

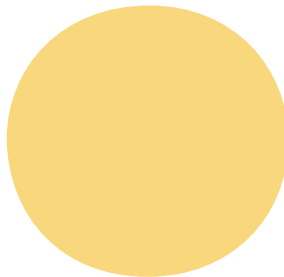
Heft 10/2013

Germanistik in der Schweiz

Zeitschrift der
Schweizerischen Akademischen
Gesellschaft für Germanistik

Herausgegeben von Michael Stolz,
in Zusammenarbeit mit Laurent Cassagnau,
Daniel Meyer und Nathalie Schnitzer

Sonderdruck



germanistik.ch
Verlag für Literatur- und Kulturwissenschaft

Die Geographie von Geschichte und Erzählen im Werk Dieter Fortes

von JÜRGEN RITTE

Dieter Forte's novel *«The house on my shoulders»*, a trilogy published between 1992 and 1998 and extended into a tetralogy in 2004, traces European history from medieval Italy to post-war Germany. Focussing on the origins and evolution of a single family within European history as a story of progress (from early Renaissance and Enlightenment up to the 20th century), we discover the contrast of two different and yet parallel traditions of European historicism: story telling as an eccentric and individual perception, ignoring any official calendar of time and events, opposed to all *official* or *centralised* history telling. Topographic categories of centre and margin transform perception and narration. Thus, Forte evokes a *vertical* dynamics between North and South (from Italy through France to Germany) and an *eternal* or *magical* axis between Eastern and Western Europe (from Poland to the Ruhr). In the following, we will try to examine the way that Forte enlces this parallel and competitive tradition of *official* and *individual* perception and narration of European history. The 20th centuries catastrophes reveal individual, eccentric perception and narration of history as a corrective to all official and compromised narration of history as a progress.

1.

Der 1935 geborene Dieter Forte ist erst spät, Anfang der 90er Jahre, als Erzähler hervorgetreten, nachdem er sich zuvor einen Namen als Bühnenautor gemacht hatte. Es waren vor allem *«historische Stücke»* wie der 1970 in Basel uraufgeführte Welterfolg *«Martin Luther & Thomas Münzer oder Die Einführung der Buchhaltung»*, die seinen – kurzfristigen – Ruhm begründeten. Das Stück über Luther und Münzer, eine Art *«Lehrstück»*, das die Reformation nicht als spirituelles, sondern vor allem als politisch und (für die Fugger) finanziell profitables Unternehmen liest, war der Auftakt zu einer Trilogie, die mit *«Jean Henry Dunant oder Die Einführung der Zivilisation»* (Uraufführung Darmstadt 1978) fortgesetzt wurde, bevor sie mit *«Das Labyrinth der Träume oder Wie man den Kopf vom Körper trennt»* (Uraufführung Basel 1983, ein Stück über den Düsseldorfer Massenmörder Kürten und dessen Zeitgenossen Adolf Hitler) ihren Abschluss fand.

Fortes Theaterstücke sind inszenierte Dekonstruktionen der grossen historischen ‹Meister-Erzählungen›, aneinander montierte Tableaux und Szenenfolgen, in denen zwar Menschen auftreten und reden, ihrer Rolle als handlungsbestimmende Subjekte der Geschichte aber weitgehend entkleidet sind.¹ An ihrer Statt ‹agieren› Strukturen, Diskursformationen von Herrschaft, die immer wieder neue Gewänder anlegen. Als Adept einer ‹schwarzen Geschichtsphilosophie› versteht Forte Geschichte, wie Raymond Queneau gesagt haben würde, als ‹Wissenschaft vom Unglück der Menschheit›. Ihr unverrückbarer Fluchtpunkt wäre damit der kapitale, vom Nationalsozialismus herbeigeführte Zivilisationsbruch. Von hier aus, von den Ruinen des europäischen Aufklärungsprojekts aus, schreibt Dieter Forte. Man kann, ohne in die Falle des Biographismus zu gehen, Fortes untröstliche, unversöhnliche Vision der Geschichte als Extrapolation dessen sehen, was er als Kind in den Düsseldorfer Bombennächten des Zweiten Weltkriegs und der Zeit des nackten Überlebenskampfes erlebt hat. Jedenfalls setzt hier sein spät in Angriff genommenes Erzählprojekt an, das auch eine Befragung der Bedingungen der Möglichkeit von Erzählen überhaupt ist.

