

Lebendiger Umgang mit den Toten –
der moderne Familienroman in Europa und Übersee

Europäische Schneisen
Band 2

Heinz Hillmann und Peter Hühn (Hg.)

**Lebendiger Umgang mit den Toten –
der moderne Familienroman in Europa und Übersee**

Hamburg University Press
Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
Carl von Ossietzky

Impressum

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten frei verfügbar (*open access*).

Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek verfügbar.

Open access über die folgenden Webseiten:

Hamburg University Press –

http://hup.sub.uni-hamburg.de/purl/HamburgUP_HillmannHuehn_Familienroman

Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek – <http://deposit.ddb.de/index.htm>

ISBN 978-3-937816-97-5 (Printausgabe)

ISSN (Print) 2195-1128, ISSN (Internet) 2195-1136

© 2012 Hamburg University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
Carl von Ossietzky, Deutschland

Produktion: Elbe-Werkstätten GmbH, Hamburg, Deutschland

<http://www.elbe-werkstaetten.de/>

Coverdesign: unter Verwendung der Abbildungen moderne Großfamilie (Quelle:

<http://www.platzmusik.de/2011/11/23/grosfamilie-mehrere-generationen-unter-einem-dach/>) und

Großfamilie 19. Jahrhundert (Quelle: <http://www.erbschaftsverein.de/Losung.htm>).

Veröffentlicht mit Unterstützung der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung, der
Abteilung Wissenschaftsförderung der Universität Hamburg und der
Mara und Holger Cassens-Stiftung

Inhalt

Einführung. Forschungslage

Heinz Hillmann und Peter Hühn

Nachdenken über Familiengeschichten 7

Kapitel 1

Heinz Hillmann

**Die Patriarchengeschichte im Alten Testament und ihre Fortschreibung
in *Die Kinder unseres Viertels* (1959/67) von Nagib Machfus** 39

Kapitel 2

Peter Hühn

Schauerliche Familiengeschichten: zur Plot-Struktur englischer ‚Gothic Novels‘ 85

Horace Walpole, *The Castle of Otranto* (1764), Matthew Lewis, *The Monk* (1796) und
Mary Shelley, *Frankenstein* (1818)

Kapitel 3

Robert Hodel

**Vom archaischen zum modernen Familienroman in den slavischen
Literaturen: vom späten 19. Jahrhunderts bis zur Stalinzeit** 105

Lev Tolstoj, *Anna Karenina* (1873–77), Andrej Platonow, *Čevengur* (1927–29) und andere

Kapitel 4

Solveig Malatrait

**Vom Fresko zum Mosaik? – Evolutionslinien des Familienromans im
Frankreich der Moderne** 141

Von Émile Zolas *Rougon-Macquart* (1871–93) zu Jean Rouauds *Les Champs d'Honneur* (1990)

Kapitel 5

Heinz Hillmann

**Der Abstieg einer Kaufmannsfamilie im Fortschrittsjahrhundert und
der Aufstieg einer Unternehmerfamilie** 171

Thomas Mann, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (1901) und Rudolf Herzog, *Die Wiskottens* (1905)

Kapitel 6

Peter Hühn

Von der archaischen Groß- zur modernen Kleinfamilie im britischen Kolonialreich 223

V. S. Naipaul, *A House for Mr Biswas* (1961)

Kapitel 7	
Peter Hühn	
Der Verfall der traditionellen Familie und die Entstehung alternativer Kleinformen	251
Virginia Woolf, <i>The Waves</i> (1931) und <i>The Years</i> (1937)	
Kapitel 8	
Klaus Meyer-Minnemann	
Familie im hispanoamerikanischen Roman	287
Gabriel García Márquez, <i>Cien años de soledad</i> (1967) und Isabel Allende, <i>La casa de los espíritus</i> (1982)	
Kapitel 9	
Peter Hühn	
Die Konstruktion der Familie als Spiegel der modernen Gesellschaft in einer traditionellen Kultur	317
Salman Rushdie, <i>Midnight's Children</i> (1981) und <i>The Moor's Last Sigh</i> (1995)	
Kapitel 10	
Inge Hillmann	
Die lähmende Gegenwart einer dunklen Vergangenheit – eine amerikanische Südstaatenfamilie	353
William Faulkner, <i>Absalom, Absalom!</i> (1936)	
Kapitel 11	
Heinz Hillmann	
Lebendiger Umgang mit den Toten – gestärkte Gegenwärtigkeit	389
Uwe Johnson, <i>Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl</i> (1970–83)	
Kapitel 12	
Heinz Hillmann	
Erschwerter Abschied und schwierige Vergegenwärtigung: deutsche Familiengeschichten um die Jahrtausendwende	421
Wibke Bruhns, <i>Meines Vaters Land. Geschichte einer deutschen Familie</i> (2004) und Stephan Wackwitz, <i>Ein unsichtbares Land. Familienroman</i> (2005)	
Die Autorinnen und Autoren	454

Einführung. Forschungslage

Nachdenken über Familiengeschichten

Heinz Hillmann und Peter Hühn

Seit den Neunzigerjahren des letzten Jahrhunderts, so haben wir im Wintersemester 2005/06 unsere Vorlesung begonnen, gibt es in Deutschland wieder Familienromane – knapp 100 Jahre, nachdem sie bei uns fast ausgestorben waren. Aber wenn Thomas Mann mit den *Buddenbrooks* (1901), woran wir dann unvermeidlich denken, eine lange, wechselreiche Geschichte vom Aufstieg und Niedergang einer Familie erzählt, über vier oder gar fünf Generationen in der großen Geschichte der Ausweitung des Königreichs Friedrichs II. zum Kaiserreich Wilhelms II., auch wenn dabei nicht alle Generationen gleich ausführlich vor unser Auge gestellt worden sind – so verweilen die jüngsten Familienromane vorwiegend in der Vätergeneration, nachdem sie den Stammbaum nur kurz hinab- und wieder hinaufgeklettert sind, wie zum Beispiel Wibke Bruhns mit *Meines Vaters Land* (2004).

Es sind Last und Bedrängnis des Nationalsozialismus und des durch seine fortschreitende Pervertierung auch verdächtig gewordenen Nationalismus des Kaiserreichs, die Erzählerinnen und Erzähler festhält, die sie nicht freilässt weiter zurückzuschweifen, selbst dann, wenn ein regelrechtes Familienarchiv das ausführliche Material dafür bieten würde, aber nicht verwendet wird, wie im Fall Wibke Bruhns und in genauem Gegensatz zu Thomas Mann, der ja ein ähnliches Material tatsächlich voll ausgenutzt und die Familiengeschichte über ganze vier Generationen zurückerzählt hat. Wie gebannt blicken die neuen Erzähler fast ausschließlich auf die beiden letzten Generationen ihrer Herkunftsfamilie und deren wirtschaftliche, militärische und ideologische Verwicklungen. Natürlich besonders die der Väter, aber doch nicht mehr nur dieser allein. Denn die Familienromane sind eine neue Modellserie der ‚Väterromane‘, die ihnen vorausgegangen sind. Das Figurenensemble wird nun erweitert, wie Uwe Timms schon dar-

in bedeutsamer Titel *Am Beispiel meines Bruders* (2003) erkennen lässt. Aber sie erweitern auch den räumlichen und den zeitlichen Horizont, und sie erzählen detaillierter, aufmerksamer auf die Bedingungen des Handelns ihrer Figuren, sie forschen tiefer, um ein Verstehen bemüht, nicht etwa ohne Urteil, aber das Urteil geht nicht vorweg und steht nicht schon fest vor dem Verstehen, wie es noch die erste Erzählerstaffel der Vergangenheitsbewältigung tun musste, sodass die nächste Staffel der Väterromane schon differenzieren durfte, zumal die Anklagen inzwischen erhoben, die Urteile gefällt waren in den großen Prozessen der späten Fünfziger- und frühen Sechzigerjahre.

Die ‚Generationenromane‘ nehmen die forschende Geste der Väterromane auf, sie nehmen auch die Forschungen und Erzählungen der Historiker auf, zitieren und nennen sie manchmal sogar, mitten im literarischen Text, als ob sie selber Historiker wären, und arbeiten auch selbst wie diese an Quellen, die sie zitieren, an Fotografien, die sie betrachten, kommentieren und deuten, manchmal wie Allegorien lesen und übersetzen, wie Stephan Wackwitz sein *Unsichtbares Land* (2005) sichtbar macht. *Familienroman*, so nennt er im Untertitel sein Buch, als ob er es damit deutlich einstellen wollte in das neue Genre – aber der Untertitel täuscht oder führt noch in eine ganz andere Dimension, den verborgenen *Familienroman der Neurotiker* (1909), wie Freud ihn unter dem gleichen Titel beschrieben hat. Auf diese Weise wird der Roman zur Psychohistorie nicht nur der Familie, sondern der ganzen Nation, ja fast der Menschheitsgeschichte. Das ist vielleicht eine etwas angestrengte, überlastete und hypertrophe Überdeutung einer Familiengeschichte, aber damit steht dieses Werk keineswegs allein. Denn die Familie als Analogie, als Pars pro Toto (als Teil fürs Ganze) oder als eine ‚Metonymie‘ zu erzählen, das werden wir als eine allgemeine Tendenz in allen Generationenromanen finden.

Ohne uns also auf Deutschland und seine letzten Jahrzehnte fixieren und eingrenzen zu wollen, sind wir doch hier und in unseren Vorlesungen von dem Land ausgegangen, in dem wir leben, das uns aufgegeben ist und in dem der Familienroman eine so beträchtliche Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat. Bei der Kritik, in der Forschung inzwischen, bei den Verlagen, die seinen Namen gerne und schnell gebrauchen, als ob er ein Markenzeichen wäre, ein erwartetes Muster und ein festes Genre bezeichnen würde. Und auch die Leser sind interessiert – und das, obwohl sie fast alle in der seit dem 19. Jahrhundert üblich gewordenen Kleinfamilie leben, die sich

nachhaltig von der Groß- und Mehrgenerationenfamilie unterscheidet, von der doch diese Romane erzählen.

Die ‚Kleinfamilie‘ hat, naturgemäß, auch eine Vorfahrenreihe bis weit zurück, aber sie lebt nicht mit ihr, nicht in ihren Gedanken oder ihrem Gedächtnis und auch nicht in einem Haus, in einer Wirklichkeit. Die Kette der Generationen ist in ihre einzelnen Glieder zerfallen, wie in dem einzigen nichttypisch deutschen Familienroman, Thomas von Steinaeckers *Wallner lernt fliegen* (2007). Dieser Roman kümmert sich kaum um die Nazivergangenheit, er geht aber auch nicht – wie eine Rezension ganz richtig schreibt – in die „Buddenbrook-Falle“, sodass die Einheit der drei erzählten Generationen in drei auch kompositorisch heterogene Teile zerfällt und damit der heute üblichen Struktur der sich separierenden Generationen entspricht. Nun ist ja unter den Bedingungen der Moderne und Postmoderne nicht nur die Generationenkette auseinandergerissen worden, sondern hat auch die übrig gebliebene Klein- und Keimzelle der Gesellschaft ihre äußere Sesshaftigkeit und innere Festigkeit verloren.

Mit solchen Leiden und Lasten, mit den zugleich allseits geforderten Leistungen nach Alten-, Kranken- und Kinderfürsorge, nach größerer Nachwuchs- und entschiedenerer Erziehungsbereitschaft, und das alles bei notorisch gewordener Anfälligkeit der Dauer des Paars, das das alles bewältigen soll – mit all dem ist die kleine Familie in der Öffentlichkeit ein großes Thema geworden und dürfte umgekehrt die ‚Großfamilie‘ mit ihrem festen Gehäuse und ihrer langen Dauer eine heimliche Sehnsucht auslösen, der der Familienroman entgegenkommt. In Wackwitz' *Unsichtbarem Land* gibt es einen amerikanischen Onkel, der weit zurück in die frühe Neuzeit den Vorfahren nachgegangen und ihren Lebensorten in Europa nachgereist ist, ihre Tauf-, Heirats- und Todesdaten in den Kirchenbüchern gelesen hat; der das alles aufgeschrieben und seinem Neffen nach Deutschland geschickt hat, der diese Chronik literarisch nachschreibt und noch weiter zurück imaginiert, bis in die Völkerwanderungszeit.

Auf diese Weise wird nicht nur die jüngere Generationengeschichte, sondern auch die ‚Vor- und Urgeschichte‘ erzählt, durchaus eine Tendenz unserer Romane. Einen Mann wie Wackwitz' Onkel gibt es nicht nur im Roman, Vorfahrenforschung und Vorfahrenreisen geraten in Mode. In ihnen selbst und in der Erzählung holt man sich wieder die Traditionen, die Orte, das Haus, den Rhythmus des Lebens in Generationen, in die man sich damit einstellt und – hier darf man es vielleicht einmal sagen – einschreibt.

Man lebt in der Schrift statt im wirklichen Ganzen Haus, wie das Wilhelm Heinrich Riehl in *Die Familie* (1855) romantisierend genannt hat, als es sich aufzulösen begann, man lebt in der Chronik. So ähnlich wie Toni Buddenbrook im Roman sich in die Familienchronik hineinliest und schließlich hineinschreibt, als sie ihre Kindheits- und Jugenddaten vervollständigt mit dem Datum ihrer Verlobung, die erst in der Zukunft liegt, einer Zukunft mit Grünlich, die sie gar nicht will und die ihr der Geist der Chronik vorschreibt. – In der Schrift ist der alte Fluchtort noch einmal gesichert, ist das Ganze Haus wieder da, bei dessen Verkauf am Ende des Romans Toni, die bei allen Schicksalsschlägen immer so tapfere Toni, exemplarisch für ganze Generationen nach ihr und außerhalb dieses Romans, den Boden unter den Füßen verliert.

Die Generationenromane, vielleicht sogar quer zu ihrem deutschen Thema einer schlimmen Vergangenheit, bieten in einer modernen Gesellschaft Ersatz, und vielleicht auch Perspektiven für neue Ansätze. Ob allerdings nostalgisch-elegische Rückwärtsbewegungen und in die Zukunft entworfene Familien- und Gemeinschaftsutopien tauglich oder eher gefährlich sind, das lässt sich an russischen und südslawischen Romanen diskutieren und besonders an Leo Tolstois *Anna Karenina* (1873–77), Bora Stankovićs *Hadschi Gajka verheiratet sein Mädchen* (1910) und Andrej Platonovs *Antiutopie Tschewengur* (1927–29), die in unserem Buch ausführlicher behandelt sind. Es bleibt aber eine kritische Frage auch bei anderen Texten, wie wir überhaupt, was an einer Geschichte, in welcher Zeit, welchem Land und welcher Kultur auch immer sie spielt, charakteristisch und besonders auffällig ist, zum Anlass genommen haben, es als eine Tendenz in anderer oder weniger auffallender Gestalt im Vergleichen zu entdecken und zu beachten.

So ist zum Beispiel ein wichtiges, oft wiederkehrendes Merkmal von Familiengeschichten das ‚Erzählen des Erzählens‘ der Familiengeschichten: „Erzähl deinem Sohn, was der Herr an mir getan hat, als ich aus Ägypten auszog, damit das Gesetz des Herrn in deinem Mund sei“, so heißt es im zweiten Buch Mose über den Exodus, den Jan Assmann die Gründungsakte Israels genannt hat. Was hier ausdrücklich als ein Gebot für die auserwählte, zum Volk gewordene Familie formuliert ist, das kann als selbstverständliche Weitergabe, als ein quälender Zwang oder auch als lehrreiche Übung und Lust für Erzähler wie Hörer geschehen. Immer aber ist es notwendig, um Wiederholung, Konstanz und Kontinuität der Familie im Ablauf der Zeiten und Generationen zu sichern, um die kollektive Identität des Gan-

zen und den korporativen Geist in jedem seiner Mitglieder zu erzeugen. Die Erzählung ihrer Geschichte stiftet Zusammenhang und Zusammenhalt, innere Festigkeit, Kohäsion. In den *Buddenbrooks* ist es die Chronik, aber auch das Gespräch bei Tisch und bei Familienfesten oder ein Brief. Nagib Machfus, der große moderne Erzähler Ägyptens, führt in seinem Roman *Die Kinder unseres Viertels* (1956/67) die Patriarchengeschichte des Alten über das Neue Testament und den Koran hinaus bis in die Gegenwart fort als eine Familiengeschichte, die sich zu einem Viertel oder ganz Kairo ausweitet. Jede Sippe und jedes Stadtviertel vergewissern sich ihrer ursprünglichen und prophezeiten Gemeinsamkeit in Geschichten, Gesprächen und den Gesängen der Teestuben.

Uwe Johnson hat das Erzählverfahren und die schwierigen Verhaltensweisen der Familienmitglieder aufgenommen in seinen *Mutmaßungen über Jakob* (1959), die sich in seinem Roman *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl* (1970–83) im letzten Drittel des Jahrhunderts erweitert haben zu einem Familien- und Mehrgenerationenroman, ja zu einem Roman der westlichen und der östlichen Welt. Gesine, selber Tochter und Enkelin, erzählt und erfindet für ihre Tochter Marie die Geschichten bis weit zurück und um den Globus herum; so wird der „rundum lebendige Umgang mit den Toten“, ihren Taten und Untaten, ihren Leiden und Leistungen zur narrativen Grammatik, mit der die Tochter sich übt, den schwierig widersprüchlichen Alltag in Amerika zu bewältigen und zu überstehen. Die Familiengeschichte wird gerade mit ihren Schreckensgeschichten zur unentbehrlichen Lebensgymnastik.

Die kleine Familie kann auf solche und andere Bestandsgarantien verzichten. Seit sie sich im Laufe des 19. Jahrhunderts allmählich herausgebildet hat – in der Stadt früher als auf dem Land – konnte und musste sie nahezu alles, was sie brauchte, außerhalb ihrer selbst finden: Arbeit und Beruf und Verdienst, Kranken- und Altersversorgung, Kulturkonsum und Geselligkeit, Kindererziehung und Kinderausbildung. All dies wurde von staatlichen Institutionen und privaten Unternehmungen geliefert, die sich unabhängig von der Familie aus sich selbst reproduzierten. Deshalb war diese davon entlastet, konnte durch eine Liebesheirat entstehen und durch Trennung, Scheidung oder Tod auch wieder vergehen. Liebesheirat und Selbstvergabe sind an die Kleinfamilie gebunden, sie sind zwar poetisch, quasi im medialen Vorlauf, wie Luhmann gezeigt hat, im Laufe des 18. Jahrhunderts vorbereitet worden – ganz ähnlich wie das autonome Individuum im

Entwicklungsroman: Aber die praktische Einlösung und Verwirklichung dieser Semantik der Liebe und Autonomie wurde erst möglich, als die Leistungen des Bestands aus dem Ganzen Haus und der Mehrgenerationenfamilie herausgelagert waren. Es ist bezeichnend genug, dass auch der Held des Entwicklungsromans, der sich „ganz wie ich da bin ausbilden“ will, also eine ‚personal identity‘ sucht, aus der ‚kollektiven‘ und ‚korporativen Identität‘ herausgelöst werden muss.

Solange solche Lösungen nicht möglich waren – und das ist bei weitem der längste Zeitraum unserer Menschheitsgeschichte –, mussten Familie und Sippe ihren Fortbestand sichern um jeden Preis, bei Strafe des Untergangs. Deshalb haben sie alle Generationen und Mitglieder darauf verpflichtet und sie dafür einem erheblichen innerfamiliären Druck aussetzen müssen – sie freilich auch dafür versorgt und erhalten. Das gilt für wandernde Sippen genauso wie für sesshafte Bauernfamilien, den Land- wie den Hof- und den Königsadel, die Handwerker- wie die Bürgerhaushalte.

Die Kontinuität dieser alten Familien, die Dauer in der Folge der Generationen beruht auf der zwingenden Wiederholung eines Anbeginns oder Ursprungs, eines Gründungsakts oder einer Schöpfung, die entweder mythisch oder, beziehungsweise und biologisch gedacht sein können, wie bei nichtmenschlichen Gattungen auch. Ausgehend von Aristoteles hat Sigrid Weigel (*Generation, Genealogie, Geschlecht*, 2002) ihr sechstes Generationskonzept formuliert als „Figur einer wiederholten, fortgesetzten Entstehung“ mit dem „Blick auf den künftigen Bestand der Gattungen“ (173) und es näher bestimmt als „Modell von Überlieferung und Erbschaft“, in dem es „um das leibliche, materielle und kulturelle Kontinuum der Gattung“ (175) geht.

Viele der damals von uns untersuchten Texte und entsprechenden Ergebnisse lassen sich im Rahmen einer solche Fassung reformulieren, aber nur unter erheblichen Reduktionen, da Weigel diese ‚Figuren‘, ‚Modelle‘ und ‚Konzepte‘ aus philosophischen oder theoretischen Texten gewinnt und abstrakt eindeutig modelliert, wir aber die viel komplexer mehrdeutigen Geschichten narrativer Texte analytisch zu fassen gesucht haben. Jene Konzepte können also griffige Abstraktionen oder nützliche Suchbilder und Heuristiken abgeben, die empirisch an Narrationen überprüft, analytisch korrigiert und differenziert werden müssen. So konstatiert Weigel zum Beispiel für das 19. Jahrhundert eine „Aufspaltung“ (179ff) des älter einheitlichen Modells in kulturelle und biologische Konzepte der Generatio-

nenfolge: an dem letzteren partizipiert Thomas Manns *Buddenbrooks* unübersehbar, aber ohne dass es eindeutig dominiert, sondern vieldeutig von dem anderen, kulturellen überlagert wird.

Ähnliches gilt auch für die anderen Konzepte. So lassen sich zum Beispiel im Konzept von „Fortschritt und Familiarisierung“ seit 1800, nach dem Generationen sich aus dem Kontinuum lösen und verselbstständigen, nun auch Konflikte, Dramen, ja „Explosionen“ (183ff) feststellen, die der Tendenz nach auch schon in viel älteren Texten auftreten konnten beim Übergang von einer Generation zu nächsten, als massive Interessenkonflikte, die Einheit und Dauer der Familien nachhaltig gefährdeten.

Deshalb durfte die kollektive Solidarität natürlich nicht jedes Mal erst mit einiger Gewalt erzwungen, sondern musste früh und dauerhaft eingepägt werden. Und das galt besonders für die ‚Herrschaftsübergabe‘ vom Clanchef auf den – in der Regel – ersten Sohn, sowie die ‚Ehevergabe‘ der Söhne und Töchter. Beide hatten Erhalt und Erweiterung des Verbandes zum Ziel, und nicht etwa eigenes Glück oder Interesse. Sie setzten die Einwilligung voraus, die man nicht einmal Fügsamkeit nennen darf. Trotzdem aber konnten natürlich gerade hier persönliches Interesse und allgemeines Wohl kollidieren, gab es Inzest oder Mord, übermäßige Attraktion oder Konkurrenz nicht nur in Götter- und Königsgeschlechtern des Mythos, sondern auch in wirklichen Dynastien. Natürlich vor allem in der Antike, während sie im Prozess der Zivilisation eher zu literarischen Reminiszenzen und symbolischen Bedeutungen wurden, wie etwa bei Walpole und Lewis oder Faulkner und Márquez. Deshalb liegen hier die eigentlichen ‚Ereignisfelder‘ und werden in allen unseren Texten bis in die Neuzeit hinein und rund um die Welt die aufregendsten Geschichten erzählt. Sie zeigen besonders deutlich das innere Spannungsgefüge, das man weder vergessen, noch dann leicht idealisiert sehen darf – aber auch nicht etwa mit modernen Vorstellungen von weiblicher oder männlicher Freiheit beurteilen sollte.

Es war eine der Chancen unserer Arbeit, diese innere Brisanz vor Augen zu führen und damit auch gegenüber der in dieser Hinsicht viel entspannteren Kleinfamilie der Neuzeit und deren ganz anderen Problemen, wie ihrer Zerfallsanfälligkeit zum Beispiel, eine gelassener, historisch einsichtsvollere Haltung zu ermöglichen. Das gilt ganz ähnlich auch für die äußeren Gefährdungen zwischen Großfamilien und ihrer Umwelt. Gerade das nämlich, was diese Familien zusammenhält, ihre Traditionsverhaftetheit, ihre auf Autorität der Väter und Vorfäter, der Sitten, Regeln und Rituale beru-

hende innere Festigkeit konnten dann zur Starrheit werden, die sie hindernde, Umstellungen vorzunehmen, Verkleinerungen zuzulassen und Grundsätze zu verändern, wenn klimatische, politische oder ökonomische Wandlungen oder gar Umbrüche sie erforderlich machten.

Schon die Josefsgeschichte im Genesisbuch scheint darauf zu verweisen. Die siebenjährige Dürre erzwingt, dass Josef, der Sohn, zum Ernährer wird und damit dem Vater diese zentrale Rolle abhanden kommt. Und Josef heiratet nun auch aus eigener politischer Entscheidung, und sogar eine religiös wie ethnisch gänzlich unerlaubte Frau, was bei den vorausgegangenen Söhnen der Patriarchen ganz undenkbar gewesen wäre. – Diese an sich schweren Verstöße gegen eine alte Ordnung verlaufen nur deshalb undramatisch, weil Gott selbst eingreift und sie im höheren Interesse der Volkwerdung Israels löst (und vielleicht schon ausgelöst hat). Genau das aber wird, weil himmlische Hilfe fehlt, in der Neuzeit unmöglich, weshalb es in den *Buddenbrooks* zum Beispiel zu konfliktreichen Situationen bei der Tochtervergabe (Tonis) kommt, die den Beginn einer ökonomischen Schwächung von innen einleiten und weitere innere Traditionalismen bei rasantem Wandel im Handelsgeschehen den Verfall bewirken. Die Beschleunigung solcher Umwelten führt dann, anstatt zu flexiblen Umstellungen, zu verschärftem, ja rabiaten Verhalten gegen die Mitglieder innen. Das zeigen uns vor allem Romane in Ländern wie Indien oder Japan, in denen bei sozusagen längerem ‚Altertum‘ und plötzlich einbrechendem ‚Fortschritt‘ des Westens die Großfamilien unter besonderen Druck geraten. Die Entwicklung der indischen Tulsi-Familie auf Trinidad in V. S. Naipauls *Ein Haus für Mr Biswas* (1961) und die Geschichte der da-Gama-Zogoibys in Salman Rushdies *Des Mauren letzter Seufzer* (1995) legen beredtes Zeugnis dafür ab und zeigen uns unsere eigenen früheren Probleme in einem neuen Licht. Die in vergangene Zeiten und ferne Räume gerichtete Forschung an Familiengeschichten macht Probleme sichtbarer, die in der eigenen Nation und Kulturregion unter globalen Bedingungen besser verstehbar werden.

Der eigentliche Held aller unserer Familiengeschichten ist immer das ‚kollektive‘ Gebilde, aus dem die Protagonisten nur in seinem Geiste hervortreten und handeln dürfen oder sich abkämpfen. Hinter dieser Familie aber und durch sie hindurch wirksam wird immer – und auch das ist ein gemeinsames Merkmal aller unserer Texte – ein Größeres sichtbar: ein ganzes Volk, die Gesellschaft, der Staat oder gar die Welt. Das Kleinere der Familie repräsentiert dieses Größere, der Teil das Ganze. Ein ‚Pars pro Toto‘

als literarisches Verfahren, das wir die ‚Metonymie‘ dieser Texte genannt haben, weil diese auch wechselseitige Beziehungen, Wirkungen und Austauschvorgänge bedeutet und nicht nur eine Analogie bezeichnet wie die Synekdoche, die ja auch nur einen Teil des komplexeren Bündels der Metonymie ausmacht.

Gleich in den ersten Sätzen der *Forsythe Saga* (1907–33) hat John Galsworthy – neben fast allen andern bisher schon hervorgehobenen Eigenheiten unser Geschichten – dieses Merkmal beschrieben, das in manchen von ihnen so extensiv genutzt wird, dass man, wie etwa in Rushdies *Mitternachtskinder* (1981) die Familie fast als eine Allegorie der Gesellschaft ansehen möchte.

Galsworthy eröffnet seinen Roman mit einem Verlobungsempfang, also einem der Feste, das die Generationen rituell und real generiert. Er nennt es, gleich auf der ersten Seite, ein „Schauspiel“, das einem alles über solche Gebilde verrate, man finde „in einem Zusammentreffen dieser Familie – in der kein Zweig den anderen mochte, in der nicht einmal unter dreien ihrer Mitglieder ein Gefühl, das der Bezeichnung Sympathie wert war, bestand – Beweise dieser unverständlichen, greifbaren Zusammengehörigkeit“, die eine „Familie [...] zu einem so getreuen Abbild der Gesellschaft im kleinen werden lässt“. Hier wird die unabdingbare Kohäsion, das Zusammengehörigkeitsgefühl betont, das die Dauer garantiert und die nicht etwa auf Liebe, Nähe, Freundlichkeit beruhen darf, wie sie die moderne Kleinfamilie braucht oder wenigstens wünscht. Eine Wertsetzung übrigens, die der moderne Erzähler schon teilt und von der aus er die ältere Formation deshalb sarkastisch charakterisiert. So deutlich nun die Binnenstruktur der Familie betont ist, so scharf tritt auch ihre Modellhaftigkeit hervor, die sie zum „Abbild der Gesellschaft im Kleinen“ macht. Ob sie das nun tatsächlich ist, oder ihr Erzähler das nur von ihr behauptet, das ist eine andere Frage. Immerhin kennzeichnet sie ein bedeutsames literarisches Verfahren von bedeutsamer erzählerischer Ökonomie, hochkomplexe gesellschaftliche, nationale oder gar menschheitliche Verhältnisse sozusagen klein, einfach und überschaubar zu machen. Die folgenden Sätze machen dieses etwas leichtsinnige Übertragungsspiel vom Kleinen auf das Große noch auffälliger, wenn nämlich die Familiengeschichte die Menschheitsgeschichte, ja sogar Urgeschichte vermitteln soll: dem Betrachter werde ein „kurzer Blick auf die dunklen Wege gesellschaftlichen Fortschritts gewährt“, er habe „etwas über das patriarchalische Leben gelernt, über das Ausschwärmen wilder

Horden, über Aufstieg und Untergang der Nationen. Er ist wie einer, der das Wachsen eines Baums von Anfang an beobachtet hat“ bis auf den „Höhepunkt seiner Blüte“.

Solche Metaphern und Metonymien sind sicher bedenklich. Gefährlich aber werden sie erst erst, wenn sie von einer fortlaufenden Reihe von Autoren über längere Zeiträume hinweg fortgeschrieben und etwa zur „Imagination der Einheit einer Nation genutzt werden“, wie das Esther Kilchmann (*Verwerfungen in der Einheit*, 2009) formuliert (19) und am deutschen Beispiel des 19. Jahrhunderts zeigt, (vor allem auch an gerade gegenläufigen Verwerfungen in Familien-Erzählungen von Annette Droste-Hülshoff). Diese „nationalen Phantombildungen“ (180) werden in fataler Weise in Rudolf Herzogs *Die Wiskottens* (1905) fort und in nationalsozialistische Erzählungen hinübergeführt (Kapitel 5).

Galsworthy haben wir wie so viele andere Autoren nicht behandeln oder auch nur ins Auge fassen oder weiter berücksichtigen können, obwohl es sich gelohnt hätte, auch bei ihm die Ablaufmuster zu studieren, die er im Bilde vom Wachsen des Baums und dem Höhepunkt seiner Blüte und abstrakter als Fortschritt skizziert beziehungsweise als das Doppel von Aufstieg und Untergang.

Fortschritts-, Aufstiegs- und Ausbreitungsgeschichten sind häufige Grundmuster, in die die Erzähler komplexe Prozesse von Familien und Gesellschaften konstruieren, Geschehen in Geschichte verwandeln. Exemplarisch dafür ist – im Genesis-Buch – die frühe Patriarchengeschichte von der Familie Abrahams, über die mythische Zwölfzahl der Söhne als Stämme zur Volkwerdung in Ägypten, und in den späteren Büchern zum Richter- und Königsstaat. Das ist ein sehr wünschbarer früher Verlauf, den im späteren, historisch für Israel viel problematischeren Prozess die biblischen Erzähler und Propheten kaum fortschreiben können, obwohl sie es immer wieder sehnsüchtig-verzweifelt versuchen, ihre unglückliche Geschichte als Gottesstrafe zu deuten, die durch eine berechtigte Messias-Erwartung abgelöst werden darf.

