

SONJA KLIMEK
TOBIAS LAMBRECHT
TOM KINDT (Hg.)

Funktionen der Fantastik

Neue Formen
des Weltbezugs von Literatur und Film
nach 1945



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



WISSENSCHAFT UND KUNST

Herausgegeben von
SABINE COELSCH-FOISNER
DIMITER DAPHINOFF

Band 31



Funktionen der Fantastik

Neue Formen des Weltbezugs
von Literatur und Film nach 1945

Herausgegeben von
SONJA KLIMEK
TOBIAS LAMBRECHT
TOM KINDT

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

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

Gedruckt mit finanzieller Unterstützung der Schweizerischen Akademie
der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW) als Sonderheft der Zeitschrift
„Colloquium Helveticum – Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für
Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft“ (SGAVL)
sowie des „Fakultären Aktionsfonds“ der Philosophischen Fakultät der
Universität Freiburg i. Üe.

**UNI
FR**

UNIVERSITÉ DE Fribourg
UNIVERSITÄT Freiburg



Unterstützt durch die Schweizerische Akademie
der Geistes- und Sozialwissenschaften
www.sagw.ch

UMSCHLAGBILD

Michael Sowa, *Besuch* (1991)
mit freundlicher Genehmigung

ISBN 978-3-8253-6620-9

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2017 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Umschlaggestaltung: Klaus Brecht GmbH, Heidelberg
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

“This happens.
This is something that happens.”

aus *Magnolia* (1999)
von *Paul Thomas Anderson*

Inhaltsverzeichnis

<i>Sonja Klimek, Tobias Lambrecht und Tom Kindt</i> Vorwort	9
--	---

<i>Sonja Klimek</i> Was die Zuschauer jetzt sehen und die (Film-)Theater spielen wollen – Mediale Selbstreflexion, Weltbezug und Fantastik in Rudolf Jugerts <i>Film ohne Titel</i> (1947/48) und Wolfgang Borcherts <i>Draußen vor der Tür</i> (1947)	15
---	----

<i>Matei Chihai</i> Fantastik und Metafantastik: Julio Cortázers Theorie der <i>figura</i>	43
---	----

<i>Torsten W. Leine</i> „Agens der Tiefe“ – Zur Destabilisierung ‚realistischer Oberflächen‘ in den Erzählungen George Saikos und Rolf Dieter Brinkmanns.....	59
---	----

<i>Keyvan Sarkhosh</i> Wenn die Wirklichkeit aus den Fugen gerät. Über das konfliktbeladene Aufeinandertreffen inkompatibler Glaubens- und Erkenntnisssysteme in drei britischen fantastischen Filmen des Jahres 1973 (<i>The Legend of Hell House, Don't Look Now, The Wicker Man</i>).....	77
---	----

<i>Annette Simonis</i> Konstruktion und Destabilisierung des Weltbezugs in ausgewählten Erzählfiktionen von Howard Phillips Lovecraft und Haruki Murakami	103
---	-----

<i>Adrian Brauneis</i> <i>Suche nach M.</i> (1997). Doron Rabinovicis fantastischer Roman zum Umgang mit Schuldgefühlen	117
---	-----

<i>Tobias Lambrecht</i> Ikonisierung und Fantastik. Möglichkeiten des Weltbezugs von Fiktionen am Beispiel von Helmut Kraussers Roman <i>Der große Bagarozzy</i> (1997).....	137
--	-----

Daniel Lüthi

Jenseits der Todorov'schen Grenze: Versuch eines Brückenschlags
zwischen zeitgenössischer Fantastik und Fantasy anhand von Michel
Mettlers Roman *Die Spange* (2006)..... 155

Ingrid Tomkowiak

„all this is going to fade into myth“ – Gore Verbinskis Relektüren des
alten US-amerikanischen Westens (2011/2013)..... 173

Anna Ertel und Tilmann Köppe

Meta-Fantastik – Ulrike Draesners Erzählung „Rosakäfer“ (2011) 191

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren 209

Vorwort

Sonja Klimek, Tobias Lambrecht und Tom Kindt (Freiburg/CH)

Weltbezug durch Fantastik?

Etwa seit den 1980er Jahren ist das Phänomen der Selbstreferenz (vgl. z. B. Scheffel 1997, Nöth/Bishara/Neitzel 2011), auch unter anderen Begriffsnamen wie „metafiction“ (Waugh 1984), „metareference“ (vgl. Wolf 2009, 2011) oder „autoreflexivität“ (vgl. Herman 2010), international ins Zentrum der Literatur-, Medien- und Kulturwissenschaften gerückt. Denkanstöße kamen dabei häufig aus der Romantik- und Postmoderne-Forschung und/oder von poststrukturalistischer Seite (vgl. etwa Gleize 2005). Im Fokus der Reflexionen stand oft die epistemologische Grundfrage nach der Referenzfunktion von Sprache und nach der grundsätzlichen ‚Erkennbarkeit‘ der ‚Welt‘ für den Menschen. Seit einigen Jahren wird nun jedoch vermehrt eine Gegentendenz in der Forschung deutlich, nämlich ein neuerwaches Interesse an der *Fremdreferenz*, am Weltbezug von Literatur und anderen darstellenden Medien und Kunstformen.