2.

Die Zerstörung der Stadt Düsseldorf (und hier: des historischen Arbeiterviertels Oberbilk) beherrscht den zweiten und damit zentralen Teil von Dieter Fortes 1995 erschienenem Roman ‹Der Junge mit den blutigen Schuhen›. Unter dem neuen Titel ‹Tagundnachtgleiche›, bildet er das Mittelstück zu der Trilogie ‹Das Haus auf meinen Schultern›, zu der Dieter Forte 1999 diesen Roman mit dem vorangegangenen, ‹Das Muster› (1992), und dem unmittelbar folgenden, ‹In der Erinnerung› (1998), zusammenband. Als gelernter Dramatiker beschloss Forte im Jahre 2004, hierin dem griechischen Vorbild folgend, die Trilogie mit einem ‹Satyrspiel›, dem Roman ‹Auf der anderen Seite der Welt›, einem Satyrspiel indes, das hier eher die Form eines Totentanzes annimmt und die chronologisch nicht näher fixierte, postapokalyptische *posthistoire* der Wirtschaftswunderjahre evoziert².

In der komplexen Architektur des gesamten Romanwerks steht die konkrete Erfahrung der Zerstörung zwar im geometrischen Mittelpunkt, aber Fortes

1 Vgl. hierzu die detaillierte Analyse von ELMAR LOCHER: Dieter Forte – Auf der Suche nach dem handelnden Subjekt in einer Welt, die den Kopf vom Körper trennt, in: Vom Verdichten der Welt. Zum Werk von Dieter Forte, hg. v. HOLGER HOF, Frankfurt a. M. 1998, S. 70–89.

2 Im fortlaufenden Text werden Fortes Romane unter folgenden Siglen zitiert: M. (Das Muster), T. (Tagundnachtgleiche), E. (In der Erinnerung), ASW. (Auf der anderen Seite der Welt).

Erzählung greift weiter aus, entwirft, bis in eine undatierbare Vorzeit zurückgehend, eine Art Universalgeschichte des Unglücks. In alternierenden, zunächst kurzen, dann, nach Thomas Manns Zauberberg-Modell, zunehmend längeren, den Abstand zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit reduzierenden Szenen werden in «Das Muster» die Geschichten zweier Familien rekonstruiert, die der italienischen Seidenweberfamilie Fontana und die der polnischen Lukacz. Führt der Weg der Fontanas infolge von politischen und religiösen Verfolgungen aus dem Sizilien der Stauferzeit über die Toskana, Lyon, Basel und Iserlohn schliesslich, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, nach Düsseldorf, so finden die Lukaczs, vor der Willkür der verschiedenen Herrscher über Polen und der wirtschaftlichen Misere fliehend, über den Oderbruch und das Ruhrgebiet dorthin. Wir haben es in Fortes Romanwerk also mit einer in den geographischen Raum projizierten Chronologie zu tun. Eine aufsteigende vertikale Linie, die von Süditalien über die frühneuzeitliche Toskana, das Lyon der französischen Renaissance und des *grand siècle* ins rheinische Industriezeitalter führt, kreuzt sich mit einer horizontalen Linie, einer Ost-West-Achse, die vom bäuerlichen Polen ins Ruhrgebiet reicht. Diese Linien erfahren mehrfache semantische Codierungen, wie gleich zu sehen sein wird. Halten wir die wichtigste hier schon fest: Die vertikale Linie zeichnet die Zentralperspektive der europäischen Fortschrittsgeschichte nach (hier zunächst in Gestalt der Geschichte von Technik – die Weberei – und kaufmännischem Bürgertum), die historische und räumliche Peripherie, die Heterotopie, ist auf die horizontale Linie projiziert.

