Der regelpoetische Normierungsdruck erreicht seine stärkste Ausprägung im absolutistischen Frankreich des 17. Jahrhunderts.⁴³⁰

Damit wird für die vorliegende Argumentation dreierlei deutlich: Erstens verwundert es kaum, dass man um 1800 vermehrt mit Werken konfrontiert wird, die sich klar als Gattungssymbiosen erweisen. Zweitens liegt gerade bei zeitgenössischen Autoren wie Kleist daher die Vermutung nahe, dass sich hinter den dramatischen Elementen in seinen epischen Werken ein unterschiedlich gestalteter Bezug auf eine politische Öffentlichkeit findet. Dieser

⁴²³ Vgl. ebd.

⁴²⁴ Vgl. ebd.

⁴²⁵ Vgl. ebd., S. 6.

⁴²⁶ Vgl. ebd.

⁴²⁷ Vgl. ebd.

⁴²⁸ Vgl. ebd.

⁴²⁹ Vgl. Stenzel, Julia: *Begriffe des Aristoteles*. In: *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. v. Peter W. Marx, Stuttgart 2012, S. 12–31, hier: S. 24 u. 53.

⁴³⁰ Vgl. Bachmann, Michael: *Dramatik-Lyrik-Epik: Das Drama im System der literarischen Gattungen*. In: *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. v. Peter W. Marx, Stuttgart 2012, S. 52–72, hier: S. 56.

Bezug findet durchaus auch seinen Niederschlag in den Werken der nachfolgenden Autoren. Für *Michael Kohlhaas* ist bereits darauf verwiesen worden, dass der Erzähler über eine klassisch anmutende Novellenform und im Umgang mit der Figur Kohlhaase versucht, seine fehderechtlichen Ansprüche mittels aufklärerisch-humanistischer Ideen eines Gesellschaftsvertrages zu bannen. In den drei Texten können einerseits keine eindeutigen Aussagen über konventionelle Gattungszuordnungen getroffen werden, da in ihnen offensichtlich gattungsübergreifende Merkmale samt ihrer prekär gewordenen Repräsentationslogiken kulminieren. Drittens erfährt die Verwendung der *Theatrum-Belli*-Metapher eine weitere Dimension.

Vorliegend ist also nicht das Spannungsfeld von a-kiheimerischen Textoberflächen und kriegerischen Tiefenstrukturen der drei epischen Texte von Interesse, sondern auch die natürliche Affinität kriegerische Auseinandersetzungen und ihre zugrunde liegende Ordnung der politischen Öffentlichkeit im Modus des Dramatischen zu beschreiben. Es wird sich noch zeigen, dass gerade der Politische Erzähler in diesem Spannungsfeld zu verorten ist. Daher lohnt ein kurzer Exkurs in die Genese der *Theatrum-Belli*-Metapher.

Exkurs: Die *Theatrum-Belli*-Metapher

Im Zedler bezeichnet das „Theater des Krieges, *Theatrum Belli*“⁴³¹ ab der frühneuzeitlichen Kriegsberichterstattung den Kriegsschauplatz, also den geografischen Raum des Kriegsgeschehens. Dieser ist als abgeschnittener, fest umrissener Raum gedacht, der eigenen Regeln gehorcht und berechenbar ist.⁴³² Diese Metaphorik erstreckt sich vom Schlachtfeld als Bühne über die Soldaten als Akteure bis zur Bezeichnung der Niederlage als Tragödie.⁴³³ Benutzt wurde das Bild des Kriegstheaters bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts und dann vom Begriff des Kriegsschauplatzes abgelöst.⁴³⁴ Es gab kaum einen gesellschaftlichen

⁴³¹ Zedler, Johann Heinrich: *Großes vollständiges Universal-Lexicon*. Bd. 43. Halle 1745, S. 462; auch Clausewitz betont die Abgeschlossenheit des Kriegsraumes ein wenig später: „Eigentlich denkt man sich darunter einen solchen Teil des ganzen Kriegsraumes, der gedeckte Seiten und dadurch eine gewisse Selbstständigkeit hat.“ Clausewitz, Carl von: *Vom Kriege*. Hamburg 2018, S. 267.

⁴³² Vgl. Füssel, Marian: *Theatrum Belli. Der Krieg als Inszenierung und Wissensschauplatz im 17. und 18. Jahrhundert*. In: *metaphorik.de*. 14/2008, S. 205–230, hier: S. 207, verfügbar unter: https://www.metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/journal-pdf/14_2008_fuessel.pdf; aufgerufen am 1.3.23.

⁴³³ Vgl. ebd. S. 205.

⁴³⁴ Vgl. ebd.

Bereich oder eine mediale Form, die sich der Metapher des *theatrum belli* entzog.⁴³⁵ Das *theatrum belli* kann, wie viele andere *Theatrum*-Metaphern der Frühen Neuzeit, als Fortführung einer sozialen Logik der höfischen Repräsentation gelesen werden, in deren Logik Geometrie und Überschaubarkeit zu zentralen Axiomen einer Ästhetik der Kriegskunst werden.⁴³⁶ Die Verbindung von Theatermetaphorik und Krieg scheint allein deshalb derart ergiebig zu sein, da sich ihr zeitgenössischer regelpoetischer Normierungsdruck (ungebrochene Repräsentation der absolutistischen Herrschaft) hervorragend dazu eignet, die Wirren und Schrecken des Dreißigjährigen Krieges künstlich einzuhegen. Die Kriegstheatermetaphorik kann so als Versuch angesehen werden, einer unübersichtlichen Lage, wie zu Zeiten des Dreißigjährigen Krieges, habhaft zu werden. Allerdings fällt die Beilegung des Dreißigjährigen Krieges über den Kunstgriff, dass nur noch souveräne Staaten Krieg gegeneinander führen dürfen, lediglich zufällig damit zusammen, dass Staaten zu dieser Zeit absolutistisch strukturiert waren.

Die Metapher musste gerade von der Frühen Neuzeit bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts keine Evidenz einbüßen, obwohl sich die Staaten in ihrer Verfasstheit von absoluten Monarchien hin zu konstitutionellen Monarchien oder Republiken entwickelt haben. Die konstitutionelle Monarchie verfügt über einen Monarchen, dessen gottgegebene Herrschaftslegitimation nicht durch seinen Körper repräsentiert wird, sondern in der Verfassung festgeschrieben ist. So liegt die Vermutung nahe, dass sich die Idee des Krieges als Theater nicht alleine auf höfische Repräsentationslogik zurückführen lässt, sondern hauptsächlich auf den zugrunde liegenden Souverän, was den Krieg somit zu einem geordneten und formell gehegten Staatenkrieg werden lässt.

⁴³⁵ Journalistische Arbeiten greifen beispielsweise auf diese Metapher zurück, und darüber hinaus erfahren auch musikalische Schlachtengemälde von 1756 bis 1815 eine Konjunktur. Vollumfänglich kann in der vorliegenden Arbeit kein medialer Abriss über Kriegsdarstellungen in Europa ausgehend vom Dreißigjährigen Krieg geleistet werden. Vgl. allerdings exemplarisch Schulin, Karin: *Musikalische Schlachtengemälde in der Zeit von 1756–1815*. Tutzing 1986; oder den Sammelband zu 2000 Jahren Krieg und Medien mit Sequenzen zur Antike, zum Buchdruck, zu Schlachtengemälden, zur optischen Telegrafie, zur Illustration, zur Feldpost, zur Telegrafie, Telefon, Funk, zur Fotografie, zum Radio, zum Film, zum Fernsehen, zum Computer, zum Internet: Nöring, Hermann/Schneider, Thomas F./Spilker, Rolf: *Worte können Bilder nicht aufwiegen. Vorwort*. In: *Bilderschlachten: 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg. Technik – Medien – Kunst*. Hg. v. Hermann Nöring, Thomas F. Schneider, Rolf Spilker, Göttingen 2009, S. 10–11.

⁴³⁶ Vgl. ebd.

In Pieter Snayers Gemälde die *Schlacht am weißen Berg*⁴³⁷ von 1620/1630 findet sich bereits die Bemühung, den Krieg durch die Kriegstheater-Metapher künstlich einzuhegen. Zu sehen ist eine der folgenreichsten Schlachten des Dreißigjährigen Krieges am 8. November 1620 bei Prag, bei der katholische Armeen auf aufständische böhmische Truppen unter Führung von Friedrich V. treffen. Die Böhmen unterliegen und so muss Friedrich V., der sogenannte Winterkönig, aus Böhmen fliehen. Wie in einigen der barocken Kriegsdarstellungen sind im Gemälde mehrere Momente der Schlacht sowie taktische Manöver der einzelnen militärischen Abteilungen gleichzeitig zu sehen: Im Vordergrund marschieren die katholischen Truppen auf, in der Mitte prallen die Truppen aufeinander und im Hintergrund werden die böhmischen Soldaten bereits in die Flucht geschlagen.⁴³⁸ Die Betrachtenden sehen das Geschehen von einem typisch barocken Feldherrenhügel aus, den es so im realen Schlachtfeld oft und auch gerade hier vor Prag nicht gegeben hat.⁴³⁹ Dieser impliziert den Standpunkt der Rezipierenden. So bricht der Typus des topografisch-analytischen Schlachtengemäldes mit typischen Sehgewohnheiten: Abgebildet ist weder eine Momentaufnahme, noch ist ein linearer zeitlicher Verlauf von links nach rechts als Bildgeschichte dargestellt. Selbstredend ist das topografisch-analytische Schlachtenbild für militärische Fachkreise leicht zu entschlüsseln, da sie natürlich als bildliche Ergänzung zu Schlachtberichten in Auftrag gegeben würden.⁴⁴⁰ Pieter Snayers war selbst nie bei einer Schlacht anwesend, daher geht man davon aus, dass er seine Informationen direkt von Feldherren und ihren Offizieren erhielt oder auf gedruckte Relationen und die beigelegten Kupferstiche zurückgriff.⁴⁴¹ Darüber hinaus sind Kupferstiche aus der Werkstatt von Merian zum *Theatrum Europaeum*⁴⁴² als Bildvorlage klar

⁴³⁷ Abbildung aus dem Ausstellungskatalog der Dauerausstellung: Formen des Krieges. 1600–1815. Bayerisches Armeemuseum Ingolstadt. Online verfügbar: https://www.armeemuseum.de/images/publikationen/2019_Formen_des_Krieges_online.pdf; aufgerufen am 1.3.23; sowie in der Printausgabe Schönauer, Tobias/Hohrath, Daniel: *Formen des Krieges. 1600–1815*. In: *Kataloge des Bayerischen Armeemuseums. Band 19*. Hg. v. Ansgar Reiß. Neustadt an der Aisch 2019, S. 98. Die Verwendung des Gemäldes im Rahmen dieser Dissertation erfolgt in einem eindeutigen Zitationszusammenhang und mit Zustimmung des Bayerischen Armeemuseums.

⁴³⁸ Vgl. ebd.

⁴³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁴⁰ Vgl. Pfaffenbichler, Matthias: *Das frühbarocke Schlachtenbild – vom historischen Ereignisbild zur militärischen Genremalerei*. In: *1648: Krieg und Frieden in Europa. Ausstellungskatalog*. Bd. 2. Hg. v. Klaus Bussmann, Heinz Schilling, Münster 1998, S. 493–500, hier: S. 493.

⁴⁴¹ Vgl. Sennewald, Roland/Hrnčířík, Pavel: *Pieter Snayers. 1592–1667. Ein Schlachtenmaler des 17. Jahrhunderts*. Berlin 2018, S. 588.

⁴⁴² *Theatrum Europaeum* heißt das von Matthäus Merian begründete und zwischen 1633 und 1738 in 21 Bänden erschienene deutschsprachige Geschichtswerk.

erkennbar.⁴⁴³ Überdies wird die Schlacht interessanterweise mit all ihren Nebenakteuren wie Vorratslieferanten und dem dazugehörigen Feldlazarett örtlich eng eingefasst. Das gesamte Geschehen vollzieht sich, beinahe wie auf einer Bühne, zeitlich in seiner Aufführungsdauer begrenzt, allerdings findet sich im Vordergrund eben nicht nur der siegreiche Feldherr, sondern Snayers widmet den anderen Aspekten des militärischen Lebens, wie den raufenden oder verletzten Soldaten, den Marketenderinnen und dem Lagerleben mit Schankzelten, genau so viel Platz und Detailtreue.⁴⁴⁴ Mit diesen Abbildungen erreichte Snayers nicht nur besondere Bekanntheit, sondern sie stellten auch das Einfallstor der nicht kriegerischen Bereiche auf die Bühne des *theatrum belli* dar. Diese können wohl, trotz aller Versuche, das Kriegsgeschehen künstlich einzuhegen, nicht in Gänze von der Bildfläche verbannt werden.

Interessant an dieser Metapher ist, vor allem auch angesichts des Fortgangs der vorliegenden Arbeit, dass durch den Rückgriff auf eine Aufführungssituation das Publikum, oder genauer: die politische Öffentlichkeit bei Kriegshandlungen stets mitgedacht wird. Die Position des Publikums erstarkt, da eine Kommunikationssituation zwischen ihnen und der Bühne eröffnet wird, in der die Inszenierung militärisch um die Kampfhandlung erweitert wird.⁴⁴⁵ Dies trägt das Kriegstheater nicht nur im Namen, sondern spiegelt sich auch in der zeitgenössischen Wahrnehmung des Krieges. Gleichzeitig ist man stets geneigt, die Ebenen des Publikums und der Akteure strikt zu trennen: Das Kriegsgeschehen gehört schließlich auf das zeitlich und örtlich begrenzte Schlachtfeld, von dem aus man das Geschehen wie in einem Theater beobachtet. Jakob Michael Reinhold Lenz schreibt:

„(...) welche wohltat des Genies, Sie auf die Höhe zu führen, wo Sie einer Schlacht
mit all ihrem Getümmel, Jammern und Grauen zusehen können, ohne ihr eigen

⁴⁴³ Vgl. Sennewald, Roland/Hrnčířík, Pavel: *Pieter Snayers. 1592–1667. Ein Schlachtenmaler des 17. Jahrhunderts.* Berlin 2018, S. 589.

⁴⁴⁴ Solche Szenen finden sich in großer Fülle in zeitgenössischen Abbildungen. Exemplarisch sei noch ein weiterer Kupferstich mit dem Titel *Erschrecklicher und Erbärmlicher Schaw Platz Verübter Frantzösischer Schandt Brandt und Mordthaten* (Anonym ca. 1675), zitiert nach: Füssel, Marian: *Theatrum Belli. Der Krieg als Inszenierung und Wissenschauplatz im 17. und 18. Jahrhundert.* In: *metaphorik.de*, 14/2008, S. 205–230, hier: S. 211, verfügbar unter: https://www.metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/journal-pdf/14_2008_fuessel.pdf; aufgerufen am 1.3.23; Auch hier finden sich in vielen kleineren Szenen Vergewaltigungen, Gewalt gegen Kinder und die Ermordung von Zivilisten auf unterschiedlichste Weise.

⁴⁴⁵ Vgl. Marian Füssel: *Kriegstheater. Formen der militärischen Gewalt in der frühen Neuzeit.* In: *Formen des Krieges. 1600–1815. Kataloge des Bayerischen Armeemuseum. Band 19.* Hg. v. Ansgar Reiß, Neustadt an der Aisch 2019, S. 15–30, hier: S. 15.

Leben, Gemutsruhe, und Behagen hineinzuflechten, ohne auf dieser grausamen Szene Akteur zu sein.“⁴⁴⁶

Hier wird nicht nur die strukturelle Homologie zwischen dichterischem Genie und General deutlich, sondern auch die räumliche Trennung von Bühne und Publikum, durch die eine Interaktion zwischen den beiden Bereichen unterbunden werden soll. Ebenso wie die künstlerischen Umsetzungen der Kriegstheatermetapher bemühen sich auch Kriegsberichte von Zeitzeugen um eine Trennung vom Ort der Schlacht und Beobachterposition. So etwa der Soldat Hans Carl Heinrich von Trautzschen in einem Brief: „Hätten sie wohl geglaubt liebster Freund, dass ihre Brüder, die bey dem ersten Auftritte dieses Krieges eine so unglückliche Rolle gespielt haben, noch einmal den Schauplatz betreten würden?“⁴⁴⁷ Auch der russische Gutsherr Andrej Bolotow schildert in seiner Autobiografie ausführlich seine Kriegserlebnisse in der Schlacht von Großjägersdorf 1757 und glaubt, er und seine Kameraden seien aufgrund einer guten Position lediglich „bloße Zuschauer der sich ankündigten blutigen Schlacht“.⁴⁴⁸ Etwas später nennt er diese auch „blutige(s) Schauspiel()“.⁴⁴⁹

Die Metapher des Kriegstheaters findet sich nicht nur in Zeitzeugenberichten und der Malerei, sondern auch in unterschiedlichen literarischen Formen. Vorliegend werden allerdings nicht die unzähligen und naheliegenden dramatischen Verarbeitungen oder der direkte Niederschlag der Metapher in epischen Texten in den Blick genommen. Vielmehr soll das theatrale Moment des Krieges in Romanen ausfindig gemacht werden. Es eignet sich erstens dazu, die Wirren eines Krieges zeitlich und örtlich zu bannen, zweitens adressiert es wie der reale Krieg eine politische Öffentlichkeit und drittens konstituiert es sich über den Verweis auf die Beobachtenden.

⁴⁴⁶ Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Anmerkungen über Theater*. In: ders.: *Werke und Briefe in drei Bänden. Band 2*. Hg. v. Sigrid Damm, München 1987, S. 641–671, hier: S. 655.

⁴⁴⁷ Trautschen, Hans Carl von: *Militärische und literarische Briefe des Herrn von T.: die Feldzüge von 1756 bis 1763 betreffend*. Leipzig 1769; zit. n. Füssel, Marian: *Theatrum Belli. Der Krieg als Inszenierung und Wissensschauplatz im 17. und 18. Jahrhundert*. In: *metaphorik.de*. 14/2008, S. 205–230, hier: S. 212, verfügbar unter: https://www.metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/journal-pdf/14_2008_fuessel.pdf; aufgerufen am 1.3.23.

⁴⁴⁸ Bolotow, Andrej: *Leben und Abenteuer des Andrej Bolotow. Von ihm selbst für seine Nachkommen aufgeschrieben. Band 1. 1738–1762*. Hg. u. übers. v. Marianne Schillow, Wolfgang Gruhn, München 1990, S. 236.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 237.

Fiktionstheoretische Herleitung

Bislang wurde einleitend auf die unterschiedlichen Kompetenzbereiche der Literaturwissenschaft innerhalb des interdisziplinären Kriegsdiskurses verwiesen. Ihr scheint es ein Leichtes, die Strukturen von Gründungsmythen und Verweise auf Körperschaftsmetaphern hinsichtlich ihrer staatsbegründenden Wirkung zu greifen. Aus ihnen resultiert das gewohnte Verständnis vom Krieg als Fortführung der Politik mit anderen Mitteln, das prominent von Clausewitz vertreten und dessen Grundstein im Dreißigjährigen Krieg gelegt wurde. Staatliche Souveränität bildet im westlichen Verständnis den Ausgangspunkt, um in den Krieg zu ziehen oder ihn beizulegen, und stellt mit dem gehegten Staatenkrieg einen europäischen Sonderweg dar. Zwischen der Beilegung des Dreißigjährigen Krieges und der Moderne wurde zwar die Idee der Nation statt eines Monarchen zum obersten Legitimationsquell der staatlichen Ordnung, jedoch erfährt auch die Nation als Gleichheitsvehikel ihren Extrempunkt im Krieg.⁴⁵⁰ Hier entfaltet sie am stärksten ihre Vorstellung von sich selbst, sobald sie beansprucht, als kollektiver Akteur zu handeln.⁴⁵¹ Schließlich ist die nationale Zugehörigkeit im Alltag nur eine soziale Rolle von vielen, allerdings gilt im Krieg die absolute Unterordnung, da die Wertegemeinschaft zur Opfergemeinschaft wird.⁴⁵² Anders formuliert hat die nationale Zugehörigkeit in ihrem Extrempunkt Krieg eine größere Durchschlagskraft auf alle Akteure.

Zudem wurde aufgezeigt, dass jeweils dramatische Elemente Einzug in die epischen Texte halten, indem auf eine klassische Novellenform zurückgegriffen wird oder mythopoetologische Strukturen funktionalisiert werden. Flankiert wird dieser Verweis auf die Aufführungssituation des Dramas und ihre Adressierung einer politischen Öffentlichkeit durch uneindeutige Erzählweisen, die oftmals die Rezipierenden direkt ansprechen oder sie aktivieren sollen. Schließlich können die Rezipierenden die Aussagen der vermeintlich unzuverlässigen Erzähler nicht ausschließlich innerhalb der erzählten Welt auf ihre Richtigkeit hin überprüfen, sondern müssen dies gerade durch einen Rückgriff auf ihre eigene Lebensrealität tun und so die fiktionalen Werkgrenzen überschreiten. Geht man nun davon aus, dass die bisherigen Versuche, die Erzählweisen in den Texten adäquat zu greifen, daran

⁴⁵⁰ Vgl. Langewiesche, Dieter: *Der gewaltsame Lehrer. Europas Kriege in der Moderne*. München 2019, S. 20.

⁴⁵¹ Vgl. ebd.

⁴⁵² Vgl. ebd., S. 19.

scheitern, dass die Literaturwissenschaft schlicht nicht über die geeigneten Analyseinstrumente verfügt, so ist es nun an der Zeit, den fiktionstheoretischen Unterbau zu schaffen. Dieser beinhaltet auch Abgrenzungen zum unzuverlässigen und kontrafaktischen Erzählen und soll schließlich in einer Arbeitsdefinition des Politischen Erzählers münden.

In den obigen Ausführungen zu den ähnlichen gelagerten Streitfragen innerhalb der Literaturwissenschaft bezüglich der streitbaren Gattungszuordnungen und zur Position des Erzählers in den drei Werken war weitestgehend undifferenziert von *dem* Erzähler mit männlichem geschlechtsgebenden Artikel die Rede und nicht von der Erzählerin, den Erzählenden oder der Erzählinstanz als gendergerechte Bezeichnung. Dies ist aus diversen Gründen auf den ersten Blick nicht weiter problematisch, da der Erzähler zum einen als Analyseinstrument frei von binären Geschlechterkodierungen gehandhabt wird. Zum anderen fällt zumindest in zwei der drei behandelten Texten die Erzählperspektive auf der Ebene der *histoire/story* oder *fabula* einer männlichen Figur zu. In *Mario und der Zauberer* ist es der Vater, der von der Reise erzählt. In *Faserland* ist es ein namenloser Endzwanziger, der häufig, durch die vielen autobiografischen Bezüge mit Christian Kracht, als männlicher Autor, oder genauer gesagt: als männliche Autorpersona angesehen wird.

Allerdings erweist sich ein Blick in die Diskussion um männliche oder weibliche Erzähler aus dem Off innerhalb der benachbarten Filmwissenschaft als durchaus lohnenswert, da sich dort Argumente finden, die weit über die Anforderungen einer gendergerechten Sprechweise und inklusiver Bezeichnungen von Analysegrößen in den Wissenschaften hinausgehen. So bezieht sich Judith Mayne in ihrem Aufsatz *Der primitive Erzähler* von 1986 gerade auf Erzählweisen im frühen Film, die in Anlehnung an realistische Romane oftmals noch über eine auktoriale Erzählinstanz verfügen, bevor dieser Typ von diversen filmischen Schnitt- und Montageverfahren ersetzt wird.⁴⁵³ In Anlehnung an Judith Butler führt sie aus, dass sich auch diese frühe Erzählinstanz nach den typischen Geschlechterrollen richtet, die das Männliche als Träger und das Weibliche als Objekt des Blicks markieren. Mayne verweist ausführlich auf die männlich hegemoniale Ausrichtung dieses auktorialen Erzählverfahrens im Film, und darüber hinaus auch auf die filmischen Möglichkeiten, den Gegensatz aufzulösen.

⁴⁵³ Mayne, Judith: *Der primitive Erzähler*. In: *Frauen und Film*. Nr. 41 (1986), S. 4–16.

Es lässt sich festhalten, dass der Erzähler, unabhängig von der gendergerechten Bezeichnung, vor allem in seiner auktorialen Ausprägung nicht nur auf ein literarisches Phantasma verweist, sondern durchaus auch einer gewissen Tradition männlicher Hegemonie unterliegt. Vorliegend wird dennoch weiterhin von *dem* Erzähler gesprochen, da seine Verwendung als geschlechtsneutrales Analyseinstrument in der gängigen Forschung nach wie vor dominant ist und sich die vorliegende Arbeit ohne Irritationsmomente in die bestehenden Diskurse einpassen will. Ebenso wird weiterhin von dem Leser oder dem Autor gesprochen, sofern sich auf bereits bestehende Diskussionen um implizite Autoren oder implizite Leser berufen wird, die von anderen Forschenden zitiert werden. Wird von den Rezipierenden oder Verfassenden gesprochen, geschieht dies ohne direkten Rekurs auf eine andere Theorie. Da, wie sich noch zeigen wird, gerade mit dem Politischen Erzähler diverse Verhandlungen von Machtstrukturen einhergehen, bietet die Diskussion um *den* Erzähler oder *die* Erzählerin an diesen Stellen einen argumentativen Mehrwert. Daher werden diese Überlegungen nicht vorab in einer Fußnote verhandelt, sondern in den zugehörigen Abschnitten zur Fiktionstheorie.

Von überschrittenen Werkgrenzen

Über den oben durchgeföhrten Analysen der Gattungszuordnungen und Erzählweisen schwebt forschungsgeschichtlich oft der Vorwurf, weitere leidige Ausführungen zu bereits ausdiskutierten Themengebieten hinzuzufügen. Dies verschärft sich, sofern über Begriffsexplikationen eine Arbeitsdefinition eines neuen Erzählverfahrens erstellt werden soll. Ist man lediglich daran interessiert, an bestehenden Strukturbegriffen zu arbeiten, so muss man sich darüber hinaus der kritischen Frage stellen, ob ein literarischer Text als der eigentliche Gegenstand begriffen wird oder nur als Mittel zum Zweck.⁴⁵⁴ Diese Umgangsweise mit literarischen Texten wird, in gewissem Maße zu Recht, als unangemessen empfunden. Allerdings gilt an dieser Stelle deutlich das Credo von Tom Kindt, das seinen Analysen zugrunde liegt:

⁴⁵⁴ Vgl. ein ähnlich gelagertes Argument für eine solche Vorgehensweise bei Kindt, Tom: „Das Unmögliche, das dennoch geschieht.“ Zum Begriff der literarischen Phantastik am Beispiel von Werken Thomas Manns. In: *Thomas Mann Jahrbuch. Band 24*. Hg. v. Thomas Sprecher, Ruprecht Wimmer, Frankfurt am Main 2012, S. 43–56, hier: S. 44.

*„Ohne den Versuch, sich zumindest in Ansätzen Klarheit über die eigenen Begriffe zu verschaffen, wird die Literaturwissenschaft in der Lage sein, ihre Gegenstände zu bestaunen, nicht jedoch, sie angemessen zu verstehen.“*⁴⁵⁵

Will man nun also ein besseres Verständnis davon entwickeln, wie sich fiktionale Werkgrenzen überschreiten lassen, lohnt ein Blick in die Grundlagendiskussion der Erzähltheorie. Jede Form der Inszenierung, Illusionsbildung und Fiktion legt eine Suggestion einer zweiten Wirklichkeit frei, die dem Akt des Erzählens unterliegt.⁴⁵⁶ Allgemein kann von realen oder erfundenen Vorgängen im Rahmen alltäglicher oder dichterischer Rede gesprochen werden.⁴⁵⁷ Die alltägliche Rede, sei sie nun wahr oder erfunden, bedarf an dieser Stelle keiner weiteren Ausführung, da es sich im ersten Fall beispielsweise um Reise- oder Zeugenberichte oder Zeitungsartikel von realen (faktuellen) Vorgängen handelt und im zweiten um klassische Lügen oder Täuschungen (als Sonderform des faktuellen Erzählens). Beide Fälle des faktuellen Erzählens bilden keinen Kernbereich der vorliegenden Arbeit oder der Literaturwissenschaft. Bei der dichterischen Rede hingegen gestaltet sich die Lage komplexer.

Das abendländische Verständnis von Dichtung beruht seit Aristoteles und dem berühmten neunten Kapitel der *Poetik* maßgeblich darauf, dass der Geschichtsschreibende „das wirklich Geschehene mitteilt“ und der Dichtende das, „was geschehen könnte“.⁴⁵⁸ Aristoteles' systematische Unterscheidung zwischen Autoren, die das wirkliche Geschehen und das, was geschehen könnte, erzählen, ist das Ergebnis eines über mehrere Jahrhunderte reichenden kulturhistorischen Prozesses, in dessen Folge man eine Welt der Wirklichkeit von einer fiktiven, dichterischen Welt der Möglichkeiten und des Glaubens unterscheidet.⁴⁵⁹ So entstehen zwei gegensätzliche Beurteilungen des Dichtenden innerhalb der abendländischen Kultur, deren Einfluss bis in die Gegenwart zu beobachten ist. Zum einen muss sich der Dichtende mit Platon den Vorwurf der Lüge gefallen lassen, infolgedessen sein Geschäft als

⁴⁵⁵ Kindt, Tom: „*Das Unmögliche, das dennoch geschieht.*“ Zum Begriff der literarischen Phantastik am Beispiel von Werken Thomas Manns. In: *Thomas Mann Jahrbuch. Band 24*. Hg. v. Thomas Sprecher, Ruprecht Wimmer, Frankfurt am Main 2012, S. 43–56, hier: S. 44.

⁴⁵⁶ Vgl. Vogl, Joseph: *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*. Zürich 2010, S. 9.

⁴⁵⁷ Vgl. Matías Martinez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2016, S. 12.

⁴⁵⁸ Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Übers. u. hg. v. Manfred Furhmann, Stuttgart 1986, 145 lb.

⁴⁵⁹ Vgl. Matías Martinez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2016, S. 13.

Täuschung und sogar als schädlich zu werten sei.⁴⁶⁰ Dem entgegen steht die These Aristoteles', der in der Nachahmung der Welt einen Urtrieb der Menschen sieht, weshalb die Dichtung nicht nur notwendig sei, sondern sogar etwas Philosophischeres und Ernsthafteres innehabe als die Geschichtsschreibung. Die Dichtung berichte statt eines kontingenten historischen Einzelfalls von dem Allgemeinen auf Basis der Wahrscheinlichkeit, wodurch allgemeine Prinzipien des menschlichen Handelns offenbar werden.⁴⁶¹ Im Anschluss daran spricht sich Lukian gänzlich vom Vorwurf der Lüge frei, indem er zu Beginn seiner *Wahren Geschichten* ausstellt, dass diese frei erfunden sind.

„Darum kam auch ich aus eitler Ruhmsucht auf den Gedanken, etwas der Nachwelt zu hinterlassen, um nicht allein der Freiheit im Fabulieren unteilhaft zu sein, da ich aber nichts Wahres zu erzählen hatte – ich hatte ja nichts Erwähnenswertes erlebt –, verlegte ich mich auf die Lüge, was in meinem Fall viel verzeihlicher ist als bei den anderen; ich werde nämlich in dem einen Punkt die Wahrheit sprechen, wenn ich sage, daß ich lüge. So glaube ich, einer Anklage von seiten der anderen entgehen zu können, wenn ich in keinem Punkt die Wahrheit zu sagen eingesteh. Ich schreibe also über Dinge, die ich weder selbst sah noch erlebte noch von anderen erfuhr, ja, die weder sind noch überhaupt vorkommen könnten. Deshalb sollen meine Leser ihnen unter keinen Umständen Glauben schenken.“⁴⁶²

Auch Sir Philip Sidney stellt sich als Dichter weitaus später dem Vorwurf der Lüge. In seinem theoretischen Text *Defence of Poesy* beruft er sich anders als Aristoteles nicht auf den Inhalt, sondern auf den besonderen Status der Rede des Dichters. Eine Vorform oder Mischform von Aristoteles und Sidney lässt sich auch bei Lukian erkennen. Auch er stellt seinem Werk eine Leseanweisung voraus und gibt so den Rezipierenden eine Lesepragmatik an die Hand. Es findet sich gleichermaßen eine theoretische Überlegung zur Lesepragmatik zwischen fiktionalen Werkinhalten. Sidney schreibt:

⁴⁶⁰ Vgl. Platon: *Politeia*. In: ders.: *Werke. Bd 3*. Übers. v. Friedrich Schleiermacher. Hg. v. Walter F. Otto, Ernesto Grassi. Reinbeck 1958, 67–310, hier: S. 2 f. u. 10; konsequenterweise schließt er in seiner Schrift *Der Staat* auch die Dichtung in seinem entworfenen Idealstaat aus.

⁴⁶¹ Vgl. Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Übers. und hg. v. Manfred Furhmann. Stuttgart 1986, 145 lb u. 1448b.

⁴⁶² Vgl. Lukian: *Wahre Geschichten*. In: ders.: *Die Hauptwerke des Lukian. Griechisch und deutsch*. Hg. u. übers. v. Karl Mras, München 1980, S. 328–419, hier: S. 331.

„I think truly, that of all writers under the sun the Poet is the least liar, and though he would, as a poet can scarcely be a liar. (...) The poet, he nothing affirms, and therefore never lieth. For, as I take it, to lie, is to affirme that to be true, which is false. So as the other artists, and especially the historian, affirming many things, can, in the cloudy knowledge of mankind, hardly escape from many lies. But the poet (as I said before) never affirmeth, the Poet never maketh any circles about your imagination, to conjure you to believe for true what he writes: he citeth not authorities of other histories, but even for his entry, calleth the sweete Muses to inspire into him a good invention; In truth, not labouring to tell you what is or is not, but what should or should not be. And therefore, though he recount things not true, yet because he telleth them not for true, he lieth not (...).“⁴⁶³

Unter allen möglichen Verfassern eines Textes lügen Dichtende am wenigsten, da sie im fiktionalen Sinne keinen Anspruch auf die Verwurzelung des Erzählten im empirischen Sinne erheben (Referenzialisierbarkeit).⁴⁶⁴ Smith Sidneys Idee, dass die Rede eines Dichtenden eine nicht behauptende Rede ohne unmittelbare Referenz in der Wirklichkeit sei, findet sich in vielen neuzeitlichen Theorien wie den Überlegungen der amerikanischen Literaturtheoretikerin Barbara Herrnstein⁴⁶⁵ und auch bei Christian Kracht. Er hat, wie oben bereits zitiert, darauf verwiesen, dass Vortäuschen und Unsinn-Erzählen Mechanismen sind, die „noch gut funktionieren“, und geht damit noch einen Schritt weiter als Aristoteles, Lukian, Sidney und Smith. Er spricht in einem Interview nicht nur von Inhalten und dem pragmatischen Status der dichterischen Rede, sondern fügt ihr noch eine weitreichendere Wertung über ihre grundsätzliche Funktionsweise zu. Als ihn der Journalist fragt, ob das Sprechen über Inhalte allein deshalb schiefgehen müsse, weil schon so oft darüber gesprochen worden sei, antwortet Kracht: „Ja, absolut. Das Sprechen über Inhalte ist zum Scheitern verurteilt. Man produziert immer nur Missverständnisse.“⁴⁶⁶ Allerdings führe dies nicht zwangsläufig in eine Depression, „denn das Sprechen um der reinen Unterhaltung willen ist ja noch möglich:

⁴⁶³ Sidney, Sir Philip: *The Defense of Poesie*. Hg. v. Jan A. Van Dorsten, Oxford 1975, S. 52 f.

⁴⁶⁴ Vgl. Matías Martinez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2016, S. 16.

⁴⁶⁵ Vgl. unter anderem: Smith, Herrnstein Barbara: *On the Margins of Discourse. The Relation of Literature to Language*. Chicago 1978.

⁴⁶⁶ Kracht, Christian: *Der schlechteste Journalist von allen*. In: *Der Tagesspiegel*. 1.7.2000, verfügbar unter: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/christian-kracht-im-gesprach-der-schlechteste-journalist-von-allen-691093.html>; aufgerufen am 1.3.23.

Vortäuschen, verstecken, Unsinn erzählen, das sind alles Mechanismen, die noch gut funktionieren.“⁴⁶⁷ Selbstredend hat Kracht weder einen Theorietext zum fiktionalen Status einer Rede verfasst, noch handelt es sich hier um ein direktes Vorwort zu einem seiner Werke. Dennoch zielt seine Aussage, die er als Autor Christian Kracht tätigt, auf die Erzählweise seiner Werke ab und betrifft so auch die eben vorgenommenen Überlegungen zum Status der dichterischen Rede. Er betont ausdrücklich, dass es gerade nicht die Inhalte sind, die über das Gelingen einer sprachlichen Äußerung entscheiden, sondern nur das „Sprechen um der reinen Unterhaltung willen“. So erfährt die fiktionale Rede eine Aufwertung. Während Aristoteles, Lukian und Sidney sich an dem Umstand abarbeiten, dass die fiktionale Rede im Vergleich zur faktuellen scheinbar einer Rechtfertigung bedarf, argumentiert Kracht das Gegenteil: Es sollte vielmehr die Funktionsfähigkeit der faktuellen Rede überdacht werden. Dichter lügen von allen Verfassern von Texten nicht nur deshalb am wenigsten, weil sie keine Referenz in die Lebenswirklichkeit behaupten, sondern allein deshalb schon nicht, weil es diese Referenz auch in der faktuellen Rede nicht (mehr) zu geben scheint. Das referenzlose, dichterische Sprechen ist also nicht das Andere der faktuellen Rede, sondern die einzige (noch) bestehende Form der Rede.

Dichtung ist nach Aristoteles, Sidney und Smith als Fiktion einer sprachlichen Äußerung anzusehen, also als Repräsentation einer Rede ohne empirischen Objektbezug und ohne Verankerung im Kontext einer empirischen Situation.⁴⁶⁸ Dies gilt auch für Kracht, selbst wenn er die Funktionsweise der referenzialisierbaren, faktuellen Rede bezweifelt. Das einführende Forschungsreferat hat deutlich werden lassen, dass ein solches Sprechen wohl seit der Antike im menschlichen Wesen verankert ist und sich gleichzeitig nur von der dichotomen Teilung in Wahrheit und Lüge frei machen kann, sofern die fiktionalen Werkgrenzen eingehalten werden.⁴⁶⁹ Ist die Referenz der Rede in die empirische Lebensrealität einmal gekappt und jede Form der faktuellen Rede ausgeschlossen, gelten die Regeln der Fiktion. Nach Aristoteles

⁴⁶⁷ Ebd.

⁴⁶⁸ Vgl. Matías Martinez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2016, S. 16.

⁴⁶⁹ Mit Sicherheit finden sich Formen des fiktionalen Erzählens nicht erst seit der Antike. Der Rahmen von Aristoteles über Lukian, Sidney und Smith bietet sich allerdings hervorragend an, da sie auch auf theoretischer Ebene Überlegungen zum Status der fiktionalen Rede anstellen. Der gebotenen Kürze und Stringenz wegen werden auch Exkurse zu Mythen und anderen halb fiktionalen und halb historisch-religiösen Textsorten ausgeklammert.

können so die allgemeinen Prinzipien des menschlichen Handelns erzählt werden, unmögliche Dinge nach Lukian oder die Welt, wie sie nicht ist, aber nach Sidney sein sollte.

Wie sich später noch zeigen wird, wird auch in einem fiktionalen Werk die Dichotomie zwischen Wahrheit und Lüge aufrechterhalten, allerdings bleibt hier die Referenz in die reale Welt gekappt. Es werden lediglich die Tatsachen innerhalb des fiktionalen Werks auf ihre Richtigkeit hin überprüft, wie im Falle des Einbruchs phantastischer Elemente in die Texte oder des unzuverlässigen Erzählens. Der Geltungsanspruch der in fiktionaler Rede geäußerten Sätze, bezieht sich sodann nur auf das, was in der erzählten Welt der Fall ist und nicht auf die empirische Lebensrealität der Rezipierenden.⁴⁷⁰

Daher ergeben sich für die Rezipierenden klare Spielregeln, sobald sie auf Dichtung oder literarische Werke stoßen. Als Erstes müssen sie sich bewusst sein, dass sie es mit Fiktion zu tun haben und nicht mit Äußerungen, die sich auf ihre empirische Lebenswirklichkeit beziehen. Den Rezipierenden liegen keine realen Sätze der realen Literaturschaffenden vor, die sie auf ihren Wahrheitsgehalt hin überprüfen und gegebenenfalls der Lüge bezichtigen können. Überschreiten die Rezipierenden alsdann die fiktionale Werkgrenze, ist ihr Referenzrahmen die erzählte Welt und nicht mehr ihre empirische Lebensrealität.

Der Begriff der literarischen Fiktion wird heutzutage gemeinhin als relativer Begriff verstanden.⁴⁷¹ So ist ein Text nicht automatisch fiktional, sondern erst in seinem historischen und sozialen Kontext, und bedarf daher einer eindeutigen Kontextmarkierung.⁴⁷² Für das Spiel der Fiktion sind solche metakommunikativen Signale, die für die Rezipierenden klar erkennbar sind, unerlässlich. Sie heben nach Searle erst „das normale Wirken der Regeln, die illokutionäre Akte und die Welt zueinander in Beziehung setzen“, auf.⁴⁷³ Dadurch wird im Falle der Fiktion von einem Sprachspiel nach besonderen Regeln gesprochen und nicht von einem sprachlichen Regelverstoß wie im Falle der alltagssprachlichen Lüge.⁴⁷⁴ Fiktionale Werke

⁴⁷⁰ Vgl. Matías Martinez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2016, S. 101.

⁴⁷¹ Vgl. Gabriel, Gottfried: *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur*. Stuttgart 1975, S. 30.

⁴⁷² Vgl. Matías Martinez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2016, S. 18.

⁴⁷³ Searle, John R.: *Der logische Status fiktionalen Diskurses*. In: ders.: *Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie*. Übers. v. Andreas Kemmerling, Frankfurt am Main 1982, S. 80–92, hier: S. 88; die radikal relativistische Position Searles, dass es „keine Eigenschaft des Texts“ gibt, „die einen Diskurs als fiktionales Werk ausweist“ (S. 90), ist vorliegend allerdings abzulehnen und wird daher nicht weiter erörtert.

⁴⁷⁴ Searle grenzt sich so von Wittgenstein ab, der behauptet, eine Lüge sei ebenfalls ein Sprachspiel. Nach Searle bedarf ein bloßer Verstoß keiner eigenen Konvention, da jede Regel die Möglichkeit eines Verstoßes ohnehin

machen ihre Grenzen oftmals durch paratextuelle oder kontextuelle Signale kenntlich, etwa durch das Wort *Drama*, *Roman*, *Novelle* im Untertitel, oder gewisse Eingangsformeln wie *Es war einmal* oder das Wort *Ende* am Schluss.

Darüber hinaus gibt es auch textinterne Fiktionsmarker, die Käte Hamburger in ihrer *Logik der Dichtung* erstmals systematisiert hat. Sie zeigt auf, dass das fiktive Aussagesubjekt der fiktionalen Rede, anders als der reale Sprecher einer faktuellen Rede, keine empirische Person ist und so nicht an natürliche Beschränkungen menschlicher Rede gebunden ist.⁴⁷⁵ Es können also innere Vorgänge dritter Personen dargestellt werden, die der eigenen Wahrnehmung sonst verborgen blieben, über Sätze wie: Sie fühlte, dass er kommen würde. Des Weiteren kann die fiktionale Rede durch verschiedene Formen der Selbstreflexion ihren Status in Form und Inhalt deutlich machen, indem sie die Grundlagen ihrer Produktion offenlegt oder Anweisungen für ihre Rezeption enthält.⁴⁷⁶ Gerade für die Literatur der (Post-)Moderne hat diese Technik der Metafiktion an Bedeutung gewonnen.⁴⁷⁷ Im „Zeitalter der Simulation“⁴⁷⁸ nach Baudrillard sieht Marquard Realität und Fiktion als „Legierung“.⁴⁷⁹ Insgesamt lässt sich festhalten, dass ein pragmatisches oder institutionelles Verständnis von Fiktionalität gegenüber den vielen anderen möglichen Definitionen, die allein auf bestimmte Textmerkmale oder auf den ontologischen Status der erzählten Welt abzielen, den entscheidenden Vorteil bietet, an soziale Konventionen gebunden zu sein.⁴⁸⁰ So kann auch ein Fiktionsstatus eines Textes beschrieben werden, der sich im Laufe der Zeit geändert hat, beispielsweise der Umgang mit Mythen.⁴⁸¹ Daher folgt die vorliegende Arbeit einem Verständnis von Fiktionalität, das an einen bestimmten Aussagemodus gebunden ist. Selbstredend kann dieser Modus durch andere Textmerkmale oder den eben genannten

bedingt. Vgl. für einen Überblick der Diskussion Matías Martinez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2016, S. 18.

⁴⁷⁵ Vgl. Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*. Frankfurt am Main 1980, S. 65 ff.

⁴⁷⁶ Vgl. Matías Martinez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2016, S. 19.

⁴⁷⁷ Vgl. Scheffel, Michael: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen 1997.

⁴⁷⁸ Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen*. Übers. v. Lothar Kurzawa, Volker Schaefer, Berlin 1978, S. 15.

⁴⁷⁹ Marquard, Odo: *Kunst als Autofiktion – Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive*. In: ders.: *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*. Paderborn 1989, S. 82–99, hier: S. 82.

⁴⁸⁰ Vgl. Navratil, Michael: *Kontrafaktik der Gegenwart: Politisches Schreiben als Realitätsvariation bei Christian Kracht, Kathrin Röggla, Juli Zeh und Leif Randt*. Berlin 2022, S. 89.

⁴⁸¹ Vgl. ebd.

ontologischen Status der erzählten Welt ergänzt werden, sofern sie im Widerspruch zueinander stehen und eine Analyse der Interpretation dienlich ist.

Krachts Äußerungen zum Unsinn-Erzählen betreffen somit nicht nur Überlegungen zur Fiktionalität (Lügen Dichter oder nicht/Sprachspiel nach besonderen Regeln oder Regelverstoß), sondern betreffen auch Fiktionssignale oder -kontakte. Für Kracht werden sie beinahe irrelevant, da es ohnehin kein Anderes neben der dichterischen Rede mehr zu geben scheint. Notwendig sei es lediglich, die Grundlagen der Produktion einer Rede offen auszustellen, indem er sie von ihren Inhalten trennt. Der reinen Unterhaltung wegen könne eine Rede noch funktionieren, nicht mehr über eine Referenz in die empirische Welt. Insgesamt stellt Kracht grundsätzliche Überlegungen zu dem an, was die Werkgrenze ausmacht. Gibt es diese noch? Wenn ja, wo kann sie gezogen werden, und muss sie noch kenntlich gemacht werden? Im weiteren Verlauf wird sich zeigen, dass auch Heinrich von Kleist und Thomas Mann mit der Struktur ihrer Werke, die im Rahmen dieser Arbeit untersucht werden, die Frage nach dem Verlauf von fiktionalen Werkgrenzen stellen.

Innerhalb der Dramentheorie werden Fragen zu fiktionalen Werkgrenzen in besonderem Maße virulent, da das Stück und seine Illusionserzeugung an eine synchrone Aufführungssituation mit einem real anwesenden Publikum gekoppelt ist. So lässt sich eine historische Tendenz beobachten, die Grenze zwischen innerem und äußerem Rahmen, zwischen Bühne und Zuschauerraum zu institutionalisieren.⁴⁸² Als ihren Höhepunkt kann man die Entwicklung der Guckkastenbühne begreifen, bei der der Bühnenraum durch eine vierte Wand abgeschlossen wird, sodass eine wechselseitige Interaktion zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum immer unwahrscheinlicher wird.⁴⁸³ Mit Friedrich Schlegel wurde oben bereits herausgearbeitet, dass diese Form des Theaters aus romantischer Sicht von strengen Normen einer Repräsentationslogik durchzogen ist, die auf eine höfisch-absolutistische Ordnung mit ihrem historischen Höhepunkt im 17. Jahrhundert ausgerichtet ist. Wie vorab gezeigt, lassen sich seine Überlegungen dabei im Bereich der politischen Dimension des romantischen

⁴⁸² Vgl. Kirchmeier, Christian: *Von der Ästhetik der Repräsentation zur Ethik der Partizipation. Die politische epochē der parabatischen Komödie am Beispiel Tiecks*. In: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 28 (2018). Sonderheft: *Das Politische des Romantischen Dramas*. Hg. v. Christian Kirchmeier, Paderborn 2019, S. 157–181, hier: S. 160.

⁴⁸³ Diese wechselseitige Interaktion hat Andrzej Wirth als Diskurs bezeichnet und als zentralen Einflussfaktor des nachbrechtschen Theaters ausgemacht. Vgl. Wirth, Andrzej: *Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte*. In: *Theater heute*. Heft 1 (1980), S. 16–19.

Dramas und der Adressierung an ihre spezifisch politische Öffentlichkeit verorten. Nun gibt es auch Formen der Publikumsansprache, beispielsweise die Parabase in der Komödie, den Pro- und Epilog oder das Beiseitesprechen, die die Grenzen des Bühnen- und Publikumsraums übertreten. So verwundert es nicht, dass Schlegel sich in Überlegungen zu Illusionsbrüchen nicht auf die Tragödie, wie es in vorherigen Epochen üblich war, sondern auf die Komödie beruft. Schließlich spricht er ihren Inhalten wie dem häuslichen Leben statt den Mythologien einen ästhetischen Wert und ein politisches Urteil zu. So entstehen in der Romantik erstmalig ästhetische Theorien zur Parabase in der Komödie und ihrer Wirkung auf die Illusionsbildung.

Friedrich Schlegels Bruder August Wilhelm Schlegel setzt sich ebenfalls mit dem aufklärerischen Verdikt auseinander, das die Parabase zu einem eigentlich undramatischen Element macht, da sie die Illusion durchbreche und so gegen die Bühnenästhetik der Repräsentation verstöße. Beinahe wortlautgetreu wiederholt er in seinen Ausführungen Diderots berühmte Formel eines Illusionstheaters mit intakter vierter Wand:⁴⁸⁴

„Eigentlich ist die Parabase dem Gesetz der dramatischen Darstellung zuwider: denn diesem zufolge soll der Dichter hinter seinen Personen verschwinden; auch sollen die letzteren ganz so reden und handeln, als wären sie unter sich, und keine bemerkbare Rücksicht auf den Zuschauer nehmen.“⁴⁸⁵

Interessant ist, dass er im Verlauf allerdings den Widerspruch von Illusionstheater mit vierter Wand und parabatischem Illusionsbruch auflöst, indem er betont, dass der Illusionsbruch nur im Kontext der Tragödie, die von einer Ästhetik der Repräsentation durchzogen ist, undramatisch sei, da „(a)lle tragischen Eindrücke (...) daher durch dergleichen Einmischung unfehlbar zerstört“⁴⁸⁶ würden, „der lustigen Stimmung aber (wären) absichtliche Unterbrechungen, Intermezzos, willkommen“.⁴⁸⁷ Sie sind ganz im Gegenteil

⁴⁸⁴ Vgl. Lessings Übersetzung von Diderot: „Man denke also, sowohl während dem Schreiben, als während dem Spielen, an den Zuschauer eben so wenig, als ob gar keiner da wäre. Man stelle sich an dem äußersten Rande der Bühne eine große Mauer vor, durch die das Parterr abgesondert wird. Man spiele, als ob der Vorhang nicht aufgezogen würde.“ Lessing, Gotthold Ephraim: *Das Theater des Herrn Diderot*. In: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden. Band 5/1: Werke 1769–1766*. Hg. v. Wilfried Barner, Frankfurt am Main 1990, S. 123–230, hier: S. 171.

⁴⁸⁵ Schlegel, August Wilhelm: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Erster Teil*. In: *Kritische Schriften und Briefe. Band 5*. Hg. v. Edgar Lohner, Stuttgart 1966, S. 136.

⁴⁸⁶ Ebd.

⁴⁸⁷ Ebd.