Mit diesem neuen Forschungsinteresse korrespondiert ein international starker Vormarsch von Textsorten und Medienformaten, die sich gerade durch einen ausgeprägten Wirklichkeitsbezug einzelner Textinhalte auszeichnen, welche jedoch nicht selten in einem deutlich ausgestellten Spannungsverhältnis zur Fiktionalität anderer der dargestellten Sachverhalte stehen, wie in der „Autofiktion“ (vgl. Zipfel 2009, Wagner-Egelhaaf 2013, Grell 2014) oder „Dokufiktion“ (vgl. von Tschilschke 2012, Wiegandt 2016). Bei diesen Textsorten und Medienformaten handelt es sich nicht einfach um ein Rückfallen der Autorinnen und Autoren in ein ‚vor-modernes‘, als ‚naiv‘ zu diskreditierendes Realismus-Verständnis. Vielmehr haben sich durch das Verfügen über die literarischen und darstellerischen Traditionen sowie die Erkenntnis- und Sprachskepsis sowohl der Moderne als auch der Postmoderne in den letzten Jahren und Jahrzehnten offenbar neue Konzepte des Bezugs von Literatur und anderen darstellenden Kunstformen auf außerliterarische bzw. außerkünstlerische Bereiche herausgebildet. Im Prinzip handelt es sich bei diesem neuen „Wirklichkeits- und Gegenwartsbezug der Literatur“ (Herrmann 2014: 48) somit um eine parallele Entwicklung zur von Förster (1999) konstatierten „Wiederkehr des Erzählens“ in die ästhetisch ambitionierte Literatur gegen Ende des 20. Jahrhunderts. Gleichzeitig ist jedoch – blickt man einmal in die Populärkultur – das Paradigma des Fantastischen sehr stark: *Harry Potter*, *Herr der Ringe*, *Star Wars* und *Tintenwelt* werden medienübergreifend

inszeniert und erreichen ein Millionenpublikum (vgl. Herrmann 2014: 49). Doch lässt sich eine klare Trennung zwischen Fantastischem in der Populärkultur, Realismus in der ‚ernsthaften‘ Literatur bei weitem nicht aufrechterhalten. Während seit Jahrzehnten boomende Genres wie der Krimi oder die Familiensaga traditionell durch das Einhalten der dem Rezipienten als real erscheinenden Wirklichkeitsordnung gekennzeichnet sind, gehört Fantastik nicht erst seit dem Erscheinen oder gar der erfolgreichen Verfilmung von Tolkiens *The Lord of the Rings* – teilweise als Unterströmung – zur Literatur- und Filmproduktion des gesamten 20. Jahrhunderts, auch in Zeiten, in denen das Paradigma ‚Selbstreferenz‘ herrschte – oder eben neuerdings das des ‚Realismus‘.

Das Pendant zum wiedererstarkten Interesse der Literatur an ihrer Umwelt (und an ihrem Verhältnis zu dieser Umwelt) ist das neuerdings nun ebenfalls stärker werdende Interesse der Literatur- und Kulturwissenschaft am Welt- oder Wirklichkeitsbezug künstlerischer Darstellungen generell. Diese Neuausrichtung äußert sich sowohl in vermehrter Grundlagenforschung in der Allgemeinen Literaturwissenschaft (in den Bereichen der Ästhetik, der Fiktionstheorie sowie der Mimesis-Forschung, vgl. etwa Bareis/Nordrum 2015) als auch im Bereich der Vergleichenden Literaturwissenschaft in vielen historisch angelegten Einzelfallstudien zum Weltbezug der Literatur in bestimmten Epochen (vgl. etwa Moser/Simonis 2014), in Forschungsverbänden wie dem Konstanzer Graduiertenkolleg „Das Reale in der Kultur der Moderne“ sowie generell in höchst vielfältigen Untersuchungen zu „Raum- und Zeitkonzepten“ in der Literatur (etwa bei Huber u. a. 2012, Pause 2012, Weixler/Werner 2015) und im Film (z. B. Ruffert u. a. 2004, Blödorn/Brössel/Kaul 2016).

Der vorliegende Sammelband beruht im Kern auf den Vorträgen einer komparatistischen Tagung zu den neuen Konzepten des ‚Weltbezugs‘ von Literatur und Film seit 1945. Die Tagung fand im Dezember 2013 an der Universität Freiburg/CH statt. In einzelnen thematischen Beiträgen wird aus unterschiedlicher Perspektive der Weltbezug untersucht, der nach dem Zweiten Weltkrieg zunehmend auch und gerade in fantastischen Medien und Textsorten gesucht wird. Dabei wird ‚Fantastik‘ hier vorerst in einem weiteren Sinne verstanden. Der vorliegende Band versammelt Einzelinterpretationen zu Texten und Filmen, welche zwar zumeist von einer realistischen Erzählwelt ausgehen, diese aber durch diverse Verfahren oder Ereignisse destabilisieren und so – zumindest vorübergehend – das „Zwei-Welten-Kriterium“ (vgl. Wunsch 2000, Kindt 2011) der Fantastik erfüllen. Der Fokus richtet sich dabei auf die Fremd- bzw. Heteroreferenz (d. h. die Bühler’sche „Darstellungsfunktion“) dieser Texte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis in die unmittelbare Gegenwart hinein. Die zeitliche Eingrenzung ergibt sich aus der diesem Band zugrunde liegenden Annahme, dass die Aussage- oder die Darstellungsfunktion von Fantastik in diesem weiten Sinne einem starken historischen Wandel unterliegt:

Phantastisches Erzählen formiert sich im 20. Jahrhundert und in der aktuellen Gegenwart unter noch näher zu charakterisierenden, veränderten Rahmenbedingungen, sowohl was den impliziten Gesellschafts- und Realitätsbezug angeht, als auch was die immanenten Entfaltungsbedingungen der fiktionalen Entwürfe selbst betrifft. (Simonis 2005: 286)

Die kanonischen und stilbildenden Texte der Fantastik, an denen Todorov oder Wünsch ihre für die Literaturwissenschaft klassischen Begriffsverständnisse herausgearbeitet haben, entstammen dagegen auffälligerweise gerade solchen Epochen, in denen fantastische Verfahren eher gesellschaftlich subversive oder erkenntniskritische Funktionen hatten. Die fantastischen Texte um 1800 etwa wurden später oft gedeutet als romantischer Eskapismus bis hin zur unpolitischen Weltflucht, deren Anliegen es war, „Tabubrüche und markante Abweichungen von soziokulturellen Konventionen [zu] inszenieren“ (Simonis 2005: 17). Während ihrer zweiten Blütezeit – in der Moderne um 1900 – wurde die Fantastik auch als Weiterverarbeitung der Destabilisierung tradierter Wirklichkeitssysteme und als Zeichen der typisch modernen „epistemologischen Verunsicherungen und Desorientierungen“ (Simonis 2005: 207) gelesen. Hierzu besteht die These, die Fantastik werde „[h]istorisch [...] offenbar immer nur im Rahmen von Literatursystemen relevant, deren Denk- und Wissenssystem – um 1800 ebenso wie um 1900 – sich okkultistische Diskurse herausgebildet haben, die [...] den majoritären Realitätsbegriff in Frage zu stellen suchen [...]“ (Wünsch 2000: 73).