Die Verbindung beider Familien kommt zustande, als im Sommer 1932 Friedrich Fontana und Maria Lukacz, die künftigen Eltern des *Jungen*, heiraten. Der Roman endet mit der Aufstellung zum Hochzeitsphoto. Die Gesellschaft hat sich gerade gruppiert, da platzt jemand mit der Nachricht vom Selbstmord des jüdischen Hausarztes, Medizinalrat Dr. Levi, in die Wohnung:

Der Fotograf zuckte zusammen, drückte auf den Auslöser, die Kamera hielt ein Bild fest, das aus einer Gruppe von Menschen bestand, die mit schreckerfüllten Augen auf ein unsichtbares Bild hinter dem Fotografen starrten, als hätten sie in dem Moment die Zukunft gesehen. (M, 321)

3.

Im totenstarrten Moment der Photographie kommen, ausgelöst durch den emblematischen Tod des Juden Dr. Levi, die beiden Bewegungen zur Ruhe, die den erzählten Raum des Romans strukturiert und durchmessen haben. In Düsseldorf-Oberbilk kreuzen sich, wie schon gesehen, am Tag der Hochzeit

zwei geographische Achsen. Es sind diese beiden Achsen aber auch Achsen des Erzählens, denen ein je eigener Modus von Geschichtserfahrung und Erinnerung zugeordnet ist. Die seit jeher resolut republikanisch gesonnenen Kaufleute und Textilingenieure Fontana bewegen sich – vom hochmittelalterlichen Palermo bis ins industrialisierte Ruhrgebiet – im vertikal strukturierten, *zentralen* Zeitraum der fort schreitenden historischen Chronologie. Sie schreiben dabei so etwas wie eine ‹Ästhetik des Widerstands›, denn die Geschichte ihres wirtschaftlichen Aufstiegs und ihrer bürgerlichen Emanzipation ist von zahlreichen Rückschlägen und Neuanfängen, von Verfolgungen und Zerstörungen, deren Opfer sie immer wieder werden, gekennzeichnet.

Den horizontal orientierten Lukacz aus der osteuropäischen Peripherie hingegen sind, dies ist der entscheidende Unterschied, die Begriffe von Geschichte und Fortschritt selbst fremd. Wie ihre fernen slawischen Vorfahren, die den *guten Göttern* Swarog und Dazbog opferten (M. 15), auf dass das Getreide trockne, bewegen sie sich auch in christianisierten Zeiten, da sie zur Schwarzen Madonna von Czestochowa pilgern, in einem ewigen Raum, in der Heterotopie des magischen Denkens, dem auch der Wunderglaube nicht fremd ist. Die nicht vergehende, magische Zeit, findet ihren Ausdruck unter anderem darin, dass sie lange Zeit keine Namen haben und später, wie die Protagonisten im Macondo von Gabriel Garcia Marquez' Roman ‹Cien años de soledad› (1967), stets dieselben Vornamen tragen, biblische Vornamen: Maria für die Frauen, Joseph für die Männer. Die Vornamen der Fontanas ändern sich: Sie heißen Giovanni, Paolo, Jacques, Jeannot, Gustav oder Friedrich. Die Lukaczs und ihre Leute kommunizieren mit ihren Toten, an deren Gräbern sie sich versammeln und die nie wirklich tot sind. Sie erdulden ihr Unglück – Überschwemmungen, Missernten, Feuersbrünste, ja selbst den Mord an ihren Leuten, verübt von durchreitenden Kosaken (M. 34) oder brutalen Herrschern über Land und Fischgründe (M. 20) – als naturgegebenen und/oder von der Gottheit geforderten Tribut ans Leben. Mehr noch: Das stete Unglück bestätigt manche von ihnen in der Gewissheit, in Einklang mit der Ordnung der Dinge zu leben:

Maschenka war nicht wirklich schwermütig, sie war eher stolz darauf, immer Unglück zu haben [...] und sie lebte in der immerwährenden Gewissheit, dass alles, was noch kommen werde, für sie nur Unglück sein könne. Damit war sie zufrieden, ja, sie war sogar glücklich. (M. 79)