„ernsthafter als das Dargestellte selbst, weil man sich dabei dem Zwange einer Geistesbeschäftigung, die durch das Anhaltende den Schein der Arbeit gewinnt, durchaus nicht unterwerfen will.“⁴⁸⁸

Damit zielt er auf die aristotelische Affektpoetik, die durch *mimesis* einer *praxis*, die *eleos* und *phobos* hervorruft, eine *katharsis* von diesen Affekten in der Tragödie bewirken soll. Für August Wilhelm Schlegel ist dies im Gegensatz zu Kants und Schillers Interpretationen der aristotelischen Affektpoetik eine Form der Arbeit, während in der Komödie ein Spiel vorzufinden sei.⁴⁸⁹ Die uneingeschränkte Willkür des Dichters in der Komödie könne sich beispielsweise mithilfe der Parabase über diese Beschränkungen hinwegsetzen.⁴⁹⁰ Friedrich Schlegel erkennt – im Vergleich zu seinem Bruder August Wilhelm noch etwas genauer – die Dialektik zwischen mimetischer Illusionserzeugung und parabatischer Illusionsstörung und schreibt der Parabase daher sogar eine illusionsfördernde Wirkung zu.⁴⁹¹ Christian Kirchmeier verweist für diesen Schluss darauf, dass die romantische Parabasentheorie auch die antike Komödie als Illusionstheater begreift, auch wenn dies in der jüngeren Forschung nicht mehr angenommen wird,⁴⁹² weshalb Schlegel die Parabase in den *Fragmenten zur Litteratur und Poesie* zwischen Prolog und Epilog verortet.⁴⁹³ Die Stellung der Parabase in der Mitte des Dramas bedeutet, dass die Parabase ein Heraustreten und Wiedereintreten in die Illusion überhaupt nur vollziehen kann, sofern sich zuvor eine Illusionsbildung vollzogen hat.⁴⁹⁴ Das Publikum wird im Sinne Schlegels für einen kurzen Moment mittels einer Ansprache aus der mimetischen Bühnenrealität entlassen und taucht danach wieder in die Illusion ein, wodurch die Illusion nicht zerstört, sondern sogar gestärkt wird, da das Publikum einen reflexiven Akt

⁴⁸⁸ Ebd.

⁴⁸⁹ Vgl. Kirchmeier, Christian: *Von der Ästhetik der Repräsentation zur Ethik der Partizipation. Die politische epochē der parabatischen Komödie am Beispiel Tiecks*. In: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 28 (2018). Sonderheft: *Das Politische des Romantischen Dramas*. Hg. v. Christian Kirchmeier, Paderborn 2019, S. 157–181, hier: S. 161 f.

⁴⁹⁰ Vgl. ebd., S. 162.

⁴⁹¹ Vgl. ebd., S. 163.

⁴⁹² Vgl. Sifakis, Gregory M.: *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy*. London 1971, S. 7–14.

⁴⁹³ Vgl. Kirchmeier, Christian: *Von der Ästhetik der Repräsentation zur Ethik der Partizipation. Die politische epochē der parabatischen Komödie am Beispiel Tiecks*. In: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 28 (2018). Sonderheft: *Das Politische des Romantischen Dramas*. Hg. v. Christian Kirchmeier, Paderborn 2019, S. 157–181, hier: S. 163.

⁴⁹⁴ Vgl. ebd.

vollzieht.⁴⁹⁵ Die Ansprache des Publikums bricht folglich nur mit der Ästhetik der Repräsentation, steht aber grundlegenden Prozessen der Illusionsbildung nicht im Weg.

Im literaturgeschichtlichen Umfeld finden sich einige verwandte Formen der Parabase, die das Paradigma der Repräsentation aufzulösen versuchen und das ästhetische Ereignis einer Unterbrechung thematisieren, wie Hölderlins Theorie der Zäsur⁴⁹⁶ oder Friedrich Schlegels parabatische Unterbrechung der Allegorie.⁴⁹⁷ Christian Kirchmeier arbeitet in seinem Beitrag zur parabatischen Komödie am Beispiel Tiecks heraus, dass das Denken eines Ereignisses der Unterbrechung, das in den Figuren von Parabase, Blitz oder Zäsur usw. aufscheint, eine politische Dimension enthält, die sehr viel schwerer zu fassen ist als ihr möglicher politischer Gehalt, da es um Fragen geht, die sich auf das Politische und nicht so sehr auf die Politik beziehen.⁴⁹⁸ Kirchmeier verweist auf zwei verschiedene politische Deutungen. Zum einen kann man sich formgeschichtlich auf das Ereignis als solches beziehen, das im Ereignis der Revolution einen Bruch der Geschichte sieht, entgegen der geschichtsphilosophischen Metapher des Kreises.⁴⁹⁹ Die Französische Revolution lässt sich unter dieser Bedingung als Ereignis denken, das aus der historischen Kontinuität nach der Lehre der *translatio imperii* ausbricht.⁵⁰⁰ Zum anderen erarbeitet Kirchmeier anhand von Kleists *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, wie ein politisches Ereignis als kommunikativer Akt entstehen kann. Nach Kleists Schilderung ergibt sich die Konstitution der Nationalversammlung nicht allein aus dem politischen Prinzip des Republikanismus, sondern aus dem Dialog zwischen Mirabeau und dem Zeremonienmeister des Königs. Die politische Dimension der Pointe entwächst daraus, dass Mirabeau keine vorab getroffene Entscheidung

⁴⁹⁵ Vgl. ebd.

⁴⁹⁶ Vgl. De Man, Paul: *The Concept of Irony*. In: ders.: *Aesthetic Ideology*. Hg. v. Andrzej Warminski, London 1997, S. 163–184, hier: S. 178.

⁴⁹⁷ Karl Heinz Bohrer sieht im „Donnerkeil“ des Grafen Mirabeau (in Kleists, Heinrich v.: *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 319–324, hier: S. 320) eine solche Unterbrechung, die bereits in der potenziellen Unterbrechung durch die Zuhörenden angelegt ist. Vgl. Bohrer, Karl Heinz: *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*. Frankfurt am Main 1994, S. 22–26.

⁴⁹⁸ Vgl. Kirchmeier, Christian: *Von der Ästhetik der Repräsentation zur Ethik der Partizipation. Die politische epochē der parabatischen Komödie am Beispiel Tiecks*. In: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 28 (2018). Sonderheft: *Das Politische des Romantischen Dramas*. Hg. v. Christian Kirchmeier, Paderborn 2019, S. 157–181, hier: S. 168.

⁴⁹⁹ Vgl. ebd.

⁵⁰⁰ Begriffsgeschichtlich lässt sich zur gleichen Zeit die Entstehung des Begriffs *Revolution* als Kollektivsingular festmachen vgl. Koselleck, Reinhart: *Revolution. Rebellion, Aufruhr, Bürgerkrieg*. In: *Geschichtliche Grundbegriffe Band 5*. Hg. v. Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck, Stuttgart 1984, S. 653–788, hier: S. 738.

durchsetzt, sondern die Entscheidung gerade aus dem Diskurs entsteht. Dies wird im Text durch die bloße Anwesenheit des königlichen Boten als Störfaktor deutlich gemacht. Statt Mirabeau wird so das aufgeheizte Aufeinandertreffen mit dem Zeremonienmeister zum historischen Subjekt. Kirchmeier arbeitet im Text heraus, dass die Gedanken nicht beim Nachdenken, sondern beim Reden verfertigt werden und sie daher auf eine Kommunikationssituation angewiesen sind.⁵⁰¹

Diese Kommunikationssituation, die in der Unterbrechung angelegt ist, überträgt Kirchmeier auf die Kommunikationssituation im Theater. Hierzu bestimmt er den Begriff der Parabase über die Aufführungspraxis, nach der die Parabase eine Art Rede des Chors mit politisch oder ästhetisch aktuellen Themen an das Publikum darstellt.⁵⁰² Alle parabatischen Formen teilen nach Kirchmeier bestimmte kommunikative Merkmale, die er über Ervin Goffmans Kommunikationstheorie bestimmt. In Goffmans Hauptwerk *Rahmen-Analyse* wird deutlich, dass sozialer Sinn immer in konkreten kommunikativen Situationen erzeugt wird, die Rahmen für bestimmte Interaktionsmuster vorgeben, an denen sich die Beteiligten orientieren.⁵⁰³ Darüber hinaus können die Akteure den inneren Rahmen als Darstellende oder den äußeren Rahmen als Publikum einnehmen, wodurch eine bestimmte Redeordnung errichtet wird, da die Teilhabe am Geschehen den Darstellenden des inneren Rahmens vorbehalten ist⁵⁰⁴ So interagiert man bei einem Familienessen wohl anders als bei einem Geschäftessen und besetzt unter Umständen eine andere Position als Darstellender oder als Teil des Publikums. Die Parabase wäre nach Kirchmeier nun eine doppelte kommunikative Handlung, die den kommunikativen Zusammenhang des Bühnendialogs unterbricht und die Grenze zwischen Bühnen- und Zuschauerraum, die durch ebendiesen kommunikativen Zusammenhang erzeugt wurde, überschreitet, wodurch Unterbrechungen und Überschreitungen der Kommunikationszusammenhänge konstitutive Elemente der Parabase werden.⁵⁰⁵ Mit diesem

⁵⁰¹ Vgl. Kirchmeier, Christian: *Von der Ästhetik der Repräsentation zur Ethik der Partizipation. Die politische epochē der parabatischen Komödie am Beispiel Tiecks*. In: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 28 (2018). Sonderheft: *Das Politische des Romantischen Dramas*. Hg. v. Christian Kirchmeier, Paderborn 2019, S. 157–181, hier: S. 169.

⁵⁰² Vgl. ebd.

⁵⁰³ Vgl. Goffman, Erwin: *Rahmen-Analyse. Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt am Main 1980, S. 143ff.

⁵⁰⁴ Vgl. ebd.

⁵⁰⁵ Vgl. Kirchmeier, Christian: *Von der Ästhetik der Repräsentation zur Ethik der Partizipation. Die politische epochē der parabatischen Komödie am Beispiel Tiecks*. In: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft*

theoretischen Unterbau des politischen Ereignisses (Kleist) und der Aufführung als Kommunikationssituation zwischen Publikum und Darstellenden (Goffman) und angesichts von Schlegels Verweisen auf die antike politische Dimension der Komödie wird die kommunikative Transgression nicht nur zur Störung der Illusion, sondern auch zur Überschreitung des Bühnenraums, wodurch das Publikum in der Unterbrechung direkt politisch adressiert werden kann.

Für den Fortgang der Arbeit liefert der Rekurs auf fiktionstheoretische Dimensionen des Dramas wichtige Punkte: Zum einen sind Unterbrechungen der Illusion freilich noch Teil der dichterischen Rede (Fiktion). Sie sind fester Bestandteil des Stückes, der von dem Verfassenden so vorgesehen ist und entsprechend von den Darstellenden ausgeführt wird. Allerdings richtet sich die kommunikative Stoßrichtung solcher Unterbrechungen nicht nach innen, in Richtung der bereits bestehenden Illusion, sondern nach außen, in den Raum der Beobachtenden. Sie zwingen die Rezipierenden dazu, sich mit der Frage auseinanderzusetzen, inwiefern dieser Teil des fiktionalen Stückes nun ihre empirische Lebenswirklichkeit betrifft und ob diese Rede noch den Regeln eines besonderen Sprachspiels (Fiktion) unterliegt oder bereits Teil einer faktuellen Rede mit direkter Referenz in die empirische Lebenswirklichkeit sein könnte. Dieser Irritationsmoment ist demjenigen in den vorliegend zu analysierenden Texten sehr ähnlich. Die Rezipierenden hinterfragen, ob sie in diesem Moment mit der Geschäftsgrundlage von Fiktion brechen. Selbstredend findet sich dies, teilweise noch ausgeprägter, in späteren Formen des Theaters wie bei Brecht bis hin zum postdramatischen Theater. Als fiktionstheoretischen Ausgangspunkt die romantische Parabasentheorie zu wählen, erscheint gerade deshalb sinnvoll, weil zum einen der Verweis auf die politische Öffentlichkeit erstmals virulent wird und die Unterbrechungen zum anderen als kurze Irritationsmomente in die Fiktion des Stückes eingebunden sind. Das bedeutet, dass der Illusionsbruch in epischen Texten nicht an den Unterschied zwischen Komödie und Tragödie gebunden ist.

Wenn nun oben von dramatischen Elementen in epischen Texten die Rede war, dann liegt die Besonderheit der dramatischen Elemente nicht alleine im Verweis auf formale Kriterien, wie dem novellentypischen Aufbau in Akten. Vielmehr handelt es sich beim dramatischen

28 (2018). Sonderheft: *Das Politische des Romantischen Dramas*. Hg. v. Christian Kirchmeier, Paderborn 2019, S. 157–181, hier: S. 160.

Illusionsbruchs, wie dem Beiseitesprechen etc., um eine Ansprache des gleichzeitig real anwesenden Publikums in ihrer Dimension als politische Öffentlichkeit. Daher ist ein solcher Illusionsbruch oft sehr spezifisch auf den jeweiligen historischen, sozialen und gesellschaftlichen Kontext des Publikums ausgerichtet und entfaltet genau dadurch seine Wirkung. Selbstredend sind epische Texte auch in eine synchrone Rezeptionssituation (das Lesen des Textes) eingebunden, doch anders als in der Aufführungspraxis des Theaters sind die Illusionsbrüche losgelöst von der synchronen Rezeption konzipiert. Um einen Roman zu lesen, müssen sich die Rezipierenden schließlich nicht zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort, wie dem Theater, einfinden. Viele epische Texte glänzen natürlich gerade durch ihre zeitgenössische Relevanz für zeitgenössische Rezipierende sowie ihre zeitlose Konzeption und immerwährende Aktualität für nachfolgende Rezipierende. Doch insbesondere neue Inszenierungen von alten Dramen schöpfen die Möglichkeiten der Aufführungssituation aus, um zudem auf tagesaktuelle Themen zu verweisen.

In den drei epischen Texten *Michael Kohlhaas*, *Mario und der Zauberer* und *Faserland* sind es die Aussagen der Erzähler, gepaart mit dramatischen Formelementen, die die Rezipierenden dazu drängen, auf ihre eigene Lebenswirklichkeit zurückzugreifen und damit die fiktionalen Werkgrenzen zu durchbrechen. Ein Blick in die Geschichte der Fiktionstheorie zeigt, dass der Vorwurf an Dichtende, sie würden sich im Vergleich zur Geschichtsschreibung mit einer „minderen“ Art der sprachlichen Äußerung befassen, vernachlässigt, dass sie im Rahmen der dichterischen Rede das Allgemeine des menschlichen Wesens im Vergleich zum Besonderen der Geschichte darstellen können. Wie eine Gesellschaft zur Fiktion steht, ist folglich per se eine politische Haltung, wie sich mit Platon gezeigt hat. Ähnlich verhält es sich mit den Gegenständen von Fiktion: Pop-Elemente, Reiseberichte, historische Ereignisse, das alltägliche Leben oder Mythen. Was kann, darf oder soll überhaupt Ästhetisierungsprozessen unterliegen? Avantgardisten würden diese Frage mit Sicherheit anders beantworten als Goethe. Darüber hinaus wird gerade im Rekurs auf die Illusionsbildung im Drama deutlich, dass dem Drama zum einen besonders in der Antike eine politische Funktion zukommt. Zum anderen sind dramatische Illusionsbrüche vertraut damit, das Publikum nicht einfach nur in seiner Funktion als Publikum, sondern als politische Öffentlichkeit zu adressieren. Im Umgang mit der Illusionsbildung in der Dramatik lassen sich Herrschaftslogiken freilegen, die entweder eine monarchisch-absolutistische Herrschaft ungebrochen und streng normiert

repräsentieren oder auf demokratische oder republikanische Entscheidungsfindungen im Rahmen eines Diskurses verweisen.

Parabatische Unterbrechungen stellen gerade deshalb eine derart große Verletzung der Repräsentationslogik unter den Herrschaftsbedingungen des Absolutismus dar, weil der Körper des Königs als Zentrum seiner Herrschaft ein Abwesendes repräsentiert, und zwar die abstrakte Idee eines Staates. Daher ist diese politische Herrschaft auf eine ästhetische Ideologie angewiesen, die auf dem Prinzip der Mimesis beruht und eine binäre Ordnung von Machtzentrum und Stellvertretung aufrechterhält. Wird nun über Formen der Unterbrechung gerade die dritte Instanz der Beobachtenden hinzugefügt, die im binären System eigentlich von dieser Macht der Stellvertretung beherrscht wird, muss diese Instanz sich von der Repräsentation unterscheiden, um die semiotische Ordnung erzeugen zu können.⁵⁰⁶ Dramatische Aufführungssituationen legen nicht nur Repräsentationslogiken frei, sondern ihr Umgang mit Illusionsbrüchen kann darüber hinaus auf eine andere Ordnung des Politischen verweisen oder das Politische neu strukturieren.

Nachdem nun grundsätzlich der Unterschied zwischen der faktuellen und der fiktionalen Rede in der Epik und Dramatik erörtert und aufgezeigt wurde, inwiefern das besondere Sprachspiel der dichterischen Rede einer Markierung über Fiktionssignale bedarf, muss nun noch erklärt werden, ob und inwiefern auch die dichterische Rede der Dichotomie Wahrheit und Lüge unterliegt. Oben wurde dies bereits kurz angedeutet. Faktuale Texte sind Bestandteil einer realen Kommunikationssituation, in der das reale Schreiben eines realen Publizierenden von realen Lesenden tatsächlich als deren Behauptungen verstanden wird.⁵⁰⁷ Fiktionale Texte sind ebenfalls Teil einer realen Kommunikationssituation (zwischen realen Lesenden und realen Verfassenden). Allerdings gehören sie auch einer zweiten imaginären Kommunikationssituation an, da sich in der fiktionalen Erzählung ein fiktionaler Erzähler mit seinen Behauptungen an imaginäre Rezipierende richtet.⁵⁰⁸ Dadurch wird sie zur

⁵⁰⁶ Vgl. Kirchmeier, Christian: *Von der Ästhetik der Repräsentation zur Ethik der Partizipation. Die politische epochē der parabatischen Komödie am Beispiel Tiecks*. In: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 28 (2018). Sonderheft: *Das Politische des Romantischen Dramas*. Hg. v. Christian Kirchmeier, Paderborn 2019, S. 157–181, hier: S. 171 f.

⁵⁰⁷ Vgl. Matías Martinez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2016, S. 19.

⁵⁰⁸ Vgl. ebd., S. 20.

„kommunizierte(n) Kommunikation“.⁵⁰⁹ Dies erinnert an das Zitieren einer fremden Rede. Hier werden auch Sätze übermittelt, die eine andere Person behauptet, aber im Akt des Zitierens werden sie ohne behauptende Kraft weitergegeben.⁵¹⁰

Durch die fehlende Einbindung in eine reale Sprechsituation ergeben sich als Konsequenz gewisse Freiräume für die Verfassenden, die letztendlich ihrer Imagination überlassen bleiben. So unterliegt die dichterische Rede beispielsweise nicht dem Zwang, dass der faktuellen Rede normalerweise ein Ereignis vorausgehen oder unmittelbar bevorstehen muss, damit ihr empirischer Objektbezug bestehen bleibt.⁵¹¹ In der dichterischen Rede lassen sich die Elemente der Erzählung (z. B. die Erzählperspektive) sowie das Erzählte (das Realitätssystem der erzählten Welt, die Handlung, die Figurenkonstellationen) nach Regeln formen, die nur bedingt vorgegeben sind.⁵¹² Daher kann auch ein fiktionaler Text die Illusion einer faktuellen Erzählung fördern wie im realistischen Roman, sich von ihr absetzen wie in einigen Texten der Romantik oder die Grenzen zwischen fiktionaler und faktueller Rede verschwimmen lassen wie im französischen *nouveaux roman*.⁵¹³ Diese gestalterische Freiheit erhebt zwar keinen Anspruch auf Referenz in die empirische Lebenswirklichkeit, da sie als Repräsentation einer sprachlichen Rede ohne direkten Objekt- oder Situationsbezug auskommt, doch als Äußerungen eines fiktiven Erzählers erheben sie durchaus einen Wahrheitsanspruch in der erzählten Welt. Genau an dieser Stelle innerhalb der fiktiven Werkgrenzen greift die Dichotomie zwischen Wahrheit und Lüge erneut. Ihr Bezugsrahmen ist das, was in der erzählten Welt der Fall ist.

Vom unzuverlässigen, ironischen und kontrafaktischen Erzählen: Einige Abgrenzungen
Oftmals besitzt die Erzählerrede in fiktionalen Texten ein logisches Privileg gegenüber den Figurenreden, da sie in das Geschehen einführt oder den Rezipierenden Erklärungen zu den einzelnen geschilderten Situationen liefert, die anderen Figuren im Text meist verwehrt bleibt. In diesen Fällen findet sich sodann eine Erzählerstimme der absoluten Wahrheit, die durchaus einen phantastischen Charakter besitzt.⁵¹⁴ Klassischerweise hat niemand außer der

⁵⁰⁹ Janik, Dieter: *Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks. Ein semiologisches Modell*. Bebenhausen 1973, S. 12.

⁵¹⁰ Vgl. Matías Martinez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2016, S. 20.

⁵¹¹ Vgl. ebd., S. 21.

⁵¹² Vgl. ebd.

⁵¹³ Vgl. ebd.

⁵¹⁴ Vgl. ebd., S. 102.

Heldenfigur das Recht oder die Macht, dem Erzähler sein Privileg auf den ideologischen Kommentar streitig zu machen, wie es Gérard Genette nach einer Analyse der Proust'schen Erzähler deutlich macht.⁵¹⁵ Dies führt dazu, dass die Anwesenheit des (realen oder fiktiven) Verfassenden und die souveräne Anwesenheit in seinem Werk angezeigt wird.⁵¹⁶ An dieser Stelle sei abermals darauf verwiesen, dass dieses logische Privileg der absoluten Wahrheit intuitiv *dem* Erzähler mit männlichem Pronomen zugesprochen wird. So wäre es durchaus charmant, den männlichen kodierten Anspruch auf die absolute Wahrheit zu hinterfragen und stattdessen von dem Erzählenden oder der Erzählerin zu sprechen. Bisweilen dehnt sich dieses Privileg auch auf die Figurenrede aus oder fehlt in Texten, die beispielsweise nur über innere Monologe gestaltet sind, komplett.⁵¹⁷ Doch manche eigentlich privilegierte Erzähler- oder Figurenaussagen müssen angesichts dessen, was in der erzählten Welt der Fall ist, als falsch gewertet werden. In diesen Fällen spricht man vom unzuverlässigen Erzählen.

Auch wenn man diese Form des Erzählens bereits seit Lukian kennt, erfuhr das unzuverlässige Erzählen erst in den 1960er Jahren mit Wayne Clayson Booth eine umfangreiche Konzeptionalisierung. Im Jahre 1961 führte er folgende Unterscheidung zwischen zuverlässigem und unzuverlässigen Erzählen ein: „For the lack of better terms, I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), unreliable when he does not.“⁵¹⁸ Im Kapitel zu den uneindeutigen Erzählweisen, speziell zu *Michael Kohlhaas*, wurde bereits auf die grundlegenden Formen (theoretisch unzuverlässiges Erzählen, mimetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen, mimetisch unentscheidbares unzuverlässiges Erzählen) des unzuverlässigen Erzählens ausführlich eingegangen. An dieser Stelle der Arbeit soll der Fokus allerdings nicht so sehr auf den einzelnen Spielarten der Unzuverlässigkeit liegen, sondern auf der grundlegenden Konzeption des Referenzrahmens der unzuverlässigen Erzählweise liegen.

Auffällig ist unter diesem Gesichtspunkt, dass Booth die Definition des unzuverlässigen Erzählens recht zurückhaltend formuliert („For the lack of better terms“). Dieses Zögern sei nach Tom Kindt dem Spagat geschuldet, dass Booths Projekt eine ethisch-rhetorische

⁵¹⁵ Vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Übers. v. Andreas Knop, Paderborn 2010, S. 168.

⁵¹⁶ Vgl. ebd.

⁵¹⁷ Vgl. Matías Martinez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2016, S. 103.

⁵¹⁸ Booth, Wayne Clayson: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1961, S. 158 f.

Literaturanalyse darstellt.⁵¹⁹ Einerseits betrachtet Booth epische Texte als eine „Kommunikation von Wertordnungen“,⁵²⁰ durch die Werturteile und Normen von Verfassenden wie Rezipierenden literaturwissenschaftliche Relevanz zukommt, andererseits steht er in der Pflicht der seinerzeit vorherrschenden Interpretationsmaximen des *New Criticism*. Dieses Dilemma versucht Booth durch die Einführung der formalistischen Kategorie des impliziten Autors zu lösen. Durch diese anthropomorphisierte Hilfskonstruktion kann er sowohl die Struktur als auch das Wertesystem eines Textes beschreiben.⁵²¹ Allerdings ergeben sich mit der Bestimmung der erzählerischen Unzuverlässigkeit in Abhängigkeit vom impliziten Autor auch theoretische und methodischen Schwierigkeiten, die bereits breit diskutiert worden sind und in der vorliegenden Argumentation keinen Platz finden.⁵²² Wichtig ist lediglich, dass Unklarheiten bestehen, wie der normative Bezugsrahmen des impliziten Autors überhaupt bestimmt werden kann, da er sich nie explizit äußert.⁵²³

In den Theorien, die auf Booth folgen, wie der von Seymour Chatman, wird daher oft auf ein intuitives Zwischen-den-Zeilen-Lesen verwiesen oder auf eine Art geheime Kommunikation zwischen dem impliziten Autor und dem impliziten Leser hinter dem Rücken des Erzählers.⁵²⁴ Entgegen der Booth'schen Definition lässt sich die erzählerische Unzuverlässigkeit keinesfalls objektiv aus dem Text erschließen. Stattdessen ergibt sich eine bestimmte Interpretation erst durch die subjektiven Dispositionen der Rezipierenden. Daher wird in einschlägigen Einführungswerken zur Erzähltheorie eine erzählerische Unzuverlässigkeit oft mit der ironischen Redeweise verglichen. Auch sie verdoppelt das Kommunikat zwischen zwei Gesprächspartnern in eine implizite und eine explizite Botschaft.⁵²⁵

⁵¹⁹ Vgl. Kindt, Tom: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß*. Tübingen 2008, S. 31.

⁵²⁰ Vgl. ebd.

⁵²¹ Vgl. Volpp, Lisa: *Zwischen Irrtum und Lüge. Unzuverlässiges Erzählen in der deutschsprachigen Erinnerungsliteratur der 1990er Jahre*. Freiburg im Breisgau 2016, S. 55.

⁵²² Vgl. für einen Überblick der Kritik Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald: *Der implizite Autor. Zur Explikation und Verwendung eines umstrittenen Begriffs*. In: *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Hg. v. Fotis Jannidis, Gerard Lauer, Matías Martínez, Tübingen 1999, S. 273–287.

⁵²³ Vgl. Volpp, Lisa: *Zwischen Irrtum und Lüge. Unzuverlässiges Erzählen in der deutschsprachigen Erinnerungsliteratur der 1990er Jahre*. Freiburg im Breisgau 2016, S. 58.

⁵²⁴ Vgl. ebd.; Volpp bezieht sich auf Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fictions and Films*. London 1990, S. 233.

⁵²⁵ Vgl. Matías Martinez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2016, S. 106.

Ansgar Nünning beispielsweise ersetzt im Zuge der aufkeimenden Kritik an diesen vagen Konzeptionen den impliziten Autor und den durch ihn vertretenen moralischen Geltungsanspruch des Werks durch den real existierenden Leser und dessen individuelle Wirklichkeitserfahrung.⁵²⁶ Nach seiner Definition ist die Unzuverlässigkeit kein rein textimmanentes Phänomen mehr, sondern im Sinne relativistischer Strukturen nach rezeptionsorientierten, pragmatischen und kognitivistischen Theorien gleichermaßen abhängig vom Weltwissen und Werte- und Normensystem, die die Rezipierenden an den Text herantragen.⁵²⁷ Textuelle Signale wie explizite Widersprüche innerhalb der erzählten Welt sind weiterhin ausschlaggebend, um die Glaubwürdigkeit der Erzählinstanz infrage zu stellen, allerdings besitzen diese nach Nünning nur noch eine Signalwirkung.⁵²⁸ Entscheidend sind vielmehr die individuellen, kulturellen und historischen Prädispositionen der Rezipierenden, die man *frames of reference* nennt.⁵²⁹ Zu unterscheiden wären hier lebenswirkliche und literarische *frames*.⁵³⁰ Erstere beziehen sich auf das individuelle Weltwissen und das individuelle historische Wirklichkeitsmodell sowie die psychologische Normalität und vorherrschende ethische und moralische Maßstäbe der Rezipierenden.⁵³¹ Zweiteres bezeichnet die individuellen Kenntnisse der Rezipierenden über den literarischen Bezugsrahmen wie die Gattungskonventionen oder Ähnliches.⁵³² Erst wenn die frames auseinanderfallen, gehen die Rezipierenden dazu über, diese Brüche handhabbar zu machen, indem sie die Erzählweise als unzuverlässig einstufen.⁵³³ Dies ist nach Nünning ursächlich dafür, dass es bei ein und demselben Text zu unterschiedlichen Einstufungen der Zuverlässigkeit kommt.

⁵²⁶ Vgl. Nünning, Ansgar: *Unreliable Narration zur Einführung. Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaublich-würdigen Erzählens*. In: *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaublich-würdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Hg. v. Ansgar Nünning, Trier 1998, S. 3–39, im Besonderen: S. 27–29.

⁵²⁷ Vgl. ebd., S. 23.

⁵²⁸ Vgl. ebd., S. 29.

⁵²⁹ Vgl. ebd., S. 27.

⁵³⁰ Vgl. ebd., S. 31.

⁵³¹ Vgl. Volpp, Lisa: *Zwischen Irrtum und Lüge. Unzuverlässiges Erzählen in der deutschsprachigen Erinnerungsliteratur der 1990er Jahre*. Freiburg im Breisgau 2016, S. 60.

⁵³² Vgl. ebd.

⁵³³ Vgl. Nünning, Ansgar: *Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theorie of Unreliable Narration. Prolegomena and Hypotheses*. In: *Grenzüberschreitungen. Narratologie im Kontext – Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Hg. v. Walter Grünzweig, Andreas Solbach, Tübingen 1999, S. 53–73, hier: S. 61.

In die Kritik geraten ist allerdings auch dieser Ansatz, da hierfür die bewussten und unbewussten Bezugsrahmen der Rezipierenden zweifelsfrei offengelegt werden müssen, was schwer möglich ist.⁵³⁴ So ist sein Ansatz vielleicht auf den ersten Blick weniger vage als ein Zwischen-den-Zeilen-Lesen, da dieser Relativismus dem allgemeinen Verständnis von Gedächtnisleistung und Wahrnehmung seit der Moderne entspricht, dennoch ist die Einstufung der Unzuverlässigkeit nach diesem Modell gleichsam subjektiv. Lisa Volpp betont zu Recht, dass dieser Ansatz ebenfalls einer klaren Bestimmung der Unzuverlässigkeit entgegenläuft, auch wenn er neben einem textinternen Verständnis den Bezugsrahmen auf die außertextuellen, realen Rezipierenden legt.⁵³⁵ Vielmehr wirkt die Deutung der Unzuverlässigkeit beliebig. Korrigiert hat Nünning dies im späteren Verlauf seiner Forschung selbst, indem er die Nuancierung von James Phelan mit aufgegriffen hat.

Nach Phelan liegt der Fokus nicht ausschließlich auf dem Erfahrungshorizont der Rezipierenden, sondern gleichsam auf dem impliziten Autor, der als *Designer* des Textes und dessen Wirkungen um die Erfahrungshorizonte der Rezipierenden weiß und mit diesen geschickt spielt.⁵³⁶ Selbstredend ist dies als Erweiterung des Booth'schen impliziten Autors zu verstehen, weil er sich durchaus auf die empirische Lebenswirklichkeit der Rezipierenden bezieht, aber er holt die Diskussion um die erzählerische Unzuverlässigkeit wieder zurück zur Frage, was in der erzählten Welt oder in der Fiktion der Fall ist. Seine „feedback loop(s) among authorial agency, textual phenomena, and readers response“ beziehen sich gerade auf die fiktionalen Werkgrenzen und das Spiel der Illusion. Wie viel lebenswirkliche Erfahrung kann von einem impliziten Autor bei einem impliziten und somit auch idealen Leser vorausgesetzt werden, um innerhalb der Fiktion die Erzählerinstanz infrage zu stellen?

Insgesamt lässt sich festhalten, dass das unzuverlässige Erzählen durchaus von Unsicherheiten bei der seiner Bestimmung geprägt ist, wie bereits die Diskussion um den Erfahrungshorizont der Rezipierenden deutlich werden lässt. Dies ist auf den Effekt des unzuverlässigen Erzählens zurückzuführen: Grundsätzlich distanzieren sich die Rezipierenden beim Lesen der Geschichte, die der Erzähler vermittelt, von ihr und wollen eine zweite Version der Geschichte

⁵³⁴ Vgl. für einen Überblick der Gegenpositionen Volpp, Lisa: *Zwischen Irrtum und Lüge. Unzuverlässiges Erzählen in der deutschsprachigen Erinnerungsliteratur der 1990er Jahre*. Freiburg im Breisgau 2016, S. 61.

⁵³⁵ Vgl. ebd.

⁵³⁶ Vgl. Phelan, James: *Living to Tell About It. A Retic and Ethics of Character Narration*. London 2005, S. 45.

konstruieren, die die Forschung ein *Aha-Erlebnis* nennt.⁵³⁷ In Anlehnung an Fabienne Liptay und Yvonne Wolf formuliert Lisa Volpp eine Arbeitsdefinition des unzuverlässigen Erzählens, die sehr griffig alle Probleme der bisherigen Forschung zusammenführt:

„Vom unzuverlässigen Erzählen ist zu sprechen, wenn die von einem fiktiven Erzähler vermittelte Geschichte textuelle Widersprüche und Brüche aufweist, die nicht etwa auf Ironie des Erzählers oder Fehler des Autors zurückzuführen sind, sondern von diesem bewusst konstruiert wurden, um den Leser so stark an der Glaubwürdigkeit oder Kompetenz des Erzählens zweifeln zu lassen, dass er sich von der wörtlichen Schilderung distanziert und versucht, eine zweite, eigentlich gemeinte Version des dargestellten Geschehens zu rekonstruieren.“⁵³⁸

Pointiert zu ergänzen wäre vor allem angesichts des einführenden Forschungsreferats zu den Werkgrenzen der Fiktion, dass selbst dieser Zweifel am Erzähler die Werkgrenze nicht überschreitet und vielmehr als Teil des fiktiven Werks konstruiert wurde. Die Rezipierenden richten auch die zweite, eigentlich gemeinte Version nach den Maßstäben dessen, was in der erzählten Welt der Fall ist und dem Erzähler zu entgehen scheint. Hierin kann man den Unterschied zwischen unzuverlässigem und politischem Erzählen festmachen.

In *Michael Kohlhaas* verwehrt die Gestaltung der Erzählerrede im Vergleich zur Figurenrede gerade eine solche zweite, eigentlich gemeinte Version der Rezipierenden, da die Rezipierenden zwar ständig aufgefordert werden, das Geschehen wie ein Detektiv zu rekonstruieren, dies aber nie gelingt. Die Versionen stehen sich schlicht unauflöslich gegenüber. In *Mario und der Zauberer* treffen die Rezipierenden zwar auf einen unsicheren Erzähler, der von Cipolla in seinen Bann gezogen wurde, allerdings stellt er dies offen aus. Es besteht für die Rezipierenden kein Anlass, eine zweite Geschichte zu rekonstruieren. Ebenso verhält es sich in *Faserland*. Auch hier besteht für die Rezipierenden keine Notwendigkeit, eine zweite Version zu konstruieren, da diese, wie der Erzähler offen ausstellt, nichts zur Sache tut.

⁵³⁷ Vgl. Fludernik, Monika: *Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit*. In: *Was stimmt jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. Hg. v. Fabienne Liptay, Yvonne Wolf, München 2005, S. 39–59, hier: S. 40.

⁵³⁸ Volpp, Lisa: *Zwischen Irrtum und Lüge. Unzuverlässiges Erzählen in der deutschsprachigen Erinnerungsliteratur der 1990er Jahre*. Freiburg im Breisgau 2016, S. 67.

Der Aha-Effekt ist nicht intendiert, da er für den Fortgang der Geschichte schlicht nicht notwendig ist und zu nichts führen würde.

Ebenso wie erzählerische Unzuverlässigkeiten eignen sich phantastische Elemente dazu, zu hinterfragen, was in der erzählten Welt der Fall ist, weshalb sich an dieser Stelle noch eine kleine Ausführung zu diesem Gebiet findet. Gerade in *Michael Kohlhaas* oder *Mario und der Zauberer* ließe sich noch über den phantastischen Status diskutieren, der vor allem im Werk von Thomas Mann einen weiteren Forschungsschwerpunkt bildet.⁵³⁹ Auch wenn Manns Werk von einem gewissen Realismus durchzogen ist, gibt es mehrere Indizien dafür, dass Thomas Mann mit E. T. A Hoffmann den Komplex der Phantastik für sich neu entdeckt. Friedhelm Marx macht dies zum einen an Manns Besuchen der okkultischen Sitzungen bei Albert von Schrenck-Notzing zwischen 1922 und 1923 fest.⁵⁴⁰ Zum anderen verweist Friedhelm auf die Inhalte im *Zauberberg* und in *Tod in Venedig* und auf Manns Selbstwahrnehmung als Zauberer innerhalb der Familie sowie auf den Text *Mario und der Zauberer*, der das Wort Zauberer bereits im Titel trägt.⁵⁴¹

Auch der Bereich der Phantastik, in dem unterschiedliche Welten aufeinanderprallen, arbeitet sich unmittelbar an der Frage ab, was nun in der fiktiven Welt der Fall ist, und erreicht den gewünschten Effekt maßgeblich über die Erzählerrede⁵⁴² – unabhängig davon, ob man nun der maximalistischen oder minimalistischen Definition folgen würde. Erstere umfasst alle

⁵³⁹ Vgl. exemplarisch Klimek, Sonja: *Phantastik*. In: *Thomas-Mann-Handbuch*. Hg. v. Helmut Koopmann, Stuttgart 2011, S. 331–333; das gesamte *Thomas Mann Jahrbuch*, Band 24 und besonders Marx, Friedhelm: „*Bürgerliche Phantastik?*“ *Thomas Manns Novelle Mario und der Zauberer*. In: *Thomas Mann Jahrbuch. Band 24*. Hg. v. Thomas Sprecher, Ruprecht Wimmer, Frankfurt am Main 2012, S. 133–142; Kindt, Tom: „*Das Unmögliche, das dennoch geschieht*.“ Zum Begriff der literarischen Phantastik am Beispiel von Werken Thomas Manns. In: *Thomas Mann Jahrbuch. Band 24*. Hg. v. Thomas Sprecher, Ruprecht Wimmer, Frankfurt am Main 2012, S. 43–56; Grawe, Christian: *Que diable la Duse allait-elle faire dans cette galère? Eine Marginalie zu Mario und der Zauberer*. In: *Thomas Mann Jahrbuch. Band 24*. Hg. v. Thomas Sprecher, Ruprecht Wimmer, Frankfurt am Main 2012, S. 229–236; Pytlík, Prisca: *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*. Paderborn 2005; Renner, Rolf Günter: *Thomas Mann als phantastischer Realist. Eine Überlegung anlässlich der Vertauschten Köpfe*. In: *Internationales Thomas-Mann-Kolloquium*. Hg. v. Eckhard Heftrich, Hans Wysling, Bern 1987, S. 73–91.

⁵⁴⁰ Vgl. Marx, Friedhelm: „*Bürgerliche Phantastik?*“ *Thomas Manns Novelle Mario und der Zauberer*. In: *Thomas Mann Jahrbuch. Band 24*. Hg. v. Thomas Sprecher, Ruprecht Wimmer, Frankfurt am Main 2012, S. 133–142, hier: S. 134–138.

⁵⁴¹ Vgl. ebd.

⁵⁴² Vgl. Kindt, Tom: „*Das Unmögliche, das dennoch geschieht*.“ Zum Begriff der literarischen Phantastik am Beispiel von Werken Thomas Manns. In: *Thomas Mann Jahrbuch. Band 24*. Hg. v. Thomas Sprecher, Ruprecht Wimmer, Frankfurt am Main 2012, S. 43–56.

erzählenden Texte, in denen Naturgesetze der fiktiven Welt verletzt werden, also durch einen Einbruch unglaublicher oder wunderbarer Begebenheiten, wohingegen dies bei der minimalistischen Definition gleichzeitig mit einem Zweifel an der binnendifktionalen Tatsächlichkeit des Übernatürlichen durch den Rezipierenden versehen sein muss.⁵⁴³

Vorliegend muss die exakte Einordnung von *Mario und der Zauberer* innerhalb eines weiten oder engen Phantastikbegriffs nicht erfolgen, da über die Phantastikdiskussion in Manns Werken nicht nur Strukturen offenbar werden, die kontinuierlich hinterfragen, was in der erzählten Welt der Fall ist, sondern gar interpretationstheoretische Überlegungen angestellt werden, wie eruiert werden kann, was in der erzählten Welt der Fall ist⁵⁴⁴ – auch wenn man Gründe dafür finden könnte, dass *Mario und der Zauberer* einer Einordnung in die minimalistische Phantastikdefinition standhalten kann. Schließlich verweist der Erzähler gleich nach der Pause darauf, dass es sich bei der Vorführung Cipollas wohl um die Künste eines „der stärkste(n) Hypnotiseure(e)“⁵⁴⁵ handeln muss, während er an vielen anderen Stellen festhält, wie ungewöhnlich die Atmosphäre im Saal ist:

„Es ging hier geradeso merkwürdig und spannend, geradeso unbehaglich, kränkend und bedrückend zu, wie in Torre überhaupt, ja, mehr als geradeso: dieser Saal bildete den Sammelpunkt aller Merkwürdigkeit, Nichtgeheurlichkeit und Gespanntheit, womit uns die Atmosphäre des Aufenthaltes geladen schien (...).“⁵⁴⁶

Cipollas Auftritt auf die Bühne und seinen Leichnam nach den Schüssen beschreibt der Erzähler ebenfalls äußerst merkwürdig, sodass sich die Rezipierenden fragen müssen, ob es sich tatsächlich um einen Hypnotiseur handelt oder doch um ein andersartiges Wesen:

„Er kam in jenem Geschwindschritt herein, in dem Erböttigkeit gegen das Publikum sich ausdrückt und der die Täuschung erweckt, als habe der Ankommende in

⁵⁴³ Vgl. für einen Überblick der maximalistischen Definition grundlegend Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*. Berlin 2010, S. 29–39; und für die minimalistische grundlegend: Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. Übers. v. Karin Kersten, Senta Metz, Caroline Neubauer, Berlin 2013.

⁵⁴⁴ Vgl. Kindt, Tom: „Das Unmögliche, das dennoch geschieht.“ Zum Begriff der literarischen Phantastik am Beispiel von Werken Thomas Manns. In: *Thomas Mann Jahrbuch. Band 24*. Hg. v. Thomas Sprecher, Ruprecht Wimmer, Frankfurt am Main 2012, S. 43–56, hier: S. 56.

⁵⁴⁵ Mann, Thomas: *Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis*. In: ders.: *Späte Erzählungen. 1919–1953. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 6.1*. Hg. v. Hans Rudolf Vaget, Angelina Immoos, Frankfurt am Main 2021, 212–272, hier: S. 255.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 254.

diesem Tempo schon eine weite Strecke zurückgelegt, um vor das Angesicht der Menge zu gelangen, während er doch eben noch in der Kulisse stand. Der Anzug Cipollas unterstützte die Fiktion des von außenher Eintreffens. Ein Mann schwer bestimmbaren Alters, aber keineswegs mehr jung, mit scharfem, zerrüttetem Gesicht, stechenden Augen, faltig verschlossenem Munde, kleinem, schwarz gewichstem Schnurrbärtchen und einer sogenannten Fliege in der Vertiefung zwischen Unterlippe und Kinn, war er in eine Art von komplizierter Abendstraßen-Eleganz gekleidet. Er trug einen weiten schwarzen und ärmellosen Radmantel mit Samtkragen und atlasgefütterter Pelerine, den er mit weiß behandschuhten Händen bei behinderter Lage der Arme vorn zusammenhielt, einen weißen Schal um den Hals und einen geschweiften, schief in die Stirne gerückten Zylinderhut. Vielleicht mehr als irgendwo ist in Italien das achtzehnte Jahrhundert noch lebendig und mit ihm der Typus des Scharlatans, des marktschreierischen Possenreißers, der für diese Epoche so charakteristisch war, und dem man nur in Italien noch in ziemlich wohl erhaltenen Beispielen begegnen kann. Cipolla hatte in seinem Gesamthabitus viel von diesem historischen Schlag, und der Eindruck reklamehafter und phantastischer Narretei, die zum Bilde gehört, wurde schon dadurch erweckt, daß die anspruchsvolle Kleidung ihm sonderbar, hier falsch gestrafft und dort in falschen Falten, am Leibe saß oder gleichsam daran aufgehängt war: Irgend etwas war mit seiner Figur nicht in Ordnung, vorn nicht und hinten nicht, – später wurde das deutlicher.“⁵⁴⁷

Kurz nach den Schüssen am Ende der Vorführung beschreibt der Erzähler Cipollas Leichnam folgendermaßen:

„(...) (Cipolla) sackte im nächsten Augenblick mit auf die Brust kugelndem Kopf auf den Sitz zurück und fiel im übernächsten seitlich davon herunter, zu Boden, wo er liegen blieb, reglos, ein durcheinandergeworfenes Bündel Kleider und schiefer Knochen.“⁵⁴⁸

⁵⁴⁷ Ebd., S. 230.

⁵⁴⁸ Ebd., S. 271.

Vorab wurde darauf verwiesen, dass es nicht unbedingt notwendig ist, eine genaue Einteilung der phantastischen Elemente nach Minimal- oder Maximaldefinition vorzunehmen, da über die Verwendung des Motivs der phantastischen Elemente in Manns Werk bereits interpretationstheoretische Überlegungen darüber angestellt werden können, was in der erzählten Welt der Fall ist. Der Erzähler selbst überlässt diese Einordnung nämlich gänzlich den Rezipierenden, indem er ihnen ständig nachvollziehbare Gründe liefert, wieso es sich bei Cipollas Erscheinung um eine den Gesetzmäßigkeiten der erzählten Welt entsprechend menschliche Figur handeln könnte, die lediglich seltsam altertümlich gekleidet ist – in Italien scheint dies dem Erzähler zufolge durchaus üblich zu sein –, oder ob Cipolla doch eine übernatürliche Figur ist, da sein Leichnam nicht mehr menschlich anmutet, sondern wie eine unzusammenhängende Masse menschlicher Überreste in sich zusammenfällt. Die Rezipierenden müssen sich an dieser Stelle die Frage stellen, ob sie durch diesen Verweis bereits von einem Zweifel an der binnendifiktionalen Tatsächlichkeit des Übernatürlichen ausgehen können, oder ob sich diese Beschreibung vielmehr in die bildhafte Berichterstattung des Erzählers einfügen und Zeugnis davon ablegt, dass dem Erzähler während der Vorführung die kritische Distanz abhandengekommen ist. Die phantastischen Elemente in *Mario und der Zauberer* passen sich zwar ähnlich wie der unzuverlässige Erzähler in die Frage nach dem, was in der erzählten Welt der Fall ist, ein, dennoch wird in ihnen kein Verlauf von fiktionalen Werkgrenzen offenbar. Natürlich bricht mit den phantastischen Elementen auch in diesem Fall etwas Wunderbares oder Übernatürliches in die erzählte Welt ein, dennoch mündet dies nicht in einem Illusionsbruch oder in der Verschiebung von fiktionalen Werkgrenzen. Daher grenzt sich eine politische Erzählweise grundsätzlich von einer phantastischen ab.

Eine weitere Erzählweise steht dem Politischen Erzähler noch recht nahe: das kontrafaktische Erzählen. Michael Navratil führt in seiner Monografie mit dem Titel *Kontrafaktik der Gegenwart: Politisches Schreiben als Realitätsvariation bei Christian Kracht, Kathrin Röggla, Juli Zeh und Leif Randt* die Kontrafaktik jüngst als ein neues Konzept in die Literaturwissenschaft und die Fiktionstheorie ein.⁵⁴⁹ Er beschäftigt sich mit Erzählverfahren innerhalb der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, die einen politischen Anspruch und eine spezielle Form des realitätsvariierenden Erzählens (*Kontrafaktik*) vorweisen. Die

⁵⁴⁹ Vgl. Navratil, Michael: *Kontrafaktik der Gegenwart: Politisches Schreiben als Realitätsvariation bei Christian Kracht, Kathrin Röggla, Juli Zeh und Leif Randt*. Berlin 2022.

Kontrafaktik als Konzept steht nach Navratil auf einer Ebene mit der Realistik, Fantastik und Faktik.⁵⁵⁰ Gerade in Werken der fiktionalen Alternativgeschichte, aber auch in Dystopien, Dokufiktionen, Autofiktionen, Satiren und Schlüsselromanen wird zwar auf Fakten der realen Welt Bezug genommen, doch geschieht dies nicht, indem diese Fakten innerhalb der jeweiligen fiktionalen Welt direkt wiedergegeben werden, sondern indem sie dort in künstlerisch variierte Form erscheinen. In Werken der Alternativgeschichte nehmen Kriege zum Beispiel oft einen anderen Ausgang im Vergleich zur historischen Realität. Navratil legt den fiktionstheoretischen Grundstein für die *Kontrafaktik* und argumentiert, dass die Verbindung zwischen der Kontrafaktik und dem Politischen zum Verfahren eines politischen Schreibens wird.

Im Folgenden wird ausführlich auf die *Kontrafaktik* nach Navratil eingegangen, da sich in diesem Konzept drei strukturelle Gemeinsamkeiten zum Politischen Erzähler finden. Zum einen schließt sich Navratil ebenso wie die vorliegende Arbeit einem institutionellen Verständnis von Fiktionalität an, das an einen Aussagemodus gebunden ist, da es selbst den Wandel des fiktionalen Status ein und desselben Textes greifen kann und dies in der Forschung mittlerweile breiten Zuspruch findet.⁵⁵¹ Zum anderen stellt Navratil eine realweltliche Referenz seiner literarisch variierten Fakten her. In kontrafaktischen Texten werde auf eine besondere Weise auf realweltliche Sachverhalte verwiesen, da sie im Text zwar nicht korrekt wiedergegeben werden aber in ihrer spezifischen Variation immer die „nicht-varierte(n)“,⁵⁵² „realweltliche(n)“⁵⁵³ Fakten mit meinen. Das kontrafaktische Element oder Zeichen „referiert einerseits direkt oder explizit auf den durch dieses Zeichen dargestellten Sachverhalt innerhalb der fiktionalen Welt“,⁵⁵⁴ wie in Harris' *Fatherland* den Sieg der Nazis im Zweiten Weltkrieg, „zugleich referiert dieses Zeichen aber auch auf jenen realweltlichen Sachverhalt, der von dem erstgenannten, fiktionalen Sachverhalt variiert wird“.⁵⁵⁵ Gemeint ist die realhistorische Niederlage der Nationalsozialisten im Zweiten Weltkrieg. Diesen Vorgang bezeichnet er als „transfiktionale Doppelreferenz“.⁵⁵⁶ Auch in den drei Texten wurde bisher

⁵⁵⁰ Vgl. ebd., S. 172 f.

⁵⁵¹ Vgl. ebd., S. 87 u. 89.

⁵⁵² Ebd., S. 116.

⁵⁵³ Ebd.

⁵⁵⁴ Ebd.

⁵⁵⁵ Ebd.

⁵⁵⁶ Ebd., S. 115.

herausgearbeitet, dass sie sich zum einen an realhistorischen Vorlagen abarbeiten und die Rezipierenden zum anderen immer wieder auf ihre eigene Lebenswirklichkeit zurückgreifen müssen, um die Erzähleraussagen auf ihre Richtigkeit hin überprüfen zu können. In *Mario und der Zauberer* finden sich realhistorische Bezüge auf den tatsächlichen Urlaub und den Besuch der Zaubervorführung der Familie, wie oben bereits dargelegt wurde. Lediglich der Ausgang wurde literarisch variiert, um das „Erlebte“⁵⁵⁷ in einer „Novelle“⁵⁵⁸ zu verarbeiten. Man denke an das Zitat von Thomas Mann:

„Die Schüsse aber sind nicht einmal meine Erfindung: Als ich von dem Abend hier (in München) erzählte, sagte meine älteste Tochter (Erika): >>Ich hätte mich nicht gewundert, wenn er ihn niedergeschossen hätte.<< Erst von diesem Augenblick war das Erlebte eine Novelle (...).“⁵⁵⁹

Darüber hinaus wurde bereits dargelegt, dass sich auch in *Faserland* realweltliche Referenzen finden, die einer entscheidenden Variation unterliegen. Diese finden sich in den Pop-Elementen, dem Verweis auf Walther von der Vogelweide, den autobiografischen Verweisen auf den Autor Christian Kracht und in dem faschistisch dargestellten Deutschland, in dem SPD-Mitglieder und Nazis nicht mehr voneinander unterschieden werden können, wie Oliver Jahraus mit Rekurs auf den Titel *Faserland* und *Fatherland* deutlich gemacht hat.