Für fantastische Darstellungsformen und Schreibweisen in Literatur und Film nach 1945 gilt all dies aber – so die Ausgangsthese des vorliegenden Sammelbandes – nur noch bedingt oder gar nicht mehr. „[O]kkultistische Diskurse“ spielen in der direkten Nachkriegszeit, in der Postmoderne und in der Gegenwart keine vergleichbare kulturelle Rolle mehr. Dennoch gibt es für diesen Zeitraum eine große, evtl. sogar phasenweise ‚boomende‘ Fantastik-Produktion in Film und Literatur, für die diese hier schematisch skizzierten ‚klassischen‘ Funktionen nicht mehr im gleichen Maße relevant zu sein scheinen.

Dies bestätigt ein Blick auf die vorliegenden Beiträge: Während frühe Texte durchaus noch in der Tradition psychoanalytisch lesbarer Fantastik stehen (vgl. die Beiträge von Klimek und Leine) und die analysierten Filme der 1970er Jahre sich auf die klassische Konfrontation und Destabilisierung von aufgeklärten gegenüber kultisch geprägten Glaubenssystemen beziehen (vgl. den Aufsatz von Sarkhosh), erscheint Fantastik dagegen später auch als Verfahren, welches als Vehikel von Medienkritik eingesetzt wird (vgl. Chihaia, Ertel / Köpfe, Lambrecht, in gewissem Sinne auch Simonis und Tomkowiak), oder mit welchem die Folgen von unbewältigten Schuldgefühlen auf moralischer und politischer Ebene thematisiert werden (vgl. Brauneis).

Welche weiteren Entwicklungen der Verfahren und Funktionsweisen lassen sich für fantastische Literatur bzw. Filme in der näheren Vergangenheit also beobachten? In exemplarischen Einzelanalysen bietet der vorliegende Band mit

Fokus auf den neuen Weltbezug der Fantastik nach 1945 einige Denkanstöße und mögliche Antworten auf diese Frage.

Zum Begriff der „Fantastik“

In der Fantastik-Forschung ist es seit einiger Zeit üblich, zwischen zwei verschiedenen Verwendungsweisen des Begriffs „Fantastik“ zu unterscheiden: Zum einen kann der Begriff „Fantastik“ in einer maximalistischen, zum anderen in einer minimalistischen Weise verstanden werden. Der maximalistische Fantastik-Begriff umfasst alle Artefakte, die Erzählwelten hervorbringen, in denen erkennbar wunderbare und übernatürliche Elemente vorkommen. Der minimalistische Fantastik-Begriff bezeichnet dagegen – seit Todorov (1970) in der Forschung etabliert – als Fantastik im engeren Sinn nur Artefakte mit solchen Erzählwelten, in denen „das Aufeinandertreffen zweier Welten *im Mittelpunkt* der Schilderungen steht, wobei mit ‚Welten‘ hier ‚Seinsordnungen‘ gemeint sind, also „Systeme des Möglichen, Notwendigen und Wahrscheinlichen“ (Kindt 2011: 46). Dieses Aufeinandertreffen zweier „Seinsordnungen“ führt laut Todorov (1970: 29) zu einem Konflikt, einer Unschlüssigkeit („*hésitation*“) darüber, welches Wirklichkeitssystem für die dargestellte Welt nun eigentlich verbindlich ist.

Neben dieser grundsätzlichen Unterscheidung von minimalistischem und maximalistischem Fantastik-Begriff hat sich in der Forschung mittlerweile eine etwas erweiterte Fassung der Todorov’schen Minimaldefinition etabliert. Nach diesem leicht erweiterten minimalistischen Begriffsverständnis wird die Aufrechterhaltung von Unentscheidbarkeit nicht mehr als notwendige Bedingung für das Vorliegen von Fantastik formuliert; es ist vielmehr „ohne Belang, ob das Resultat dieses Aufeinandertreffens in der Todorov’schen Unschlüssigkeit, in der Behauptung der natürlichen Seinsordnung oder in der Durchsetzung einer übernatürlichen Seinsordnung besteht“ (Kindt 2011: 51). Nach diesem Begriffsverständnis kann am Schluss der dargebotenen Geschichte also durchaus eindeutig sein, welche Seinsordnung nun als gültig zu betrachten ist. Um von Fantastik zu reden, muss lediglich für eine gewisse Weile der Erzählung „Unschlüssigkeit“ über die Gültigkeit der einen oder anderen „Seinsordnung“ bestanden haben.

Wie die beiden aufeinandertreffenden Welten beschaffen sein müssen, damit sinnvollerweise von Fantastik zu sprechen ist, wird allerdings von verschiedenen Befürworterinnen und Befürwortern des „Zwei-Welten-Kriteriums“ der Fantastik unterschiedlich bestimmt. Die beiden hier skizzierten minimalistischen Positionen unterscheiden sich wesentlich in einem Punkt: Durst proklamiert, dass das textinterne „Realitätssystem“ der Primärwelt, in welche dann die davon abweichenden Ereignisse einbrechen, prinzipiell beliebig von den Gesetzmäßigkeiten unserer aktuellen (d. h. textexternen) Welt abweichen dürfe. Entscheidend seien nicht die Regeln und Gesetze unserer Erfahrungswelt, sondern nur diejenigen, die textintern in der Erzählwelt etabliert werden. Demzufolge wäre es nicht nur

möglich, Fantastik auf der Grundlage realistischer, sondern auch auf der Grundlage märchenhafter (übernatürlicher) Primärwelten entstehen zu lassen (vgl. Durst 2001: 80–83). Demgegenüber steht Kindts Auffassung, dass die Primärwelt, in welche eine andere „Seinsordnung“ einbricht, weitgehend nach den Regeln und Gesetzen dessen beschaffen sein müsse, „was sich vereinfachend als die ‚Alltagswelt‘ der Rezipienten bezeichnen lässt“ (Kindt 2011: 46f.).