Dieter Forte hat die beiden zunächst antagonistischen narrativen Muster und Geschichtsstrukturen in seinem Romanwerk eng miteinander verknüpft und gleich mehrfach codiert. Als Maria und Friedrich, als Zentrum und Peripherie, einander begegnen, als die Linie der Lukaczs und die Linie der Fontanas sich vereinen, heisst es:

Helles stieß auf Dunkles, Verändern auf Erdulden, kritische Vernunft auf irrationales Verhalten, klares logisches Denken auf eine unerklärbar in mythischen Geschichten aufgehobene Lebenshaltung. (M. 297)

Diese verschiedenen Codierungen bilden die Fäden, aus denen das <Muster>, im Rückgriff auf eine alte Metapher, die um den Zusammenhang zwischen Textilem und Getextetem weiss, gewoben ist.

4.

Die Nacht war so schwarz wie das Wasser, durch das der flache Kahn glitt. (M. 13). Schon der erste Satz, mit dem im Roman <Das Muster> die Welt derer evoziert wird, die den Namen der Lukaczs tragen werden, verweist auf Nacht und Dunkelheit. Die Vorfahren der Lukaczs leben in einer amphibischen Welt, da – die Anspielung auf die alttestamentarische Schöpfungsgeschichte ist deutlich – die Erde noch nicht gänzlich vom Wasser getrennt ist.

Das Element der Lukaczs ist die Erde, die sie dem Wasser abringen. Sie schütten Deiche auf, graben Kanäle, leben in Torfhütten, sterben, von der Erde verschluckt, im Moor (M. 36). Später, mit der Industrialisierung, werden sie Bergarbeiter, zunächst in Polen, dann im Ruhrgebiet, um auch dort, tief in der Erde ihr Leben zu lassen oder an *einer schwarzen, erstarrten, zu Stein gewordenen Lunge* (M. 125) zu sterben. So leben die Lukaczs im Berg, in einer permanenten Nacht, in einer Unterwelt. Sie leben unter Tage wie über Tage (wo sie infolge von Staub und Russ der Sonne nicht einmal an Feiertagen ansichtig werden) unter einem nächtlichen Sternenhimmel, dessen Konstellationen und Verschiebungen seit Anbeginn der Zeiten die immer gleichen sind. Genau diese astronomische Konstante verweist auf jene Dimension der ewigen Zeit, in der die Lukacz sich bewegen, seit ihre Vorfahren Wasser von Land zu trennen suchten.

Als ewige Vertreter der Unterschicht, der sozialen Peripherie mithin, hinterlassen die Lukaczs, anders als die bürgerlichen Fontanas, keine schriftlichen Zeugnisse. Diese soziologische Beobachtung (wie KLAUS-MICHAEL BOGDAL³ sie einmal angestellt hat) darf allerdings nicht vergessen machen, was wirklich hinter der wesentlich *tellurischen* Codierung der Geschichten von Maria und Joseph steckt. Es geht hier nicht nur um das harte Los der Bergarbeiter. Gerade für die deutsche Literatur gilt, wie vor einigen Jahren noch HEINZ

3 Erhofftes Wiedersehen, in: Literatur und Leben. Anthropologische Aspekte in der Kultur der Moderne, hg. v. GÜNTER HELMES / ARIANE MARTIN / BIRGIT NÜBEL, Tübingen 2002, S. 305–318

SCHLAFFER unterstrich⁴, seit dem späten 18. Jahrhundert das geologische Paradigma des Bergbaus als Modell für jegliche Form von Tiefenschürfung, als Auslotung und Erkundung der geheimen Kräfte, die unter der Oberfläche am Werk sind. In unserem Zusammenhang ist aber eine andere, indes nicht gänzlich verschiedene Applikation des Modells interessant: Als Abstieg in die Tiefe kann die Fahrt in den Berg auch als Aktualisierung mythologischer Untergrunderkundungen verstanden werden. Und aus diesen speist sich ein grosser Teil der abendländischen Erinnerungsmetaphorik, wie ALEIDA ASSMANN herausgearbeitet hat: «Mit dem gefährvollen Abstieg ins Reich der Finsternis ist bis hin zu Fausts *descensus* zu den Müttern die Vorstellung einer *anderen Kunde* verknüpft, die zwischen Erinnerung und Prophezeiung steht»⁵. Eben diese «andere Kunde» halten die Lukacz als Erdwesen, als tellurische Bewohner finsterner Tiefen, in ihren seit Generationen tradierten Erzählungen und Erinnerungen bereit.