In *Michael Kohlhaas* findet sich auch eine realhistorische Vorlage des Hans Kohlhase, die detailgetreu verarbeitet wurde, oder eine Begegnung mit Luther, den es zwar als realhistorische Person gegeben hat und der am 8. Dezember 1534 auch einen Brief mit der Bitte, von Selbstjustiz abzusehen, an Kohlhase geschickt hat, wohingegen ein Gespräch wie im Text vermutlich nie stattgefunden hat.⁵⁶⁰ Der Erzähler in *Michael Kohlhaas* berichtet als Chronist (im weiteren Verlauf wird deutlich werden, dass er nicht umstandslos als solcher bezeichnet werden kann) über die Figur Michael Kohlhaas, die auf chronikalischen Quellen über die 1534 begonnene und mit der Hinrichtung 1540 endende Fehde des Hans Kohlhase

⁵⁵⁷ Mann, Thomas: *Brief an Otto Hoerth vom 12.6.1930*. In: *Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann. Teil II: 1918–1943*. Hg. v. Hans Wysling, München 1979, S. 367–368, hier: S. 368.

⁵⁵⁸ Ebd.

⁵⁵⁹ Ebd.

⁵⁶⁰ Vgl. Hamacher, Bernd: *Michael Kohlhaas*. In: *Kleist. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Ingo Breuer, Stuttgart 2013, S. 97–106, hier: S. 98; Beachtet werden muss allerdings, dass Kleists Quellenverwendung nicht dokumentiert ist, sich aber schlüssige Indizien finden lassen.

beruht.⁵⁶¹ Der Erzähler beruft sich an einer Stelle im Text auf „die Chroniken“,⁵⁶² die den Ereignissen zugrunde liegen, doch diese Quelle gilt als fiktiv, da die Ereignisse um den Kurfürsten von Sachsen erfunden sind.⁵⁶³ Wie sich in der Analyse zu *Michael Kohlhaas* noch ausführlicher zeigen wird und oben bereits angedeutet wurde, können die Erzähleraussagen nicht durch einen Rückgriff auf die empirische Lebensrealität der Rezipierenden überprüft werden. Vielmehr werden die Rezipierenden dazu angehalten, den Text abermals zu lesen, in der Hoffnung, die unauflösbaren Widersprüche aufklären zu können. Die Referenz in die Lebenswirklichkeit ist hier noch nicht so deutlich wie in den anderen beiden Texten, da die Ereignisse um Kohlhaas zum einen ca. 250 Jahre vor der Entstehungszeit des Textes stattfinden und zum anderen der Bruch mit der Geschäftsgrundlage von Literatur über die Engführung von *fabula* (Fiktion) und *historia* (Geschichtsschreibung) hergestellt wird, wie durch den Verweis auf die moralischen Erzählungen Kleists deutlich wurde.

Ob nun neben *Faserland* die anderen beiden Texte als *alternate history* oder *parallel world* eingestuft werden können, ist fraglich, für den Verlauf der weiteren Arbeit allerdings auch nicht zwingend notwendig, da für eine Bestimmung des Politischen Erzählers lediglich eine Referenz in die Lebenswirklichkeit der Rezipierenden hergestellt werden muss. Hierin, und nicht in der Bestimmung der Texte als kontrafaktische Texte, liegt eine strukturelle Gemeinsamkeit zu Navratils Arbeit. Es wird sich noch zeigen, dass der Politische Erzähler, wie er vorliegend eingeführt wird, vielleicht sogar ein erzähltheoretischer Bestandteil der Kontrafaktik sein könnte, allerdings ist andersherum das Vorliegen eines kontrafaktischen Textes nicht zwingend notwendig. Schließlich können ähnlich zum parabatischen Inhalt auch realweltliche Referenzen Einzug in eine literarische Verarbeitung halten, ohne dass sie einer konträren Variation unterliegen müssen. So ist die realweltliche Referenz des aufkeimenden Faschismus in Deutschland und Italien in *Mario und der Zauberer* eine Referenz, die gerade keine entgegengesetzte Variation erfahren hat. Ob die Zaubershows nun tödlich geendet hat oder nicht, ist für die Rezipierenden hingegen nicht von Belang, sondern stellt ein notwendiges Stilmittel dar, um die Differenz von kritisch-ironischem Abstand zwischen Figuren und

⁵⁶¹ Vgl. ebd.

⁵⁶² Kleist, Heinrich v.: *Michael Kohlhaas*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 9–103, hier: S. 99.

⁵⁶³ Vgl. Hamacher, Bernd: *Michael Kohlhaas*. In: *Kleist. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Ingo Breuer, Stuttgart 2013, S. 97–106, hier: S. 98.

Rezipierenden deutlich werden zu lassen. Gerade mit *Michael Kohlhaas* – und den poetologischen Strategien der anderen Texte in Bezug auf ihre realweltlichen Referenzen – wird deutlich, dass die Rückgriffe auf die Lebensrealität der Rezipierenden dazu beitragen sollen, einen Irritationsmoment zu generieren, der die Rezipierenden immer wieder auf die Frage stößt, ob sie Fiktion noch als solche begreifen oder gerade mit der Geschäftsgrundlage von Literatur brechen. Hierin und in dem Umstand, dass der Politische Erzähler ein erzählerisches Phänomen anstelle eines literarischen Stils oder Genrebegriffs beschreibt, kann man den wohl größten Unterschiede zu Navratils Kontrafaktik festmachen.

Eine weitere strukturelle Ähnlichkeit zwischen dem Politischen Erzähler und der Kontrafaktik ist, dass Navratil in der Kontrafaktik der Gegenwart ein Verfahren politischen Schreibens sieht. Hierfür bestimmt er den Begriff des politischen Schreibens nicht über formal und inhaltlich klar bestimmbare Texteigenschaften oder über poetologische Strategien, sondern praxeologisch.⁵⁶⁴ Er untersucht in seinen einzelnen Textanalysen, „wann und unter welchen Bedingungen Literatur als politische Literatur rezipiert wird, welche spezifische Performanz individuell und gesellschaftlich mit dem politischen Schreiben verbunden ist und welche Akteure in diese Praxis eingebunden sind respektive welche Faktoren eine erfolgreiche Repetition dieser Praxis bedingen“.⁵⁶⁵ Die einzelnen Ergebnisse zur öffentlichen Wahrnehmung der Autorschaft, der Selbstinszenierung oder der politischen Selbstverortung der Autoren und Autorinnen verknüpft er im Laufe seiner Arbeit allerdings doch mit ihren poetologischen Strategien. Die vorliegende Arbeit dagegen möchte einerseits auf die konkreten realhistorischen Entstehungszeiträume (zu kriegerischen Umbrüchen s. o.) der Texte verweisen, um gesellschaftliche Strukturen offenzulegen, unter denen die Texte als Kunstwerke hervorgebracht worden sind, und zum anderen kriegerische Tiefenstrukturen (Inhalt) der Texte freilegen und auf poetologische Strukturen verweisen, die die Rezipierenden als politische Öffentlichkeit adressieren. Es wird sich zeigen, dass dies meist weniger die Politik als das Politische betrifft. Das zugrunde liegende Verständnis von *Politik* und *dem Politischen* als politischer Differenz röhrt aus der politischen Theorie. So beziehen sich Ausführungen zur Organisation von Staaten oder ihrer Souveränität auf einen engen Politikbegriff von Politik als

⁵⁶⁴ Vgl. Navratil, Michael: *Kontrafaktik der Gegenwart: Politisches Schreiben als Realitätsvariation bei Christian Kracht, Kathrin Röggla, Juli Zeh und Leif Randt*. Berlin 2022, S. 201.

⁵⁶⁵ Ebd. S. 201 f.

sozialem Funktionssystem, wohingegen die politischen Dimensionen des Sozialen oder des gesellschaftlichen Miteinanders über den weiten Begriff des Politischen beschrieben werden.⁵⁶⁶

Michael Navratil verwendet einen großen Teil seiner Analyse zu Christian Krachts Texten auf die Argumentation, dass in Krachts Werk die für die Kontrafaktik konstitutive Trennung von fiktionaler und realer Welt verschwimmt oder destabilisiert wird.⁵⁶⁷ Gerade diese basale Opposition bilde in der Kontrafaktik den interpretatorischen Grundstein, um zwischen Faktenentsprechung und Faktenabweichung unterscheiden zu können.⁵⁶⁸ Hier stellt er den „hohen Rekonstruktionsaufwand“⁵⁶⁹ heraus, den Kracht von seinem „Modell-Leser“⁵⁷⁰ nicht ohne Weiteres erwarten könne. Daher verweist er auf das wechselseitige Abhängigkeitsverhältnis von Realität und Fiktion in Krachts Werk, das sich in unterschiedlichen Werken durchaus wandelbar zeigt, und analysiert im weiteren Verlauf lediglich diejenigen Texte oder Teile ausführlicher, wie 1979 und *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, die sich klar als alternate history bestimmen lassen. Dennoch wird Krachts doppelte Destabilisierung von künstlerischem Realitätsbezug und von Kunst und Politik Teil von Navratils Anmerkungen zur Kontrafaktik als politischem Schreibverfahren, da Krachts Verhältnis von Kunst und Politik ähnlich konfiguriert ist wie sein Verhältnis von Realität und Fiktion. Ähnlich wie zur ästhetizistischen Betrachtung der politischen Sphäre in Nordkorea hat sich Kracht 1995 in einem Interview zu *Faserland* geäußert: „Der bevorstehende Verfall eines Wertesystems oder einer Gesellschaft kündigt sich immer durch das massenhafte Entstehen sauschlechter Alltagsästhetik an.“⁵⁷¹ Daher scheint es durchaus sinnvoll, den Befund von verschwimmenden Fiktionsgrenzen als poetologische Strategie ernst zu nehmen und diesen für eine Interpretation fruchtbar zu machen.

⁵⁶⁶ Vgl. zur Übersicht Bedorf, Thomas: *Das Politische und die Politik – Konturen einer Differenz*. In: *Das Politische und die Politik*. Hg. v. Thomas Begdorf, Kurt Röttgers, Berlin 2010, S. 13–37.

⁵⁶⁷ Vgl. Navratil, Michael: *Kontrafaktik der Gegenwart: Politisches Schreiben als Realitätsvariation bei Christian Kracht*, Kathrin Röggla, Juli Zeh und Leif Randt. Berlin 2022, S. 265 ff., 270–274, 277 f.

⁵⁶⁸ Vgl. ebd., S. 272.

⁵⁶⁹ Ebd.

⁵⁷⁰ Ebd.

⁵⁷¹ Kracht, Christian: *Christian Kracht über seinen Roman „Faserland“, über Grünofant-Eis, Busfahrer und die SPD: Die legendärste Party aller Zeiten*. In: *Berliner Zeitung*. 19.07.1995, verfügbar unter: <https://www.berliner-zeitung.de/christian-kracht-ueber-seinen-roman-faserland-ueber-gruenofant-eis-busfahrer-und-die-spd-die-legendaerste-party-aller-zeiten-li.9142>; aufgerufen am 1.3.23.

Der Politische Erzähler: eine Arbeitsdefinition

Nachdem der fiktions- und illusionstheoretische Unterbau für erzählerische Phänomene, die gerade nach dem Verlauf von fiktionalen Werkgrenzen fragen, gelegt worden ist, sowie grundlegende Unterschiede zu unzuverlässigen und ironischen Erzählweisen und der Kontrafaktik als literarischem Stil oder Genrebegriff zum Politischen Erzähler herausgearbeitet worden sind, gilt es nun, eine Arbeitsdefinition des Politischen Erzählers zu finden. Eine Arbeitsdefinition bietet ähnlich zu einer mathematischen Formel den entscheidenden Vorteil, dass sie in den Texten konkret zur Problemlösung herangezogen werden kann, ohne jedes Mal aufs Neue hergeleitet werden zu müssen.⁵⁷² Darüber hinaus ist sie wandelbar genug, um auch eine Genese des Politischen Erzählers über den recht langen Zeitraum von 185 Jahren (von Kleist bis Kracht) greifen zu können und den speziellen Ausprägungen in den einzelnen Texten gerecht zu werden.

Ein Erzähler ist als Politischer Erzähler zu klassifizieren, sofern er ein Irritationsmoment generiert, das die Rezipierenden mit der Frage konfrontiert, ob sie gerade die fiktionalen Werkgrenzen übertreten und so mit der Geschäftsgrundlage von Literatur brechen. Die Inszenierung von intakten oder nicht funktionsfähigen, verschwommenen, vermeintlich durchlässigen oder ausgeweiteten Grenzen der Fiktion ist konstitutiver Bestandteil der politischen Erzählweise sowie eine Adressierung der Rezipierenden als Teil der politischen Öffentlichkeit.

Dieser Effekt wird dadurch erzielt, dass der besondere Status der dichterischen Rede im Vergleich zur faktuellen infrage gestellt wird oder ihr Verhältnis zueinander virulent wird. Der Politische Erzähler nimmt daher speziell die fiktionale Werkgrenze in den Blick. Er lässt den Verlauf der fiktionalen Werkgrenze verschwimmen oder inszeniert ihre Ausdehnung in Richtung Lebenswirklichkeit der Rezipierenden. Hierzu stößt der Politische Erzähler interpretationstheoretische Überlegungen darüber an, wie festgestellt wird, was in der fiktiven Welt der Fall ist, allerdings ist sein Referenzrahmen – anders als beim unzuverlässigen Erzähler – nicht allein die erzählte Welt, sondern gerade die Lebenswirklichkeit der

⁵⁷² Vgl. Navratil, Michael: *Kontrafaktik der Gegenwart: Politisches Schreiben als Realitätsvariation bei Christian Kracht, Kathrin Röggla, Juli Zeh und Leif Randt*. Berlin 2022, S. 85.

Rezipierenden. Oftmals geht dies Hand in Hand mit einer entsprechenden Autorinszenierung oder Formen der Autofikionalität.

Dabei findet sich allerdings nie ein Grenzübertritt in Form von faktuellen Äußerungen der realen Autoren an reale Rezipierende. Die Zitathaftigkeit der dichterischen Rede bleibt stets erhalten. Stattdessen sind Grenzübertritte inszeniert und als fester Bestandteil der Illusionsbildung eingebettet in das fiktionale Werk. Durch den Fokus auf die fiktionalen Werkgrenzen der erzählten Welt ergeben sich Parallelen zur Institutionalisierung des Bühnenraums in der Dramentheorie und ihren Formen der Illusionsstörung oder -potenzierung sowie zur Adressierung der Rezipierenden in ihrer Eigenschaft als politische Öffentlichkeit. Daher verwundert es kaum, dass Formen des politischen Erzählens vermehrt auf Inhalte zurückgreifen, die die Rezipierenden ebenfalls entlang einer weiteren Grenze fordern: zwischen politisch indifferentem Lesevergnügen und der Ansprache als Teil einer politischen Öffentlichkeit. Gerade das Spannungsverhältnis von a- kriegerischen Textoberflächen und kriegerischen Tiefenstrukturen greift motivisch die Frage nach den Grenzverläufen der Stellung der Rezipierenden innerhalb einer Gesellschaft auf, die im Extrempunkt Krieg stets am stärksten ihre Vorstellung von sich selbst entfaltet. Der Politische Erzähler kann ganz im Sinne Krachts seismografisch Dynamiken und Veränderungen innerhalb der politischen Öffentlichkeit beobachtbar machen. „Der bevorstehende Verfall eines Wertesystems oder einer Gesellschaft kündigt sich immer durch das massenhafte Entstehen sauschlechter Alltagsästhetik an“⁵⁷³ – oder eben literarisch durch den Fokus auf den Umgang und das Ausmaß fiktionaler Werkgrenzen.

Der Politische Erzähler im Text

Mit der Arbeitsdefinition des Politischen Erzählers vor Augen können nun die Einzelanalysen der drei Texte vorgenommen werden. Im Folgenden liegt der Fokus, neben den erzählerischen und gattungsübergreifenden Phänomen (wie wird erzählt?), auch auf den konkreten Inhalten und den Motiven (was wird erzählt?). Der Politische Erzähler soll anhand der Texte nicht nur in seinen Feinheiten bestimmt werden, sondern auch seine spezifische Verbindung zu a- kriegerischen Textoberflächen und kriegerischen Tiefenstrukturen sollen herausgearbeitet

⁵⁷³ Kracht, Christian: *Christian Kracht über seinen Roman „Faserland“, über Grünofant-Eis, Busfahrer und die SPD: Die legendärste Party aller Zeiten*. In: *Berliner Zeitung*. 19.07.1995, verfügbar unter: <https://www.berliner-zeitung.de/christian-kracht-ueber-seinen-roman-faserland-ueber-gruenofant-eis-busfahrer-und-die-spd-die-legendaerste-party-aller-zeiten-li.9142>; aufgerufen am 1.3.23.

werden. Hier wird vermehrt auf die einleitenden Ausführungen zum Stand der Forschung des Kriegsdiskurses in der Literatur zurückgegriffen.

Michael Kohlhaas

Wie eingangs bereits dargelegt, ist Heinrich von Kleists *Michael Kohlhaas* 1808 als erstes Fragment in Kleists Literaturzeitschrift *Phöbus* und 1810 als vollständiger Text im ersten Band von Kleists Erzählungen kurz vor den Befreiungskriegen und dem Wiener Kongress erschienen. Im unmittelbaren zeitlichen Umfeld begann Kleist im Frühsommer des Jahres 1808, wohl unter dem Eindruck der spanischen Erhebung gegen Napoleon, die Arbeit an der *Hermannsschlacht*.⁵⁷⁴ Es wird zu Recht argumentiert, dass es Kleist in seinem Werk nicht zuletzt um tagespolitische Themen ging. So nimmt er in unzähligen seiner Briefe Bezug auf die Tagespolitik und schreibt beispielsweise an seine Halbschwester Ulrike am 24. Oktober 1806:

„Es wäre schrecklich, wenn dieser Wüterich (Napoleon) sein Reich gründete. Nur ein sehr kleiner Teil der Menschen begreift, was für ein Verderben es ist, unter seine Herrschaft zu kommen. Wir sind die unterjochten Völker der Römer. Es ist auf eine Ausplünderung von Europa abgesehen, um Frankreich reich zu machen.“⁵⁷⁵

Dennoch kann Kleists Haltung, bei aller Ablehnung Napoleons und gerade die *Hermannsschlacht*, nicht als Aufruf zum totalen Krieg gegen die napoleonische Besatzung gesehen werden, ebenso wenig wie Hermann als Sprachrohr Kleists fungiert, um zu politischen Handeln aufzufordern, wie Barbara Vinken jüngst gezeigt hat.⁵⁷⁶ Schließlich spielte Kleist trotzdem zwischenzeitlich mit dem Gedanken, sich den napoleonischen Truppen gegen England anzuschließen und ließ sich kurzzeitig in der Schweiz nieder, von wo er eigentlich nicht mehr nach Deutschland zurückkehren wollte, um dort seinen Lebensunterhalt als Bauer statt als Schriftsteller oder in der Preußischen Armee verdienen zu können.⁵⁷⁷ Seiner Verlobten Wilhelmine von Zenge eröffnet er daher in einem Brief vom 10. Oktober 1801, dass er „etwas

⁵⁷⁴ Vgl. Müller-Salget, Klaus: *Die Hermannsschlacht*. In: *Kleist. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Breuer Ingo, Stuttgart 2013, S. 76–79, hier: S. 79.

⁵⁷⁵ Kleist, Heinrich v.: *Brief an Ulrike von Kleist vom 24. Oktober 1806*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 770 f., hier: S. 771.

⁵⁷⁶ Vgl. Vinken, Barbara: *Bestien: Kleist und die Deutschen*. Berlin 2011, S. 10 f.

⁵⁷⁷ Vinken verweist zu Recht darauf, dass es einer eigenen Arbeit bedarf, die untersucht, wieso man Kleist bei aller Ablehnung gegen Napoleon dennoch diese eindeutige Haltung zur Mobilmachung gegen die napoleonische Besatzung zuschreibt. Vgl. Vinken, Barbara: *Bestien: Kleist und die Deutschen*. Berlin 2011, S. 11.

Gutes“⁵⁷⁸ tun müsse und sich „in der Schweiz einen Bauernhof“⁵⁷⁹ kaufen wolle, um nicht weiter „Bücherschreiben für Geld“⁵⁸⁰ zu müssen. Dieses „Ideal“,⁵⁸¹ das er „in einsamer Stunde“⁵⁸² ausgearbeitet habe, würde seine Werke davor bewahren, als „Bastarde“⁵⁸³ zu gelten. Er „begreife nicht, wie ein Dichter das Kind seiner Liebe einem so rohen Haufen, wie die Menschen es sind, übergeben kann. Bastarde nenne ich es.“⁵⁸⁴ In der Schweiz erhofft sich Kleist dieses Idyll im Sinne Rousseaus mit Wilhelmine von Zenge finden zu können, „wo es Dir (Wilhelmine) und mir (Kleist) und unseren Kindern einst wohlgefallen könnte“.⁵⁸⁵ Neben seinen ernsthaften Geldsorgen, einen eigenen Hausstand gründen zu können, und seiner ungewissen beruflichen Zukunft, entwirft Kleist eine Vorstellung vom zeitgenössischen Literaturbetrieb, die auf zwei Ebenen für die vorliegende Argumentation von Interesse ist. Zum einen wirken sich die vorab beschriebenen Veränderungen im Literaturbetrieb um 1800 auch auf Kleists Werk und seine Stellung als Autor im Spannungsfeld von Aufklärung und Romantik aus. Zum anderen findet sich hier eine interessante Parallelie zum Reiseziel des Ich-Erzählers in *Faserland*. Mit dieser Parallelie soll begonnen werden, da sie die Auswahl der Texte auf einer weiteren motivischen Ebene (neben den realhistorischen Entstehungszeiten und den ähnlichen Phänomenen in den drei Texten) legitimiert.

Für Krachts Werk generell und gerade für *Faserland* wurde von Oliver Jahraus bereits dargelegt, dass Kracht das erzählerische Experiment in der deutschsprachigen Literatur am radikalsten vorangetrieben hat.⁵⁸⁶ Augenscheinlicher Ausdruck dieses Experiments sei die Reise als Handlungssubstrat, während der augenscheinliche Gegenstand des Experiments die Frage sei, wie man sich in die Literaturgeschichte sprichwörtlich einschreiben kann, ohne dass dem Verfassenden selbst von der Kritik, der Forschung oder dem Literaturbetrieb ein Ort in der Literaturgeschichte zugeschrieben wird.⁵⁸⁷ Zusammengefasst werde in Krachts Werk die

⁵⁷⁸ Kleist, Heinrich v.: *Brief an Wilhelmine von Zenge vom 10. Oktober 1801*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 691–696, hier: S. 692.

⁵⁷⁹ Ebd., S. 695.

⁵⁸⁰ Ebd., S. 694.

⁵⁸¹ Ebd.

⁵⁸² Ebd.

⁵⁸³ Ebd.

⁵⁸⁴ Ebd.

⁵⁸⁵ Ebd., S. 696.

⁵⁸⁶ Vgl. Jahraus, Oliver: *Ästhetischer Fundamentalismus. Christian Krachts radikale Erzählexperimente*. In: *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Hg. v. Johannes Birgfeld, Claude D. Conter, Köln 2009, S. 13–23, hier: S. 13.

⁵⁸⁷ Vgl. ebd.

Antwort auf die Frage gesucht, wie man unter den Bedingungen des gegenwärtigen Literaturbetriebs große Literatur schreiben kann.⁵⁸⁸ Nun endet die Reise des Ich-Erzählers in *Faserland* in der Schweiz, auf der Suche nach Thomas Manns Grab, bevor er in die Mitte des Zürichsees rudert. Die Nähe zum erzählerischen Stil Manns wurde oben bereits dargelegt, doch *Faserland* bildet darüber hinaus auch eine motivische Klammer zu Kleists Werk. Man denke an die Überlegungen des Ich-Erzählers, bevor er das Grab sucht:

„Während ich zur Bahnhofsstraße zurücklaufe, denke ich an die Berge, die irgendwo hinter dem Zürichsee anfangen. Dort oben müßte man wohnen, auf einer Bergwiese, in einer kleinen Holzhütte, am Rande eines kalten Bergsees, der unterirdisch mit Schneewasser gespeist wird. Vielleicht müßte ich noch nicht mal auf diese Insel mit Isabella Rossellini, vielleicht würde es auch reichen, wenn ich mit ihr und den Kindern in dieser kleinen Hütte wohnen würde. Jetzt, wenn der Sommer kommt, würden die Bienen summen, und dann würde ich mit den Kindern Ausflüge machen bis an die Baumgrenze, durch die dunklen Wälder streifen, und wir würden uns Ameisenhaufen ansehen, und ich könnte so tun, als würde ich alles wissen. Ich könnte ihnen alles erklären, und die Kinder könnten niemanden fragen, ob es denn wirklich so sei, weil sonst niemand da oben wäre. Ich hätte immer recht. Alles, was ich erzählen würde, wäre wahr. Dann hätte es auch einen Sinn gehabt, sich alles zu merken.“⁵⁸⁹

Diese Stelle wird deshalb noch ein weiteres Mal in aller Ausführlichkeit zitiert, da sie sich beinahe detailgetreu auf Kleists Aufenthalt in der Schweiz bezieht. Kleist wollte zum einen „im Frühjahr“⁵⁹⁰ mit Wilhelmine von Zenge in die Schweiz aufbrechen und ließ sich nach einigen Versuchen, ein geeignetes Anwesen zu erwerben, ohne Begleitung „auf einer Insel in der Aare, am Ausfluss des Thunersees, recht eingeschlossen von Alpen“,⁵⁹¹ nieder. Dort hat er ein „kleines Häuschen an der Spitze“⁵⁹² für sechs Monate gemietet. Die Abgeschiedenheit der

⁵⁸⁸ Vgl. ebd.

⁵⁸⁹ Kracht, Christian: *Faserland*. Frankfurt am Main 2018, S. 158 f.

⁵⁹⁰ Kleist, Heinrich v.: *Brief an Wilhelmine von Zenge vom 10. Oktober 1801*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 691–696, hier: S. 696.

⁵⁹¹ Kleist, Heinrich v.: *Brief an Ulrike von Kleist vom 1. Mai 1802*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 723–725, hier: S. 724.

⁵⁹² Ebd.

Insel führt dazu, dass Kleist „von der ganzen Welt nichts mehr (weiß)“.⁵⁹³ Er führt weiter aus: „Übrigens muß ich hier wohlfeil leben, ich komme selten von der Insel, sehe niemand, lese keine Bücher, Zeitungen, kurz, brauche nichts, als mich selbst.“⁵⁹⁴ Die zukünftigen Kinder des Ich-Erzählers in *Faserland* hätten ebenso wenig einen Zugang zu anderen Informationen. Selbst als der Ich-Erzähler nachts auf den Zürichsee rudert, findet sich eine Entsprechung in Kleists Briefen: „Auf der Insel wohnt auch weiter niemand, als nur an der anderen Spitze eine kleine Fischerfamilie, mit der ich schon einmal um Mitternacht auf den See gefahren bin, wenn sie Netze einzieht und auswirft.“⁵⁹⁵

Das Bild, das in *Faserland* von der Schweiz als Bergidyll gezeichnet wird, ist nicht neu, sondern knüpft an einen rund 250 Jahre alten Mythos an, der zwar an sich nicht spezifisch deutsch ist, allerdings in der deutschen Kulturgeschichte eine große Rolle spielt.⁵⁹⁶ Familien wie die La Roches oder die Herders und eben kurzzeitig Heinrich von Kleist spielten nicht zuletzt wegen des ländlichen Idylls mit dem Gedanken einer Übersiedlung.⁵⁹⁷ Inhaltlich speist sich der Mythos der schönen, patriarchalen, unverdorbenen und freiheitlichen Schweiz durch die Wahrnehmung der Schweiz als bessere Ausgabe der eigenen Heimat.⁵⁹⁸ August Wilhelm Schlegel sah 1808 in der Schweiz folglich „ein stehen gebliebenes Bruchstück des alten Deutschlands, ein Spiegel dessen, was wir sein sollten“.⁵⁹⁹ Die Schweiz als idyllisches Refugium, wie es bereits im 18. Jahrhundert besungen wird, ist ein Land, in dem es „nie einen

⁵⁹³ Ebd.

⁵⁹⁴ Ebd.

⁵⁹⁵ Ebd.

⁵⁹⁶ Vgl. Bühler, Patrick/Marquardt, Franka: *Das >>große Nivellier-Land<<? Die Schweiz in Christian Krachts Faserland*. In: *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Hg. v. Johannes Birgfeld, Claude D. Conter, Köln 2009, S. 76–91, hier: S. 80 u. 88; Oesterle, Günter: *Die Schweiz – Mythos und Kritik. Deutsche Reisebeschreibungen im letzten Drittelp des 18. Jahrhunderts*. In: *Helvetien und Deutschland. Kulturelle Beziehungen zwischen der Schweiz und Deutschland in der Zeit von 1770–1830*. Hg. v. Hellmut Thomke, Martin Bircher, Wolfgang Proß, Amsterdam 1994, S. 79–100, hier: S. 83 f.

⁵⁹⁷ Vgl. Bühler, Patrick/Marquardt, Franka: *Das >>große Nivellier-Land<<? Die Schweiz in Christian Krachts Faserland*. In: *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Hg. v. Johannes Birgfeld, Claude D. Conter, Köln 2009, S. 76–91, hier: S. 80.

⁵⁹⁸ Hierbei gilt es zu beachten, dass durchaus auch Engländer zu den Schweiz-Reisenden zählen. Vgl. Hentschel, Uwe: *Mythos Schweiz. Zum deutschen literarischen Philhelvetismus zwischen 1700 und 1850*. Tübingen 2002, S. 56; Bühler, Patrick/Marquardt, Franka: *Das >>große Nivellier-Land<<? Die Schweiz in Christian Krachts Faserland*. In: *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Hg. v. Johannes Birgfeld, Claude D. Conter, Köln 2009, S. 76–91, hier: S. 81.

⁵⁹⁹ Schlegel, August Wilhelm: *Umriße, entworfen auf einer Reise durch die Schweiz*. In: ders.: *Sämtliche Werke. Band 8*. Hg. v. Eduard Böcking, Leipzig 1846, S. 154–176, hier: S. 155.

Krieg“⁶⁰⁰ gegeben hat. Dieses Motiv findet sich als literarische Verarbeitung auch in Manns *Zauberberg* und, deutlich differenzierter, in Kleists überlieferten Briefen. Kleist verwirft seinen Gedanken, in der Schweiz Grundbesitz zu erwerben, sobald er bemerkt, dass „Zürich im Aufstande“⁶⁰¹ ist. Ihn „ekelt vor dem bloßen Gedanken“,⁶⁰² dass die Schweiz französisch werden könnte, und fürchtet die „Nacht der Verwirrung, (die) über Ihr (Heinrich Zschokke) unglückliches Vaterland hereinzubrechen droht“.⁶⁰³ Die Schweiz ermöglicht es den deutschen Reisenden, sich ein wenig überlegen zu fühlen, sofern sie von dort aus auf Deutschland blicken. Im Abschnitt zur Analyse von *Faserland* wird noch einmal ausführlicher auf dieses Motiv zurückzukommen sein, da der Mythos auf eine bestimmte Weise poetologisch funktionalisiert wird. Vorab kann man aber bereits festhalten, dass die Reise in die Schweiz wenig mit einer echten Befreiung oder Erleichterung zu tun hat.

Für Kleist entpuppt sich das vermeintliche Idyll angesichts der Kriegswirren also auch als ein Ort, an dem man lieber mietet, statt dauerhaft sesshaft zu werden. Freilich findet der Schweizer Idyllen-Mythos motivisch keinen direkten Niederschlag in *Michael Kohlhaas*. Es sollte durch den Rekurs auf Kleists Briefe lediglich darauf verwiesen werden, dass dieser Mythos der deutschen Kulturgeschichte sich unmittelbar auf Kleists Lebenswirklichkeit ausgewirkt zu haben scheint und sich so eine weitere Klammer von Krachts Werk zu Kleists Wirken spannen lässt. Der Schweiz-Mythos enthält gleichwohl neben dem Schweizer Naturidyll noch eine weitere Ebene, die sich durchaus auch in *Michael Kohlhaas* und *Mario und der Zauberer* findet: die Komponente der Reise/Suche/Zuflucht in einen nichtkriegerischen Raum. Letzterer steht im Philhelvetismus seit dem 18. Jahrhundert in einer engen Verbindung mit dem Naturerhabenen, dem Patriarchalischen und der bürgerlichen Freiheit, weshalb die Schweizer die Lebensweise der biblischen Erzväter fortzusetzen scheinen.⁶⁰⁴ Diese Komponente des Schweiz-Mythos findet sich durchaus in den drei zu analysierenden Texten und erfahren jeweils eine spezifische Färbung.

⁶⁰⁰ Kracht, Christian: *Faserland*. Frankfurt am Main 2018, S. 153.

⁶⁰¹ Kleist, Heinrich v.: *Brief an Ulrike von Kleist vom 19. Februar 1802*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 718 f., hier: S. 718.

⁶⁰² Ebd., S. 718.

⁶⁰³ Kleist, Heinrich v.: *Brief an Heinrich Zschokke vom 2. März 1802*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 719 f., hier: S. 719.

⁶⁰⁴ Vgl. Bühler, Patrick/Marquardt, Franka: *Das >>große Nivellier-Land<<? Die Schweiz in Christian Krachts Faserland*. In: *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Hg. v. Johannes Birgfeld, Claude D. Conter, Köln 2009, S. 76–

Kleists Aufenthalt in der Schweiz liefert also nicht nur interessante Einblicke in seine politische Haltung und in seine Vorstellung vom zeitgenössischen Literaturbetrieb, sondern offenbart auch Strukturen einer bestimmten Abwandlung des Schweiz-Mythos in Kleists Werk. Um nun zu begreifen, weshalb Barbara Vinken eine neue Lesart der *Hermannsschlacht* vorschlägt, die nicht auf eine undifferenzierte Positionierung *gegen* Frankreich abzielt, und die sich – so die These – auch in *Michael Kohlhaas* als außenpolitische Dimension des Textes in Verbindung mit dem Politischen Erzähler findet, lohnt es sich, Kleists Schaffen im Spannungsfeld von Aufklärung und Romantik zu betrachten. Kleists Werk ist ebenso wie das Schaffen seiner Zeitgenossen davon geprägt, vermehrt Erzähltexte statt Dramen zu schreiben. Dies liegt zum einen an der gestiegenen Nachfrage (s. o.) und zum anderen daran, dass Kleists Erzählungen, laut eines Briefs von Clemens von Brentano, einen großen Erfolg bei den Rezipierenden vorweisen, auch wenn sich Kleist vom Drama zur Erzählung „herabgelassen“ habe.⁶⁰⁵ Sein episches Werk ist ebenso wie sein dramatisches von den Versuchen geprägt, den Erfordernissen der sich rasch entwickelnden frühromantischen Dramentheorien gerecht zu werden, die aus antiken Vorbildern und aus Shakespeare-Momenten ein spezifisch deutsches Modell der Tragödie schaffen wollten.⁶⁰⁶ Dies konnte nur im Wege experimenteller Versuchsanordnungen erreicht werden, die innovative und zeitgemäße Ergebnisse angesichts der historischen Situation der Französischen Revolution und zweier grundverschiedener Epochen (Aufklärung und Romantik) in neue literarische Formen einbinden.⁶⁰⁷ Darüber hinaus finden sich ebendiese tragischen Elemente auch in den epischen Texten von Kleist.⁶⁰⁸

Ein tragischer Vorgang wird bei Kleist immer dann ausgelöst, wenn äußere Umstände mit der inneren Verblendung (die Unfähigkeit, die eigenen Gefühle durch die Sprache zu erkennen) korrelieren und zu einer Steigerung eines bereits bestehenden Konflikts führen.⁶⁰⁹ Diese Störung der Erkenntnis gehört zur Beschaffenheit des Erkennens und der Sprache selbst. Schließlich habe sich die Sprache von der Wirklichkeit, auf die sie sich bezieht, so weit entfernt,

⁶⁰⁵ hier: S. 80; Hentschel, Uwe: *Mythos Schweiz. Zum deutschen literarischen Philhelvetismus zwischen 1700 und 1850*. Tübingen 2002, S. 365.

⁶⁰⁶ Vgl. Breuer, Ingo: *Erzählungen*. In: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Ingo Breuer, Stuttgart 2013, S. 90–97, hier: S. 95.

⁶⁰⁷ Vgl. Stephens, Anthony: *Tragödie, Trauerspiel, Schauspiel*. In: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Ingo Breuer, Stuttgart 2013, S. 15–21, hier: S. 15.

⁶⁰⁸ Vgl. ebd., S. 16.

⁶⁰⁹ Vgl. ebd., S. 18.

⁶⁰⁹ Vgl. ebd., S. 19.

dass sie eine imaginierte Gegenwelt entwirft, in der die Logik der lückenlosen Entsprechung noch zu stimmen scheint.⁶¹⁰ Zudem birgt die Einsicht in den Verblendungsprozess bei Kleist keine Rettung, sondern bleibt in den ersten Werken folgenlos und führt erst in den späteren zum Untergang.⁶¹¹ So kann man in Kleists Werk eine radikale Auffassung des Tragischen festmachen: Nach Ingrid Kohrs kennt diese Art der Tragödie nur eine einzige Entscheidungsmöglichkeit – nämlich die Entscheidung für das Unentscheidbare, wodurch sich der Mensch nur für den Konflikt selbst entscheiden kann.⁶¹²

Zu Recht verweist Barbara Vinken nun darauf, dass die *Hermannsschlacht* nicht allein als Propagandastück Kleists zu lesen sei, das zum Krieg gegen Frankreich mobilisieren sollte. Vinken bricht ihre Argumentation zwar nicht auf eine Einordnung des Dramas in Komödie oder Tragödie herunter, doch angesichts ihrer Interpretation drängt sich die Frage auf, ob sich neben der nicht zu haltenden Einordnung als Propagandastück und den komischen Elementen nicht auch eine tragische Struktur findet. Selbstredend geht es in der *Hermannsschlacht* um das Komödie-Spielen von Hermann und Tusnelda, nämlich in dem Sinne, dass sie etwas vorspielen oder vortäuschen, um Rom am Ende zu zerstören.⁶¹³ Grundsätzlich ist Kleists Komik keine Manifestation des Lebens oder des Schöpferischen in einer dionysisch-karnevalistischen Komödientradition, sondern eine Auflösung aller Strukturen und eine Öffnung ins Sinnlose, konzipiert als Reversseite der dionysischen Komik, weshalb in Bezug auf Kleists Werk oft von *Tragikomödien*⁶¹⁴ oder *ernsten Komödien*⁶¹⁵ gesprochen wird.⁶¹⁶ An dieser Stelle sei bereits darauf verwiesen, dass diese spezielle Verzahnung von tragischen und komischen Elementen ebenfalls Einzug in einen anderen epischen Text, *Eurotrash*, hält, der als Fortsetzung von *Faserland* gilt: Die Mutter des Ich-Erzählers bezeichnet die gemeinsame Reise nicht umsonst als „Tragödie mit komödiantischen Elementen“.⁶¹⁷ Dieses Konzept, in Verbindung mit Vinkens

⁶¹⁰ Vgl. ebd.

⁶¹¹ Man denke an den Ausgang in Kleists *Die Familie Schroffenstein* im Vergleich zu *Pehlvesilea* oder *Prinz Friedrich von Homburg*. Vgl. Stephens, Anthony: *Tragödie, Trauerspiel, Schauspiel*. In: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Ingo Breuer, Stuttgart 2013, S. 15–21, hier: S. 19.

⁶¹² Vgl. Kohrs, Ingrid: *Das Wesen des Tragischen im Drama Heinrichs von Kleist*. Marburg 1952, S. 23.

⁶¹³ Vgl. Greiner, Bernhard: *Komödie*. In: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Ingo Breuer, Stuttgart 2013, S. 21–27, hier: S. 24.

⁶¹⁴ Vgl. Guthke, Karl S.: *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*. Göttingen 1961.

⁶¹⁵ Vgl. Arntzen, Helmut: *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*. München 1968.

⁶¹⁶ Vgl. Greiner, Bernhard: *Komödie*. In: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Ingo Breuer, Stuttgart 2013, S. 21–27, hier: S. 25.

⁶¹⁷ Kracht, Christian: *Eurotrash*. Köln 2021, S. 156.

Interpretation, offenbart, dass die Frage nach dem eigenen Empfinden und dem eigenen Selbstbild dem Titelhelden nämlich sehr wohl gestellt wird: dergestalt, dass durch die Pervertierung des deutschen Nationalmythos Franzosen und Deutsche zu einem Volk werden.⁶¹⁸ Vinken zeigt auf, inwiefern Hermann zum Zerrbild der Römer oder der Franzosen wird, indem er homoerotische und modische Züge eines französischen und weibischen Höflings annimmt, wodurch sich die Opposition zum Idealbild des tugendhaften deutschen Mannes auflöst.⁶¹⁹ Die für den Nationalmythos konstitutive Feindschaft entfällt und damit auch der Grund des Krieges.⁶²⁰ Vielmehr handle es sich um eine translatio des römischen Bürgerkrieges.⁶²¹ Die Einsicht in diesen Prozess der Verblendung wird auf die zeitgenössischen Rezipierenden verlagert, die zu Recht „perplex“⁶²² zurückbleiben. Schließlich ist das, was Hermann auf der Bühne sagt, das Gegenteil von dem, was im Stück auf Handlungsebene gezeigt wird.

Der Krieg erhält in der *Hermannsschlacht* die Dimension eines Bruderkrieges (Bürgerkrieges), allerdings bleibt in ihm die außenpolitische Komponente erhalten, da in der *Hermannsschlacht* ein pessimistisches Bild der Ordnung Europas gezeichnet wird. Es geht nicht um die Nachfolge der deutschen Befreiungskriege in der Tradition des republikanischen Roms, sondern um die Tradition des von Bürgerkriegen ruinierten Roms, in dem aller republikanische Geist in einem selbstzerstörerischen Kampf um tyrannische Macht zerstört wurde.⁶²³ Darüber hinaus werde die *patria potestas* (Schutz der Familie, der Familienverhältnisse und des Eigentums), die in der römischen Tradition den gerechten Krieg rechtfertigt, verkehrt.⁶²⁴ Dies gelingt in der *Hermannsschlacht*, weil offengelassen wird, wer welches Verbrechen begeht, und nicht klar ist, wer wirklich für die Vergewaltigung verantwortlich ist.⁶²⁵ So unterliegt sowohl die Begründung der deutschen Nation als auch das von Napoleon angetretene augusteische Erbe der Französischen Revolution einer Logik der Bürgerkriege.⁶²⁶ Das zeitgenössische Europa entpuppt sich in der *Hermannsschlacht* als

⁶¹⁸ Vgl. Vinken, Barbara: *Bestien: Kleist und die Deutschen*. Berlin 2011, S. 93.

⁶¹⁹ Vgl. ebd., S. 29–34.

⁶²⁰ Vgl. ebd., S. 24 f. u. 35.

⁶²¹ Vgl. ebd., S. 35 f.

⁶²² Ebd., S. 46.

⁶²³ Vgl. ebd., S. 42.

⁶²⁴ Vgl. ebd. S. 18.

⁶²⁵ Vgl. ebd., S. 56.

⁶²⁶ Vgl. ebd., S. 42.

Wiederkehr des bürgerkriegszerrissenen Roms, in dem Deutsche wie Franzosen nach imperialer und tyrannischer Macht streben, anstelle einer republikanischen Ordnung, wie es der deutsche Idealismus oder die Französische Revolution versprach.⁶²⁷

Das Ineinandergreifen von tragischen und komischen Elementen in Kleists Werk und Vinkens These zum aufgezeigten Europabild liefern eine wichtige intertextuelle und kriegerische Folie zu *Michael Kohlhaas*. Nach Ernst von Pfuels wäre der Stoff von *Michael Kohlhaas* auch für ein Drama tauglich gewesen.⁶²⁸ Dies deckt sich mit den oben gewonnenen Erkenntnissen zu den Gattungssymbiosen um 1800 und spiegelt sich in der Handlung des Textes. Zum einen liegt ebenfalls ein Eingriff in die patria potestas vor, indem Kohlhaasens Eigentum an den vorab wohlgenährten Pferden durch den Junker auf dem Weg nach Sachsen verletzt und seine Frau von den Wachen des brandenburgischen Landesherrn tödlich verwundet wird. Dieser Eingriff in die patria potestas ist von zwei unterschiedlichen Landesherren mittelbar erfolgt und treibt Kohlhaas in seinen Rachefeldzug gegen die Obrigkeiten. Der Junker untersteht dem sächsischen Kurfürsten, der eine Klage durch verwandschaftliche Beziehungen abwehren konnte, wohingegen Kohlhaasens Bittschrift an den eigenen Kurfürsten von Brandenburg gerichtet ist. Dessen Wachen haben Lisbeth angeblich mit dem „Schaft einer Lanze“⁶²⁹ vor die Brust gestoßen. Lisbeth selbst kann zum Hergang keine Angaben machen, da sie von dem „aus dem Mund vorquellendem Blute gehindert“⁶³⁰ ist, zu sprechen, weshalb der Knecht nur das berichten kann, was die umstehenden Figuren ihm berichtet haben. Pikant wird diese Szene, da Lisbeth sich vom Kastellan des Kurfürsten Hilfe bei der Übergabe der Bittschrift ihres Mannes erhofft – gerade jener Kastellan, der „in früheren Zeiten (...) um sie geworben habe“⁶³¹ und mittlerweile zwar selbst verheiratet sei, Lisbeth allerdings immer noch nicht vergessen habe. Das bedeutet, dass der Übergriff auf Lisbeth, der an das Bild einer Vergewaltigung angelehnt ist (Lanze statt Phallus, wenngleich Lisbeth nicht durchstoßen wird, sondern tödliche Quetschungen an der Brust erleidet) und so auch in sexueller Hinsicht die

⁶²⁷ Vgl. ebd.

⁶²⁸ Vgl. Kleist, Heinrich v.: *Michael Kohlhaas. (Aus einer alten Chronik)*. Anmerkungen. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. S. 895.

⁶²⁹ Kleist, Heinrich v.: *Michael Kohlhaas*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 9–103, hier: S. 29.

⁶³⁰ Ebd., S. 30.

⁶³¹ Ebd., S. 29.

patria potestas verletzt, erst ermöglicht wurde, da Kohlhaas sein Einverständnis dazu gegeben hat, die romantischen Gefühle eines anderen Mannes wieder aufleben zu lassen.

Zum anderen ergibt sich eine außenpolitische Dimension, indem deutlich wird, dass der Kurfürst von Brandenburg eine Allianz mit Polen gegen Sachsen gebildet hat. Gleichzeitig ist das Urteil vom kaiserlichen Hof in Wien für beide Kurfürsten verpflichtend. Die Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation stehen seit Karl dem Großen und der Dynastie der Ottonen in der Tradition der römischen Kaiser und legitimieren ihren Herrschaftsanspruch mit der Idee des erneuerten Römerreichs, also der *translatio imperii*.⁶³² Der Rachefeldzug, der aus der Verletzung der patria potestas resultiert, sowie seine Beilegung verhandeln ebenso wie in der *Hermannsschlacht* die Frage, nach dem Grund des bellum iustum (Rechtfertigung durch eine Verletzung der patria potestas) und in Verlängerung dazu die Frage, nach der Legitimation einer europäischen Ordnung in der Tradition der *translatio* des römischen Reichs. Nicht umsonst wird der gerechte Krieg in *Michael Kohlhaas* noch mit dem Kohlhaasischen Mandat versehen, das Kohlhaas vom Lützener Schloss aus verkündet, damit sich das Volk ihm anschließen kann, um eine „bessere() Ordnung der Dinge“⁶³³ zu errichten. Unter dem Mandat findet sich eine „Art Verrückung“,⁶³⁴ die besagt: „Gegeben auf dem Sitz unserer provisorischen Weltregierung, dem Erzschlosse zu Lützen.“⁶³⁵

Im Vergleich zur *Hermannsschlacht*, die ein pessimistisches zeitgenössisches Europabild zeichnet, da das Ende der Hoffnung der Französischen Revolution besiegt und eine *translatio* des römischen Bürgerkrieges erfolgt ist, birgt *Michael Kohlhaas* politische Grundsatzreflexion zu Legitimationsverfahren politischer Ordnungen innerhalb Europas. Diese sind untrennbar mit kriegerischen Auseinandersetzungen verbunden, da politische Ordnungen aus Staatsgründungskriegen neu entstehen oder sich im Wege von Revolutionen neu formieren.⁶³⁶ Geben sie sich sodann eine Verfassung, erfährt diese Setzung eine Legitimation. Doch vor dieser ersten Rechtsgewalt liegt stets eine Gewalt ohne Recht, die man

⁶³² Vgl. Schnettger, Matthias: *Kaiser und Reich. Eine Verfassungsgeschichte (1500–1806)*. Stuttgart 2020, S. 13.

⁶³³ Kleist, Heinrich v.: *Michael Kohlhaas*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 9–103, hier: S. 41.

⁶³⁴ Ebd.

⁶³⁵ Ebd.

⁶³⁶ Vgl. Langewiesche, Dieter: *Der gewaltsame Lehrer. Europas Kriege in der Moderne*. München 2019, S. 21.

beispielsweise als Gewalt der siegenden Partei einer Revolution bezeichnen kann.⁶³⁷ Die Rechtsprechungspraxis kehrt als Wiederholung dieser Gründungsgewalt zurück,⁶³⁸ deren spezifische Verbindung von Gesetz, Gewalt und Normativität in *Michael Kohlhaas* thematisiert wird.⁶³⁹ Es wird sich zeigen, dass die Normativität in *Michael Kohlhaas* allerdings nicht als Effekt eines juristischen Willensakts anzusehen oder im souveränen Bewusstsein verortet ist. Normativität gilt vielmehr als Ergebnis eines wechselseitigen historischen Prozesses von juristischer Praxis und medialer Aufbereitung. *Michael Kohlhaas* daher in einer Zeit vor dem Dreißigjährigen Krieg zu verorten, in der sich der absolutistische Staat als Gewaltmonopol erst entwickeln und sich die Frage nach einer legitimen Gestaltung der europäischen Ordnung noch stellen wird, ist angesichts der realhistorischen Entstehungszeit nicht verwunderlich. Die Koalitions- und Befreiungskriege gegen die Vorherrschaft Napoleons und seine imperialen Bestrebungen betreffen die anderen europäischen absolutistischen Staaten unmittelbar territorial und werden nach Kleists Tod zum Wiener Kongress führen, der, wie oben dargelegt, die föderale Ordnung Europas als friedliches Nebeneinander von souveränen Staaten herstellt. In *Michael Kohlhaas* zu dieser Zeit darüber hinaus einen zivilrechtlichen Streitfall als Ausgangspunkt der Handlung zu setzen, legt den Fokus noch auf einen weiteren Aspekt, der im Text in Hermann'scher Manier ad absurdum geführt wird: das nationale Rechtsbewusstsein.

Schließlich etablierten sich im Europa des 18. Jahrhunderts vermehrt Gesetzeskodifikationen wie das bayerische Gesetzbuch, der *Codex Maximilianeus Bavanicus Civilis* von 1756 (CMC), das *Preußische Allgemeine Landrecht* von 1794 (ALR) oder der *Code civil* (CC). Nach Napoleons Sieg über die Preußische Armee in Jena 1806 wurden einzelne Länder im deutschen Gebiet dazu gedrängt, den *Code Napoléon* (vormals *Code civil*) einzuführen.⁶⁴⁰ Dies verschärfe die Rechtsunsicherheit, da zu jener Zeit verschiedene Privatrechtsordnungen, wie die

⁶³⁷ Vgl. Vismann, Cornelia: *Das Recht und seine Mittel. Ausgewählte Schriften*. Hg. v. Markus Krajewski, Fabian Steinhauer. Frankfurt am Main 2012, S. 321; Vismann bezieht sich hier auf Derrida und Benjamin.

⁶³⁸ Vgl. ebd.