Die Aufklärung hat solche Muster aufgenommen oder neu konstruiert. In Deutschland zum Beispiel Lessing mit seiner das Alte und das Neue Testament bis in die eigene Gegenwart fortschreibenden *Erziehung des Menschengeschlechts* (1780), oder Schiller mit der triadischen Konstruktion der *Ästhetischen Erziehung* (1795); und selbst Hegel mit seiner philosophischen Entwicklungsgeschichte des Geistes, der *Phänomenologie des Geistes* (1807)

mag man hier nennen. Aber alle diese Modelle sind inzwischen abgetrennt von Familiengeschichten, sie differenzieren sich zunehmend aus zu Universal- oder Großgeschichten als eigenen Gattungen. Familiengeschichten treten zurück hinter Entwicklungsromane, die wie schon erwähnt ihren nun zur Individualität bestimmten Helden mit seiner Geschichte gerade heraustreten lassen aus der Familie – um ihn erst am Ende und schwer genug wieder zu integrieren in Familie, Staat und Beruf. Am Beginn des 19. Jahrhunderts noch mit deutlicher Aufstiegstendenz – die sich aber am Ende ebenso deutlich umkehrt in Abstiegstendenzen, sowohl im Entwicklungs- wie im offenbar wieder stärker hervortretenden Familienroman. Exemplarisch in Zolas mehrbändigem Zyklus *Rougon-Macquart* (1868–93) oder im *Verfall einer Familie*, wie sich ja die *Buddenbrooks* im Untertitel selbst einordnen.

Das Verlaufsmuster des Aufstiegs kann also auch in sein Gegenteil verkehrt werden, in ‚Verfallsgeschichten‘, die keineswegs dem typischen Verlauf von Familiengeschichten oder gar dem durch sie literarisch indizierten gesellschaftlichen oder nationalen Prozess entsprechen müssen: Die Wahl oder Konstruktion solcher Muster hat vielfältige genre-, kultur- und sozialgeschichtliche Ursachen.

Die logische Opposition von Aufstieg und anschließendem Abstieg kann aber auch kombiniert werden, wie in Rushdies *Mitternachtskindern* und – mit stärkerer Betonung des Verfalls – in seinem *Des Mauren letzter Seufzer* sowie in Naipauls *Ein Haus für Mr Biswas*. Aber sie kann sich auch in einem Werk mehrfach wiederholen, also eine zyklische ‚Kette von Aufstieg und Abstieg‘ bilden, wie in Machfus’ *Kinder unseres Viertels* (1959); mit einer hier allerdings vielleicht aufsteigenden Tendenz am Schluss, die wohl Lessings aufklärerische *Erziehung des Menschengeschlechts* aufnimmt und fortsetzt. Möglicherweise haben postmoderne Familienromane solche optimistischen oder pessimistischen Muster neutralisiert, sie in einen bloß chronikalischen Geschehensstrom gebracht und sozusagen abgeflacht, ja, zu einer mosaikartigen Reihe von Einzelporträts zusammengestellt, hinter der die Geschichte (auch die Zeitgeschichte) verschwindet, wie in Jean Rouauds Romanserie, etwa dem ersten Band, *Die Felder der Ehre* (1994): Die Familie wird zum Netz, zum Gedächtnisort für ihre Mitglieder.

Wir haben an unseren Beispielen auf Bedingungen für die Wahl solcher Muster hingewiesen, aber immer nur fallweise – also weder systematisch theoretische noch historisch genetische Erklärungen versuchen können.

Wie hätte der Japanologe Jörg Quenzer über den sehr frühen Roman *Die Geschichte des Prinzen Genji* (um 1000) hinaus eine Geschichte von Familienromanen in Japan auch nur skizzieren und so Wandel oder Umbruch von alten Mustern in die Moderne andeuten können. Wie hätte der Iberoamerikanist Klaus Meyer-Minnemann über die exemplarische Analyse der *Hundert Jahre Einsamkeit* (1967) von Gabriel García Márquez und *Das Geisterhaus* (1982) von Isabel Allende hinweg derartiges für Südamerika leisten können. Und wie wäre es möglich gewesen, William Faulkners *Absalom! Absalom!* (1936) im nordamerikanischen Zeithorizont zu verorten. Immerhin haben Solveig Malatrait an französischen, Robert Hodel an slawisch-russischen Beispielen einen längerfristigen Wandel von Familiengeschichten vom 19. bis ins 20. Jahrhundert skizzieren können.

Wir haben, von Anfang an, auf Lücke gearbeitet – allerdings nicht auf die große zeiträumliche Leerstelle, wie sie jetzt entstanden ist. Der aufschlussreiche Vortrag Quenzers über eine dynastische Familiengeschichte einer nichteuropäischen Kultur ist uns in schriftlicher Form nicht zugegangen. Für ein Pendant aus dem europäischen Mittelalter konnten wir damals keinen Kollegen finden. Und der Altphilologe unserer Gruppe, der die griechische Geschichte der Atriden- (und vielleicht auch der Götter-)Familie behandeln wollte, hat kurzfristig abgesagt. Damit wurde die ursprüngliche, unserem Band *Europäische Lyrik seit der Antike* ähnliche Konzeption arg fragmentiert. Übrig blieb, als ältere Folie, nur die Patriarchengeschichte und ihre Fortschreibung als Menschheitsgeschichte am ägyptischen Beispiel. – Neu hinzugefügt aber haben wir einen Beitrag zum Schauerroman, der um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert eine Reihe von Problemen der alten Mehrgenerationenfamilie im Übergang zur Neuzeit in phantastisch zugespitzter Weise behandelt. Wie überhaupt Familienromane aus dem 18. und 17. Jahrhundert unserer genaueren Aufmerksamkeit bedurft hätten.

Unter historisch-kulturellem und fachwissenschaftlichem Aspekt ist die Arbeit auf Lücke und an exemplarischen Textanalysen sicher ein Mangel. Unter dem Aspekt eines Gesprächs zwischen Fachwissenschaftlern verschiedener Kulturen und Zeitalter, und dann dieser wiederum mit einer allgemeineren Öffentlichkeit war gerade das ein Gewinn. Hätte man jenem Mangel beikommen oder ihn gar gänzlich beheben wollen, dann hätte man ein Forschungsprojekt antragsgerecht planen und ausrüsten, hätte man die großen Gelder einwerben und eine entsprechende Wissenschaftsmaschine-

rie in Gang setzen müssen. Jahre wären vergangen, viele Berichte wären geschrieben, dicke Bände gedruckt worden, terminologisch bewehrt und mit Registern leidlich nutzbar gemacht, aber wer würde sie gerne oder auch nur überhaupt lesen? – Wir haben uns aus Neugier und Lust über die Grenzen der Fächer hinweg zusammengesetzt, gelesen, was wir sonst kaum hätten lesen können, unsere Vorlesung gemeinsam vorbereitet, jeden der Vorträge dann auch gemeinsam gehört und diskutiert, mit den Hörern aus der Universität und der Stadt, danach sogar noch eine Stunde lang vorgelesen aus den behandelten Werken. Eine urbane, eine gesellige Art der Wissenschaft, diszipliniert genug, auch mit einiger Theorie und Terminologie, aber in eine allgemeinere Sprache übersetzt und überführt. Deshalb haben wir auch den Ton der Vorlesung so gut es ging erhalten, als wir sie in dieses Buch gebracht haben.

Wir führen so fort, was wir mit dem *Entwicklungsroman in Europa und Übersee* (2001) sowie der *Europäischen Lyrik seit der Antike* (2005) begonnen haben und hoffen damit auch noch nicht aufzuhören. Mag der Drache Fafnir auf seinem Golde sitzen und die Höhle bewachen, die Schätze unserer europäischen Vergangenheit sollen heraus aus den Bibliotheken und wissenschaftlichen Räumen, so nützlich und süß wie sie sein können.

Auf Anmerkungen und explizite Nutzung von Sekundärliteratur haben wir deshalb, wie in den früheren Bänden, verzichtet; nicht ganz ohne Bedauern und Bedenken, und deshalb auch nicht ganz einheitlich.

Erwähnt sein muss wohl noch: Seitenzahlen hinter Original- und Übersetzungs- sowie gelegentlichen Forschungszitaten beziehen sich auf die am Schluss der Beiträge genannten Ausgaben.

Hamburg, im Herbst 2007

*

Inzwischen sind einige Jahre vergangen. Die Herausgeber des 2010 erschienenen Bandes *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*, Simone Costagli und Matteo Galli, haben in ihrer Einleitung den Prozess überraschter Aufmerksamkeit für die neuen Generationenromane in der Presse und in ersten wissenschaftlichen Arbeiten beschrieben. In genau diesem Zusammenhang haben auch wir, als Reaktion und Impuls, unsere Vorlesung für das Wintersemester 2006/7 geplant und gehalten.

Deshalb haben wir auch sofort mit der Redaktion der Beiträge für eine rasche Publikation begonnen. Dass sie, trotz deutlicher Verlagsinteressen, erst jetzt erscheint, liegt ausschließlich daran, dass wir in jenen Krisenjahren den notwendigen Druckkostenzuschuss nicht aufbringen konnten.

Den größten Teil dieser Kosten haben uns damals recht bald die Hamburgische Wissenschaftliche Stiftung sowie einen ergänzenden Betrag die Abteilung Wissenschaftsförderung unserer Universität gewährt, denen wir dafür großen Dank schulden. Den verbleibenden erheblichen Restbetrag haben wir lange selbst aufbringen zu müssen geglaubt, bis ihn zuletzt die Mara und Holger Cassens Stiftung übernommen hat – so rasch, freundlich und gänzlich unbürokratisch, dass wir für diese Art der Bewilligung fast so dankbar sind wie für den Betrag selbst.

Die erhebliche Verzögerung der Publikation hat natürlich Nachteile. So ließ sich die nachträgliche Nutzung oder Integration der inzwischen erschienenen Studien kaum noch bewerkstelligen. Dagegen mag es ein Vorteil sein, dass unser textanalytisch komparativer Ansatz, der nach dem genuinen Schreibmuster einer historisch älteren Familienformation und seinem Wandel in der Moderne suchte, nun im Vergleich mit den neueren Arbeiten einschätzbar wird und sich auf diese Weise ein Horizont verschiedener Untersuchungsansätze öffnet, in dem Perspektiven des Familienromans am Eingang des neuen Jahrtausends formulierbar werden, denen auch unsere literaturwissenschaftliche Forschung dienlich sein könnte.

Dafür wollen wir, nach einigen Vorüberlegungen, drei Publikationen etwas genauer sichten und erläutern. – Die ausführlichen Verzeichnisse von Primärliteratur, Rezensionen und Sekundärliteratur sowie theoretischen Konzepten in den beiden ersten Studien (Eigler, Eichenberg) möchten wir hier eigens empfehlen, weil wir selbst wie bei den vorausgehenden Bänden auf solche Listen verzichten.

Bei mancherlei Ähnlichkeiten des narrativen Konzepts des Generationenromans, und dazu gehört mit Sicherheit die Metonymie, das heißt die Darstellung des Ganzen im Kleinen und dessen tief greifende Wirkungen bis in die Familien und ihre Mitglieder hinein, haben doch national-politische und sozial-kulturelle Bedingungen für die jeweilige Entstehung solcher Romane überhaupt und mehr noch für die besonderen, ja oft einzigartigen Erzählverfahren eine Rolle gespielt. Aber die Leistungsfähigkeit solcher Erzählverfahren muss sich doch nicht innerhalb dieser Grenzen beschränken, sie kann sie überschreiten und zum Import wertvollen narrati-

ven Know-hows in anderen Ländern werden. Es ist sogar wahrscheinlich, dass solche allgemeinen Konzepte und besonderen Erzählverfahren in einer fortgeschritten modernen Weltgesellschaft in jedem Land ganz unverzichtbar werden; dass sie sich aber auch inzwischen wie selbstverständlich auf dem weltweiten Übersetzungsmarkt anbieten, und auf diese Weise zu Aufhellung, Einsicht und Bewältigung globaler Wirtschafts-, Migrations- und Kulturverwerfungen, Brüchen und Kontinuitäten in fast allen Ländern der Erde beitragen können. Denn eben diese globalen Probleme reichen ja bis in alle Familien und die starre oder fragile Identität ihrer Mitglieder hinein, und zwar durch mehrere Generationen hindurch, sodass sie hier auch umgekehrt leidvoll oder hilfreich und heiter erlebt werden, konkret, persönlich und anschauungsstark.

Nicht etwa, dass die Familien selbst sich das so selbstverständlich erzählen könnten! Eher im Gegenteil verdeckt es sich ihnen, weil das natürliche Erinnern und das gemeinsame Gedächtnis selbst schwer gestört sind und blockiert werden unter dem Druck und Ausmaß von Gewalten und Anpassungen an solche Gewalten. Es ist vielmehr die Chance literarischen Erzählens, Licht und Lösung zu bringen in unvermeidliche Düsternis. Fast möchte man sagen: Was in der Familienrealität untergegangen, gestorben ist –, das kann in der Fiktionalität erst wieder aufgehen und auferstehen! Selbstverständlich wird das kein einfaches und naturwüchsiges Erzählen mehr sein können, sondern eines, das mit allen Wassern gewaschen ist und gerade deshalb in die vertracktesten und verkrustetsten Verhältnisse einzudringen vermag. Sei's mit erfundenen Geschichten, sei's mit auto/biographischen Ereignissen und Ergänzungen wie Kontrasten aus Dokumenten und Fiktionen.

Der deutsche Völkermord, die deutsche Auslösung zweier verheerender Kriege noch im Europa des letzten Jahrhunderts mit ihren langfristigen Nachwirkungen; die Zerlegung in zwei Staaten unterschiedlichster Politkulturen und je eigener Vergangenheitspolitiken sowie zuletzt ihre prekäre Zusammenlegung nach 30 Jahren, Ereignisse, die über mindestens vier Generationen in alle Familien hineingereicht und wieder herausgewirkt haben: Das ist ein geradezu exemplarischer Vorgang gewesen, den die verschiedenartigen ‚künstlichen‘ Gedächtnisdiskurse öffentlicher Debatten, Gerichtsprozesse, historiographischer Forschung und literarischer Texte nur sehr allmählich aufgehellt haben. Auch der Roman hat erst über mehrere Etappen von der frühen ‚Vergangenheitsbewältigung‘ und den späte-

ren Vätergeschichten zuletzt die besonders leistungsfähigen Generationsgeschichten hervorgebracht. Es wäre interessant zu fragen, ob ein weiter entwickeltes Genre dieser Art als Produktionsmuster diesen Prozess nicht hätte beschleunigen können. Die im Fernsehen ausgestrahlte Holocaust-Serie hat mit ihrer Familiengeschichte ein öffentlich allgemeines, Anteil nehmendes Bewusstsein geschaffen, das man vorher kaum für möglich gehalten hätte.

Uwe Johnson ist ein literarisches Beispiel für die Möglichkeit solch ‚importierter‘ Muster. Hat er doch Faulkners Erzählverfahren, an den amerikanischen Problemen von Schwarz und Weiß, von Süd- und Nordstaaten im Familienroman *Absalom! Absalom!* entwickelt, schon 1959 für das Verhältnis von West- und Ostdeutschland sowie deren innere Widersprüche in den *Mutmaßungen* aufgenommen und diese damals in Deutschland fortgeschrittenste Romanform schließlich zu dem erstaunlich frühen Familienroman der *Jahrestage* erweitert, der nicht nur den deutschen (und europäischen) Konflikt von Faschismus und Kommunismus in Weimar und ‚Drittem Reich‘, von BRD und DDR in der Nachkriegszeit, sondern auch die inneren Widersprüche der USA und der Ostblockstaaten und deren globalen Konflikt gestaltbar machte, immer plastisch und anschauungsstark im Alltagshandeln einer Mehrgenerationenfamilie, immer mehrperspektivisch und mehrwertig. – Der inzwischen vorliegende umfangreiche *Kommentar* zu den *Jahrestagen* kann einen Eindruck davon vermitteln, wie intensiv Johnson schon hier die literarische Erfindung einer Familiengeschichte dokumentarisch und archivalisch fundiert und ergänzt hat. Dass dieses Modell nicht Schule gemacht und damit zur Gründungsakte eines entsprechenden Genres geworden ist, dürfte mit seiner vielleicht zu weit gespannten Komplexität zusammenhängen, die ein tendenzielles Problem des Generationenromans überhaupt sein kann, wenn man etwa an Zolas *Rougon-Macquart* oder auch Rushdies *The Moor's Last Sigh* denkt.

Die neueren deutschen Generationenromane kennen eine solche Dimension der Fabelanlage nicht, sind deshalb leichter lesbar und populärer geworden, obwohl sie wie Johnson Dokumente verschiedener Art nicht nur aufnehmen, kenntlich machen und mit ihren Geschichten verschränken, sondern solchen Umgang sogar zu selbstreflexiven Verfahren des Erzählens und der Erinnerung machen. Auf diese Weise ist eine narrative, aber immer transparente Komplexität der deutschen Familien-Geschichten wie der Identität ihrer Erzählerinnen und Erzähler der letzten Generation ent-

standen. Sie hat sich allerdings nicht in ein so umsichtiges Alltagshandeln in der eigenen Gegenwart verästelt, wie wir es bei dem Erzählerinnen-Paar Gesine und Marie der *Jahrestage* finden.

Friederike Eigler hat in ihrem bereits 2005 erschienen Buch *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende* nahegelegt, dass die von ihr dokumentierten öffentlichen Debatten zur NS-Vergangenheit und der DDR-Geschichte den neuen Familienroman mitbedingt haben, und sie hat wahrscheinlich gemacht, dass dieser den Entdifferenzierungs- und Ritualisierungstendenzen solcher Debatten mit seinen konkreten Gestalten, Ereignissen und dokumentarischen Verfahren entgegenarbeiten könne. Sicherlich ein generalisierbarer Beobachtungshorizont, der der Literatur im Gedächtnis einer Nation eine wichtige Rolle zuschreibt und deshalb auch in der literaturwissenschaftlichen Forschung beachtet und von ihr in der Öffentlichkeit verstärkt werden sollte.

Friederike Eigler hat zur Beobachtung und Erschließung eines solchen Horizonts die Gedächtnistheorien von Jan und Aleida Assmann nutzbar und sie hat sie auch in der Analyse der Texte selbst und ihrer Rezeption fruchtbar gemacht. Von den vier exemplarischen Untersuchungen möchte ich hier nur zwei herausheben, da sie nicht nur das inzwischen üblich gewordene und etwas verengte ‚deutsche‘ Korpus überschreiten, sondern weil sie gerade die allgemeinere Bedeutung eines Genres im Status *Nascendi* für eine moderne Weltliteratur andeuten. (Es ist sicherlich charakteristisch, dass die Kollegin selbst auch in beiden deutschen Staaten und in den USA gelebt und geforscht hat.)

Eine der vier Textanalysen ist Monika Marons autobiographischem Roman *Pawels Briefe. Eine Familiengeschichte* (1999) gewidmet. Diese Briefe des Großvaters, aus einem polnischen Ghetto geschrieben, spielen als Dokument für die Enkelin eine enorme Rolle in der erzählerischen Selbstfindung. Nationalsozialismus und Shoa treffen ihre Großeltern Iglarz, die als polnischer Jude beziehungsweise katholische Polin nach Deutschland eingewandert und hier zu Baptisten konvertiert waren, eine Zeit, in die sich die Erzählerin emphatisch einlebt, vornehmlich durch räumliche Szenarien erinnernd. 1938 wird der Großvater in ein polnisches Ghetto ausgewiesen, wo er, wie die ihm nachreisende Frau, umkommt. „In der Biographie ihrer Tochter“ Hella aber treffen, schreibt Eigler,

die beiden großen historischen und ideologischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts zusammen. Als Holocaustüberlebende identifiziert sich Hella nach Kriegsende mit den Kommunisten, die, selbst Opfer der Faschisten, diese bekämpft und schließlich mit besiegt hatten. Sinnbildlich wird das in Hellas Ehe mit einem Kommunisten der ersten Stunde, der dann als hoher SED-Funktionär in der DDR die Ideale des Sozialismus zunehmend verrät und in diesem Sinne selbst zum Täter wird. Folgt man Marons Darstellung, dann kommt zu Hellas Abspaltung der eigenen traumatischen Erfahrungen im Nationalsozialismus die Verdrängung von Verbrechen hinzu, die im Namen des Kommunismus begangen wurden. Diese beiden Schichten von Verdrängtem oder Abgespaltenem, die in der Person Hellas übereinander lagern, verweisen auf eine Konstellation von höchst brisanter Bedeutung [in der DDR selbst, d. Verf.] (173).

Hellas Tochter aber, die Erzählerin, kann diese Geschichte gerade nicht so einfach erzählen, weil sie immer nur verzerrt und bruchstückhaft auf sie kommt oder aber ganz vergessen und beiseite gelegt ist, wie jene Briefe Pawels aus dem Ghetto. Erinnern und kommunikatives Gedächtnis sind gestört oder blockiert, die Erzählerin muss Formen der Rekonstruktion, der Dokumentation und erfindenden Neuinszenierung entwickeln, die ihr schließlich eine zunehmende Nähe zu den Großeltern ermöglicht und eine persönliche Identität stärkt, die eine kritische Gegenposition zur Mutter und „gegen Vater/Staat“ zulässt.

Man sieht selbst an dieser verkürzten Skizze das Potential eines Roman-typs, der die deutsch-polnischen, deutsch-jüdischen und deutsch-deutschen Verhältnisse bis in Familien und Personen hinein sichtbar macht, beziehungsweise ihr Unsichtbarwerden und die daraus hervorgehenden Gewalten nicht aus der Perspektive des Allwissens gleichsam beruhigend mitteilt, sondern aus dem bedrängten Erleben der erzählenden Enkelin hervortreten lässt, die sich erinnernd und suchend befreit. Moderne Gesellschaften können auf solche bis ins Subjekt hineinreichenden Großgeschichten nicht verzichten, wenn sie ihre Vergangenheiten und Gegenwart nicht nur in politischem und öffentlichem Schlagabtausch empfinden, sondern als einsichtig verträgliches Alltagshandeln bewältigen wollen.

„Agency“ nennt das Eigler, eine historisch durchsichtig werdende Handlungsfähigkeit, der sie in vielen Texten Marons nachgeht. Aufmerksam und

verwundert versucht sie deshalb, die schroffe Kritik der Rezensionen an *Pawels Briefen*, ihre „Spannbreite und Vehemenz“, als generationsbedingte Verschiebungen und politisch wie demographisch bedingte Veränderungen im kulturellen Gedächtnis der neuen Bundesrepublik“ (176) nach der Wende zu lesen.

Verwundert hat Eigler auch das geringe Interesse an einem anderen Generationenroman registriert, an Zafer Senocaks *Gefährliche Verwandtschaft* (1998), der wie Marons Roman etwas außerhalb des Mainstreams liegt und den sie gerade deshalb sehr sorgfältig untersucht. Der deutsch-türkische Autor behandelt „Fragen nach dem persönlichen Umgang mit historischer Schuld und Verantwortung – also scheinbar genuin ‚deutsche‘ Themen“, dies aber „im Kontext der deutschen und der türkischen Geschichte. Da das Romangeschehen im Deutschland der Nachwendezeit spielt, ist die Rekonstruktion einer multiethnischen Vergangenheit eng mit der gesellschaftlichen Gegenwart“ – also den beiden jetzt interferierenden Politikulturen – „der neunziger Jahre verknüpft“ (64). Sascha, die Haupt- und Erzählerfigur der letzten Generation „legt bei seiner Suche Aspekte eines verschütteten kommunikativen und kulturellen Gedächtnisses frei, die auf komplexe Verbindungen zwischen Deutschen, Türken und Juden verweisen“. Dabei spielen die scheinbar unlesbaren Erinnerungen des türkischen Großvaters eine besondere Rolle, da sie Hinweise auf seine Beteiligung am staatlichen Genozid der Armenier und seinen dabei erworbenen Reichtum enthalten. „‚Gefährlich‘ sind diese Verbindungen insofern, als sie gewohnte Kategorien familiärer, ethnischer und nationaler Zugehörigkeit unterlaufen. Anders formuliert: die vielfältig miteinander verknüpften Geschichten lassen sich nicht ohne weiteres in den Dienst der persönlichen Identitätssuche stellen“ (65), auf die es doch gerade dem erzählenden Enkel ankommt. – Im Prinzip entsteht so eine spannungsvoll ‚polare‘ oder ‚hybride Identität‘, die ausgesprochen spannkünftig sein kann im Handeln.

Auch diese nur recht grobe Skizze eines ‚deutschen‘ Romans macht deutlich, welche wichtige Rolle wechselseitiger Spiegelung die Generationenromane für personale wie internationale Probleme generell übernehmen können und müssen, angesichts der Ubiquität von Migrationsverhältnissen quer über den Globus. Mit Recht hat Eigler deshalb darauf verwiesen, dass die Auslandsgermanistik in der *Gefährlichen Verwandtschaft* ein „Paradigma für eine im deutschen Kontext neue Auffassung von hybrider Identität“ (66) erkannt hat.

In ähnlichem Sinn die Aufklärungsmöglichkeiten des Genres untersuchend, hat Ariane Eichenberg in dem Forschungsprojekt „Die Suche nach Demokratie im Schatten der Gewalt“ des Landes Nordrhein-Westfalen schon um 2005/6 begonnen und die Ergebnisse in ihrer Studie *Familie – Ich – Nation. Narrative Analysen zeitgenössischer Generationenromane* (2009) vorgelegt, wobei sie die dokumentarischen und fiktiven Verfahren noch genauer in den Blick genommen hat. „Die zeitgenössischen, meist autobiographischen Generationenromane sind noch kein festes Genre, aber in ihnen wirkt schon eine Norm, die jeden Erzähler anhält, nicht nur auf bestimmte Art zu erzählen, sondern auch im Privat-Persönlichen seiner Familie das Allgemeine zu suchen oder zu erfinden“ (15), schreibt sie in der Einleitung und spricht später im Hinblick auf Uwe Timms, Wibke Bruhns' und Stephan Wackwitz' Romane sogar davon, dass sie „schlicht gesagt, zum Kanon der modernen Literatur“ gehören. „Denn sie stellen Techniken und Verfahren für die literarische Verarbeitung der jeweils eigenen, bis dahin unerforschten oder verschwiegenen Familiengeschichte bereit [...], die zeigen, wie nicht nur mit den persönlichen *Dokumenten*, sondern auch mit Archivmaterial umzugehen ist, wie [...] die historische Unwissenheit aufgelöst und legendäre Familienlegenden“ identifiziert werden können (128). Zuletzt nennt sie den Generationenroman sogar ein „durchaus populäres Genre“, das „leicht kopierbare Verfahren“ bereitstellt, sodass „Geschichte [...] für jeden erzählbar“ wird. Mit Recht vermerkt sie deshalb kritisch, dass das bisher entwickelte Modell die aktuelle Gegenwart der Erzählerinnen und Erzähler allzu sehr ausblendet, also gerade die gereifte Einsicht und Handlungsfähigkeit in eigener Zeit, auf die es doch als Konsequenz gerade ankäme: „Ein retrospektives Genre also, das seine Chancen verspielt“ (153). – Das ist in der Tat eine tendenzielle Gefahr dieses Genres, feststellbar auch in anderen Exemplaren unserer Untersuchung, am eindrucksvollsten aber überwunden durch die *Jahrestage*, wo die historische Grammatik zur täglichen Gymnastik des Handelns im Alltag wird, wo eine polare, zwischen Ost und West, damals und jetzt gespannte Identität sich im Erzählen entwickelt.

Eine auf diese Weise komparative und analytische Literaturwissenschaft kann das narrative Wissen solch historischer Grammatik und Gymnastik fördern und präzisieren.

So hat Ariane Eichenberg nicht nur allgemein-kulturgeschichtliche Überlegungen zur Verschränkung literarisch-fiktiver und dokumentarisch-

historiographischer Diskurse vorgenommen, wie etwa Costagli in dem schon erwähnten Sammelband (157–168). Sie hat vielmehr am Beispiel von Timms Roman die verschiedenen Sorten von Dokumenten verzeichnet, durch weitere Beispiele aus anderen Romanen erweitert und systematisiert – als ‚geheime Kisten und Kasten‘, als ‚visuelle Medien‘, als ‚persönliche und familiäre Aufzeichnungen‘ im Unterschied zu ‚Historikerschriften und historischen Quellen‘ und so fort, um dann ihre konkrete Funktion an Einzeltexten genauer zu bestimmen. Ganz ähnlich hat sie im Folgekapitel die von der neueren Narratologie bereitgestellten Kategorien genutzt. – Erst so wird das Genre dann auch genauer fassbar, kann es reformuliert und vor allem an solchen Texten überprüft werden, die in der Reihe der ‚kanonisch‘ gewordenen Romane überraschen oder gar befremden, weil sie führende Verbrecher und Täter des Nazireichs thematisieren, wie Richard von Schirachs *Der Schatten meines Vaters* (2005) oder Katrin Himmels *Die Brüder Himmler. Eine deutsche Familiengeschichte* (2005), die Eichenberg knapp und präzise prüft unter dem Titel: „Eine ganz ‚normale‘ Familie – Historisch neutrales Erzählen?“.

Dieser Abschnitt ist, neben anderen im vorletzten Kapitel, nur möglich gewesen, weil ein beträchtliches Korpus von über 40 Texten gesichtet, ein Drittel davon exemplarisch analysiert worden ist. Die doppelte Optik von Überblick und kategoriengeleiteter Feinanalyse hat es auch erst ermöglicht, im letzten Kapitel zu entdecken, dass jüdisch-deutsche Generationenromane zwar die gleichen Verfahren, aber in einer ganz anderen Weise nutzen und ausrichten. So schreibt Eichenberg am Schluss:

Diesen offensichtlichen und offensiven – auch politisch korrekt sich absichernden Umgang – übernehmen die jüdisch-deutschen Generationenromane nicht, verweigern ihn geradezu. Auch wenn alle Autoren gleichfalls recherchieren, reisen, private und öffentliche Archive aufsuchen, wird die mediale und perspektivische Vielfalt nicht im Text repräsentiert und erzählerisch entfaltet. Gerade umgekehrt versuchen die Autoren, die Vielfalt narrativ zu integrieren und durch die entsprechenden Erzählverfahren ihren Figuren einzuschreiben, sie als Alltagsgeschichte zu erzählen, als eine Geschichte der Gegenwart, in der zugleich der Urahn immer noch hockt und Vergangenheit schau- felt (172).

Im Unterschied zu den einander ergänzenden Studien Eiglers und Eichenbergs über ein historisch definiertes Textfeld ist der Sammelband *Deutsche Familienromane* thematisch ungemein offen in der Wahl von Textsorten, Medien und selbst in Bezug auf Fragestellung und Ansatz. Die beiden Herausgeber Costagli und Galli scheinen sich als Kulturwissenschaftler zu verstehen, ohne dass sich die Beiträge deutlich in dieser Richtung bewegen. So bleibt der auf eine Tagung in Ferrara im Jahre 2008 zurückgehende Band – wie viele solcher häufiger werdenden Publikationen – zwar recht diffus, doch möchte man auf einige gerade dadurch möglich werdende Anregungen nicht verzichten. So bleibt zum Beispiel der Leitbegriff ‚Familienroman‘ zwar vage und unbestimmt, wird, ohne dass ein Bezug hergestellt würde, bald für Geschichten der Kleinfamilie, bald für Altersromane und Generationenromane gebraucht; aber man kann ja auch selbst mit einem solchen weiter gefassten Begriff alle diese ausdifferenzierten Textsorten und sozialen Formationen versuchsweise zusammen in den Blick nehmen, um ihre Leistungen und Defizite abzuwägen.