Garant für die Perennität der Erinnerungen ist bei Forte die Figur der polnischen Mutter und, über diese hinaus, die mütterliche Linie der Familie Lukacz. Das Musterbuch der väterlichen Linie der Fontanas hingegen, durch die Wechselfälle der Geschichte schon reichlich dezimiert und unleserlich gemacht, wird das Feuer der Düsseldorfer Bombennächte nicht überleben.

Der Trauer um den Verlust, welche für den einzig der Schrift vertrauenden Grossvater Gustav Fontana den *endgültigen Untergang der Familie* (E. 829) markiert (denn es existiert nur, was auch geschrieben steht), begegnet Maria mit den rituellen Worten *Asche zu Asche* und erlebt damit einen

späten Triumph [...]. Das Erzählte war stärker als das Aufgeschriebene [Hervorhebung d. Vf.], *es war* [...] *unzerstörbar wie ein Mythos. Während die vernünftigen, klugen, erhellenden Gedanken auf dem Papier nicht mehr in der Welt waren* [...], *zogen die erzählten dunklen Bilder wie die tiefe Strömung eines großen Flusses weiter.* (E. 829)

Das Erzählte überlebt, solange es Menschen gibt, die die immer gleichen Geschichten weitererzählen, die eine dem alten Mythos verwandte orale Tradition schaffen. Und diese ist, bei Forte, auf der Seite des dunklen und liquiden Elements verortet, auf der Seite der Ewigkeit konnotierenden Gewässer vor aller Zeit.

4 Die kurze Geschichte der deutschen Literatur, München 2002, hier insbesondere S. 74–75.

5 ALEIDA ASSMANN: Zur Metaphorik der Erinnerung, in: Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, hg. v. A.A. / DIETRICH HARTH, Frankfurt a. M. 1993, S. 13–35, hier S. 26.

Aber der Triumph der Mutter Maria und ihrer Familie geht noch weiter. ALEIDA ASSMANN sprach von finsternen Tiefen, in denen Erinnerung und «Prophezeiung» zu finden sei, was, wie sie an gleicher Stelle anmerkt, Walter Benjamin einmal auf die paradoxe Formel der «Erinnerung des Neuen» gebracht habe. Mit Blick auf die Erzählungen der tellurisch-mütterlich konditionierten Lukacz liesse sich vielleicht sogar die Formel «Prophezeiung durch Erinnerung» aufstellen. Denn immer haben die Lukacz und ihre Nebenzweige visionär-prophetische Gestalten hervorgebracht, angefangen (noch im Oderbruch) bei dem Analphabeten Pawel, der zum Religionsstifter wird, bis zu Maria, der Mutter des Erzählers. Sie ähnelt in manchem der Vision, die Walter Benjamin beim Betrachten von Paul Klees «Angelus Novus» vom *Engel der Geschichte* hatte: *Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft.*⁶ Anders aber als Benjamins Engel, der vom Sturm des Fortschritts hilflos immer weiter getrieben wird, gelingt es Maria als «Engel der Geschichten», der sich nicht in die Lüfte erhebt, diesen Sturm über sich und die ihren hinwegfegen zu lassen. Sie kann die Katastrophen und die Anhäufung der Trümmer nicht verhindern – Katastrophen und Trümmer, deren konkretes Ausmass auch Benjamins Ahnungen überschreiten musste –, aber sie kann in ihnen überleben. Anders gesagt: Der Geist von Benjamins radikaler Kritik an einem affirmativen, einzig auf Naturbeherrschung beruhenden Begriff von Fortschritt und Geschichte⁷ durchweht auch das Romanwerk von Dieter Forte. Doch scheint, mit einem leicht abgewandelten Wort von Adorno, am Ende des metaphysischen Stollens der Sinnlosigkeit, am Ende der Darstellung der Welt als Hölle, kein Licht.⁸

5.