⁶³⁹ Die Verbindung von Recht und Gewalt ist bereits Gegenstand der Kleistforschung, vorliegend entwickelt sich allerdings ein anderes Argument aus dieser Verbindung. Siehe zu Recht und Gewalt bei Kleist pars pro toto Künzel, Christine: Recht und Justiz. In: *Kleist. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Ingo Breuer, Stuttgart 2013, S. 272–275, hier: S. 723; Miller, Hillis J.: *Die Festlegung des Gesetzes in der Literatur – am Beispiel Kleists*. In: *Kleist lesen*. Hg. v. Nikolaus Müller-Schöll, Marianne Schuller, Bielefeld 2003, S. 181–208.

⁶⁴⁰ Vgl. für die herrschende Meinung der Rechtsgeschichte im folgenden Forschungsreferat das Grundlagenwerk von Meder, Stefan: *Rechtsgeschichte*. Köln 2011, S. 296; in den jeweiligen Kapiteln verweist Meder ausführlich auf weiterführende Forschungsarbeiten zu den einzelnen Bereichen.

französische, preußische, bayerische, sächsische, österreichische oder dänische galten.⁶⁴¹ Hinzu kamen der auf einer Grundlage des römisch-kanonischen Rechts zu einem *ius commune* gewachsenen Normbestand und eine Fülle von Partikularrechten, wie der Sachsen-Spiegel.⁶⁴² So trat neben die Forderung nach einer einheitlichen Gestaltung des Privatrechts, um vor allem den Handel und die Industrie zu stärken, auch die Forderung nach einer Kodifikation, die dem aufkeimenden Nationalbewusstsein gerecht wurde und deutlich werden lässt, dass es ein spezifisch deutsches Rechtsbewusstsein gebe, das über Jahrhunderte dem rezipierten fremden Recht getrotzt habe.⁶⁴³ So ist das bürgerliche Recht in Deutschland als ein Ergebnis eines gegen die rezipierten Rechte gerichteten Kampfes für ein vom Volk ausgehendes einheimisches Recht zu verstehen.⁶⁴⁴

Daraus entwuchs im Verlauf des 19. Jahrhunderts ein Konflikt zwischen einer germanistischen und romanistischen Rechtstradition.⁶⁴⁵ Daher wurden germanistische Rechtsgelehrte um 1800 vor die Aufgabe gestellt, aus Quellen verschiedener Epochen der deutschen und germanischen Rechtsgeschichte „leitende Grundsätze herauszudestillieren, die als Prinzipien eines wissenschaftlich fundierten Privatrechts dienen konnten“.⁶⁴⁶ Solche Prinzipien wurden in der „gemeinsamen Nationaleigentümlichkeit und Volkssitte“,⁶⁴⁷ in der Gestalt des Rechts als unmittelbar vom Volk erzeugten Rechts und der germanischen Freiheit, die in früheren Zeiten dem Fehderecht des Individuums entsprochen hätte, gesehen.⁶⁴⁸ So wurde ein Zentralbegriff des deutschen Privatrechts die Autonomie als Erscheinungsform der „Deutschen Freiheit“, auch bekannt als *libertas Germaniae*.⁶⁴⁹ Diese Autonomie umfasste einerseits die Befugnis, außerhalb staatlicher Grenzen (Gemeinden und Genossenschaften, z. B. moderne AGBs) selbstständig Recht zu setzen, und andererseits auch die Befugnis, im Rahmen einer Privatautonomie von einzelnen Personen als Rechtssubjekt die individuelle Gestaltung der Rechtsverhältnisse vorzunehmen (privatrechtliche Vertragsverhältnisse, z. B.

⁶⁴¹ Vgl. ebd.

⁶⁴² Vgl. ebd.

⁶⁴³ Vgl. ebd. u. S. 306.

⁶⁴⁴ Vgl. ebd., S. 306.

⁶⁴⁵ Vgl. ebd.

⁶⁴⁶ Ebd., S. 308.

⁶⁴⁷ Ebd.

⁶⁴⁸ Vgl. ebd.

⁶⁴⁹ Vgl. ebd.

Kaufvertrag).⁶⁵⁰ Hier zeichnet sich bereits ab, dass der Schadensersatzfall in *Michael Kohlhaas*, der Verweis auf das Fehderecht, die unterschiedlichen Rechtsordnungen sowie gerichtlichen Zuständigkeiten und die Rechtssetzung per se nicht alleine in der Dimension des Widerstandsrechts im Gesellschaftsvertrag gedeutet werden können. Vielmehr offenbaren sich in der Legitimation einer Rechtssetzung und ihrem normativen Geltungsanspruch die zugrunde liegenden Prozesse und ihr Verhältnis zur Tradition der *translatio imperii*.

Um dies deutlich zu machen, erfolgt ein Exkurs zum Verhältnis des römischen Rechts bei den Germanen und im Heiligen Römischen Reich. In der Diskussion um die einzelnen Kodifikationen und ihre Methoden, die der Entwicklung historischer Schulen von Germanistik und Romanistik in der Rechtswissenschaft vorausging, war eine solche Trennung eigentlich nicht angelegt. Es ging vielmehr darum, aufzuzeigen, dass die naturrechtliche Vorstellung von der Vernunft als Grundlage der Gesetzgebung samt ihres Anspruchs auf Vollständigkeit des Gesetzes auf einer Illusion beruht, da vor allem nach dem Juristen Savigny⁶⁵¹ das Gesetz lediglich *eine* Quelle des Rechts darstellt und das Recht beständig fortentwickelt werden müsse.⁶⁵² Savigny und seine Schüler, zu denen auch Jakob Grimm zählte, machten es sich im Geiste der Romantik zum Auftrag, aus der Geschichte zu einer Erneuerung des Rechtswesens zu gelangen.⁶⁵³ Es wird sich zeigen, dass es nicht unproblematisch ist, die Deutsche Freiheit als genuin nationales Rechtsbewusstsein anzusehen, aus der das Fehderecht und Formen der Privatautonomie entstanden sein sollen, wie es Rechtsglehrte der germanistischen Schule im 19. Jahrhundert annahmen.

Das Heilige Römische Reich Deutscher Nation war ein föderalistisches Staatengebilde mit politischer, kultureller und religiöser Vielfalt. Im Vergleich zu Frankreich, wo der Zentralismus und das Königtum immer stärker wurden, gewannen im Reich die Partikulargewalten wie die Stände zunehmend politisches Gewicht.⁶⁵⁴ Das ständische Prinzip forderte eine feste Begrenzung der kaiserlichen Rechte, damit der Kaiser ohne ihre Mitwirkung keine Gesetze

⁶⁵⁰ Vgl. ebd.

⁶⁵¹ Friedrich Carl von Savigny wurde bereits 1799 promoviert, 1803 habilitiert, studierte in Jena, Leipzig, Göttingen, Halle, lehrte in Marburg, Landshut und Berlin, heiratete Kunigunde Brentano, die Schwester von Clemens Brentano. Zu seinen Schülern zählten die Gebrüder Grimm. Vgl. Dennler, Iris: *Friedrich Karl von Savigny*. Berlin 1985.

⁶⁵² Vgl. Meder, Stefan: *Rechtsgeschichte*. Köln 2011, S. 303.

⁶⁵³ Vgl. Kroeschell, Karl: *Deutsche Rechtsgeschichte. Band 3: Seit 1650*. Köln 2008, S. 128.

⁶⁵⁴ Vgl. Meder, Stefan: *Rechtsgeschichte*. Köln 2011, S. 186.

erlassen konnte, und gestand ihm so keine absolute, sondern nur eine vertragsgemäße Gewalt zu.⁶⁵⁵ Dieser Auffassung entsprachen später auch die protestantische Staatslehre und genossenschaftliche Ideen (Johannes Althusius), die die aus der *translatio imperii* gefolgerten Ansprüche des Kaisers zurückwiesen und ein Widerstandsrecht um 1600 formulierten.⁶⁵⁶ Dies begünstigte eine Rechtsbildung von unten im Sinne von Gewohnheitsrecht oder Autonomie, dem *ius non scriptum*.⁶⁵⁷ Das monarchische Prinzip dagegen ist in Territorien entwickelt worden, die einer Autorität und einem dominierenden Willen unterlagen, der sich von oben her vor allem qua Gesetz, dem *ius scriptum*, ausbreitete.⁶⁵⁸ Die Möglichkeit zur zentralen Setzung und Durchsetzung von Macht war dennoch über den Landfrieden als Form einer mittelalterlichen Verfassung ab dem 11. Jahrhundert gegeben.⁶⁵⁹

Ein erhaltener Rechtstext dieser Zeit ist der *Sachsenspiegel* (1221–1224). von Eike von Repgow. Hier gibt sich der Verfasser in der Vorrede nicht als Erfinder des Rechts aus, sondern als Rechtslaie und Überlieferer dessen, was ohnehin gebräuchlich ist. Repgow hatte keine explizite Kenntnis des römischen Rechts, sondern zeichnet ihm bekanntes Kirchenrecht oder Standesrecht auf, mit dem er in seiner Tätigkeit als Berater von Fürsten in Berührung gekommen ist.⁶⁶⁰ Im *Sachsenspiegel* ist auch eine Eindämmung von privater Gewalt und Fehde vorgesehen, die gerade durch eine schwache Zentralmacht und der Bestrebung nach möglichst geschlossenen und autonomen Herrschaftsbereichen der Landesherrschaften und des Hochadels entstehen konnte. Dieser Umstand und die feudale Ordnung des Heiligen Römischen Reiches war für die germanistische Rechtswissenschaft im 19. Jahrhundert Grund zur Annahme, dass der *Sachsenspiegel* Aufschluss über mittelalterliche Formen des deutschen Rechts liefert, die vom römischen Denken nur in Teilbereichen berührt worden sind.⁶⁶¹

Das ausgeführte Gewohnheitsrecht gilt als Verweis auf das Recht der einzelnen germanischen Stämme, die sich nach dem Zerfall des Römischen Reiches auf dessen ehemaligem Herrschaftsgebiet etabliert haben.⁶⁶² Hierbei handelt es sich um Westgoten, Burgunder,

⁶⁵⁵ Vgl. ebd.

⁶⁵⁶ Vgl. ebd.

⁶⁵⁷ Vgl. ebd.

⁶⁵⁸ Vgl. ebd.

⁶⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁶⁰ Vgl. ebd., S. 172.

⁶⁶¹ Vgl. ebd., S. 184.

⁶⁶² Vgl. ebd., S. 128–140.

Franken und Langobarden, bevor sich Karl der Große als größter seiner politischen Erfolge in die Nachfolge der römischen Kaiser gestellt hat.⁶⁶³ Unter Karl dem Großen wurde sein Hof zum kulturellen und geistigen Zentrum Europas, wo er ein tiefes Interesse an germanischen Sagen, den alten Stammesrechten und der Sprache entwickelte.⁶⁶⁴ Rechtlich liegt seine Errungenschaft vor allem darin, die vielen vorherrschenden Stammesrechte zu sammeln und selbst eine große Zahl an Anordnungen zu erlassen.⁶⁶⁵ Diese Stammesrechte liefern also einerseits für mittelalterliche Rechtsquellen wie dem Sachsen-Spiegel den Schlüssel zu einer nicht römisch verfälschten Rechtstradition der Germanen, die sich gerade durch Deutsche Freiheit auszeichne. Auf der anderen Seite, beginnend mit Karl dem Großen und spätestens seit den Ottonen, bilden die Territorien samt ihrer geltenden Stammesrechte den Ausgangspunkt des Heiligen Römischen Reiches als *translatio imperii*.

Die Stammesrechte werden im Folgenden nun nicht einzeln dargelegt, sondern nur in ihren strukturellen Gemeinsamkeiten. Germanenstämme, die sich auf dem Boden des untergehenden römischen Imperiums niederlassen, sind vor Ort nicht nur mit ihren eigenen Stammesmitgliedern konfrontiert, sondern auch mit der dort ansässigen römischen Bevölkerung.⁶⁶⁶ Es erweist sich schlicht als pragmatisch, eine Rechtsordnung zu entwerfen, die die unterschiedlichen Interessen vereint. Daher finden sich in den Stammesrechten viele Parallelen zum spätromischen Recht. Es gilt als unwahrscheinlich, dass mit den Germanen und Römern zwei unterschiedliche Rechtssysteme aufeinandergeprallt sind, da es unzählige römische Statthalter in diesen Gebieten gegeben hat und die Konfrontation mit dem römischen Recht die germanische Vorstellung von Recht überhaupt erst hervorgebracht hat.⁶⁶⁷ Daher, und weil die germanischen Stämme größtenteils Illiteraten waren, sind die Stammesrechte auch in lateinischer Sprache verfasst.⁶⁶⁸ Eine andere Auffassung in der Forschung vertritt die These, dass in der Niederschrift der Stammesrechte der Versuch unternommen wird, die überwiegend mündlich tradierte germanische Rechtstradition zu konservieren und die errungene Macht auf dem ehemals römischen Gebiet auch nach außen

⁶⁶³ Vgl. ebd., S. 143.

⁶⁶⁴ Vgl. ebd., S. 142 f.

⁶⁶⁵ Vgl. ebd.

⁶⁶⁶ Vgl. ebd., S. 130.

⁶⁶⁷ Vgl. ebd., S. 137.

⁶⁶⁸ Vgl. ebd., S. 135.

zu demonstrieren.⁶⁶⁹ Schließlich finden sich gerade in der Lex Burgundionum durchaus dem antiken spätömischen Recht entgegenstehende Formen der Konfliktlösung wie der Zweikampf.⁶⁷⁰ Der gerichtliche Zweikampf weist auf eine Zeit reiner Selbsthilfeordnungen zurück, in der physische Selbsthilfe den Streit beilegte, und dient als Fehdeersatz oder Aggressionssurrogat.⁶⁷¹ Dies unterscheidet sich freilich grundlegend von altrömischen Ritualen wie der *manicipatio* (Rechtsgeschäft des *ius civilie* aus dem Zwölftafelgesetz des antiken römischen Rechtsverkehrs zur Eigentumsübertragung) oder *vindicatio* (Herausgabe der Sache vom Besitzer an den Eigentümer).⁶⁷² Für den Fortgang der vorliegenden Arbeit ist nun der entscheidende Punkt erreicht: Zum einen bedingte Gewalt, als Mittel zur Durchsetzung von Recht, in Rom die Entstehung des Zwölftafelgesetzes, und zum anderen sind die einzig überlieferten Quellen zum Rechtssystem der Germanen alte Mythen, Sagas und Lieder oder die *Germania* von Tacitus.

Daraus folgt, dass man sowohl beim Hermann-Mythos als auch auf der Suche nach dem genuin germanischen Rechtsverständnis ausgerechnet auf die Darstellungen eines römischen Dichters zurückgeworfen wird – eben jener Dichter, der die *Germania* als moralisierendes Lehrstück über den Sittenverfall in Rom verfasst hat und vermutlich selbst nie in Germanien zugegen war. Aus der *Germania* werden einige germanische Ideale abgeleitet. So wären in der Ehe beide Ehepartner nicht nur keusch, sondern würden noch nicht einmal ein Verlangen nach einem Ehebruch kennen, da man die Ehe als solche ebenso liebe wie den Partner. Im antiken Rom wurde bereits früh (zur Kaiserzeit) die gewaltsame Selbsthilfe unterbunden und das Gewaltmonopol auf die staatliche Seite verlagert. Bei den Germanen hingegen, so schildert Tacitus, wird dieser gewalttätige Naturzustand hingegen gebilligt und kultiviert, weshalb sich gewaltsame Formen der Selbsthilfe finden. Aus diesem Unterschied, den Tacitus zwischen Römern und Germanen aufmacht, entwächst der Mythos der gewaltsamen Selbsthilfe der germanischen Rechtstradition, der sich in der im mittelalterlichen Fehderecht und rudimentär im modernen BGB findet. Man denke beispielsweise an § 859 Abs. 1 BGB zur Selbsthilfe des Besitzers einer Sache: „Der Besitzer darf sich verbotener Eigenmacht mit Gewalt erwehren.“ Selbstredend unterliegt eine solche Norm im heutigen BGB strengen Auflagen, da das

⁶⁶⁹ Vgl. ebd., S. 136.

⁶⁷⁰ Vgl. ebd., S. 136 f.

⁶⁷¹ Vgl. ebd., S. 137.

⁶⁷² Vgl. ebd.

Gewaltmonopol beim Staat liegt. Auch findet sich die feudale Ordnung des Heiligen Römischen Reiches und die Macht der Landesfürsten gegenüber dem Kaiser, wie im Sachsen-Spiegel beschrieben, im Bild der von Tacitus beschriebenen Germanen und ihrer Teutschen Freiheit. Diese feudale Autonomie findet sich auch auf der Ebene der privaten Rechtsgeschäfte der Rechtssubjekte als Privatautonomie.

Ob Kleist während seiner Arbeit an *Michael Kohlhaas* einen derart tiefen Einblick in die gerade zu entdeckende Rechtsgeschichte im Zeitgeist der Romantik hatte, ist fraglich. Das zugrunde liegende Problem dürfte ihm in seinem kurzen Jurastudium sehr wohl begegnet sein, da sich die führenden Theoretiker an ihm abgearbeitet haben: Wie ist die absolute Idee des Naturrechts, als überzeitlich und überregional gültiges Recht der Vernunft, mit den einzelnen regionalen Kodifizierungen des Privatrechts, die um 1800 auftreten, zu vereinbaren? Wie verhält es sich sodann mit der Gewalt der Rechtsetzungsakte? Gerade Savigny ist der Ansicht, dass ein Staat sein Privatrecht nicht einfach wie ein Hemd wechseln könne. Vielmehr eigne sich der Vergleich zur Sprache, wie diese sollte das Gesetz durch das Leben der Menschen selbst erzeugt werden und nicht durch die Willkür des Gesetzgebers. Dennoch ist Savigny kein Gegner der Gesetzgebung, im Gegenteil, er legt den Fokus auf die Prozesse und unterschiedlichen Quellen, die das Recht hervorbringen. Das Recht entstehe nicht aus dem Gesetz, sondern das Gesetz aus dem Recht. Normativität ist stets das Ergebnis eines wechselseitigen historischen Prozesses von juristischer Praxis und medialer Aufbereitung mit seinem Ausgangspunkt in der empirischen Lebenswirklichkeit. Angesichts der prominenten Auseinandersetzung mit dem Nationalmythos und seiner Pervertierung in der *Hermannsschlacht* kann durchaus davon ausgegangen werden, dass auch in *Michael Kohlhaas* der Ursprung des nationalen Rechtsbewusstseins einer kritischen Prüfung unterzogen wird. Ist für die *translatio imperii* die Referenz immer das republikanische Rom, so scheint für Autonomie, die sich in der Fehde, im Privatrecht und in der feudalen Ordnung findet, die Referenz immer Germanien zu sein.

In der *Hermannsschlacht* wird deutlich, dass nationale Gründungsmythen stets behaupten, der Staatenbildung vorauszugehen. Sie verankern die Geschichte der eigenen Nation als verpflichtendes Erbe für die Gegenwart in der Vergangenheit, und im geläufigen Sprachbild des nationalen Erwachens erwecken sie den Eindruck, als seien sie ewig und die Form des

Staates lediglich eine wandelbare Hülle.⁶⁷³ Dieses sensemaking in a retrospective way wird durch Hermann ad absurdum geführt, da es schlicht keinen Unterschied mehr zwischen Römern und Germanen zu geben scheint. Ebenso legt *Michael Kohlhaas* offen, dass das nationale Rechtsbewusstsein nicht die Normativität der germanischen Autonomie begründet. Die Normativität der Autonomie entsteht nicht durch ein souveränes Bewusstsein einer politischen Gemeinschaft oder durch deren juristischen Willensakt einer Verfassungsgebung oder Privatrechtsordnung. Kohlhaas führt eindrucksvoll vor, dass der Geltungsanspruch jener Autonomie bereits das Ergebnis diverser multimedialer historischer Rechtspraktiken ist, vor allem im Austausch mit dem römischen Rechtssystem, und maßgeblich auf einer fiktionalen Zuschreibung von Tacitus beruht. Auf einmal wird die Zuschreibung von Gesetzestexten als faktuellen Texten und fiktionalen Reden virulent. Der Zusammenhang von Literatur und Recht scheint ein Besonderer zu sein. Hat der souveräne Akt, Gesetze zu erlassen, eine faktuale Referenz, oder handelt es sich hierbei um eine Urheberschaft, die auch fiktionalen Strukturen unterliegt? Dies spiegelt sich bereits im Aufbau des *Sachsenspiegels*, in dem der Verfasser vorab deutlich macht, dass er gerade keine Fiktion verfasse, sondern lediglich als Rechtslaie verschriftliche, was bereits geläufiges Recht ist und im Verlauf dann gerade zum Gesetzestext wird. *Michael Kohlhaas* scheint in seiner Struktur darauf ausgelegt zu sein, die Trennung von fabula und historia performativ verschwimmen zu lassen.

Diesen Prozess greift die Gestaltung von *Michael Kohlhaas* auf, weshalb schnell deutlich wird, dass die Ausführungen zu den scheinbar gegensätzlichen und nicht aufzulösenden diskursiven Überblendungen von mittelalterlichen Debatten zum Fehderecht und neuzeitlichen Ansichten zum Gesellschaftsvertrag und der Naturrechtslehre diesem Umstand nicht gerecht werden. In der Forschung wird hierbei der Konflikt von aufklärerischen und romantischen Staatsmodellen und Rechtstraditionen gesehen, die im Text gezielt gegeneinander geführt werden, sodass ihre Opposition nicht aufgelöst werden kann.⁶⁷⁴ Der Fokus liegt vermehrt auf der innenpolitischen Dimension von unterschiedlichen Rechtssystemen, Rechtstraditionen und dem Zusammenhang von Recht und Gerechtigkeit (s. o.). Schließlich führt der Erzähler Kohlhaas zu Beginn als „rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit“

⁶⁷³ Vgl. Buschmann, Nikolaus/Langenwiesche, Dieter (Hrg.): *Der Krieg in den Gründungsmythen europäischer Nationen und der USA*. Frankfurt 2004.

⁶⁷⁴ Vgl. Hamacher, Bernd: *Michael Kohlhaas*. In: *Kleist. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Ingo Breuer, Stuttgart 2013, S. 97–106, hier: S. 99.

ein, den das Ausschweifen seiner Tugend und sein Rechtsgefühl zu einem „Räuber und Mörder“ werden ließ. Der Verweis auf Kohlhaasens Vergehen wie Raub und Mord legt freilich die Vermutung nahe, dass der Konflikt lediglich durch das Versagen des staatlichen Rechtsschutzes und des Justizsystems eskaliert ist, und dass Kohlhaas, nachdem ihm in einem Prozess Recht geschehen ist, sich für seine Straftaten verantworten muss. Viele Forschungsarbeiten brechen den Konflikt also auf den Diskurs um das Recht zum Widerstand innerhalb des Gesellschaftsvertrages der aufklärerischen Staatsvertragstheorien herunter, der bei John Locke, Thomas Hobbes, Jean-Jacques Rousseau und Immanuel Kant durchaus gegensätzlich Bestandteil des Gesellschaftsvertrages sein kann oder nicht.⁶⁷⁵ Gelegentlich werden die Äußerungen von Kohlhaasens oder anderen Figuren zur kriegerischen Dimension des vorliegenden Schadensersatzfalls und dem daraus resultierenden Rachezug allerdings ernst genommen und *Michael Kohlhaas* in seiner Dimension als querulatorischer Terrorist untersucht. Dadurch, dass Kohlhaas sein Recht nur verfolgt und vom Staat geschützt wissen will, wird ihm dieser Status allerdings nicht vollumfänglich zugesprochen.⁶⁷⁶ Dies deckt sich freilich an der Textoberfläche mit Kohlhaasens Auflösung des Haufens, sobald sein Prozess neu aufgelegt wird, allerdings wird es der Struktur des Textes nicht gerecht.

In *Michael Kohlhaas* findet sich, ähnlich wie in *Faserland*, ein erzählerisches Experiment, das nicht nur auf der inhaltlichen Ebene Gegenstand des Erzählens wird, sondern sich im Lesen performativ vollzieht. Augenscheinlicher Ausdruck dieses Experiments ist Kohlhaasens Schadensersatzanspruch gegen den Junker Wenzel von Tronka, der Kohlhaasens Rappen heruntergewirtschaftet hat, nachdem er neue Regeln für die wirtschaftliche Zusammenarbeit in Form von Passierscheinen aufstellen wollte. Kohlhaas entgegnet diesen privatrechtlichen Auseinandersetzungen mit den üblichen zivilrechtlichen Mitteln, die ihm zur Verfügung stehen: einer Klage und einer Fehde. Im Verlauf des Textes wird die ausgeübte Privatautonomie zum Gegenstand teils gegensätzlicher rechtlicher Ebenen oder Traditionen. Sie wird einmal im Rahmen des naturrechtlichen Widerstandsrechts gegen eine staatliche Obrigkeit und die Justiz thematisiert, als Widerstandsrecht der Kurfürsten gegen den Kaiser im Heiligen Römischen Reich aus dem Sachsenriegel, oder als Staatsbegründungskrieg einer

⁶⁷⁵ Vgl. für einen Überblick aus rechtsphilosophischer Sicht Singer, Reinhard: *Recht und Gerechtigkeit bei Kleists Michael Kohlhaas*. In: *Rechtsgeschäft, Methodenlehre und darüber hinaus. Liber Amicorum für Detlef Leenen zum 70. Geburtstag am 4. August 2012*. Hg. v. Martin Häublein, Stephen Utz, Berlin 2012, S. 261–278.

⁶⁷⁶ Vgl. Sendler, Horst: *Michael Kohlhaas – gestern und heute*. Berlin 1985, S. 20.

gänzlich neuen Ordnung. Gegenstand des Experiments ist die Frage, ob und wie das nationale Rechtsbewusstsein der germanisch verwurzelten Autonomie mit einem normativen Geltungsanspruch versehen werden kann. Vollzogen wird dieses Experiment während des Lesens einer vermeintlich historischen Quelle, deren Kommentierung der auktoriale Erzähler übernimmt. Dabei ist dieses Experiment ein Selbstversuch mit autoperformativer Struktur, da der Vollzug des Experiments zugleich sein Ergebnis darstellt.⁶⁷⁷

Oben wurde bereits darauf verwiesen, dass *Michael Kohlhaas* formal sowohl einer klassischen Novelle als auch einer moralischen Erzählung gleicht. Dieser Befund ist wichtig, da er für die vorliegende Argumentation zwei Elemente verbindet. Erstens lehnen sich die Strukturen einer klassischen Novelle an die Repräsentationslogiken des klassischen Dramas an und verweisen so auf eine ungebrochene Repräsentation von monarchisch absoluter Herrschaft. Zweitens verweist die Struktur einer moralischen Erzählung auf eine noch nicht vollzogene Trennung von *fabula* und *historia*. In Anlehnung an die Ausführungen zur Dramentheorie von oben wäre aber gerade diese Trennung erforderlich, um die Grenzen der Illusion durch eine Wand zu institutionalisieren und die Repräsentation ungebrochener Herrschaftslogiken sicherzustellen. Hier kommt dem Erzähler eine entscheidende Rolle zu. Er beginnt die Erzählung klassisch, führt die Rezipierenden gezielt in Ort und Zeit der Handlung ein und verortet den titelgebenden Helden im Zentrum. Der Titel lautet: „*Michael Kohlhaas. (Aus einer alten Chronik)*.“ Der Text beginnt sogleich mit der Exposition:

„An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, ein Roßhändler namens Michael Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit. (...) Er besaß in einem Dorfe, das noch von ihm den Namen führt, einen Meierhof, auf welchem er sich durch sein Gewerbe ruhig ernährte (...).“⁶⁷⁸

Kohlhaas entspricht sowohl den germanischen Tugenden, wie sie bereits von Tacitus überliefert worden sind, als auch den preußisch-protestantischen, da er seine Kinder „in der

⁶⁷⁷ Die Einteilung des autoperformativen Experiments in *Ausdruck*, *Gegenstand* und *Ergebnis* ist der Argumentationsstruktur von Oliver Jahraus zu Christian Krachts Werk entnommen. Vgl. Jahraus, Oliver: *Ästhetischer Fundamentalismus. Christian Krachts radikale Erzählexperimente*. In: *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Hg. v. Johannes Birgfeld, Claude D. Conter, Köln 2009, S. 13–23.

⁶⁷⁸ Kleist, Heinrich v.: *Michael Kohlhaas*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 9–103, hier: S. 9.

Furcht Gottes“⁶⁷⁹ erzog und ihm „Arbeitsamkeit und Treue“⁶⁸⁰ nicht fremd sind. Dennoch wurde er vom „Muster eines guten Staatsbürgers“⁶⁸¹ zum „entsetzlichsten Menschen seiner Zeit“.⁶⁸² Die tragische Struktur offenbart sich sogleich zu Beginn, sein „Rechtsgefühl“,⁶⁸³ als Ausdruck seiner „Tugend“,⁶⁸⁴ bringt ihm unausweichlich den Tod.

Gleichzeitig wird der Erzähler dem moralisch-didaktischen Anspruch des Textes samt seines performativen und experimentellen Charakters gerecht, indem er eine juristische Fallgeschichte erzählt, in der die Vermittlung einer differenzierten, anthropologischen Menschenkenntnis im Vordergrund steht. Die recht genaue Anlehnung an die historische Vorlage des Hans Kohlhase suggeriert die Auseinandersetzung des Erzählers mit einem juristischen Bericht, aus dem die Rezipierenden eigene Schlüsse ziehen sollen. Zudem legt der Erzähler offen, wenn die Quellenlage nicht eindeutig oder lückenhaft ist.

„Wohin er (der Kurfürst von Sachsen) eigentlich ging, und ob er sich nach Dessau wandte, lassen wir dahin gestellt sein, indem die Chroniken, aus deren Vergleichung wir Bericht erstatten, an dieser Stelle, auf befremdende Weise, einander widersprechen und aufheben.“⁶⁸⁵

Dadurch unterstreicht er seine vermeintlich gewissenhafte Recherche und Kompetenz, über diesen juristischen Fall auch aus didaktischer Sicht berichten zu können. Allerdings tut sich genau dort eine Differenz zwischen der beinahe phantastischen Allwissenheit des auktorialen Erzählers und der erzählten Welt auf. Daraus würde sich normalerweise sein logisches Erzählerprivileg gegenüber der Figurenrede ergeben. Hier werden die Rezipierenden zu den Komplizen des Erzählers bei dieser Aufarbeitung der Quellen, schließlich spricht der Erzähler diese mehrmals im Text an und verweist darauf, dass sie gemeinsam berichten und auch selbst weitere Recherchen anstellen können. Obwohl oder vielleicht gerade weil die Rezipierenden sensibilisiert wurden für den Anspruch einer fundierten Berichterstattung des Erzählers, fallen

⁶⁷⁹ Ebd.

⁶⁸⁰ Ebd.

⁶⁸¹ Ebd.

⁶⁸² Ebd.

⁶⁸³ Ebd.

⁶⁸⁴ Ebd.

⁶⁸⁵ Ebd., S. 99.

Widersprüche zwischen der Erzähler- und Figurenrede im Text auf, wie die unterschiedlichen Zeitangaben zur Einhaltung der fehderechtlichen Dreitagesfrist von Kohlhaas.

Darüber hinaus ist die Quellenlage um den Verbleib des Kurfürsten vermutlich deshalb so prekär, weil ausgerechnet diese Quellen frei erfunden sind.⁶⁸⁶ Insgesamt gestaltet es sich für die Rezipierenden schwierig, herauszufinden, ob im Text die Trennung zwischen fabula und historia schon vollzogen ist, und wenn ja, wo sie verläuft. Denn einerseits bilden die Ereignisse um Kohlhaas gerade die juristische Fallgeschichte mit dem notwendigen realhistorischen Bezug und andererseits wird genau dieses Element am Ende des Textes vom Erzähler mit Fiktionsmarkern versehen: „Hier endigt die Geschichte vom Kohlhaas.“⁶⁸⁷ Alles Weitere zum Verbleib des Kurfürsten und seinen Nachkommen müsste man „in der Geschichte nachlesen“.⁶⁸⁸ Um alles über den Verbleib von Kohlhaasens Nachkommen erfahren zu können, braucht es gerade keinen Verweis auf die Geschichtsbücher, da der Erzähler im letzten Satz des Textes ergänzt: „Vom Kohlhaas aber haben noch im vergangenen Jahrhundert, im Mecklenburgischen, einige frohe und rüstige Nachkommen gelebt.“⁶⁸⁹ Durch diese Rahmung lösen und verschieben sich bereits Referenzen zur faktuellen Rede und greifen den unsicheren Rezeptionsanspruch des Textes auf. Die Rezipierenden stehen vor der Frage, ob sie mit einer rein dichterischen Rede als klassische Novelle oder einer sonderbaren Mischform von Fiktion und Sachbuch im Sinne der moralischen Erzählung konfrontiert sind. Quellen mit faktuellen Anspruch erweisen sich als fiktiv und erfahren dadurch eine Abwertung.

Genauso ergeht es der dichterischen Rede, deren unbeschränkter Gestaltungsspielraum in puncto phantastischer Allwissenheit des auktorialen Erzählers gerade nicht dazu beiträgt, den Sachverhalt zu klären und die Erwartungshaltung der Rezipierenden zu erfüllen. Diese sind stattdessen dazu angehalten, den Text erneut detektivisch zu analysieren, um letztlich keine Lösung der Widersprüche zu finden. Innerhalb der erzählten Welt lassen sich keine befriedigenden Antworten finden, weshalb die Rezipierenden eigentlich dazu genötigt werden, die Textgrenzen der Fiktion zu übertreten und in faktuellen Geschichtsbüchern die

⁶⁸⁶ Vgl. Hamacher, Bernd: *Michael Kohlhaas*. In: *Kleist. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Ingo Breuer, Stuttgart 2013, S. 97–106, hier: S. 98.

⁶⁸⁷ Kleist, Heinrich v.: *Michael Kohlhaas*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 9–103, hier: S. 103.

⁶⁸⁸ Ebd.

⁶⁸⁹ Ebd.

gesamte Geschichte zu rekonstruieren. Die Erwartungshaltung der Rezipierenden an die eigentlich phantastische Allwissenheit des Erzählers verschiebt sich stückweise zu einem Anspruch auf wahrheitsgemäße, also faktuale Berichterstattung. Enttäuscht wird diese Erwartungshaltung der Rezipierenden in doppelter Hinsicht. Wenn sich schon historische Quellen als unzureichend erweisen, die gerade eine vollumfängliche Klärung des Hergangs verheißen, dann sollte doch wenigstens ein fiktionaler Text das Nötige dazuerfinden, um die Rezipierenden aus diesem Krimi, auf den sie sich bereitwillig eingelassen haben, befriedigt zu entlassen. Somit werden die Kriterien für den Politischen Erzähler erfüllt. Die formale Gestaltung des Textes zwischen tragischer Novelle, die versucht, eine ungebrochene Repräsentation von Herrschaftslogiken aufrechtzuerhalten, und moralischer Erzählung verweist auf Rezipierende, die neben dem reinen Lesevergnügen als politische Öffentlichkeit angesprochen werden. Dies zeigt sich auch in der didaktischen Veranlagung der moralischen Erzählungen. Ebenso liegt ein Erzähler vor, der sich als Quellenkommentator gibt und so die fiktionalen Werkgrenzen in die faktuale Lebenswirklichkeit der Rezipienten ausdehnt. Die Rezipierenden fragen sich unweigerlich, wie und wo die fiktionalen Werkgrenzen verlaufen und ob sie diese gerade überschreiten, indem sie dem fiktionalen Werk eine faktuale Bedeutung als Geschichtswerk zusprechen.

Auch auf inhaltlicher Ebene führt sich diese unsichere Rezeptionshaltung gegenüber dem faktuellen oder fiktionalen Status einer Rede oder eines Textes fort. Es finden sich Plakate von Nagelschmidt, die den „Plakaten“⁶⁹⁰ von Kohlhaas derart ähnlich sehen, dass die ihm versprochene Amnestie hinfällig wird – auch wenn die anderen Figuren wohl ebenfalls vermuten, dass Nagelschmidt die Plakate nur kopiert hat, um weiter unter einem bereits bekannten Namen plündern zu können statt Kohlhaasens Sache ernsthaft weiterzuverfolgen. Darüber hinaus werden an manchen Stellen die Inhalte eines Briefs oder Plakats in direkter Rede wiedergeben und an anderer Stelle lediglich in indirekter Rede, weshalb die Rezipierenden dazu gedrängt werden, sich zu fragen, ob der Erzähler an diesen Stellen sorgfältiger mit seinen Quellen umgeht und sie wahrheitsgemäß wiedergibt. Dies gipfelt allerdings in der Weissagung der „Zigeunerin“.⁶⁹¹ Gerade das, was den Kurfürsten von Sachsen unumstößlich in der Geschichte festschreiben würde, nämlich die Personifikation seiner

⁶⁹⁰ Ebd., S. 66.

⁶⁹¹ Ebd., S. 82.

dauerhaften und glorreichen Herrschaft, seine Erben, schreibt die alte Frau vor dem Kurfürsten verborgen auf ein Stück Papier, versiegelt es sodann mit „Mundlack“⁶⁹² und übergibt die Kapsel dem unwissenden Kohlhaas. Diese Kapsel werde ihm einmal das Leben retten, betont sie dabei. Erst am Ende des Textes erfährt Kohlhaas, was in der Kapsel steht, erkauft sich mit ihr aber nicht seine in Aussicht gestellte Freiheit, sondern schluckt sie stattdessen kurz vor seiner Hinrichtung herunter. So erfährt der Kurfürst nie, in welchem Jahr seine Nachfahren ihr Land an welchen Feind verlieren werden.

Es ist beinahe ironisch, dass das geschriebene Wort einer fremden Frau, deren Beruf es ist, die Zukunft vorherzusagen, dasjenige Element ist, das im wörtlichen Sinne des Wortes faktuale Geschichte schreiben wird. Hier offenbart sich bereits eine Parallele zu Tacitus. Da der Kurfürst Zweifel an der faktuellen Referenz der Rede der Wahrsagerin – also Zweifel am Status ihrer Rede – hat, möchte er einen Beweis für ihre Vorhersagen. Das von ihr vorhergesagte Zeichen tritt ein, dessen Referenz wird bestätigt, weshalb der Kurfürst davon ausgeht, dass auch der faktuale Bezug der anderen Vorhersage unbedingt stimmen muss. Es ist also eine fremde Zuschreibung im Wege einer Rede mit besonderem Status, die Einzug in die Geschichtsschreibung als faktueller Text halten wird – ähnlich wie Tacitus *Germania* als fiktionales Werk über den Sittenverfall der Römer im Vergleich zu den barbarischen Germanen als Quelle für germanisches Stammesrecht angesehen wird, das eigentlich mündlich tradiert wurde, bis es im Austausch mit der römischen Bevölkerung auf dem Boden des untergehenden Imperiums verschriftlicht wurde.

Der provozierte Umgang mit dem Text zwischen Geschichtswerk und Fiktion wird auf formalen und motivischen Ebenen verhandelt und liefert bereits die formalen Voraussetzungen für den Politischen Erzähler. Gleichzeitig entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen vermeintlich akriegerischer Textoberfläche und kriegerischen Tiefenstrukturen. Der harmlos wirkende Schadensersatzanspruch von Kohlhaas wird im Verlauf der Erzählung der Faktor werden, an dem sich ablesen lässt, ob der normative Geltungsanspruch der germanischen Autonomie Ergebnis eines souveränen Bewusstseins sein kann. Dabei wird immer wieder deutlich, dass es vielmehr das Ergebnis wechselseitiger historischer Prozesse und Rechtspraktiken ist, die sich nicht klar einem souveränen Bewusstsein zuordnen lassen. Das nationale

⁶⁹² Ebd.

Rechtsbewusstsein taucht in *Michael Kohlhaas* als „Rechtsgefühl“⁶⁹³ auf, dessen Platz motivisch in der „Brust“⁶⁹⁴ der Figuren und der Rezipierenden verortet wird. Als Kohlhaas nach seiner Rückkehr aus Dresden seine Pferde, die er als Pfand auf der Tronkenburg zurückgelassen hat, abholen will und bemerkt, dass mit ihnen und seinem Knecht nicht richtig umgegangen worden ist, „schlug (sein) Herz gegen den Wams. Doch sein Rechtsgefühl, das einer Goldwaage glich, wankte noch; er war, vor der Schranke seiner eigenen Brust, noch nicht gewiß, ob eine Schuld seinen Gegner drücke.“⁶⁹⁵ Auch der Erzähler verortet das Rechtsbewusstsein der Rezipierenden in der Brust, als er über Kohlhaasens Gründe spricht, während des Prozesses nach Kohlhaasenbrück zurückzureisen und die Wintersaat zu bestellen:

„(E)in Entschluß, an welchem gleichwohl, wie wir nicht zweifeln, weniger das besagte Geschäft, so dringend es auch in der Tat, wegen der Bestellung der Wintersaat, sein mochte, als die Absicht unter so sonderbaren und bedenklichen Umständen seine Lage zu prüfen, Anteil hatte: zu welchem vielleicht auch noch Gründe anderer Art mitwirkten, die wir jedem, der in seiner Brust Bescheid weiß, zu erraten überlassen wollen.“⁶⁹⁶

Der Ausdruck des Rechtsgefühls in der Brust ist auf der Ebene des Textes der Schadensersatzanspruch und eine Fehde, die auf private Autonomie als Deutsche Freiheit und auf eine eigenmächtige Durchsetzung des Rechts mit Gewalt im Gegensatz zum römischen Recht verweisen. Als seine erste Bittschrift an den Kurfürsten von Sachsen mit einer Resolution des Tribunals in Dresden zurückkehrt, die ihn auffordert, seine Pferde abzuholen und die Sache ruhen zu lassen, da er „ein unnützer Querulant“⁶⁹⁷ sei, fasst Kohlhaas den Entschluss, selbst gegen den Junker vorzugehen. Dabei „zuckte die innerliche Zufriedenheit empor, seine Brust nunmehr in Ordnung zu sehen“.⁶⁹⁸

Zugleich ist die Brust der Sitz der Mündlichkeit. Wie am Beispiel der alten Frau bereits dargelegt, ist sie der Ort der fremden Mündlichkeit, also einer Mündlichkeit, die von jemand

⁶⁹³ Ebd., S. 9.

⁶⁹⁴ Ebd., S. 14.

⁶⁹⁵ Ebd.

⁶⁹⁶ Ebd., S. 69.

⁶⁹⁷ Ebd., S. 24.

⁶⁹⁸ Ebd.

anderem zugeschrieben wird, oder der Sitz der versagten Mündlichkeit. Sowohl Herse als auch Lisbeth können nach Quetschungen an der Brust nicht über den Tathergang berichten, da Herse „heftig Blut speit, und (...) auf unsre wiederholten Fragen, eine Geschichte (erzählt), die keiner versteht“.⁶⁹⁹ Ebenso kann man in Lisbeths Fall nur das erfahren, was die Leute so berichten, da „sie selbst (...), von aus dem Mund vorquellendem Blute gehindert (ist), wenig (zu) sprechen“.⁷⁰⁰ Um dieser fremden und versagten Mündlichkeit, die untrennbar mit dem Sitz des Rechtsgefühls in der Brust verbunden ist, auf den Grund zu gehen, werden im Text unterschiedliche Maßnahmen ergriffen. Kohlhaas lässt Herse, der seit dem Vorfall auf der Tronkenburg Schmerzen „beim Atemholen über der Brust“⁷⁰¹ hatte, ausgerechnet in einer „Heilquelle“⁷⁰² baden, von deren „Heilkräften man sich mehr, als die Zukunft nachher bewährte, versprach“.⁷⁰³ Ebenso greift der Kurfürst von Sachsen sogar auf unlautere Mittel wie Betrug zurück, um in den Besitz der mit Mundlack versiegelte Kapsel von Kohlhaasens Brust zu gelangen:

„(D)er Kämmerer hatte den ungeheuersten Mißgriff begangen, und in dem alten Trödelweib, das er in den Straßen von Berlin aufgriff, um die Zigeunerin nachzuahmen, die geheimnisreiche Zigeunerin selbst getroffen, die er nachgeahmt wissen wollte.“⁷⁰⁴

Der Erzähler überlässt in dieser Szene, die phantastische Züge annimmt, da Kohlhaas in der alten Frau seine Lisbeth zu erkennen glaubt, die Beurteilung über ihre Wahrhaftigkeit den Rezipierenden:

„(U)nd wie denn die Wahrscheinlichkeit nicht immer auf Seiten der Wahrheit ist, so traf es sich, daß hier etwas geschehen war, das wir zwar berichten: die Freiheit aber, daran zu zweifeln, demjenigen, dem es wohlgefällt, zugestehen müssen (...).“⁷⁰⁵

⁶⁹⁹ Ebd., S. 16.

⁷⁰⁰ Ebd., S. 30.

⁷⁰¹ Ebd., S. 22.

⁷⁰² Ebd.

⁷⁰³ Ebd.

⁷⁰⁴ Ebd., S. 96.

⁷⁰⁵ Ebd.

Der Ort des Rechtsgefühls – die Brust – ist somit nicht nur weiblich, fremd, nicht zu erschließen und mündlich konnotiert, sondern wird gerade zu einem phantastischen Element, dessen Bewertung über den Politischen Erzähler nicht allein innerhalb der Textgrenzen erfolgen kann, sondern nur über einen Rückgriff in die lebenswirkliche individuelle Beurteilung von Wahrscheinlichkeiten der jeweiligen Rezipierenden.

Wird nun gerade die Brust Ursprung eines germanisch tradierten Rechtsgefühls, dem Kohlhaas im Wege einer Fehde nachgeht, so verwundert es doch, dass gerade typisch germanische Werte, wie sie seit Tacitus tradiert werden, kurz vor seinem Entschluss, mittels einer Fehde gegen den Junker vorzugehen, in seiner Brust fehlen. Schließlich verspürte er, noch bevor er die klageabweisende Resolution aus Dresden erhielt, „keine Freude mehr, weder an seiner Pferdezucht, noch an Haus und Hof, kaum an Weib und Kind“.⁷⁰⁶ Als er Anhänger für seine andauernde Fehde mit dem Junker sucht, verweist Kohlhaas zwar noch auf die „Errichtung einer besseren Ordnung“,⁷⁰⁷ die er ursprünglich in seiner Brust fühlte, doch ab dem Moment, als er die Fehde legitimieren will, fehlt jeder Verweis auf seine Brust. Als Kohlhaas der Fehde einen Ursprung aus einem souveränen Bewusstsein heraus zuspricht statt aus seiner Brust, ist er angehalten, dies im Wege einer Verschriftlichung zu tun. Daher findet sich unter dem Mandat „eine() Art von Verrückung“,⁷⁰⁸ die besagt: „Gegeben auf dem Sitz unserer provisorischen Weltregierung, dem Erzschlosse zu Lützen.“⁷⁰⁹ Ab dem Punkt, an dem Kohlhaasens Haufen immer größer wird und er statt lediglich der Burg des Junkers auch andere Städte angreift, wird er im Text nicht mehr als guter Staatsbürger mit einer gerechten Mission bezeichnet, sondern als „Mordbrenner“⁷¹⁰. Das deutet bereits an, dass das Rechtsgefühl, als nationales Rechtsgefühl, keinen normativen Geltungsanspruch aus einem verschriftlichten souveränen Bewusstsein heraus entwickeln kann.

Gerade durch einen Brief Luthers, der „auf ein tüchtiges Element in der Brust des Mordbrenners“⁷¹¹ baut, ändert Kohlhaas seine Pläne „auf dem Schlosse zu Lützen (...) Leipzig einzuschern, in seiner zerrissenen Brust“.⁷¹² In dem Brief macht Luther deutlich, dass der

⁷⁰⁶ Ebd., S. 24.

⁷⁰⁷ Ebd., S. 41.

⁷⁰⁸ Ebd.

⁷⁰⁹ Ebd.

⁷¹⁰ Ebd.

⁷¹¹ Ebd., S. 42.

⁷¹² Ebd., S. 43.

Eingriff in Kohlhaasens *patria potestas* ein „nichtiges Gut“⁷¹³ darstelle. Die „Selbstrache“⁷¹⁴ sei erst dann gerechtfertigt, wenn Kohlhaas wirklich alle Mittel ausgeschöpft hätte, sich Recht bei der Obrigkeit zu verschaffen und nicht alleine deshalb, weil die Angestellten der Obrigkeit versagt haben. Der Kurfürst wisse von Kohlhaasens Sache schließlich noch nichts und hätte ihm bestimmt recht gegeben, sofern er den Landfrieden nicht gebrochen hätte. Damit ordnet er die Autonomie dem Landfrieden unter. In dem darauffolgenden persönlichen Gespräch mit Luther wird in der Forschung, wie bereits dargelegt, die Auseinandersetzung mit dem Widerstandsrecht im Gesellschaftsvertrag gesehen.⁷¹⁵ Gerade der Lehre Kants sollte ein blinder Fleck aufgezeigt werden, indem thematisiert wird, was passiert, wenn der Staat nicht mehr in der Lage ist, den Rechtsfrieden sicherzustellen.⁷¹⁶ Doch in diesem Gespräch geht es nicht hauptsächlich um die Frage, ob man als verstoßener Teil des naturrechtlichen Gesellschaftsvertrages ein Recht auf Widerstand hat, sondern um die Geltung der Autonomie in ihrer Erscheinungsform als private Rechtsdurchsetzung im Wege der Gewalt im vorliegend bestehenden Staatswesen.

Diese Frage ist im wörtlichen Sinne kriegsentscheidend. Zur erzählten Zeit hat das feudal organisierte Heilige Römische Reich im Vergleich zu Frankreich, in dem das zentrale Königtum immer stärker wird, entscheidende politische und militärische Schwächen. Dies liegt an den aufkeimenden konfessionellen Streitigkeiten und am Machtverlust der Staufer um die Wende zum 13. Jahrhundert.⁷¹⁷ Gerade protestantische Staatslehren bevorzugten eine feudale Ordnung des Staates, in welcher der Kaiser ohne Mitwirkung der Stände keine Gesetze erlassen konnte. Damit wollte man nicht zuletzt den absoluten Willen des Herrschers umgehen, um die Entscheidung über die konfessionelle Ausrichtung den einzelnen Territorien überlassen zu können, wie es später der Augsburger Religionsfrieden 1555 vorsehen sollte.⁷¹⁸ Diese starke Position der Landesfürsten bedingt ein erhöhtes Maß an Privatautonomie, deren ausschweifende private Gewaltausübung allerdings über diverse Landfrieden eingedämmt

⁷¹³ Ebd., S. 42.

⁷¹⁴ Ebd., S. 43.

⁷¹⁵ Vgl. Singer, Reinhard: *Recht und Gerechtigkeit bei Kleists Michael Kohlhaas*. In: *Rechtsgeschäft, Methodenlehre und darüber hinaus. Liber Amicorum für Detlef Leenen zum 70. Geburtstag am 4. August 2012*. Hg. v. Martin Häublein, Stephen Utz, Berlin 2012, S. 261–278.

⁷¹⁶ Vgl. ebd., S. 273.

⁷¹⁷ Vgl. Meder, Stefan: *Rechtsgeschichte*. Köln 2011, S. 185.

⁷¹⁸ Vgl. ebd.

werden musste.⁷¹⁹ Gerade der Sachsenspiegel sieht daher viele strafrechtliche Regelungen zur Eindämmung der Fehde, Notwehr oder zum gerichtlichen Zweikampf vor.⁷²⁰ Luthers und Kohlhaasens Diskussion um die Privatautonomie im Rahmen eines Landfriedens versinnbildlicht den Scheideweg des Heiligen Römischen Reichs zwischen der translatio imperii mit einer starken Zentralmacht oder einer feudalen, vermeintlich germanischen Tradition. Anders als bei dem legitimationsstiftenden Akt auf dem Erzschlosse zu Lützen gelingt hier eine Art normativer Geltungsanspruch einer germanischen Rechtstradition (Feudalismus), da sie sich von einer vermeintlich römischen (Zentralismus) abstoßen kann. Dieser Gedanke wird auch in der darauffolgenden Staatsrat-Szene zwischen dem Kurfürsten von Sachsen und seinen Beratern fortgeführt. Prinz Christiern von Meißen betont, dass die „Ordnung des Staats (...) in Bezug auf diesen Mann (Kohlhaas), so verrückt (sei), daß man sie schwerlich durch einen Grundsatz, aus der Wissenschaft des Rechts entlehnt, werde einrenken können“.⁷²¹ Dies verdeutlicht, dass es weniger um eine rechtliche Bewertung von Kohlhaasens Fall geht, sondern um eine richtungsweisende Positionierung innerhalb einer Ausrichtung des Staatswesens hin zum zentralistischen Staat. Schließlich ist er klar dafür, den Fehde-Haufen niederzuschlagen sowie auch dem Kämmerer wegen „Mißbrauchs des landesherrlichen Namens den Prozeß zu machen“.⁷²²

Im Text findet sich an dieser Stelle eine anachronistische Überlagerung. Der Umgang mit Kohlhaasens Fehderecht verhandelt zum einen den zeitgenössischen Wandel des Heiligen Römischen Reiches zu einem frühen absolutistischen Staat während der erzählten Zeit. Zum anderen erinnert die Szene auch an Kleists politische Erzählung *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. Wie oben bereits dargelegt besteht die Pointe der Erzählung darin, dass ein politisches Ereignis unter republikanischen Voraussetzungen nicht das Resultat einer getroffenen Entscheidung ist, sondern vielmehr aus dem Diskurs selbst entwächst, durch das bloße Vorhandensein eines Störfaktors. Doch anders als im Mirabeau-Beispiel führt der offene Diskurs zu einer vermeintlichen Vertagung der Entscheidung durch

⁷¹⁹ Vgl. ebd., S. 187.