Was Dursts Modell nicht berücksichtigt und was von Kindt (2011) noch nicht explizit gemacht wird, ist der Umstand, dass mit dem Kernkriterium der „Unschlüssigkeit“ ursprünglich offenbar nur solche Texte erfasst werden sollten, denen ein ästhetischer Effekt auf der affektiven Ebene der (bei Todorov: impliziten) Rezipientinnen und Rezipienten gemeinsam ist: Nämlich die Wirkungsdisposition, dass sich ein Gefühl der Unschlüssigkeit hinsichtlich der Gesetzmäßigkeiten unserer Alltagswelt einstellt – wenn auch nur im Rahmen des fiktionalen Kommunikationsspiels. Eine realistische Primärwelt begünstigt dagegen diesen emotiven Effekt viel stärker als Texte mit einer ohnehin schon übernatürlichen Primärwelt. Diese rezeptionsorientierte Wirkungsdisposition hat Durst mit seiner Variante des minimalistischen Fantastik-Begriffs offenbar nicht im Blick. Sie soll jedoch im vorliegenden Sammelband bewusst in die Betrachtung miteinbezogen werden können.

Literaturverzeichnis

- J. Alexander Bareis u. Lene Nordrum (Hg.): *How To Make Believe. The Fictional Truths of the Representational Arts*. Berlin, Boston 2015.
- Andreas Blödorn, Stephan Brössel u. Susanne Kaul (Hg.): *Zeitreflexionen in Literatur und Film*. Münster, Berlin 2016 [im Druck].
- Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*. Basel 2001 (Aktualisierte, korrigierte u. erweiterte Neuauflage. Münster 2010).
- Nikolaus Förster: *Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*. Darmstadt 1999.
- Mélanie Gleize: *Julia Kristeva. Au carrefour du littéraire et du théorique: modernité, autoréflexivité et hybridité*. Paris 2005.
- Isabelle Grell: *L'autofiction*. Paris 2014.
- Jan Herman u. a. (Hg.): *L'assiette des fictions. Enquêtes sur l'autoréflexivité romanesque*. Louvain 2010.
- Leonhard Herrmann: Andere Welten – fragliche Welten. Fantastisches Erzählen in der Gegenwartsliteratur. In: *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*. Hg. v. Silke Horstkotte u. Leonhard Herrmann. Berlin, New York 2014, S. 47–65.
- Martin Huber u. a. (Hg.): *Literarische Räume. Architekturen – Ordnungen – Medien*. Berlin 2012.
- Tom Kindt: ‚Das Unmögliche, das dennoch geschieht‘. Zum Begriff der literarischen Phantastik am Beispiel von Werken Thomas Manns. In: *Thomas Mann Jahrbuch 24* (2011), S. 43–56.

- Christian Moser u. Linda Simonis (Hg.): *Figuren des Globalen. Weltbezug und Welt-
erzeugung in Literatur, Kunst und Medien*. Göttingen 2014.
- Winfried Nöth, Nina Bishara u. Britta Neitzel: *Mediale Selbstreferenz: Grundlagen und
Fallstudien zu Werbung, Computerspiel und Comics*. Köln 2008.
- Johannes Pause: *Texturen der Zeit: Zum Wandel ästhetischer Zeitkonzepte in der deutsch-
sprachigen Gegenwartsliteratur*. Köln 2012.
- Christine Ruffert u. a. (Hg.): *ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*. Berlin
2004.
- Michael Scheffel: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs
exemplarische Analysen*. Berlin 1997.
- Annette Simonis: *Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur. Einführung in
die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres*. Heidelberg 2005.
- Tzvetan Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris 1970.
- Christian von Tschiltschke: Biographische Dokufiktion in der spanischen Literatur der
Gegenwart. ‚Las esquinas del aire‘ von Juan Manuel de Prada und ‚Soldados de Sala-
mina‘ von Javier Cercas. In: *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen
von der Moderne bis zur Gegenwart*. Hg. v. Peter Braun u. Bernd Stiegler. Bielefeld
2012, S. 377–400.
- Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der
Selbstkonstruktion*. Bielefeld 2013.
- Patricia Waugh: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London,
New York 1984.
- Antonius Weixler u. Lukas Werner (Hg.): *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*.
Berlin/Boston 2015.
- Markus Wiegandt: *Chronisten der Zwischenwelten: Dokufiktion als Genre. Operationali-
sierung eines medienwissenschaftlichen Begriffs für die Literaturwissenschaft*.
Heidelberg 2016 [im Druck].
- Werner Wolf (Hg.): *Metareference across Media. Theory and Case Studies*. Amsterdam,
New York 2009.
- Werner Wolf (Hg.): *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media. Forms,
Functions, Attempts at Explanation*. Amsterdam, New York 2011.
- Marianne Wünsch: Phantastische Literatur. In: *Reallexikon der deutschen Literatur-
wissenschaft*, Bd. 3. Hg. v. Jan-Dirk Müller u. a. Berlin, New York 2000, S. 71–74.
- Frank Zipfel: Lemma „Autofiktion“. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. v.
Dieter Lamping. Stuttgart 2009, S. 31–36.