Den trotz Einstellung der Seidenweberei (zu Anfang des 19. Jahrhunderts) und sozialem Abstieg der Familie ungebrochenen Glauben an den wissenschaftlich-technischen Fortschritt zum Wohle aller verkörpert auf beson-

6 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte [1940], in: W.B., *Illuminationen*. Ausgewählte Schriften, hg. v. SIEGFRIED UNSELD, Frankfurt a.M. 1977, S. 251–261, hier S. 255.

7 Ebd., S. 256–257. Es ist genau diese Kritik, die Adorno und Horkheimer in der «Dialektik der Aufklärung» wenige Jahre später, vier Jahre nach Benjamins Freitod im September 1940, ausformulieren werden.

8 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* [1970], hg. v. GRETTEL ADORNO und ROLF TIEDEMANN, Frankfurt a.M. 1986 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2), S. 230: «[...] als ob am Ende des Tunnels metaphysischer Sinnlosigkeit, der Darstellung der Welt als Hölle das Licht hineinschiene». Adorno wendet sich mit diesem Einwurf gegen Versuche, das Werk Samuel Becketts einer wie auch immer gearteten Theologie des Sinns gefügig zu machen.

dere Weise ein Grossneffe des skurrilen Monsieur Fontana. Gustav Friedrich Fontana ist *königlich - preußischer Lokomotivführer* (M. 98). An seiner Dienstmütze sitzt das emblematische Flügelrad des Fortschritts (während die Lukaczs auf Dahlbusch die Räder der Fördertürme vor Augen haben, *Räder, die sich nicht entfernten... die sich nie wirklich bewegten* (M. 137). Für Gustav Friedrich Fontana setzt sich im Schienengeflecht der Eisenbahn das fort, was seine Vorfahren mit ihren Webstühlen begonnen haben. Er sieht

die freien Schienen, die sich wie Kettfäden über das Land zogen, bald die Erde umspannen würden, die in die Zukunft führten, denen man sich anvertrauen konnte, die Städte und Länder verbanden, von einem großen Kettbaum gehalten, straff gespannt. (M. 103)

Die Fontanas bewahren sich den Glauben an die Vernunft, aber es ist dies immer weniger eine wissenschaftlich-technische Vernunft, sondern eher ein gesellschaftlich folgenloses, politisch-republikanisches Credo, das in seinen Reduktionsformen zunehmend die Couleur der rheinischen Umgebung annimmt, in der sie leben. Das macht nun auch sie zu gesellschaftlichen Aussenseitern, die nur noch in dem mulikulturellen, multilingualen Kokon des durch ein Schienennetz (!) von der Aussenwelt abriegelten Fabrik- und Arbeiterviertels Oberbilk ihr Auskommen finden. Sie sind selbst partikulär geworden, Sonderlinge, die sich, Ironie und Konsequenz der Geschichte, in einem verriegelten Abstellraum der Fortschrittsgeschichte wiederfinden. Keinem von ihnen wird es, ab dem Kaiserreich, je wieder gelingen, eine bürgerliche Existenz aufzubauen. Aber sie kompensieren ihre Ohnmacht gegenüber den rapide sich verschlechternden politischen Verhältnissen (vom Ersten Weltkrieg bis zum Ende der Weimarer Republik) mit ihren Büchern.

6.