⁷²⁰ Vgl. ebd., S. 180.

⁷²¹ Kleist, Heinrich v.: *Michael Kohlhaas*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 9–103, hier: S. 51.

⁷²² Ebd. Freilich zielt der Prinz hierbei darauf ab, die Macht bei seinem eigenen Landesherrn zu zentralisieren, statt beim Kaiser. Dafür muss der Körper des Herrschers den Staatskörper ungebrochen repräsentieren. Es entsteht also eine Ausdifferenzierung der Verwaltung, die allerdings nicht eigenmächtig agieren darf.

den Kurfürsten. Er trifft die Entscheidung, den Vorschlag Luthers anzunehmen, in absolutistischer Manier, nachdem seine Berater den Raum verlassen haben, und beauftragt den Grafen Wrede mit der Umsetzung. Dies deckt sich mit der formalen Gestaltung des Textes, die neben der Nähe zu moralischen Erzählungen ohne vollständig vollzogene Trennung zwischen *fabula* und *historia* auch eine klassische novellenartige Struktur mit einer ungebrochenen Repräsentation von monarchischen Herrschaftslogiken aufweist. Letztere wird gerade durch den auktorialen Erzählgestus des Politischen Erzählers erzeugt, der dann allerdings im weiteren Verlauf diesen vermeintlich strengen Rahmen der Illusion auf die Lebenswirklichkeit der Rezipierenden ausweitet. Indem er auf den Verlauf der fiktionalen Werkgrenzen verweist, kann er auf den Prozess deuten, der einer Institutionalisierung von Illusionsgrenzen zugrunde liegt.

Die Abstoßung zur *translatio imperii* im Heiligen Römischen Reich wird im Gespräch mit Luther allerdings an einer Stelle ad absurdum geführt. Als Luther Kohlhaas nach dem Grund seiner ausufernden Fehde fragt, obwohl er eigentlich nur eine Wiederherstellung der Pferde in den vorherigen Stand und Schadensersatz wünscht, entgegnet Kohlhaas: „(H)ochwürdiger Herr! Es (sic!) hat mich meine Frau gekostet; Kohlhaas will der Welt zeigen, daß sie in keinem ungerechten Handel umgekommen ist.“⁷²³ Der Eingriff in die *patria potestas* stellt für die Römer einen Grund dar, in den gerechten Krieg gegen einen Tyrannen oder gegen eine aufkeimende Monarchie zu ziehen, wie sich an den Vergewaltigungsmythen der Lucretia oder Virginia zeigt. Gerade die Einführung des Zwölftafelgesetzes (Schadensersatzansprüche statt Recht mit eigenmächtiger Gewalt durchzusetzen) und die Wiederherstellung der frühen römischen Republik wird mit dem Virginia-Mythos in Verbindung gebracht. Auch Virginia wird von ihrem Vater erstochen, bevor sie sich im Prozess zusammen mit ihrer Amme äußern kann, ob sie nun eine Sklavin ist oder nicht. In den Augen von Verginius war dies die einzige Möglichkeit, ihre Freiheit zu bewahren. Mit diesem Vergleich zeigt sich, dass der Eingriff in Kohlhaasens Eigentum an den Pferden zwar einen Grund zur Ausübung einer Fehde im Rahmen einer germanischen Tradition darstellt. Doch gerade in Kombination mit Lisbeths Tod wird abermals deutlich, dass der Eingriff in ein Privateigentum nicht anders als ein Eingriff in die römische *patria potestas* gedacht werden kann. Im römischen Recht würde sich ein gewaltfreies Mittel zur Rechtsdurchsetzung finden, wohingegen die Germanen diesen

⁷²³ Ebd., S. 47.

Urzustand der Gewalt nach Tacitus noch nicht verlassen haben und sich einer gewaltsamen Lösung bedienen können. Oben wurde anhand des Schweiz-Mythos bei Kleist gezeigt, dass diese einen vermeintlich a-kriegerischen Raum verspricht, in dem die *patria potestas* in Ordnung ist, sich nach der Reise dorthin aber als ebenso kriegerisch entpuppt. *Michael Kohlhaas* führt in einzigartiger Weise vor, dass diese Reise unweigerlich kriegerische Auseinandersetzungen nach sich zieht und, noch schlimmer, der Ursprung beider Rechtstraditionen ist. Startpunkt und Ziel fallen in einem Punkt zusammen, weshalb das Reisemotiv ad absurdum geführt wird.

Überraschenderweise fordert Kohlhaas im Gegenzug zur Beilegung seiner Fehde, beinahe römischer als jedes römische Surrogat, die Erstattung von Herses Heilkosten. Lediglich auf die Erstattung der „Kosten des Begräbnisses“⁷²⁴ seiner Frau verzichtet er. Wie Virginia kann sich Lisbeth nicht mehr zum Vorfall äußern, da ihr ausgerechnet der Sitz des germanischen Rechtsbewusstseins, die Brust, zerquetscht worden ist. Dadurch nimmt Kohlhaasens Fehde einen unentscheidbaren Status zwischen einer gewaltfreien römischen Surrogatlösung des Eingriffs in die *patria potestas* und einer gewaltsam germanischen ein. Zudem erhofft er sich im vorliegenden Eingriff in die *patria potestas* Hilfe vom Kurfürsten in Brandenburg, mit dessen Kastellan Lisbeth bekannt ist. Der Vorteil, aufgrund dessen gerade Lisbeth die Bittschrift überbringen soll, liegt ausgerechnet darin, dass der Kastellan früher einmal um Lisbeth geworben haben soll. Kohlhaas nimmt also billigend in Kauf, dass seine Frau eine Beziehung zu einem anderen Mann wieder auflieben lässt, um in der Logik der *patria potestas* seinen gewaltfreien Schadensersatzanspruch geltend machen zu können. Die Frage, ob Kohlhaas nun ein sächsischer bzw. brandenburgischer Staatsbürger oder eine „fremde ins Land gefallene Macht“⁷²⁵ ist, gewinnt im Grund der Fehde an Bedeutung. Es kann kaum ein Unterschied zwischen einer germanischen oder römischen Tradition der Rechtsdurchsetzung festgemacht werden.

Ein germanisches Rechtsbewusstsein wird in *Michael Kohlhaas* zum einen motivisch ununterscheidbar zum römischen. Zum anderen wird deutlich, dass ein normativer Geltungsanspruch eines nationalen Rechtsbewusstseins, wie speziell des germanischen, nicht allein aus einem souveränen Bewusstsein entwächst. Vielmehr ist es das Ergebnis von

⁷²⁴ Ebd., S. 46.

⁷²⁵ Ebd., S. 49.

wechselseitigen historischen Prozessen und Rechtspraktiken, die in der Referenz auf Rom einen Abstoßungspunkt generieren und ihren Ursprung gerade in einer fremden und fiktionalen Zuschreibung haben.⁷²⁶ Der Politische Erzähler trägt im Text dazu bei, dass das eingangs angedeutete erzählerische Experiment performativen Charakter hat. Wann immer die Rezipierenden denken, sie seien mit der ursprünglichen Form eines nationalen Rechtsgefühls konfrontiert, verschwimmen die Grenzen zwischen fabula und historia. Die Rezipierenden müssen sich immer wieder des Verlaufs der fiktionalen Werkgrenzen versichern. Da das nationale Rechtsbewusstsein gerade aus Referenzen auf Rom und das, was Rom nicht zu sein scheint, besteht, ist es untrennbar und ununterscheidbar mit Rom verbunden. Nicht nur, dass die Referenz Germanien nicht ohne die Referenz Rom existieren kann, sie ist vielmehr überhaupt erst zur Referenz geworden, als Rom zur Referenz wurde.

Als Petrarca zu Beginn der Renaissance fragt „Was gibt es eigentlich in der Geschichte, was nicht zum Ruhme Roms ist – Quid est enim aliud omnis historia quam romana laus?“,⁷²⁷ weist er das Rom des Mittelalters als einen Un-Ort aus, der keinerlei Ähnlichkeit zum antiken Rom besitzt, dessen Ruhm aus dieser Perspektive nur noch größer scheint.⁷²⁸ Erst mit dem endgültigen Untergang Roms wurde es referenzierbar, entweder im Wege einer renovatio oder einer translatio imperii.⁷²⁹ Foucault verweist darauf, dass gerade im 18. Jahrhundert ein anderes Rom-Bild entworfen wurde als das von Petrarca.⁷³⁰ Rom wurde aus Sicht des Untergangs beschrieben und politisch und ökonomisch mit Babylon verglichen.⁷³¹ Es finden

⁷²⁶ Diese These deutet eine spezielle Verbindung von Recht und Medien statt eines Gegensatzes an. Das Recht wird gerade von Medien mit Normativität versorgt und die Medien werden darin selbst vom Recht produziert. Das schlägt sich in den sogenannten niederen Techniken wie dem Kommentieren nieder. Das Recht und der Streit um das Recht gehen aus der juridischen Praxis und der medialen Zerstreuung erst hervor. Daher wäre es hoch interessant, in einer weiterführenden Forschungsarbeit zum normativen Anspruch eines nationalen Rechtsbewusstseins ein Augenmerk darauf zu legen, wann in der deutschen Rechtsgeschichte und aus welchem Grund Kommentierungsverbote eingeführt worden sind. Vgl. zur These von Recht und Medien und ihrem normativen Geltungsanspruch Vismann, Cornelia: *Das Recht und seine Mittel. Ausgewählte Schriften*. Hg. v. Markus Krajewski, Fabian Steinhauer. Frankfurt am Main 2012, S. 9.

⁷²⁷ Petrarca, Francesco: *Invectiva contra eum qui maldixit Italiae*. Zit. nach Vismann, Cornelia: *Das Recht und seine Mittel. Ausgewählte Schriften*. Hg. v. Markus Krajewski, Fabian Steinhauer. Frankfurt am Main 2012, S. 21.

⁷²⁸ Vgl. Vismann, Cornelia: *Das Recht und seine Mittel. Ausgewählte Schriften*. Hg. v. Markus Krajewski, Fabian Steinhauer. Frankfurt am Main 2012, S. 21; Vismann bezieht sich auf Foucault, Vinken und Kling.

⁷²⁹ Vgl. ebd.

⁷³⁰ Vgl. Foucault, Michel: *Vorlesung vom 18. Februar 1976*. In: ders.: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–1976)*. Frankfurt am Main 1999, S. 163–192, hier: S. 170 f.

⁷³¹ Ebd.

sich dementsprechend präzisere Untergangsanalysen, als lediglich den Untergang Roms im Wechsel eines Rechtssystems vom römischen zu germanischen Recht festzumachen.⁷³²

In Kleists Text findet sich ebenfalls eine Demaskierung Roms, allerdings verortet er sie anders als zeitgenössische Denker durchaus im Recht – mit dem Unterschied, dass sich kein Wechsel von römischem zu germanischem Recht festmachen lässt. Im Gegenteil: Der Sittenverfall Roms wird von Tacitus in Abgrenzung von den tugendhaften Germanen erzählt. Das germanische und römische Recht waren nie zwei parallele Rechtsstrukturen, die einander abgelöst haben. Deren vermeintliche Opposition entwickelte sich gerade erst im gegenseitigen Austausch. Nur durch diese imaginäre Opposition konnte Rom überhaupt erst untergehen und selbst zur Referenz werden. Das bedeutet, dass jede Referenz – egal ob die einer renovatio (im revolutionären Akt, ein besseres, nicht babylonisches Rom zu gründen) oder translatio (Anspruch eines Imperiums) – ihren Ursprung in der imaginären Opposition hat, die zum Untergang geführt hat.

Die Frage nach der Demaskierung Roms als Babylon würde sich für Kleist nicht stellen, da die Referenz Rom sowohl als renovatio oder als translatio immer eine Referenz des Untergangs darstellt. Im Sinne Mommsens wird Rom zu einem Gewebe aus Klassikertexten, also zu etwas, das es nie gegeben hat, und im Anschluss zur Geschichte mit faktuellen Anspruch.⁷³³ Nach Legendre verwandelt sogar ein Sprechen im Namen Roms die Gewalt der Gründung in einen legitimen Akt.⁷³⁴ Es verdeckt die Fiktion des Ursprungs und gibt kontingentem Wissen einen Rückhalt in Raum und Zeit.⁷³⁵ Oft wird darauf verwiesen, dass die performative Wirkung von Rom als Referenz bei konstituierenden Akten darin besteht, auch fremde antirömische Semantiken zu vereinnahmen.⁷³⁶ Nach der vorgeschlagenen Lektüre von *Michael Kohlhaas* liegt die Vermutung nahe, dass die Referenz Rom weniger antirömische Semantiken vereinnahmt, sondern diese für eine Referenzbildung eine notwendige Voraussetzung darstellen. Der Politische Erzähler macht die Ursprungsfiktion Rom, die in der Opposition von germanischen und römischen Traditionen besteht, zu dem, was sie sein muss: Eine Fiktion mit

⁷³² Ebd.

⁷³³ Vgl. Vismann, Cornelia: *Das Recht und seine Mittel. Ausgewählte Schriften*. Hg. v. Markus Krajewski, Fabian Steinhauer. Frankfurt am Main 2012, S. 25.

⁷³⁴ Vgl. ebd., S. 26 f.

⁷³⁵ Vgl. ebd.

⁷³⁶ Vgl. ebd., S. 27.

einem seltsam gearteten Anspruch auf die Gestaltung der faktuellen Lebenswirklichkeit der europäischen Gemeinschaft. Das germanische Rechtsbewusstsein wird zum mündlichen, fremden, nicht einholbaren und uneigentlichen phantastischen Element, dessen Beurteilung auf die Rezipierenden verlagert wird.

Mario und der Zauberer

Der Politische Erzähler in *Michael Kohlhaas* erzeugt das für seine Klassifizierung als solchen konstitutiven Irritationsmoment (Bruch mit der Geschäftsgrundlage von Literatur) nicht so sehr durch eine Übertretung bereits institutionalisierter Grenzen des Illusionsraums der Fiktion hin zu den Rezipierenden (vierte Wand). Dies hält durch eine klassische novellenartige Struktur Einzug in epische Texte und verweist auf ungebrochene Repräsentationslogiken absolutistisch monarchischer Herrschaft. In *Michael Kohlhaas* sind solch klassische Novellenstrukturen bereits durch die Verlagerung der erzählten Welt ins 16. Jahrhundert angelegt, da sich, wie in der Analyse dargelegt, absolutistische Herrschaftslogiken herausbilden. Allerdings kommt die Erzählstruktur des Politischen Erzählers operativ überwiegend durch die Verblendung von fabula und historia zum Tragen. Das Rechtsgefühl, das eine Autonomie als das *andere* Rechtsgefühl darstellen soll, wird durch die Quellenarbeit, die der Politische Erzähler und die Rezipienten als Komplizen in ihrem Ursprung rekonstruieren wollen, zu einem phantastischen und nicht zu ergründen Element. Es entzieht sich durch versagte, fremde und weibliche Mündlichkeit. Die konstitutive Differenz wird zum performativen Akt, in dem das, was es repräsentieren soll, erst im Lesen erzeugt wird. Dadurch verschiebt sich der normative Geltungsanspruch des Rechtsgefühls, als eigenes nationales Rechtsgefühl, von einer Logik der Repräsentation, in eine Logik der Produktion. Normative Geltungsansprüche von Recht im Allgemeinen, und von nationalem Recht im Besonderen, entpuppen sich als Produkt wechselseitiger historischer Prozesse anstatt als Ausdruck eines souveränen Bewusstseins. In diesen Prozessen sind die Rezipierenden nicht Empfänger des Textes oder, wie es Kohlhaas nennen würde, Empfänger des Rechts, sondern Teil einer politischen Öffentlichkeit, die es hervorbringen.

Gleichzeitig – und das ist die zweite Leistung des Politischen Erzählers – ist die Differenz von Rechtstraditionen keine absolute, sondern eine uneigentliche. Das bedeutet, römisches Recht ist (eigentlich) durch germanisches Recht (uneigentlich). Das germanische Recht wird zum Signifikat des römischen, das in seiner Uneigentlichkeit unbedingt bestehen muss,

sonst fällt die Differenzbildung in sich zusammen. Versuche einer nachträglich mythischen Sinnstiftung müssen zwingend in den Raum des phantastischen und unentscheidbar Uneigentlichen verlagert sein und können daraus eine faktuale Wirkung entfalten, die im politischen Erzählverfahren ihren textuellen Ausdruck findet: Nicht umsonst endet die Geschichte „vom Kohlhaas“⁷³⁷ mit dem Fiktionsmarker „endigt“,⁷³⁸ wohingegen der Verweis auf die Nachkommen des Kurfürsten laut Erzähler „in der Geschichte“⁷³⁹ als faktuale Geschichtsschreibung nachzulesen sind. Welchen faktuellen Status diese Geschichte haben soll, können die Rezipierenden wohl kaum ergründen, da der Politische Erzähler sich bei den Ereignissen um den Kurfürsten von Sachsen ohnehin auf fiktive Chroniken beruft. Auf die Nachkommen von Kohlhaas wird im Satz darauf mit einem „aber“ verwiesen. Wofür dieses *aber*, als adversative Satzanbindung, im Verhältnis zum faktuellen oder besonderen Status der vorliegenden Reden steht, kann und darf folgerichtig nicht entschieden werden. In den letzten vier Sätzen ein solches Erzählverfahren wiederholend auf den Punkt zu bringen, kann bei aller Verehrung für Kafka mitnichten als schwacher, „teilweise grob hinuntergeschriebene(r) Schluß“⁷⁴⁰ angesehen werden, wie es in einem Brief von Kafka an Felice Bauer über *Michael Kohlhaas* heißt.

Der Erzähler in *Mario und der Zauberer* ist im Vergleich zum Politischen Erzähler in *Michael Kohlhaas* kein auktorialer Erzähler, der über einen weit in der Vergangenheit liegenden Fall aus fremden Chroniken berichtet und selbst keine Figur in der erzählten Welt ist, sondern ein Ich-Erzähler, der über Ereignisse berichtet, die ihm und seiner Familie im gemeinsamen Urlaub selbst widerfahren sind. Der Ich-Erzähler versucht, die „Erinnerung an Torre di Venere“,⁷⁴¹ die „atmosphärisch unangenehm“⁷⁴² ist, durch eine nachträgliche und kritisch-distanzierte Berichterstattung zu bannen. Um den faktuellen Charakter der Ereignisse zu unterstreichen, zitiert er die Ausrufe der anderen einheimischen Figuren auf Italienisch und suggeriert damit,

⁷³⁷ Kleist, Heinrich v.: *Michael Kohlhaas*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 9–103, hier: S. 103.

⁷³⁸ Ebd.

⁷³⁹ Ebd.

⁷⁴⁰ Kafka, Franz: *Brief an Felice Bauer vom 9. Auf den 10. Februar 1913*. In: ders.: *Briefe an Felice Bauer und andere Korrespondenzen aus der Verlobungszeit. Gesammelte Werke*. Hg. v. Erich Heller, Jürgen Born, Frankfurt am Main 1967, S. 291 f., hier: S. 291.

⁷⁴¹ Mann, Thomas: *Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis*. In: ders.: *Späte Erzählungen. 1919–1953. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 6.1*. Hg. v. Hans Rudolf Vaget, Angelina Immoos, Frankfurt am Main 2021, 212–272, hier: S. 212.

⁷⁴² Ebd.

dass seine eigene Berichterstattung möglichst unverfälscht ist. Er möchte so dem Vorwurf des *lost in translation* entgegenwirken und ihm jede Grundlage entziehen.

Um die Erlebnisse allerdings in einem Bericht bannen zu können, greift er ausgerechnet auf dichterische Verfahren als ordnungsstiftende Elemente zurück. Für seine Kinder scheint diese Strategie unbeabsichtigt gut funktioniert zu haben: „Gottlob haben sie nicht verstanden, wo das Spektakel aufhörte und die Katastrophe begann, und man hat sie in dem glücklichen Wahn gelassen, daß alles Theater gewesen sei.“⁷⁴³ In der Verbindung von faktualem Anspruch, Bericht zu erstatten, und ordnungsstiftenden dichterischen Elementen ebnet sich der Weg für das konstitutive Irritationsmoment des Politischen Erzählers. Augenscheinlich folgt der Aufbau des Berichts dem Aufbau einer Novelle. Der Name des Helden findet sich bereits im Titel des Textes und die Erzählung beginnt mit einer klaren Verortung der Handlung in Raum und Zeit. Der ungebrochene Illusionsraum einer Reise ins südländische „Idyll“⁷⁴⁴ entfaltet sich indes nur solange, bis die Familie die Unterkunft wechseln muss, da eine römische Fürstin Angst vor einer „akustisch(en)“⁷⁴⁵ Ansteckung des Keuchhustens der Kinder hat.

„Die Hitze war unmäßig, soll ich das anführen? Sie war so afrikanisch; die Schreckensherrschaft der Sonne, sobald man sich vom Saum der indigoblauen Frische löste, von einer Unerbittlichkeit, die die wenigen Schritte vom Strande zum Mittagstisch, selbst im bloßen Pyjama, zu einem im voraus besetzten Unternehmen machte. Mögen Sie das? Mögen Sie es wochenlang? Gewiß, es ist der Süden, es ist klassisches Wetter, das Klima erblühender Menschheitskultur, die Sonne Homers und so weiter. Aber nach einer Weile, ich kann mir nicht helfen, werde ich leicht dahin gebracht, es stumpfsinnig zu finden.“⁷⁴⁶

Hier tritt der Ich-Erzähler aus seiner Figurenrolle hervor und beginnt ein Zwiegespräch mit den Rezipierenden darüber, ob das südländische Wetter tatsächlich als kulturelles Idyll tauglich ist. Als hätte er eine Antwort der Rezipierenden abgewartet, zeigt er sich potenziellen Gegenargumenten einsichtig und verweist seine Ablehnung in einen menschlich nachvollziehbaren Bereich, der ihm eine Art faktuale Geltung in der Lebenswirklichkeit der

⁷⁴³ Ebd.

⁷⁴⁴ Ebd., S. 213.

⁷⁴⁵ Ebd., S. 216.

⁷⁴⁶ Ebd., S. 219.

Rezipierenden verschafft. Sie scheint schlicht aus seiner Empörung gegenüber den Ärzten zu resultieren, den er als persönlichen Angriff empfand:

„Sie haben recht, ohne das dumme Geschichtchen mit dem Keuchhusten hätte ich es wohl nicht so empfunden; ich war gereizt, ich wollte es vielleicht so empfinden und griff halb unbewußt ein bereitliegendes geistiges Motiv auf, um die Empfindung damit wenn nicht zu erzeugen, so doch zu legitimieren und zu verstärken. Aber rechnen Sie hier mit unserem bösen Willen (...).“⁷⁴⁷

Als sich sein Erzählverhalten insofern wieder normalisiert, als er weitererzählt, ohne die Rezipierenden direkt anzusprechen, sein eigenes Erzählen zu reflektieren oder sich zu rechtfertigen, kommt es unmittelbar zu den nächsten unliebsamen Zwischenfällen am Strand: Die Kinder zerstören, „unter dem Scheine der Unabsichtlichkeit, anderen Kindern die Sandbauten“⁷⁴⁸ und erregen durch Nacktbaden derart viel öffentliches Ärgernis, dass die Familie ein „Sühne- und Lösegeld von fünfzig Lire“⁷⁴⁹ begleichen muss. Wie auf die Keuchhustensituation oben folgt auch hier die Ansprache an die Rezipierenden:

„Hätten wir die Welle von Hohn, Anstoß, Widerspruch voraussehen müssen, die ihr Benehmen, unser Benehmen, also erregte? Ich halte Ihnen keinen Vortrag, aber in der ganzen Welt hat das Verhalten zum Körper und seiner Nacktheit sich während der letzten Jahrzehnte grundsätzlich und das Gefühl bestimmend gewandelt. (...) Hätten wir nicht abreisen sollen? Hätten wir es nur getan!“⁷⁵⁰

Nachdem sich die Situation im Ferienort entspannt, da viele Gäste abreisen und sich ein Zauberkünstler als willkommene Abwechslung ankündigt, operiert der Ich-Erzähler wieder subtiler als im direkten Dialog mit den Rezipierenden. Dieses Wechselspiel zieht sich durch den Text. Sobald den Erzähler eine Situation verärgert, wendet er sich an die Rezipierenden, ist die Situation vorüber, verstummen seine Ansprachen und Rechtfertigungen. Zu Beginn der Pause der Zaubervorführung wendet er sich abermals dialogisch an die Rezipierenden:

⁷⁴⁷ Ebd., S. 219.

⁷⁴⁸ Ebd., S. 221.

⁷⁴⁹ Ebd., S. 224.

⁷⁵⁰ Ebd., S. 222. u. 224.

„Ich gestehe, daß ich mich vor diesem Punkte meines Berichts gefürchtet habe, fast seit ich zu erzählen begann. (...) Unfehlbar werden Sie mich fragen, warum wir nicht endlich weggegangen seien – und ich muß Ihnen die Antwort schuldig bleiben. Ich verstehe es nicht und weiß mich tatsächlich nicht zu verantworten.“⁷⁵¹

Es scheint fast so, als verbringe er die Pause damit, sich mit den Rezipierenden zu unterhalten, als wären sie ebenfalls Teil des Publikums. Der Ich-Erzähler erinnert die Rezipierenden daran, wie schwierig es ist, die Kinder ins Bett zu bringen, obwohl die Zaubervorführung noch nicht vorüber ist, und dass sie als Eltern selbst von einer gewissen Neugier dem Zauberer gegenüber gepackt sind. Das Ende dieses Pausendialoges markiert eine erneute Reflexion über die Frage, die den Ich-Erzähler seit der Ankunft in Torre umtreibt:

„Aber das alles ist es nicht, oder es ist nicht alles. Das richtigste wäre, die Frage, warum wir jetzt nicht gingen, mit der anderen zu beantworten, warum wir vorher Torre nicht verlassen hatten. Das ist meiner Meinung nach ein und dieselbe Frage, und um mich herauszuwinden, könnte ich einfach sagen, ich hätte sie schon beantwortet.“⁷⁵²

Zu Beginn des zweiten Teils der Vorführung wendet sich der Erzähler ein letztes Mal in der bisher gewohnt dialogischen Form an die Rezipierenden und bricht die Novellenform nicht nur durch die direkten Ansprachen der Rezipierenden, sondern löst auch ihre für die dramatische Dimension notwendige kausallogische lineare Verortung von Raum und Zeit zugunsten einer anderen Logik auf:

„Ich habe vorgegriffen und die Reihenfolge ganz beiseite geworfen. Mein Kopf ist noch heute voll von Erinnerungen an des Cavaliere Duldertaten, nur weiß ich nicht mehr Ordnung darin zu halten, und es kommt auf sie auch nicht mehr an. So viel aber weiß ich, daß die großen und umständlichen, die am meisten Beifall fanden, mir weniger Eindruck machten als gewisse kleine und rasch vorübergehende.“⁷⁵³

⁷⁵¹ Ebd., S. 252 f.

⁷⁵² Ebd., S. 254.

⁷⁵³ Ebd., S. 257.

Mit dieser Stelle⁷⁵⁴ tritt eine Art Affektlogik in Kraft, die, wie oben dargelegt, nicht auf eine Unzuverlässigkeit des Erzählers hindeutet, da der Erzähler nicht über diesen Umstand hinwegtäuschen will. Vielmehr fällt es nun allein den Rezipierenden zu, Ordnung zu halten und ganz ohne den Dialog kritisch zu reflektieren. Dies gelingt ihnen durch einen Rückgriff auf ihre eigene Lebensrealität im zeitgenössisch faschistisch werdenden Deutschland. Spätestens nach der Pause löst der Text auch bildlich ein, was er zuvor bereits in einem erzählerischen Experiment vollzogen hat: Der Ich-Erzähler weiß um die politische Dimension der Ereignisse, weshalb er sie nicht im Wege eines faktual anmutenden Berichts bannen kann. Er nutzt stattdessen eine klassische Novellenform, die in ihrer dramatischen Dimension auf Herrschaftslogiken verweist, und bricht diese im Dialog mit den Rezipierenden auf. Man erinnert sich unweigerlich an Kleists Überlegungen zum politischen Ereignis, das unter republikanischen Voraussetzungen allein durch die Möglichkeit eines Störfaktors wie den königlichen Boten aus dem Diskurs, also im Reden, entsteht, und nicht das Ergebnis einer Entscheidung ist. Vielleicht funktioniert *Mario und der Zauberer* deshalb so gut, weil er als epische Text mit dramatischen Elementen die Rezipierenden zwar in einer Aufführungssituation denkt, sie aber als potenzieller Störfaktor und Dialogpartner in ihrer konzeptionellen Anwesenheit als politische Öffentlichkeit verstetigt werden – anders als es ein Drama könnte, das letztlich trotz aller konzeptionellen Gegenentwürfe, wie von Diderot, an die physische Präsenz des Publikums während der Aufführung gebunden ist. Dieser Argumentation ist selbstredend der textuelle Verweis des Erzählers – „Glaubten wir B sagen zu müssen, nachdem wir A gesagt und irrtümlicherweise die Kinder überhaupt hierher gebracht hatten?“⁷⁵⁵ – auf das epische Theaterstück von Brecht *Der Jasager/Der Neinsager* äußerst zuträglich, vorliegend eben vice versa. So liegen die konstitutiven Voraussetzungen des Politischen Erzählers in *Mario und der Zauberer* vor. Es findet sich ein konzeptioneller Irritationsmoment, da der Text faktuale und fiktionale Elemente engführt, es werden darüber hinaus die fiktionalen Grenzen in Richtung der Lebenswirklichkeit der Rezipierenden ausgedehnt und die Rezipierenden werden in einer dramatisch angelehnten Aufführungssituation als politische Öffentlichkeit adressiert und aktiviert. Dies unterscheidet

⁷⁵⁴ Es findet sich auch bereits vor der Pause eine Andeutung, dass der Erzähler die Erzählreihenfolge nicht aufrechterhalten kann, allerdings schiebt er es zu diesem Zeitpunkt noch auf ihre Unwichtigkeit: „Ich weiß bestimmt, dass er Kartenkunststücken zu jener Art von Gesellschaftsspielen überging (...) (n)ur die intimere Reihenfolge seiner Leistungen weiß ich nicht mehr.“ Ebd., S. 248.

⁷⁵⁵ Ebd., S. 253.

die vorliegende Argumentation von bisherigen Forschungsarbeiten zu den novellenartigen Elementen, zu phantastischen oder unzuverlässigen Elementen oder zum politischen Gehalt der Novelle. Letzteres soll keinesfalls in Abrede gestellt werden, allerdings ist seine Wirkung keine normative, sondern eine prozessuale. Die Nähe zum politischen Zeitgeschehen oder zum politischen Gehalt eines Textes ist, wie oben dargelegt, nicht ausreichend für eine Klassifikation des Erzählers als Politischer Erzähler. Für den Politischen Erzähler ist die Adressierung der Rezipierenden über den Einfall eines dramatischen Elements in epische Texte konstitutiv.

Dies zeigt sich auch auf der Handlungsebene. Der Ich-Erzähler war bis zur Pause Teil des Publikums, das vom Bühnenraum durch eine Art durchlässige vierte Wand abgegrenzt gewesen ist. Freilich kam es bereits zu Beginn der Vorführung zu Interaktionen mit Cipolla, der das Publikum von Anfang an anspricht und auf die Bühne bittet, allerdings können die Zuschauenden selbst entscheiden kann, ob sie sich melde und auf die Bühne kommen wollen. Das Publikum stört sich in seiner Illusionsbildung nicht an einer solchen Durchlässigkeit des Bühnenraums, da es diese im Rahmen einer Zaubervorführung sogar eher erwartet:

„(D)aß er also Vertreter des Publikums auf die Bühne nötigte und seinerseits über die hölzernen Stufen, die dort hinaufführten, herunterkam, um persönliche Berührung mit seinen Gästen zu suchen, gehörte zu seinem Arbeitsstil und gefiel den Kindern sehr. (...) Das Publikum, wenigstens in seinen volkstümlichen Elementen, schien jedenfalls der Meinung zu sein, daß dergleichen zur Sache gehöre.“⁷⁵⁶

Erst als sich Cipolla selbst seine Opfer aussucht, stellt sich ein klassischer Bruch mit der vierten Wand ein, dem sich das Publikum nicht entziehen kann:

„(D)er Cavaliere (war) genötigt (...), seine Aufmerksamkeit zu teilen; hie und da wandte er sich nach der Bühne und den dort Zappelnden um und ließ seine Peitsche gegen sie pfeifen, um sie in Zucht zu halten, nicht ohne, seitwärts sprechend, das Publikum darüber zu belehren, daß jene Ausgelassenen nachher keinerlei

⁷⁵⁶ Ebd., S. 238.

Ermüdung empfinden würden, so lange sie auch tanzten, denn nicht sie seien es eigentlich, die es täten, sondern er.“⁷⁵⁷

Hier wird wortwörtlich auf ein Beiseitesprechen als Bruch mit der vierten Wand verwiesen und verdeutlicht, dass die Tanzenden kein Teil eines abgetrennten Publikums mehr darstellen, sondern, wie Cipolla selbst, Darstellende sind. Da er restlos auf alle anwesenden Figuren, einschließlich der Figur des Erzählers, eine solche Macht ausüben könnte, verbleiben als Publikum vorerst (!) nur die Rezipierenden, die infolgedessen an dieser Stelle von Cipolla direkt adressiert werden. Das Publikum im Text ist mit Cipolla und dem Bühnenraum „eine unauflösliche Einheit“⁷⁵⁸ geworden.⁷⁵⁹ Ein Dialog findet nicht mehr zwischen der Erzählerfigur und den Rezipierenden statt, sondern zwischen Cipolla und den Rezipierenden. Dadurch erlangen sie wie oben dargelegt Deutungshoheit darüber, ob der Schluss des Textes nun einer novellenartigen und vorhersehbaren Logik folgt und reinigenden Charakter besitzt oder nicht. Für das Publikum im Text jedenfalls ist „(d)er Tumult (...) grenzenlos“⁷⁶⁰ und der Erzähler verweist auf den Lauf von Marios Pistole, der „das Schicksal in so unvorhergesehene und fremde Richtung gelenkt hatte“.⁷⁶¹ Auf diese wird im späteren Verlauf noch einmal zurückzukommen sein. Der Politische Erzähler schließt den Text mit einem eindeutigen Fiktionsmarker:

„>>War das auch das Ende?<< wollten sie wissen, um sicherzugehen ... >>Ja, das war das Ende,<< bestätigten wir ihnen. Ein Ende mit Schrecken, ein höchst fatales Ende. Und ein befreiendes Ende dennoch – ich konnte und kann nicht umhin, es so zu empfinden!“⁷⁶²

⁷⁵⁷ Ebd., S. 261.

⁷⁵⁸ Ebd., S. 250.

⁷⁵⁹ Die Forschung beschreibt diesen Umstand im Zuge des Verhältnisses von Führer und Masse und fragt, ob der Erzähler noch Distanz halten kann oder selbst Teil des Publikums/der Masse wird. Vgl. Tebben, Frederike: *Genie und Charisma. Herrschaftsformen und Führerfiguren um Werk Thomas Manns*. Tübingen 2017, S. 129 ff.; Zeller, Regine: „Die beherrschende Kraft eines stärkeren Wollens“ – der Cavaliere Cipolla und die Verführung der Masse. In: *Thomas Manns Mario und der Zauberer*. Hg. v. Holger Pils, Christina Ulrich, Lübeck 2010, S. 53–71, hier: S. 64; Hurta, Jan: „Aber was ist der Künstler?“ *Künstlertypologien im novellistischen Werk Thomas Manns*. Bamberg 2019, S. 61; konträr dazu Sautermeister, Gert: *Thomas Mann: „Mario und der Zauberer.“* München 1981, S. 45.

⁷⁶⁰ Mann, Thomas: *Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis*. In: ders.: *Späte Erzählungen. 1919–1953. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 6.1*. Hg. v. Hans Rudolf Vaget, Angelina Immoos, Frankfurt am Main 2021, 212–272, hier: S. 271.

⁷⁶¹ Ebd., S. 272.

⁷⁶² Ebd.

Erst mit dem Fiktionsmarker „Ende“⁷⁶³ löst sich scheinbar auch die Erzählerfigur vom Bühnenraum und wird wieder Teil des Publikums. Der Illusionsraum, der die Figuren als Publikum mit der Bühne verschmolzen hat, fällt mit dem Cipollas Tod, wie seine Kleider, in sich zusammen und gibt das Publikum auf Figurenebene wieder frei. Der oben angedeutete Bezug zum Autor im Titel des Textes findet sich auch in der Gestaltung des Schlusses. Thomas Mann äußert sich in einem Brief an Otto Hoerth über die realen Ereignisse im Urlaub:

„Der >>Zauberkünstler<< war da und benahm sich genau, wie ich es geschildert habe. Erfunden ist nur der letale Ausgang: In Wirklichkeit lief Mario nach dem Kuß in komischer Beschämung weg und war am nächsten Tage, als er uns wieder den Tee servierte, höchst vergnügt und voll sachlicher Anerkennung für die Arbeit >>Cipolla’s<<. Es ging eben im Leben weniger leidenschaftlich zu, als nachher bei mir. Mario liebte nicht wirklich, und der streitbare Junge im Parterre war nicht sein glücklicher Nebenbuhler. Die Schüsse aber sind nicht einmal meine Erfindung: Als ich von dem Abend hier (in München) erzählte, sagte meine älteste Tochter (Erika): >>Ich hätte mich nicht gewundert, wenn er ihn niedergeschossen hätte.<< Erst von diesem Augenblick war das Erlebte eine Novelle (...).“⁷⁶⁴

Die enge Verkettung von faktuellen und fiktionalen Elementen des Textes legt eine frühe Form der Autorinszenierung nahe, die in der vorliegenden Arbeit mit Christian Kracht gipfelt. Daneben ist an diesem Brief allerdings interessant, dass der reale Thomas Mann im Vergleich zu seinem fiktionalen Pendant wenig überrascht gewesen wäre von einem tödlichen Ausgang der Zaubervorführung. Auch auf die Gefahr hin, dass der vorliegenden Arbeit nun ein unzulässiger Ebenenbruch vorgeworfen wird, den sie selbst ausführlich zum Gegenstand hat, leitet dieser Gedanke doch zu einem Umschlagpunkt im Text, der sich allerdings auch ohne diese empirische Zuhilfenahme ergeben würde.

Die Verlagerung der Beobachter-Instanz auf die Rezipierenden als Publikum wird vom Politischen Erzähler nach der Pause durchkreuzt. Als der Politische Erzähler Cipolla beschreibt,

⁷⁶³ Ebd.

⁷⁶⁴ Mann, Thomas: *Brief an Otto Hoerth vom 12.6.1930*. In: *Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann. Teil II: 1918–1943*. Hg. v. Hans Wysling, München 1979, S. 367–368, hier: S. 368.

führt er aus: „Ich sehe noch immer das Gesicht dieses schnurrbärtig stattlichen Colonello vor mir“,⁷⁶⁵ oder als Mario die Bühne betritt:

„Ich sehe ihn noch die Stufen hinauf zum Cavaliere steigen, der dabei immer fortfuhr, in jener grotesk-musterhaften Art mit dem Zeigefinger zu winken. Einen Augenblick hatte der junge Mensch gezögert, auch daran erinnere ich mich genau.“⁷⁶⁶

Oder kurz darauf:

„Stellen Sie ihn sich vor als einen untersetzt gebauten Jungen von zwanzig Jahren mit kurz geschorenem Haar, niedriger Stirn und zu schweren Lidern über den Augen, deren Farbe ein unbestimmtes Grau mit grünen und gelben Einschlägen war. Das weiß ich genau, denn wir hatten oft mit ihm gesprochen.“⁷⁶⁷

Die Erzählerfigur stellt offen aus, dass sich die Rezipierenden nur durch seine Augen ein Bild der Handlung machen können. Er ist es, der die nötigen Anweisungen gibt, damit dies zur beiderseitigen Zufriedenheit gelingt. Dieser Befund, zusammen mit dem Übergang des Dialogpartners auf Cipolla anstelle der Erzählerfigur, sein Übergang in den Bühnenraum gemeinsam mit den anderen Figuren, wirft doch die Frage auf, ob er jemals Teil des Bühnenraums war. Hat bereits zu Beginn des Textes Cipolla statt der Erzählerfigur zu den Rezipierenden gesprochen? Dann würde der Titel nicht nur auf den Helden, sondern auch auf seinen vermeintlichen Antagonisten verweisen. In der Forschung wurde auch mehrmals darauf verwiesen, dass sich Thomas Mann in Familienkreisen selbst als „Zauberer“ bezeichnet hat und als Ich-Erzähler mit starken autobiografischen Zügen über den Titel und Cipolla als Figur Einzug in den Text hält.⁷⁶⁸ Dadurch würde der Politische Erzähler in *Mario und der Zauberer* im Vergleich zu *Michael Kohlhaas*, neben dem Verschleiern des Verlaufs von

⁷⁶⁵ Mann, Thomas: *Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis*. In: ders.: *Späte Erzählungen. 1919–1953. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 6.1*. Hg. v. Hans Rudolf Vaget, Angelina Immoos, Frankfurt am Main 2021, 212–272, hier: S. 257.

⁷⁶⁶ Ebd., S. 264.

⁷⁶⁷ Ebd., S. 264.

⁷⁶⁸ Vgl. Hurta, Jan: „Aber was ist der Künstler?“ Künstlertypologien im novellistischen Werk Thomas Manns. Bamberg 2019, S. 58 u. 63; Brucke, Martin: *Magnetiseure. Die windige Karriere einer literarischen Figur*. Freiburg im Breisgau 2002, S. 166; Leneaux, Grant F.: *Mario und der Zauberer. The Narration of Seduction or the Seduction of Narration*. In: *Orbis Litterarum*. Nr. 40 (1985), Heft 4, S. 327–347, hier: S. 338.

fiktionalen Werkgrenzen, noch weitere Dimension erfahren: Der Politische Erzähler wäre demnach offen für einen Wechsel der Erzählperspektive.

Nun ist bereits deutlich geworden, dass der Politische Erzähler das Spannungsverhältnis von a-kriegerischen Textoberflächen und kriegerischen Tiefenstrukturen besonders fruchtbar machen kann. Für *Mario und der Zauberer* ist in der Forschung bereits ausführlich auf das homoerotische Verhältnis eines charismatischen Führers zur Masse eingegangen worden, das sich in der harmlos wirkenden Zaubervorführung offenbart.⁷⁶⁹ Dreh- und Angelpunkt dieser Überlegungen ist das dargestellte Verhältnis der Öffentlichkeit zu Körpern, insbesondere zu nackten, in ihrer Geschlechtlichkeit sexualisierten Körpern. Schließlich erregt gerade die Tochter der Erzählerfigur öffentliches Ärgernis, Marios Mund wird beim Kuss mit Cipolla zu einer Vulva und seine Beine formen sich nach dem Kuss zu einem weit gespreizten V.⁷⁷⁰ Die vorliegende Arbeit zielt ebenso auf Herrschaftsstrukturen in ihrer sexuellen Gewalt ab. Allerdings soll der Fokus nicht auf nackten Körpern und biologischer Geschlechtlichkeit liegen, sondern auf angezogenen Körpern, die Geschlechtlichkeit anders erzeugen. In den Blick gerät nicht das, was sich unter der Kleidung verbirgt, sondern das, was man angezogen hat – oder kurz: die Mode. Sie wird in *Mario und der Zauberer* ebenfalls eigentlich Gegenstand von sexualisierter biologischer Gewalt, die strukturell nicht in ihr angelegt ist.⁷⁷¹

Cipolla ist in der Forschung oft als das bucklige Männlein klassifiziert worden, das einen Übergang symbolisieren soll,⁷⁷² darüber hinaus auch als charismatischer Führer, dem durch seine abstoßende Erscheinung dämonische Züge zugeschrieben werden, während er sich am Körper der Masse vergreift.⁷⁷³ Homoerotische Züge erhält dies, da seine Opfer überwiegend Männer sind. Dadurch ergeben sich die viel besprochenen Bezüge zur politischen Bedeutung der Männerbünde, der Stellung des Familienvaters in der bürgerlichen Familie, zur Biopolitik

⁷⁶⁹ Vgl. Widding, Bernd: *Männerbünde und Massen. Zur Krise männlicher Identität in der Literatur der Moderne*. Opladen 1992, besonders S. 39–49 u. 138–143.

⁷⁷⁰ Vgl. ebd., S. 140.

⁷⁷¹ Bei Vergewaltigungen herrscht unter den Tätern das Narrativ, die Opfer zögen sich bewusst aufreizend an, um zu sexuellen Handlungen einzuladen oder sie herauszufordern. Dadurch erfolgt eine Umkehrung von Tätern und Opfern. Im Folgenden wird sich noch zeigen, warum dieses Argument, abgesehen von dem Straftatbestand und der sexuellen Selbstbestimmung, strukturell nicht in der Mode angelegt ist.

⁷⁷² Vgl. Haider, Frithjof: *Verkörperung des Selbst. Das bucklige Männlein als Übergangsphänomen bei Clemens Brentano, Thomas Mann, Walter Benjamin*. Frankfurt am Main 2003, S. 123–132.

⁷⁷³ Vgl. Tebben, Frederike: *Genie und Charisma. Herrschaftsformen und Führerfiguren um Werk Thomas Manns*. Tübingen 2017, S. 136 u. 139.

und der Instrumentalisierung der Massen in *Mario und der Zauberer*.⁷⁷⁴ Kurzum: In der Forschung rückt auch bei der Figur Cipolla seine eigene Körperlichkeit in den Vordergrund. Es wird überwiegend auf seinen „kleine(n) Leibesschaden“⁷⁷⁵ verwiesen:

„(D)e Brust war zu hoch, wie gewohnt in solchen Fällen, aber der Verdruf im Rücken schien nicht an der gewohnten Stelle, zwischen den Schultern zu sitzen, sondern tiefer, als eine Art Hüft- und Gesäßbuckel, der den Gang zwar nicht behinderte, aber ihn grotesk und bei jedem Schritt sonderbar ausladend gestaltet.“⁷⁷⁶

Dieser nach unten verlagerte Buckel dient einigen Argumentationen als Grundlage, um auf ein zwergenhaftes buckliges Männlein zu verweisen.⁷⁷⁷ Cipolla verweist schließlich selbst darauf, dass seine „Gesundheit nicht die robusteste“⁷⁷⁸ und er „einen kleinen Leibesschaden zu beklagen“⁷⁷⁹ habe, der ihn „außerstand gesetzt hat, am Kriege für die Größe des Vaterlandes teilzunehmen“.⁷⁸⁰ Allerdings geht dieser körperlichen Beschreibung eine weitaus längere und detailliertere Beschreibung seiner Kleider voraus:

„Der Anzug Cipollas unterstützte die Fiktion des von außenher Eintreffens. Ein Mann schwer bestimmbarer Alters, aber keineswegs mehr jung, mit scharfem, zerüttetem Gesicht, stechenden Augen, faltig verschlossenem Munde, kleinem, schwarz gewichstem Schnurrbärtchen und einer sogenannten Fliege in der Vertiefung zwischen Unterlippe und Kinn, war er in eine Art von komplizierter Abendstraßeneleganz gekleidet. Er trug einen weiten schwarzen und ärmellosen Radmantel mit Samtkragen und atlasgefütterter Pelerine, den er mit den weiß behandschuhten Händen bei behinderter Lage der Arme vorn zusammenhielt,

⁷⁷⁴ Vgl. Widding, Bernd: *Männerbünde und Massen. Zur Krise männlicher Identität in der Literatur der Moderne*. Opladen 1992, S. 57 u. 129.

⁷⁷⁵ Mann, Thomas: *Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis*. In: ders.: *Späte Erzählungen. 1919–1953. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 6.1*. Hg. v. Hans Rudolf Vaget, Angelina Immoos, Frankfurt am Main 2021, 212–272, hier: S. 237.

⁷⁷⁶ Ebd.

⁷⁷⁷ Vgl. Haider, Frithjof: *Verkörperung des Selbst. Das bucklige Männlein als Übergangsphänomen bei Clemens Brentano, Thomas Mann, Walter Benjamin*. Frankfurt am Main 2003, S. 123–132;

⁷⁷⁸ Mann, Thomas: *Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis*. In: ders.: *Späte Erzählungen. 1919–1953. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 6.1*. Hg. v. Hans Rudolf Vaget, Angelina Immoos, Frankfurt am Main 2021, 212–272, hier: S. 235.

⁷⁷⁹ Ebd.

⁷⁸⁰ Ebd.

*einen weißen Schal um den Hals und einen geschweiften, schief in die Stirne gerückten Zylinderhut. Vielleicht mehr als irgendwo ist in Italien das achtzehnte Jahrhundert noch lebendig (...). Cipolla hatte in seinem Gesamthabitus viel von diesem historischen Schlag, und der Eindruck reklamehafter und phantastischer Narretei, die zum Bilde gehört, wurde schon dadurch erweckt, daß die anspruchsvolle Kleidung ihm sonderbar, hier falsch gestrafft und dort in falschen Falten, am Leibe saß oder gleichsam daran aufgehängt war (...). An der Rampe stehend und sich mit lässigem Zupfen seiner Handschuhe entledigend, wobei er lange und gelbliche Hände entblößte, deren eine ein Siegelring mit hochragendem Lasurstein schmückte (...).*⁷⁸¹

Cipolla wird als übriggebliebener Dandy einer bereits vergangenen Epoche eingeführt.⁷⁸² Dieses Bild wird in den unmittelbar folgenden Passagen um eine weitere halb modische, halb militärische Bekleidungsform ergänzt:

„Man bemerkte ferner, daß er keinen Frack, sondern einen Gehrock trug, und da er auch diesen aufhob, erblickte man eine mehrfarbige, halb von der Weste verdeckte Schärpe, die Cipolla um den Leib trug, und die hinter uns sitzende Zuschauer in halblauten Austausch für das Abzeichen des Cavaliere hielten. Ich lasse das dahingestellt, denn ich habe nie gehört, daß mit dem Cavalieretitel ein derartiges Abzeichen verbunden ist.“⁷⁸³

Der Dandy und die Ausgehuniform stellen zwei Ausnahmezustände der Mode dar. Entgegen der landläufigen Bezeichnung ist nicht jedes Kleidungsstück automatisch Mode. Vielmehr beginnt der Siegeszug der Mode untrennbar mit dem Aufstieg des Bürgertums im 19. Jahrhundert. Sie allerdings als rein bürgerliches Phänomen zu charakterisieren, das von

⁷⁸¹ Ebd., S. 230 f.

⁷⁸² Bisher ist in der Forschung auf das Androgyn, die Künstlerkleidung oder die Ähnlichkeit zu Dr. Caligari eingegangen worden. Vgl. Luft, Klaus Peter: *Erscheinungsformen des Androgynen bei Thomas Mann*, New York 1998, S. 88 ff; Hurta, Jan: „Aber was ist der Künstler?“ *Künstlertypologien im novellistischen Werk Thomas Manns*. Bamberg 2019, S. 51 ff.; Hatfield, Henry C.: *Thomas Mann's Mario und der Zauberer. An Interpretation*. In: *The Germanic Review. Literature, Culture, Theory*. Heft 4 (1946), S. 306–312, hier: S. 308; Marx, Friedhelm: „Bürgerliche Phantastik?“ *Thomas Manns Novelle Mario und der Zauberer*. In: *Thomas Mann Jahrbuch. Band 24*. Hg. v. Thomas Sprecher, Ruprecht Wimmer, Frankfurt am Main 2012, S. 133–142, hier: S. 140.