Was die Zuschauer jetzt sehen und die (Film-)Theater spielen wollen – Mediale Selbstreflexion, Weltbezug und Fantastik in Rudolf Jugerts *Film ohne Titel* (1947/48) und Wolfgang Borcherts *Draußen vor der Tür* (1947)

Sonja Klimek (Freiburg/CH)

Wie weiter jetzt? Diese Frage bewegte nach 1945 nicht nur die Autoren der zahlreichen jungen Literaturzeitschriften, sondern auch die Kunst- und Kulturschaffenden an den Theatern und in der Filmbranche. Wie weiter jetzt nach dem Ende des Nationalsozialismus, in den von den Alliierten regierten westdeutschen Besatzungszonen, auf Gräbern und Ruinen, im Angesicht von Hunger, Flucht, Vertreibung und Heimweh, Trauer, Wut, Scham und Schuldverdrängung, Lebenshunger und Lebensmittelmarken, transzendentaler Obdachlosigkeit und akuter Wohnungsnot? Dieser drängenden Frage der unmittelbaren Nachkriegszeit stellten sich sowohl Rudolf Jugerts Filmdebüt *Film ohne Titel* (1947/48) als auch Wolfgang Borcherts Bühnenstück *Draußen vor der Tür* (1947) – auf je ganz eigene Art zwar, doch interessanterweise in beiden Fällen unter Rückgriff auf mediale Selbstreflexion und Fantastik als neue Mittel des Weltbezugs nach 1945.

Weltbezug und Fantastik in *Draußen vor der Tür*

Während Jugerts *Film ohne Titel* bei seinem Erscheinen 1948 in den Kinos zunächst großen Erfolg hatte, seitdem aber nur noch selten (und dann meist im Spartenprogramm) gezeigt wird, ist Wolfgang Borcherts Theaterstück *Draußen vor der Tür* im Kanon der deutschen Nachkriegsliteratur längst fest verankert. Borcherts berühmter Protagonist Beckmann ist ein Kriegsveteran, der aus russischer Gefangenschaft in seine zerbombte Heimatstadt zurückkommt. Insofern war *Draußen vor der Tür* 1947 ein Stück mit aktuellem Zeitbezug. Insofern ist es aber auch ein Stück, das sich thematisch in einen literaturgeschichtlichen Traditionsstrang einflechtet, der mindestens bis zu den Beschreibungen der Heimkehr von Odysseus und König Agamemnon nach dem Trojanischen Krieg in den antiken Epen und Theaterstücken zurückreicht (vgl. Hahn 2014). So wie der Krieg ein universelles Thema der Literaturgeschichte ist, so ist es auch der vom Krieg gezeichnete heimkehrende Kämpfer, der ehemalige Soldat und/oder Kriegsgefangene, der nicht selten körperlich (und vermutlich immer auch seelisch) ver-

sehrte Mensch: „Kriegsinvalidität ist als Nachkriegsphänomen ein internationales Thema der Nachkriegsliteratur“ aller Zeiten.¹

Borchert selbst hatte den Krieg als Soldat erlebt, doch war er eigentlich Schauspieler von Beruf und von seinem künstlerischen Selbstverständnis her. Nach dem Krieg bekam er ein kleines Engagement am Hinterhoftheater „Die Komödie“, das er krankheitsbedingt aber nicht mehr antreten konnte. Aufgefordert, Stücke zur Aufführung vorzuschlagen, äußerte Borchert (2003: 164) gegenüber einem Vertrauten, den er um Übersendung von Dramen bat, „die in den letzten 12 Jahren nicht gewünscht waren“: „Es brauchen nicht unbedingt Komödien zu sein, aber der Fehler unserer Spielpläne heute ist, daß sie den belasteten Menschen noch belastende Probleme aufgeben wollen“ (ebd.). Diese Haltung verwundert, wenn man bedenkt, dass sein eigenes Heimkehrer-Drama *Draußen vor der Tür* die Menschen in der Tat mit einigen „belastende[n] Probleme[n]“ der damaligen Zeit konfrontierte.²

„Ein Stück, das kein Theater spielen und kein Publikum sehen will“, so lautete denn auch der Untertitel von Wolfgang Borcherts Stück *Draußen vor der Tür*, das am 13. Februar 1947 auf Vermittlung von Ernst Schnabel, dem damaligen Chefdramaturgen in der Hörspielabteilung des Nordwestdeutschen Rundfunk, in einer bearbeiteten Hörspiel-Fassung erstmals ausgestrahlt wurde.³ Der Rowohlt Verlag nahm das Stück des damals gerade 25-jährigen, aber bereits todkranken Newcomers in seinen Bühnenvertrieb auf und eine Filmfirma erwarb noch im Frühjahr 1947 die Rechte (vgl. Rühmkorf 1961: 155).⁴ Am 21. November 1947 wurde das Stück in den „Hamburger Kammerspielen“ uraufgeführt und

¹ Vgl. Hölter (1995: 604). Zur historischen Entwicklung der „exponentiell wachsenden Zahl von Betroffenen durch die neuen „Feuerwaffen und Kriegschirurgie“ seit dem 15./16. Jahrhundert, vgl. ebd. – Während einem heute, zumal in der Schweiz, hinkende, brandnarbige oder gliedmaßen-amputierte Menschen nur noch selten begegnen, waren sie in meiner Kindheit – als alte Männer – im Dortmunder Straßenbild durchaus noch präsent (S. K.). Hier verändert unsere sich wandelnde Lebenswelt vermutlich zunehmend auch den Blick der Rezipient/innen auf Borcherts Stück, das 1947 gezielt einige als typisch erlebte Probleme und Schicksale der Bevölkerung fokussierte – und dafür andere aus dem Blickfeld zu drängen half.

² In Bezug auf andere Probleme wirkte es dagegen entlastend. Dazu unten mehr.

³ Der Titel *Draußen vor der Tür* stammt von Schnabel, wohingegen Borchert sein Stück ursprünglich *Ein Mann kommt nach Deutschland* nennen wollte (vgl. Hahn 2014: 353).