Ein Büchermensch ist beispielsweise der scharfzüngige Atheist Gustav Fontana, der Grossvater des *Jungen*. Die Bücher repräsentieren für Gustav *die Ordnung der Welt* [...], *die Zivilisation* (T. 392). In dieser Funktion aber schieben sich auch für Gustav die Bücher vor die Wirklichkeit. Oder vorsichtiger formuliert: Er macht sich zum Agenten jener, wie HANS BLUMENBERG einmal formulierte, «Arroganz der Bücher»,⁹ die den Rekurs auf Erfahrung und Lebenswirklichkeit nicht mehr nötig zu haben glaubt. Es zeigt sich dies in Gustavs zahlreichen Auseinandersetzungen mit Maria, Auseinandersetzungen, in denen die beiden strukturierenden Wissens- und Erinnerungst-

9 HANS BLUMENBERG: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M. 1981, S. 17.

raditionen, die beiden Narrative der Familien Lukacz und Fontana aufeinanderprallen:

Während [Gustav] zu Büchern griff, um eine Entscheidung im Licht großer Geister zu überprüfen, hatte Maria schon gehandelt ‚weil ich eben die Welt kenne‘, wie sie dann immer sagte. Als Gustav ihr mit Kant beweisen wollte, dass man diese Welt gar nicht erkennen könne, erklärte Maria, dass jeder Analphabet ein Buch auswendig lernen könne [...], [das] beweise gar nichts, die Welt sei auch ohne dieses Buch vorhanden. (T. 370/371)

Noch deutlichere Konturen gewinnt der Konflikt in einem anderen Fall, da Gustav seiner Schwiegertochter nahe legt, erst einmal Aristoteles zu lesen, denn der habe das Gesetz der Wasserverdrängung durch feste Körper entdeckt: *Maria sagte steinern, das habe ein Joseph, der Fischer war, auch entdeckt, als er sein Boot zu Wasser ließ, er habe es nur nicht aufgeschrieben (T. 371)*. Marias Verteidigung des oral überlieferten Erfahrungswissens wird hier noch dadurch untermauert, dass Gustav, der Büchermensch, sich in seinen Referenzen irrt und Aristoteles zuschreibt, was Archimedes gebührt. Aber darum geht es hier nicht. Mit Marias provokanten Einwüfen gegen Kant oder Aristoteles wird an einem Grundpfeiler des abendländischen Buchglaubens gerüttelt, jenes Glaubens, der sich in der alten Metapher von der Welt als Buch niederschlägt. Und diese findet ihre erste Ausprägung in der heilsgeschichtlichen Vorstellung vom göttlichen ‹Buch des Lebens›: «Wer nicht drinsteht, wird wie nicht gewesen sein», schreibt HANS BLUMENBERG kommentierend zum Ursprung dieser zentralen Daseinsmetapher. Und weiter: «Mehr als einen Hauch von der himmlischen Buchführung werden Kirchenbücher, Melderegister und Passämter verspüren lassen: Nur wer registriert ist, lebt oder hat gelebt».¹⁰ Und nur wer im ‹Buch des Lebens› steht, wird bei der Auferstehung der Toten am jüngsten Tag berücksichtigt. Mit ihrer Frage (und ihrer Verteidigung des Fischers Joseph, der sein Wissen nicht aufgeschrieben habe) meldet Maria, deren über Generationen namenlose Vorfahren keine schriftliche Spur hinterlassen haben, grundlegende Zweifel am heilsgeschichtlich legitimierten, bürokratisch wie bibliographisch oktroyierten Primat von Schrift und Buch als alleinigen Existenz-Ausweisen des Gewesenen wie des Gegenwärtigen an.

Nicht die Tatsache, dass etwas geschrieben steht, verleiht in Marias Augen Autorität und Dauer, sondern der Umstand, dass etwas erinnert und weitererzählt wird. Aber Gefahr droht dem Bücherwissen nicht von ihrer Seite – Im Rahmen einer Hausdurchsuchung reißen SA-Leute Gustavs Bücherregal von der Wand. Gustav lässt daraufhin den von den SA-Leuten hinterlassenen

¹⁰ BLUMENBERG: Die Lesbarkeit der Welt [Anm. 8], S. 23.