⁷⁸³ Mann, Thomas: *Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis*. In: ders.: *Späte Erzählungen. 1919–1953. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 6.1*. Hg. v. Hans Rudolf Vaget, Angelina Immoos, Frankfurt am Main 2021, 212–272, hier: S. 232.

sozialer Mobilität, wirtschaftlichem Aufstieg und demokratischer Vielfalt zeugt, wird ihrem Umgang mit Geschlechtlichkeit nicht gerecht. Nach Georg Simmel ist Mode treffender ein postfeudales Phänomen, das ständisch gebundene Kleiderordnungen ablöst.⁷⁸⁴ Sinn und Zweck der Kleiderordnungen war es, den Stand durch einen festgelegten Code minutiös zu repräsentieren.⁷⁸⁵ Die gottgewollte und gottgegebene, transzendent garantie ständische Ordnung drückte ihr Sein in ihrem Erscheinen aus.⁷⁸⁶ König, Königin und Hof mussten aus diesem Grund lediglich auf ihre Körper verweisen.⁷⁸⁷ Durch Kleidung betonten sie die körpereigenen Formen und dehnten die körperlichen Grenzen ausladend aus. Dies geschah durch gepolsterte Schamkapseln, Reifröcke, Dekolletés oder enge Strumpfhosen an der Wade des Königs.

Barbara Vinkens entwirft in ihrer umfangreichen Forschung eine Theorie der modernen Mode, die ihren Anfang ebenfalls im Untergang des Ständewesens nimmt. Kleider verlieren ihre repräsentative Funktion im Verlauf des 18. Jahrhunderts. Ausschlaggebend ist demnach der Moment, an dem das Dasein auf keine kosmische Ordnung mehr verweist und nicht mehr transzendent garantiert wird: „Das, was der Aristokratie als Zeichen ihres Zeichens galt, wurde nun zu leerem Filter und ruinösem Prunk erklärt: zu trügerischen Vorspiegelungen. Nichts war mehr gottgeben. Man war nicht mehr, man wurde.“⁷⁸⁸ Kleider verwiesen auf einen Anspruch der im Nichts gründete, weshalb des Kaisers neue Kleider entweder, wie in England, einer absoluten Monarchie eine Verfassung zugrunde legten oder, wie in Frankreich, zur Konstituierung der Nationalversammlung führten.⁷⁸⁹ An Marie Antoinette legt Vinken eindrucksvoll dar, wie sie als Königin mit ihrem Stil auf diese untergehende Ordnung der Dinge reagiert und diese letztlich pervertiert. Marie Antoinette kehrte das Untere sprichwörtlich nach oben, indem sie beispielsweise Unterwäsche als Oberkleid trug oder statt einer Perücke ihr echtes Haar frisieren ließ.⁷⁹⁰

⁷⁸⁴ Vgl. Simmel, Georg: *Die Mode*. In: ders.: *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*. Berlin 1983, S. 38–63.

⁷⁸⁵ Vgl. Vinken, Barbara: *Frau als Mann als Frau: Mode als cross-dressing*. In: *Freiburger FrauenStudien* (1999), S. 75–90, hier: S. 75, verfügbar unter: https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/31383/ssoar-1999-1-vinken-frau_als_mann_als_frau.pdf;jsessionid=7123848E02AE53AD206500F6DCBF653F?sequence=1; aufgerufen am 1.3.23.

⁷⁸⁶ Vgl. Vinken, Barbara: *Angezogen. Das Geheimnis der Mode*. Stuttgart 2013, S. 50.

⁷⁸⁷ Vgl. ebd., 51.

⁷⁸⁸ Ebd., S. 50.

⁷⁸⁹ Vgl. ebd., S. 53 f.

⁷⁹⁰ Vgl. ebd., S. 62.

„Tyrannisch setzte sie die Macht ihres verführerischen Fleisches über den Buchstaben der Monarchie. Souverän herrschte in dieser Fremdherrschaft ihr Geschlecht: nicht das Geschlecht der Habsburg, sondern ihre Weiblichkeit.“⁷⁹¹

Marie Antoinette kleidete sich nicht wie eine Königin, sondern wie eine Mätresse, eine Schauspielerin oder ein leichtes Mädchen.⁷⁹² Sie wurde zur Königin und Hure und herrschte über den König, den Hof und Frankreich.⁷⁹³ Sie löste das ein, was spätestens mit Ludwig XV. zu einem Generalverdacht gegen die französische Monarchie geworden ist.⁷⁹⁴ Ein Herrscher, der von seiner fleischlichen Lust beherrscht ist, kann nicht herrschen und verliert die Legitimität.⁷⁹⁵ Dieser Einfall von Tyrannei geht den Zeitgenossen zufolge immer von Weiblichkeit aus. Das zeige sich schließlich nicht nur am französischen Hof, sondern auch im Verhältnis des antiken Roms zum Orient, wie unter anderem Rousseau und Baudelaire konstatieren.⁷⁹⁶ In einer Welt des Scheins, ohne distinktiven Unterschied zwischen den Geschlechtern, könne es nur zu einer Katastrophe kommen.⁷⁹⁷ Frauen werden zu Männern und Männer und zu Frauen, weil sie sich entweder gegenseitig gefallen wollen, oder schlimmer: Wenn Frauen keine öffentlich einflussreichen Männer werden können, machen sie die Männer zu Frauen.⁷⁹⁸ Das Ende der römischen Republik ist untrennbar mit orientalischen oder afrikanischen Einflüssen verbunden, der zum Sittenverfall geführt hat, von Dido bis Kleopatra.⁷⁹⁹ Ab dann wurde das römische Reich von einem Alleinherrschter tyrannisch regiert und sei damit orientalisch geworden.⁸⁰⁰ Monarchien seien de iure patriarchalisch und entpuppten sich de facto als Weiberherrschaften.⁸⁰¹ Die folgenden Revolutionen und politischen Reformen setzten sich daher einen rein männlichen Herrschaftskörper zum Ziel, frei von weibisch konnotierter Lust.⁸⁰² Dieser Anspruch bildete

⁷⁹¹ Ebd., S. 62.

⁷⁹² Vgl. ebd.

⁷⁹³ Vgl. ebd.

⁷⁹⁴ Vgl. ebd.

⁷⁹⁵ Vgl. ebd.

⁷⁹⁶ Vgl. ebd., S. 113.

⁷⁹⁷ Vgl. Vinken, Barbara: *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 1994, S. 17.

⁷⁹⁸ Vgl. ebd.

⁷⁹⁹ Vgl. Vinken, Barbara: *Angezogen. Das Geheimnis der Mode*. Stuttgart 2013, S. 108 ff.

⁸⁰⁰ Vgl. ebd., S. 109 f.

⁸⁰¹ Vgl. ebd., S. 140.

⁸⁰² Vgl. ebd., S. 62.

sich bereits seit der Aufklärung und führt auf direktem Wege zu den oben dargelegten Brüderbünden und zu Herrschaftsstrukturen, die homoerotisch konnotiert sind. Dieses Phantasma der weiblichen und illegitimen Herrschaft durch fleischliche Gelüste begleitet die reine öffentliche Männerherrschaft ebenso wie die private männliche Herrschaft über die eigene Familie im langen bürgerlichen Zeitalter.⁸⁰³ Für Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit muss alles Weiblich-Lüsterne aus der postrevolutionären französischen Öffentlichkeit verschwinden. Das ging so weit, dass nach der Französischen Revolution per Dekret sprichwörtlich festgeschrieben wurde, wer die Hosen anhat: die revolutionierenden Männer. Damit sollte den „außer Rand und Band geratenen Geschlechtswesen“ und ihrer „frechsten Zügellosigkeit“ ein Ende gesetzt werden.⁸⁰⁴ Diese revolutionäre Verordnung, die damit auch die Ordnung der Geschlechter festschrieb, wurde im *Code Napoléon* zum Gesetz, das erst im Januar 2013 aufgehoben worden ist.

Ebenso wie Marie Antoinette ließ auch Philipp d'Orléans die Kleiderordnung des *Ancien Régime* hinter sich, allerdings mit einem weitaus weniger fatalen Ende.⁸⁰⁵ Er orientierte sich an der englischen konstitutionellen Monarchie und begriff, dass die Bürger alles Prächtige mit Repräsentationsstrategien der überkommenen absoluten Monarchie verbinden.⁸⁰⁶ Stattdessen setzte er auf antik republikanische Schlichtheit und verzichtete auf eine ausufernde Betonung seines Körpers.⁸⁰⁷ Dadurch legte er den Grundstein des modernen Männeranzugs. Freilich war dies an der englischen Aristokratie und den ersten englischen Dandys angelehnt, die sich im Stil ebenfalls nach unten zum Volk orientierten.⁸⁰⁸ Im Gegensatz zum Krönungsmantel, der von der Ordnung Gottes zeugt, steht der Anzug der postrevolutionären Bürger für die Ordnung der Demokratie.⁸⁰⁹ Sie bedarf gerade keiner geschlechtlichen Markierung, da dieser unnütze Prunk ohnehin auf nichts mehr verweist. Schließlich darf das metaphysische Element des Gottesgnadentums nicht fortbestehen.⁸¹⁰ An

⁸⁰³ Vgl. ebd., S. 63.

⁸⁰⁴ Vinken, Barbara: *Frau als Mann als Frau: Mode als cross-dressing*. In: *Freiburger FrauenStudien* (1999), S. 75–90, hier: S. 83, verfügbar unter: https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/31383/ssoar-1999-1-vinken-frau_als_mann_als_frau.pdf;jsessionid=7123848E02AE53AD206500F6DCBF653F?sequence=1; aufgerufen am 1.3.23.

⁸⁰⁵ Vgl. Vinken, Barbara: *Angezogen. Das Geheimnis der Mode*. Stuttgart 2013, S. 56.

⁸⁰⁶ Vgl. ebd.

⁸⁰⁷ Vgl. ebd.

⁸⁰⁸ Vgl. ebd., S. 51.

⁸⁰⁹ Vgl. ebd., S. 60 f.

⁸¹⁰ Vgl. ebd., S. 61.

seine Stelle tritt nun, in Abwesenheit eines wahrhaft transzendenten Prinzips, der säkulare Körper des Bürgers ohne geschlechtliche Markierung.⁸¹¹ Dieser argumentative Griff findet sich auch in den diversen Körpermetaphern für den Staat, wie oben dargelegt. Die Kleidung fügt ihm allerdings eine weitere wichtige Komponente hinzu. Der Staatskörper besteht sodann aus vereinheitlichten, geschlechtlich unmarkierten Bürgern in Anzügen als Uniform der Demokratie.⁸¹²

In Kombination mit den Ausführungen zu Marie Antoinette wird deutlich, dass diese angestrebte männliche und geschlechtlich unmarkierte Öffentlichkeit sich allerdings nur gegen einen Einfall von weiblich-tyrannischer Herrschaft schützen kann, indem sie die Unterscheidbarkeit der Geschlechter garantiert. Ansonsten würden dieselben Verhältnisse eintreten wie vorher, nur dieses Mal ohne geschlechtliche Markierung. Die Bourgeoise verwies ihre Frauen in die Sphäre des Scheins und der markierten Geschlechtlichkeit des Adels, wodurch ein gemeinsamer Ort und eine gemeinsame Struktur für frühe Formen der Mode entsteht.⁸¹³ Trennen Kleiderordnungen noch zwischen den Ständen, verschiebt sich im bürgerlichen Zeitalter die gesellschaftskonstituierende Grenze von adelig und nicht-adelig hin zu weiblich und männlich.⁸¹⁴ Gerade deshalb war der Vorläufer von Unisex-Mode in Form der Reformkleiderbewegung der Suffragetten zum Scheitern verurteilt.⁸¹⁵ Diese neue Öffentlichkeit darf keine unmarkierte Weiblichkeit erlauben, da sonst die Geschlechterdifferenz in sich zusammenfällt. Dreh- und Angelpunkt markierter Geschlechtlichkeit wird plötzlich das biologische Geschlecht, an dem sich die Opposition zwischen Eigentlichkeit (Mann) und Uneigentlichkeit (Frau) abzeichnet. Daher fällt es von nun an den Frauen zu, ihre Geschlechtlichkeit zu markieren und adelige Repräsentationsstrategien in Gang zu setzen. Diese frühe Form der Mode unterliegt einer Fetischisierung ersten Grades: Der weibliche Körper wird erst weiblich und lebendig, indem die sekundären Geschlechtsmerkmale künstlich übermarkiert werden.⁸¹⁶ Dadurch zeichnet sich diese Mode

⁸¹¹ Vgl. ebd.

⁸¹² Vgl. ebd.

⁸¹³ Vgl. Vinken, Barbara: *Frau als Mann als Frau: Mode als cross-dressing*. In: *Freiburger FrauenStudien* (1999), S. 75–90, hier: S. 79, verfügbar unter: https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/31383/ssoar-1999-1-vinken-frau_als_mann_als_frau.pdf;jsessionid=7123848E02AE53AD206500F6DCBF653F?sequence=1; aufgerufen am 1.3.23.

⁸¹⁴ Vgl. ebd., S. 78.

⁸¹⁵ Vgl. ebd., S. 79.

⁸¹⁶ Vgl. ebd., S. 80.

durch ein Schwanken zwischen belebten und unbelebten Elementen aus, ähnlich magisch wie das Verhältnis einer Statue zu einem lebendigen Körper.⁸¹⁷ Auch Walter Benjamin macht die moderne Mode entsprechend am Kippmoment des Anorganischen ins Organische fest.⁸¹⁸ Gerade in diesem letzten Punkt wird der Fokus auf die Mode auch für *Mario und der Zauberer* anschlussfähig, da Kleider offensichtlich einen direkten Einfluss auf die Lebendigkeit und Funktionsfähigkeit organischer Körper haben.

Soweit ergäben sich für die Mode und die Republik keine Komplikationen, wäre da nicht der neue und seinem englisch-aristokratischen Vorbild abgewandelte Dandy. Er entzieht sich den bürgerlichen Lebensentwürfen, indem er die Arbeit verweigert und sein Dasein dem Vergnügen widmet.⁸¹⁹ Er ist darüber hinaus auch kein eigentlicher Mann, da er seine Geschlechtlichkeit, wie ehemals der Adel und nun die Frauen, markiert. Durch ihn werden die anderen Männer weniger eigentlich, da er die konstitutive Geschlechterdifferenz subversiv unterwandert und so zum Ausnahmezustand der modernen Mode wird.⁸²⁰ Ein weiterer Ausnahmezustand der Mode findet sich in der prunkvoll verzierten und militärisch nicht funktionsfähigen Ausgehuniform. Sie verweist als Relikt einer vormodischen und vormodernen, nichtbürgerlichen Zeit auf das Kaiserreich. Im Gegensatz zum Dandy stehen ihre markierte Geschlechtlichkeit und ihr Prunk aber nicht im Zeichen des Höfisch-Weibischen, da sie in erster Linie auf die Funktionalisierbarkeit des Kollektivs verweist.⁸²¹ Obwohl sie sich wie der Dandy eigentlich jeder Funktionalisierung ostentativ widersetzt, bildete sie für die bürgerliche Männlichkeit einen letzten Hort der geschlechtlichen Markierung, bis sie nach den beiden Weltkriegen durch eine Tarnuniform ersetzt wurde.⁸²² Dieser letzte Hort geschlechtlicher Markierung des bürgerlichen Mannes zeugt davon, dass der Anzug als bürgerlich-männliche Mode eigentlich eine Art Anti-Mode darstellt.⁸²³ Mode hingegen ist für Frauen. Auch dieser zweite Ausnahmezustand kann für *Mario und der Zauberer* fruchtbar

⁸¹⁷ Vgl. ebd., S. 81.

⁸¹⁸ Vgl. ebd.

⁸¹⁹ Vgl. Vinken, Barbara: *Angezogen. Das Geheimnis der Mode*. Stuttgart 2013, S. 90.

⁸²⁰ Vgl. Vinken, Barbara: *Frau als Mann als Frau: Mode als cross-dressing*. In: *Freiburger FrauenStudien* (1999), S. 75–90, hier: S. 83, verfügbar unter: https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/31383/ssoar-1999-1-vinken-frau_als_mann_als_frau.pdf;jsessionid=7123848E02AE53AD206500F6DCBF653F?sequence=1; aufgerufen am 1.3.23.

⁸²¹ Vgl. ebd., S. 77.

⁸²² Vgl. ebd.

⁸²³ Vgl. Vinken, Barbara: *Angezogen. Das Geheimnis der Mode*. Stuttgart 2013, S. 60 f.

gemacht werden, da Cipolla Elemente aus beiden Ausnahmezuständen – Dandy und Uniform – als Cavaliere vereint.

Die Erzählerfigur glaubt nicht daran, dass Cipolla in einer für die Ordnung des Bürgertums harmlosen Ausgehuniform, als Überhang des Kaiserreichs, auftritt und nennt die „Fiktion des von außenher Eintreffens“⁸²⁴ aus einer anderen Zeit und „Humbug“.⁸²⁵ So sei sein verkrüppelter Buckel auch weniger als Buckel zu klassifizieren, sondern als Verweis auf weibliche Kurven und das weiblich markierte Geschlecht. Dadurch wird Cipolla eindeutig zum Dandy und nicht zum uniformierten Mann. Cipolla sagt selbst, dass es gerade jener vermeintliche Leibesschaden war, der ihn „außerstand gesetzt hat, am Kriege für die Größe des Vaterlandes teilzunehmen“.⁸²⁶ Markierte Geschlechtlichkeit im militärischen Sinne als funktionalisierter Volkskörper scheidet damit aus. Cipolla tritt als Dandy und somit als uneigentlicher Mann auf, der seine Geschlechtlichkeit markiert. Vor diesem Hintergrund wäre in der Figur Cipollas ein klarer Appell an die Aufrechterhaltung der Geschlechterdifferenz im Bürgertum zu sehen, um sich vor faschistischen Führern zu schützen, deren Herrschaft tyrannisch-weiblich und sexuell kodiert ist. Da die Erzählerfigur sich dem aufgeklärten Bürgertum zuordnen würde und im Verlauf des Textes eins mit Cipolla wird, würde sich ein Ausweg aus dem Faschismus offenbaren, indem Männer weiter Anzüge tragen und eigentlich sind. Sie müssten ohne geschlechtliche Markierungen schlicht die Geschlechterdifferenz aufrechterhalten und der charismatischen Sexualisierung der Herrschaft über die Massen trotzen. Der Faschismus unterläge sodann einer repräsentativen Ordnung und würde das Konzept der Brüderbünde ad absurdum führen. Für eine solche Interpretation spricht tatsächlich einiges, da Cipolla im Verlauf der Vorführung (im Schein) magisch oder phantastisch vom Anorganischen ins Organische kippt. Zu Beginn wirkt Cipollas Körper leblos wie ein Kleiderständer, an dem die Kleidung „aufgehängt war“⁸²⁷, bis er nach einiger Zeit des Scheins lebendiger wird und sogar zu schwitzen beginnt. Auch hat er wie der Dandy keinen wirklichen Beruf, sondern kann dem Vergnügen frönen, indem er schlicht raucht und trinkt, während er unentwegt auf sich und seinen Körper im Wege geschlechtlicher Markierung

⁸²⁴ Mann, Thomas: *Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis*. In: ders.: *Späte Erzählungen. 1919–1953. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 6.1*. Hg. v. Hans Rudolf Vaget, Angelina Immoos, Frankfurt am Main 2021, 212–272, hier: S. 230.

⁸²⁵ Ebd., S. 249.

⁸²⁶ Ebd., S. 235.

⁸²⁷ Ebd., S. 230.

verweist. Die Erzählerfigur reist in den Urlaub in Erwartung einer Idylle mit intakten patriarchalen Strukturen, die spätestens mit Cipolla endgültig zur weibisch kodierten tyrannischen Dystopie wird, ebenso wie das antike Rom in Torre unter der „unmäßigen“⁸²⁸ „afrikanisch(en)“⁸²⁹ „Hitze“⁸³⁰ und der „Schreckensherrschaft der Sonne“⁸³¹ voll von „Byzantinismus“⁸³² bereits orientalisiert worden ist. Der Urlaub würde keine Reise in eine Zukunft darstellen, die dem faschistischen Deutschland noch droht, sondern gleichsam eine Reise in die Vergangenheit, die als lange überwunden galt.

Cipollas modischer Ausnahmezustand droht sich zu verstetigen, als er nicht nur Macht über Frauen und einen Römer im Text erlangt, sondern letztlich auch über die jungen Männer, die im eigentlich platonisch-homoerotischen Bruderbund von Cipolla vergewaltigt werden. Beenden kann dies nur Mario: Er wird zuerst vor Cipolla zur Frau, da Cipolla ihm in einer „skurrilen Vereinigung von Marios Lippen mit (seinem) abscheulichen Fleisch“⁸³³ dasselbe zärtlich „unterschob“.⁸³⁴ Danach kehrt er zwar immer noch als Frau auf die Bühne zurück („mit auseinandergerissenen Beinen“⁸³⁵), konnte aber dennoch Cipolla mit einer Pistole töten, deren „fast nicht vorhandenen Lauf das Schicksal in so unvorhergesehene und fremde Richtung gelenkt hatte“.⁸³⁶ Erst dann fällt der Dandy Cipolla als uneigentlicher Mann in sich zusammen wie ein „durcheinandergeworfenes Bündel Kleider und schiefer Knochen“.⁸³⁷

Das Phallussymbol Pistole und mit ihm die Männlichkeit würde also vor der Tyrannei retten, würde Mario nicht immer noch als Frau die Bühne betreten und mit der Pistole den fehlenden Penis substituieren. Nun erschließt sich auch die Verwendung des Konjunktivs am Anfang der Dandy-Interpretation: Mario ist im Text keineswegs ein eigentlicher Mann, der das Volk von der Tyrannei befreit. Vielmehr fallen in seiner Figur das weibliche Vergewaltigungsopfer und der männlich-republikanische Aufstand, der solchen Vergewaltigungsmythen folgt, eigentlich zusammen. Blickt man genauer auf die Stelle, an der Mario zur Frau wird, so wird

⁸²⁸ Ebd., S. 219.

⁸²⁹ Ebd.

⁸³⁰ Ebd.

⁸³¹ Ebd.

⁸³² Ebd., S. 217.

⁸³³ Ebd., S. 271.

⁸³⁴ Ebd.

⁸³⁵ Ebd.

⁸³⁶ Ebd., S. 272.

⁸³⁷ Ebd., S. 271.

man feststellen, dass dies weitaus früher erfolgt ist. Als die Kinder „Mario vom >>Esquisito<<⁸³⁸ erkennen, steht der „Kellnerbursche“⁸³⁹ am Rand der Bühne beim „Fischervolk“.⁸⁴⁰ Das Fischervolk besteht aus lauter „junge(n) Burschen“,⁸⁴¹ die durch ihre „gestreifte() Trikotbrust“⁸⁴² eine gewisse „Volkstümlichkeit“⁸⁴³ und „Männlichkeit“⁸⁴⁴ ausstrahlen. Mario ist an diesem Abend in einem „verschossene(n) Complet aus dünnem, gestreiftem Stoff (...) keinen Kragen um den Hals, sondern ein geflammtes Seidentuch, über dessen Enden die Jacke geschlossen war“,⁸⁴⁵ gekleidet. Er steht wie eine von Coco Chanel ausstaffierte *garçonne* neben den als Fischervolk gekleideten tatsächlichen Fischern. Chanel entwarf nicht nur Frauenmode, die stark an männliche Arbeitskleidung angelehnt war, sondern nutzte als eine der ersten Designerinnen den fein gestreiften Jersey-Stoff, der bis dahin der männlichen Unterkleidung vorbehalten war.⁸⁴⁶ Chaneles Frauenmode bestand zu Beginn ihrer Karriere aus weiten Röcken oder Hosen und weiten Matrosenblusen mit großen Taschen, die Bequemlichkeit garantieren sollten.⁸⁴⁷ Dies ist Ausgangspunkt einer Linie vom Smoking von Marlene Dietrich über das kleine Schwarze hin zum Chanel-Kostüm, das als Zweiteiler weltbekannt wurde.⁸⁴⁸ Barbara Vinken erörtert, dass Chanel gegenüber Salvador Dalí gesagt haben soll, sie habe das englische Männliche genommen und es weiblich gemacht.⁸⁴⁹ Ihr ganzes Leben habe sie nichts anderes gemacht, als aus Männerkleidern Frauenkleider zu machen.⁸⁵⁰ Dies bildet für Vinken den Ausgangspunkt, den Paten dieser neuen Weiblichkeit im Zeichen des Männlichen nicht im geschlechtlich unmarkierten bürgerlichen Mann zu suchen, sondern im Dandy.⁸⁵¹ Schließlich könne man dies nicht nur aus

⁸³⁸ Ebd., 228.

⁸³⁹ Ebd.

⁸⁴⁰ Ebd., S. 227.

⁸⁴¹ Ebd., S. 228.

⁸⁴² Ebd., S. 272.

⁸⁴³ Ebd., S. 282.

⁸⁴⁴ Ebd., S. 272.

⁸⁴⁵ Ebd., S. 265.

⁸⁴⁶ Vgl. Designer-Portrait: *Coco Chanel. Alles über das bewegte und bewegende Leben der Stil-Ikone*. In: vogue.de. 11.1.19, <https://www.vogue.de/mode/artikel/coco-chanel>; aufgerufen am 1.3.23.

⁸⁴⁷ Vgl. ebd.

⁸⁴⁸ Vgl. Vinken, Barbara: *Frau als Mann als Frau: Mode als cross-dressing*. In: *Freiburger FrauenStudien* (1999), S. 75–90, hier: S. 83 f., verfügbar unter: https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/31383/ssoar-1999-1-vinken-frau_als_mann_als_frau.pdf;jsessionid=7123848E02AE53AD206500F6DCBF653F?sequence=1; aufgerufen am 1.3.23.

⁸⁴⁹ Vgl. ebd., S. 84.

⁸⁵⁰ Vgl. ebd.

⁸⁵¹ Vgl. ebd.

der Art der verwandelten Kleidung schließen, sondern mehr noch aus der Art, wie diese Mode zu tragen war⁸⁵² – durch die Nonchalance, die den sorgfältig kultivierten Eindruck erweckt, man habe auf die Kleidung, die man trägt, keinen Gedanken verschwendet – genau wie der Dandy.⁸⁵³ Chanels Damenmode wird damit zur Übertragung einer Übertragung der Dandy-Mode.

*„Sie ist eine Wiederaneignung der vorangegangenen Aneignung, der als adelig und weiblich konnotierten Mode durch einige wenige Männer. Dieses neue ‚Männliche‘ überträgt Chanel auf die Frauenmode.“*⁸⁵⁴

In Marios Erscheinung kulminieren also gestreift-maritime Elemente, durch die Jersey-Optik wird eine Arbeitsbekleidung zitiert, die nach außen gekehrt und durch das Halstuch unterwandert wird, hin zu einer figurbetonten Optik des Complets als Zweiteiler. Die Erzählerfigur verweist darauf, dass die „weiße Jacke, in der er servierte“⁸⁵⁵ ihn eigentlich besser kleidet. Schließlich wüsste er, dass Marios Vater ein „kleiner Schreiber im Municipio und seine Mutter Wäscherin war“.⁸⁵⁶ In der Familie also weit und breit keine Spur von tatsächlichen Fischern, die ihm eine derartige Kleidung erlauben würde, ohne nicht bereits als ein uneigentlicher, weil modischer, Mann bei der Vorführung angekommen zu sein.

Mario wurde also nicht erst durch die Hypnose zur Frau. Vielmehr ist er ebenso wie Cipolla als offensichtlicher Dandy Träger einer neuen Männlichkeit, die sich als fetischisierte Weiblichkeit entpuppt. Beide Träger der fetischisierten Weiblichkeit können vorliegend in ihrer Geschlechtlichkeit sowohl zum Mann als auch zur Frau kippen. Dies ist für Cipolla offensichtlicher, weil sein biologisches Geschlecht durch die weibliche Fetischierung unberührt bleibt. Er tritt als biologischer Mann auf und penetriert Mario als solcher mit seinem Fleisch. Bei Mario hingegen ist der Vorgang subtiler, verweist allerdings auf das gleiche zugrunde liegende Problem: Moderne Mode⁸⁵⁷ oder Mode im Fetisch zweiten statt ersten

⁸⁵² Vgl. ebd.

⁸⁵³ Vgl. ebd.

⁸⁵⁴ Ebd.

⁸⁵⁵ Mann, Thomas: *Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis*. In: ders.: *Späte Erzählungen. 1919–1953. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 6.1*. Hg. v. Hans Rudolf Vaget, Angelina Immoos, Frankfurt am Main 2021, 212–272, hier: S. 265.

⁸⁵⁶ Ebd.

⁸⁵⁷ Oben wurde bereits dargelegt, dass die frühe Mode über eine Fetischierung ersten Grades funktioniert und sich durch das Kippen vom Anorganischen ins Organische auszeichnet. Die übermarkierte künstliche Weiblichkeit

Grades ermöglicht zwar die Zuordnung von markierter und unmarkierter Geschlechtlichkeit, allerdings unterwandert sie diese konstituierende Opposition gleichzeitig.⁸⁵⁸ Im Fetisch ersten Grades bedeutet die ideale Weiblichkeit der Frau Mann, markierte Weiblichkeit ist sein Signifikat.⁸⁵⁹ Ein Mann kann nur sein, weil markierte Weiblichkeit ihn repräsentiert oder auf ihn verweist.⁸⁶⁰ Mario wird im Text wortwörtlich zum Träger einer idealen Weiblichkeit: zu einer echten Frau, die nur Mann bedeutet. Denn auch er kann nur Mann bedeuten über ein Phallus-Substitut, das ihm tatsächlich zwischen seinen weit gespreizten Beinen fehlt. Mario substituiert, Frauen werden fetischiert, um statt Kastrationsangst Begierde auszulösen.

Mario und der Zauberer führt eindrucksvoll vor, dass markierte Geschlechtlichkeit in der modernen Mode (Fetisch zweiten Grades) nicht an das biologische Geschlecht gebunden ist. Die wahre Frau und der wahre Mann sind keine Realität, sondern ein Phantasma in einer zur Identität fetisierten phallizistischen Ordnung der Geschlechter. Dieser blinde Fleck der konstitutiven Geschlechterdistinktion des Bürgertums wohnt bereits dem Fetisch ersten Grades inne, wird allerdings erst im Fetisch zweiten Grades prekär. So wird erzählerisch nicht nur der Ich-Erzähler zu Cipolla, sondern auch Mario wird motivisch zu Cipolla. Dadurch findet sich im Titel weniger der Held und sein Antagonist als ein und dieselbe Figur. Der Normative Anspruch der Geschlechtsidentität wird zum Prozess, wenn nicht zum Phantasma, ebenso wie das nationale Rechtsbewusstsein in *Michael Kohlhaas*. Erzählerisch löst dieses Verhältnis die Erzählerfigur ein, die unbedingt ein Politischer Erzähler sein muss. Nur durch einen Politischen Erzähler, der dramatische Elemente in die Epik bringt, lässt sich die Genese eines normativen Geltungsanspruchs denken. An diesem Umstand scheint sich *Mario und der Zauberer* besonders im Bereich des Patriarchalen in der bürgerlichen Familie abzuarbeiten. Schließlich „schwenkt“⁸⁶¹ die Tochter nicht umsonst ihr „nasse(s) Kostüm“⁸⁶² wie eine Fahne. Noch bevor sie Trägerin einer geschlechtlichen Markierung einer wie auch immer gearteten Mode werden

schwankt zwischen Statue und echtem Körper der Frau, wodurch die Frau zum Objekt der Begierde des Mannes wird. Sie möchte ihm, als Wandelnder Spiegel der Kastrationsangst, ja gerade nicht verängstigen, sondern sein Vermögen darstellen.

⁸⁵⁸ Vgl. Vinken, Barbara: *Frau als Mann als Frau: Mode als cross-dressing*. In: *Freiburger FrauenStudien* (1999), S. 75–90, hier: S. 80, verfügbar unter: https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/31383/ssoar-1999-1-vinken-frau_als_mann_als_frau.pdf;jsessionid=7123848E02AE53AD206500F6DCBF653F?sequence=1; aufgerufen am 1.3.23.

⁸⁵⁹ Vgl. ebd., S. 82.

⁸⁶⁰ Vgl. ebd.

⁸⁶¹ Mann, Thomas: *Mario und der Zauberer*. Frankfurt am Main 2013, S. 26.

⁸⁶² Ebd.

kann, muss der Vater über das Verhältnis zu ihrem Körper reflektieren, das sich besonders seit der Französischen Revolution stark gewandelt hat. *Mario und der Zauberer* zeigt, dass der Politische Erzähler vermutlich deshalb dazu tendiert, männlich fokalisiert zu sein, weil in einer bürgerlich organisierten Welt eine phallizistische Ordnung der Geschlechter gilt. Weiblichkeit ist nicht nur das konstitutiv Andere des Männlichen, sondern bedeutet ohnehin Mann. Dieser hegemoniale Anspruch lässt sich nicht anders als männlich konnotiert erzählen.

Neben dem normativen Geltungsanspruch der Geschlechtsidentität wird in *Mario und der Zauberer* anhand der be- statt entkleideten Körper auch wunderbar offengelegt, inwiefern der Kippmoment in Tyrannie bereits seit der Antike mit der Republik verbunden ist. Seit dem 18. Jahrhundert wird die europäische Ordnung von diesem Schatten begleitet. Schließlich war und ist dies immer die Schwachstelle der Republik und so für ihren Untergang verantwortlich. Während im 18. Jahrhundert dieser kriegerische Schatten mit der Französischen Revolution und der Ordnung Europas als französisches Imperium (unter napoleonischer Vorherrschaft) oder als Konzert der Mächte (feudales System souveräner Staaten nach dem Wiener Kongress) verbunden war, wird dies mit den aufkeimenden faschistischen Strömungen in Italien und während der Weimarer Republik erneut brisant. Dies ebnet den Weg zum nächsten und letzten Text der vorliegenden Arbeit. In den 1990er Jahren wurde Europa erstmals seit den beiden Weltkriegen wieder mit einem möglichen Krieg auf europäischem Boden konfrontiert, der allerdings im Vergleich zu früher seine Rechtfertigung maßgeblich aus einer humanitären Notwendigkeit zog und sich so dem viel besprochenen europäisch-republikanischen Schatten entzieht.

Faserland und seine Fortsetzung Eurotrash

Eingang wurde bereits dargelegt, dass im Feuilleton zwei Tendenzen zu Christian Kracht und seinem Werk vorherrschen:⁸⁶³ Die einen stellen ihn unter Verdacht, totalitäre Affinitäten zu pflegen, und vermuten Ernst Jünger als sein literarisches Vorbild.⁸⁶⁴ Die andere Gruppe zählt ihn zu den Vorreitern einer „kulturellen Avantgarde“.⁸⁶⁵ Nun wurde ebenfalls darauf verwiesen, dass in den 1990er Jahren das erste Mal seit den beiden Weltkriegen ein Krieg auf

⁸⁶³ Vgl. Ächtler, Norman: *Die „Abtreibung“ der Popliteratur: Kracht, Krieg, Kulturkritik*. In: *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989*. Hg. v. Carsten Gansel, Heinrich Kaulen, Göttingen 2011, S. 379–402, hier: S. 379.

⁸⁶⁴ Vgl. ebd.

⁸⁶⁵ Ebd.

europäischem Boden droht (Kosovo), während zeitgleich damit begonnen wurde, die These zu relativieren, dass der Nationalsozialismus wohl nicht auf die Romantik zurückzuführen ist.⁸⁶⁶ So spricht einiges dafür, Krachts Werk als spezifische Ausprägung eines postmodernen Schreibens zu beschreiben,⁸⁶⁷ die Michael Navratil sogar als „rechte Postmoderne“ bezeichnen würde, wenn „rechts“ nicht als politischer Kampfbegriff besetzt wäre und damit als neutraler Beschreibungsbegriff unbrauchbar wäre.⁸⁶⁸ Mit rechter Postmoderne meint Navratil eine „Ausprägung der Postmoderne also, welche sich nicht den ethischen Imperativen einer vertrauten ‚linken‘ Postmoderne unterwirft“,⁸⁶⁹ sondern ihre „ästhetischen Verfahren auch an solchen Themen erprobt, die für gewöhnlich von postmodernen Relativierungen ausgenommen sind, und die mitunter sogar – mehr oder weniger ironisch – mit extremistischen Weltanschauungen kokettiert“.⁸⁷⁰ Der Erzähler in *Faserland* fordert beispielsweise ständig den bürgerlichen Anstand heraus, indem er ein zentrales Tabu bricht und sich über die Geschmacklosigkeit und Aggressivität der Unterschicht lustig macht.⁸⁷¹ Unter diesem politischen Anspruch seiner Ästhetik in Bezug auf die Rechtfertigungsstrategien der humanitären Interventionskriege der 1990er Jahre werden die Pop-Elemente in *Faserland* auch eine außenpolitische und kriegerische Dimension erfahren.

Mit *Faserland* als letztem Text, der das Konzept des Politischen Erzählers deutlich machen soll, ergibt sich auch eine Klammer um *Michael Kohlhaas* und *Mario und der Zauberer*. Wie in *Mario und der Zauberer* liegt ein autodiegetischer Ich-Erzähler (Erzähler und Hauptfigur nicht/kaum zu unterscheiden) vor. Allerdings weist er keine zeitliche Distanz zum Erzählten auf. Wie in *Mario und der Zauberer* kann auch hier davon ausgegangen werden, dass der Erzähler ein männlicher Erzähler ist. Das liegt vor allem an Krachts ausgeprägter Autorinszenierung sowohl im Text als auch in den Medien, um eine Marke aus sich und seinem Werk zu erschaffen. Das konstitutive Irritationsmoment des Politischen Erzählers liegt vor, da

⁸⁶⁶ Vgl. Schumacher, Eckhard: *Die Ironie der Ambivalenz. Ästhetik und Politik bei Christian Kracht*. In: *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*. Hg. v. Matthias N. Lorenz/ Christine Riniker, S. 17–34, hier: S. 24 ff.

⁸⁶⁷ Vgl. Weber, Nicole: „Kein Außen mehr.“ Krachts Imperium (2012), die Ästhetik des Verschwindens und Hardts und Negris Empire (2000). In: *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*. Hg. v. Matthias N. Lorenz, Christine Riniker, Berlin 2018, S. 471–403, hier: S. 472.

⁸⁶⁸ Vgl. Navratil, Michael: *Kontrafaktik der Gegenwart. Politisches Schreiben als Realitätsvariation bei Christian Kracht*, Kathrin Röggla, Juli Zeh und Leif Randt. Berlin 2022, S. 273.

⁸⁶⁹ Ebd.

⁸⁷⁰ Ebd.

⁸⁷¹ Vgl. Kehlmann, Daniel: *Bord-Treff und Neckarauen. Über „Faserland“*. In: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*. IX/17. Hg. v. Christoph Kleinschmidt, S. 20–23, S. 20.

sich die Rezipierenden immer wieder daran erinnern müssen, dass ihnen kein Text mit faktualem Anspruch vorliegt. Sie lesen explizit *keine* Autobiografie Krachts, auch wenn der Text diesen Eindruck provoziert. Oben wurde bereits ausführlich dargelegt, wie dramatische Elemente (tragische Strukturen, prominente Abwesenheit der Ereignisse, Mythopoesis, Performanz des Poetry-Slams oder des Postdramatischen Theaters) Einzug in den epischen Text halten. Vorboten der dramatischen Elemente sind oft Pop-Motive, die nur durch einen Rückgriff auf die eigene Lebenswirklichkeit erschlossen werden können. Dadurch werden die fiktionalen Grenzen während einer dramatisch konnotierten Situation in Richtung Lebenswirklichkeit der Rezipierenden ausgeweitet und die Rezipierenden zur politisch adressierten Öffentlichkeit.

Darüber hinaus finden sich in allen drei Texten performative Elemente eines Experiments, das sich während des Lesens vollzieht. In *Mario und der Zauberer* und in *Faserland* ist dies motivisch mit einer Reise in ein Idyll, das vermeintlich intakte patriarchale Strukturen verspricht, verbunden. In der Analyse zu *Michael Kohlhaas* wurde ausführlich dargelegt, dass in *Faserland* beinahe wörtliche Übernahmen von Kleists Ausführungen zu seinem Aufenthalt in der Schweiz zu finden sind. Abgesehen davon, dass sich die Forschung zu Krachts Werk nun auch intensiver mit Kleists Einfluss auf Kracht befassen kann, wird sich noch zeigen, dass das Schweizer Idyll auch hier nicht vollumfängliche Rettung/Zuflucht bietet. Handlungstreibendes Element der Reise der Erzählerfigur als Politischer Erzähler in die Schweiz sind die Pop-Elemente. An ihnen entscheidet sich, wie dargelegt, ob die Erzählerfigur bleibt, weiterzieht oder teilweise sogar flüchtet. Nun wurde ebenfalls bereits der ideengeschichtliche Hintergrund der Pop-Bewegung anhand von Diedrich Diederichsen aufgezeigt. Die Pop-Bewegung versuchte, auf die ästhetische Innovationslosigkeit und den fehlenden politischen Optimismus der grauen Massen zu reagieren, indem sie Verhaltensweisen und Ästhetiken nachahmte oder simulierte und sich so von überkommen Formen des Protests abgrenzte, indem sie die Wertdichotomien von Aufrichtigkeit und Verstellung, die auf eine bürgerliche Soialethik der Aufklärung zurückgehen, umkehrte.⁸⁷² Um sich von ethischen Legitimationsproblemen freizumachen, die aus einer solchen Umkehrung von Authentizität

⁸⁷² Vgl. Rauen, Christoph: *Schmutzige Unterhose wird sauberer Büstenhalter. Zur Überwindung von Postmoderne und Pop bei Christian Kracht*. In: *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Hg. v. Johannes Birgfeld, Claude D. Conter, Köln 2009, S. 116–130, hier: S. 119.

entstehen, stellten sich die Akteure des Popdiskurses die Gesellschaft in einem Kriegszustand vor.⁸⁷³ Allerdings darf es sich nur nach außen um eine scheinbare Abkehr des Gemeinschaftssinns und der Aufrichtigkeitsmoral handeln. Nach innen, im Kreise anderer Popper, muss die Verstellung als karrieristisch, konservativ oder hedonistisch oberflächlich durchaus als Verstellung und Simulation transparent sein.⁸⁷⁴ Vor diesem Problem steht scheinbar die Erzählerfigur in *Faserland*. Sie kann offensichtlich nicht darauf vertrauen, dass die anderen Popper dieselben redlichen Zwecke der Moral verfolgen. Daher wurde die Erzählerfigur oft als letzter Popper unter einer neuen „Flut gedankenloser Popper“⁸⁷⁵ bezeichnet.

Eine solche Lektüre lässt sich, wie oben dargelegt, nicht halten, da die Pop-Elemente nicht die Motive sind, die die Suche nach einer intakten simulationsfreien innerfamiliären Kommunikation enden lassen.⁸⁷⁶ Die Pop-Referenzen im Text sind, wie Oliver Jahraus betont, nicht das finale Motiv, in denen der Text aufgeht, sondern eine Denkfigur, die sich ästhetisch funktionalisieren und reflexiv wenden lassen kann.⁸⁷⁷ In der aufgemachten Parallelwelt *Faserlands* würde der Ich-Erzähler mit einem Taxifahrer darüber sprechen, warum er gerne auf Demonstrationen gehe. Allerdings würden sich ihre Ziele grundlegend unterscheiden, da der Erzähler nicht auf Demonstrationen geht, um tatsächlich etwas zu verändern, sondern weil der die „Atmosphäre liebe“.⁸⁷⁸

Für ihn gibt es „nämlich nichts Besseres, als den Moment, in dem die Polizei sich überlegt, loszuschlagen, weil wieder ein paar Flaschen geflogen sind, und dann gibt es einen Adrenalinrausch bei der Polizei und auch bei den Demonstranten (...) und dann stolpert so ein armes Schwein, der sich die Schnürsenkel an seinen blöden Doc Martens nicht gescheit zugebunden hat, und dann fallen ungefähr achtzig Polizisten über den her und prügeln auf ihn ein. Davon gibt es dann Fotos in der

⁸⁷³ Vgl. ebd., S. 120.

⁸⁷⁴ Vgl. ebd.

⁸⁷⁵ Diederichsen, Diedrich: *Spätsaison. Journaille – Denkfunk – Talking Heads*. In: *Sounds* 9 (1982), S. 44 f., hier: S. 45.

⁸⁷⁶ Vgl. Rauen, Christoph: *Schmutzige Unterhose wird sauberer Büstenhalter. Zur Überwindung von Postmoderne und Pop bei Christian Kracht*. In: *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Hg. v. Johannes Birgfeld, Claude D. Conter, Köln 2009, S. 116–130.

⁸⁷⁷ Vgl. ebd., S. 20 f.

⁸⁷⁸ Kracht, Christian: *Faserland*. Frankfurt am Main 2018, S. 31.

*Zeitung, und dann wird wieder diskutiert, (...) ob die Gewaltspirale eskaliert. Das ist wieder so ein unglaublicher Satz. Daran lässt sich doch alles ablesen über diese Welt, wie unglaublich verkommen alles ist.*⁸⁷⁹

Die Teilnehmenden der Demonstration werden gerade nicht durch ein bestimmtes Ziel zu Teilnehmenden, sondern ganz im Sinne des Verweises auf *Fatherland* durch ihre Doc Martens. Hierfür ist es notwendig zu wissen, wie Doc Martens zum Mythos britischer Punkrock-Subkulturen wurden und Popgeschichte geschrieben haben. Dr. Klaus Märtens, ein deutscher Arzt, wollte nach einem Skiunfall 1945 nicht weiter die unbequemen Militärstiefel der deutschen Wehrmacht tragen und erfand gemeinsam mit seinem Partner Herbert Funck nach dem Zweiten Weltkrieg neue Arbeits- und Sicherheitsstiefel.⁸⁸⁰ Die Gummisohlen bestanden zum größten Teil aus recyceltem Gummi der Luftwaffe und Leder aus Armeematerial.⁸⁸¹ Kurz nach der Eröffnung einer Fabrik in München erwarb der britische Schuhhersteller R. Griggs das Patent und führte die Schuhe auf dem britischen Markt ein.⁸⁸² Sie wurden in den 1960er Jahren von Skinheads (diese wollten sich von der friedliebenden Flower-Power-Hippiebewegung durch einen härteren, traditionell männlicheren Stil abgrenzen) wie der Punkszene gleichermaßen getragen, da sich beide durch den Ursprung ihrer Szene in der Arbeiterklasse verbunden sahen.⁸⁸³ In *Faserland* werden bei Demonstrationen also abermals Nationalsozialisten und Sozialisten über ihre äußere Erscheinung der Doc Martens passend zur Parallelwelt in *Fatherland* enggeführt. Darüber hinaus vollzieht sich ebendiese Engführung auch an der Personifikation der Demonstrierenden. Gleichzeitig ist ihnen allerdings ein subversives Moment eingeschrieben, da die Demonstrierenden sprichwörtlich über ihre Schnürsenkel an den Doc Martens stolpern. Doch gerade dieses Stolpern, also das Durchstreichen des Zeichens Arbeiterklasse, ist für die Demonstration konstitutiv, nicht das bloße Aufeinandertreffen von Demonstrierenden und Staatsgewalt als Ausdruck freier Meinungsäußerung. Eine Demonstration wird in *Faserland* erst zur Demonstration, wenn es

⁸⁷⁹ Ebd.

⁸⁸⁰ Vgl. Dürrholz, Johanna: *Des Doktors bequeme Stiefel. Die Geschichte von Dr. Martens*. In: FAZ.NET. 24.11.2020, verfügbar unter: <https://www.faz.net/aktuell/stil/mode-design/die-geschichte-von-den-dr-martens-stiefeln-17063377.html>; aufgerufen am 1.3.23.

⁸⁸¹ Vgl. <https://www.drmartens.com/de/de/history>; aufgerufen am 1.3.23

⁸⁸² Ebd.

⁸⁸³ Vgl. Dürrholz, Johanna: *Des Doktors bequeme Stiefel. Die Geschichte von Dr. Martens*. In: FAZ.NET. 24.11.2020, verfügbar unter: <https://www.faz.net/aktuell/stil/mode-design/die-geschichte-von-den-dr-martens-stiefeln-17063377.html>; aufgerufen am 1.3.23.

zu einer gewalttätigen Auseinandersetzung kommt, und dafür braucht es einen Auslöser, der medial aufbereitet den Mythos von Demonstrationen als Gewaltexzesse in *Faserland* nährt. Genau dieser Exzess ist das, was vorliegend eine Demonstration ausmacht und daher erschließt sich dem Erzähler nicht, wieso das eigentliche Ziel des Gewaltexzesses innerhalb der Eskalation der Gewaltspirale als etwas Negatives in den Zeitungen diskutiert wird.

Die Doc Martens werden mythopoetologisch funktionalisiert und an ihnen entscheidet sich, ob ein Demonstrierender ästhetisch existiert oder nicht. Selbstredend wird seine Existenz, während die Polizisten auf ihn einprügeln, im existenziellsten Sinne prekär, da für ihn in diesem Moment seine grundsätzliche körperliche Unversehrtheit auf dem Spiel steht. Auch in diesem Beispiel verschwimmen Politik und Ästhetizismus, sodass die Leitkategorien von Realität und Virtualität verschwimmen oder sich eine Ausweitung der Virtualität einstellt. Virtualität (oder Realkünstlichkeit) kann für Krachts Werk am besten in Bezug auf das Essay über Nordkorea beschrieben werden, das als Vorwort in dem Bildband *Die totale Erinnerung* erschienen ist. „Kim Jong IIs Korea“⁸⁸⁴ sei als „letztes großes, jetzt schon museales, manisches Projekt der Menschheit, ja als ihr größtes Kunstwerk anzusehen“.⁸⁸⁵ Über dieses ‚Kunstwerk‘ führt er weiter aus:

„Die Koreanische Demokratische Volksrepublik könnte eine totale, in die Zukunft und die Vergangenheit gehende holographische Projektion sein, ebenso gut der Handlungsort eines noch ungeschriebenen Romans des Sciene-Fiction-Autors Philip (sic) K. Dick; weiter als Nordkorea, so scheint es, kann man sich auf diesem Planeten nicht von der Realität entfernen. Wie Millionen von Koreanern leben, was sie essen, wie sie zur Arbeit gehen, was sie dort tun, wir wissen es nicht. (...) Medial vermittelte, also nicht nur simulierte, sondern projizierte Realität ist die einzige Wahrheit in der Demokratischen Volksrepublik.“⁸⁸⁶

Ebenso wie in den anderen Texten von Kracht wäre es ein grundlegendes Verlesen des Textes, hier eine bloße Begeisterung für den schönen Schein einer Diktatur zu sehen. Vielmehr macht Kracht deutlich, dass in ‚projizierten Realitäten‘ wie in Nordkorea nicht mehr zuverlässig

⁸⁸⁴ Kracht, Christian/Munz, Eva/Nikol, Lukas (Hrg.): *Die totale Erinnerung. Kim Jong IIs Nordkorea. Mit einem Vorwort von Christian Kracht*. Berlin 2006, S. 13.

⁸⁸⁵ Ebd.

⁸⁸⁶ Ebd., S. 6.

zwischen Schein und Realität unterschieden werden kann.⁸⁸⁷ Dieser Aspekt reiht sich mit seinem Verweis auf die Ästhetisierung von Politik in die schwindende kritische Distanz des Publikums in *Mario und der Zauberer* ein und grundsätzlicher noch in die Unterscheidbarkeit von *fabula* und *historia*, auf die bereits im Zuge von *Michael Kohlhaas* verweisen wurde. In *Faserland* verschwimmen die Bereiche Realität und Virtualität sowie Politik und Ästhetizismus, ähnlich zu den ersten beiden Texten (s. o.). Eckhard Schumacher hat in diesem Zusammenhang, auch für Krachts Werk, bereits auf die Ursprünge dessen bei Schlegel und der Frühromantik verwiesen, was den Rückgriff auf die Dramentheorie für den Politischen Erzähler in gewisser Weise doppelt legitimiert.⁸⁸⁸

Die erste Bestandsaufnahme der Pop-Elemente in *Faserland*, wie der Barbourjacke oder den Doc Martens, legt darüber hinaus ein weiteres grundlegendes Problem der Pop-Bewegung frei, das über das bloße Kenntlichmachen der Simulation unter Poppern hinausgeht. Legitimiert der gesellschaftliche Kriegszustand einen Rückgriff auf moralisch verwerfliche Mittel, so liegt dem zugrunde, dass zwischen den eigenen Anhängern und der grauen Masse (ästhetisch innovationslose und politisch wenig optimistische Spießer) unterschieden wird. Im Zuge dessen erfahren ästhetische Prozesse eine politische Dimension. Eine solche Ausgangslage deutet bereits eine Ordnung des Politischen an, die an Carl Schmitts Freund-Feind-Unterscheidung im Rahmen der politischen Differenz erinnert. Das Politische bildet nach Schmitt keinen eigenen Bereich, wie die Politik selbst, sondern findet sich überall dort, wo es Freund-Feind-Konstellationen gibt, wodurch sich das Politische immer auch in andere gesellschaftliche Bereiche einschreibt und diese politisiert.⁸⁸⁹ Hannah Arendt geht ebenfalls

⁸⁸⁷ Vgl. zu dieser These beispielsweise Navratil, Michael: *Kontrafaktik der Gegenwart: Politisches Schreiben als Realitätsvariation bei Christian Kracht*, Kathrin Röggla, Juli Zeh und Leif Randt. Berlin 2022, S. 274 f. und Huber, Till: *Im Herzen der Uneigentlichkeit. Überlegungen zu Christian Krachts Nordkorea*. In: *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Hg. v. Johannes Birgfeld, Claude D. Conter. Köln 2009, S. 223–237.