Elena Agazzi ist einem wenig bekannten deutsch-jüdischen Autor nachgegangen, Valentin Senger, um die Analogien und Differenzen zwischen seiner Autobiographie *Kaiserhofstraße 12* (1978) und seinem fiktiven historischen Roman *Die Buchsweilers* (1991) zu untersuchen. Der letzte sei, schreibt Agazzi, „ein Familienroman der deutsch-jüdischen Tradition“ (73), der die deutsche Geschichte der Demokratisierung im 19. Jahrhundert bis zur 48er-Revolution erzählt, und zwar als Teilnahme und aus der Perspektive einer aufgeklärt jüdischen, einer ‚linken‘ Familie; ähnlich also, wie zuvor die Autobiographie die schwierige Geschichte der jüdischen kommunistischen Familie während der Weimarer Republik und später im Ostblock behandelt hat. – Denkt man an *Pawels Briefe* von Maron und darüber hinaus an ähnliche jüdische Familiengeschichten mit ihren Leiden und Leistungen in Wissenschaft, Kunst, Ökonomie und Politik, wird vorstellbar, was ein Generationenroman leisten könnte, der Migration und Integration der Juden in Geschichte, Vor- und Urgeschichte so erzählen würde, wie sich das etwa in Rushdies *The Moor's Last Sigh* oder Wackwitz' *Ein unsichtbares Land* abzeichnet.

Die durch Migration und Integration möglich werdenden kulturellen Interferenzen mit ihren erheblichen Vorteilen einer produktiven Hybridisierung von Persönlichkeiten und Gesellschaften werden merkwürdigerweise selten thematisiert, eher stehen immer nur ihre Probleme im Vordergrund

der Generationenromane. Auf eine interessante Möglichkeit, eine allzu glatte Integration durch einen Rückgriff auf ältere Vorfahren zu differenzieren, hat Martin Hielscher in seinem Beitrag „Kontinuität und Bruch der Genealogie. Die Inszenierung archaischer Familienstrukturen im Roman der ‚Migranten‘“ hingewiesen. An drei Beispielen zeigt er, wie die Enkel gegen und über die sich rasch anpassenden Eltern hinweg ihre Großväter vergewärtigend erzählen und auf diese Weise eine persönliche Identität entwickeln.

Hätte man darauf und auf ein ganz ähnliches Erzählmuster in amerikanischen Romanen nicht einen Hinweis in dem Beitrag von Jörg Thomas Richter, „Sippenhaft: Amerikanische Familienromane der Gegenwart zwischen Gattungsdiskurs und Sozialdifferenz“ (207–218), erwarten dürfen in einem Band, der *literarische Genealogien und internationalen Kontext* in seinem Untertitel verspricht? – Schon Eigler hat ja in *Senocaks Gefährliche Verwandtschaft* ein kulturelles Verhalten und Erzählmuster dieser Art entdeckt, dabei aber auch die Gefahr der Legenden-Bildung betont. Sicher mit Recht, wenn man an faktuales Erzählen denkt. Aber Legenden und imaginäre Genealogien können doch auch, literarisch betrachtet, eine höchst produktive Form von Fiktionen darstellen und kulturelle Praktiken der Identitätsstärkung vorstellen.

Die Wahl der Erzählposition in der Generationenskala hat Eichenberg unter Aspekten der Narration und Identitätsbildung diskutiert. Das sind ausgesprochen interessante Perspektiven für die Forschung, aber auch für die Fortbildung dieses Romantyps. Denn Opposition oder Allianz spielt ja für jedes Familienmitglied und seine Identität eine Rolle: Und warum sollte das auf die jeweilige Gegenwart begrenzt sein, warum sollte man sich, in bedrängter Lage, nicht ‚Gegner‘ und ‚Helfer‘ auch aus der Vergangenheit holen, indem man das Familiengedächtnis nutzt oder stört? Einem Romanerzähler ist vieles möglich, und einiges davon kann in alltägliche Kulturtechniken übergehen. Das gilt auch für die einander ausschließenden Dominanzen von Gegenwart oder Vergangenheit, die literarisch in eine bewegliche Balance gebracht werden können.

Toni Buddenbrook hat sich noch ganz, indem sie die Familien-Chronik las und sich darin fortschrieb, der Herrschaft der Ahnen und ihrer Firma überlassen müssen. Solchem „Buddenbrooks-Syndrom“ widmet Viviana Chilese ihren Beitrag „Die Macht der Familie. Ökonomische Diskurse im Familienroman“. In eigentlich gut sozialhistorischer Manier konstatiert sie

die „reale Bedeutung von Familienunternehmen in unserem kapitalistischen System“ (124) und weist auf die „Faszination von Verlegern und Autoren“ für entsprechende Publikationen hin wie etwa *Die Flicks*, *Die Oetkers*, *Die Reemtsmas* (121f). Da „dieses Modell scheinbar wenig Beachtung in der“ – von ihr knapp gesichteten und erwähnten – „wissenschaftlichen Literatur findet“, untersucht sie „eine Auswahl von Romanen [...], die sich in die Serie der klassischen Form von Familiensagas à la Buddenbrooks einreihen“ (122). Chilese kommt für diese neueren Romane zu ähnlichen, wengleich in den Tendenzen anders gewerteten, Ergebnissen wie wir bei unseren älteren Romanen. Am Schluss resümiert sie:

Offensichtlich erzeugt das Konzept in der Erzählliteratur Unbehagen, da in ihm mögliche repressive Strategien von familiären, ökonomischen und gesellschaftlichen Beziehungen, sei es in Folge von Nachfolgezwist, Generationenwechsel, Geschlechterrollenproblematik, Erfolgszwang oder Anpassungsfähigkeit exponentiell hervortreten können. Es überrascht allerdings, dass man seit dem Erscheinen von *Buddenbrooks* von der typischen Struktur von Blüte, Reife und Verfall nicht abgerückt ist (129).

„In Form ökonomischer Erpressung durch die Erbschaft sichern sich die jeweiligen Vorfahren ihr Auskommen und zwingen ihre Nachfolger zur Verwirklichung ihrer Wünsche“ (124), schreibt Chilese an anderer Stelle. Eine schroffe Zuspitzung, die zwar richtig ist, aber nicht zureichend. Denn die Erbschaft garantiert ja auch das gute Auskommen der Nachfolger und das Fortleben des ganzen Unternehmens; und die Zwänge dieser kollektiven Gesamtidentität sind tief genug und von Anfang an eingelagert in alle ihre Mitglieder, Söhne und Töchter wie Väter und Mütter, so wirken sie aus ihnen selbst heraus und nicht nur immer von neuem von außen in sie hinein. – Aber auch in anderer Hinsicht ist eine solche Bewertung unzureichend, weil sie sie nicht gegen die Zwänge der Kleinfamilie abwägt. Ein Familienunternehmen „lässt keinen eigenen Lebensentwurf zu, da das eigene Leben nicht mehr einem selbst gehört“ (127). Sicherlich! Aber gehören Frauen und Männer, und selbst Kinder und Alte, wirklich sich selbst in den ‚Seniorenheimen‘, den Kindergärten und Schulen, im Beruf und in Betrieben, die andern gehören; und selbst in diesen nach allen Seiten ausgesetzten Familien, gehört man da wirklich sich selbst so wesentlich mehr als ein Nachfolger in Familienunternehmen? Der eigene Lebensentwurf, gewiss,

mag in der kleinen Familie entstehen, aber die Lebenswirklichkeit dann fühlt sich wahrscheinlich kaum besser an.

Für die Großeltern hatte die traditionelle Formation des Ganzen Hauses noch mühelos Raum und Sinn, wie die berühmte Katechisierung Tonis durch den alten Johann Buddenbrook am Eingang des Romans zeigt. Unter dem Dach der Großfamilie – um noch einmal daran zu erinnern – war alles versammelt, wurde alles genutzt und hervorgebracht, was ihre Mitglieder brauchten. Erst als im Zuge der Modernisierung, der Industrialisierung und Institutionalisierung alle diese Funktionen nach außen verlagert wurden, wurde auch die neue Formation der Kleinfamilie möglich und notwendig, und mit ihr so etwas wie persönliche Identität, eigener Lebensentwurf und die Gründung der Ehe durch und auf Liebe, die allerdings schon länger literarisch fiktiv inauguriert worden war, wie Luhmann gezeigt hat. „Ehen werden im Himmel geschlossen und im Auto geschieden“, man kennt sein ‚mauvais‘ Bonmot. Man braucht die ältere Generationenfamilie nicht zu verherrlichen, wie das Wilhelm Heinrich Riehl im 19. Jahrhundert noch tat, als sie schon sich aufzulösen begann; aber man wird das auch nicht mit der Kleinfamilie tun, die ja deren Probleme nicht etwa gelöst, sondern nur durch neue Probleme abgelöst hat. Der mit ihr entstehende Liebes- und Eheroman hat das spätestens seit Goethes *Wahlverwandtschaften* (1806) schon weitblickend genug erzählt und für die adelige wie bürgerliche, ja sogar die proletarische Familie – wie Herrad Schenk gezeigt hat – nur noch immer genauer und kritischer hervorgekehrt, natürlich keineswegs nur in bloß literarisch-kulturellem Wandel.

Aber, als hätte es diesen wirklichen Prozess der Formationen, eine Sozialgeschichte der Familie und den sich darin mit vollziehenden Wandel des Liebes- und Eheromans gar nicht gegeben und als müsse man ihn auch gar nicht beachten, referiert Anderson in seinem einleitenden Beitrag „Die Aufgabe der Familie / das Ende der Moderne: eine kleine Geschichte des Familienromans“ eine abenteuerlich geistesgeschichtliche Fabel des angeblich weiblichen Familienromans von Pongs, gibt dann der nicht weniger abenteuerlichen Konstruktion einer robusteren, virilen Variante durch Watt einen gewissen Vorzug, um schließlich auf den restlichen Seiten mit einem guten Hegel-Zitat das „Ideal der Liebesehe“ als „Wert der modernen bürgerlichen Gesellschaft“ (26) zu konstatieren und dessen Krise, Hofmannsthal und Rilke kurz streifend, an Kafkas Hauptfigur des Junggesellen zu illustrieren. Was, immerhin, sicher nicht ganz verkehrt ist.

Ganz anders, bescheidener, näher am Text und der sozialen Wirklichkeit, arbeitet Petra Brunnhuber in ihrem Beitrag „Endstation Seniorenheim. Die Thematisierung des Alters im deutschsprachigen Roman der Gegenwart“. Sie geht vom realen ‚demographischen Wandel‘ aus, wie wir die Verschiebung der Altersproportionen gern topisch nennen, spricht kurz über die politischen und rechtlichen Debatten und Entscheidungen, wirft dann einen Blick auf die sich mehrenden Romane und Filme zu diesem Thema, und untersucht schließlich zwei Beispiele detaillierter: Annette Pehnts *Haus der Schildkröten* (2006) und Ulla Hahns *Unschärfe Bilder* (2003), eine Auswahl, die den Kontrast bei ähnlicher Grundstruktur freilegt.

Denn beide Romane trennen den Raum der Alten und Jungen und damit ihre Figurationen und verbinden ihn nur durch die Besuche dieser bei jenen. Die Alten, vor allem bei Pehnt, verfallen würde- und perspektivlos in ihrem Heim, die Jungen unterziehen sich dem Besuch als mühseliger Pflicht, mit bedrückenden Nachwirkungen und versuchten Fluchten. Bei Hahn, in einem weitaus komfortableren Seniorenheim an der Elbe, ermöglicht der Besuch der Tochter beim Vater, da sie beide gebildete Leute sind, immerhin Gespräche; die sich nach einer erheblichen Störung – hervorgerufen durch ein Zeitungsfoto aus dem Zweiten Weltkrieg, mit dem die Tochter den Vater konfrontiert – sogar vertiefen und an Sinn gewinnen.

Ulla Hahn zeigt, wie Tochter und Vater gemeinsam die Wahrheit der Vergangenheit und zueinander finden; wobei das Altersheim den Ort einer Annäherung darstellt und das Alter den positiven Aspekt aufweist, die Erinnerung für die nächste Generation zu bewahren (192).

Damit reicht dieser Roman übrigens in das Korpus der neuen deutschen Generationenromane hinein und wird auch in diesem Zusammenhang oft behandelt. – Petra Brunnhuber beobachtet die insgesamt bedrückende Bestandsaufnahme der Romane nicht ohne Beunruhigung und fragt, auch im Rückblick auf ältere Zeiten und den dort hohen Wert des Alters, am Schluss fast schüchtern, „könnte Literatur aber nicht auch positive Möglichkeiten und andere Lösungen für das Alter bieten“ und so eine „positive Veränderung des Altersbildes bewirken?“ (194).

Mit diesen wichtigen Fragen nach einer nicht nur bestandsaufnehmenden, sondern auch Varianten fingierenden, orientierend kulturellen Rolle der Literatur geraten wir in ein interessantes Problemfeld von Sozialge-

schichte und Literaturprozess, das wir, ohne es auch nur richtig zu klären oder gar lösen zu können, wenigstens umreißen wollen.

Brunnhuber benennt ihre Textsorte mit dem Namen Familienroman, weil ja immerhin sich Alte und Junge noch begegnen, wenn auch außerhalb der Familie. Sie hätte diese Texte aber auch mit fast ebenso gutem Recht mit dem Namen Altersromane belegen können; genauso, wie wir eine Reihe neuester Texte Jugendromane nennen und auch ähnliche Romane um 1900 (etwa Hesses *Demian*) so benannt haben. Oder wie wir Texte zwischen Jugend und Alter eben Liebes- und Eheromane nennen, auch wenn sie nicht nur verheiratete Paare, sondern zusätzlich gefährliche Liebschaften oder Patchwork-Gebilde oder inzwischen Single-Beziehungen gleicher oder verschiedener Geschlechter erzählen. Und auch die Mehrgenerationenromane älterer und neuester Zeit dürfen diesen Namen beanspruchen. So sind im literarischen Prozess eine ganze Menge unterschiedlich thematischer Textarten entstanden, die sich oft überschneiden, zu flüchtigen Protogenres wie den Jugendromanen entwickeln oder auch zu veritablen länger haltenden Genres verfestigen können, wie etwa der Entwicklungsroman seit Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1795/96). – Wir sollten, auch wenn wir diese Textarten und Genres differenziert benennen und in Genese und Wandel noch genauer fassen müssten als bisher, ihnen trotzdem den allgemeinen, altmodischen Namen Familienromane nicht vorenthalten.

In unserer Einführung und den folgenden Beiträgen ist immer wieder leicht formelhaft die Rede vom Wandel der alten Groß- zur neueren Kleinfamilie, und selbst viele unserer Romane stellen solche Vorgänge in dieser Weise dar. William H. Hubbard hat in seiner *Familiengeschichte* diese Auffassung gehaltvoller zusammengefasst und als eine lange dominierende „These eines linearen Übergangs“ (9) kritisiert. Sie sei „nicht direkt falsch, aber zu wenig differenziert“, von „der vorindustriellen Familie und der modernen Familie kann nicht gesprochen“ werden. „Die Familie zeigt vielmehr eine Vielfalt von Formen und Verhaltensweisen, die vor allem durch materielle Umstände beziehungsweise Produktionsverhältnisse bedingt sind“ (10). Da hat er natürlich recht, das soll hier eigens vermerkt sein; und seine *Studien und Materialien zur deutschen Familie seit dem Ende des 18. Jahrhunderts* wird man so wenig unberücksichtigt lassen wie Heidi Rosenbaums *Formen der Familie. Untersuchungen zum Zusammenhang von Familienverhältnissen, Sozialstruktur und sozialem Wandel in der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts*, wenn man die deutsche Familienliteratur erforscht. In

dem weiten raum-zeitlichen Horizont unserer Untersuchungen freilich war eine – allerdings niemals ‚linear‘ verstandene – verallgemeinernde Typologisierung so unvermeidlich wie nützlich. Und natürlich auch, für interessierte Leser, ausreichend verständlich. Deshalb noch einmal unsere leicht vereinfachende Rede:

Was sozialgeschichtlich einmal die Sippen, die großen Familien- und Generationenverbände waren, dann die immer noch großen und trotz aller Belastungen einigermaßen stabilen Kleinfamilien, die sich neben vielen moderneren, fragmentarischen oder komplexeren Gebilden, erhalten haben; und die alle trotz ihrer Sonderformen aufeinander angewiesen bleiben: das mag und soll man natürlich als Formen einer Evolution unterscheiden, erkennen und benennen, aber eben auch unter dem einheitlichen Namen des Wandels der Familie fassen dürfen. Sie ist in dieser Vielgestalt ein bindendes Mittleres und ein ausgesetztes Zwischen von Einzelnen und Gesellschaft, auf dessen Intimität und Produktivität, Wunscherfüllung und soziale Leistung wir nicht verzichten können. Versteht sich, dass wir alle in diesem schönen und schwierigen Feld auf neue und alte Wahrnehmungen angewiesen sind, die unser eigenes Erleben und Erfahren übersteigen, also auch und vielleicht sogar vor allem auf die Literatur als ein höchst flexibles, Kultur generierendes Orientierungsmedium, das in abbildenden wie fingierenden Erzählweisen und Geschichten sich bewegt.

Für uns, die Sachwalter der Literatur, reicht das freilich nicht aus, gehört vielmehr die Wahrnehmung und Nutzung der soziologischen Familienforschung dazu. Oder, falls wir das nicht immer schaffen, zumindest die Lektüre ihrer Vermittlung in der Zeitung. Ein Beispiel, höchst nachahmenswert, sei hier erwähnt. „Love in the air. Der indische Valentinstag“ in der FAZ vom 8. Februar 2011, von Christiane Brosius, ihres Zeichens Professorin der ‚Medienethnologie‘. Sie beginnt mit der Legende des Heiligen Valentin, der im 2. Jahrhundert nach Christus „Verliebte traute“ und skizziert dann ihre kulturhistorische Wirkung und gegenwärtige Verbreitung. Es folgen indische Beispiele ihrer Vermarktung durch Medien, Werbung und Postkarten sowie deren Rolle im modernen Liberalisierungsprozess eines Liebesverhaltens, das gegen das traditionelle Muster der alten, arrangierten Kasten-Ehe verstößt. Sie berücksichtigt ein, erst 2010 vom Obersten Gerichtshof erlassenes Urteil, das es als „legitim bezeichnet“, dass „zwei Menschen sich schon vor der Ehe ineinander verlieben und möglicherweise sogar zusammenleben“. Sie vergisst aber auch nicht das demographische

Kuriosum, dass eine große Mehrheit der Heranwachsenden dieser neuen Liebessemantik folgt, gegen die Widerstände der alten Familien, und dass trotzdem eine fast ebenso große, sich mit jener überschneidende „Mehrheit urbaner Jugendlicher immer noch die arrangierte Ehe vorzieht“. Denn die „Unterstützung der Familie ist gerade in Zeiten wirtschaftlicher Mobilität und Risiken ein wichtiges Gut“, wie Brosius kommentiert. Genau das beleuchtet scharf jene Wünsche und Leistungen der Familie als eines ‚bindenden Mittleren‘, von dem wir zuletzt und mehrfach gesprochen haben. Bei ihr steht, auf ein paar Spalten mit illustrierenden Bildern, wofür wir ein paar hundert Seiten gebraucht haben! Das Ganze im Kleinsten, zum Schluss – und als Eröffnung.

Eine Literaturwissenschaft, die sich nicht im eigenen Zirkel verfängt und verzettelt, wird diesen weiten Horizont im Blick haben, nicht nur um neue Forschungsfelder zu finden, sondern auch um den Lesern, Kritikern und vielleicht auch wieder den Autoren dienlich zu sein.

Hamburg, im Frühjahr 2011

*

So war unser Buch abgeschlossen, endgültig. Da geriet mir auf dem Tisch vor der Bibliothek, wo Studenten und Kollegen ihre abgefertigten Bücher hinlegen, *Das Gewissen der Männer* in die Hand, *Reportagen aus der orientalischen Despotie* (1992) von Cheryl Benard und Edit Schlawer. Das klang zugespitzt und da ich ein Mann bin, auch auf mich gerichtet. So nahm ich es auf, überflog das Inhaltsverzeichnis und las dann das erste Kapitel: über Shalina und ihren Mann, der sie verbrannt hatte, und ihren Vater, der das vergeblich gerichtlich verfolgt wissen wollte – einer der vielen Morde an Ehefrauen, die in Indien begangen, kaum aufgeklärt, in Prozessen verschleppt und nicht bestraft werden.

Daran wollte ich nicht vorübergehen. Wie an so vielen anderen Untaten unserer modernen Zivilisation. Ich nahm den schmalen rororo-Band mit und las an den folgenden Abenden eines dieser Kapitel aus verschiedenen Ländern, von Schrecken zu Schrecken weiter getrieben.

„Die Ehe in Indien ist ein Geschäft“, erklärt eine Sozialarbeiterin (20). Doch nur für den Mann und seine Herkunftsfamilie – für die Frau kann das den Tod und ihre Herkunftsfamilie den Ruin oder Schande bedeuten, wenn

sie nicht zahlt. Denn es geht nicht nur um eine aufwendige Hochzeit oder Familiengeschenke (oder wie früher in Europa um eine Mitgift). Die vielseitigen und extremen Forderungen werden auch nicht vorher vertraglich fixiert, sondern nach Verlobung und Hochzeit gestellt und gesteigert. So wird die Tochter zur Geisel der Großfamilie des Mannes, der Vater der Tochter in doppelter Weise erpressbar, weil er diese nicht Qualen und Tod aussetzen will, sie aber auch nicht wieder zu sich nehmen kann, da eine Scheidung den Ruf seiner Familie und die Ehe-Chancen der andern Töchter (und Söhne) zerstört. – Wir haben auf ähnliche, aber weniger krasse Bedingungen solcher Art am Beispiel von Tonis Ehen in den *Buddenbrooks* hingewiesen.

Shalinas neue Großfamilie hatte

viele Probleme. Dieser junge Mann sollte einen Job kriegen, jener sein Studium finanziert bekommen, dieser Teil vom Haus renoviert und jenes neue Geschäft unterfangen der Familie mit Kapital ausgestattet werden. Shalina wurde, um diesen Forderungen Nachdruck zu verleihen, geschlagen. Tagelang bekam sie nichts zu essen. Das sollte sie ihrem Vater berichten, damit er Angst bekam um sie und zahlte (21).

Der Vater wollte sie zurücknehmen, aber Shalina hat eher alles bis zum Schluss ertragen. Ihr Mann hat sie nicht wie üblich mit Benzin, sondern mit Whisky übergossen, angezündet, eingeschlossen und dann, als ein Nachbar intervenierte, sie solange ziellos durch die Straßen gefahren, bis keine Rettung mehr war. Sie ist im Krankenhaus gestorben. Berühmt geworden, weil ein herbeigerufener Filmemacher das Zeugnis der Sterbenden, ihre letzten geflüsterten Worte, aufgenommen hat.

Das ist nur eine dieser Geschichten, in Indien und anderen Ländern des Orients, die die reisenden Forscherinnen in entsetzter Teilnahme mit den Frauen erzählen und ihrer Empörung Ausdruck verleihen, in starken schlagenden Worten. Erst gegen Ende erhellt sich ein wenig die Düsternis dieser Verhältnisse. „Drei Frauen“, so heißt das Kapitel, als ob es an Musil erinnern wollte. Sie erzählen ihr Leben selbst, in einer persönlichen, sehr behutsamen, suchenden Sprache. Mimi, Kyra, Aisha kommen aus liberaleren Herkunftsfamilien, leben in Ehen und Verhältnissen in Europa und versuchen sich selbst und ihren Weg zu finden „zwischen den Fronten“, wie der Untertitel lautet. Einsperrung und Bedrängnis, Gewalt und Tötung sind hier weiter entfernt, aber noch immer sind sie wirksam und spürbar bis in

die kleinsten Gefühle und Schritte, schwierig und unsicher, verwirrend, zerrissen. Sogar für den Bruder Aishas, im nächsten Kapitel, „Mahmat, der Hüter seiner Schwester“ sein soll in Deutschland und nicht weiß, wie er das bewältigen kann. Gerade wenn ihm ganz fern liegt eine Untat wie der berüchtigte ‚Ehrenmord‘, den Ayhan begangen hat an seiner zwischen den Fronten zu leben versuchenden Schwester Hatun Sürücü, die die „Ordnung der Familie“ beleuchtet, wie der Titel einer Rezension das benennt (SZ vom 30. August 2011, 14).

Es kann sein, dass wir die Ordnung in den älteren und neueren Großfamilien nicht in der gleichen Schärfe gesehen haben oder auch sehen konnten. Einmal, weil Literatur, die immer neue und bessere Möglichkeiten des Lebens sucht und fiktiv erprobt, damit einen leichten Schleier über die Dinge legt, die Schwere, Schrecklichkeit und Vertracktheit des tatsächlichen alltäglichen Lebens. Zum andern, weil fast alle unsere Texte von Männern verfasst – von Männern auch untersucht worden sind, mit einer Ausnahme. Das mag die Einrede der Frauen wenigstens hörbar machen. Fiktionale und faktuale Literatur, ich weiß es wohl, sollen wir unterscheiden. In einer Wissenschaft macht das Sinn – aber der Weisheit letzter Schluss wird es nicht sein. Denn hinter den Zeichen erst liegen die Dinge.

Sorgsamste, wohl überlegte Schrift, immer ist sie überholbar durch neue Schriften und Perspektiven, ohne die Wirklichkeit selbst am Ende zu fassen. So wie der schnelle Achill die schwerfällige Schildkröte niemals erreicht, oder sie nur überrennt, übersieht.

Heinz Hillmann, 11. September 2011

Literatur

- Benard, Cheryl und Edit Schlaffer. *Das Gewissen der Männer. Geschlecht und Moral – Reportagen aus der orientalischen Despotie* (Reinbek bei Hamburg 1992; rororo aktuell 13015).
- Costagli, Simone/Matteo Galli, Hg. *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext* (München 2010).
- Eichenberg, Ariane. *Familie – Ich – Nation. Narrative Analysen zeitgenössischer Generationenromane* (Göttingen 2009).
- Eigler, Friederike. *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende* (Berlin 2005).
- Hubbard, William H. *Familiengeschichte. Materialien zur deutschen Familie seit dem Ende des 18. Jahrhunderts* (München 1983).
- Kilchmann, Esther. *Verwerfungen in der Einheit. Geschichten von Nation und Familie um 1840* (München 2009).
- Luhmann, Niklas. *Liebe als Passion. Zur Codierung der Intimität* (2. Aufl. Frankfurt a. M. 1982.).
- Rosenbaum, Heidi. *Formen der Familie. Untersuchungen zum Zusammenhang von Familienverhältnissen, Sozialstruktur und sozialem Wandel in der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts* (Frankfurt a. M. 1981).
- Ru, Yi-Ling. *The Familiy Novel: Toward a Generic Definition* (New York 1992).
- Schenk, Herrad. *Freie Liebe – wilde Ehe. Über die allmähliche Auflösung der Ehe durch die Liebe* (München 1987).
- Weigel, Sigrid. „Generation, Genealogie, Geschlecht. Zur Geschichte des Generationskonzepts und seiner wissenschaftlichen Konzeptualisierung seit Ende des 18 Jahrhunderts“, in: L. Musner/G. Wunberg, Hg. *Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen* (Wien 2002), 161–190.

Kapitel 1

Die Patriarchengeschichte im Alten Testament und ihre Fortschreibung in *Die Kinder unseres Viertels* (1959/67) von Nagib Machfus

Heinz Hillmann

Die Patriarchengeschichte

Wir beginnen mit der Patriarchengeschichte der Bibel, weil sie für unseren europäischen – ‚abendländischen‘ – Kulturkreis eine exemplarische und, wie mir scheint, fast unzerstörbare Bedeutung hat. Man mag ihre historische Wirklichkeit noch so sehr mit guten Gründen bezweifelt finden, beglaubigt oder in Einzelheiten hin und her diskutiert; man mag ihren kanonisch gewordenen Schriftbestand in verschiedene zeitliche, religiöse oder literarische Fassungen aufgelöst sehen – die Vätergeschichte, ihre Vor- und Urgeschichte über Noah bis zu Adam und Eva und die Nachgeschichte des Auszugs des Volkes Israel aus Ägypten stellen sich immer wieder vor unserem geistigen Auge her, als wären sie niemals angetastet gewesen. Sei es, dass wir sie lesen und solange wir lesen ihr einfach glauben, wie wir ja jedem literarischen Text während des Lesens Glauben schenken und alles für bare Wirklichkeit halten. Sei es, dass wir lächelnd aus ihr heraustreten, wieder an die vielen textkritischen und kulturhistorischen und alle möglichen anderen wissenschaftlichen Entdeckungen denken oder uns nun wieder erinnern, wie viele andere Völker und Kulturen ganz andere Urerzählungen haben und glauben oder geglaubt haben. Griechische Götterfamilien oder Geschlechter wie die Atriden in vorhomerischen Sagen, in den beiden Epen Homers oder der Theogonie Hesiods und immer so fort – jene Urgeschichten des hebräischen Testaments stellen sich immer wieder her wie das tiefe

Blau unseres Himmels, wenn sich Wolken und Nebel auflösen und wir auch nicht daran denken, dass ja der Weltraum schwarz ist wie die Nacht, unverrückbar bleibt uns das himmlische Blau.

Treten wir also in diese alte Familiengeschichte ein. Denn die „Vätergeschichte ist Familiengeschichte“, wie es in der Einleitung der *Neuen Jerusalemer Bibel* (1985) heißt. Ob „hier die Erinnerungen gesammelt sind, die man von den Urvätern Abraham, Isaak, Josef bewahrte“ (9), müssen wir gar nicht klären und es ist nicht mehr zu klären und durch nichts zu beglaubigen. Wir nehmen sie als einen Schatz von Geschichten, die, immer wieder erzählt, ein Familiengedächtnis bilden, das man dann in dieser zeitlichen Ordnung und in dieser Gestalt so tradiert und schließlich auch schriftlich fixiert oder nachträglich fingiert. Die *Jerusalemer Bibel* nennt sie eine „volkstümliche Geschichte“, die „bei persönlichen Anekdoten verweilt [...] ohne die Erzählungen mit der allgemeinen Geschichte zu verknüpfen“ (9). Das ist im Ganzen richtig und wichtig, aber es reicht doch nicht aus. Denn die Familie ist, als Sippe, ja Gefüge von Stämmen, selbst eine eigene Welt und ihre Geschichte, es mag andere Völker irgendwo geben, aber hier ist das Zentrum der Welt und die Gegenwart Gottes.

Das ist eine mythische Erzählung, wie die Urgeschichte von Adam und Eva im Paradies: Hier und nirgends sonst beginnt die Große Geschichte der Menschheit, und da stellen wir auch nicht fest, dass die Ereignisse der Ur-eltern nicht mit andern Völkern oder ihren Ereignissen verknüpft sind. Einen mythischen Raum kann man nur mit sich selbst vermessen und wenn man ihn mit anderen, uns bekannt werdenden Räumen vergleicht, hat das nur dann einen Sinn, wenn man auf diese Weise seine Struktur, sein inneres Universum in Vergleichen verdeutlicht. Das Paradies ist eine geschlossene Welt, ist selbst die „allgemeine Geschichte“ und muss nicht erst noch mit ihr verbunden werden.

Nach einigen Wanderbewegungen und damit verbundenen Begegnungen der ersten Väter öffnet sich erst mit dem Wechsel des Raums in der vierten Generation die Erzählung für andere Völker und tritt das Stammesgefüge in die politische Geschichte ein. Es ist der vierte der „Väter“, der nach Ägypten kommt, an die Seite des Pharao aufsteigt, eine gewaltige Nahrungspolitik stiftet, der zweite Mann nach dem Pharao wird und schließlich seine Familie dorthin nachholt, wo es Volk wird. Josef also wird mit der politischen Geschichte direkt verbunden, macht selber Staatsgeschichte und bringt in der Nachwirkung sein Volk in den halbwegs my-

thisch verstandenen Raum der Politik ein. Auf diese letzte Etappe läuft die Vätergeschichte, wie ihre Vor- und Urgeschichte, zu, sie steht am Ende der Genesis, sie bildet den Schluss des ersten Buchs Mose, und wir müssen den Text und seine Komposition ernst nehmen.

Das zweite Buch Mose erzählt nun, nach einem charakteristischen Rückgriff auf die Sippengeschichte, die Volkwerdung Israels fort, seine Separation in Ägypten, seinen Auszug, den Zug durch die Wüste und seine Kämpfe mit anderen Völkern, den bevorstehenden Einzug in das gelobte Land und seine von Gott ausdrücklich gebotene „Landnahme“. Dann erst folgen die im genaueren Wortsinn historischen Bücher der hebräischen Bibel, die die allmähliche innere Organisation des Volkes zu einem Staat erzählen mit einem Königtum schließlich, das mit der geistlichen Institution des Tempels und den Propheten eine schwierige Balance suchen muss über den Führungswillen Gottes. In der Familiengeschichte war das noch einfach, da erschien er dem Familienchef oder in einer wichtigen Verheißung auch der Familienmutter und sagte, was er wollte, und wie es weitergehen würde. Jetzt aber ist bei der Ausdifferenzierung der Instanzen die Innen- wie Außenpolitik mit anderen Völkern immer Problem.