Bücherhaufen auf dem Boden liegen, auf dass dieser ein Abbild sei für den zerrütteten Zustand der Zivilisation. *Kultur taugt nur dazu, andere Menschen guten Gewissens zu erschlagen, ohne Kultur wäre es Mord, mit Kultur in einem höheren Auftrag, ist es eine Ehrentat* (M. 286), kommentiert eine Gestalt des Romans. Hinter dieser radikalen Entmystifizierung des Kulturbegriffs erkennt man unschwer die Abbeviatur einer Kulturkritik, wie Benjamin sie in der siebten These seiner Arbeit «Über den Begriff der Geschichte» entwirft: *Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein.*¹¹ Gustavs Bibliothek ist eine Sammlung solcher Dokumente. Das in ihnen aufbewahrte Vernunftwissen enthält im Keim auch jene Macht, die sich zerstörerisch gegen die Vernunft, gegen die Kultur wenden kann oder – in apokalyptischer Lesart – wenden *muss*. Gustavs Bücher, die das Feuer der Aufklärung in sich tragen, werden bei einem Bombenanriff verbrennen. Ein treffendes Bild zur Dialektik der Aufklärung.

7.

Von hier aus gesehen, kann für Forte die literarische Arbeit des Erzählens nicht in der Weiterführung oder einem Wiederbelebungsversuch der grossen totalisierenden Romanprojekte des 19. Jahrhunderts bestehen. Sein vorläufig letztes Werk, «Das Labyrinth der Welt», das im Frühjahr 2013 erscheint, trägt denn auch gar nicht mehr den Gattungstitel Roman, sondern präsentiert sich, unter der so schlichten wie programmatischen Gattungsbezeichnung *Buch*, als vermeintlich disparate Sammlung von Zitaten, Anekdoten, kurzen Erzählungen und Reminiszenzen. Seine Ästhetik ist eine Ruinenästhetik, sie besteht im Einsammeln der Reste, der Bruchstücke, dessen, was nach der Menschheitskatastrophe übrig geblieben ist. Vor den Zerstörungen, die die zentrale Meistererzählung des Fortschritts angerichtet hat, bleibt zuletzt auch nicht das periphere magische Denken der Familie Lukacz verschont, die der fatalen Macht der Geschichte ihren Wunderglauben entgegenseetzten. Denn dieser Wunderglaube findet sich pervertiert im Diskurs des so genannten deutschen Wirtschaftswunders wieder, den Forte seinerseits mit beissen dem Sarkasmus in Auf der anderen Seite der Welt als postapokalyptische Fiktion persifliert.¹²

11 Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, [Anm. 5], S. 254.

12 Dieser Beitrag stützt sich in Teilen und einigen Formulierungen auf Überlegungen zum Werk Dieter Fortes, die der Vf. in seiner Monographie: *Endspiele. Geschichte und Erinnerung bei Dieter Forte, Walter Kempowski und W.G. Sebald*, Berlin 2009, angestellt hat.

Heft 10/2013 – Aus dem Inhalt

GEORG KREIS

Zentralität und Partikularität. Organisationsformen und Strukturbilder
des öffentlichen Lebens

REGULA SCHMIDLIN

Die Plurizentrik des Deutschen. Ein linguistisch-lexikographisches Konstrukt?

AFRA STURM / BRITTA JUSKA-BACHER

Methodische Überlegungen zu einem Schweizer Standard-Wörterbuch

GÜNTER SCHMALE

Gesprochenes Deutsch. Normabweichende Partikularität oder eigene Norm?

ASTRID STARCK

Jiddische Literatur in Berlin in der Zwischenkriegszeit. Wechselspiel zwischen
Zentrum und Peripherie

MICHAEL ANDERMATT

«Hussah! Hussah! Die Hatz geht los!» Antikatholizismus bei Gottfried Keller

YAHYA ELSAGHE

Zentrum und Peripherie in Thomas Manns Novelle vom «Kleinen Herrn Friedemann»

PHILIPPE WELLNITZ

Thomas Hürlimanns Theater. Ein Dialog mit der Heimat Schweiz

Germanistik in der Schweiz

ISBN 978-3-033-04394-7



9 783033 043947 >