⁴ *Liebe 47* unter der Regie von Wolfgang Liebeneiner kam jedoch erst 1949 in die westdeutschen Kinos und fiel – im Gegensatz zu der bald deutschlandweit gespielten Theatervorlage – beim Publikum durch (vgl. Perinelli 2000: 25f.), trotz oder vielleicht gar wegen des *happy endings*, das Liebeneiner dem traurigen Soldaten Beckmann verpasste. Dass ausgerechnet der Altnazi Liebeneiner sich dieses „bittere[n] Drama[s]“ annahm und es überzuckerte, nennt Bliersbach (1985: 159) einen Teil der „westdeutschen Tragödie“ des Filmgeschäfts nach 1945.

bald an zahlreiche westdeutsche Bühnen übernommen.⁵ Aber diesen Erfolg beim Theater erlebte der junge Autor nicht mehr, denn er war am Tag vor der Uraufführung in Basel seinem durch Krieg und Mangelernährung bedingten Leberleiden erlegen.

Die Zeit hat Borcherts bescheidenen (oder sich bescheiden gebenden) Untertitel somit gründlich widerlegt: Dieses Stück wollte das Publikum 1947 durchaus sehen, und viele Theater wollten es spielen. Das Stück traf offenbar einen ‚Nerv‘ der damaligen Zeit.

Neben der Frage, *ob* man dem Publikum im (Film-)Theater die unmittelbare Vergangenheit sowie über die von Not geprägte Nachkriegsgegenwart präsentieren solle, stellte sich für die Literatur genauso wie für den Film nach 1945 die daran unmittelbar anschließende Frage, *wie* man denn auf diesen Teil der Wirklichkeit rekurrieren könne und solle, d. h. welche darstellerischen Mittel geeignet und angemessen seien und ob das Geschehene nicht sämtliche hergebrachten künstlerischen Formen sprengen müsse. Eine der möglichen Antworten, die die Literatur bereits nach dem Ersten Weltkrieg auf diese Fragen gefunden hatte, war der neue Weltbezug durch Verfremdung des Dargestellten und Zertrümmerung der tradierten Formen. Bis zu einem gewissen Punkt wiederholte sich diese Reaktion in der so genannten Kahlschlag- und Trümmerliteratur nach 1945. So lobte denn z. B. auch Wolfgang Borchert den Roman *Stalingrad* (1945) von Theodor Plievier, weil er ein „grauenhafteste[s] apokalyptische[s] Gemälde[...] der menschlichen Geschichte“ aus ungeordneten „Mosaiksteinchen“ darstelle: „Aus diesem Chaos, aus diesem Inferno, diesem Spukspektakel eine Harmonie zu machen, würde Frevel an der Wahrheit und an der Wirkung sein“ (Borchert 2003: 265).

Tatsächlich lässt sich auch Borcherts eigenes Theaterstück als „Spukspektakel“ lesen, aus dessen „Chaos“ der Autor keine „Harmonie“ machen konnte und wollte. *Draußen vor der Tür* ist im engeren Sinn zur Fantastik zu zählen, da man über den Realitätsgehalt mehrerer Szenen und Details in Bezug auf die fiktive Dramenwelt aufgrund des gegebenen Werk-Textes nichts Sicheres aussagen kann. Dies hängt mit der das Dramengeschehen vermittelnden Perspektivierung der Darstellung im Text zusammen.

Um die Perspektivierung des fiktiven Geschehens im Drama zu beschreiben, ist das aus der Narratologie stammende Konzept der Fokalisierung bereits mehrfach auf seine Anwendbarkeit für dramatische Texte hin untersucht worden.⁶ Ge-

⁵ Im Mai 1948 erschien zudem eine für den Buchhandel bestimmte Buchfassung bei Rowohlt. Vgl. die Anmerkung zur Neuauflage des Gesamtwerks von 2009 (3. Aufl. 2013). Im Folgenden werden alle Zitate aus dieser Ausgabe nur mit Angabe der Seitenzahl nachgewiesen.

⁶ So etwa von Weidle (2009: 239), der sich alles in allem skeptisch dazu äußert. Korthals (2003: 273f.) dagegen vertritt die Meinung, dass Genettes Unterscheidung zwischen Sprechinstanz und Wahrnehmungsfokus des Dargestellten sich durchaus sinn-

nettes Kategorie der „externen Fokalisierung“, bei der die Rezipient/innen eines Dramentextes *weniger* vom Geschehen in der fiktiven Welt erfahren als die Hauptfigur, entspreche (laut Korthals ebd.) dem typischen Darstellungsmodus des Dramentextes: Zuschauer beobachten dabei das Geschehen in der fiktiven Welt, ohne zusätzliche Informationen von einer allwissenden oder zumindest gegenüber einzelnen Figurenperspektiven privilegierten Erzählinstanz (z. B. über das Innenleben der Figuren) zu erhalten.⁷ Bei einem gedruckten Dramentext könne dagegen stellenweise auch „Nullfokalisierung“ vorkommen, bei der die Leser/innen mehr vom fiktiven Geschehen gezeigt bekommen als die Protagonist/innen selbst davon erfahren. Dies kann z. B. in Form von Nebentexten geschehen.

Solche Nebentexte stehen auch in der Buchfassung von Borcherts *Draußen vor der Tür*: Zunächst bekommen die Leser/innen durch das Personenverzeichnis und die narrative Vorrede Informationen über den zu erwartenden Handlungsablauf. Und auch im Stück selbst sind Regieanweisungen eingestreut, in denen die Klangqualitäten, aber auch die zu erzielenden Wirkungen der einzelnen Sprechakte genauer beschrieben sind. Man könnte also annehmen, dass der für Theaterstücke übliche Modus der externen Fokalisierung (oder zumindest ein dramatisches Analogon zu diesem narrativen Modus) im Dramentext von *Draußen vor der Tür* punktuell durch eine Nullfokalisierung ersetzt werde und insofern die Wahrnehmungsperspektive der Hauptfigur Beckmann nicht unter-, sondern überschritten werde. Dies entpuppt sich bei näherem Hinsehen aber als Irrtum: Tatsächlich geht die informationsselektierende und -vermittelnde Instanz des Dramas⁸ nirgendwo über Beckmanns Wahrnehmungsperspektive hinaus, sondern passt sich Beckmanns Perspektive vielmehr an: Beckmanns Wahrnehmungsperspektive strahlt von der Figurenrede her bis in den Nebentext aus und objektiviert sich somit quasi.