Nun ist die Familien- durch die politische oder Staatsgeschichte abgelöst, sind zwei ganz unterschiedlich ausdifferenzierte Erzählweisen entstanden, die ihren eigenen Regeln und Logiken folgen, sie je für sich weiterentwickeln und deshalb nur noch schwer zu verbinden sind. So jedenfalls lesen wir, der Reihe nach, die Erweiterung und Ausdifferenzierung der Urfamilie zu Volk und Staat und finden solche Chronologie ganz natürlich und plausibel.

*

Aber so, der Reihe nach, ist sie keineswegs als einheitliche Erzählung geschrieben oder offenbart worden, sondern erst später in mancherlei Teilen und Fassungen und von ihnen aus in verschiedenen Rückgriffen entstanden und erst spät in eine, und noch später in die verbindliche kanonische Ordnung gebracht worden, die wir kennen und deshalb als natürlich empfinden. Und das gilt selbst für die Patriarchengeschichte, die doch wie ein unverrückbarer und unverzichtbar gearteter Baustein zwischen der frühen Vor- und der späteren Volks- und Staatsgeschichte wirkt.

Wir werden noch sehen, wie fast alle modernen Generationengeschichten versuchen, die Trennungen und Ausdifferenzierungen zwischen Familien und Gesellschaftsorganisationen in der Wirklichkeit wie in den Genres und Diskursen durch eine poetische Technik zu überbrücken, die das große Ganze im Kleinen als eine Analogie, als Pars pro Toto oder komplexer als Metonymie fassbar machen will.

Aber wahrscheinlich sind schon die einfachen, scheinbar nur sich selbst meinenden Ereignisse der drei beziehungsweise vier Elterngenerationen nicht bloß Vorstufe späterer Entwicklungen. Sondern in späterer Zeit verfasste oder redigierte Metonymien, die die äußeren und inneren Krisen und Katastrophen Israels zwischen 700 und 400 v. Chr. in die frühere Familiengeschichte zurück und hinein konzentrieren und so als Vorausdeutung oder verheißene Lösung ihrer eigenen Zeit-Probleme entwerfen.

Nur dürfen wir das nicht als bewusste Rückprojektion verstehen oder gar verdächtigen. Es ist vielmehr eine religiös gläubige Deutung, die einen älteren Erzählkomplex umschreibt, weil sie darin den göttlichen Plan und Gottes Verheißung entdeckt – oder als ein mythisches Erzählen, das im Ursprung das Wesen sieht, das sich immer wiederholt bis in die eigene Gegenwart hinein.

Die quellenkritische Erforschung der Heiligen Schrift, also die gelehrte und weitgehend theologische sogenannte Bibelkritik hat spätestens seit dem aufklärerischen 18. Jahrhundert die selbstverständliche Sicherheit in dem einen, wahren Wortlaut der Schrift bei so vielen Varianten und mancherlei Unstimmigkeiten erschüttert und damit auch den einfachen schlichten Glauben an seine Wirklichkeit gefährdet. Das gilt auch und besonders für das erste Buch Mose, die Genesis, mit ihren unterschiedlichen Doppelungen zum Beispiel schon für den Schöpfungsbericht, mit Widersprüchen und Inkonsistenzen, die zur Annahme von mündlichen oder schriftlichen Vorfassungen wie denen des Jahwisten und des Elohisten geführt hat, die in einer späteren Priesterschrift einigermaßen vereinheitlicht und neu gefasst wurden. Aber auch diese lange geltenden Rekonstruktionen sind inzwischen mit guten Gründen infrage gestellt worden. Das gilt natürlich auch, und in besonderer Weise, für die Patriarchengeschichte der Genesis. „Die Texte der Erzelternerzählungen“ – wie Irtraut Fischer die einseitig männliche Benennung mit Recht auch auf die hier sehr starken Frauen erweitert hat – „sind ganz sicher nicht aus einem Guss. Wie und wann die Einzeltexte entstanden sind, komponiert und redigiert wurden, ist in der

derzeitigen Pentateuchforschung heiß umstritten. Die alten Erklärungsmuster von einander unabhängigen Quellen, für die die Siglen J, E, P, Dtn (Jahwist, Elohist, Priesterschrift, Deuteronomium) stehen und die in die frühe Königszeit zurückreichen, haben ausgedient“. Nach langjährigen eigenen und anderen neueren Forschungen schlägt sie deshalb in ihrem jüngst erschienen Aufsatz („Die ‚Frauentexte‘ in den Erzählern-Erzählungen“, 2010) eine wesentlich spätere Abfassungszeit vor, die Zeit der Niederlagen, Katastrophen des Reichs und des Exils Israels zwischen 700 und 400, deren politische Ereignisse sich in Figurationen und Beziehungen, Genealogien, Raumbewegungen und Verheißungen der Familiengeschichte spiegeln und verdichten (274f).

So liest sie sehr überzeugend, und, wie die ihr übertragene Abfassung des entsprechenden Bandes des renommierten neuen Herder-Kommentars anzeigt, auch zunehmend anerkannt, die „Patriarchen“-Geschichte als politisch-religiöse Erzählung, als Metonymie der Familienereignisse. Da das für unsere gesamte Untersuchung von besonderem Interesse ist, zitiere ich aus ihrem Buch *Gottesstreiterinnen* (2006) eine längere Passage:

Wir haben es nicht in dem Sinne mit Familienerzählungen zu tun, als ob die Volksgeschichte Israels von einem einzelnen über Familie, Sippe, und Stamm zum Volk verlaufen würde. Die Erzählern-Erzählungen waren von Anfang an Geschichten über die Anfänge des Volkes Israel. Daß diese als bunte Lebensgeschichten von Frauen, Männern und deren Kindern erzählt wurden, ist Ausdrucksmittel und literarische Technik. Da der Familienverband zu allen Zeiten in Alt-Israel die soziale Grundeinheit war, konnte man mit dieser Erzähltechnik sowohl Völkergeschichte schreiben, indem die Eltern Israels für die soziale Größe des Volksverbands stehen, als auch die Identifikationsmöglichkeiten für die Adressaten und Adressatinnen der in den einzelnen Phasen der Geschichte Israels immer wieder aktualisierten Botschaft bieten (16).

Wird aber „Volksgeschichte als Familiengeschichte“ erzählt, dann sind die Frauen „nicht bloß Mütter“ und auf die „stereotype Familienrolle“ festzulegen: „Es geht also nicht an, diese Erzählungen in Bezug auf die Frauen als idyllische ‚Familienerzählungen‘ zu deuten, in Bezug auf die Männer aber als hochpolitische ‚Volksgeschichte‘.“ Vielmehr ist das „Handeln von Frauen wie von Männern in den Familienerzählungen *politisches Handeln*“, ist

also, was sie dabei „mit ihrem Gott erleben“ und in seinem Namen tun, „in hohem Maße reflektierte Theologie Israels“ (16f). Das ist nun keineswegs nur eine allgemeine Konsequenz der „literarischen Technik“ der Metonymie, sondern konkrete Erzählung in den Texten selbst, in denen die Frauen „Gotteskämpfe“ und Gottesverheißungen nicht weniger ausführen und erfahren als die Männer, oft engagierter, erfolgreicher, kühner sogar als diese; und nicht nur in diesem Buch des Alten Testaments.

Es wurde Zeit, dass gegenüber dem Jahrhunderte und Jahrtausende fortgeschriebenen Mainstream der Bibelauslegung bis in die Ausgaben, ihre Kommentierungen und Zwischenüberschriften hinein, diese umsichtigen und differenzierten Untersuchungen seit Irmtraut Fischers Habilitationsschrift durchgeführt wurden. Wenn ich trotzdem die frühere, noch vor der Lektüre ihrer Publikationen geschriebene Fassung meiner eigenen Textanalyse so gelassen habe, wie sie sich noch durchaus im Rahmen der *Jerusalemener Bibel* und älterer Kommentare ergab, so weil ich glaube: Man kann nun die „Vätergeschichte“ mit der hier im voraus skizzierten „Erzelter Erzählung“ vergleichend und gleichzeitig lesen, sozusagen mit einer doppelten Optik in die je eigene Auseinandersetzung eintreten, die zu einer gespannteren, wacheren Lektüre dieses immer so wunderbaren wie problematischen Geschehens führt.

*

Um in die Dimensionen der Patriarchengeschichte hineinzugeraten, so wie sie dasteht als Text und wo im Genesis-Buch und worauf sie in der Wirklichkeit zu referieren scheint, ist es nützlich, zunächst einen historiographisch vergleichenden Blick auf die Tatsachen zu werfen, auf die sie – wie die Bibelhistoriker vermuten – wahrscheinlich verweisen.

„Man könnte sagen“, heißt es im Vorwort der *Jerusalemener Bibel*,

dass Abraham in Kanaan etwa um 1850 vor Christi Geburt lebte, dass bald nach 1700 Josef seinen Aufstieg in Ägypten erlebte und die anderen Söhne Jakobs zu ihm kamen. Für das Datum des Auszugs [...] bietet die Bibel einen entscheidenden Hinweis: Nach dem alten Text Ex.11 haben die Hebräer an dem Bau der Vorratsstädte Pitom und Ramses gearbeitet. Der Auszug folgte also nach dem Regierungsbeginn Ramses II., der die Stadt Ramses gründete [...] also um 1250 vor Christus.

Die Ansiedlung im Ostjordanland würde dann, wenn man die Wüstenzeit mit etwa einer Generation ansetzt, „etwa in die Zeit um 1225 fallen“. Das aber steht im „Einklang mit den Auskünften der Archäologie über den Beginn der Eisenzeit, die mit dem Sesshaftwerden der Israeliten in Kanaan zusammenfällt“ (9f).

Das ist ein chronologisch geordnetes Zeitgerüst, wie es ein wissenschaftliches „künstliches“ Gedächtnis konstruiert. Abraham oder Josef und Ramesses II. stehen hier nur als zeitmarkierende Figuren und als Repräsentanten von Staaten beziehungsweise von nomadischen Sippen und Epochen wie der Eisenzeit. Dass zwischen dem Einzug und Auszug Israels, also der Volkwerdung Israels, runde 500 Jahre liegen, müsste der Historiker auf ähnliche Weise füllen und überbrücken, und eigentlich dabei auch überlegen, wie die Familienaneddoten so lange überleben konnten. – Das Familiengedächtnis hat damit freilich gar keine Schwierigkeiten. Die 500 Jahre sind einfach nicht da, sie fallen in den kleinen Abgrund zwischen den zwei ersten Kapiteln der Bibel, zwischen das Ende der Genesis als Familiengeschichte und dem Anfang des Exodus als dem Beginn der Volks- und späteren Staatsgeschichte.

Aber, und das ist für uns besonders interessant, sie verschwinden nicht ganz: „Das sind die Namen der Söhne Israels, die nach Ägypten gekommen waren, mit Jakob waren sie gekommen, jeder mit seiner Familie“, so beginnt das Exodus-Buch und fährt dann fort: „Josef, alle seine Brüder und seine Zeitgenossen waren gestorben. Aber die Söhne Israels waren fruchtbar, so dass das Land von ihnen wimmelte“ (Ex 1.6,7). Das Familiengedächtnis rechnet nicht Zeit, es überbrückt sie mit Genealogien und Generationen der Familie, es erzählt Tode der Väter und Geburten der Kinder, das Fortleben in Söhnen, Enkeln, in „Kindern und Kindeskindern“, wie das die iterative Formel der deutschen Sprache so schön zu fassen weiß. Die darauf folgenden Verse (Ex 1.8–20) erzählen die Sorge der Ägypter mit diesem wachsenden Fremdvolk, den ersten Versuch der Eindämmung durch Unterdrückung und Arbeit, den zweiten der Tötung der männlichen Nachkommen. Doch dann geht die iterativ allgemeine, plurale Erzählung in eine singularische, familiäre über, im zweiten Kapitel. Das erzählt die Rettung Moses vor diesem Tod, die Aussetzung in einem Kästchen auf dem Nil und seine Adoption durch die Pharaon-Tochter. Aber auch diese Geschichte wird genealogisch eingeleitet (und später fortgesetzt): „Ein Mann aus einer levitischen Familie ging hin und nahm eine Frau aus dem gleichen Stamm. Sie

wurde schwanger und gebar einen Sohn“ (Ex 2.1,2). Damit korrespondiert das zweite genau mit dem ersten Kapitel und setzt den dort angesponnenen Faden fort, denn Levi wurde dort als einer der Söhne Jakobs genannt. Er ist der Gründer des Geschlechts, aus dem Mose und später die ganze Priesterkaste hervorgeht.

Natürlich hat das legitimatorische Bedeutung, aber darin geht die genealogische Kette nicht auf. Vielmehr reicht sie noch bis in die spätesten Glieder und Generationen, schon wenn sie institutionell geworden sind, sowie die staatlichen Instanzen zurück zu den Urvätern und der Urfamilie.

Noch Matthäus wird Jesus auf David und diesen auf Abraham genealogisch zurückführen, und zwar sogleich mit der Eröffnung seiner Erzählung: „Stammbaum Jesu Christi, des Sohnes Davids, des Sohnes Abrahams“, so lautet der erste Vers des ersten Kapitels in dem als erstes im Kanon stehenden Evangelium, und mit dem zweiten Vers („Abraham war der Vater von Isaak. / Isaak von Jakob / Jakob von Juda und seinen Brüdern“) beginnt eine Namenskette, die die ganze Geschichte Israels noch einmal durchläuft und so endet: „Im Ganzen sind es also von Abraham bis David 14 Generationen, von David bis zur Babylonischen Gefangenschaft 14 Generationen und von der Babylonischen Gefangenschaft bis zu Christus 14 Generationen“ (Lk 1.17). Man sieht deutlich, wie Matthäus die ganze Geschichte seit den Patriarchen in einem Zuge erzählt, wie er dabei auch die Außenbeziehung Israels mit der Babylonischen Gefangenschaft im Auge hat und überhaupt Jesus mit den „Hauptträgern der messianischen Verheißungen“ verbinden will. „Der Stammbaum von Lukas“, heben die Kommentatoren dagegen hervor, „ist universalistischer und geht bis auf Adam, das Haupt der ganzen Menschheit zurück“ (1378). Liest man die entsprechenden Verse dort nach (Lk 3.23–38), so liest und versteht man erst richtig, dass die damit vergegenwärtigte Urgeschichte zugleich die Schöpfungsgeschichte der Menschheit umfasst, denn: „Adam; (der stammte von) Gott“ (Lk 3.38).

Auf solche Weise wird Familien- zur Menschheits- und Weltgeschichte. Das Familiengedächtnis denkt sie im Generationenprozess in die Weite und Höhe, es tendiert zur Expansion.

*

Das macht Sinn für ihren Erzähler wie für ihre Hörer oder Leser. Denn in einer solchen Geschichte weiß man, woher man kommt und wohin man

geht und also auch, wo man steht und wohin man zu gehen hat, denn es steht von Anbeginn fest und gilt fürderhin, da das narrative und das normative Gebotsgefüge korrespondieren. Das gibt dem Einzelnen Orientierung, Halt und Aufgehobenheit in einem größeren Ganzen im Fortgang der Zeiten, auf das er sich verlassen kann. Aber das sichert auch wieder umgekehrt dieses Ganze, gibt ihm Festigkeit und Bestand, weil es in jeden Einzelnen eingelesen ist und in ihm wirkt. Erzählgebot und Familiengedächtnis sind für den Fortbestand einer Mehrgenerationenfamilie (sowie eines metonymisch erlebten Volkes) ein unabdingbares ideelles Orientierungssystem.

Anders als im modernen Entwicklungsroman, der den Einzelnen räumlich und zeitlich aus dem Familienverband herauslöst und auf sich selbst stellt, der ihm eine Entwicklungsgeschichte zur autonomen Individualität vorschreibt, die ihm selbst persönliches Glück und der Gesellschaft ein fähiges Mitglied in einer sich laufend wandelnden Welt und in wechselnden Umgebungen verspricht – ist die Familiengeschichte prinzipiell auf Bestand und Fortsetzung des Geschlechts und des Ganzen gerichtet. Der Einzelne muss sich als Mitglied und Teil des Ganzen verstehen und handeln, er erhält im Prozess der sich regenerierenden und reproduzierenden Familie, in den er stets eingegliedert bleibt, eine korporative Identität. Sein leibliches, seelisches und soziales Wohlergehen hängt ja davon ab, dass dieses Ganze erhalten bleibt, von ihm allein kommt ihm zu, was er braucht. Hier hat er seine Sicherheit, sein Auskommen, und – vor allen Gefahren von Außen – auch seine Geborgenheit, seine Ordnung und klare Rolle. Aber er muss sich umgekehrt dieser Ordnung auch unbedingt fügen, der Druck auf Fügsamkeit und deren Kontrolle sind ganz erheblich.

Hat die moderne Entwicklungsgeschichte ihr Problem darin, den Einzelnen aus der Familie erst zu lockern, ihn zu flexibilisieren, und ihn später wieder in wechselnde Verbände zu integrieren, so hat umgekehrt die Familiengeschichte ihr Problem darin, ihren sehr fest gefügten Mitgliedern einen gewissen Spielraum zu verschaffen, sei es für eigene Bedürfnisse, sei es für innere oder äußere Bedingungen des Wandels. Man könnte zum Beispiel oder müsste vielleicht sogar die ganze Josefsgeschichte unter diesem Aspekt lesen. Der vierte der „Väter“ – denn das ist ja Josef auch – muss von dem sehr strengen Gebot der Wahl einer Braut aus der eigenen Ethnie und Religion abweichen, genauso wie sich sein Vater und seine Brüder in die neuen Lebensverhältnisse in Ägypten einfügen müssen, weil sonst die Fa-

milie in der anhaltenden Dürreperiode zugrunde gehen würde. Damit wird die Josefsgeschichte fast schon zu einer Entwicklungsnovelle: Josef wird aus dem Familienverband räumlich wie zeitlich herausgelöst, entwickelt sich hier von einem stammes- zu einem staatsfähigen Mann und sorgt so umgekehrt jetzt dafür, dass seine Sippe sesshaft und auf die Dauer staatsfähig wird.

Es könnte sein, dass man die Josefsgeschichte sogar auf diese Weise lesen muss, wenn man an ihre Abfassungszeit in der beginnenden Staatsbildung Israels oder zur Zeit von Salomos Königtum denkt, der auch eine Pharaonentochter geheiratet hat. Ich habe diese Vermutung ja nur abgeleitet aus den zwei Typen von Geschichten und den mit ihnen verbundenen Konzepten und Umkehrungen des Problems von Festigkeit beziehungsweise Flexibilität der Familienmitglieder.

Manches spricht aber dennoch für eine solche Hypothese, nicht nur theoretisch, sondern auch historisch und in diesem Fall. Denn auch der Führer, Gesetzgeber und Gründungsvater des Volkes Israel, Mose, der ja im Exodus-Buch die Familienväter des Genesis-Buches ablöst und ersetzt, bekommt eine solche Entwicklungsgeschichte wie Josef: Auch er wird räumlich wie zeitlich von seinem Volk in Ägypten für eine Weile entfernt und in die höfische Umgebung der Pharaonentochter versetzt.

Allerdings stellt das der Exodus-Text nicht so deutlich heraus wie die Josefsgeschichte. Dafür freilich akzentuiert er ein anderes Strukturelement aller archaischen Familiengeschichten, das wir bisher noch nicht eigens erwähnt haben, die göttliche Führung und Bestandssicherung der Familie, die ausgewählt ist und geliebt ist, wenn sie seinen Geboten gehorcht.

Um das noch einmal im Exodus-Buch und an der Mose-Geschichte zu verdeutlichen, bevor wir ganz zur Familiengeschichte zurückkehren: Die Ägypter hatten, wie schon erwähnt, auf die erhebliche Vergrößerung des Volkes Israel im eigenen Reich mit dem Befehl der Tötung der männlichen Kinder reagiert. „Die Hebammen aber fürchteten Gott und taten nicht, was ihnen der König von Ägypten gesagt hatte, sondern ließen die Kinder am Leben“ (Ex 1.17). Sie umgehen listig das Tötungsgebot ihrer weltlichen Obrigkeit und folgen dem Gottesgebot, das Wohlergehen und Ausbreitung seines Volkes „vorsieht“. An die Befolgung dieses Willens ist deshalb auch weiterer Kindersegen gebunden: „Gott verhalf den Hebammen zu Glück; das Volk vermehrte sich weiter und wurde sehr stark“, so erzählt der 20. Vers und der 21. wiederholt und verstärkt das nochmals in leicht abge-

wandelter Form. In den gleichen Zusammenhang nun wird Moses Geburt und listige Erhaltung, Aussetzung und Adoption durch die Pharaonentochter gestellt und damit als göttlicher Plan und Wille erkennbar, dem Volk diesen fähig werdenden Führer zu geben.

Göttlicher Segen, das muss man wohl heute eigens betonen, ist für das Alte Testament nichts irgendwie Spirituelles, sondern ist greifbar reeller Art, ist Fruchtbarkeitssegens, also Fülle an Früchten, an Lämmern und Rindern – und an Kindern, die den Fortbestand und die Ausbreitung des Geschlechts ermöglichen, sodass das Gottesgebot und das basale Familiengebot praktisch zusammenfallen. Jan Assmann (*Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, 1992) hat das die ‚justitia connectiva‘ genannt, eine verbindende, verknüpfende Gerechtigkeit, weil sie die Folge an die Tat schließt, und so „lohnt sich das Gute und rächt sich das Böse. Das ist der Kern der altorientalischen Weisheit“. Natürlich stärkt das auch den Familienzusammenhalt, denn die ‚justitia connectiva‘ „schafft die Basis für soziale Kohäsion und Solidarität“ (232f).

*

Bestandssicherung und Bewegungsmöglichkeit in Familiengeschichten lassen sich am besten an gefährdeten Schnittstellen erkennen, also da, wo korporativer Sinn und persönliche Interessiertheit konfligieren. Die zentralen Ereignisfelder in der Patriarchengeschichte sind deshalb

- die Brautwahl (der Männer),
- die Positionierung der Frauen in polygamen Ehen und damit verbunden auch die Position der Söhne im Erbfolgegeschehen,
- das Erstgeburtsrecht und damit verbunden die Übergabe der Familienleitung auf die nächste Generation.

Dagegen spielt die Güterverteilung kaum eine Rolle, ganz anders als in späteren und neueren Familiengeschichten, wie etwa denen der *Buddenbrooks*.

*

„Isaaks Heirat“, so ist das 24. Kapitel der Genesis überschrieben. Aber davon, wie Isaak seine Braut Rebekka herankommen sieht, während er bei

seiner Herde steht, wie er sie verschleiert und in das Zelt seiner Mutter führt, sie dann zur Frau nimmt und lieb gewinnt, davon handeln nur die letzten zwei Verse dieses sehr langen Kapitels. Die gut 60 vorausgehenden Verse dagegen erzählen, wie sein Vater Abraham den Großknecht auf Brautwerbung ausgeschickt hat, wie der die Reise unternimmt, den Auftrag ausführt und dann Rebekka mitbringt, so dass Isaak sie kommen sieht – jetzt zum ersten Mal überhaupt sieht. So müsste das Kapitel eigentlich heißen: „Isaaks Verheiratung durch den Vater“.

Isaak sucht sich nicht selbst seine Frau, der Wunsch zu heiraten geht nicht von ihm aus, so wenig wie eine Wahl – seine Ehe ist also nicht auf vorausgehende Liebe begründet, aber diese stellt sich dann ein. Er war nicht einmal gefragt worden, ob er jetzt heiraten will. Der Vater und Sippenchef Abraham hat von sich aus die Initiative ergriffen, weil jetzt die Ehe des Sohns notwendig wird, weil der Sohn die Nachfolge des Vaters übernehmen muss. „Abraham war alt und hochbetagt“ (Gen 2.1), so beginnt das Kapitel, er wird vielleicht sterben, die Führung weitergeben an einen Sohn, der noch keine Frau und Nachkommen hat. Es geht also nicht um Isaak, sondern die Stammesfolge und -erhaltung.

Isaak wird nicht einmal ins Vertrauen gezogen, als Abraham den Großknecht beauftragt. Oder sagen wir so: Der Erzähler erwähnt es nicht, es scheint ihm nicht wichtig, er hält es nicht für nötig und stößt nicht an bei solcher Übergehung des Sohns.

Wie aber lautet der Auftrag des Vaters, was ist eine passende Frau? Der Großknecht muss schwören, dass er für den Sohn „keine Frau von den Töchtern der Kanaaniter nimmt, unter denen ich [das ist Abraham] wohne“ (Gen 24.3). „Passend“ heißt also zunächst, nicht von einem fremden Stamm, nicht aus dem Gastland, in dem Abraham mit seiner Familie wohnt – eine solche Integration, wie wir heute sagen würden, ist nicht nur unerwünscht, sie ist verboten. Die Frau muss vom eigenen Stamm, also ethnisch rein sein, und sie muss der eigenen Religion angehören, sie muss aus dem Bereich des „Bundes“ kommen, den Gott mit Noah und Abraham geschlossen hat. Ethnische und religiöse Reinheit fallen zusammen, deshalb ist es am besten, wenn die Frau aus der eigenen Familie kommt, und deshalb schickt Abraham den Großknecht in die Stadt zu seiner Verwandtschaft, dem Bruder Nahor, dessen Enkelin und seine Großnichte Rebekka er dann für Isaak mitbringt.

Braut und Bräutigam sind die personalen Durchgangsmedien des Stamms, und sie verstehen sich auch als solche. Das ist, was ich die korporative Identität seiner Mitglieder genannt habe. „Werde Mutter von tausendmal Zehntausend! Deine Nachkommen sollen besetzen / das Tor ihrer Feinde!“ (Gen 24.60), mit diesen Segensworten haben Bruder und Vater die Braut auf den Weg zum Bräutigam geschickt. Das ist eine der großen Volksverheißungen an die Frauen, hier von irdischer wie an anderer Stelle von Gottes Seite – es sind eben keineswegs nur die Männer und Patriarchen, für die und mit denen Gott Geschichte vorsieht und macht.

Fortpflanzung und Stammeswachstum, darum geht es, und dafür und darum auch um die Landnahme Kanaans, weil man sonst nicht für die tausendmal Zehntausend sorgen könnte. Was er tun sollte, fragt der Großknecht Abraham, wenn die gefundene Frau nicht mitkommen wolle in die Fremde, sondern dort bleiben wolle bei ihren Leuten und in der Heimat: „Soll ich dann deinen Sohn in das Land zurückbringen, aus dem du ausgewandert bist?“ (Gen 24.5). Bei dieser Vorstellung gerät Abraham geradezu aus dem Häuschen. Denn Gott hat ihn ja hierher nach Kanaan geschickt und ihm dieses Land für seine Nachkommen verheißen – wie also könnte sein Sohn und Platzhalter dann hier weg und wieder zurückgehen!

Es geht also auch um das Land für den Stamm. Und es geht um Gehorsam gegen Gott, der ihm das Land schenkt oder zu nehmen befiehlt (denn eigentlich wohnen da ja die Kanaaniter und ihnen gehört es!). Familieninteresse und Gottesgebot fallen also, wie man sieht, zusammen, Kolonisation ist gottgewollt. Deshalb ist Abraham auch ganz sicher: „Der Herr, der Gott des Himmels, der mich weggeholt hat aus dem Haus meines Vaters, aus meinem Heimatland, der zu mir gesagt und mir geschworen hat: deinen Nachkommen gebe ich dieses Land! er wird seinen Engel vor dir her-senden, und so wirst du von dort eine Frau für meinen Sohn mitbringen“ (Gen 24.7).

Es geschieht dann auch ganz genauso, wie es Abraham erwartet, ja voraussagt. Man weiß gar nicht, worüber man sich mehr wundern soll: über Abrahams Gottvertrauen, über die Erinnerungen und das Familiengedächtnis, das alle diese Worte über 500 Jahre so genau behalten und aufbewahrt haben soll oder über die Inspiration des Erzählers, die es ihm so genau eingibt, wie die Muse Homer all die Worte der Götter und Menschen dem Erzähler ins Ohr gesagt hat. Aber wie nun auch eine solche Erzählung zustande gekommen sein mag, sie lässt uns unmittelbar miterleben, was es

bedeutet haben mag, in einer solchen Mehrgenerationenfamilie zu leben. Was der Vater bestimmt, ist auch Gottes Wille und ist gut und sicher für den Sohn.

Abraham hat ja noch direkten Umgang mit Gott, der mit ihm spricht. So hört er seine Worte und braucht keine Zeichen zu deuten. Der Großknecht dagegen braucht ein Orakel, wie fände er sonst die rechte, die Gott gefällige Braut. Als er vor die Stadt kommt, in der Abrahams Familie wohnt, ist es schon Abend, an dem die Töchter zum Brunnen herauskommen. Er bittet Gott, ihm die Rechte zu zeigen. Das Mädchen, das er um einen Trunk Wasser bittet, das möge zu ihm sagen: „Trink nur, auch deine Kamele will ich tränken“ (Gen 24.14). Als nun genau das geschieht, ist es Rebekka, die Enkelin Nahors, zu dem sie ihn dann auch mitnimmt und wo er sogleich seine Werbung vorträgt. Hier erzählt er die ganze Geschichte von Abrahams Auftrag und Worten, von seiner eigenen Orakelbitte und ihrer Erfüllung – so beglaubigt er die göttliche Fügung der Werbung und die Familie ist sich ebenso sicher, wenn sie zustimmt.

Keine der Figuren käme auf die Idee, das alles oder ein Einzelnes infrage zu stellen. Das entlastet natürlich von Diskussionen, Alternativen, verschiedenen Standpunkten, Interessen, persönlichen Vorlieben, Machtkämpfen und anderen Imponderabilien, wie etwa der Liebe. Das garantiert größte Verhaltenssicherheit zwischen Vater und Sohn, zwischen den Generationen und Mann und Frau. Gehorsam ist hier nicht Unterwerfung, sondern Geborgenheit im genau Rechten. – Roland de Vaux (*Das Alte Testament und seine Lebensordnungen*, 1960) hat mit lakonischer Unmissverständlichkeit statuiert, dass die „israelitische Familie [...] eindeutig patriarchalisch“ gewesen ist, der „zugehörige Begriff [...], väterliches Haus' *bet'ab*“ lautete, und der Mann war „der ‚Herr‘, der *ba'al* seiner Frau. Der Vater besitzt die volle Autorität über seine Kinder, selbst über seine verheirateten Söhne, wenn sie bei ihm leben und über deren Frauen“ (46f). Was mit diesen Worten als Sitte und Gesetz festgelegt wird, ist freilich in den konkreten Erzählungen durchaus beweglicher und umkämpfter. Genau wie später auch, etwa zwischen Toni und dem Konsul Buddenbrook, der selbst noch die ihm vom Vater auch wegen der „stattlichen Mitgift“ nahegelegte Frau fortan „als die ihm von Gott vertraute Gefährtin“ (38) verehrt hat.

In der Patriarchengeschichte denkt auch die Frau nicht anders. Immerhin wird Rebekka gefragt, weil sie – wie Roland de Vaux ausdrücklich feststellt – vom Bruder und nicht vom Vater vergeben wird, nicht etwa weil ihr

Wille und Wahl zustehen würde. „Ja‘, antwortete sie“ (Gen 24.58), so schlicht erzählt das der Text, und sie zieht in die Fremde. Als sie dann ankommt, als sie den Mann sieht bei der Herde und fragt, wer das sei, und es erfährt, verhüllt sie sich, bis er sie verschleiert und zur Mutter und schließlich ins Brautgemach führt, und erst jetzt geschieht, womit alles bei uns beginnt: „Isaak gewann sie lieb“ (Gen 24.67).

So also endet die Brautwahl. Die ganze vorbestimmte, gelenkte arrangierte Folge von Schritten führt nicht bloß in eine verträgliche, nützliche Ehe, sondern in Liebe. Das schließt sich ja auch nicht aus, selbst wenn es uns heute ungewohnt scheint. Aber es ist doch auch sehr interessant: Der über die Personen hinweggehende Familienzweck, die Gattungsvernunft sozusagen, will auf die Liebe doch nicht verzichten. Oder vielleicht verspricht sie dem, der sich ihr fügt, der ihr vertraut, auch das, was er sich wünscht und ihm wohl tut auf Erden.