⁸⁸⁸ Vgl. Schumacher, Eckhard: *Die Ironie der Ambivalenz. Ästhetik und Politik bei Christian Kracht*. In: *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*. Hg. v. Matthias N. Lorenz/ Christine Riniker, S. 17–34.

⁸⁸⁹ Vgl. Schmitt, Carl: *Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien*. Berlin 2015, S. 19 („Der Begriff des Staates setzt den Begriff des Politischen voraus.“); Schmitt sieht die Geschichte des Politischen als neuzeitliche Staatengeschichte: Da der absolutistisch starke Staat vorbei ist, braucht es neue Formen der Legitimation. Politik kann sich in den unterschiedlichen Formen organisieren, der Staat ist nur eine konkrete an eine historische Situation gebundene Möglichkeit davon. Vgl. Mehring, Reinhard: *Carl Schmitt zur Einführung*. Dresden 2011, S. 24 f. Vgl. zur politischen Differenz Marchart, Oliver: *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*. Frankfurt am Main 2016, S. 17.

von einer solchen Differenz aus, verortet das Politische allerdings überall dort, wo sich ein freies und öffentliches kommunikatives Miteinander und Handeln findet.⁸⁹⁰

Die Doc Martens der Demonstrierenden in *Faserland* verweisen zum einen darauf, dass an ihnen grundsätzlich schwerlich eine Freund-Feind-Unterscheidung vorgenommen werden kann. Schließlich zeugt ihre realhistorische Geschichte davon, dass ihr Ursprung in der Arbeiterklasse sowohl von linken als auch rechten Jugendkulturen vereinnahmt worden ist. Zum anderen wird an ihnen deutlich, dass diese Unterscheidung im alternativgeschichtlichen Nazi-Deutschland ohnehin hinfällig geworden ist und für das Zustandekommen einer in den Augen der Erzählerfigur echten Demonstration auch schlicht nicht notwendig ist. Innerstaatliche Konflikte zerfallen schließlich nicht mehr in die Opposition Links und Rechts, sondern nur noch in die Dichotomie, ästhetisch zu existieren oder nicht. Gleichsam ist dieser Anspruch an das ästhetische Existieren durchaus physisch-existensieller Natur, wie sich an den Doc Martens zeigt. Mit seiner Barbourjacke versucht der Erzähler hingegen recht aussichtslos auf ihre ursprünglich kriegerische Einsatzform zu verweisen, in der es noch Freund-Feind-Unterscheidungen gegeben hat: nicht abgewetzt und immer noch wasserdicht, wie ein englischer Seefahrer. Dieser Verweis auf Freund-Feind-Dichotomien würde innerstaatliche Konflikte wieder ermöglichen und das Nazi-Deutschland des Textes aus der totalen Projektion befreien. Krachts Korea-Aufsatz und Bildband zeigt das Ergebnis fehlender Dichotomien. Wird ein Staat in Gänze zum Kunstwerk oder zur Projektion, weil nicht mehr zwischen Sein und Schein unterschieden werden kann, verliert sich auch die Differenz zwischen dem Politischen und der Politik. Schließlich werden alle Bereiche neben der Politik derart gleichgeschaltet, dass sich nirgends mehr Freund-Feind-Unterscheidungen finden und der Staat seinen Anspruch als politischer Akteur verliert.

Als Ausweg aus einem Deutschland ohne Dichotomien und voller Simulation dient dem Erzähler das abgeschiedene Schweizer Bergidyll. Hier könnte er sich vorstellen, eine Familie zu gründen, da er seinen Kindern nur von dem Verfall der Dichotomien erzählen müsste, sie dort oben aber nicht von den Folgen betroffen wären:

⁸⁹⁰ Hannah Arend unterscheidet nicht streng zwischen den Begriffen und setzt den Fokus auf die Strukturierung des Politischen (zugehörige Räume, Handlungen und Angelegenheiten). Vgl. Jalušić, Vlasta: *Politik*. In: *Arendt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Wolfgang Heuer, Stefanie Rosenmüller, Stuttgart 2022, S. 389–390.

„Ich würde erzählen von den Selektierern an der Rampe, von den Geschäftsleuten mit schlechtsitzenden Anzügen, von den Gewerkschaftern, die immer SPD wählen, als ob wirklich etwas davon abhinge, und von den Autonomen, mit ihren Volkküchen und ihrer Abneigung gegen Trinkgeld.“⁸⁹¹

Seine Einschätzungen wären zwar immer richtig, er „hätte immer Recht“⁸⁹² und „(a)lles, was (er) erzählen würde, wäre wahr“,⁸⁹³ allerdings nur, weil die Kinder keine Möglichkeit hätten, dies zu überprüfen. Ein derartiger Rückzug ins Private bedingt ebenfalls die absolute Simulation und einen Wegfall der politisch intakten Öffentlichkeit, die ohne eine öffentliche Sphäre, in der man miteinander kommunizieren und handeln kann, nicht auskommt.⁸⁹⁴ In der Konsequenz würde es auch Deutschland als Staat und „große Maschine ja nicht mehr geben (...).“⁸⁹⁵

Dieses eigentümliche Verhältnis des normativen Anspruchs der Freund-Feind-Dichotomien und der Verstellung, deren Ausstellung als solche auf der Moral beruht, und Staatlichkeit findet sich auch im realhistorischen Zeitbezug. Als der Kalte Krieg ein Ende fand, erfuhr die Berufung auf eine Verletzung der Menschenrechte eine neue Funktion im weltpolitischen Gefüge.⁸⁹⁶ Mit dieser sich auch Deutschland erstmalig nach dem Zweiten Weltkrieg auf militärischer Ebene auseinandersetzen musste. Ein Einschreiten der NATO in den Kosovo-Konflikt wurde ohne UNO-Mandat unterstützt.⁸⁹⁷ Das fehlende Mandat löste in der Folge hitzige Kontroversen aus, da kein Mitgliedsland der NATO angegriffen wurde und so ein Bündnisfall vorgelegen hätte. Der humanitäre Kriegseinsatz sollte sodann vor weiteren Menschenrechtsverletzungen der jugoslawischen Sicherheitskräfte schützen. Ein Blick in die Geschichte der Menschenrechte zeigt, dass sie keine Rechte im klassischen Sinne sind. Der Mensch ist darin kein Rechtssubjekt, da er sich erst erklärt, indem er spricht, es gibt keinen

⁸⁹¹ Kracht, Christian: *Faserland*. Köln 2018, S. 159.

⁸⁹² Ebd.

⁸⁹³ Ebd.

⁸⁹⁴ Vgl. Thürmer-Rohr, Christina: *Öffentlichkeit/Privatheit*. In: Arendt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Wolfgang Heuer, Stefanie Rosenmüller, Stuttgart 2022, S. 380–382, hier: S. 381; Die Einhegung des Privaten aus der öffentlichen Sphäre führt dazu, dass das Subjektive durch keine Pluralität im Rahmen gehalten werden könne.

⁸⁹⁵ Kracht, Christian: *Faserland*. Köln 2018, S. 160.

⁸⁹⁶ Vgl. Vismann, Cornelia: *Das Recht und seine Mittel. Ausgewählte Schriften*. Hg. v. Markus Krajewski, Fabian Steinhauer. Frankfurt am Main 2012, S. 228.

⁸⁹⁷ Vgl. Kriemann, Hans-Peter: *Hineingerutscht? Deutschland und der Kosovo-Krieg*. Göttingen 2021, S. 139–153 u. 220–223.

Gesetzgeber, keinen Normadressaten und kein bestimmbares Rechtsgut.⁸⁹⁸ Sie werden hingegen seit der Französischen Revolution als Rederechte in Deklarationen garantiert.⁸⁹⁹ Menschen sollen sprechen, wo Gesetze versagen. Ihr Inhalt ist an eine erlebte und damit wahrhaftige Unrechtserfahrung der Opfer gebunden und kommt in der *truth commission* öffentlich zur Sprache.⁹⁰⁰ Daher folgt eine Deklaration (Beschreibung der Verletzung) der nächsten, da die Deklaration nie abgeschlossen sein darf.⁹⁰¹ Eine Verschriftlichung von Normen und Institutionalisierung der Menschenrechte würde die Macht des Sprechens schmälern.⁹⁰² Schließlich wäre Frieden nur mittels des andauernden Sprechens zu erreichen. Gerade deshalb hielten es die Vereinten Nationen zu Beginn betont unjuristisch.⁹⁰³ Es gäbe schließlich keine höhere Instanz, an die ein Verstoß gegen Menschenrechte, als klassisches Recht (Menschenrechte werden so zu Bürgerrechten), sinnvoll eskaliert werden könnte und von der UN als Weltstaat (statt eines Bundes souveräner Staaten) garantiert werden würde.⁹⁰⁴ Als sich die internationale Gemeinschaft nach dem Zweiten Weltkrieg an neuen Dichotomien als West-Ost ausrichten musste, vollzieht sich eine Globalisierung juridischer Formen, wie der Etablierung des UN-Kriegsverbrechertribunals in Den Haag in den 1990er Jahren.⁹⁰⁵ So wird die Frage nach dem UN-Mandat nicht nur zur Formalie, sondern zum Symptom einer Globalisierung der juridischen Formen auch in den Bereich der Menschenrechte, in dem dies ursprünglich nicht angelegt gewesen ist. Es geht neben der unbestrittenen Notwendigkeit des NATO-Eingriffs also auch um normative Geltungsansprüche von geopolitischen Freund-Feind-Konstellationen und ihrem schriftlichen Niederschlag.

Faserland ist gerade deshalb so spannend in diesem Kontext, da fehlende Freund-Feind-Unterscheidungen oder Freund-Feind-Unterscheidungen, die moralisch korrekt vollzogen werden müssen (Simulation der New Wave), zwar zu einer oberflächlichen Befriedung der Gesellschaft führen, allerdings auch in ihr jeweiliges Gegenteil kippen können. Beide Traditionslinien des Politischen, von Schmitt und Arendt, gründen in einem öffentlichen

⁸⁹⁸ Vgl. Vismann, Cornelia: *Das Recht und seine Mittel. Ausgewählte Schriften*. Hg. v. Markus Krajewski, Fabian Steinhauer. Frankfurt am Main 2012, S. 230 u. 238.

⁸⁹⁹ Vgl. ebd., 233 f.

⁹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 237.

⁹⁰¹ Vgl. ebd., S. 238.

⁹⁰² Vgl. ebd.

⁹⁰³ Vgl. ebd., S. 244.

⁹⁰⁴ Vgl. ebd.

⁹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 246.

Miteinander, das sich direkt auf die Staatsform auswirkt. Vor diesem stand man in den 1990er Jahren zwar nicht innenpolitisch, im Hinblick auf den Kosovo-Konflikt wohl aber international. Realhistorisch lässt sich heutzutage eine Ächtung des Krieges durch die Vereinten Nationen beobachten.⁹⁰⁶ Kriege werden nur noch zur Selbstverteidigung, als Mittel humanitärer Intervention oder gegen Terrorismus geführt und dienen so einem guten Zweck.⁹⁰⁷ Ein zweiter legitimer Grund besteht in der Staatsgründung. Erzwingen Terroristen einen eigenen Staat, so werden aus ihnen international angesehene Staatsgründer.⁹⁰⁸ So ist das sprachliche Bild des gerechten Krieges als Legitimation präsenter als das der Souveränität, obwohl die Idee des gerechten Krieges in der Frühen Neuzeit der gegenseitigen Anerkennung der Souveränität gerade weichen musste.⁹⁰⁹ Mit dem Völkerbund von 1920 und ab 1945 mit der UNO gab es den Versuch, das Recht des Staates zum Kriege an feste Verfahrensregeln zu binden und so den Frieden zu sichern (ius in bello als Verlängerung des ius ad bellum, gebunden an staatliche Souveränität).⁹¹⁰ Wird nun seit den 1990er Jahren vermehrt humanitären Kriegen zugestimmt, erfolgt die Legitimation der Kriege eigentlich wider alle Regeln des ius in bello.⁹¹¹

In allen drei Texten sind Frauenfiguren derart prominent abwesend, dass im Zuge der vorliegenden Argumentation davon ausgegangen werden kann, dass dies mit dem hegemonial männlich konnotierten Politischen Erzähler verbunden ist. Bisher verwies der Politische Erzähler in Kombination mit dem Motiv Mode gerade in *Mario und Zauberer* auf einen blinden Fleck innerhalb des bürgerlichen Patriarchats: Die konstitutive Geschlechterdifferenz von wahrer Frau und wahrem Mann findet sich nicht als Realität, sondern als Phantasma in einer zur Identität fetischisierten phallizistischen Ordnung der Geschlechter. Strukturgeleich findet sich dies in *Michael Kohlhaas* für die konstitutive Differenz von römischer und germanischer Rechtstradition, personifiziert in Lisbeth und ihrer Wiederkehr als phantastisch anmutende alte Frau. Auch in *Mario und der Zauberer* ist Cipolla als Kippfigur der Erzählerfigur sowie Marios phantastisch konnotiert.

⁹⁰⁶ Vgl. Langewiesche, Dieter: *Der gewaltsame Lehrer. Europas Kriege in der Moderne*. München 2019, S. 12.

⁹⁰⁷ Vgl. ebd.

⁹⁰⁸ Vgl. ebd.

⁹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 28.

⁹¹⁰ Vgl. ebd., S. 28.

⁹¹¹ Vgl. ebd.

Im Rahmen einer weiterführenden oder anschließenden Arbeit könnte Krachts Roman *Eurotrash* auf die Stellung der Mutter untersucht werden. Für die vorliegende Arbeit führt dies zu weit, es sei allerdings ein kurzer Verweis erlaubt, da *Eurotrash* bereits als Interpretationsschablone herangezogen worden ist und als Fortsetzung zu *Faserland* konzipiert ist. *Eurotrash* ist auch formal und erzählerisch derart nahe an *Faserland*, dass ebenfalls von einem Politischen Erzähler ausgegangen werden kann – mit dem kleinen Unterschied, dass der Politische Erzähler in *Eurotrash* die Grenzen der Fiktion über einen Rekurs auf die Lektüreerfahrung des Vorgängerromans der Rezipierenden in Richtung der empirischen Lebenswirklichkeit ausdehnt. Der Text gibt sich als faktueller Lektüreschlüssel oder -hilfe aus. Dazu passend fragt die Mutter auf der Suche nach dem Grab von Borges: „Endete nicht Dein Buch *Faserland* auch so ähnlich?“⁹¹² Woraufhin der Erzähler antwortet: „Ja, aber das war ja fiktiv. Dies hier ist echt.“⁹¹³ Der Roman enthält die Widmung: „Für meine Frau, meine Tochter, meine Schwester und meine Mutter.“⁹¹⁴ Gleichzeitig scheint an der Textoberfläche ausgerechnet die Figur der Mutter an dem überraschend plakativen Schweiz-Hass der Autorfigur Schuld zu haben:

„Die Angelegenheiten meiner Mutter, und jetzt komme ich darauf, derentwegen ich jeden zweiten Monat Zürich, diese Stadt der Angeber und der Aufschneider und der Erniedrigung aufsuchen mußte, hatten mich seit Jahren vollends paralysiert. Es war schrecklich geworden, es war ganz und gar abscheulich geworden, es war mehr geworden, als ich ertragen konnte, als man normalerweise ertragen sollte.“⁹¹⁵

Die Autorfigur besucht seine Mutter alle zwei Monate in der Schweiz, um den Kontakt nicht völlig zu verlieren und tut dies in einem braunen „kratzigen Ökopullover“⁹¹⁶ statt in „Deiner Barbourjacke“,⁹¹⁷ in der er laut seiner Mutter „doch früher immer so manierlich“⁹¹⁸ ausgesehen hat. Normalerweise habe die schwer kranke Mutter einfach auf den Besuch des Erzählers gewartet, allerdings habe sie ihn dieses Mal aktiv gebeten zu kommen, für eine letzte

⁹¹² Kracht, Christian: *Eurotrash*. Köln 2021, S. 198.

⁹¹³ Ebd.

⁹¹⁴ Ebd., Widmung.

⁹¹⁵ Ebd., S. 13 f.

⁹¹⁶ Ebd., S. 179.

⁹¹⁷ Ebd.

⁹¹⁸ Ebd.

gemeinsame Reise nach Afrika. Dies versetzt den Erzähler in derartige „Nervosität“⁹¹⁹ dass er vorab „unter starker Verstopfung litt“.⁹²⁰ Recht schnell wird klar, dass die Erzählerfigur wohl nicht nur wegen der andauernden Krankheit der Mutter nervös war, sondern auch wegen der schwierigen Beziehung, die sie zueinander haben. Zwei Szenen sind gerade unter dem Aspekt des Politischen Erzählers in Verbindung mit dem Schweiz-Mythos und dem Beruf der Erzählerfigur besonders interessant. Als beide mit einer Gondel auf einen Berg fahren, möchte die Mutter unbedingt „Edelweißfelder“⁹²¹ sehen, die es allerdings dort oben nicht gibt. Die Erzählerfigur schlägt vor, im Souvenirshop welche zu kaufen, woraufhin die Mutter entgegnet:

„Aber warum sind wir denn hier extra hochgefahren in diese grauenvolle Einöde? (...) Ich will sie (Edelweiß) aber in der Natur sehen. Du hast mir versprochen, daß es sie gibt. Ich wäre niemals mit Dir auf Reisen gekommen, wenn ich gewußt hätte, daß ich kein Edelweiß zu sehen bekomme. (...) Mein Leben ist eine einzige Anhäufung von Enttäuschungen gewesen. Bist Du Dir überhaupt dessen bewusst, wie fürchterlich mein Leben gewesen ist? Und Du hast gesagt, wir würden nach Afrika fahren, bevor ich sterbe, und das habe ich mir dann schon aus dem Kopf geschlagen, als ich gemerkt habe, dass es dir gar nicht darum ging, mit mir nach Afrika zu fahren. Sonder darum, mein Geld auszugeben für unsinnige, völlig beliebige Erlebnisse ohne Zebras und ohne alles.“⁹²²

Der Schweizer Idyllen-Mythos erfährt bereits in *Ich werde hier sein, im Sonnenschein und im Schatten* eine wortwörtlich tiefe Verbindung zum Kapitalismus und zu Afrika, da der Politkommissär vom Norden der sowjetischen statt kapitalistischen Schweiz in den Süden bis nach Afrika reist – *durch* die Schweiz, im doppelten geologischen und geografischen Wortsinn. In *Eurotrash* wird dieses Motiv, das an den weibisch-afrikanisch-tyrannischen Schatten der Republik bei *Mario und der Zauberer* erinnert, explizit mit der Enttäuschung einer Mutter von den gemeinsamen Reiseplänen ihres Sohns kombiniert. Hinzu kommt eine monetäre Komponente, der sich bereits der realhistorische Kleist mit seiner Halbschwester Ulrike von Kleist stellen musste. Er bittet sie regelmäßig um Geld und hofft, sie nicht zu enttäuschen, da

⁹¹⁹ Ebd., S. 11.

⁹²⁰ Ebd.

⁹²¹ Ebd., S. 152.

⁹²² Ebd., S. 152 f.

er selbst seinen Lebensunterhalt schwer stemmen kann, und auch er ist angesichts einer Reise nach Berlin, die er nicht antreten möchte, von ähnlichen Leiden wie die Erzählerfigur in *Eurotrash* geplagt: „Ich leide an Verstopfungen, Beängstigungen, schwitze und phantasiere, und muß unter drei Tagen immer zwei das Bett hüten. Mein Nervensystem ist zerstört. (...) Wenn ich nur Dir nicht Unrecht getan hätte, mein teuerstes Mädchen.“⁹²³ Der Unterschied zur Figur Kracht besteht allerdings darin, dass der realhistorische Kleist Ulrike sehr zugetan war und sie auf ihren gemeinsamen Reisen wohl Männerkleidung getragen hat.⁹²⁴ Die Figur der Mutter in *Eurotrash* macht sehr deutlich, dass sie nicht nur von der gemeinsamen Reise auf ihre Kosten enttäuscht ist, sondern auch von seinem literarischen Werk:

„Aber Du, Du solltest Dir mal ein Beispiel nehmen, an, an wie heißt der, an Knausgård oder an Houellebecq oder Ransmayr oder Kehlmann oder an Sebald. (...) Ich meine ja auch ein Beispiel nehmen an wirklich guter Literatur. An Büchern, die bleiben, nicht so ein horrender Stuß, wie Du ihn schreibst. Lies doch mal Flaubert. Da würdest Du sehen, wie es geht. Von den Meistern lernen. Aber Monsieur denkt ja gar nicht dran. Monsieur ist ja selbstgefällig und behäbig, und dann fährt Monsieur mit seiner Mutter irgendwo auf einen Gletscher, in der Hoffnung, es würde schon werden. (...) Du meinst, ich wüßte nicht, was Du Dir von dieser Reise versprichst? Das hast Du dich gestern nacht (sic) gesagt, im Schlaf, Katharsis hast Du gesagt, es werde zu einer Läuterung zwischen und beiden kommen, hast Du gesagt, wenn Du nur in Bewegung bleiben würdest mit mir. Deine Mutter. Nimmt sie mit in ein bürgerliches Theaterstück, Tragödie mit komödiantischen Elementen, Hauptdarstellerin yours truly. Versprichst ihr wer weiß was, weil sie sich ja ständig betrinken muß und Tabletten schlucken vor unaushaltbaren Schmerzen. Und schiebt dann alles auf die Schweiz, die Nazis und den zweiten Weltkrieg.“⁹²⁵

Dass sich die Mutter auf Flaubert beruft, ist bezeichnend. Gerade der Gründungsvater der modernen Literatur in Frankreich sieht Paris als Nachfolgerin Babylons und stellt nicht mehr

⁹²³ Kleist, Heinrich v.: *Brief an Ulrike von Kleist vom 24. Oktober 1806*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 770 f., hier: S. 770f.

⁹²⁴ Vgl. Draesner, Ulrike: *Heimliche Helden. Über Heinrich von Kleist, Jean-Henri Fabre, James Joyce, Thomas Mann, Gottfried Benn, Karl Valentin u.v.a. Essays*. München 2013, S. 91.

⁹²⁵ Kracht, Christian: *Eurotrash*. Köln 2021, S. 155 f.

das aufgeklärte, rationale und demokratische Europa gegen den tyrannischen Orient, sondern lässt Europa selbst in einem orientalischen Licht erscheinen.⁹²⁶ Er behandelt nicht die Opposition zwischen Tugend (Männlichkeit), Republik und Europa und dem (weiblichen) Orient, sondern stellt aus, inwiefern ein Orientalismus Europa inhärent ist.⁹²⁷ Die Erzählerfigur weiß auf diesen Vergleich der vor Schmerz benebelten Mutter als Hauptdarstellerin des bürgerlichen Theaterstückes mit komödiantischen Elementen keine Antwort und stellt dies im Text markant aus, in einem inneren Dialog, der die Rezipierenden direkt anspricht:

„Boom. Was hätte ich denn darauf antworten sollen? Es fiel mir nichts ein, wirklich nicht. Sie hatte ja mit allem recht, in ihrem Wahn. Sie hatte recht. Ich hatte Angst gehabt, das Rad nicht anhalten zu können. Ich war planlos gewesen. (...) (V)ielelleicht hätte ich uns einfach gleich Flugtickets nach Afrika buchen sollen, (...) um nicht durch die Schweiz zu fahren (...).“⁹²⁸

Doch kurz darauf immunisiert er sich sogleich gegen die Vorwürfe:

„Ich sagte mir immer wieder, daß sie nicht belesen war, daß sie nur so tat, daß sie nie auch nur irgend etwas von Flaubert (...) gelesen hatte, es war alles nur Bluff, aber es war so dermaßen gut geschauspielt, daß ich immer und immer wieder darauf hereinfiel. Alle waren immer darauf hereingefallen. (...) (S)ie las nur die Bunte und sah manchmal Quizshows im Fernsehen. (...) Sie verstand es, zu manipulieren, das war ihre große, unglaubliche Kunst, das wußte ich doch seit Jahrzehnten, sie log und drehte die Dinge so, daß alle ihr alles glaubten.“⁹²⁹

Vielmehr verfällt er angesichts ihres gebrechlichen Zustands wieder in Mitleid, will sich kümmern und hofft, dass sich seine Mutter einsichtig oder reumüttig zeigt:

„Ich hatte keine Ahnung, was ich sagen oder denken sollte, außer daß meine Mutter sicher bald einen neuen Stomabeutel bräuchte. Ich sah mich nach einer

⁹²⁶ Vgl. Vinken, Barbara: *Flaubert. Durchkreuzte Moderne*. Frankfurt am Main 2009, S. 280 ff.

⁹²⁷ Vgl. ebd.

⁹²⁸ Kracht, Christian: *Eurotrash*. Köln 2021, S. 156.

⁹²⁹ Ebd., S. 156 f.

Toilette um. Im inneren der Bergstation mußte es doch eine geben. Ich berührte sie sanft am Arm. Vielleicht weinte sie ja. Ich drehte mich zu ihr hin. Keine Tränen.“⁹³⁰

Nach einer Lösung für den menschlichen wie körperlichen Verbleib und Umgang mit der eignen Mutter sucht er in gewohnter (bürgerlich, männlicher?) Manier im tiefsten Inneren der (patriarchalen) Schweiz. Ebenfalls im doppelten Wortsinn: geologisch und geografisch in der Schweiz. Helfen kann ihm schlussendlich ein Fuchs, den beide zufällig sehen:

„Meine Mutter fragte leise, ob ich das sehen würde. Auf einmal war sie ganz kleinlaut. (...) Er sah uns immer noch an. Sein Schweif, an dessen Spitze ein weißer Büschel zu sehen war, stand hinten hoch, während meine Mutter flüsterte, es sei kaum zu glauben, daß Menschen so ein Tier töten würden für sein Fell. (...) Und wie es eben so war bei meiner Mutter und ihren Denunziationen, hatte sie eine halbe Minute später wieder vergessen, daß sie bestimmte Wahrheiten so überspitzt hinaus geschimpft hatte, daß man sich am liebste hätte umbringen wollen. Konnte aber auch sein, daß es der Fuchs gewesen war, dessen Anwesenheit ihr bedeutete, ihr Anfall von Garstigkeit sei zügellos und unangebracht, aber sehr wahrscheinlich war das nicht. Jedenfalls sank sie in sich zusammen, nachdem der Fuchs wieder verschwunden war, und sie schloß die Augen, ihre Hand bewegte sich fast zitternd Richtung Tüte mit dem Geld und dem Wodka und den Tabletten, und die Gletschersonne schien von oben weiter und unerbittlich auf unser kleines Tableau vivant.“⁹³¹

Das Ärgernis um die Fäzes der Mutter, das sich vorab als verbale Entgleisung, wie es der Erzähler vermutet, gezeigt hat, wird nicht nur durch das Innere der Schweiz gelöst, sondern auch durch eine Schweizer Naturerscheinung. Dieser Fuchs verkörpert als Tier beide konstitutiven Elemente der bürgerlichen Geschlechterkonstitution – einen Phallus, der mit einer weißen Spitze hinten hochsteht, und sein Ende als Modeaccessoire um den Hals der Frauen, von denen die Mutter selbst mehrere Exemplare „auf verschiedene Lager in Zürich verteilt()“⁹³² besitzt. Als logische Konsequenz dieses Blicks auf das eigene Spiegelbild verlassen die Mutter ihre Lebensgeister und sie sinkt handhabbar in sich zusammen, bis sie

⁹³⁰ Ebd., S. 157.

⁹³¹ Ebd., S. 157 ff.

⁹³² Ebd., S. 158.

am Ende des Buchs tatsächlich in ihrem „gelben Kostüm“⁹³³ die afrikanische Savanne erreicht, ironischerweise nur im Krankenhaus. Inwiefern die Mutter-Figur dies begreift oder nicht, tut auf Textebene nichts zur Sache, da grundsätzlich von einer Psychologisierung der Figuren abzusehen ist. Wichtig hingegen ist, wie das politische Erzählverfahren im Text das Verhältnis der Erzählerfigur und der Mutter-Figur zum innerdiegetisch-fiktionalen Geschichtenerzählen konfiguriert ist.

Das Geschichtenerzählen fällt auf Geheiß der Mutter im Text immer der Erzählerfigur zu. Obwohl sie seine erzählten Geschichten sowie seine innerdiegetisch veröffentlichten Werke meist stark kritisiert, verbleibt die Kompetenz, zwischen innerdiegetischer Fiktion und innerdiegetischer Realität zu unterscheiden, ausnahmslos bei der Erzählerfigur. Besonders sei hier abermals auf die Stelle verwiesen, als sie Zweifel über den intradiegetischen ontologischen Status der Suche nach Borges' Grabes äußert, da sein Buch *Faserland* schließlich auch so ähnlich endete. Die Erzählerfigur stellt unmissverständlich klar: „Ja, aber das war ja fiktiv. Dies hier ist echt.“⁹³⁴ Die Mutter selbst begreift sich darüber hinaus als Erzählsujet, seine „Hauptdarstellerin yours truly“.⁹³⁵ So verwundert es nicht, dass es auch der Erzählerfigur zukommt, seiner Mutter eine letzte Geschichte zu erzählen, die sogar über den innerdiegetischen ontologischen Status ihres Reiseziels entscheidet. Bei Sonnenaufgang behauptet der Erzähler, beide seien bereits in Afrika angekommen und auf den Weg zu einer Safari. Seine Mutter scheint zwar irritiert darüber zu sein und beklagt ihr altersschwaches Gedächtnis, woraufhin die Erzählerfigur antwortet: „Egal, Mama, weil jetzt sind wir da. In Afrika.“⁹³⁶

Gesteigert wird die ontologische Deutungshoheit der Erzählerfigur in der erzählten Welt dadurch, dass seine Mutter sich wohl nicht nur bewusst ist, sein Sujet zu sein, sondern dass sie ihn bis zuletzt auffordert, die innerdiegetisch reale Situation als fiktionale Geschichte zu erzählen. Als die Erzählerfigur fragt, ob sie das Ende nicht selbst wisse, entgegnet die Mutter: „Doch, natürlich, aber ich will es lieber von dir hören.“⁹³⁷ Obwohl sich die Mutter immer wieder kritisch zu den Fiktionsstrategien der Erzählerfigur äußert, sie also durchaus als solche

⁹³³ Ebd., S. 209.

⁹³⁴ Ebd., S. 198.

⁹³⁵ Ebd., S. 156.

⁹³⁶ Ebd., S. 205.

⁹³⁷ Ebd., S. 207.

erkennt, vollzieht sich an ihrer Figur die Wirkmächtigkeit des dichterischen Erzählers. Die Geschichten der Erzählerfigur beeinflussen sogar ihren Zugriff auf den soeben konfigurierten ontologischen Status ihrer Lebensrealität in der erzählten Welt. Schließlich verweist sie auch dem Schweizer Taxifahrer einen Platz in Afrika zu: „>>Was für eine Geschichte. Und jetzt ist er hier<<, sagte sie und sah voller Mitleid nach vorne.“⁹³⁸

Als eine Ärztin die Mutter mit „Willkommen zurück“ begrüßt, antwortet die Mutter: „Ja. Ich habe das Gefühl, ich war schon immer in Afrika.“⁹³⁹ Dieser Schluss verbildlicht, dass der Frage, wer unter welchen Umständen fiktional erzählt, eine Deutungshoheit über Fiktion und Realität zukommt. In *Eurotrash* wird an der Oberfläche die Beziehung zwischen Mutter und Sohn erzählt. Die Tiefenstrukturen in *Eurotrash* erzählen allerdings auch eine Geschichte über die Deutungshoheit des ontologischen Status von Fiktion und Realität in der erzählten Welt.

Die Widmung „Für meine Frau, meine Tochter, meine Schwester und meine Mutter.“⁹⁴⁰ ist weniger als Zeichen der Wertschätzung zu verstehen, sondern als Vorausdeutung auf das poetologische Programm. Für die Frauen in der Familie Geschichten zu erzählen, zieht nach sich, dass die Deutungshoheit über den ontologischen Status von Realität und Fiktion der Erzählerfigur zufällt, und macht die Figur der Mutter ausweglos zum Sujet des Erzählten. Dieses poetologische Programm erfährt in *Eurotrash* eine schonungslos bittere Note, da sein Vollzug von zarter familiärer Zuneigung zwischen den Figuren geprägt ist und der Mutter als Sujet des Erzählten sogar ein aktiver Part dabei zukommt, ihrem Sohn die Deutungshoheit freiwillig zu überlassen. Überspitzt formuliert, ist sie es sogar, die ihn dazu herausfordert, ihre Geschichte als Heimkehr/Reise in ein weiblich-tyrannisch kodiertes Afrika zu erzählen, das ausgerechnet in der Schweiz – als zwar mittlerweile verabscheuter, aber dennoch auswegloser letzter Hort patriarchaler Strukturen – liegt.

In *Eurotrash* erfahren die abwesenden Frauen von *Faserland* zwar eine Verkörperung, wenngleich ihr Schicksal „ein Vierteljahrhundert“⁹⁴¹ später nicht weniger tragisch vorherbestimmt zu sein scheint. Diese kurzen und mit Sicherheit nicht jede Dimension der Figur der Mutter umfassenden Überlegungen deuten, wie eingangs vermutet, auf einen

⁹³⁸ Ebd.

⁹³⁹ Ebd., S. 208.

⁹⁴⁰ Ebd., Widmung.

⁹⁴¹ Ebd., S. 11.

blindenden Fleck der Übernahme patriarchaler Strukturen in das Bürgertum hin. *Eurotrash* personifiziert zwar die konstitutive Geschlechterdifferenz im Bürgertum, mit all ihren Paradoxien und unhintergehbaren Voraussetzungen, dezidiert weiblich, im Gegensatz zur Figur Marios oder Lisbeths Wiederkehr als phantastisch anmutende Figur der alten Frau, findet aber vermutlich die bitterste Beschreibung für ihren Status: Sie wird nicht nur zum *Anderen* erklärt und als Objekt der Begierde im Fetisch gebannt (*Mario und der Zauberer/Mode*). Sie ist nicht nur das ewig uneinholbare Mündliche, das im Prozess der Verschriftlichung oder dichterischen Erzählung bereits einer fremden Überformung unterliegt (*Michael Kohlhaas/Tacitus fiktionaler Abhandlung der germanischen Rechtstradition*). Es wird vielmehr vorgeführt, dass der Unterschied zur faktuellen Rede nicht im *besonderen*, weil anderen Status der fiktionalen Rede besteht, sondern dass die Deutungshoheit über diese Differenz gerade aus der besonderen Rede heraus formuliert wird. Speziell der Politische Erzähler kann diese Struktur der Differenzfindung, die allen analysierten Texten zugrunde liegt, abbilden. Für seinen hegemonialen Machtanspruch, der sich, mit dem Aufstieg des Bürgertums, prominent an der Differenz von Mann und Frau entfaltet, bedeutet dies, dass er gar nicht anders kann, als auf fiktionale Erzählungen zurückzugreifen und das Weibliche erzählerisch nach Afrika zu verbannen. Auch wenn die Schweiz, als patriarchaler Abstoßungspunkt, bereits mehr als marode erscheint.

In *Eurotrash* finden sich keine Versuche der Mutter, selbst erzählen zu wollen und damit Deutungshoheit über ontologische Statuszuschreibungen zu erlangen, da ihr zu oft die Erinnerung aufgrund der Demenz oder den Medikamenten versagt oder ihre Erinnerungen explizit aus einer fremden Konfiguration entspringen.⁹⁴² Das Erinnern unterliegt ebenso wie das Erzählen der Deutungshoheit der Erzählerfigur. *Eurotrash* nun als Aufruf für Frauen zu verstehen, selbst Geschichten zu erzählen und die Deutungshoheit zu erlangen, entspräche mehr einer Wunschvorstellung als der Komplexität des Textes. Ironischerweise wäre der Wunsch Vater des Gedankens. Damit würde sich das Andere der konstitutiven Differenzbildung nur verschieben, es als Konfiguration des modernen Weltbildes in Europa aber nicht auflösen. Um nun wohlwollend der Widmung etwas Empathie abzugewinnen, könnte man auf den Titel des Textes verweisen: Differenzbildungsmechanismen der europäischen Moderne entpuppen sich, mit Blick auf republikanisch-demokratische

⁹⁴² Vgl. die Stelle zum Zoobesuch der Mutter mit ihrem Sohn in den 60ern ebd., S. 202 f.

Entwicklungen, als notwendiges, aber stark reformbedürftiges Übel oder, im eigentlichen Wortsinn, als Eurotrash,⁹⁴³ der, vor allem aus einem fremden (anglo-amerikanischen) Blickwinkel, einer europäischen Affektiertheit entspräche.

⁹⁴³ Vgl. zu Eurotrash als Begriff: Chaplin, Julia: *A New Eurofestation*. In: *nytimes.com*. 8.12.2002, verfügbar unter: <http://www.nytimes.com/2002/12/08/style/a-new-eurofestation.html>; aufgerufen am 1.3.2023.

Politik und Krieg

Nach den Einzelanalysen der Texte drängt sich die Frage auf, ob in einem Abstand von knapp zweihundert Jahren im Grunde nicht dreimal die gleiche Geschichte von normativen Geltungsansprüchen und ihrer vermeintlichen Verankerung in einem souveränen Bewusstsein erzählt worden ist: anhand des nationalen Rechtsbewusstseins, über Geschlechterrollen in der Mode und als moralische Simulation durch Pop-Elemente. Der politische Erzähler scheint sich für dieses Unterfangen besonders gut zu eignen. Er dekonstruiert oder erschafft die Verankerung normativer Geltungsansprüche im souveränen Bewusstsein und erlaubt so eine differenzierte Beschreibung von Krieg und Politik.

Der Politische Erzähler und seine Repräsentationsstrategien der politischen Öffentlichkeit

Mit dem Konzept des *theatrum belli* hat die vorliegende Arbeit ihren integrativen Kern gefunden, der die unterschiedlichen Aspekte der Fragestellung zusammenbindet. Eine wichtige Funktion des Konzepts ist es, die Gattungsdifferenzen zu überwinden bzw. Gattungsannexionen aufzuzeigen. Man könnte sagen, der Politische Erzähler bewegt sich in einem *theatrum belli*, in dem Texte auf der Darstellungsebene als dramatisch aufgefasst werden, auf der Vermittlungsebene hingegen episch. Der Politische Erzähler verfährt wie das Gemälde von Snayers. Es setzt den Krieg als ein ordnendes und geordnetes Verfahren ins Bild, in dem es den szenischen Schauplatz des Krieges von der beobachtenden Öffentlichkeit differenziert und damit distanziert.

Der Politische Erzähler distanziert, dadurch, dass er auf der Darstellungsebene zwar szenisch verfährt, auf der Vermittlungsebene aber deutlich erzählend, sprich episch modelliert, vermittelt und eingreift. Literarische Texte können auch da vom Krieg erzählen, wo sie es vermeintlich nicht tun, indem sie ihr zeitgenössisches Publikum zu einer politischen Lesart ihrer Zeit nötigen. Angestoßen wird eine solche Lesart durch die Ambiguität der Texte, die sich einer eindeutigen Positionierung zum Verhandelten (auf der Ebene der Diegese) verweigern und zudem die Rezipierenden in ihrer Urteilskraft herausfordern. Der Politische Erzähler macht sich systematisch von einem souveränen Leseobjekt auf der anderen Seite abhängig bzw. produziert es bestenfalls. Gerade bei *Mario und der Zauberer* provoziert der Politische Erzähler mit einer zeitlichen Distanz von fast 100 Jahren die Rezipierenden aus der Latenz der politischen Verdrängung herauszutreten und selbst politisch zu lesen. Im Gegensatz zum

unzuverlässigen Erzählen ist das Politische Erzählen ein genuin vermittelndes Erzählen, das sich als solches aus inhärent systematischen Gründen sichtbar macht und machen muss, indem es in die deutlichste Distanz – in diesem Fall über eine integrierte Gattungsdifferenz – zum Dargestellten geht. Vor dem Hintergrund dieser integrativen Funktion werden einzelne Perspektiven, wie die Rechtsgeschichte des Krieges im Rahmen der Entwicklung eines modernen Souveränitätskonzeptes von Staat und Staatlichkeit, die Geschlechtsspezifität des kriegerischen Diskurses und der kultursemiotische Aspekt der Mode, zusammengeführt.

Es sei an die Fülle der interdisziplinären Forschungsarbeiten zum Dreißigjährigen Krieg aus dem Jahre 2018 erinnert, deren Fokus zumeist auf Fragen der inneren und äußeren Souveränität eines Staates liegt. Dies ist angesichts der großen staatsrechtlichen Errungenschaft seiner Beilegung nicht verwunderlich. Dürfen Kriege seit dem Westfälischen Frieden nur noch von souveränen Staaten geführt werden, wird, mit dem Ende des Dreißigjährigen Krieges, ein Übergang der Legitimation des Krieges durch die gerechte Sache des bellum iustum (gerechter Krieg) zum objektiveren und formalisierten ius ad bello (Recht zum Krieg) eines Souveräns markiert. Dem ius ad bello schließt sich ein ius in bellum (Recht im Krieg) an. So wurde der Weg für den gehegten Staatenkrieg geebnet, wenngleich dies durchaus einen europäischen (oder im weiteren historischen Verlauf: westlichen) Sonderweg darstellt.

Der staatlichen Einhegung des Krieges samt seinen Kriegswirren und ausufernden Gräueltaten, die sich während des Dreißigjährigen Krieges auf die gesamte Gesellschaft ausdehnten, ging eine speziell ordnende Gestaltung der frühneuzeitlichen Schlachtengemälde voraus. Sie standen ganz im Zeichen des theatrum bellis, das, als Metapher des Kriegstheaters, sogar Einzug in militärische Abhandlungen hält. Die Schrecken des Krieges wurden sowohl zeitlich als auch örtlich auf einer Leinwand gebannt, die einer Bühne glich. Dem gehegten Staatenkrieg ist ein theatrales Moment eingeschrieben, da gerade die Illusionsbühne bis in die Aufklärung dem Paradigma eines Regimes der Repräsentation unterworfen ist und zu einem Ort wird, an dem sich die gegebene Herrschaftsordnung verdoppelt. Auf einem realhistorischen Schlachtfeld, das der Illusionsbühne gleicht, ist der Krieg als Fortführung der Politik mit anderen Mitteln als gehegter Staatenkrieg samt ungebrochener Repräsentationslogik der Herrschaft eines Souveräns möglich, sei es als Monarch oder Nationalstaat. Bis heute fokussieren sich unterschiedliche wissenschaftliche Disziplinen sowie

die journalistische Berichterstattung auf die staatliche Verankerung des Krieges. Es wurde schlicht gesellschaftlich eingebütt, die normative Kraft des Krieges als Ergebnis einer souveränen Staatlichkeit zu begreifen. Dies zeigt sich in den tagespolitischen Debatten um den Ukraine-Krieg, die Beendigung des Afghanistan-Einsatzes und fast dreißig Jahre zuvor im Kosovo-Krieg.

Herfried Münkler und Forschende aus benachbarten Disziplinen können diesen Umstand durchaus reflektieren, allerdings leiden dennoch viele Ausführungen unter dem starken Bezug des Krieges auf die staatliche Souveränität, wie sie von westlichen Nationalstaaten bekannt ist. Daher muss Münkler sich also fragen, ob sich die Neuen Kriege aus der bekannten politischen Logik befreit haben. Es folgen Beschreibungen der Neuen Kriege als asymmetrisch ungehegte Gräueltaten beispielsweise, ohne dass Münkler ihr eigentliches Strukturmerkmal greifen kann.

An dieser Stelle liefert die vorliegende Arbeit eine entscheidende Hilfestellung, um sich des Strukturmerkmals habhaft zu machen: Die Einhegung der Kriege passiert nicht als letzter Schritt durch ein Kriegs- oder Völkerrecht und zeigt sich nicht erst auf dem Schlachtfeld. Vielmehr determiniert die Frage, was ein Staat ist oder wie Freund-Feind-Unterscheidungen konzipiert sind, die Ordnung/Hegung des Krieges. Diese Prozesse finden im vorkriegerischen, gesellschaftlichen Raum statt und werden vom Politischen Erzähler offengelegt. Es geht gerade nicht um Ablösung eines gehegten, symmetrischen Staatenkrieges von einem asymmetrischen Partisanen- oder Terroristenkrieg, sondern um eine Verwerfung von Gesellschaften in und mit sich selbst, mit ihren Rechtssystemen, ihren Geschlechterrollen und ihrer politischen Organisation. So zeigt der politische Erzähler, dass man auch in den Texten einen Kriegsdiskurs findet, wo er an der Oberfläche nicht zu finden ist. Gerade diese Texte legen die politische Logik offen, aus denen eine etwaige Ordnung/Hegung des Krieges resultiert. Literatur erzählt deshalb besser vom Krieg, weil sie erzählt oder weil sie einen Politischen Erzähler installiert, an dem ein neues Modell für Literatur, Politik, Recht und Krieg deutlich wird. Der Politische Erzähler vermag neue politische Ordnungen, ihre Entstehung und neue Freund-Feind-Unterscheidungen zu offenbaren, die zum eigentlichen Strukturmerkmal von Kriegen werden. Daher wurden die kleinen kriegerischen Schwestern *Michael Kohlhaas*, *Mario und der Zauberer* und *Faserland* zu Unrecht stiefmütterlich im Kriegsdiskurs behandelt. Ihr struktureller Mehrwert sollte sie ebenbürtig neben kanonische Texte zu Kriegen, wie die

Hermannsschlacht, stellen. Insgesamt vermittelt die Erweiterung des fiktionstheoretischen Begriffsinventars um den Politischen Erzähler zwischen den Fronten einer narratologischen Literaturwissenschaft mit rein klassifikatorischen Ansätzen zu einer kritischen, politischen Literaturwissenschaft.

Mit dem Übergang vom Drama zum Roman um 1800 konnte deutlich gemacht werden, dass in der Frühromantik durchaus Gattungsfragen in den Blick der ästhetischen Theorie geraten sind, und zwar explizit mit einer politischen Dimension statt eines rein antiquarischen Interesses. Sie verortet Brüche mit der Illusionsbühne in der Adressierung einer politischen Öffentlichkeit, die keinem aufklärerischen Paradigma von Herrschaftsrepräsentation mehr unterworfen ist, sondern als republikanische Öffentlichkeit adressiert wird. Diese neue Struktur der politischen Öffentlichkeit betrifft sodann weniger die Frage nach der konkreten Staatsform, sondern eher die Frage nach der politischen Ordnung.

Auch wenn sich die Haltung zum souveränen Staatenkrieg (Normativität des Krieges aus der staatlichen Souveränität) nach dem Dreißigjährigen Krieg bis 1800 nicht grundlegend geändert hat und im Wiener Kongress gerade restauriert werden sollte, so wurde die europäische Ordnung seit dem Wiener Kongress doch offen für Republikanisierungsprozesse und Nationalstaatenbildung. An diesem Umbruch samt seinem neuen Verhältnis von Normativität und souveränem Bewusstsein ist die Geburtsstunde des Politischen Erzählers festzumachen.

Frühwarnsystem Literatur

Der Politische Erzähler eignet sich in besonderem Maße dazu, aufzuzeigen, dass der normative Geltungsanspruch des Krieges nicht allein an einer formellen oder westlich bekannten Staatsform bemessen werden kann. Das bedeutet, dass alle Definitionsversuche der Neuen Kriege scheitern, sofern ihr strukturgebendes Merkmal in der Formalie *staatliche Souveränität* oder einer *Rechtsordnung* gesehen wird. Münklers Beschreibung der Neuen Kriege als Privatisierung/Entstaatlichung der Kriege resultiert aus diesem Umstand. Vielmehr sind politische Neuordnungen, erkennbar an Verwerfungen von Gesellschaften mit sich selbst oder an ihren Freund-Feind-Unterscheidungen, der Seismograf für Kriege.

Praktische Relevanz hätte eine solche Praxis für den NATO-Ratsbeschluss vom 12. September 2001 gehabt, der besagt, dass die Terroranschläge auf die Vereinigten Staaten einen Angriff

im Sinne der UN-Charta Artikel 51 darstellen und das Recht zur Selbstverteidigung vorliegt.⁹⁴⁴ Später wurde diese Entscheidung von verschiedenen Seiten kritisiert, da der Angriff nicht von einem staatlichen Akteur verübt wurde.⁹⁴⁵

In der Antike und dem nicht säkularisierten europäischen Mittelalter war der Verweis auf einen gerechten Grund mit richtigen Zielen und Absichten ausreichend, um einen Krieg zu legitimieren. Erst als dieses Legitimationsverfahren nicht mehr sicherstellen konnte, zwischen illegitimen und legitimen Kriegen zu unterscheiden, da gerade während des Dreißigjährigen Krieges widerstreitende konfessionelle Ausprägungen des Christentums jede kriegerische Handlung legitimierten, wurde auf ein neues Legitimationsverfahren, das formellerer Natur ist, zurückgegriffen. Dies verdeutlicht auch der Wiener Kongress, indem er sich offen zeigt für unterschiedliche Staatsformen, solange sie über formellere Legitimationsstrategien (staatliche Souveränität einer Monarchie oder eines republikanischen Nationalstaats) eines Krieges verfügen als lediglich ihren Zweck. Dies führt zu dem Schluss, dass sich Kriege nur darin unterscheiden, ob sie legitimiert werden können oder nicht. Die gehegten Staatenkriege unterliegen seit dem Dreißigjährigen Krieg lediglich anderen Legitimationsstrategien (Rückbindung an den Staat/augenscheinlicher Ausdruck der Legitimation in der Rechtsordnung) als die Kriege davor. Vielleicht erfolgt die zunehmende Positivierung der Menschenrechte gerade aus diesem Grund: Die gerechte Sache allein würde eine kriegerische Intervention seitens der internationalen Gemeinschaft nicht legitimieren, wie *Faserland* eindrucksvoll dargelegt hat. Vielmehr wird an ihnen die Ordnung des Politischen der internationalen Gemeinschaft offenbar, die die Normativität des Schutzes der Menschenrechte zum Ergebnis eines gemeinsamen souveränen Bewusstseins (eines Weltstaates statt einem Verbund souveräner Staaten?) formt.

Wie fruchtbar der Kriegsdiskurs der Literatur auch für andere Disziplinen sein kann, zeigt jüngst das Projekt *Cassandra*. Es ist eine Kooperation zwischen dem Bundesverteidigungsministerium und dem Weltethos-Instituts zur Krisenfrüherkennung und Gewaltprävention. Seit 2017 forscht das Team unter der Leitung von Prof. Dr. Jürgen Wertheimer daran, literarische Texte als Prognoseinstrumente von gewalttätigen Konflikten

⁹⁴⁴ Vgl. Taschenbrecker, Lennart: *Die völkerrechtliche Bewertung der NATO-Einsätze seit dem Ende der Sowjetunion aus dem Blickwinkel des NATO-Vertrages*. Berlin 2020, S. 370 f.