Dies zeigt sich beispielsweise in der Regieanweisung zum Auftritt von „Frau Kramer“, die lautet: „(mit einer gleichgültigen, *grauenhaften*, glatten Freundlichkeit, die *furchtbarer* ist als alle Roheit [sic] und Brutalität)“ (S. 163).⁹ Dass der Ton ihrer Stimme „gleichgültig[...]“ ist, könnte als extern fokalisierte (d. h. für Außenstehende hörbare) Tatsache der fiktiven Welt gelten. Doch Frau Kramers „schnodderig[e]“, unsensible Art ist nicht etwa *an sich*, sondern nur *für*

voll zur Beschreibung von Dramentexten (aber nur bedingt auch für die Aufführungssituation im Theater) anwenden lasse.

⁷ Eine Ausnahme stellen etwa innere Monologe dar, bei denen eine Figur nach außen hin hörbar ihre inneren Überzeugungen oder Gedanken vermittelt.

⁸ – ob man diese für einen Dramentext nun, wie Weidle (2009: 222), mit narratologischen Begrifflichkeiten als „narrator“ oder „implied author“ bezeichnen will oder vielleicht doch den Begriff des empirischen Autors gelten lässt wie Korthals (2003: 448) –

⁹ Hervorhebungen von S. K.

Beckmann (und für alle, die sich in seine Position emphatisch einfühlen) „grauenhaft[...]“ und „furchtbar[...]“. Hier wird eindeutig Sympathie gelenkt, indem die für Dramentexte übliche Form der Informationspräsentation in den Nebentexten abgewandelt wird.

Die Perspektivierung des gesamten Dramengeschehens auf das Erleben einer beteiligten Figur, d. h. auf Beckmann, wird in *Draußen vor der Tür* aber nicht nur durch Regieanweisungen erreicht. Selbst bei der Darstellung kompletter Szenen, wie etwa des Gesprächs zwischen den allegorisierten Figuren Gott und Tod, ist nicht eindeutig klärbar, ob diese in der fiktiven Wirklichkeit des Theaterstücks tatsächlich vorkommen oder ob dieses Gespräch nicht doch nur „– im Sinne des lyrischen Dramas im *fin de siècle* – als *Psychomachie* der Imagination des im Fluss versinkenden Beckmann zuzurechnen ist“¹⁰, wie Muny (2008: 160) vermutet. Klar ist, dass diese Allegorisierungen und die traumhaften Szenen von der ‚Wirklichkeit‘ im Theaterstück abgehoben sind und als solche auf einer anderen Ebene interpretiert werden müssen (vgl. Burgess 1984: 58f.).

Was *wirklich* um Beckmann herum vorgeht, was in seiner Welt *tatsächlich* der Fall ist, kann der Leser des Dramentextes – trotz der scheinbar nullfokalierten Nebentexte – nicht wissen. Deutlich machen diese Nebentexte lediglich, dass die der „1. Szene“ vorangestellte Sequenz, in der der Fluss „als diesseitsbezogene Proletarierin“ agiert und dem betrogenen Ehemann Beckmann „die in Brechts *Trommeln [in der Nacht]* dargestellte Lösung vor[schlägt]: ‚Such dir ein anderes Bett, wenn deins besetzt ist‘“ (Hahn 2014: 355), ein „Traum“ (S. 123) sein soll. Wenn dieser Kapitelüberschrift in Beckmanns Welt Realitätsstatus zukommt, so hätte das Gespräch zwischen der Elbe und Beckmann (und somit vielleicht auch der diesem Gespräch vorangegangene Selbstmordversuch Beckmanns)¹¹ nicht wirklich stattgefunden, sowie auch ein Großteil der „5. Szene“ (vermutlich) nicht tatsächlich passiert, sondern einen Traum darzustellen scheint.¹² Aber dieser zweite Traum ist nicht einfach eine von der Darstellung des Wach-Erlebens scharf abgegrenzte Binnenszene. Vielmehr spricht Beckmann aus seinem Traum heraus (S. 171: „im Schlaf“) und setzt die Unterhaltung mit der Figur des „Anderen“ fort, die er vor dem Einschlafen geführt hat, sodass nicht deutlich wird, welcher Realitätsstatus den gesamten folgenden Gesprächen eigentlich zukommt. Immer wieder ruft der Andere Beckmann zu: „Steh auf, du

¹⁰ Hervorhebungen im Original.

¹¹ Schließlich kommentiert der Jasager Beckmanns Bekenntnis, soeben vom „Ponton“ herab in die Elbe gesprungen zu sein, mit den Worten: „Du hast geträumt. Du liegst doch hier auf dem Sand“ (S. 128). – Diese Lesart geht aber auch nicht bruchlos auf, denn die Figur des Jasagers ist selbst wiederum eine Figur, von der man nicht eindeutig sagen kann, ob sie auf einer allegorischen Ebene existiert, ob nur in Beckmanns Gedanken oder ob sie tatsächlich auch als realer Mensch in Beckmanns Wirklichkeit vorkommt.

¹² Vgl. S. 171: „Er schläft ein.“ bis S. 190: „wacht auf“.

träumst einen tödlichen Traum. Du stirbst an dem Traum“ (S. 177), „Wach auf, lebe!“ (S. 178) oder „Beckmann, träume nicht weiter! Steh auf! Lebe! Du träumst alles schief“ (S. 181). Doch ob diese Zurufe in Beckmanns Welt real oder nur Teil des Traumgespinnsts sind, bleibt für die Leser/innen des Dramentextes unentscheidbar. Einerseits ist es möglich, dass der optimistische Jasager die reale Unterhaltung mit Beckmann vor dessen Einschlafen in Beckmanns destruktive Albträume hinein fortzusetzen sucht. In dem Fall wäre der Jasager dann deutbar als ‚pars pro toto‘ für die realen Mitmenschen, die Beckmann in seiner Albtraum-Revue am Ende des Stücks sowie generell in seiner kriegstrauma-bedingten Ich-Bezogenheit gar nicht mehr oder zumindest nur noch „schief“ wahrnehmen kann. Doch wenn dem so wäre, wo wäre der Jasager dann nach Beckmanns endgültigem Erwachen? Nach dem als solchem im Nebentext deutlich markierten Erwachen ist nämlich kein Gesprächspartner mehr da, weder der Jasager noch eine der anderen Figuren, die Beckmann in der (vermeintlichen) Traumsequenz noch einmal einen nach dem anderen persönlich angeklagt hat. Das Stück endet mit einem langen Monolog Beckmanns auf leerer Bühne.