Fast möchte man fragen, ob unsere auf persönliche Freiheit und Liebeswahl gestellte Entscheidung und schnell wieder lösbare kleine Familienwelt so alternativlos gelten soll, wie das heute die Wirklichkeit ist. Natürlich, wir werden nicht zu den Patriarchen zurückkehren wollen und können, aber der analytische und historische Rückblick ermöglicht Differenz und Distanz, die hilfreich sein kann in der Entdeckung von Varianten. Dazu unternehmen wir ja solche Forschungen und Vergleiche.

Um noch einmal vorzugreifen auf den Konsul Buddenbrook, der sich, nun als Vater, der seine Tochter Toni an den grässlichen Grünlich verheiraten will, wieder darauf beruft, dass es „Gottes Wille und Werk“ ist, „der die Geschicke wunderbar lenkt“ (109). Und selbst Toni, obwohl sie doch den honorablen Studenten und späteren Doktor Morten Schwarzkopf liebt, fügt sich in diesen doppelten irdischen und himmlischen Vaterwillen und stellt sich als „Glieder“ in die „Kette“, um an der „Geschichte der Familie mitzuarbeiten“. Aber im 19. Jahrhundert spricht kein Gott mehr mit dem Konsul, und er glaubt nur in der heuchlerischen Frömmigkeit Grünlichs, das Zeichen des göttlichen und Familienwillens zu erkennen. Während Tonis Liebe zu Morten und ihre persönliche Abneigung gegenüber Grünlich klar-sichtig erkennen, wie die Wirklichkeit ist. Die Wahrnehmung der Tochter ist richtiger als die gläubige Deutung im alten Stil, und sie hätte der Frau großes Unglück und der Familie große Verluste erspart. – Anders als der Erzähler des alten Testaments, für den sich alles erst im Gottesdiskurs er-

klärt, ist der moderne Erzähler eher skeptisch gegenüber den großen Erzählungen dieser Art, wie denen der Väter.

So einleuchtend also manches an den alten Erzählungen sein mag, so reflexionsbedürftig auch unsere eigenen Praktiken und Diskurse sein mögen, so einfach sind doch Übertragungen nicht zu haben. Ja selbst die Patriarchengeschichten enthalten realistische Störungen und Perspektiven, wie wir gleich sehen werden. Nicht alle Brautwahlgeschichten verlaufen so glücklich wie die von Rebekka und Isaak.

*

Schon in der nächsten Generation gibt es Schwierigkeiten, weil es nicht völlig klar ist, wer von den Zwillingssöhnen als der Erstgeborene gelten soll: Jakob, Esaus Ferse haltend, ist nur kurz nach ihm zur Welt gekommen. Für den Familienvater Isaak scheint das ausreichend zu sein, Esau als seinen Nachfolger zu verstehen; und damit für Esau auch, obwohl den das nicht besonders interessiert, denn ihm ist die Jagd viel wichtiger. Mutter Rebekka aber scheint Jakob viel mehr zu lieben als Esau, sie möchte, dass Jakob der künftige Herr in der Familie wird. Der Erzähler erwähnt nicht, dass sie ja ihre große Verheißung als Mutter künftiger Generationen dabei im Sinn hat, er blickt nicht in sie hinein, sondern nennt nur ihre Worte und Handlungen. Man sieht so deutlich die menschlich-allzumenschlichen Spannungen und persönlichen Pläne, sie werden nicht ausgespart, sondern mit der ein wenig doppeldeutigen ZwillingsgGeburt eher noch betont.

Das wirkt sich auch bei der Brautwahl aus. Rebekka will, dass Jakob „korrekt“, das heißt ähnlich wie Isaak eine ethnisch wie religiös passende Frau heiratet, während Esau offenbar damit aus der Reihe getanzt ist – was deutlich seine Unbekümmertheit, Wildheit oder sein stammesgeschichtlich irreguläres Verhalten beleuchtet. Rebekka will den Sohn auf Brautwahlreise schicken, und zwar zu ihrer Herkunftsfamilie, zu der ja auch der Großknecht geschickt worden ist. Hier übernimmt also überhaupt Rebekka die Initiative, was eigentlich etwas außerhalb der patriarchalischen Ordnung ist. Allerdings kann sie nicht offen und selbst so entscheiden und handeln, sondern muss den Familienchef dazu bringen, ihren Plan in Bewegung zu setzen.

Rebekka inszeniert also eine Intrige, die ihrerseits eine vorausgehende Intrige verdeckt – ein doppeltes Intrigenspiel also, das Licht wirft auf in-

nerfamiliäre Interessen und Positionskämpfe, die ja bei aller korporativen Identität gar nicht ausbleiben können: Bis in die *Buddenbrooks* und über sie hinaus wird das bei aller Notwendigkeit, die Familie zusammen und über die Zeit hinweg zu erhalten, so bleiben.

Jakob hat nämlich seinem hungrig von der Jagd zurückkommenden Bruder Esau nicht nur gegen ein Linsengericht sein Erstgeburtsrecht abgekauft – was natürlich Esaus affektische Spontaneität genauso deutlich macht wie Jakobs berechnende Klugheit und spätere Herrenfähigkeit. Rebekka hat ihm auch den listigen und wahrhaft betrügerischen Rat gegeben, sich nun dazu auch noch den Segen des Vaters zu erschwindeln dadurch, dass er sich Felle um die Hände wickelt, um den fast blinden Vater glauben zu lassen, er sei der rauhaarige Esau, dem er den Segen gebe. Ein Zusammenspiel von Müttern und Söhnen um Stellung und Rang in polygamen Ehen, realistisch genug, aber in einer Gottesfamilie schon ziemlich stark. Esau, der das inzwischen durchschaut hat, ist so voller Wut und Zorn, dass er Jakob nach dem Leben trachtet. Das macht die zweite Intrige Rebekkas nötig. Sie will ihren gefährdeten Liebling vorübergehend aus dem Haus haben – deshalb drängt sie Isaak, ihn auf Brautfahrt zu schicken. Sie tut das mit einer für den Familienvater zwingenden Begründung, die aber trotzdem eine Lüge ist, oder, was ja für die Antike erlaubt war, zumindest eine List. Der Sohn könne ja sonst, so gibt sie vor, hier im Lande eine Einheimische zur Frau nehmen. „Mein Leben ekelt mich wegen der Hetiterinnen. Wenn Jakob so eine Hetiterin, eine Einheimische, zur Frau nimmt, was liegt mir dann noch am Leben?“ (Gen 27.46)

Trotz der vordergründigen List ist ihr das natürlich auch wirklich wichtig. Es ist ihr genauso Familien- und Gottesgebot wie ihrem Mann Isaak. „Nimm keine Kanaaniterin zur Frau!“, sagt er deshalb zu seinem Sohn. „Geh zum Haus des Betuël, des Vaters deiner Mutter! Hol dir von dort eine Frau, eine von den Töchtern Labans, des Bruders deiner Mutter!“ Und dann fügt er hinzu, die Worte der Verwandten Rebekkas beim Abschied noch weit überbietend:

Gott der Allmächtige wird dich segnen, er wird dich fruchtbar machen und vermehren: Zu einer Schar von Völkern wirst du werden. Er wird dir und mit dir auch deinen Nachkommen den Segen Abrahams verleihen, damit du das Land in Besitz nimmst, in dem du als Fremder lebst, das aber Gott Abraham gegeben hat“ (Gen 28.1–4).

In dieser langen Prophezeiung Isaaks ist der ganze Zusammenhang von ihm selbst formuliert, den ich bei der Brautwahl Isaaks noch erst zusammen- und herstellen musste. Fruchtbarkeit und Ausdehnung des Stammes in ganze Völker sind eines, Familien- und Gottesinteresse auch. Segen ist die materielle Tauschgabe Gottes für die Einhaltung seines Gebots. Und deshalb lohnt sich der Gehorsam, lohnen sich Familiensinn und Einordnung.

*

Wie tief dieser ganze Zusammenhang in alle Familienmitglieder eingelassen ist – selbst in einen doch eher spontan-affektischen Mann wie Esau –, das verdeutlicht eine Episode, die der Erzähler noch vor Jakobs Abreise einlegt. Esau, der schlimm Betrogene, hat Isaaks Rede an Jakob offenbar gehört. „Als Esau merkte, dass die Kanaaniterinnen seinem Vater Isaak mißfielen, ging er zu Ismael und nahm zu seinen Frauen noch Mahalat als Frau hinzu“ (Gen 28.8–9). Er heiratet also zu den vom Vater unerwünschten Frauen noch eine weitere, ‚korrekte‘ Frau hinzu, um das Wohlwollen des Vaters zurückzugewinnen, sich so in die allgemeine Familiennorm zu fügen und am Segen und der Nachfolge teilhaben zu können.

Diese kleine Nebenepisode – sie unterbricht die weiterführende und tragende Jakobhandlung und wäre deshalb für sie gar nicht wichtig – ist dem Erzähler aber gerade so wichtig, weil sie die Sohnesfolgsamkeit in einer weiteren Handlung verdoppelt. Im Rückübergang zur Jakobhandlung merkt der Erzähler deshalb auch an: „Jakob hörte auf seinen Vater und seine Mutter und begab sich auf den Weg“ (Gen 28.7). Auf diese Weise verdoppelt und verstärkt der Erzähler den Gehorsam von Söhnen durch Analogie und Kontrast. Die Tiefenstruktur dieser narrativen Aktivität aber hat eine normative Bedeutung, sie fällt mit dieser zusammen: Du sollst deinen Vater und deine Mutter ehren, auf dass es dir gut gehe und du lange lebest auf Erden.

*

Jakob geht selbst auf Brautfahrt, darf also auch selbst wählen, wenn er innerhalb der ethnischen und religiösen Vorgaben bleibt. Wie nachhaltig eine solch persönliche Wahl die Heiratsregeln stören kann und mit welchen weitreichenden Folgen, das zeigt sich dann auch sogleich: „Laban hatte

zwei Töchter; die ältere hieß Lea, die jüngere Rahel. Die Augen Leas waren matt, Rahel aber war schön von Gestalt und hatte ein schönes Gesicht. Jakob hatte Rahel lieb“ (Gen 29.16–18). Das ist Liebe auf den ersten Blick, und Jakob wird auch gewährt, die er liebt. Aber Laban muss, weil das so Sitte ist, die ältere Tochter zuerst verheiraten; wenn er ihm dennoch Rahel verspricht, so um ein doppeltes Geschäft zu machen: Jakob bekommt die, die ihm gefällt und die er lieb hat, aber um einen doppelten Preis, den eines siebenjährigen Dienstes bei Laban zunächst, und dann um den anderen, eben auch Labans älteste Tochter zu heiraten. Zwar gerät Jakob damit nicht in einen aussichtslosen Konflikt, weil er ja beide Schwestern heiraten darf – aber dafür wird die Schwierigkeit in die nun folgende Doppelehe vertragen. Wie sich bald zeigt:

Rahel ist schön, Jakob liebt sie und vernachlässigt Lea. Als Gott das sieht, macht er Lea fruchtbar. So bringt sie Jakob vier Söhne zur Welt. „Der Herr hat mein Elend gesehen. Jetzt wird mein Mann mich lieben“ (Gen 29.32), sagt sie, ganz im Sinne des korporativen Segens, schon bei dem ersten Sohn, und ähnlich spricht sie auch bei den folgenden. Dann bekommt sie erst einmal keine Kinder mehr. Rahel dagegen ist durch die Reihe der Lea-Söhne arg ins Hintertreffen geraten, wird eifersüchtig und fordert zornig von Jakob, ihr Söhne zu verschaffen. Als er seinerseits zornig zurückfragt, ob er Gott sei, wendet sie eine besondere Praktik an: „Da ist meine Magd Bilha“, sagt sie zu Jakob. „Geh zu ihr! Sie soll auf meine Knie gebären, dann komme auch ich durch sie zu Kindern“ (Gen 30.3). Bilha oder sie bekommt nun tatsächlich einen Sohn dieser Art und sie dankt Gott dafür, dass er ihre Stimme gehört hat. Sie bekommt noch einen zweiten Sohn, auf eben dieselbe Weise. „Da sagte Rahel: Gotteskämpfe habe ich ausgestanden mit meiner Schwester, und ich habe mich durchgesetzt“ (Gen 30.8). Rahel ist also buchstäblich „Gottesstreiterin“ (Irmtraut Fischer), aber durchaus auch mit ihren eigenen Interessen. Der Kinder- und Gottessegens Rahels bringt nun freilich wieder Lea ins Hintertreffen, sodass sie nun ihrerseits Jakob ihre eigene Magd Silpa unterlegt und ihm zwei weitere Söhne schenkt. Durch einen kleinen Handel zwischen Rahel und Lea über eine Alraune – die als ein Aphrodisiakum galt – kommt Lea noch zu einem weiteren Sohn. Dieses Mal beglaubigt sogar der Erzähler: „Gott erhörte Lea“ (Gen 30.18). Und erst jetzt „erinnerte Gott sich an Rahel und öffnete ihren Mutterschoß“ (Gen 30.22), sodass sie endlich ihre eigenen Kinder der Liebe bekommt, Josef und Benjamin.

Die beiden Frauen kämpfen um Jakobs Liebe und die Position innerhalb der Familie, und sie führen diesen Kampf mit dem Mittel möglichst zahlreicher Geburten, von Söhnen natürlich. Das ist ein durchaus sehr eigeninteressierter Kampf, aber auch in dieser heiklen Geschichte wirkt Gott jedes Mal mit und der Erzähler nimmt keinen Anstoß, im Gegenteil, für ihn sind die Praktiken und das Gotteswirken normal und verträglich untereinander. Gott selbst will ja auch und hat es in seinem Plan vorgesehen, dass sein Lieblingsgeschlecht wächst, ja zu einem großen, die Völker beherrschenden Volk wird; und deshalb liegt ein Geburtenwettstreit durchaus in seinem göttlichen Interesse. Nicht anders als die Götter der Griechen greift er also ein: „Als der Herr sah, dass Lea zurückgesetzt wurde, öffnete er ihren Mutterschoß“ (Gen 29.31). Klingt in der neuzeitlichen Einheitsübersetzung noch die göttliche Gerechtigkeit als Ausgleich der persönlichen Zurücksetzung und der damit verbundenen Kränkung durch, so macht die ältere Übersetzung Luthers viel deutlicher, dass es um den objektiven Wert der Frau als Gebärender geht: „Da aber der Herr sah, dass Lea unwert war, machte er sie fruchtbar“.

Warum aber erzählt das Heilige Buch überhaupt solch intrikate Geschichten wie jene fatalen Intrigen Rebekkas und diesen eifersüchtigen Geburtenwettkampf von Lea und Rahel? Die frommen Kommentatoren der *Jerusalem Bibel* glauben das zu wissen; so wie sie an anderer Stelle – bei dem Verbrechen der Brüder an Josef – auch sicher sind, dass Gott das Böse und Zwielfichtige zum Guten führt: „Die Vorsehung spielt mit den Plänen der Menschen und weiß ihre bösen Absichten zum Guten zu wenden“ (60). Das mag ja sein, wir Anderen haben keinen so sicheren Einblick in Gottes Gedanken, wissen das also nicht so genau, zumal der Erzähler nirgends eine solche Deutung klipp und klar selbst formuliert. Vielleicht dürfen wir deshalb vermuten, dass er weder die menschlichen Handlungen damals so anstößig fand wie vielleicht heute wir, noch Gottes Handeln rechtfertigen muss mit seinen guten Plänen. Er erzählt nur, dass sich die Gattungsverunft der Familie in Übereinstimmung befindet mit Gottes eigenen Plänen. Claus Westermann (*Genesis 12–36*, 1981) sagt allgemeiner und deshalb auch weniger die Details problematisierend: „Sowohl die Vertikale der Geschlechterfolge wie auch die Horizontale des Miteinanderlebens dieser Familie gibt es nicht ohne Gott, ohne sein Handeln und Reden“, sodass „das familiäre Geschehen als solches im Wirken Gottes begründet“ ist; und er zitiert dann die schöne, treffende, aber ebenfalls das Intrikate übergehende

Formulierung Erich Auerbachs: „Die erhabene Wirkung Gottes greift hier so tief in das Alltägliche ein, daß die beiden Bereiche des Erhabenen und Alltäglichen grundsätzlich untrennbar sind“ (2f).

Indem der Erzähler die Schwierigkeiten und Praktiken, ja die Gebotsüberschreitungen in solch archaischen Familien unzensiert ausspricht, trägt er der Wirklichkeit Rechnung, schreibt realistisch im damals denkbaren Sinne. Er dichtet keine religiösen Märchen. Das gibt seiner Erzählung Tiefgang, Brauchbarkeit, Sitz im Leben. Denn an einem begradigten Märchen kann sich eine Familie, die fortbestehen und sich ausbreiten will, nicht orientieren. Wohl aber ist ihr hilfreich, dass ihr himmlischer Beistand selbst dann nicht entzogen wird, wenn sie um des Fortbestands willen nicht so streng orthopraktisch handelt. Das ist eben manchmal nötig, auch wenn es nicht gut ist – doch auch dann bleibt die Familie in der himmlischen Dimension aufgehoben und geborgen. Lea wie Rahel fühlen sich in Gottes Hand geborgen und gefördert, und in ihrer Konkurrenz arbeiten sie am Gattungsgeschehen wie am Gottesplan der Vermehrung des Volkes mit.

So sind die Familiengeschichten selbst ein Beistand der Familien und vielleicht sind sie deshalb, als ideeller Reflex, auch aus ihnen hervorgezogen worden.

*

Fast alles, was wir bei Brautwahlen und Positionskämpfen beobachtet haben, gilt auch für die Herrschaftsübergabe, das dritte Ereignisfeld einer Mehrgenerationenfamilie.

Wir haben ja schon beobachtet, wie listig Jakob seinen Bruder Esau um sein angestammtes Erstgeburtsrecht bringt – denn natürlich ist ein Linsengericht kein Äquivalent für alle die späteren Rechte des Familienoberhaupts, an Dingen, an Menschen und Verfügungsmöglichkeiten. Und an Gottgefälligkeit. Der Sippen- oder Stammeschef ist ja eine Art Fürst oder kleiner König. Wir haben auch mit Erstaunen, ja einem Kopfschütteln zugehört, mit welcher Unverfrorenheit seine Mutter ihm rät, sich die Hände mit Ziegenfell zu umwickeln, damit der fast blinde Vater ihn für den rauhaarigen Esau hält und ihm, dem Spätgeborenen, den Erstgeburtssegens gibt, der die geistliche Ergänzung der Erstgeburt darstellt und die himmlische Hilfe garantiert. Jakob weiß genau, dass das ein schrecklicher Betrug am Bruder und auch eine Gottesschwindelei ist und also: „ich brächte Fluch über mich

statt Segen“, wie er zu seiner Mutter sagt und das nicht tun will. Aber „dein Fluch komme auf mich, mein Sohn. Hör auf mich und geh und hol mir die Böckchen!“ (Gen 27.12–13), sagt die Mutter. So begehen sie beide die Untat gegen ihr Gewissen und Wissen und der Erzähler redet ihnen, genau wie auch sonst, nicht mit einem Wörtchen hinein, er ist konform mit solchem Handeln, er ist eben Familienerzähler, er weiß, wie es zugeht, die Praktiken sind ihm vertraut. Aber er ist auch sicher, dass das dem Bestand und Wachstum der Familie dient, dass es mit diesem ihrem objektiven Zweck und Sinn übereinstimmt und damit Gottes Willen entspricht. Deshalb hat er ja schon vorher erzählt, wie sich Esau und Jakob im Mutterleib stoßen und dass die schwangere Rebekka deshalb hingeht, „den Herrn zu befragen. Der Herr gab diese Antwort: Zwei Völker sind in deinem Leib, / zwei Stämme trennen sich / schon in deinem Schoß. / Ein Stamm ist dem andern überlegen, / der ältere muss dem jüngeren dienen“ (Gen 25.22–23). So hat sie also grünes Licht für ihre ‚Praktiken‘. Unsere *Jerusalemer Bibel*-Kommentatoren bewerten das, anders als der Erzähler und die Figuren als „anstößige Betrugsgeschichte“ (47) und als „Lüge, die hier erzählt wird“, glätten dann aber die ganze Geschichte und kommentarlose Erzählung, wenn sie hinzufügen, dass sie „geheimnisvoll dem Wirken Gottes“ dienen, „dessen freie Wahl Jakob dem Esau vorgezogen hat“ (46).

Warum also soll der Jüngere herrschen, warum dem Älteren noch hier in der Familie und später bei den Stämmen und Völkern der überlegene sein? Einfach weil es Gott (mit welchen irdischen Mitteln auch immer) so will, weil es eben sein „freier Wille“ ist? Ausgeschlossen wäre das nicht, es entspräche hier im engeren Rahmen der Familie, was Gott ja im weiten Feld aller Völker mit der Auserwähltheit des Volkes Israel, das über alle anderen Völker herrschen soll, auch getan hat (eine vorgängige Auswahl, die ja alle Mythenerzähler für ihr Volk und ihre Kultur so erzählen).

Aber wenn man den Text ernst nimmt und die Geschichte dieser beiden Brüder in dieser Generation, darf und soll man doch vielleicht die objektiven Gründe zumindest erst einmal nennen, weshalb Jakob einen Vorzug darstellt für die Führung einer Familie, weshalb er Esau gerade in dieser Rolle weit überlegen ist – Erstgeburtsrecht hin oder her. Esau ist ein wilder Kerl. Er ist Jäger, nicht Hirte, wie ihn ein nomadischer Stamm mit seinen Herden braucht. Und er ist eben nicht nur hin und wieder mal auf der Jagd, was ja sein Vater wegen der Braten durchaus schätzt, sondern seiner Natur nach wild, ungezügelt, wie sich später zeigt, wenn er eine der Ne-

benfrauen seines Vater zwingt, ihm zu Willen zu sein. Und er ist spontan, seinen augenblicklichen Affekten ausgeliefert: Hat er nach der Jagd Hunger, will er das Linsengericht und gibt dafür die Erstgeburt hin. Ihm geht die Selbstkontrolle ab, ein überlegtes und langfristiges Denken. Genau das aber braucht ein Herrscher und darin ist ihm der Bruder überlegen. Jakob ist es ja auch, der die richtige, ethnisch wie religiös richtige Frau nimmt, die den göttlichen Segen nicht aufs Spiel setzt und damit den Stamm gefährdet, während Esau zu seinen offenbar kanaanitischen Frauen erst eine israelitische hinzunimmt, als er merkt, was ihm das einbringen kann.

Esau ist vielleicht kein unsympathischer Mann mit seiner Spontaneität, aber er ist unbeherrscht, und das gerade darf ein Herrscher nicht sein. Doch er ist trotzdem der Erstgeborene, und müsste die Herrschaft übernehmen, das ist festes Gebot der Familie und durch Tradition legitimiert. Eigentlich ist das ein unlösbares Dilemma, weil die Familie entweder gegen ein zentrales Gebot verstoßen muss, um dem Familienwohl zu dienen – oder dem Bestand und Wachstum der Familie schaden muss, um das Gebot zu erfüllen.

Trotzdem ist das Erstgeburtsrecht eine im Prinzip ideale Lösung für eine Familie. Es ist einfach, klar, unmissverständlich und zweifelsfrei, es hat etwas Faktisches, Natürliches: Wer zuerst geboren ist, steht fest, hat außerdem einen Altersvorsprung. Und vor allem vermeidet das eine Wahl des Nachfolgers und damit schwierige Diskussionen von objektiven Qualitäten, subjektiv unterschiedlichen Aspekten, Interessen und eine also immer etwas gefährdete Entscheidung. So sorgt das Erstgeburtsrecht für eine rasche und gewohnheitsmäßige Fügung in eine Herrschaftsübergabe.

Aber wenn es zur Entproblematierung beiträgt, so ist es doch auch starr und wird selbst zum Problem, falls der Erstgeborene sichtbar ungeeignet ist. Das dann entstehende Dilemma kann dann nur durch irgendwelche interessierten Intrigen umgangen werden. Da diese aber ihrerseits problematisch sind und so Streit und Instabilität in eine Familie bringen, müssen sie durch höheren Willen abgesichert werden, also durch Gott als letzte Instanz. Genau dies ist der Fall bei Jakobs und Rebekkas Segensbetrug.

Wieder sieht man gut, wie der Erzähler die Probleme seiner Familiengeschichte nicht löscht und beschönigt, sondern realistisch aufnimmt und dann durch eine obere Leitung und Lenkung löst. Deshalb durften sich seine Hörer und Leser geborgen und sicher fühlen, wenn es schwierig wurde.

Es ist der Vorteil solch ‚heiliger‘ Erzählungen, dass sie stets auf das Wirken einer höheren Macht zurückführen können, was sonst weder lösbar noch legitimierbar wäre, wenn man ihre sonst geltenden Gesetze beachtet.

*

Das mag erst einmal genügen, um in die inneren Spannungen und Lösungen einer archaischen Familiengeschichte und der Art ihrer Erzählung einen Einblick zu eröffnen. Es kann sein, dass er unserer Erkundung späterer und sogar neuester Texte als Folie dient, oder dass selbst ein so alter Text Merkmale mit ihnen gemeinsam hat, die man gar nicht erwarten würde; die Struktur oder das Skript eines bestimmten Typus von Geschichten entdeckt sich erst über einem größeren und zeitlich auseinandergezogenen Feld.

*

Gern hätte ich hier, wie ich für mich selbst getan habe, auch noch genauer über die vierte Generation geschrieben, die wunderbare Josefsnovelle, wie sie die Theologen manchmal wohl wegen ihrer etwas abgegrenzten Eigenart nennen. Angedeutet, skizziert seien wenigstens einige Beobachtungen.

Josef bekommt, wie ich schon an den dafür auffälligen Raumwechsellern angedeutet habe, eine Art Entwicklungsgeschichte. Dazu gehört auch die Kindheit oder die Jugend, die keiner der Väter erhält. Das rührende Ereignis – der Vater Jakob schenkt diesem Spätgeborenen seine besondere Liebe, und einen besonderen „Ärmelrock“ (Gen 37.3), kann sich eigentlich nur auf einen Jungen beziehen. Die Brüder beginnen ihn für solche Bevorzugungen zu hassen. Die Spannung steigert sich, als Josef zwei Träume hat und sie auch gleich erzählt, in denen ihm Natur und Kosmos huldigen, also eine überpersönliche und außerfamiliäre Macht die väterliche Bevorzugung bestätigt und überbietet. Hat Josef vorher dem ihm sehr nahen Vater die Nachlässigkeiten seiner Brüder gepetzt, so empören sie sich jetzt zusammen mit dem Vater über Josef:

Ich träumte noch einmal: Die Sonne, der Mond und elf Sterne verneigten sich tief vor mir. Als er davon seinem Vater und seinen Brüdern erzählte, schalt ihn sein Vater und sagte zu ihm: Was soll das, was du da geträumt hast? Sollen wir vielleicht, ich, deine Mutter und

deine Brüder, kommen und uns vor dir zur Erde niederwerfen? Seine Brüder waren eifersüchtig auf ihn, sein Vater aber vergaß die Sache nicht (Gen 37.9–11).

Die Brüder halten wohl Josefs Träume für eine Art Selbstüberhebung, sind aber nicht ganz sicher, ob sie nur von Josef selbst herrühren oder doch höherer Provenienz sind. Der Vater scheint noch mehr als sie dieser Meinung, er vergisst ja die Sache nicht, denn Träume gelten im Altertum als göttliche Eingebungen, und das natürlich besonders in Israel. Auffällig aber ist nun, dass der Erzähler an dieser Stelle sie nicht als solche beglaubigt, sondern nur die Figurenmeinungen hinstellt und die Sache offenlässt. Hinzu kommt, dass auch Gott weder hier noch – worauf wir achten werden – in der weiteren Josefsgeschichte direkt zu Jakob oder Josef spricht, wie es ja noch bei Abraham und Isaak und auch bei Rebekka (zur Beglaubigung Jakobs) war. Das ist ein deutlicher Wandel des erzählerischen Allwissens; der Text ist sozusagen ein wenig moderner – selbst wenn eigentlich im Laufe der Geschichte die Träume sich bestätigen. Denn Bestätigung im Geschehen ist nicht einfach Beglaubigung durch Einblick des Erzählers in Gottes Gedanken und Worte.

Mag sein, das sind zu feine Unterscheidungen für einen so frühen Text – obwohl er ja recht spät redigiert und vielleicht überhaupt erst abgefasst wurde.

Aber viel nachhaltiger ist noch eine andere Veränderung gegenüber den Vätergeschichten aller vorhergehenden Generationen. Wurde dort der qualifiziertere Spätgeborene über den weniger qualifizierten Erstgeborenen gestellt, so wird hier sogar der Sohn über den Vater gestellt, zunächst nur im Traum, was ja den Vater schon nachhaltig empört. Dann aber auch in der ägyptischen Wirklichkeit. „Mein Herr Sohn“, so spricht Jakob später von ihm und so lässt ihn auch der Erzähler sagen. Das ist bei allem Respekt Josefs und seines Erzählers eine Umkehrung des Prinzips der Anciennität.

Auch das mag man vielleicht ein wenig herunterspielen und glaubensfreudig als göttliche Lenkung und Leitung wissen. Wie könnte ich dem widersprechen. Aber vielleicht ist es gestattet oder geboten, im Text selbst darauf zu verweisen, dass Josef drei Mal seinen angestammten oder neu erworbenen Raum wechseln muss, und dass er jedes Mal neu hinzulernen muss, also zumindest eine Lerngeschichte durchmacht, wenn nicht gar eine ihn auch verwandelnde Entwicklungsgeschichte. Die Qualifikation Josefs

entsteht in diesem, ihn mobilisierenden Prozess und vielleicht auch eine Verschiebung von der korporativen zur persönlichen Identität. Josef ist begabt, er hat die Fähigkeit zu träumen und später auch Träume zu deuten, das wird ihm geschenkt worden sein. Aber als ihn die Brüder nach Ägypten verkaufen, muss er sich gewaltig umstellen, er gerät in eine hoch entwickelte, später höfische Kultur, ein Hirte und Nomade kann er da nicht bleiben, er muss sich, würden wir heute sagen, integrieren und modern qualifizieren, auch wenn er Distanz hält und seine Kultur nicht verrät.

Josef wird erst zum Verwalter und Leiter eines fürstlichen Hauses, dann, durch die Intrige von Potifars Weib ins Gefängnis versetzt, zum Verwalter einer solchen Institution: „der Gefängnisleiter vertraute der Hand Josefs alle Gefangenen im Kerker an. Alles, was dort zu besorgen war, musste er tun“ (Gen 39.22). An dieser Stelle übrigens beglaubigt der Erzähler doch, und zwar gleich drei Mal, dass das durch direkte Gunst Gottes möglich wird, das will also korrigiert sein und ich tue das hiermit – anstatt meine ursprüngliche Hypothese oben stillschweigend wie üblich zu tilgen: „Der Gefängnisleiter brauchte sich um nichts zu sorgen, was Josef in die Hand nahm, denn der Herr war mit ihm“ (Gen 39.23, 21). Schließlich wird Josef Traumdeuter am Hofe des Pharaos, dann eine Art Versorgungs- und Landwirtschaftsminister, ja sogar der zweite Mann nach dem Pharaos, ein Reformator von Eigentumsverhältnissen, der eine Form von Staatsdomänen schafft und damit eine Art sozialstaatliche Verteilungstendenz.

Gewiss, die hier verwendeten, heute üblichen Benennungen überspitzen die Hypothese, aber sie heben doch auch etwas hervor in diesem Text, was für seine Abfassungszeit offenbar wichtig wurde. Nur eher nebenbei und abschließend möchte ich noch auf einen anderen ‚multikulturellen‘ Aspekt hinweisen. Josefs Ehe mit einer Tochter des obersten Sonnenpriesters, die also weder ethnisch noch religiös korrekt ist – man erinnere sich an Rebekkas Entsetzensausruf („Was soll mir mein Leben noch, wenn mein Sohn eine Kanaaniterin heiratet“) –, hier ist er verhallt und Jakob adoptiert umstandslos die beiden Söhne aus dieser Ehe und nimmt sie damit in die Familie und Erbfolge auf.