⁹⁴⁵ Vgl. ebd.

nutzbar zu machen. Ihre Hypothese: Krisen und Konflikte zeichnen sich bereits Jahre vor ihrem realen Ausbruch in der Literatur ab. Das Prognosemodell basiert auf der Auswertung qualitativer Daten, die aus literarischen Texten oder gesellschaftlichen Erzählungen gewonnen werden. Text- und umfeldbasierte Indikatoren sind beispielsweise Themenschwerpunkte, Zensur, Textformen und Rezeptionsmuster oder Rezeptionsintensität.⁹⁴⁶ In einem Zeitraum von drei bis fünf Jahren sollen Entwicklungen in der Latenzphase eines potenziellen Gewaltkonflikts aufgezeigt werden.⁹⁴⁷ Aktuell arbeitet das Studienteam an der Analyse anhaltender Konflikte in Regionen wie dem Kosovo, dem Kaukasus und der Sahelzone.⁹⁴⁸ Zwar arbeitet das Projekt Cassandra, anders als KI-basierte Programme, qualitativ, doch sollen die Ergebnisse in einer gewissen Art doch quantifizierbar sein, da das Frühwarnsystem über eine Punkteskala abzulesen ist. So werden zwar bestimmte Erzählstrategien wie Dehumanisierungen oder Feindbildkonstruktionen und Formveränderungen in Bezug auf Genres und Subgenres ausfindig gemacht,⁹⁴⁹ aber lediglich durch die Häufigkeit ihres Vorkommens auf der Skala verwertet. Auch wenn der erste Schritt hin zu einer Systematisierung des Kriegsdiskurses in der europäischen Literatur gelegt ist, bedarf es einer Reihe weiterer Arbeiten, die nicht bei rein numerischen Befunden der Feindbilder stehen bleiben, sondern auch retrospektiv ihre Entstehungsgeschichte nachzeichnen oder inhaltliche Veränderungen offenlegen.

⁹⁴⁶ Vgl. <https://weltethos-institut.org/forschung/cassandra-projekt/> und <https://projekt-cassandra.net> beide aufgerufen am 1.3.23.

⁹⁴⁷ Vgl. ebd.

⁹⁴⁸ Vgl. ebd.

⁹⁴⁹ Wertheimer, Jürgen: Das „Cassandra-Projekt“: Präzision statt Fahren auf Sicht. Hamburg 2021, verfügbar unter: <https://www.zebis.eu/veroeffentlichungen/positionen/das-cassandra-projekt-praezision-statt-fahren-auf-sicht-literatur-als-krisenseismograf-von-prof-dr-juergen-wertheimer/>; aufgerufen am 1.3.23.

Literaturverzeichnis

Primärquellen:

Deklaration über die Prinzipien des Völkerrechts betreffend freundschaftliche Beziehungen in Zusammenarbeit zwischen den Staaten in Übereinstimmung mit der Charta der Vereinten Nationen vom 24.10.1970, Anhang zu Resolution 2625 (XXY). In: *United Nations Year Book 24.* New York 1970

Kehlmann, Daniel: *Tyll.* Hamburg 2017

Kleist, Heinrich von: *Die Hermannsschlacht.* In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Erster Band.* Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 533–628

Kleist, Heinrich von: *Michael Kohlhaas.* In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band.* Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 1–103

Kracht, Christian/Munz, Eva/Nikol, Lukas (Hrg.): *Die totale Erinnerung. Kim Jong IIs Nordkorea. Mit einem Vorwort von Christian Kracht.* Berlin 2006

Kracht, Christian: *Faserland.* Frankfurt am Main 2018

Kracht, Christian: *Eurotrash.* Köln 2021

Mann, Thomas: *Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis.* In: ders.: *Späte Erzählungen. 1919–1953. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 6.1.* Hg. v. Hans Rudolf Vaget, Angelina Immoos, Frankfurt am Main 2021, 212–272

Mann, Thomas: *Gefallen.* In: ders.: *Frühe Erzählungen. 1893–1912. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 5.1.* Hg. v. Terence J. Reed, Frankfurt am Main 2004, S. 14–49

Sekundärquellen:

Ächtler, Norman: *Die „Abtreibung“ der Popliteratur: Kracht, Krieg, Kulturkritik.* In: *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989.* Hg. v. Carsten Gansel, Heinrich Kaulen, Göttingen 2011, S. 379–402

Alzheimer-Haller, Heidrun: *Handbuch zur narrativen Volksaufklärung. Morale Geschichten 1780–1848.* Berlin 2004

Andreotti, Mario: *Die Struktur der modernen Literatur. Neue Formen und Techniken des Schreibens.* Stuttgart 2022

Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch.* Übers. u. hg. v. Manfred Furhmann, Stuttgart 1986

Arntzen, Helmut: *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist.* München 1968

Aust, Hugo: *Novelle.* Stuttgart 2012

Baasner, Rainer: *Hermeneutik.* In: *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik.* Hg. v. Horst Brunner, Rainer Moritz, Berlin 2006, S. 159–164

Bachmann, Michael: *Dramatik-Lyrik-Epik: Das Drama im System der literarischen Gattungen.* In: *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte.* Hg. v. Peter W. Marx, Stuttgart 2012, S. 52–72

Backhaus, Anne: „Ich hörte, wie sich hinter mir die Hose öffnete.“ In: *Spiegel Online.* 16.5.2018, verfügbar unter: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/christian-kracht-spricht-an-der-unifrankfurt-ueber-seinen-missbrauch-a-1207975.html>; aufgerufen am 1.3.23

Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. In: ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Frankfurt am Main 2006, S. 57–63

Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. Übers. V. Matías Martínez. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez, Simone Winko, Stuttgart 2000, S. 185–193

Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen*. Übers. v. Lothar Kurzawa, Volker Schaefer, Berlin 1978

Baumgart, Reinhard: *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*. München 1964

Becker, Eva: *Literaturverbreitung*. In: *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit. 1848–1890*. Hg. v. Edward McInnes, München 1996, S. 108–143

Bedorf, Thomas: *Das Politische und die Politik – Konturen einer Differenz*. In: *Das Politische und die Politik*. Hg. v. Thomas Begdorf, Kurt Röttgers, Berlin 2010, S. 13–37

Bennholdt-Thomsen, Anke: *Kleists Standort zwischen Aufklärung und Romantik. Ein Beitrag zur Quellenforschung*. In: *Kleist – ein moderner Aufklärer?* Hg. v. Marie Haller-Nevermann, Dieter Rehwinkel, Göttingen 2005, S. 14–40

Berg, Gunhild: *Erzählte Menschenkenntnis: Morale Erzählungen und Verhaltensschriften der deutschsprachigen Spätaufklärung*. Tübingen 2006

Bergsdorf, Wolfgang: *Neue Kriege zu Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts. Zum fundamentalen Wandel bewaffneter Konflikte*. In: *Die Politische Meinung*. Nr. 497, April 2011, S. 59–64, verfügbar unter: https://www.kas.de/c/document_library/get_file?uuid=b853b0cb-9c5f-ccc7-7e23-02dcb14e3d57&groupId=252038; aufgerufen am 1.3.23

Bohrer, Karl Heinz: *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*. Frankfurt am Main 1994

Bolotow, Andrej: *Leben und Abenteuer des Andrej Bolotow. Von ihm selbst für seine Nachkommen aufgeschrieben. Band 1. 1738–1762*. Hg. u. übers. v. Marianne Schillow, Wolfgang Gruhn, München 1990

Booth, Wayne Clayson: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1961

Bosworth, Richard James Boon: *Mussolini*. London 2002

Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übers. v. Bernd Schwibs, Achim Russer, Frankfurt am Main 2001

Breuer, Ingo: „*Schauplätze jämmerlicher Mordgeschichte.*“ Tradition der Novelle und Theatralität der Historia bei Heinrich von Kleist. In: *Kleist-Jahrbuch*. Hg. v. Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Stuttgart 2001, S. 196–225

Breuer, Ingo: *Erzählungen*. In: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Ingo Breuer, Stuttgart 2013, S. 90–97

Brüggemann, Diethelm: *Kleist. Die Magie*. Würzburg 2004

Brucke, Martin: *Magnetiseure. Die windige Karriere einer literarischen Figur*. Freiburg im Breisgau 2002

Bühler, Patrick/Marquardt, Franka: *Das >>große Nivellier-Land<<? Die Schweiz in Christian Krachts Faserland*. In: *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Hg. v. Johannes Birgfeld, Claude D. Conter, Köln 2009, S. 76–91

Bürger, Christa: *Statt einer Interpretation. Anmerkungen zu Kleists Erzählungen*. In: *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists Das Erdbeben in Chili*. Hg. v. David Wellbury, München 1993, S. 88–109

Buschmann, Nikolaus/Langenwiesche, Dieter (Hrg.): *Der Krieg in den Gründungsmythen europäischer Nationen und der USA*. Frankfurt 2004

Caroni, Martina/Meyer, Tobias: *Vom Kriegsbündnis zur Sicherung des Weltfriedens und der Förderung der Menschenrechte – Entstehung und Gründungsziele der Vereinten Nationen*. In: *Die Vereinten Nationen sechs Jahrzehnte nach ihrer Gründung. Bilanz und Reformperspektiven*. Hg. v. Hans Jürgen Münk, Bern 2008, S. 1–28

Chaplin, Julia: *A New Eurofestation*. In: *nytimes.com*. 8.12.2002, verfügbar unter: <http://www.nytimes.com/2002/12/08/style/a-new-eurofestation.html>; aufgerufen am 1.3.2023

Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fictions and Films*. London 1990

Christophersen, Claas: *Kritik der transnationalen Gewalt. Souveränität, Menschenrechte und Demokratie im Übergang zur Weltgesellschaft*. Bielefeld 2009

Clark, Martin: *Mussolini. Profiles in Power*. London 2005

Clausewitz, Carl von: *Vom Kriege*. Hamburg 2018

Czarniawska, Barbara: *Narratives in Social Science Research*. London 2004

Dedert, Hartmut: *Vor der Theorie der Novelle. Die Erzählung im Spiegel der aufklärerischen Gattungsdiskussion*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 112 (1993), S. 481–508

Dennler, Iris: *Friedrich Karl von Savigny*. Berlin 1985

Detel, Wolfgang: *Geist und Verstehen. Historische Grundlagen einer modernen Hermeneutik*. Frankfurt am Main 2011

De Man, Paul: *The Concept of Irony*. In: ders.: *Aesthetic Ideology*. Hg. v. Andrzej Warminski, London 1997, S. 163–184

Diederichsen, Diedrich: *Spätsaison. Journaille – Denkfunk – Talking Heads*. In: *Sounds* 9 (1982), S. 44 f.

Diez, Georg: *Die Methode Kracht*. In: *Spiegel Kultur*. 12.02.2012, verfügbar unter: <https://www.spiegel.de/kultur/die-methode-kracht-a-3715fb8c-0002-0001-0000-000083977254?context=issue>; aufgerufen am 1.1.23

Dolezik, Joachim: *Narrative zum Gerechten Krieg im Völkerrecht*. Berlin 2022

Doyle, Michael W.: *Empires*. Ithaca 1986

Draesner, Ulrike: *Heimliche Helden. Über Heinrich von Kleist, Jean-Henri Fabre, James Joyce, Thomas Mann, Gottfried Benn, Karl Valentin u.v.a. Essays*. München 2013

Dülffer, Jost: *Jalta. 4.2.1945. Der Zweite Weltkrieg und die Entstehung der bipolaren Welt*. München 1998

Dürrholz, Johanna: *Des Doktors bequeme Stiefel. Die Geschichte von Dr. Martens*. In: *FAZ.NET*. 24.11.2020; verfügbar unter: <https://www.faz.net/aktuell/stil/mode-design/die-geschichte-von-den-dr-martens-stiefeln-17063377.html>; aufgerufen am 1.3.23

Durst, Uwe: *Zur Poetik der parahistorischen Literatur*. In: *Neohelicon*. XXXI, 2/2004, S. 201–220

Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*. Berlin 2010

Ehlen, Günter/Werner, Karl Gottfried: *Die Konferenzen von Malta und Jalta. Dokumente vom 17. Juli 1944 bis 3. Juni 1945*. Düsseldorf 1957

Eke, Norbert Otto: *Tragödie*. In: *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. Hg. v. Horst Brunner, Rainer Moritz, Berlin 2006, S. 411–414

Elwert, Georg: *Gewaltmärkte. Beobachtungen zur Zweckrationalität der Gewalt*. In: *Soziologie der Gewalt. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft 37*. Hg. v. Trutz von Trotha, Köln 1997, S. 86–101

Ewen, Jens: *Deutungsangebote durch Sympathiepunkte. Zur Strategie narrativer Unzuverlässigkeit in Thomas Manns Roman Doktor Faustus*. In: *Sympathie und Literatur. Zur Relevanz des Sympathiekonzeptes für die Literaturwissenschaft*. Hg. v. Claudia Hillebrandt, Elisabeth Kampmann, Berlin 2014, S. 270–283

Ewen, Jens: *Ironie*. In: *Thomas Mann. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Andreas Blödorn, Friedhelm Marx, Stuttgart 2015, S. 308–310

Ewen, Jens: *Erzählerter Pluralismus. Thomas Manns Ironie als Sprache der Moderne*. Frankfurt am Main 2017

Fahrmeir, Andreas: *Revolutionen und Reformen. Europa 1789–1850*. München 2010

Fahrmeir, Andreas: *Europa zwischen Restauration, Reform und Revolution 1815–1850*. München 2012

Feddern, Stefan: *Elemente der antiken Erzähltheorie*. Boston 2021

Fischer, Alexander: *Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21.Jahrhundert*. Erlangen 2013

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004

Flohr, Markus: *Eine Zeit der Gärung*. In: *Zeit Geschichte*. Nr. 5 (2017), S. 96–98

Fludernik, Monika: *Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit*. In: *Was stimmt jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. Hg. v. Fabienne Liptay, Yvonne Wolf, München 2005, S. 39–59

Fögen, Marie Theres: *Römische Rechtsgeschichten. Über Ursprung und Evolution eines sozialen Systems*. Göttingen 2002

Foucault, Michel: *Qu'est-ce qu'un Auteur?* In: *Bulletin de la Société française de Philosophie*. Nr. 64 (1969), S. 73–104

Foucault, Michel: *Vorlesung vom 18. Februar 1976*. In: ders.: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–1976)*. Frankfurt am Main 1999, S. 163–192

Franck, Georg: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. München 1998

Füssel, Marian: *Theatrum Belli. Der Krieg als Inszenierung und Wissenschauplatz im 17. und 18. Jahrhundert*. In: *metaphorik.de*. 14/2008, S. 205–230, verfügbar unter: https://www.metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/journal-pdf/14_2008_fuessel.pdf; aufgerufen am 1.3.23

Füssel Marian: *Kriegstheater. Formen der militärischen Gewalt in der frühen Neuzeit*. In: *Formen des Krieges. 1600–1815. Kataloge des Bayerischen Armeemuseum. Band 19*. Hg. v. Ansgar Reiß, Neustadt an der Aisch 2019, S. 15–30

Gabriel, Gottfried: *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur*. Stuttgart 1975

Galvan, Elisabeth: *Mario und der Zauberer* (1930). In: *Thomas Mann. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Andreas Blödorn, Friedhelm Marx, Stuttgart 2015, S. 137–140

Gantzel, Klaus Jürgen: *Neue Kriege? Neue Kämpfer?* Arbeitspapier Nr. 2, Hamburg 2002, verfügbar unter:
<https://www.wiso.uni-hamburg.de/fachbereich-sowi/professuren/jakobeit/forschung/akuf/archiv/arbeitspapiere/neukeriege-gantzel-2002.pdf>; aufgerufen am 1.3.23

Gašparević Matija: *Die Lehre vom gerechten Krieg und die Risiken des 21. Jahrhunderts. Der Präemptivkrieg und die militärische humanitäre Intervention*. München 2010, verfügbar unter: https://edoc.ub.uni-muenchen.de/15885/1/Gasparevic_Matija.pdf; aufgerufen am 1.3.23

Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Übers. v. Andreas Knop, Paderborn 2010

Giuriato, Davide: *Wolf der Wüste. Michael Kohlhaas und die Rettung des Lebens*. In: *Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist*. Hg. v. Nicolas Pethes, Göttingen 2011, S. 290–306

Goeschel, Christian: Mussolini und Hitler: die Inszenierung einer faschistischen Allianz. Frankfurt am Main 2019

Goffman, Erwin: *Rahmen-Analyse. Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt am Main 1980

Grabienski, Olaf: *Christian Kracht: Faserland* (1995). In: *Handbuch Literatur & Pop*. Hg. v. Moritz Baßler, Eckhard Schuhmacher, Berlin 2019, S. 509–523

Graml, Hermann: *Zwischen Stresemann und Hitler. Die Außenpolitik der Präsidialkabinette Brüning, Papen und Schleicher*. München 2001

Grawe, Christian: *Que diable la Duse allait-elle faire dans cette galère? Eine Marginalie zu Mario und der Zauberer*. In: *Thomas Mann Jahrbuch. Band 24*. Hg. v. Thomas Sprecher, Ruprecht Wimmer, Frankfurt am Main 2012, S. 229–236

Greiner, Bernhard: *Komödie*. In: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Ingo Breuer, Stuttgart 2013, S. 21–27

Grimm, Gunter E./Schärf, Christian (Hrg.): *Schriftsteller-Inszenierungen*. Bielefeld 2008

Guntermann, Georg: *Drama*, In: *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. Hg. v. Horst Brunner, Rainer Moritz, Berlin 2006, S. 82–86

Guthke, Karl S.: *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*. Göttingen 1961

Haberkamm, Klaus: *Redivivus per litteras. Das Thema des Dreißigjährigen Krieges und seine poetologische Funktionsweise bei Grimmelshausen, Grass und Kehlmann*. In: *Der Zweite Dreißigjährige Krieg. Deutungskämpfe in der Literatur der Moderne*. Hg. v. Fabian Lampart, Baden-Baden 2019, S. 201–221

Haider, Frithjof: *Verkörperung des Selbst. Das bucklige Männlein als Übergangsphänomen bei Clemens Brentano, Thomas Mann, Walter Benjamin*. Frankfurt am Main 2003

Hamacher, Bernd: *Michael Kohlhaas*. In: *Kleist. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Ingo Breuer, Stuttgart 2013, S. 97–106

Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*. Frankfurt am Main 1980

Hatfield, Henry C.: *Thomas Mann's Mario und der Zauberer. An Interpretation*. In: *The Germanic Review. Literature, Culture, Theory*. Heft 4 (1946), S. 306–312

Heimböckel, Dieter: *Michael Kohlhaas. Aus einer alten Chronik*. In: *Kindlers Literatur Lexikon 9*. Hg. v. Arnold Heinz Ludwig, Stuttgart 2009, S. 143–144

Heinisch, Gertrude/Hellwig, Otti (Hrg.): *Die offiziellen Jalta-Dokumente des U.S. State Departments*. Göttingen 1957

Hentschel, Uwe: *Mythos Schweiz. Zum deutschen literarischen Philhelvetismus zwischen 1700 und 1850*. Tübingen 2002

Herbst, Hildburg: *Frühe Formen der deutschen Novelle im 18. Jahrhundert*. Berlin 1988

Hermann, Hans Peter: *Zufall und ich. Zum Begriff der Situation in den Novellen Heinrich von Kleists*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift. NF Band XI, Heft 1*, 1961, 69–99

Heupel, Monika/Zangl, Bernhard: *Von „alten“ und „neuen“ Kriegen – Zum Gestaltwandel kriegerischer Gewalt*. In: *Politische Vierteljahrsschrift*. 45. Jg., Heft 3, S. 346–369

Hoffmeister, Werner: *Studien zur erlebten Rede bei Thomas Mann und Robert Musil*. London 1965

Howe, Steven: *Reform und/oder Revolution? Michael Kohlhaas*. In: *Unverhoffte Wirkungen. Erziehung und Gewalt im Werk von Heinrich von Kleists*. Hg. v. Ricarda Schmidt, Seán Allan Steven Howe, Würzburg 2014, S. 103–127

Huber, Till: *Im Herzen der Uneigentlichkeit. Überlegungen zu Christian Krachts Nordkorea*. In: *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Hg. v. Johannes Birgfeld, Claude D. Conter. Köln 2009, S. 223–237

Hurta, Jan: „Aber was ist der Künstler?“ *Künstlertypologien im novellistischen Werk Thomas Manns*. Bamberg 2019

Hütelin, Thomas: *Das Grauen im ICE-Bord-Treff*. In: *Spiegel Kultur*. 19.2.1995, verfügbar unter: <https://www.spiegel.de/kultur/das-grauen-im-ice-bord-treff-a-784fe5b9-0002-0001-0000-000009159324>; aufgerufen am 1.3.23

Iser, Wolfgang: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz 1970

Jahraus, Oliver: *Ästhetischer Fundamentalismus. Christian Krachts radikale Erzählexperimente*. In: *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Hg. v. Johannes Birgfeld, Claude D. Conter, Köln 2009, S. 13–23

Janik, Dieter: *Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks. Ein semiotisches Modell*. Bebenhausen 1973

Jalušić, Vlasta: *Politik*. In: *Arendt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Wolfgang Heuer, Stefanie Rosenmüller, Stuttgart 2022, S. 389–390

Jameson, Frederic: *Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns*. Hamburg 1988

Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. In: *Rezeptionsästhetik*. Hg. v. Rainer Warning München 1994, S. 126–162

Jessen, Jens: *Tyll. Der ewige Gaukler*. In: *Zeit Online*. 13.10.2017, verfügbar unter: https://www.zeit.de/2017/41/tyll-daniel-kehlmann-roman?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F; aufgerufen am 1.3.23

Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard (Hrg.): *Kontroversen – Bündnisse – Imitationen. Zur Geschichte schriftstellerischer Inszenierungspraktiken*. Heidelberg 2001

Kaegi, Werner: *Über den Kleinstaat im europäischen Denken*. In: ders.: *Historische Meditationen*. Zürich 1942, S. 249–314

Kafka, Franz: *Brief an Felice Bauer vom 9. auf den 10. Februar 1913*. In: ders.: *Briefe an Felice Bauer und andere Korrespondenzen aus der Verlobungszeit. Gesammelte Werke*. Hg. v. Erich Heller, Jürgen Born, Frankfurt am Main 1967, S. 291 f.

Kaldor, Mary: *Neue und alte Kriege. Organisierte Gewalt im Zeitalter der Globalisierung*. Frankfurt am Main 2000

Kalycas, Stathis N.: „New“ and „Old“ Civil Wars: A Valid Distinction? In: *World Politics*. Vol. 54, No. 1, (Oct., 2011), S. 99–118

Kant, Immanuel: *Der Streit der Fakultäten. Zweiter Abschnitt*. In: ders.: *Werke in sechs Bänden. Band VI*. Hg. v. Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1964, S. 351–370

Kant, Immanuel: *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*. In: ders.: *Werke in sechs Bänden. Bd. VI*. Hg. v. Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1964, S. 33–52

Kehlmann, Daniel: *Bord-Treff und Neckarauen. Über „Faserland“*. In: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. IX/17*. Hg. v. Christoph Kleinschmidt, S. 20–23

Kiefer, Sascha: *Novellenbegriff und Zeitbezug. Bruno Franks Politische Novelle (1928) und Thomas Manns Mario und der Zauberer (1930)*. In: *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik. Band 9*. Hg. v. Sabina Becker, München 2004, S. 89–128

Kiefer, Sascha: *Die deutsche Novelle im 20. Jahrhundert. Eine Gattungsgeschichte*. Köln 2010

Kiesel, Helmut: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918–1933*. München 2017

Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald: *Der implizite Autor. Zur Explikation und Verwendung eines umstrittenen Begriffs*. In: *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Hg. v. Fotis Jannidis, Gerard Lauer, Matías Martínez, Tübingen 1999, S. 273–287

Kindt, Tom: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß*. Tübingen 2008

Kindt, Tom: „Das Unmögliche, das dennoch geschieht.“ Zum Begriff der literarischen Phantastik am Beispiel von Werken Thomas Manns. In: *Thomas Mann Jahrbuch. Band 24*. Hg. v. Thomas Sprecher, Ruprecht Wimmer, Frankfurt am Main 2012, S. 43–56

Kindt, Tom: *Narratologie*. In: *Thomas Mann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Andreas Blödorn, Friedhelm Marx, Stuttgart 2015, S. 352–354

Kindt, Tom: *Fieberhafte Steigerung. Zur Zuverlässigkeit des Erzählers in Thomas Manns Doktor Faustus (1947)*. In: *Der deutschsprachige Nachkriegsroman und die Tradition des unzuverlässigen Erzählers*. Hg. v. Matthias Aumüller, Tom Kindt, Berlin 2021, S. 49–64

Kirchmeier, Christian: *Einleitung*. In: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft 28 (2018). Sonderheft: Das Politische des Romantischen Dramas*. Hg. v. Christian Kirchmeier, Paderborn 2019, S. 1–23

Kirchmeier, Christian: *Von der Ästhetik der Repräsentation zur Ethik der Partizipation. Die politische epochē der parabatischen Komödie am Beispiel Tiecks*. In: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft 28 (2018). Sonderheft: Das Politische des Romantischen Dramas*. Hg. v. Christian Kirchmeier, Paderborn 2019, S. 157–181

Kittler, Wolf: *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*. Freiburg im Breisgau 1987

Kleinschmidt, Christoph: *Von Zerrspiegeln, Möbius-Schleifen und Ordnungen des Déjà-vu. Techniken des Erzählens in den Romanen Christian Krachts*. In: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*. IX/17. Hg. v. Christoph Kleinschmidt, S. 44–53

Kleist, Heinrich von: *Brief an Wilhelmine von Zenge vom 10. Oktober 1801*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 691–696

Kleist, Heinrich von: *Brief an Ulrike von Kleist vom 19. Februar 1802*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 718 f.

Kleist, Heinrich von: *Brief an Heinrich Zschokke vom 2. März 1802*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 719 f.

Kleist, Heinrich von: *Brief an Ulrike von Kleist vom 1. Mai 1802*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 723–725

Kleist, Heinrich von: *Brief an Ulrike von Kleist vom 24. Oktober 1806*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 770f.

Kleist, Heinrich von: *Brief an Georg Andreas Reimer (Mai 1809). Briefe von und an Heinrich von Kleist: 1793–1811. Band 4*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe in 4 Bänden*. Hg. v. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns, Hinrich Seeba. Frankfurt am Main 1991

Kleists, Heinrich v.: *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band*. Hg. v. Helmut Sembdner, München 2013, S. 319–324

Klimek, Sonja: *Phantastik*. In: *Thomas-Mann-Handbuch*. Hg. v. Helmut Koopmann, Stuttgart 2011, S. 331–333

Knobloch, Hans Jürgen: *Die Auflösung des Gesellschaftsvertrages in Kleists Michael Kohlhaas*. In: *Recht und Gerechtigkeit bei Heinrich von Kleist*. Hg. v. Peter Ensberg, Hans-Jochen Marquardt, Stuttgart 2002, S. 69–77

Koopmann, Helmut: *Humor und Ironie*. In: *Thomas-Mann-Handbuch*. Hg. v. Helmut Koopmann, Stuttgart 2011, S. 836–853

Koschorke, Albrecht/Lüdemann, Susanne/Frank, Thomas/Matala de Mazza, Ethel: *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*. Frankfurt am Main 2007

Kohrs, Ingrid: *Das Wesen des Tragischen im Drama Heinrichs von Kleist*. Marburg 1952

Koselleck, Reinhart: *Revolution. Rebellion, Aufruhr, Bürgerkrieg*. In: *Geschichtliche Grundbegriffe Band 5*. Hg. v. Otto Brunner, Werner Conze, Reinhard Koselleck, Stuttgart 1984

Košenina, Alexander: *Recht – gefällig. Frühneuzeitliche Verbrechensdarstellungen zwischen Dokumentation und Unterhaltung*. In: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge*. Vol. 15, Nr. 1 (2005), S. 28–47

Košenina, Alexander: *Ratlose Schwestern der Marquise von O....: Rätselhafte Schwangerschaften in populären Fallgeschichten – von Pitaval bis Spieß*. In: *Kleist-Jahrbuch*. Hg. v. Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Stuttgart 2006, S. 45–59

Kracht, Christian: *Christian Kracht über seinen Roman „Faserland“, über Grünofant-Eis, Busfahrer und die SPD: Die legendärste Party aller Zeiten*. In: *Berliner Zeitung*. 19.07.1995, verfügbar unter: <https://www.berliner-zeitung.de/christian-kracht-ueber-seinen-roman-faserland-ueber-gruenofant-eis-busfahrer-und-die-spd-die-legendaerste-party-aller-zeiten-li.9142>; aufgerufen am 1.3.23

Kracht, Christian: *Der schlechteste Journalist von allen*. In: *Der Tagesspiegel*. 1.7.2000, verfügbar unter: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/christian-kracht-im-gesprach-der-schlechteste-journalist-von-allen-691093.html>; aufgerufen am 1.3.23

Kriemann, Hans-Peter: *Hineingerutscht? Deutschland und der Kosovo-Krieg*. Göttingen 2021

Kristiansen, Børge: *Thomas Mann – Der ironische Metaphysiker: Nihilismus – Ironie – Anthropologie in Thomas Manns Erzählungen und im >>Zauberberg<<*. Würzburg 2013

Kroeschell, Karl: *Deutsche Rechtsgeschichte. Band 3: Seit 1650*. Köln 2008

Künzel, Christine/Schönert, Jörg: *Autorinszenierungen: Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*. Würzburg 2007

Künzel, Christine: *Recht und Justiz*. In: *Kleist. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Ingo Breuer, Stuttgart 2013, S. 272–275

Langewiesche, Dieter: *Nationalismus – ein generalisierender Vergleich*. In: *Transnationale Geschichte*. Hg. v. Gunilla Bude, Sebastian Conrad, Oliver Janz, Göttingen 2006, S. 175–189

Langewiesche, Dieter: *Der gewaltsame Lehrer. Europas Kriege in der Moderne*. München 2019

Larsson, Kristian: *Masken des Erzhagens: Studien zur Theorie narrativer Unzuverlässigkeit und ihrer Praxis im Frühwerk Thomas Manns*. Würzburg 2011

Latour, Conrad: *Südtirol und die Achse Berlin-Rom. 1938–1945. Band 5 der Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*. Hg. v. Hans Rothfels, Theodor Eschenburg, Oldenburg 1962

Lebe, Julia: *Kracht und Trump. Strategien des unzuverlässigen Erzhagens*. In: *Fake*. Hg. v. Julia Lebe, Medienobservationen 2020, S. 1–10, verfügbar unter: <https://www.medienobservationen.de/pdf/20200412lebe.pdf>; aufgerufen am 1.3.23

Lebe, Julia: „Stell’ dir vor, es ist Krieg und keiner weiß, was er anziehen soll.“ Oder eine kleine Geschichte der Uniform anhand der Barbourjacke. In: *Macht.Mode.Männer*. Hg. v. Julia Lebe, Medienobservationen 2022, S. 1–12, verfügbar unter: <https://www.medienobservationen.de/pdf/20200412lebe.pdf>; aufgerufen am 1.3.23

Leneaux, Grant F.: *Mario und der Zauberer. The Narration of Seduction or the Seduction of Narration*. In: *Orbis Litterarum*. Nr. 40 (1985), Heft 4, S. 327–347

Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Anmerkungen über Theater*. In: ders.: *Werke und Briefe in drei Bänden. Band 2*. Hg. v. Sigrid Damm, München 1987, S. 641–671

Lessing, Gotthold Ephraim: *Das Theater des Herrn Diderot*. In: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden. Band 5/1: Werke 1769–1766*. Hg. v. Wilfried Barner, Frankfurt am Main 1990, S. 123–230

Liebrand, Claudia: *Pater semper incertus est. Kleists Marquise von O... mit Boccaccio gelesen*. In: *Kleist-Jahrbuch*. Hg. v. Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Stuttgart 2000, S. 46–69

Liebs, Detlef: *Römisches Recht. Ein Studienbuch*. Göttingen 2004

Llanque, Marcus: *Demokratisches Denken im Krieg. Die deutsche Debatte im Ersten Weltkrieg*. Berlin 2000

Loth, Wilfried: *Die Teilung der Welt. Geschichte des Kalten Krieges 1941–1955*. München 2002

Lowe, Cedric/Marzari, Frank: *Italian Foreign Policy 1870–1940. Foreign Policies of the Great Powers*. London 1975

Lukács, Georg: *Die Tragödie Heinrich von Kleists*. In: ders.: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*. Bern 1951, S. 19–48

Lucas, Raymon: *Kleists Kohlhaas: Zur Klärung einiger strittiger Punkte*. In: *Recht und Gerechtigkeit bei Heinrich von Kleist*. Hg. v. Peter Ensberg, Stuttgart 2002, S. 79–85

Lüdemann, Susanne: *Literarische Fallgeschichten. Schillers Verbrecher aus verlorener Ehre und Kleists Michael Kohlhaas*. In: *Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen*. Hg. v. Jens Ruchatz, Stefan Willer, Nicolas Pethes, Berlin 2007, S. 208–223

Luft, Klaus Peter: *Erscheinungsformen des Androgynen bei Thomas Mann*, New York 1998

Lukian: *Wahre Geschichten*. In: ders.: *Die Hauptwerke des Lukian. Griechisch und deutsch*. Hg. u. übers. v. Karl Mras, München 1980, S. 328–419

Malchow, Helge: *Blaue Blume der Romantik. Ist der Schriftsteller Christian Kracht "Türsteher der rechten Gedanken"? Sein Verleger antwortet auf einen SPIEGEL-Artikel*. In: *Der Spiegel*. 8/2012, verfügbar unter: <https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/84061065>; aufgerufen am 1.3.23

Mann, Michael: *Die dunkle Seite der Demokratie. Eine Theorie der ethnischen Säuberung*. Hamburg 2007

Mann, Thomas: *Brief an Otto Hoerth vom 12.6.1930*. In: *Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann. Teil II: 1918–1943*. Hg. v. Hans Wysling, München 1979, S. 367–368

Martinez, Matías/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2016

Marchart, Oliver: *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*. Frankfurt am Main 2010

Marquard, Odo: *Kunst als Autofiktion – Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive*. In: ders.: *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*. Paderborn 1989, S. 82–99

Marx, Friedhelm: „*Bürgerliche Phantastik?*“ *Thomas Manns Novelle Mario und der Zauberer*. In: *Thomas Mann Jahrbuch. Band 24*. Hg. v. Thomas Sprecher, Ruprecht Wimmer, Frankfurt am Main 2012, S. 133–142

Marx, Stefanie: *Beispiele des Beispiellosen: Heinrich von Kleists Erzählungen*. Würzburg 1994

Mayne, Judith: *Der primitive Erzähler*. In: *Frauen und Film*. Nr. 41 (1986), S. 4–16

Mazower, Mark: *Hitlers Imperium: Europa unter der Herrschaft des Nationalsozialismus*. München 2009

Meder, Stefan: *Rechtsgeschichte*. Köln 2011

Meid, Christopher: *Rezension: Carolin Rocks. Heldentaten, Heldenträume. Zur Analytik des Politischen im Drama um 1800 (Goethe – Schiller – Kleist)*. Berlin 2020. In: *helden. heroes. héros*. S. 35–36, verfügbar unter: <https://d-nb.info/1240141750/34>; aufgerufen am 1.3.23

Meid, Volker: *Der Dreißigjährige Krieg in der deutschen Barockliteratur*. Frankfurt am Main 2017

Mehring, Reinhard: *Carl Schmitt zur Einführung*. Dresden 2011

Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2002

Miller, Hillis J.: *Die Festlegung des Gesetzes in der Literatur – am Beispiel Kleists*. In: *Kleist lesen*. Hg. v. Nikolaus Müller-Schöll, Marianne Schuller, Bielefeld 2003, S. 181–208

Müller, Richard Matthias: *Kleists Michael Kohlhaas*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 44. Jg., 1970, S. 101–119

Müller-Salget, Klaus: *Gewalt und Gegengewalt im Michael Kohlhaas. Rechtfertigung der Selbsthilfe?* In: *Kleist zur Gewalt. Transdisziplinäre Perspektiven. Band 8*. Hg. v. Wolfgang Palaver, Innsbruck 2011, S. 125–134

Müller-Salget, Klaus: *Die Hermannsschlacht*. In: *Kleist. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Breuer Ingo, Stuttgart 2013, S. 76–79

Müller-Salget, Klaus: *Kleist und die Folgen*. Stuttgart 2017

Münkler, Herfried: *Imperien. Die Logik der Weltherrschaft – vom Alten Rom bis zu den Vereinigten Staaten*. Berlin 2005

Münkler, Herfried: *Der große Krieg. Die Welt 1914–1918*. Berlin 2014

Münkler, Herfried: *Der Dreißigjährige Krieg: Europäische Katastrophe, deutsches Trauma 1618–1648*. Hamburg 2017

Münkler, Herfried: *Kriegssplitter. Die Evolution der Gewalt im 20. und 21. Jahrhundert*. Hamburg 2017

Münkler, Herfried: *Die Neuen Kriege*. Hannover 2020

Navratil, Michael: *Kontrafaktik der Gegenwart. Politisches Schreiben als Realitätsvariation bei Christian Kracht, Kathrin Röggla, Juli Zeh und Leif Randt*. Berlin 2022

Niefanger, Dirk: *Der Autor und sein Label. Überlegungen zur „fonction classificatoire“ Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer)*. In: *Autorschaft. Positionen und Revisionen. DFG-Symposion 2001*. Hg. v. Heinrich Detering, Stuttgart 2002, S. 521–539

Niefanger, Dirk: *Autorinszenierung*. In: *Handbuch Literatur und Pop*. Hg. v. Moritz Baßler, Eckhard Schumacher. Berlin 2019, S. 130–141

Nöring, Hermann/Schneider, Thomas F./Spilker, Rolf: *Worte können Bilder nicht aufwiegen. Vorwort*. In: *Bilderschlachten: 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg. Technik – Medien – Kunst*. Hg. v. Hermann Nöring, Thomas F. Schneider, Rolf Spilker, Göttingen 2009, S. 10–11

Nünning, Ansgar: *Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des implied author*. In: *DVjs*. Nr. 67 (1993), S. 1–25

Nünning, Ansgar: *Unreliable Narration zur Einführung. Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaublich-würdigen Erzählens*. In: *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaublich-würdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Hg. v. Ansgar Nünning, Trier 1998, S. 3–39

Nünning, Ansgar: *Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theorie of Unreliable Narration. Prolegomena and Hypotheses*. In: *Grenzüberschreitungen. Narratology im Kontext – Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Hg. v. Walter Grünzweig, Andreas Solbach, Tübingen 1999, S. 53–73

Oesterle, Günter: *Die Schweiz – Mythos und Kritik. Deutsche Reisebeschreibungen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts*. In: *Helvetien und Deutschland. Kulturelle Beziehungen zwischen der Schweiz und Deutschland in der Zeit von 1770–1830*. Hg. v. Hellmut Thomke, Martin Bircher, Wolfgang Proß, Amsterdam 1994, S. 79–100

Ostania, Elena: *Analyse: Die Eskalation im Asowschen Meer aus internationaler Perspektive*. In: *Bundeszentrale für politische Bildung. Internationales*. 30.11.2018, verfügbar unter: <https://www.bpb.de/themen/europa/ukraine/281636/analyse-die-eskalation-im-asowschen-meer-aus-internationaler-perspektive/>; aufgerufen am 1.3.23

Orend, Brian: *War*. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy Archive*. Spring 2016 Edition, verfügbar unter: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/war/#2>; aufgerufen am 1.3.23

Petersen, Jürgen H.: *Widerstände gegen die Rezeptionslenkung durch Erzähler, Hauptfigur und Autor bei der Lektüre von Thomas Manns Roman Doktor Faustus*. In: *Erzähler, Erzählten, Erzähltes*. Hg. v. Wolfgang Brandt, Stuttgart 1996, S. 1–12

Petersen, Jürgen H.: *Der Unzuverlässige Narrator. Figuren-Erzählen in Thomas Manns Doktor Faustus*. In: *Requisa di Filología Alemana*. Nr. 16 (2008), S. 167–185

Pfaffenbichler, Matthias: *Das frühbarocke Schlachtenbild – vom historischen Ereignisbild zur militärischen Genremalerei*. In: *1648: Krieg und Frieden in Europa. Ausstellungskatalog*. Bd. 2. Hg. v. Klaus Bussmann, Heinz Schilling, Münster 1998, S. 493–500

Phelan, James: *Living to Tell About It. A Reticence and Ethics of Character Narration*. London 2005

Platon: *Politeia*. In: ders.: *Werke*. Bd 3. Übers. v. Friedrich Schleiermacher. Hg. v. Walter F. Otto, Ernesto Grassi. Reinbeck 1958, 67–310

Preece, Julian: *The Soothing Pleasures of Literary Tradition: Christian Kracht's Imperium as an Allegory of a Redeemed Germany*. In: *Re-forming the nation in literature and film: the patriotic idea in contemporary German-language culture/Entwürfe zur Nation in Literatur und Film: die patriotische Idee in der deutschsprachigen Kultur der Gegenwart*. Hg. v. Julian Preece, Bern 2014, S. 117–135

Putin, Wladimir: *Über die historische Einheit der Russen und der Ukrainer*. 12.7.2021, übersetzt von Christian Grams, verfügbar unter: <http://en.kremlin.ru/events/president/news/66181>, aufgerufen am 1.3.23

Pytlík, Prisca: *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*. Paderborn 2005

Rath, Wolfgang: *Die Novelle*. Göttingen 2008

Rauen, Christoph: *Schmutzige Unterhose wird sauberer Büstenhalter. Zur Überwindung von Postmoderne und Pop bei Christian Kracht*. In: *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Hg. v. Johannes Birgfeld, Claude D. Conter, Köln 2009, S. 116–130

Renner, Rolf Günter: *Thomas Mann als phantastischer Realist. Eine Überlegung anlässlich der Vertauschten Köpfe*. In: *Internationales Thomas-Mann-Kolloquium*. Hg. v. Eckhard Heftrich, Hans Wysling, Bern 1987, S. 73–91

Rocks, Carolin: *Heldentaten, Heldenträume. Zur Analytik des Politischen im Drama um 1800 (Goethe – Schiller – Kleist)*. Berlin 2020

Rosen, Edgar Robert: *Mussolini und Deutschland 1922–1923*. In: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*. 5. Jahrgang, Heft 1, Hg. v. Hans Rothfels, Theodor Eschenburg, Stuttgart 1957, S. 17–41

Rüdiger, Jan: *The Great Naval Game. Britain and Germany in the Age of Empire*. Cambridge 2007

Sautermeister, Gert: *Thomas Mann: „Mario und der Zauberer.“* München 1981

Scheffel, Michael: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen 1997

Schlegel, August Wilhelm: *Umriße, entworfen auf einer Reise durch die Schweiz*. In: ders.: *Sämtliche Werke. Band 8*. Hg. v. Eduard Böcking, Leipzig 1846, S. 154–176

Schlegel, August Wilhelm: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Erster Teil*. In: *Kritische Schriften und Briefe. Band 5*. Hg. v. Edgar Lohner, Stuttgart 1966

Schlegel, Friedrich: *Charakteristik der griechischen Tragiker*. In: ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Band 11. Abt. 2, Schriften aus dem Nachlaß. Wissenschaft der europäischen Literatur. Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795–1804*. Hg. v. Ernst Behler, Darmstadt 1958, S. 203–209

Schlichte, Klaus: *Staatsbildung oder Staatszerfall? Zum Formwandel kriegerischer Gewalt in der Weltgesellschaft*. In: *Politische Vierteljahresschrift* 47. Jg., Heft 4, S. 547–570

Schlichte, Klaus: *Kriegsursachenforschung – Ein kritischer Rückblick*. In: Friedens- und Konfliktforschung. Hg. v. Peter Schlotter, Simone Wisotzki, Baden-Baden 2011, S. 81–111

Schmidt, Georg: *Der Dreißigjährige Krieg*. München 2018

Schmidt, Jochen: *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen*. Darmstadt 2003

Schmidt, Peter: *Romantisches Drama. Zur Theorie eines Paradoxons*. In: *Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland. Band 1*. Hg. v. Reinhold Grimm, Frankfurt am Main 1971, S. 245–269

Schmeling, Manfred/Walstra, Kerst: *Erzählung 1*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band I. Neubearbeitung*. Hg. v. Klaus Weimar, Berlin 2007, S. 517–519

Schmeling, Manfred/Walstra Kerst: *Erzählung 2*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band I. Neubearbeitung*. Hg. v. Klaus Weimar, Berlin 2007, S. 519–522

Schmitt, Carl: *Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien*. Berlin 2015

Schmitt, Carl: *Theorie des Partisanen: Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*. Berlin 2017

Schmoekel, Mathias: *Auf der Suche nach der verlorenen Ordnung. 200 Jahre Recht in Europa – Ein Überblick*. Köln 2005

Schnettger, Matthias: *Kaiser und Reich. Eine Verfassungsgeschichte (1500–1806)*. Stuttgart 2020

Schönauer, Tobias/Hohrath, Daniel: *Formen des Krieges. 1600–1815*. In: *Kataloge des Bayerischen Armeemuseums. Band 19*. Hg. v. Ansgar Reiß. Neustadt an der Aisch 2019

Schönhaar, Rainer: *Novelle und Kriminalschema. Ein Strukturmodell deutscher Erzählkunst um 1800*. Bad Homburg 1969

Schröter Klaus: *Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891–1955*. Hamburg 1969

Schulin, Karin: *Musikalische Schlachtengemälde in der Zeit von 1756–1815*. Tutzing 1986.

Schulz, Gerhard: *Romantisches Drama. Befragung eines Begriffs*. In: *Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation*. Hg. v. Uwe Japp, Stefan Scherer, Claudia Stockinger, Tübingen 2000, S. 1–19

Schumacher, Eckhard: *Die Ironie der Ambivalenz. Ästhetik und Politik bei Christian Kracht*. In: *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*. Hg. v. Matthias N. Lorenz/ Christine Riniker, Berlin 2018, S. 17–34

Schütz, Erhard: *Kunst, kein Nazikram*. In: *Der Freitag*, 15.2.12, verfügbar unter: <https://www.freitag.de/autoren/erhard-schuetz/kunst-kein-nazikram>; aufgerufen am 1.3.23

Searle, John R.: *Der logische Status fiktionalen Diskurses*. In: ders.: *Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie*. Übers. v. Andreas Kemmerling, Frankfurt am Main 1982, S. 80–92

Seibel, Klaudia: *Der fiktive Leser*. In: *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart 2004, S. 145

Sendler, Horst: *Michael Kohlhaas – gestern und heute*. Berlin 1985

Senghaas, Dieter: *Regionalkonflikte in der Dritten Welt. Fremdbestimmung und Autonomie*. Baden-Baden 1989

Sennewald, Roland/Hrnčírik, Pavel: *Pieter Snayers. 1592–1667. Ein Schlachtenmaler des 17. Jahrhunderts*. Berlin 2018

Sidney, Sir Philip: *The Defense of Poesie*. Hg. v. Jan A. Van Dorsten, Oxford 1975

Sifakis, Gregory M.: *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy*. London 1971

Simmel, Georg: *Die Mode*. In: ders.: *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*. Berlin 1983, S. 38–63

Singer, Reinhard: *Recht und Gerechtigkeit bei Kleists Michael Kohlhaas*. In: *Rechtsgeschäft, Methodenlehre und darüber hinaus. Liber Amicorum für Detlef Leenen zum 70. Geburtstag am 4. August 2012*. Hg. v. Martin Häublein, Stephen Utz, Berlin 2012, S. 261–278

Smith, Herrnstein Barbara: *On the Margins of Discourse. The Relation of Literature to Language*. Chicago 1978

Stauber, Reinhard: *Der Wiener Kongress*. Wien 2014

Stenzel, Julia: *Begriffe des Aristoteles*. In: *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. v. Peter W. Marx, Stuttgart 2012, S. 12–31

Stephens, Anthony: *Tragödie, Trauerspiel, Schauspiel*. In: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Ingo Breuer, Stuttgart 2013, S. 15–21

Taschenbrecker, Lennart: *Die völkerrechtliche Bewertung der NATO-Einsätze seit dem Ende der Sowjetunion aus dem Blickwinkel des NATO-Vertrages*. Berlin 2020

Tarot, Rolf: *Grimmelshausens Realismus*. In: *Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730. Festschrift für Günther Weydt zum 65. Geburtstag*. Hg. v. Wolfdrieth Rasch, München 1972, S. 233–265

Tebben, Frederike: *Genie und Charisma. Herrschaftsformen und Führerfiguren um Werk Thomas Manns*. Tübingen 2017

Ther, Philip: *Die dunkle Seite der Nationalstaaten. „Ethnische Säuberungen“ im modernen Europa*. Göttingen 2011

Thürmer-Rohr, Christina: *Öffentlichkeit/Privatheit*. In: *Arendt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Wolfgang Heuer, Stefanie Rosenmüller, Stuttgart 2022, S. 380–382

Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. Übers. v. Karin Kersten, Senta Metz, Caroline Neubauer, Berlin 2013

Toope, Adam: *Sintflut. Die Neuordnung der Welt 1916–1931*. Berlin 2015

Trüstedt, Kathrin: *Novelle der Stellvertretung. Kleists „Michael Kohlhaas.“* In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*. 130:4 (2011), S. 545–568

Villinger, Rahel: *Das Leben des Michael Kohlhaas, Überlegungen zu Kleists Erzählform.* In: *Formbildung und Formbegriff: Das Formdenken der Moderne.* Hg. v. Markus Klammer, Malika Maskarinec, Ralph Ubl, Rahel Villinger, Paderborn 2019, S. 201–225

Vinken, Barbara: *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts.* Frankfurt am Main 1994

Vinken, Barbara: *Frau als Mann als Frau: Mode als cross-dressing.* In: *Freiburger FrauenStudien* (1999), S. 75–90, verfügbar unter: https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/31383/ssoar-1999-1-vinken-frau_als_mann_als_frau.pdf;jsessionid=7123848E02AE53AD500F6DCBF653F?sequence=1; aufgerufen am 1.3.23

Vinken, Barbara: *Bestien: Kleist und die Deutschen.* Berlin 2011

Vinken, Barbara: *Angezogen. Das Geheimnis der Mode.* Stuttgart 2013

Vismann, Cornelia: *Das Recht und seine Mittel. Ausgewählte Schriften.* Hg. v. Markus Krajewski, Fabian Steinhauer. Frankfurt am Main 2012

Vogl, Joseph: *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik.* Zürich 2010

Volpp, Lisa: *Zwischen Irrtum und Lüge. Unzuverlässiges Erzählen in der deutschsprachigen Erinnerungsliteratur der 1990er Jahre.* Freiburg im Breisgau 2016

Waldmann, Peter: *Gesellschaften im Bürgerkrieg: Zur Eigendynamik entfesselter Gewalt.* In: *Zeitschrift für Politik*. 42. Jg., Nr. 4 (1995), S. 343–368

Weber, Nicole: „Kein Außen mehr.“ Krachts Imperium (2012), die Ästhetik des Verschwindens und Hardts und Negris (2000). In: *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption.* Hg. v. Matthias N. Lorenz, Christine Riniker, Berlin 2018, S. 471–403

Weber, Volker: *Anekdot. Die andere Geschichte.* Tübingen 1993

Wenzel, Peter: *Kurzgeschichte.* In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band II. Neubearbeitung.* Hg. v. Harald Fricke, Berlin 2007, S. 369–371

Werle, Dirk: *Erzählen vom Dreißigjährigen Krieg.* Hannover 2020

Wertheimer, Jürgen: Das „Cassandra-Projekt“: Präzision statt Fahren auf Sicht. Hamburg 2021, verfügbar unter: <https://www.zebis.eu/veroeffentlichungen/positionen/das-cassandra-projekt-praezision-statt-fahren-auf-sicht-literatur-als-krisenseismograf-von-prof-dr-juergen-wertheimer/>; aufgerufen am 1.3.23

Widding, Bernd: *Männerbünde und Massen. Zur Krise männlicher Identität in der Literatur der Moderne.* Opladen 1992

Widmann, Andreas Martin: *Kontrafaktische Geschichtsdarstellung: Untersuchungen an Romanen von Günter Grass, Thomas Pynchon, Thomas Brussig, Michael Kleeberg, Philip Roth und Christoph Ransmayr.* Heidelberg 2009

Wirth, Andrzej: *Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte.* In: *Theater heute.* Heft 1 (1980), S. 16–19

Wirth, Uwe (Hrsg.): *Performanz. zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft.* Frankfurt am Main 2002

Wittkowski, Wolfgang: *Fiat potestas, et pereat justitia. „Michael Kohlhaas“, Luther und die preußische Rechtsreform*. In: *Recht und Gerechtigkeit bei Heinrich von Kleist*. Hg. v. Peter Ensberg, Hans-Jochen Marquardt, Stuttgart 2002, S. 87–114

Wolff, Erwin: *Der intendierte Leser*. In: *Poetica*. Nr. 4 (1971). S. 139–166

Zeller, Regine: „*Die beherrschende Kraft eines stärkeren Wollens*“ – der Cavaliere Cipolla und die Verführung der Masse. In: *Thomas Manns Mario und der Zauberer*. Hg. v. Holger Pils, Christina Ulrich, Lübeck 2010, S. 53–71