Auffällig ist auch, dass im Defilee der Figuren, die in der letzten Szene (einem Traum?) noch einmal an Beckmanns Revue passieren, die Motivation für den plötzlichen Abgang des Mädchens („Hörst du? Der Totenwurm klopft – ich muß weg“, S. 188) unklar bleibt, wenn man die Begegnung mit dem einbeinigen Wiedergänger als realistisches Ereignis deuten wollte. Und selbst nachdem die Regieanweisung (scheinbar verbindlich) angekündigt hat, „Beckmann (wacht auf)“ (S. 190), ist für den Erwachten selbst doch keineswegs klar, wie er das soeben Erlebte einordnen soll: „Wo bin ich? Hab ich geträumt? Bin ich denn nicht tot?“ (ebd.).

In dieser totalen Fokussierung der gesamten Bühnendarstellung auf die Wahrnehmungsperspektive einer Figur greift Borchert in *Draußen vor der Tür* einerseits auf Darstellungstechniken des expressionistischen Stationendramas der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg zurück, in welchem – durch die Fokussierung auf die innere Welt des Protagonisten – häufig die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Traumwelt verschwammen.¹³ Andererseits radikalisiert Borchert diese Technik aber, indem er sie über das auf der Bühne gezeigte Geschehen hinaus bis in die Regieanweisungen und sogar bis ins Personenverzeichnis hinein fortführt: Für viele Interpreten ist etwa die Szene mit dem Einbeinigen, dem kriegsversehrt heimkehrenden Ehemann des Mädchens, nur eine „Vision“ oder „Erscheinung“ Beckmanns.¹⁴ Die Figur des auch psychisch beschädigten Kriegsheimkehrers Beckmann, wäre dann ein „Geisterseher, der von Visionen und Erinnerungen Geplagte“ (Rühmkorf 1961: 140). Laut Personenverzeichnis,

¹³ Zu dieser und anderen Formparallelen (wie etwa der „offenen“, „aktlosen Bilderfolge“) zum expressionistischen Stationendrama, vgl. Popov (1999: 35f.) und Schmidt (2009: 425).

¹⁴ Z. B. Rühmkorf (1961: 45) oder Reemtsma (1995: 33).

das dem Stück vorausgestellt ist, wird diese Rückkehr des Einbeinigen in Beckmanns Welt jedoch durchaus als real dargestellt, denn dort heißt es über die junge Frau, die Beckmann bei sich aufnimmt, schlicht im Indikativ: „das MÄDCHEN, dessen Mann auf einem Bein nach Hause kam“ (S. 117). Die informationsvermittelnde Instanz, die das Personenverzeichnis erstellt, hegt also an der Wiederkehr des Einbeinigen keinen Zweifel.

Auffällig ist dennoch, dass die Regieanweisungen in der betreffenden Heimkehrer-Szene keine entsprechend eindeutige Aussage zum Realitätsgehalt dieser von Beckmann gesehenen Heimkehrer-Gestalt liefern: Die Reaktion des Mädchens wird nur mit „(schreit auf und stürzt davon)“ (S. 136) beschrieben. Eine erklärende Anmerkung wie ‚Das Mädchen sieht ihren Ehemann‘ fehlt dagegen. Hier wird aus dem Theatertext somit nicht eindeutig klar, ob auch sie in diesem Moment ihren vermisst geglaubten Ehemann als Heimkehrer hinter sich stehen sieht oder ob sie lediglich aus Angst flieht, weil der Fremde, den sie in ihre Wohnung mitgenommen hat, sich plötzlich wie ein Wahnsinniger gebärdet.¹⁵

Die Darstellung der fiktiven Welt in den Nebentexten von *Draußen vor der Tür* ist somit höchst ambivalent und geht über die subjektivierete Perspektivierung des Bühnengeschehens, wie man sie etwa aus dem Drama des Expressionismus, aber auch aus zahlreichen *memory plays* der Nachkriegszeit (etwa aus Arthur Millers berühmtem *Death of a Salesman* von 1949) kennt, bei weitem hinaus. Durch die Wahrnehmungsfokussierung auf die Figur Beckmanns, die sich bis in die Nebentexte hinein ausdehnt, wird eine „identifikatorische Rezeptionshaltung“ geradezu herausgefordert: Diese informationsselektierende Perspektivierung lenkt „den Blick des Lesers auf die persönliche Erfahrung Beckmanns und erlaub[t] ihm ein unmittelbares Mitleiden“ (Muny 2008: 162).

Borchert als Beckmann? Literatur und persönliche Lebenserfahrung

Die an konkreten Textmerkmalen festzumachende Wirkungsdisposition von *Draußen vor der Tür*, Mitgefühl und sogar „Mitleiden“ (Muny 2008: 162) für Beckmann zu erregen, kam in der konkreten Rezeptionsgeschichte des Stückes dann zusätzlich noch zusammen mit dem frühen Tod des Autors, was – jenseits von Textmerkmalen – zu einer Identifikation der fiktiven Bühnenfigur und ihres realen Schöpfers führte und somit das Mitleid mit dem leidenden Beckmann noch einmal verstärkte.

¹⁵ Muny (2008: 159) bemerkt zu Recht, dass es merkwürdig ist, dass „das Mädchen – immerhin die Ehefrau – überhaupt nicht“ auf die Rückkehr des „einbeinigen Stalingradkämpfer[s] [...] eingeht“.