Die Josefsnovelle zeigt also sichtbar – auch in der deutlichen Zivilisierung von Spannungen, von Rache und Strafen – eine andere Handschrift.

Horst Seebaß (*Geschichtliche Zeit und theonome Tradition in der Josephserzählung*, 1978) schreibt über diese wunderbare Geschichte sehr schön: „Man kann sich dem Eindruck schwer entziehen, dass mit der Josefs-Erzählung

in die eigentümlich polemische alttestamentliche Glaubensweise wenigstens ein Schimmer altägyptischer Lebenshaltung hineinfällt.“ Und „so scheint etwas von dieser Humanität auch in der Josephs-Erzählung zu leuchten, scheint hier ein Zeugnis freundlichen Lebens bei dem kulturell so bedeutenden ägyptischen Nachbarn vorzuliegen“, wozu besonders „die Welt der Verwaltung zur Lebenserhaltung“ gehört und „die Welt des Gewiesenseins an Gott, der den Verstand nicht stillstehen, sondern ihn benutzen lässt“ (136f).

*

Es war deshalb kein Zufall, dass Thomas Mann die ganze aufsteigende Väter- und in sie integrierte Entwicklungsgeschichte ältester Zeit mit seinem Roman *Joseph und seine Brüder* (1933–43) in die Moderne hinübergeholt hat. So konnte er nach der ‚Verfalls‘-Geschichte der *Buddenbrooks* am Ende des 19. Jahrhunderts unter den schlimmsten Bedingungen für das neue Jahrhundert eine verheißungsvoll ironische Aufstiegsgeschichte schreiben, die Tradition und traditionelle Werte einer Familiengeschichte zugleich aufnehmen, flexibilisieren und so modernisieren konnte, dass der Roman zu einem neuzeitlichen Modell (in einer gewissen Analogie zu Roosevelts ‚New Deal‘ auch für Europa) werden konnte. – Jürgen Ebach (*Genesis 37–50*, 2007) hat diesem Roman in *Herders Theologischem Kommentar* einen eigenen Abschnitt an Sekundärliteratur gewidmet, was sicher ungewöhnlich, aber für das Verhältnis von literarisch profanen und heiligen Texten von großem Wert ist. Das ausführlicher zu entwickeln an Thomas Manns Roman, der ja die Möglichkeit eines positiven Familienromans neben so vielen pessimistischen Varianten in der Moderne darstellt, wäre wichtig gewesen, aber für unsere Vorlesung zu gewaltig.

Die Kinder unseres Viertels (1959/67) von Nagib Machfus

Nicht übergehen aber möchte ich den etwas überschaubareren Roman des Nobelpreisträgers Nagib Machfus, *Die Kinder unseres Viertels*, der, im Jahr 1959 in der Zeitung *Al-Ahram* begonnen und dann verboten, zuerst 1967 in Beirut vollständig erscheinen konnte. Auch er nimmt die Patriarchengeschichte der Genesis auf, erweitert um die Mosegeschichte des Exodus-

Buchs. Dann aber geht er weit über diese alten Geschichten hinaus und schreibt tatsächlich eine Familiengeschichte, die von Adam bis in die Gegenwart reicht. So wird vielleicht schon an dieser Stelle unserer gemeinsamen Vorlesung durch einen weit vorgehenden Exkurs andeutbar, was die Familiengeschichte leisten kann und soll, was Erzähler wie Leser noch oder wieder von ihr erwarten.

Es ist nicht wenig. Die prinzipielle Temporalisierung und damit einhergehende Historisierung aller Sparten unseres Wissens seit dem 18. und 19. Jahrhundert hat dazu geführt, dass wir eine unendliche Diversifikation von Geschichten des Kosmos, der Erde, der Pflanzen und Tiere, der Staaten und Kulturen, der Technik und Ökonomie, der Medizin und immer so fort und keineswegs nur in solchen Überblicken, sondern in vielen Phasen und Teilzeiten haben und immer so fort. Man wird ja schon müde und schwerfällig allein beim Aufzählen eines solchen Bestands von Bibliotheken. Kein Mensch kann und will das mehr lesen – und doch weiß man, dass es das alles gibt und dass es auch irgendwie geschehen ist. Was also war denn, was wird sein, und wo befinden wir uns und wie sollen wir gehen? Ich weiß nicht, ob wir eines Tages darauf verzichten können, ein solches Orientierungsbedürfnis noch zu haben. Jetzt freilich kann es noch sein, dass der Familienroman und die Familiengeschichten aus diesem Bedürfnis hervorgehen und darauf antworten. Natürlich vereinfachen sie die Dinge, wenn sie so universal erzählen, so metonymisch, wie wir das nennen.

Aber wir glauben ihnen, wenigstens halbwegs und aus Not, so wie wir der Sonne glauben, dass sie am Morgen aufgeht, hoch über den Himmel hinwegzieht und abends untergeht – obwohl wir wissen, dass das alles viel komplizierter ist. So ganz und gar falsch ist unsere sinnliche Gewissheit ja nicht, und wir können auf sie jedenfalls kaum verzichten.

*

Um unsere Vermutung, dass Familiengeschichten und Generationenromane eine Tendenz haben zu einer einheitlichen, sich wiederholenden Struktur, anschaulicher und wahrscheinlicher zu machen, möchte ich nach der Patriarchengeschichte über runde dreitausend Jahre vorgeifen auf einen Roman Nagib Machfus': *Die Kinder unseres Viertels*.

Er ist der Patriarchengeschichte mit ihrer bis zu Adam und Eva zurückreichenden Ur- und Vorgeschichte, der Hauptgeschichte der Väter und der

beginnenden Nachgeschichte der Volk- und Staatswerdung vergleichbar. Er nimmt sogar den Übergang von der Familien- zur Stammes- und Volksgeschichte und darüber hinaus eigens auf, erwähnt ihn nicht nur kurz in einer Genealogie wie die Bibel am Anfang des Exodus-Buchs, sondern gestaltet ihn durch die Söhne und ihre Ereignisse ausführlich aus. Das zeigt sich auch räumlich in der Ausweitung des Hauses des Gründungsvaters Gabalawi in die Gehöfte und Viertel von Kairo, der „Mutter der Welt“ (8), das sich in dieser Metapher ja selbst noch einmal über die Erde ausdehnt.

Der Roman setzt unsere Bibel fort bis an die Schwelle unserer Tage. Er ist, mit seinen sieben Generationen, sowohl eine Fortschreibung des Alten wie des Neuen Testaments, ohne an dessen Ende zu schließen. Er ist in gewissem Sinne großzügiger als die drei alten Heiligen Bücher, das hebräische Testament, das Evangelium und der Koran, narrativ generöser sozusagen: Das hebräische Testament reicht, immerhin, von Adam über Abraham, Mose, die Richter zum ersten König Saul, und von ihm über David und die folgenden Könige bis zu Herodes; in seinen kanonischen Texte aber nimmt es die Geschichte Jesu nicht auf. – Das Neue Testament schließt zwar das alte ein, nimmt es in seinen kanonischen Textbestand auf, aber über das Leben Jesu und die Apostelgeschichte geht es seinerseits nicht hinaus; die Geschichte der Kirchenväter und des Neugründers Mohammed bis in die christliche Kirchengeschichte hat er's nie fortgeschrieben – so wenig die inneren Spaltungen, die äußeren Gewaltaktionen durch Kreuzzüge oder Kolonisierungen im Mantel der Mission. Der Koran schließlich nimmt eine Reihe von Geschichten und Figuren des Alten Testaments, wie vor allem Abraham, und des Neuen, wie vor allem Christus und Maria, auf, aber die eigene Nachgeschichte und die der anderen Buch-Religionen aus der gleichen Wurzel fehlen hier ebenso.

Das ist uns so selbstverständlich in Fleisch und Blut übergegangen, dass wir es gar nicht anders erwarten, und schon den Gedanken, dass es anders sein könnte oder müsste, für absurd halten, obwohl wir im Alten Testament genau eine solche Geschichte der Institutionen von Königtum, Staat und Tempel finden, für selbstverständlich halten und die spätere Realitätsgeschichte der Gottesoffenbarungen aus dem Fünfbuch Mose nicht vergessen müssen. Genau das aber fehlt dem Neuen Testament und dem Koran, und so fehlt ihnen auch das Spannungsgefüge zwischen der schönen, heiligen Wahrheit Gottes und der misslichen, oft genug sehr unheiligen, ja gewalttätig verbrecherischen Wirklichkeit in ihrem Gefolge, sowohl in der Innen-,

wie der Außenpolitik. Sie ist ja aber ein integraler Bestandteil dieser Religionsgeschichten, von denen sie ihren Anfang nimmt; und deshalb darf man sie auch nicht separat für sich als bloße Geistes- und Kirchengeschichte schreiben. So wird, gerade auch im Vergleich mit dem Alten, viel realistischeren, Testament, ein erheblicher Mangel, ein blinder Fleck innerhalb dieser neueren Bücher sichtbar, und dazu eine mangelnde Verknüpfung und Verbindung untereinander. Ganze Bibliotheken nachkanonischer Texte, oft genug in rechthaberischem Streit gegeneinander, haben das auszugleichen versucht – gelehrte Diffusion freilich, die dem Sprachgewirr nach dem Turmbau nicht nachsteht.

Erst wenn man so auf Umwegen um unsere Heiligen Bücher herumdenkt, kann man entdecken, was Machfus mit der Realitätsgeschichte der *Kinder unseres Viertels* gewagt und geleistet hat. Es sei denn, man schließt schnell wieder seine Augen davor, und erklärt die so sichtbar „gewordene Welt der Gewalt“ für unwesentlich, indem man sein Werk für einen bloß „allegorischen Roman“ ausgibt, wie das die allgemeine Meinung der arabischen Welt ist und wie ihn auch der *Kindler* ohne Einschränkung festlegt.

Jareer Abu-Haidar („*Die Kinder unseres Viertels* von Nagib Machfus: Ein Ereignis in der arabischen Welt“, 1985) hat dieser Auffassung entschieden widersprochen. Die „obsessive Aufmerksamkeit auf symbolische Details“ religiöser Aspekte habe die Kommentatoren und Kritiker abgezogen von der „offensichtlichen Bedeutung und Wichtigkeit“ dieses Werks, eben der Gewaltgeschichte der Religionsnachfolger, „den Wächtern“, wie sie in unserer Übersetzung heißen.

Die Hauptprotagonisten [...] sind nicht [...] Adam, Moses, Christus und Mohamed, sondern die Wächter („strong-arm men, the futuwat‘), und nicht etwa als Repräsentanten ritterlicher Ideale oder Gebote, wie sie der Name als ursprüngliche Bedeutung einschloss, sondern als absolute Monster, Unterdrücker und Erpresser, deren Gewalt nur gestoppt werden kann, wenn sie ebensolchen Quälern und Unterdrückern in die Quere kommen“ (119).

Das wird an einer Fülle von Textstellen gezeigt und mit einer Reihe von Referenzen auf historische Herrscher und gegenwärtige Regime als alltägliche Wirklichkeit verdeutlicht. Ich bin, noch vor der Kenntnis des Aufsatzes, zu ganz ähnlichen Ergebnissen gekommen; würde allerdings den Antagonismus von Religionsgründern und Wächtern stärker betonen, sowie die Ver-

fälschungen und Persionen, die sie an der ursprünglichen Stiftung und ihrer Erneuerung durch jene Gestalten begehen.

Der Koran hat, wie gesagt, Geschichten des Alten und Neuen Testaments aufgenommen und fortgesetzt – Machfus wiederum nimmt ihn auf, übrigens bis in die Zahl seiner Kapitel, die genau den 114 Suren entspricht. Er erzählt über Mohammed hinaus eine Realitätsgeschichte seiner und der andern Religionen, die bis in unsere Tage reicht.

Ein gewaltiger Zeitraum und darin so viele Länder, Völker, Kulturen, Gestalten teils mythischer, teils legendärer oder historischer Art – wie wollte das überhaupt erzählt sein? Nun dadurch, dass Machfus dieses fast unendliche Geschehen in eine endliche Familiengeschichte von sieben Generationen zusammendrängt. Hier wird das Verschiedenartige einheitlich, wird der mehrtausendjährige Prozess überschaubar in etwa 150 Jahren, wird das komplexe Große kleiner in einer Metonymie: die eigentümliche Leistungsfähigkeit der Familiengeschichte, zugleich Menschheitsgeschichte zu erfassen.

Im Prinzip ist das eine ähnliche Erzählstruktur, wie wir sie schon aus der Genesis kennen, ein rhythmischer Wechsel von singularischen und iterativen Erzählungen, von exemplarisch hervorragenden Gestalten und ihren Ereignissen wie Adam, Noah, Abraham und so weiter einerseits und langen Geschlechterketten dazwischen andererseits; oder auch erheblichen, wenngleich unauffälligen Lücken, die zwischen die Bücher fallen.

*

Ganz ähnlich erzählt ja auch Lessing seine berühmte Familiengeschichte (*Nathan der Weise*, 1779) vom weitergegebenen Ring, nur dass die Parabel viel radikaler abstrahiert und reduziert. Umso schärfer tritt die einheitliche Grundstruktur hervor, die wir ja vermuten und suchen. Einmal die Einteilung und Folge von Ur-, Vor-, Haupt- und Nachgeschichte: zum anderen die Metonymie und hier besonders die Vertretung der drei einander folgenden Großreligionen durch drei gleichzeitige (!) Brüder.

Man sieht vieles klarer an Machfus' Roman, wenn man einen kleinen Umweg über diese „aufgeklärte“ Erzählung aus dem *Nathan* macht, die Machfus wohl gekannt haben wird. Sie beginnt mit dem Gründungsvater der Urgeschichte und seiner Verfügung, Satzung oder Stiftung, dem Bund und Gottesgebot in der Genesis-Erzählung:

Vor grauen Jahren lebt' ein Mann in Osten,
 Der einen Ring von unschätzbarem Wert'
 Aus lieber Hand besaß. Der Stein war ein
 Opal, der hundert schöne Farben spielte,
 Und hatte die geheime Kraft, vor Gott
 Und Menschen angenehm zu machen, wer
 In dieser Zuversicht ihn trug (III, 7; V. 395–401).

Die Urgeschichte regelt die Weitergabe dieses Rings, und damit die Erbfolge in der Familie, die zwar auch hier noch ein reales Erbgut darstellt, aber eine geistige Kraft bedeutet. Es soll ihn immer der „geliebteste“, oder wie es an anderer Stelle heißt, der „gehorsamste“ Sohn erhalten, das heißt derjenige, der in seiner Menschlichkeit und Liebenswürdigkeit am meisten dem Geist des Rings entspricht. Denn der übt ja keine unmittelbar magische Kraft aus, sondern stärkt den, der die „Zuversicht“ hat, der also an die Wirksamkeit der Freundlichkeit und Liebe in sich glaubt und auf sie hofft – die klassische Dreiheit von Glaube, Hoffnung und Liebe. So bringt nicht mehr die Erstgeburt mechanisch und wahllos die Erbschaft über Herden und Herrschaft, wie prinzipiell in der Genesis das Gebot ist, sondern die Eignung, wie in der Patriarchengeschichte oft auch. Ohne Ansehen der Geburt wird der Tugendhafteste „Haupt“ der Familie oder „Fürst des Hauses“ – eine Ausweitung von der kleineren Familieneinheit auf eine größere staatliche Herrschaft, ein typisches Merkmal der Familienerzählung.

Nun folgt die übliche, knappe und schnelle, iterative Vorgeschichte, wie wir sie auch aus den Genealogien der Bibel kennen, und sie führt bis an die Hauptgeschichte heran:

So kam nun dieser Ring, von Sohn zu Sohn,
 Auf einen Vater endlich von drei Söhnen;
 Die alle drei ihm gleich gehorsam waren,
 Die all drei er folglich gleich zu lieben
 Sich nicht entbrechen konnte (III, 7; V. 413–417).

Die umfangreiche Hauptgeschichte erzählt dann das Dilemma einer notwendigen, aber unmöglichen Entscheidung des Vaters; seinen Entschluss, zwei weitere, völlig ähnliche Ringe herstellen zu lassen sowie die dreifache Vererbung; die tiefe Verstörung der Söhne schließlich und ihre Anrufung eines Richters.

Der Richter freilich kann auch nicht entscheiden, sondern nur den Rat geben:

Es strebe von euch jeder um die Wette,
Die Kraft des Rings in seinem Ring' an Tag
Zu legen! (III, 7; V. 527–529).

Das entspricht genau dem Sinn des Rings und der Satzung, nur dass nun die symbolisch-magische Stützung durch den einen Ring wegfällt und durch die rein geistige Kraft des Glaubens und Tuns ersetzt wird. Damit beginnt ein nicht mehr prädestinierter Wettkampf der Güte, der die neue Geschichte eröffnet. An ihrem Ende wird eine Nachgeschichte gedacht, die in etwa der Apokalypse Johanni entspricht, nur stiller, begrenzter, wenn das Buch des Lebens geöffnet werden wird:

Und wenn sich dann des Steines Kräfte
Bei euren Kindes-Kindeskindern äußern:
So lad' ich über tausend tausend Jahre,
Sie wiederum vor diesen Stuhl. Da wird
Ein weiserer Mann auf diesem Stuhle sitzen,
Als ich (III, 7; V. 532–537).

Lessing verlagert den Streit und die Kämpfe um die einzig wahre Religion und ihre Vorherrschaft über alle anderen Religionen aus der himmlischen Dimension der Frage nach dem rechten Gott in die irdische Welt des rechten Handelns, das im buchstäblichen Sinne brüderliche Verhalten in einer Familie und der Menschenfamilie. Darin genau wird ihm Machfus folgen oder es, wenn er die Ringerzählung nicht gekannt haben sollte, genau so dichten.

Aber Lessing lässt, wie das in einer Parabel ja möglich ist, ganz weg, dass Familien Produktionsgemeinschaften sind, dass es also in ihnen auch um die Verteilung von Besitz und Arbeitsgütern heftige Auseinandersetzungen und Kämpfe gibt. Machfus hat diese Realität in das Zentrum seines Romans gestellt und damit die Frage des rechten, brüderlichen Handelns aus der Idealität der Parabel Lessings herabgeholt in die Notwendigkeiten des wirklichen Lebens. Doch behält er immer im Auge, was man geradezu als das familiäre Grundgebot nennen könnte, den Zusammenhalt und die Solidarität zwischen Mitgliedern einer Familie als Bedingung ihres Bestands.

Die Kinder unseres Viertels – schon der Titel weist auf den Familienzusammenhang hin. Denn die hier so benannten „Kinder“ sind durchwegs erwachsene Leute, die Bewohner des Viertels. Kommen Kinder einmal vor, so sind sie wie Erwachsene arm, verwahrlost, ja streitsüchtig und böse, als unterdrückte und ausgebeutete wie vor allem als ihre Unterdrücker, die das erst bewirkt haben. So sind die Kinder aber erst unter den Erwachsenen geworden, wie diese selbst unter der Herrschaft und Ausbeutung der „Wächter“ und „Verwalter“ geworden sind, wie im Roman die mafiaartigen Besitzenden und Regierenden heißen. Aber auch sie stammen, wie alle andern Bewohner, seit über hundert oder auch dreitausend Jahren, von dem Urvater Gabalawi: „Wir alle sind leibliche Kinder und haben ein Recht auf seine Hinterlassenschaft. Warum aber müssen wir hungern, warum müssen wir leiden?“ (7), so fragen die Armen und Elenden noch heute und halten damit den Widerspruch zwischen der ursprünglichen Bestimmung der Familienstiftung und dem späteren Verstoß gegen deren Sinn durch die Verwalter aufrecht.

Sie sind also Kindes-Kindeskinder, wie das die von Lessing aufgenommene deutsche Redewendung gut fasst, und zwar sowohl ihrer Blutsverwandtschaft, wie der ursprünglichen Stiftung nach, die gemeinsamen Besitz und Nutzung vorsieht, als ‚Vorsehung‘ und sozusagen als Naturprogramm, denn aller Besitz ist immer nur „Pacht“, nicht Eigentum, sondern zur Nutzung und Verteilung an alle gestiftetes oder geschenktes Gut.

*

Mit dieser Stiftung Gabalawis beginnt die Urgeschichte. Sie setzt sich fort in der Vorgeschichte der beiden ersten Folgegenerationen in dem von Garten und Mauer umgebenen Haus des Gründungsvaters beziehungsweise noch direkt vor der Mauer dieses, wie ein Paradies in der Wüste gelegenen, Orts. Die vier folgenden Generationen entfernen sich in Gehöfte und Viertel der so wachsenden Stadt. Von ihren Heilsbringern Gabal, Rifaa, Kasim und Arafa handelt dann die Hauptgeschichte bis zu unserer Zeit, als Kampf zwischen diesen immer erneut aufstehenden Heilsbringern als Botschaftern der Brüderlichkeit und Gerechtigkeit und den sie dann pervertierenden Verwaltern und Wächtern und ihren Nachfolgern. – Die Verwalter bilden mit ihren Wächtern, einer Art Sicherheitspolizei ein autoritäres Gewaltregime, sie stellen die institutionellen Verfestigungen der Errungen-

schaften der charismatischen Führer dar, also sozusagen Kirche und Staat oder eine Theokratie, als deren beider Einheit.

Die finale Endzeit Lessings mit ihrem Großen Richter kennt Machfus' Roman nicht. Trotzdem gibt es auch hier eine Nachgeschichte, in der der Erzähler ein Buch zu schreiben beginnt. Beauftragt mit diesem Buch wird er von einem Freund des letzten Heilsbringers Arafa, der seinerseits ein Buch hinterlassen hat, in dem er das Wissen über Natur und Mensch für alle Kinder des Viertels niedergelegt hat, ein neues wissenschaftliches Wissen, das sich die Verwalter für ihre Zwecke nutzbar gemacht und so den Kindern des Viertel weggenommen haben. Dieses Buch entspricht vielleicht den Grundsätzen des ersten, von niemandem je eingesehenen Buchs der Stiftung des Urvaters, eine geheimnisvolle Korrespondenz also von ‚Vorsehung‘ und Nach-Forschung in der Schöpfung, deren Geheimnis, nie vorher gelüftet, im Buch der Natur wie im Buch der erzählten Geschichten des Viertels ‚gelesen‘ und so erkennbar werden kann. So können alle Geschichten der Kämpfe um dieses erste Buch und die Geschichte dieser Geschichten im Viertel aufgezeichnet werden. Genau das ist der Auftrag des letzten Buchs an den Erzähler; und die große Hoffnung der Zukunft liegt in diesem Buch, als das sich schließlich der Roman selbst erweist. – Ein Erzählen des Erzählens, das der Familie Grund gebende Familiengedächtnis, das ja auch ein Merkmal von Familiengeschichten ist. Wir werden es in vielen modernen und postmodernen Büchern wiederfinden, und zwar in einer Bedeutung, die sich in Machfus' Roman schon findet. – Nur eine ungenaue, ja grobe oder voreingenommene Lektüre kann dazu geführt haben zu behaupten, was der *Kindler* apodiktisch über die *Kinder unseres Viertels* schreibt: „In formaler Hinsicht ist das erzählerisch konventionelle Werk freilich mit mancherlei Schwächen behaftet, die auch von arabischen Literaturwissenschaftlern vermerkt wurden“. Das gilt genauso für die hier direkt folgende Behauptung: „So ist die allegorische Einkleidung des Gemeinten [...] insgesamt sehr durchsichtig und so dünn, daß die Spannung abfällt“. Ich weiß nicht, was man vor dem Kopf haben muss, wenn man nicht sieht, dass es sich um ganz offenbare, nicht erst zu entschlüsselnde Analogien und Differenzen von Figuren und Ereignissen handelt, deren Vergleich zu wechselseitiger Erkenntnis der heiligen Männer und Geschichten mit ihren literarisch fiktiven Pendanten im Roman führt.

Am Anfang steht das „Große Haus“, in dessen einem Zimmer auch das erste Buch aufbewahrt ist, das zu lesen allen verboten ist. Gabalawi hat dieses Haus gegründet und bauen lassen, er wohnt hier mit seinen Frauen, Söhnen und Töchtern. Es ist von einer hohen Mauer gegen die Wüste umgeben, vielleicht auch gegen Angriffe? So ist es Inbegriff des Geschütztseins und der Geborgenheit, ein die Welt mit allen Gefahren ausschließender Raum, der ein Leben einschließt, das alles enthält, was Menschen brauchen, Wohlstand und Wohllieben ohne Mühen. Einen solchen Ort lieben alle unsere Texte, selbst die neuesten noch, mitten in der künstlich und städtisch gewordenen Welt. – Natürlich denkt man dabei an das Paradies, dafür braucht man keinen entschlüsselnden Scharfsinn und dessen bedarf es auch nicht, um die deutlichen Differenzen des literarischen Hauses zu erkennen.

Im Genesis-Buch gab es im Paradies natürlich kein Haus und keine Mauer, dort war es ein offener Raum, der dennoch wie ein begrenzter Garten wirkt, weil Adam und Eva in der sie umgebenden Natur aufgehoben sind, die sie ohne Arbeit erhält. Von einer Grenze erfahren wir erst gleichsam rückwärts gewandt, wenn der Garten unzugänglich wird und seine Grenze nicht mehr von außen zurück überschritten werden darf. Einen ähnlich herrlichen Garten mit allen Früchten aber gibt es nun auch innerhalb der Mauern von Gabalawis Haus. Hier hält sich sein jüngster Sohn Adham fast immer und am liebsten auf, hier wird ihm seine Eva erscheinen. Hier ist er rückhaltlos glücklich im Anschauen der Bäume und Früchte, des Himmels und der Sonne, während sein älterer Bruder Idris mit den anderen Söhnen lieber die Zeit auf dem Dach des Hauses mit Spielen verbringt. Auch das gibt es nicht im Paradies, sondern nur an diesem von Anfang an kultivierten Ort. Und es ist deshalb sinnlos, ihn als ein dünnes und durchsichtiges Zeichen des Paradieses zu lesen.

Der Roman ist schon hier und im weiteren Verlauf gerade keine Allegorie, sondern eine eigene, selbstständige Fiktion, die sich den anderen drei heiligen Texten gegenüberstellt und nicht identifizierend allegorisch, sondern aufmerksam vergleichend gelesen sein will. Er eröffnet den Raum für eine Lektüre intertextueller Differenz, in der die Konstruktion der heiligen Bücher selbst beleuchtet werden soll.

Schon am Beispiel der Gärten zeigt sich das deutlich. Das Paradies ist ein von Gott geschaffener Raum, auf schwebende Weise offen und doch gerundet, freundlich, allnährend und ohne Gefährdung. Im Roman sind

Mauer, Haus und Garten der Gefährdung der Wüste abgewonnener Raum, durch den „starken Arm“ Gabalawis, in einem Akt der frühen Zivilisation kultivierte Natur. Waren also die Anfänge göttliche Schöpfung, oder waren sie von Anbeginn an menschliche Arbeit in einer zuvor schon entstandenen Natur? Zwei Erzählungen – zwei mögliche Wahrheiten, wer könnte sie prüfen und festlegen, welche nun gilt? Zeitzeugen, die wir befragen können, hat's nicht gegeben; und selbst der Bibel-Erzähler nennt nicht Quelle noch göttlichen Mund als Beglaubigung seiner Erzählung: er fängt einfach an mit dem Ursprung. – Aber des ungeachtet haben diese beiden Erzählungen wichtige Folgen, durchaus unterschiedliche, je nachdem ob man auf die eine oder die andere sein Denken und Handeln gründet.

Der Wohlstand aller Familienmitglieder ist zum Beispiel im Roman kein Gottesgeschenk, er beruht auf einer (nicht genauer erzählten) Stiftung, die das von den Pächtern erhobene Geld an alle Familienmitglieder verteilt: ein zivilisatorischer Akt des Landerwerbs, der Pacht-Vergabe, der Einnahmeverwaltung und der Verteilung. Soziales Handeln insgesamt, gleich zu Beginn, das gerecht sein kann oder ungerecht, ganz anders als im Paradies.

Eine allegorische Lesart ist also gar nicht möglich, sie würde weder die Genesis noch den Roman ernst nehmen und gleich beide zerstören. Die Geschichten beleuchten sich vielmehr in ihrer jeweiligen Eigenart und Wahrheit, oder, um einen heute modischen Begriff zu verwenden, die Romanfiktion erzählt ihre eigene Metafiktion mit und zugleich die der Bibel. Dass Machfus' Roman wie sein Autor in Ägypten und der moslemischen Welt erhebliche Schwierigkeiten bekamen, ist deshalb zwar nicht verwunderlich, aber auch nicht gerecht und deshalb nur verständlich, wenn man ihn ohne die Spur an Selbstreflexion gelesen hat.

Trotzdem und gerade wegen dieser Erzählweise ist der Roman nicht bibelkritisch oder gar gotteslästerlich. Man darf eben nur Gabalawi nicht mit Gott identifizieren. Er ist ja auch deutlich genug menschlich und allzu menschlich, ein Familienpatriarch. Wie Abraham oder Isaak hat er mehrere Frauen, geradezu widersinnig also, das auf Gott zu beziehen; wohl aber hebt es hervor, dass der biblische Gott frauenlos ist, mit erheblichen Folgen, die sich bis heute ausgewirkt haben.

Gabalawi hat im Roman deshalb mehrere Söhne, mit Interessen der Positionierung im Erbfall. Wie die Patriarchen müsste er die Erstgeburt, seinen Sohn Idris, zum Nachfolger machen in der Stiftungsverwaltung, als er selbst altert. Doch übergeht er ihn, genau wie die Patriarchen; er übergibt

seinem Jüngsten das Amt, Adham, weil er lesen und schreiben kann und die Pächter kennt. Wie Isaak also den Jakob auswählt und so den geeigneteren, wengleich durch Betrug – aber mit göttlicher Hilfe und Billigung. Diese göttliche Hilfe aber fehlt Gabalawi. Er ist nur ein Mensch. Klug, ja weise auf einer Seite, handelt er mit der Wahl Adhams für den guten Bestand seiner Familie. Aber zornig, ja gewalttätig wird er auch auf der anderen Seite, wenn seine Wahl und Führung nicht anerkannt wird. Als Idris, der Erstgeborene, sich Gabalawis Bestimmung widersetzt, tadelt er ihn, beschimpft und verjagt ihn mit Gewalt und verstößt ihn für immer. Durchaus Mensch und Patriarch archaischer Zeit. Ein Gott ist er nicht, und so kann man ihn auch nicht als gotteslästerliche Figur lesen. Wohl aber kann man ihn mit der Gestalt Gottes im hebräischen Testament vergleichen, der ja auch gewaltig zürnen und Adam und Eva aus dem Paradies für immer verstoßen kann, weil sie ein Mal seinem Gebot nicht gefolgt sind.

Das wiederholt sich an Adham in Machfus' Roman. Adham sitzt, wie gesagt, am liebsten ruhig und kontemplativ im Garten, wie alle späteren Glaubenshelden tun, außer dem letzten, Arafa, der die Natur erforscht und nutzt. Schon Evas Erscheinen, so lieb sie ihm ist, beeinträchtigt diese Symbiose mit der kultivierten Natur. Eines Tages sitzt er wieder im Garten, sieht seinen eigenen Schatten und wie ihm ein zweiter Schatten hervorst wächst aus dem seiner Brust. Als er sich umdreht, erstaunt, sieht er Humajam, die Schöne. Wie sollte man nicht an Eva denken bei diesem Ereignis, und doch darf man sie wieder nicht mit ihr identifizieren. Denn sie ist eine der Töchter von den vielen Frauen des Vaters, und also gerade nicht aus einer Rippe Adhams hervorgezogen von Gott, nicht sekundäre Schöpfung nach der primären des Mannes und damit für immer ein männliches Vorrecht über die Frauen legitimierend. Nun, Adham liebt sie, wie nicht, darf sie heiraten mit dem Willen des Vaters. Bis sie ihn verführt, im verbotenen Buch der Stiftung lesen zu wollen: weshalb beide, weil sie's versuchen, auch aus dem Hause für immer verstoßen werden. – Das Geheimnis des Stiftungsbuchs bleibt für immer gewahrt, und so verweist es die Menschen auf sich selbst und ihre eigene Selbstentdeckung.

Während Adam und Eva vom Baum der Erkenntnis gegessen haben, weshalb sie vertrieben werden, haben Adham und Humajam gar nicht ins Buch schauen können. So müssen sie selbst wie das ganze, aus ihnen hervorgehende Geschlecht ohne ein solches Wissen zu leben beginnen, müssen alles erst lernen, was den Umgang mit der Natur und den Menschen

betrifft. Wird erst Arafa, der vierte Heilsbringer, in seinem zweiten Buch das durch Experimente gewonnene neue Wissen über Natur und Mensch niederlegen und damit vielleicht die Kinder des Viertels aus ihrer doppelten Unmündigkeit von Unwissen und Unterdrückung befreien können.

*

Urvater Gabalawi, sein vertriebener Sohn Adham, dessen zweiter Sohn Humam wiederum – er wird wegen seiner Bevorzugung, wie Abel von Kain, von seinem älteren Bruder erschlagen – sind die Repräsentanten der drei ersten Generationen der Ur- und Vorgeschichte in diesem Roman. Sie wohnen zuerst noch im Haus und dann unmittelbar unter seiner Mauer oder in ihrer Nähe. Sie bilden mit den Söhnen und Töchtern von Idris die noch überschaubare Familie im engeren Sinne, deren Geschichte das erste Buch des Romans erzählt. Aus ihr gehen alle weiteren Familien und Viertel hervor und schließlich die Stadt, und von dieser Volkwerdung und der Verwaltung als einer Art Staatsbildung erzählen dann die vier folgenden Bücher. Sie stellen die Hauptgeschichte dar, wie schon der Umfang zeigt: denn jedes dieser vier Bücher umfasst gut hundert Seiten, während der Ur- und Vorgeschichte im ersten Buch nur 100 Seiten gewidmet sind. Alle vier Bücher erzählen die figurative Opposition von Glaubenshelden und den pervertierenden Verwaltern, also von einem immer wiederholten Antagonismus von Aufbruch und seinem Verrat.

Jedes der Bücher mit ihren Epochen trägt den Namen des sie prägenden Helden und Heilsbringers. Die drei ersten von ihnen, Gabal, Rifaa und Kasim weisen durch einige charakteristische Herkunftsgeschichten und Taten wieder ganz offen auf Mose, Jesus und Mohammed hin. Allerdings darf man auch sie nicht mit ihnen identifizieren und so gar in ihnen eine allegorische Religionsgeschichte erklügeln. – Die Parallelen vor allem zwischen Mose und Gabal hat auch Abu-Haidar gezeigt, aber Machfus' Roman wegen solcher Details als „einen allegorischen Überblick über die Religionsgeschichte der Menschheit zu beschreiben“ sei so ähnlich, wie „George Orwell's *Animal Farm* als zoologische Abhandlung“ (127) zu lesen.

Sie sind Kinder des Viertels wie alle anderen auch, aber sie unterscheiden sich dadurch von ihnen, dass sie nicht wie diese von Gabalawis Vermächtnis nur träumen und sich den Wächtern fügen; sondern dass sie Gabalawis Willen bei seinem letzten Erscheinen vor Adham und Humam

erfüllen und in die Tat umsetzen wollen. „Die Stiftung wird deinen Nachkommen gehören“ (114), hatte Gabalawi gesagt. Deshalb setzen sie sich gegen die unrechtmäßige Aneignung der Stiftung durch den jeweiligen Verwalter und seine Wächter ein, die zur Ausbeutung, Verelendung und Verwahrlosung der Kinder des Viertels führt. Gleichmäßige Verteilung, Gerechtigkeit als Bedingung der Güte und des Glücks, das sind ihre zentralen Werte. Wie Brüder in einer Familie zu leben, brüderlich und gerecht – man sieht die Nähe zu Lessing, aber auch zu den drei großen „Propheten“, denen sie ähneln. Gabal, Rifaa und Kasim erleben, was es heißt, in armen und verelendeten Umständen aufzuwachsen, deshalb können sie sich mit den so Deprivierten verbinden. Aber sie gehen darin nicht auf und nicht unter, sie werden in die Oberschicht erhoben. Gabal zum Beispiel wird von der kinderlosen Frau des Verwalters aus einer Straßenpfütze geholt, mitgenommen und schließlich adoptiert. Ganz ähnlich wie Mose aus dem Nil gehoben wird und bei der Pharaonentochter aufwächst, in der Oberschicht, und hier die Fähigkeiten und Haltungen zu einer Führung der Menschen erwirbt. Oder Kasim, der wie Mohammed ein Hirte war und von einer reichen Witwe geliebt und geheiratet wird. Der aus dieser Geborgenheit und angesehenen Stellung heraus den Kampf beginnt. Wie Mohammed verlässt er auch die Stadt und besiegt sie von außen. In einer letzten Schlacht, wie er hofft und plant. Denn er hat nicht vergessen, dass Rifaa wie Jesus friedfertig sich und die Seinen geopfert hat, um die Wächter zu überwinden.

Diese drei ersten Helden beziehen sich alle auf den Urvater zurück, sie leben ganz aus dem Glauben an die ursprüngliche Stiftung und damit an eine ideale Vergangenheit, die in der Zukunft erst wieder hergestellt werden muss. Und jeder von ihnen befreit, obwohl die Stiftung doch allen ‚Kindern‘ zugutekommen soll, zuletzt doch nur das eigene Viertel, das in entschiedenem Widerstand, friedlichem Opfer oder offener Feldschlacht hinter ihm steht. Arafa dagegen, der vierte Befreier der, nach dem Tode der drei ersteren immer wieder in Unterdrückung und Passivität zurückfallenden, Stadt, ist eigentlich kein Glaubensheld mehr wie jene Propheten. Er ist viel eher ein Mann des Wissens, das auf die Zukunft gerichtet ist. „Magier“, so nennen ihn die Leute. Mit seinem Bruder, als seinem Famulus bei Experimenten, erinnert er an Faust, der ja auch an der Schwelle der Neuzeit steht. Aber er experimentiert mit Stoffen wie ein Naturwissenschaftler, mit Drogen wie ein Apotheker oder ein Arzt mit Medikamenten, ist also eine frühe Art von Forscher, der ganz auf Wissen setzt. Zweifel und

Probe setzt er auch in sozialen und mentalen Verhältnissen ein. So will er wissen, ob Gabalawi tatsächlich noch lebt, ob es das Stiftungsbuch wirklich gibt, oder ob das bloß eine Legende ist. Er dringt in das sagenumwobene und sozusagen sagengeschützte Haus des Urvaters ein. Ein Aufklärer und Modernist, der auch neue Waffen – das Pulver – erfindet und im Kampf einsetzt.

Sein ganzes Wissen legt er vor seinem Tod nieder in einem Buch, das allen zugänglich werden, eine allgemeine Bildung möglich machen soll als Bedingung einer Befreiung aller aus Tradition, Vergangenheit, Ausbeutung und Unterdrückung.

Auch Arafa ist eines der Kinder der Stadt, aber von zweifelhafter Geburt, was die Familie und das Viertel betrifft, sein Vater ist unsicher, man kennt nur seine Mutter. Die hat ihn mit in die Ferne genommen, sodass er erst spät und von weit außen zurückkommt, das heißt, er hat einen Raumwechsel hinter sich, den Ansatz einer Entwicklung als dem Beginn einer beweglicheren Identität, wie wir sie auch bei Josef beobachten konnten. Nur dass Arafa zurückkommt, dass er sich der Stadt und dem Viertel zugehörig fühlt als eines seiner Kinder. Er ist eins mit ihnen in seiner korporativen Identität, aber er geht darin nicht auf.

*

Blutsverwandtschaft, gemeinsames Haus, Land und Gut, Arbeit und Leben, Erziehung, Traditionen wie Feste und andere Rituale der Wiederholungen, sie stellen korporative Identität in jedem einzelnen Familienmitglied her. Auch das Familiengedächtnis gehört dazu, die allmähliche Anreicherung von Geschichten aus vielen Zeiten zu einem Schatz von Geschichten, in dem sich alle folgenden Generationen wie in einer Ahnengalerie anschauen können und ihren eigenen Ort finden.

In der Neuzeit mit ihrer sich beschleunigenden Mobilität geht ein fester, prägender Raum wie das Familienhaus als äußerer Rahmen der Identität und aufgehobenheit verloren. In vielen unserer neueren Texte sieht es so aus, als ob das Erzählen selbst diesen Mangel ersetzt, als ob der Roman zum Ort und Raum der Geborgenheit wird. Seine Bedeutung wächst mit dem Verlust des Hauses und festen Raums, mit der Trennung der Generationen und der Zerstreung der Mitglieder in alle Winde. Die erzählte Familie erst ermöglicht den lebendigen Umgang mit den Toten, wie es in

Johnsons *Jahrestagen* (1970–83) heißt – nicht mehr unbedingt als Nachfolge und wiederholte Identifikation mit den Altvorderen, wie in archaischen oder älteren Gesellschaften und Texten bis zu Thomas Manns *Buddenbrooks* etwa, sondern als kritische Wahrnehmung und Neubildung eigener Identität, die aber nicht verzichten kann auf die vergleichende Aufnahme der alten Geschichten.

Machfus' Roman ist exemplarisch für diesen historischen Wandel des Familiengedächtnisses in modernen Texten. Er erzählt geradezu eine Geschichte der fundamentalen, fundierenden Rolle des Erzählens für den Zusammenhalt einer Familie, aber auch die Notwendigkeit einer kritischen Revision der Erzähltradition und ihrer Erneuerung oder gar Modernisierung.

Damit setzt der Roman sogar ein, in einem allen Büchern vorangestellten „Prolog“. Der aber genau genommen ein Epilog ist, eine sich aus der bisherigen zyklischen Geschichte von Befreiung und neuer Unterdrückung ergebende Fortsetzung und mögliche Neuschreibung der alten Geschichte in eine andere Zukunft hinein. Der bescheidene Held dieser nächsten, achten Generation ist ein oder genauer noch der Erzähler. „Und so wurde ich in unserem Viertel der erste, der das Schreiben als Beruf ausführte, auch wenn mir dies Spott und Verachtung einbrachte“ (10). Er wird in diese Rolle eigens eingesetzt, durch einen Boten und Beauftragten des letzten, siebten Befreiungshelden, Arafa. Damit wird er zum Erben. Wie schon der erste Erbe, des Urvaters Sohn Adham, kann er schreiben und wird als ein Schreibender eingesetzt: eine Herrschaftsübergabe an den Geeigneten, der aber nicht herrschen soll, sondern klären, ordnen und so den Weg weisen kann durch Wort und Erzählung.

Arafa ist tot, der Erzähler lebt. Er hat Arafas Taten und seine Epoche noch erlebt. Er kennt sie und ihre niederdrückenden Folgen. Ein Freund aus der engen Umgebung Arafas gibt ihm in seinem Namen den Auftrag, die „Geschichten unseres Viertels“ zu schreiben. Aber er will entschieden mehr als nur die Sammlung aller überlieferten Geschichten, sein Auftrag zielt auf ihre Ordnung und ihren rechten Gebrauch, also eine Art Orthopraxis der bisherigen Geschichtsschreibung und Geschichte. „Bisher“, so stellt der Freund über die Geschichten fest, „werden sie ohne jede Regel erzählt, nur der Neigung und Willkür des einzelnen Erzählers folgend. Es wäre gut, wenn die Geschichten geschlossen aufgeschrieben würden und wir sie dann richtig nutzen könnten“ (10).

Genau in diesem Sinn beginnt dann auch der Erzähler seinen Roman: „Das ist die Geschichte unseres Viertels“ (7). Eine ‚objektive‘ Geschichte, wie’s scheint. Eine chronologische Geschichte, wie wir sie dann auch lesen und erleben, vom Urvater am Beginn bis zum Tod seines letzten Sohnes und Erben. Der zweite Satz scheint den ersten zu bestätigen und dem Auftrag zu entsprechen: „Genauer gesagt, es sind die Geschichten unserer Viertel“ (7). In Wirklichkeit aber erschüttert das den Schein einer objektiven Geschichte bis in ihr Fundament, da sich ja die eine Geschichte nur aus lauter perspektivierten und erzählten Geschichten herstellen ließ.

Der Erzähler, so erfahren wir dann, kennt nur seine eigene Zeit aus eigener Anschauung. Und in dieser Zeit hat er ältere Geschichten so „aufgezeichnet“, wie ihre Erzähler sie überliefert haben. Er stellt also den Erzählschatz eines Familien- und Volksgedächtnisses dar, als Geschichte geordnet – ganz ähnlich übrigens, wie sich die Kommentatoren vorstellen, dass der Genesis-Erzähler die weitergegebenen Anekdoten über die Patriarchen schriftlich aufgenommen und geordnet hat. Unser Erzähler hier im Roman, der Mann der achten Generation, fast in der Gegenwart, gibt noch genaueren Aufschluss über seine Quellen. Er ordnet sie in zwei recht unterschiedliche Erzählergruppen und -traditionen. „Alle Kinder unseres Viertels kennen und erzählen sie [die Geschichten, H. H.], denn sie sind von Generation zu Generation weitergegeben worden und in den Kaffeehäusern lebendig geblieben“ (7). Die Kinder des Viertels auf der einen Seite, das Volk, das ist die eine Gruppe; diese Leute beginnen stets mit ihrem Kummer und ihren Sorgen, und erst dann erzählen sie von den Befreiungen der Glaubenshelden und weisen dabei auf das Haus und die Verheißung des Urahns zurück. Die andre Gruppe sind die „Sänger in den Kaffeehäusern“, ein halb offizieller Stand, die, wenn der Abend beginnt, zur Rabab – einer Laute – durchaus ähnliche Erzählungen vortragen. Aber wir hören später aus dem Mund des Erzählers immer wieder, dass sie ihren Gesang meist mit einem Gruß an den Verwalter und mit seinem Lobpreis beginnen. Ihre Erzählungen gehen also nicht aus Kummer und Klagen des Volkes hervor, die der Erzähler als dessen Briefschreiber gut kennt, sondern sie sind eher Fürstenlob-Sänger und deshalb nach oben kaum anstößig, sondern ‚affirmativ‘, wie wir das früher gern genannt haben. Trotzdem halten auch sie die Geschichten der Befreier wach, die die Männer im Hasischrausch am Abend in den Kaffeehäusern hören und träumt. Ein kom-

munikatives Familiengedächtnis also, das der Auftraggeber aufgezeichnet, aber zugleich von Willkür und Regellosigkeit gereinigt wissen will.

Aber selbst wenn unser Erzähler diesen Erzählschatz textkritisch prüft und reinigt, um es einmal modern auszudrücken und so wie wir das kennen, auch von unseren Bibelkommentatoren, selbst wenn er auf diese Weise Unzuverlässiges oder Abweichendes ausscheidet, so bleiben doch die Geschichten ein schwankendes Fundament, auf dem das Volk und seine eigene Erzählung steht. Und das wird im Prolog auch markiert, der selbst eine kleine Geschichte der Metafiktion darstellt.

Unsicherer freilich ist noch das Fundament dieses Fundaments, die Urgeschichte selbst im ersten Buch. Denn seit Adhams Vertreibung aus dem Haus und seit jenen rund 150 Jahren hat niemand den der Rede nach noch lebenden Urvater je gesehen, noch hat er sich durch Boten darüber geäußert, wie er seine Stiftung verstanden wissen will. Anders als Gottvater im hebräischen Testament schweigt der Urvater hier und überlässt seine Kinder und sein Volk sich selbst. Er hat sich ganz aus der Geschichte zurückgezogen. Aber so präterital gesichert Haus und Ahn auch scheinbar erzählt werden, es wird als Sage oder fromme Legende infrage gestellt: „Vielleicht ist diese Geschichte aus Träumen und Wünschen entstanden“ (7), so steht es dagegen gleich zu Beginn im Prolog.

Ist man erst einmal, beim zweiten Lesen, auf diesen Beginn aufmerksam geworden, fallen weitere Stellen auf. Als der Ahn noch einmal in der Vorgeschichte erscheint und Adham mitteilt, dass ihm und seinem Geschlecht die Stiftung zugute kommen soll, wird diese „Erscheinung“ so beschrieben: „Da glaubte er [Adham, H. H.] Schritte zu hören“ und „glaubte er die alte Stimme zu erkennen“ (113). Ganz ähnlich beruhen auch die späteren, von den Helden mitgeteilten Beglaubigungen ihrer Person und ihres Handelns nur auf ihrer, durch den Erzähler selbst nicht beglaubigten Wahrnehmung – oder erträumter, ersehnter Ahnenhilfe in ihrem schweren Handeln.

Verliert die schöne Legende damit ihre Wahrheit? Ihre Glaubwürdigkeit und ihre Wirklichkeit? Das mag wohl so sein. Aber indem die Helden die gute, die rechte Wahrheit in ihrem Herzen und Handeln wahr und wirklich machen, befestigt sie sich im Leben der Menschen. Hier wird sie wirksam, hier wird sie dadurch wirklich.

So kann auch, was davon erzählt wird, selbst wieder wahr und wirklich werden im Hören und Tun der folgenden Generationen. Erzählungen und

Geschichten werden, auch wenn sie schwanken, zum Boden, auf dem die Völker gehen. Es kommt darauf an, was für Geschichten das sind.

Aus dem vielleicht nur sagenhaften Stiftungs-Buch des Ahns und dem Buch des Wissens von Arafa ist zuletzt das Buch der Geschichten des Viertels in Kairo geworden, der „Mutter der Welt“. Zu der wir auch gehören, wenn wir es lesen.

Literatur

Primärliteratur

Neue Jerusalemer Bibel. Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalemer Bibel, hg. A. Deissler u. A. Vögtle (8. Aufl. Freiburg 1985).

Nagib Machfus. *Die Kinder unseres Viertels*, übers. D. Kiliyas (Zürich 2006).

Sekundärliteratur

Abu-Haidar, Jareer. „*Awlād Hāratīnā* by Najīb Mahfūz: An Event in the Arab World“ [„*Die Kinder unseres Viertels* von Nagib Machfus: Ein Ereignis in der arabischen Welt“], in: *Journal of Arabic Literature*, 16 (1985), 119–131.

Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (München 1992).

Ebach, Jürgen. *Genesis 37–50*, übers. u. ausgelegt J. E. Freiburg 2007 (= *Herders Theologischer Kommentar zum Alten Testament*, hg. E. Zenger).

Fischer, Irmtraut. *Gottesstreiterinnen. Biblische Erzählungen über die Anfänge Israels* (3. Aufl. Bonn 2006).

Fischer, Irmtraut. „Zur Bedeutung der ‚Frauentexte‘ in den Erzeltern-Erzählungen“, in *Tora*, hg. I. Fischer/M. Navarro Puerto/A. Taschl-Erber (Stuttgart 2010), 238–275 (= *Die Bibel und die Frauen. Eine exegetisch-kulturgeschichtliche Enzyklopädie*, hg. I. Fischer/M. Navarro Puerto/A. Taschl-Erber. Bd. 1.1).

Seebaß, Horst. *Geschichtliche Zeit und theonome Tradition in der Josephserzählung* (Gütersloh 1978).

Vaux, Roland de, OP. *Das Alte Testament und seine Lebensordnungen*. 2 Bde. (Freiburg, Basel, Wien 1960).

Westermann, Claus. *Genesis 12–36*. Freiburg 1981. (= *Biblischer Kommentar Altes Testament*, hg. S. Herrmann u. H. W. Wolff, Bd. I.2)

Wielandt, Rotraud und Andreas Pflitsch. „*Awlād Hāratinā* [Die Kinder unseres Viertels]“, in *Kindlers Literaturlexikon*, hg. H. L. Arnold. Bd. 10 (3. Aufl. Stuttgart 2009), 505–506.

Kapitel 2

Schauerliche Familiengeschichten: zur Plot-Struktur englischer ‚Gothic Novels‘*

Horace Walpole, *The Castle of Otranto* (1764), Matthew Lewis,
The Monk (1796) und Mary Shelley, *Frankenstein* (1818)

Peter Hühn

Obwohl der Schauerroman, im 18. Jahrhundert entstanden und um die Wende zum 19. Jahrhundert zur Blüte entwickelt, nicht im eigentlichen Sinne zur Moderne gehört, wird er in diesem Buch in drei Beispielen vorgestellt, weil sich in deren Abfolge auch die sozial-historische Veränderung der Struktur und Funktion von Familie, im Übergang von traditionellen zu modernen Verhältnissen, in einem ganz anderen thematischen Kontext und im Rahmen von Populärliteratur nachzeichnen lässt.

Der englische Schauerroman („Gothic Novel“) – ein Genre, das in England um die Mitte des 18. Jahrhunderts entstand und sich in der Folge dann auch in Deutschland ausbreitete – wird gemeinhin nicht als Familienroman betrachtet, sondern primär über das Wirken übernatürlicher Kräfte und das Auftreten phantastischer Phänomene in der Roman-Welt und den dadurch erzeugten Schrecken für die Figuren wie vor allem die Leser, also unter dem Aspekt der Wirkung, des „joy of horror“, charakterisiert und insgesamt dem Bereich der Phantastik-Literatur zugeordnet. Es lässt sich jedoch zeigen, dass in den typischerweise außerordentlich verwickelten Plotverläufen die (zumeist patriarchalische) Familie als soziale Institution, als Repräsentation von Gesellschaftsstrukturen und als potenzielles Kontinuum im zeitlichen Veränderungsprozess eine zentrale Rolle spielt – ein in der umfangreichen Sekundärliteratur zur ‚Gothic Novel‘ (mit Ausnahme von Williams, *Art of Darkness*, 1995) weitgehend ignoriertes Aspekt, der

* Dieser Aufsatz erscheint gleichzeitig in: Lars Schmeink, Hans-Harald Müller (Hg.). *Fremde Welten: Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert* (Berlin 2012), 391–406.

höchstens vereinzelt unter psychoanalytischer Perspektive aufgegriffen wird. Die Romanhandlung beruht in vielen Fällen auf Familienbeziehungen und der Interaktion zwischen Familienmitgliedern, und sie bezieht ihre Dynamik aus der Störung der Familienordnung und deren Überwindung und Bestrafung oder zeichnet, als strukturelle Umkehrung, die Zerstörung oder gar Selbsterstörung einer Familie nach. Und dabei spielt das Phantastische eine bedeutsame Rolle, sodass man fast fragen könnte, ob es den Autoren gar nicht so sehr um die Leserwirkung des Horrors, sondern eher um das Familienproblem geht.

Es ist historisch signifikant, dass Entstehung und Entwicklung der ‚Gothic Novel‘ seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in die Epoche eines entscheidenden ökonomischen, sozialen und technisch-wissenschaftlichen Modernisierungsschubs in England fallen, in die Zeit der Industriellen Revolution. Die beginnende Umstrukturierung der vormodernen, ständisch organisierten Gesellschaft in Richtung auf funktionale Differenzierung verändert Status und Funktion der patriarchalischen Familie. Die Familie verliert einerseits zunehmend ihre traditionelle Rolle als Grund-Einheit der Gesamtgesellschaft und als Repräsentant von deren Machtstruktur und Ordnung; andererseits büßt sie immer mehr ihre herkömmliche Funktion für den Einzelnen ein, für den sie bisher als determinierender Orientierungsrahmen für Identität, soziale Position und Lebensweg diente. Es ist bezeichnend, dass diese Störungen im Zeitalter der Aufklärung als „unheimlich“ erzählt werden, dass ihnen nur noch übernatürliche Mächte entgegentreten können und dass dies zunächst im phantastischen Roman als einer nicht-kanonischen Gattung geschieht. Erst ein Jahrhundert später, um 1900, werden diese Tendenzen dann realistisch, in der Literatur wie den Sozialwissenschaften, abgehandelt.

Die Veränderungen in Form und Funktion von Familiengeschichten im englischen Schauerroman stelle ich im Folgenden selektiv und exemplarisch anhand dreier charakteristischer Beispiele aus unterschiedlichen Zeiten dar: anhand zunächst von Horace Walpoles *The Castle of Otranto* von 1764, des ersten Schauerromans überhaupt, dann von Matthew Lewis' *The Monk* von 1796, einem einflussreichen Beispiel aus der eigentlichen Hochzeit des Genres im späten 18. Jahrhundert, und schließlich von Mary Shelleys *Frankenstein* von 1818, einer romantischen Variante des Genres.

Horace Walpole: *The Castle of Otranto*

The Castle of Otranto: A Gothic Story (1764)/*Die Burg von Otranto: Eine gotische Geschichte* von Horace Walpole, Sohn des mächtigen Whig-Politikers und ersten Premierministers von England, Robert Walpole, erzählt den für das Genre prototypischen Fall einer Familiengeschichte über drei Generationen, die Erzählung der Zerstörung und Beraubung sowie der späteren Wiederherstellung von Familie und Besitz, angesiedelt im mittelalterlichen Süditalien, etwa im 13. Jahrhundert. Es handelt sich um die Familie des legitimen Fürsten von Otranto, Alfonso the Good, und seiner Nachkommen. Titel und Herrschaft dieser Familie vor zwei Generationen durch Alfonsos Haushofmeister („chamberlain“) Ricardo, also einem Angehörigen einer sozial niedrigeren Schicht, usurpiert: Dieser hatte seinen Herren auf einem Kreuzzug vergiftet und sich mittels eines gefälschten Testaments seine Position als Fürst von Otranto angeeignet. Zur Sühne für seine Schuld hatte er eine Kirche und zwei Klöster nahe des Schlosses von Otranto gestiftet. Diese Sühne wird akzeptiert, verbunden mit einer Prophezeiung: „[...] die Burg und Herrschaft Otranto sollten dem Geschlecht ihrer gegenwärtigen Inhaber entwendet werden, wenn dem wirklichen Besitzer seine Behausung zu enge würde“ (Walpole 1988, 22).¹ Dies ist die Vorgeschichte des Romans.

Die eigentliche Handlung in der erzählten Gegenwart setzt mit Ricardos Enkel, Manfred, dem jetzigen Herrscher von Otranto, seiner Frau Hippolyta und ihren Kindern Conrad und Matilda ein. Die Usurpatorenfamilie beherrscht zu diesem Zeitpunkt vollständig die Szene. Die legitime Familie Alfonsos scheint erloschen, da er ohne bekannte Nachkommen gestorben ist. Es gab lediglich einen Verwandten mit Erbanspruch, Frederic, Marquis of Vicenza, von dem es aber heißt, er sei auf einem Kreuzzug umgekommen. Allerdings hat er eine Tochter, Isabella, hinterlassen. Diese scheinbar stabile Ausgangssituation des Romans ruht jedoch im Bewusstsein Manfreds auf einem unsicheren Fundament und ist somit latent bedroht, da er von der Illegitimität seines Besitzes und Titels weiß. Er versucht sich nun endgültig an die Stelle des rechtmäßigen Besitzers und dessen Familie zu setzen, indem er seinen Sohn Conrad mit Isabella als deren letzter Vertreterin verheiratet. Dieser Versuch, das Unrecht unwiderruflich und dauerhaft

¹ “[...] the castle and the lordship of Otranto should pass from the present family, whenever the real owner should be grown too large to inhabit it” (Walpole 1996, 17).

zu legitimieren, stößt unversehens eine Plot-Entwicklung an, in der Manfred zunehmend die Kontrolle verliert und am Ende den usurpierten Titel und Besitz einbüßt und in der schließlich seine Familie vollständig aufgelöst wird: Die beiden Kinder werden getötet, und die Ehegatten treten in getrennte Klöster ein (diejenigen übrigens, die sein Vorfahr zur Sühne gegründet hatte), annullieren also ihre Ehe, die den Kern der Familie bildete. Im Gegenzug wird die rechtmäßige Familie, mit dem Enkel Alfonsos, Theodore, wieder in Recht und Herrschaft eingesetzt.

Die Impulse für diese Entwicklung, für die fortgesetzte Destabilisierung von Manfreds Position bis zur schließlichen Auflösung seiner Familie, gehen von einer übernatürlichen Macht aus, die wiederholt auf Seiten der rechtmäßigen Erben, von Alfonsos Sohn Jerome und Enkel Theodore, eingreift. Der erste Eingriff vereitelt die Verheiratung Conrads mit Isabella indem dieser während der Hochzeitsfeier plötzlich von dem überdimensionalen Helm der Statue Alfonsos erschlagen wird. Daraufhin plant Manfred, sich von Hippolyta scheiden zu lassen und selber Isabella zu heiraten – der zweite Versuch, die Familie des Usurpatoren durch Verbindung mit einem Erben der rechtmäßigen Familie zu legitimieren. Dieser Plan droht zu scheitern, als plötzlich Isabellas Vater Frederic, der den Kreuzzug überlebt hat, auftritt und diese Verbindung verbietet. Dann verliebt er sich aber seinerseits in Matilda, und trotz verschiedener Schwierigkeiten und Widerstände kommt es schließlich zu einer Vereinbarung zwischen ihm und Manfred: sie geben einander wechselseitig die Zustimmung zur Ehe mit ihrer jeweiligen Tochter, also zur Heirat Frederics mit Matilda beziehungsweise Manfreds mit Isabella. Diese Verbindung beider Familie wird dann aber doppelt, von beiden Seiten, verhindert. Erstens erscheint ein Geist – ein weiterer Eingriff der übernatürlichen Macht – und untersagt Frederic die Heirat mit Matilda: „[...] Mathilden vergessen! antwortete die Erscheinung und verschwand“ (146).² Zweitens wird Matilda unmittelbar danach vom eigenen Vater aus Versehen getötet: Er hatte sie bei ihrem heimlichen Treffen mit Theodore überrascht und diesen im Affekt erstechen wollen, in der Dunkelheit aber statt seiner Matilda getroffen. Ihre Tötung blockiert noch die andere mögliche Verbindung beider Familien: Auch Theodore hatte sich in Matilda verliebt (wie sie in ihn) und sie heiraten wollen (dies war Gegenstand ihrer heimlichen Unterredung). Stattdessen heiratet er

² “[...] forget Matilda! said the apparition – and vanished” (107).

nun, gezwungenermaßen, am Schluss Isabella und vereinigt so in seiner Ehe die beiden Linien der rechtmäßig erbberechtigten Familie unter völligem Ausschluss der Usurpatoren – jedoch sehr zögernd und mit tiefem Bedauern, da seine eigentliche Liebe Matilda galt:

Aber noch war Theodors Gram zu frisch, dem Gedanken an eine andre Liebe Raum zu geben; und erst nachdem er oft mit Isabellen über seine unvergeßliche Mathilde gesprochen, überredete er sich, es gebe kein anderes Glück für ihn als die Gesellschaft, worin er einer Schwermut nachhängen dürfe, die sich seiner Seele auf immer bemästert hatte (157).³

Individuelle emotionale Neigungen treten hier in einen Konflikt mit dem über-persönlichen Familienprinzip, das sich auf die genealogische Kontinuität und die Bewahrung des angestammten Besitzes bezieht und das Handeln der Oberhäupter (Väter) in beiden Familien steuert. So sucht Jerome aus diesem Grunde Theodore von seiner leidenschaftlichen Präferenz für Matilda abzubringen:

Reiß diese schuldige Leidenschaft aus deinem Herzen. [...] Es ist Sünde [...], die zu lieben, die der Himmel zum Verderben verdammt. Das Geschlecht des Tyrannen wird von der Erde vertilgt, bis ins dritte und vierte Glied (129).⁴

Und Manfred begründet sein Verlangen nach einem Sohn (und, als Voraussetzung hierfür, die Notwendigkeit der Scheidung von Hippolyta und Heirat mit Isabella) bezeichnenderweise mit dem Konzept der Staatsräson („reason of state“, 49). Das Familienprinzip setzt sich schließlich gegenüber den individuellen Neigungen durch, mit schmerzlichen Konsequenzen für den Einzelnen, besonders Theodore.

Übernatürliche Mächte verhindern auf diese Weise nicht nur die Konsolidierung der Macht der Familie des Usurpatoren, sondern sanktionieren

³ “Theodore’s grief was too fresh to admit the thought of another love; and it was not until after frequent discourses with Isabella, of his dear Matilda, that he was persuaded he could know no happiness but in the society of one whom he could forever indulge the melancholy that had taken possession of his soul” (115).

⁴ “[E]radicate this guilty passion from thy breast. [...] It is sinful [...] to cherish those whom heaven has doomed to destruction. A tyrant’s race must be swept from the earth to the third and fourth generation” (94).

damit, am Schluss auch explizit, die Restitution der angestammten Familie und ihres Besitzes:

Ein Donnerschlag erschütterte die Burg in ihren Grundfesten [...] In dem Augenblick, da Theodor dazutrat, wurden die Mauern der Burg hinter Manfred mit mächtiger Gewalt danieder geworfen, und Alfons Gestalt, zu unermesslicher Größe ausgedehnt, stand auf der Mitte der Trümmer. Theodor ist der wahre Erbe Alfonsos! sprach das Gesicht. Ein Donnerschlag folgte der Rede, und feierlich schwebt' es zum Himmel empor (154).⁵

Diese Szene enthält zusätzlich einen direkten Bezug auf die mysteriöse Prophezeiung, die am Anfang erwähnt worden war und sich nun endgültig erfüllt, zusammen mit der Himmelfahrt des ursprünglich beraubten Ahnherrn. Das archaische Prinzip der Kontinuität und Macht der Adelsfamilie wird rigoros gegen soziale Aufsteiger – als solche ist die Familie Ricardos und Manfreds zu bezeichnen – gestützt, und zudem werden diese im Roman kriminalisiert, insofern sie sich der Herrschaft widerrechtlich bemächtigt haben. Die vollständige Rehabilitierung der traditionellen Familie, die der Plot als Wiederkehr der Unterdrückten und Beraubten vorführt, wird allerdings durch die melancholische Verpflichtung des Erben auf eine ungeliebte Vertreterin der eigenen Klasse (und Verwandtschaft) emotional relativiert. Die Brautwahl wird noch traditionellerweise unter dem Familienaspekt vorgenommen, und die Manifestation des Wertes und Wollens individueller Beziehungen, in diesem Kontext ein modernes Moment, wird unterdrückt. Wenn Clery (1995, 1996) nicht die Bewahrung und Wiederherstellung der archaischen Familie, sondern das Leiden des Individuums unter der Dominanz des Familien- und Erbrechts betont, so deutet er das Geschehen einseitig und unangemessen aus der Perspektive der Moderne. Hier zeigt sich, wie der hier gewählte – familien- und sozialgeschichtlich orientierte – Ansatz eine spezifische Forschungskritik stützt.

Die Restitution einer alten Elite-Familie gegenüber sozialer Mobilität ist ein konservatives Konzept, das in der gesellschaftlichen Realität des zeitge-

⁵ "A clap of thunder [...] shook the castle to its foundations [...] The moment Theodore appeared, the walls of the castle behind Manfred were thrown down with a mighty force, and the form of Alfonso, dilated to an immense magnitude, appeared in the centre of the ruins. Behold in Theodore, the true heir of Alfonso! said the vision: and [...] accompanied by a clap of thunder, it ascended solemnly towards heaven [...]" (112f).

nössischen England zunehmend infrage gestellt wurde. Dass das Geschehen in einer vormodernen Gesellschaft und Epoche (im besonders konservativen katholischen Süditalien) angesiedelt ist, kann unter anderem als Strategie gedeutet werden, ein ideologisch motiviertes Interesse an der Bewahrung der archaischen patriarchalischen Familienkonzeption zu rechtfertigen und zu plausibilisieren. Bezeichnenderweise motiviert das Streben nach Sicherung oder Wiederherstellung der Kontinuität der Familie und ihres Besitzes auf beiden Seiten das Handeln, sowohl bei den echten Aristokraten als auch bei den Aufsteigern, die die Werte ihrer Vorgänger übernehmen. Und letztlich muss überirdische – literarische – Hilfe bemüht werden, um die alten Rechte und Stände zu restaurieren, die der reale, zeitgenössische Wandel schwächt oder bedroht.

Matthew Lewis: *The Monk*

Wie in Walpoles *Castle of Otranto* werden auch in Matthew Lewis' Roman *The Monk: A Romance* (1796)/*Der Mönch* zwei Familiengeschichten miteinander konfrontiert (Williams 1995, 254), von denen die eine die Selbst-Zerstörung einer Familie und die andere die Bildung einer neuen Familie nachzeichnet. Auch hier sind die beiden Familien mit Bezug auf das zugrundeliegende Normensystem kontrastiert – als normverletzend und normkonform. Aber die Zusammenhänge und Abläufe sind verwickelter und zudem von anderer Art, was vor allem mit der Andersartigkeit der primären Motivation der Protagonisten zusammenhängt.

Die Handlung in diesem Roman erhält ihre Impulse nicht, wie bei Walpole, durch das quasi-rationale Streben nach Macht und Besitz, sondern durch den elementaren Sexualtrieb. Dessen Dynamik wird spezifisch durch den sozial-kulturellen Kontext gesteigert, nämlich durch die Ansiedlung des Geschehens im streng katholischen Spanien, wohl des 17. oder 18. Jahrhunderts, wo die mächtige Kirche, insbesondere in der Institution des Klosters, die Sexualität rigoros unterdrückt und dadurch sowohl das Verlangen als auch dessen Bestrafung verschärft. Der Schauplatz ist, wie in *The Castle of Otranto*, eine dezidiert vormoderne, archaische Gesellschaft mit klarer ständischer Gliederung. Eine besondere Rahmenbedingung für die Familienthematik besteht hier ferner darin, dass das Kloster als Sozialverband wie als Sozialisationsinstitution eine scharfe Konkurrenz und Alternative

zur Familie bildet, die das Verhalten und Streben sowie den Lebensgang der Individuen reguliert. Im Laufe des Geschehens treten diese beiden Kollektive dann auch vielfach in Konflikt miteinander und sorgen mit ihren unterschiedlichen Werten und Zielen für Handlungsverwicklungen. Die Werte-Opposition der beiden Positionen verschiebt der Roman zugunsten einer liberaleren Liebesmoral, aber klar verbunden mit der Notwendigkeit einer dauerhaften Familiengründung. Und der Erzähler macht keinen Hehl aus seiner (intellektuell und religiös) bedingten Verurteilung des Klosterwesens und seiner Auswirkungen, indem er in diesem Zusammenhang wiederholt von „superstition“ (Aberglauben) spricht.

Die zwei kontrastierten Familien sind durch einen gemeinsamen Ahnherrn, den Marquis de las Cisternas, miteinander verbunden, aus dessen zwei Ehen zwei Söhne hervorgehen. Der Sohn aus seiner ersten Ehe, Condé Gonzalvo, heiratet aus Leidenschaft Elvira, Tochter eines Schusters, verletzt damit also die Standesregel und wird deswegen vom Vater verstoßen. Gonzalvo und Elvira haben zwei Kinder: Ambrosio, den sie auf der Flucht vor dem Marquis ins Ausland zurücklassen müssen (und von dessen weiterem Schicksal sie nichts erfahren), und Antonia, mit der Elvira nach dem Tod ihres Mannes nach Spanien zurückkehrt. Der Marquis bemächtigt sich seines verstoßenen Enkels Ambrosio und gibt ihn als Findelkind gegen seinen Willen in ein Kloster. Ambrosio entwickelt sich in der Abgeschlossenheit der mönchischen Welt zu einem heiligenmäßigen Geistlichen und Abt, der nach 30 Jahren jetzt – damit setzt die Romanerzählung ein – als Beichtvater und Prediger an die Öffentlichkeit Madrids tritt. Er ist der „Monk“ des Titels.

Seine Geschichte setzt die eine der beiden Familienlinien fort und beendet sie schließlich. Es ist die Geschichte eines tiefen moralischen Verfalls und Untergangs. Ambrosio, der zeit seines Lebens in der nüchternen repressiven Klosterwelt vor weltlichen Versuchungen geschützt war und keine Abwehrtechniken gegen diese entwickeln konnte, wird im Moment der scheinbaren Vollendung seines heiligenmäßigen Status als verehrter Prediger und gesuchter Beichtvater in der vornehmen Madrider Gesellschaft innerhalb des Klosters vom Teufel verführt. Dieser weckt in Person der schönen Matilda seine unterdrückte Sexualität, befriedigt sie in dieser Gestalt und stachelt sie dann zu immer hemmungsloserem, unersättlichem Verlangen an. Nachdem Ambrosio Matildas überdrüssig geworden ist, richtet er seine Begierde auf andere Frauen, zunächst – ohne Ahnung ihrer Ver-

wandtschaft – auf seine Schwester Antonia. Als er beim Versuch, sie zu vergewaltigen, von Elvira überrascht wird, erwürgt er diese, ohne zu wissen, dass sie seine Mutter ist. Später bringt er Antonia in seine Gewalt, um seine Lust endlich an ihr zu befriedigen; anschließend tötet er sie, da sie droht, ihn zu verraten und ihn anzuklagen. Als seine Gewalttaten schließlich ruchbar werden und er verhaftet wird, verschreibt er sich zur Befreiung dem Teufel, lässt sich aber von diesem betrügen und endet in einer öden Gegend physisch zerschmettert und mit seiner Seele der Hölle überantwortet. Damit ist dieser Familienzweig vollständig und endgültig ausgelöscht.

Zwei Gründe bewirken diesen Untergang letztlich in der Form von Selbst-Zerstörung: erstens die Mesalliance von Ambrosios Eltern, also die Verletzung des Gebots der standesgemäßen Ehe, das heißt die falsche Brautwahl auf der Basis von Liebe, mit der Folge von Verstoßung und Zerrüttung des Zusammenlebens durch das Handeln des Familienoberhauptes, des Marquis. Und zweitens die Störung der Kindererziehung, namentlich bei Ambrosio, durch die Repression natürlicher Triebe und die allgemeine Korruption in der katholischen Kloster-Institution. Die in der intakten Familie mögliche Sozialisation und Ausbildung guter Anlagen mit Sicherung einer standesgemäßen Kontinuität der Familienlinie wird in der Ersatzgemeinschaft des Klosters pervertiert:

Wär's ihm vergönnt gewesen, als ein rechtes Weltkind aufzuwachsen, so hätt' gar manche Mannestugend er an den Tag gelegt. Er war ja von Natur aus unternehmend, furchtlos und entschlossen [...] Auch war die Großmut ihm nicht fremd. [...] Mit solchen Fähigkeiten ausgestattet, hätt' er zur Zierde seines Landes werden können, und daß er sie besaß, hatt' er in früher Kindheit schon gezeigt, so daß die Eltern ob des Keimens solcher Mannestugend entzückt und hingerissen waren. Zum großen Unglück aber ward Ambrosio solchen Elternpaares noch als Kind beraubt und einem Anverwandten übergeben, der einzig wünschte, nie mehr von dem Kind zu hören. Zu diesem Zweck traute er den Knaben [...] jenem einstigen Superior der Kapuziner an [...]. Seine Lehrmeister waren mit Fleiß darauf bedacht, all jene Tugenden zu unterdrücken, deren Großmut und Selbstlosigkeit in einem Kloster übel am Platz gewesen wären [...] Während aber die Mönche damit befaßt waren, alle Tugenden aus dem Herzen des Jünglings zu jäten und seinen Gefühlen Zwang anzutun, gestatteten

sie jedem Laster, dessen er fähig war, sich zu voller Blüte zu entfalten (Lewis 1971, 296f).⁶

Wird bei Walpole das ursprüngliche Verbrechen des Usurpators bis in die dritte und vierte Generation verfolgt und hart bestraft, sozusagen als Sippenhaft, aber auch wegen des Festhaltens am unrechten Besitz, so erscheint Ambrosio als weitgehend passives, unschuldiges, auch unwissendes Opfer der Folgen des dünkelfhaft-unmenschlichen Verhaltens seines Großvater, des Marquis: Erst seine moralische Korruption im Kloster macht ihn schließlich anfällig für die verführerischen Einwirkungen der übernatürlichen Macht des Bösen. Durch all diese Umstände wird seine Schuld vermindert und diese vor allem der katholischen Kirche, dem Standesdünkel und dem Teufel zugeschrieben. Zufälle und fatale Handlungsverkettungen tragen zusätzlich zur katastrophalen Entwicklung bei: So sucht Elvira in ihrer prekären sozialen und finanziellen Lage den Beistand des als heiligemäßig verehrten Ambrosio und stellt dadurch seinen Kontakt zu Antonia her, und sie will als fürsorgliche Mutter aufgrund ihrer schlechten Erfahrungen mit ihrer eigenen Mesalliance Antonia vor einer ähnlich unglücklichen Ehe bewahren, indem sie die Werbung des wohlhabenden Aristokraten Lorenz um ihre mittellose Tochter unterbindet und diese dadurch des Schutzes vor den verführerischen Absichten Ambrosios beraubt – auch dies letztlich Auswirkungen der ursprünglichen Verstoßung durch den Marquis. Trotz dieser Schuldinderung bleibt Ambrosio letztlich für sein Tun verantwortlich.

Die zweite Plot-Linie betrifft die Liebesgeschichte von Raymond, dem Sohn desselben Marquis de las Cisternas mit seiner zweiten Frau, und Agnes, der Tochter des Herzogs Gaston de Medina und seiner Frau Inesil-

⁶ “Had his Youth been passed in the world, He would have shown himself possessed of many brilliant and manly qualities. He was naturally enterprising, firm, and fearless [...] There was no want of generosity in his nature [...] With such qualifications, he would have been an ornament to his Country: that he possessed them, he had given proof in his earliest Infancy, and his Parents had beheld his dawning virtues with the fondest delight and admiration. Unfortunately, while yet a Child He was deprived of those Parents. He fell into the power of a Relation [sein Großvater, der Marquis, P. H.], whose only wish about him was never to hear of him more; For that purpose He gave him in charge to [...] the former Superior of the Capuchins [...] His Instructors carefully repressed those virtues, whose grandeur and disinterestedness were ill-suited to the Cloister [...] While the Monks were busied in rooting out his virtues, and narrowing his sentiments, they allowed every vice which had fallen to his share, to arrive at full perfection.” (Lewis 1980, 236f).

la. Agnes hat ein ähnliches Schicksal erlitten wie Ambrosio: Ihre Mutter Inesilla hatte während einer Krankheit das Gelübde abgelegt, im Falle der Genesung aus Dankbarkeit gegenüber der angerufenen Heiligen ihre Tochter Agnes in ein Kloster zu geben. Nach dem Tode der Eltern verweilt Agnes zunächst bei ihrer Tante Rodolpha und deren Mann auf dessen Schloss in Deutschland, streng abgeschirmt in Vorbereitung auf den Klostereintritt. Dort begegnet sie Raymond, und sie verlieben sich ineinander. Alle Ansätze zur Befreiung von Agnes und Erfüllung der Liebe schlagen hier und später immer wieder fehl, erweisen sich geradezu als kontraproduktiv. So missversteht Rodolpha Raymonds Bemühung, ihre Zuneigung zu gewinnen, um sie günstig für die Freilassung ihrer Nichte zu stimmen, als Liebeserklärung an sie selbst, die ihr sexuelles Verlangen weckt. Aber als sie die wahre Situation erkennt, schlägt ihr Verlangen in Eifersucht um und führt zur Verschärfung ihres Widerstands. Raymond beschreibt die ausweglose Lage folgendermaßen:

Nun wußte ich nicht aus noch ein: der Aberglaube von Agnes' Eltern im Verein mit der unseligen Leidenschaft solcher Tante – dies legte sich unserer Vereinigung als ein schier unüberwindliches Hindernis in den Weg! (170).⁷

Agnes versucht trotzdem mit Raymond zu fliehen, indem sie die allgemein gefürchtete Spukerscheinung der „Bleeding Nun“ Beatrice als Tarnung nutzen. Doch als der Fluchtversuch scheitert und Raymond verschwunden ist, sie gar verlassen zu haben scheint (ein Verdacht, den ihre Tante gezielt schürt), nimmt Agnes schließlich – gehorsam gegenüber den elterlichen Wünschen, wenngleich gegen die eigene Neigung – den Schleier und tritt als Nonne in ein Madrider Kloster ein. Raymond jedoch, der von dem tatsächlich erschienenen Geist der „Bleeding Nun“ bedrängt worden war und diesen erst bannen musste, macht Agnes' Aufenthaltsort endlich ausfindig und besucht sie heimlich im Kloster. Dort geben sie schließlich ihrer Leidenschaft nach, und Agnes wird schwanger. Agnes' Entwicklung ähnelt bis zu einem gewissen Grade strukturell der Ambrosios mit dem gewichtigen Unterschied allerdings, dass ihre und Raymonds sexuelle Leidenschaft

⁷ "I knew not what course to take: The superstition of the Parents of Agnes [d. i. das Gelübde der Mutter. P. H.], aided by her Aunt's unfortunate passion, seemed to oppose such obstacles to our union as were almost insurmountable" (137).

einen sehr persönlichen Bezug hat und dass ihr Ziel die Ehe und Gründung einer Familie ist und nicht die bloße Befriedigung des Verlangens.

Der weitere Plot-Verlauf besteht aus wiederholten Versuchen Raymonds, Agnes aus dem Kloster zu befreien und sie zu heiraten – was lange Zeit an immer neuen Widerständen scheitert: So wird ein Fluchtplan durch Mitwirken Ambrosios zufällig der Äbtissin verraten und von ihr vereitelt. Weil diese einen Ansehensverlust ihres Klosters bei Bekanntwerden von Agnes' Schwangerschaft fürchtet, hintertreibt sie deren Entlassung. Und obwohl Raymonds Freunde schließlich die Auflösung von Agnes' Gelübde durch den Papst beibringen, kerkert die Äbtissin sie mit ihrem (inzwischen gestorbenen) Baby ein und verbreitet die falsche Nachricht ihres Todes.

Ein in seinen Hintergründen signifikantes schauerliches Hindernis hatte sich vorher bei dem erwähnten Fluchtversuch im Schutze der Geistererscheinung der „Bleeding Nun“ Beatrice aus dem Schloss von Agnes' Tante ereignet. Statt Agnes hat Raymond plötzlich die spukende Nonne bei sich und kann sich von ihr nur durch das Versprechen befreien, ihre Gebeine in Spanien zur ewigen Ruhe zu betten. Die Geschichte dieser blockierenden „Bleeding Nun“ Beatrice ähnelt dem Schicksal Ambrosios und Agnes': Es handelt sich um eine Angehörige derselben Familie der de las Cisternas, zu der auch Ambrosio und Raymond gehören, aus einer früheren Generation. Beatrice, gegen ihren Willen in ein Kloster gebracht, war nach Deutschland zu den Vorfahren von Rodolphas Mann entlaufen, hatte sich dort in Affären verstrickt und einen Mord aus Leidenschaft begangen, ehe sie selbst erstochen wurde – und spukt seitdem, da sie nicht beerdigt wurde. Die unheilvollen Folgen der Klostereinkerkerung Beatrices, die wie bei Ambrosio zu Begierde und Mord führen, blockieren die an sich erlaubte Erfüllung des Liebesverlangens von Raymond und Agnes, die unter denselben Beschränkungen aufgewachsen ist.

Am Ende kommt Agnes dann durch Hinweise wohlmeinender Nonnen frei: Die weltliche Ordnungsmacht greift ein; und eine wütende Volksmenge bestraft Agnes' Peiniger und zündet das Kloster an. Die Liebenden können endlich heiraten und eine Familie gründen – die Realisierung des modernen Prinzips der Liebesese, aber unter Bewahrung der ständischen Regeln innerhalb der noch archaischen Gesellschaft Spaniens.

Die Familiengeschichten in Lewis' *The Monk* sind komplexer als bei Walpole: Auch hier geht es noch um aristokratische Familien und deren Bewahrung oder Gründung unter dem normativen Aspekt der standesgemä-

ßen Gleichrangigkeit. Erzählt werden sowohl die Gründung einer (auf Liebe basierenden) Familie gegen lang anhaltende Widerstände als auch, zum Kontrast, der sich beschleunigende Prozess von Zusammenbruch und Selbstzerstörung eines Familien-Verbandes bei Verletzung der ständischen Norm. Das Neue an dieser Darstellung besteht in zweierlei. Zum einen hat sich die primäre Handlungsmotivation gegenüber Walpole verändert. Sie besteht hier in der Sexualität als einem fundamentalen menschlichen (nicht-rationalen) Trieb, der in der Sozialisierung innerhalb der Ehe – in Kombination mit sozialer Gleichrangigkeit – harmonische und dauerhafte Familiengeschichten begründet, der aber – rigoros unterdrückt und tabuisiert – gewaltsam ausbricht, sowohl das Individuum selbst als auch enge soziale Beziehungen zerstört. Diese Auswirkungen werden in den beiden gegensätzlichen Familiengeschichten vorgeführt. Zum andern entstammen die Widerstände und Hindernisse gegen gelingende Familiengeschichten der vormodernen theokratischen Herrschaft der katholischen Kirche, die nicht nur ein eigenes jenseits-orientiertes Normensystem vertritt (das im Roman auf die Unterdrückung der Sexualität zugespitzt erscheint), sondern mit der Klosterinstitution vor allem ein diesen Normen verpflichtetes Gemeinschaftsmodell vertritt, das mit der Familie rivalisiert und den Menschen in seiner Kreatürlichkeit und Menschlichkeit korrumpiert.

Relevanz und Funktion der Familiengeschichte als zentrale Plotstruktur sind sozialgeschichtlich bestimmt – als Manifestation des traditionellen (und konservativen) Prinzips der Gesellschaftsorganisation über die (aristokratische) Familie und den Clan. Sie wird in diesen beiden Romanen durch fremde soziale Phänomene in ihrer Geltung infrage gestellt. Dies geschieht zum einen durch die moderne soziale Mobilität (durch Aufsteiger) und, weniger prononciert, die moderne individuelle (Klassengrenzen ignorierende) Liebe besonders bei Walpole, aber hinsichtlich der Gonzalvo/Elvira-Familie auch bei Lewis und zum andern durch die archaische theokratische Institution der (katholischen) Kirche und besonders des Klosters als familienähnliche Gemeinschaft bei Lewis. Bei Walpole wird der traditionelle Familienstatus nach seiner Störung wiederhergestellt, unterstützt von einer übermenschlichen Macht, aber die Liebe (Theodores für Matilda) kann hier nicht integriert werden. Bei Lewis wird sie, wenngleich erst gegen fast unüberwindliche Hindernisse, neu etabliert, doch die übernatürlichen Mächte sind ambivalent: Sie strafen einerseits massiv die normwidrig begründete Familie bis in die unwissende, unschuldige Enkelgeneration, behindern

andererseits – wenigstens im Fall der (allerdings selbst-provozierten) Intervention der „Bleeding Nun“ – die Realisierung der normkonformen Liebesverbindung.

Mary Shelley: *Frankenstein*

Frankenstein or The Modern Prometheus (1818)/*Frankenstein oder der moderne Prometheus* von Mary Shelley stellt eine spätere Stufe der Entwicklung der ‚Gothic Novel‘ im Kontext der Romantik dar, in der sich das Streben des Protagonisten von der Erhaltung oder Etablierung einer (normalen, menschlichen) Familie fort letztlich auf deren Vermeidung oder Umgehung verschoben hat (Homans 1995 und Davison 2009). Victor Frankenstein wächst in einer intakten, idealen, ihn liebevoll erziehenden Familie auf, verlobt sich später mit der Tochter einer befreundeten Familie, Elizabeth, und schickt sich somit an, die eigene Familienlinie normkonform fortzusetzen. Doch schon in seiner Jugend hat ihn ein leidenschaftlicher Wissensdurst ergriffen, ein naturwissenschaftlich-technisches Interesse, das ihn anderen Menschen entfremdet und ihn zu Studien an die Universität treibt. Aus diesem Antrieb entwickelt sich schließlich insbesondere die Idee und das Verlangen, künstlich neues Leben zu erschaffen. Für die Entstehung einer derartigen Mentalität ist höchst signifikant, dass dieser Roman nicht wie die von Walpole und Lewis in vormodernen katholischen Ländern Südeuropas angesiedelt ist, sondern in der mitteleuropäischen protestantischen Schweiz (Genf) und an einer deutschen Universität im 18. Jahrhundert, also in einer Epoche der beginnenden Modernisierung. Es gelingt Frankenstein, das Prinzip der Lebenserzeugung zu entdecken:

[...] gelang es mir, das Geheimnis des Ursprungs und der Entstehung des Lebens zu ergründen – ja, nun war ich sogar selbst dazu in der Lage, lebloser Materie Leben zu schenken. Aus der Verwunderung, die ich zunächst angesichts meiner Entdeckung empfand, wurde bald Begeisterung und Entzücken. Nach so langer und qualvoller Arbeit unvermittelt den Gipfel all meiner Sehnsüchte zu erreichen, war ein überaus befriedigender Lohn für meine Mühen (Shelley 2006, 47).⁸

⁸ “I succeeded in discovering the cause of generation and life; nay, more, I became myself capable of bestowing animation upon lifeless matter [...] The astonishment which I had at first ex-

Er erschafft dann tatsächlich ein menschliches Wesen, die namenlos bleibende Kreatur („creature“ oder „daemon“). Dieser Akt tritt, wie die sexuellen Konnotationen in der zitierten Passage implizieren, an die Stelle der natürlichen Zeugung eines Sohnes und umgeht die Funktion der Frau bei der Fortpflanzung. Die Familie als Institution für Erhalt und Fortführung menschlicher Gesellschaft wird ersetzt durch die gottgleiche Potenz des genialen (männlichen) Einzelnen:

Eine neue Spezies würde mich als ihren Schöpfer und Ursprung verehren, viele glückliche und vortreffliche Kreaturen würden mir ihr Dasein verdanken. Kein Vater würde je die Dankbarkeit seines Kindes so sehr verdienen wie ich die ihre (49).⁹

Doch diese Ersetzung der Familie misslingt in jeder Hinsicht und führt zur Zerstörung sowohl von dieser Ersatzinstitution als auch von Frankenstein's eigener Familie. Es beginnt damit, dass er sich vor der Hässlichkeit seines Geschöpfes entsetzt, es verstößt und ihm damit die Anerkennung und Sozialisation vorenthält, die es zu seiner gedeihlichen Entwicklung braucht, also seine Pflichten als ‚Vater‘ fundamental verletzt. Er treibt es so in die absolute Isolation des Ausgestoßenen. Die vom ‚Vater‘ verweigerte Erziehung kann dann allerdings in gewisser Weise stellvertretend durch die Familie der De Lacey, nachgeholt werden, deren tägliches Leben er aus einem Schuppenanbau belauscht, sodass er mit Sprache, Literatur, Kultur und Umgangsformen vertraut gemacht wird. Doch als er direkten Kontakt mit dieser Familie aufnehmen will, wird er auch hier aufgrund seines Aussehens verstoßen. Diese zweimalige Verstoßung löst in dem eigentlich gutwilligen, sich nach Gemeinschaft sehnenenden Geschöpf allgemeine Aggressivität und Rachegelüste besonders gegenüber seinem Schöpfer aus:

Ich trug, wie Satan persönlich, eine Hölle in mir, und da es niemanden gab, der Mitleid mit mir hatte, wollte ich die Bäume ausreißen, Chaos und Vernichtung um mich verbreiten, um mich dann niederzulassen und an der Zerstörung zu ergötzen [...] In diesem Augen-

perceived on this discovery soon gave place to delight and rapture. After so much time spent in painful labour, to arrive at once at the summit of my desires, was the most gratifying consummation of my toils“ (Shelley 1992, 51).

⁹ “A new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent natures would owe their being to me. No father could claim the gratitude of his child so completely as I should deserve theirs“ (52f).

blick schwor ich der menschlichen Spezies und insbesondere dem, der mich geschaffen und mich in dieses unerträgliches Elend geschickt hatte, immerwährenden Krieg (147).¹⁰

Und:

Ich bin böse, weil ich unglücklich bin (157).¹¹

Dieser Gewalttätigkeit fallen dann Frankenstein's eigene und seine zukünftige Familie sowie sein Freund zum Opfer. Das Geschöpf bringt seinen Bruder um und mittelbar dessen Kindermädchen und tötet später seinen Freund Clerval sowie, kurz vor der Hochzeit, seine Verlobte Elizabeth, woraufhin auch noch sein Vater stirbt. Vor dieser letzten Gewalttat hatte Frankenstein seinem Geschöpf überdies die Gründung einer eigenen Familie verweigert, indem er seine Bitte zurückwies, ihm eine Gefährtin zu erschaffen und dadurch seine Einsamkeit zu lindern:

Unsere Leben werden nicht glücklich sein, aber harmlos und frei von der Pein, die ich jetzt empfinde. Oh, mein Schöpfer, mache mich glücklich! [...] Laß mich erleben, wie ich die Liebe eines lebendigen Wesens gewinne (158).¹²

Selbst Frankenstein erkennt zunächst die Berechtigung dieser Bitte um ein fundamentales kreatürliches Recht an:

[...] spürte ich, daß seine Schlußfolgerungen nicht unberechtigt waren. Seine Geschichte und die Gefühle, die er nun zum Ausdruck brachte, bewiesen, dass er eine überaus empfindsame Kreatur war (158).¹³

¹⁰ "I, like the archfiend, bore hell within me, and finding myself unsympathised with, wished to tear up the trees, spread havoc and destruction around me, and then to have sat down and enjoyed the ruin [...] from that moment I declared ever-lasting war against the species, and, more than all, against him who had formed me, and sent me forth to this insupportable misery" (132).

¹¹ "I am malicious because I am miserable" (140).

¹² "Our lives will not be happy, but they will be harmless, and free from the misery I now feel. Oh! my creator, make me happy; let me feel the sympathy of some existing thing [...]" (141).

¹³ "I felt that there was some justice in his argument. His tale [das heißt die Erzählung seines bisherigen Lebens, P. H.], and his feelings he now expressed, proved him to be a creature of fine sensations" (141).

Dann überkommt ihn Furcht vor der Entstehung einer neuen, der Menschheit vermutlich feindlichen Rasse. Als Reaktion seinerseits auf die Gewalttätigkeit seines Geschöpfes versucht er dieses zu töten, also seine Schöpfung rückgängig zu machen, wobei beide am Schluss umkommen.

Die Familie als soziale Einheit und gesellschaftliches Organisationsprinzip löst sich in Shelleys *Frankenstein* gänzlich auf – ersetzt zunächst durch das sich autonom gebärdende Individuum. Doch dieses verwirft schließlich aus Entsetzen über die Ergebnisse seines Schaffens und dessen Folgen seine Autonomie wieder. Es ergibt sich somit ein pessimistisches Fazit aus der Abfolge dieser drei ‚Gothic Novels‘: Die traditionelle Institution der Familie verliert am Schluss die Funktion als tragfähiges Organisationsprinzip der Gesellschaft; das moderne Individuum, das mit seiner Schaffenskraft bei Shelley diese Rolle zunächst für sich beansprucht, erweist sich (noch) als zu schwach. Es tritt hier im Übrigen keine übernatürliche Macht mehr auf: Die katastrophalen Entwicklungen sind letztlich ‚natürliche‘ – psychische – Auswirkungen der Aktivitäten Frankensteins, der als Wissenschaftler gewissermaßen die Rolle Gottes übernimmt, sie letztlich aber nicht aufrechterhalten kann.

Die drei untersuchten Romane zeigen eine klare Veränderung in Struktur und Funktion der Familie auch in Bezug auf den Stellenwert individueller Liebe. In *The Castle of Otranto* erhält das ständisch-genealogische Prinzip bei der Konstitution der Familie primäres Gewicht, gegenüber dem der Liebe nur eine untergeordnete Rolle zugebilligt wird. In *The Monk* ist der Stand ebenfalls dominant, aber in Verbindung mit der Liebe: Eine standeswidrige Liebesehe wird bestraft, eine standeskonforme ermöglicht, Leidenschaft ohne Familie und Ehe verdammt. *Frankenstein* verwirft die Familie gänzlich, zugunsten des Individuums wie es zunächst scheint, aber auch dieses erweist sich nicht als tragfähige Alternative.

Einige Schlussfolgerungen

Neben der (scheiternden beziehungsweise gelingenden) Familiengeschichte als Strukturierung der ‚Gothic Novel‘ ist ein weiterer Plot-Aspekt signifikant: das Problem der Handlungskontrolle, also die Frage, wer oder was den Fortgang des Geschehens steuert. Darin zeigen sich Unterschiede zwischen den Romanen. Bei Walpole hatte der Usurpator Ricardo das Gesche-

hen noch erfolgreich kontrollieren können. Auch sein Enkel, Manfred, versucht dies durch seine Heiratspolitik zur Sicherung der eigenen Position, scheitert aber, nicht primär durch Aktivitäten der rechtmäßigen Erben, sondern wegen des Eingreifens einer überpersönlichen Macht auf deren Seite. Erst zusammen mit dieser ihnen wohlgesonnenen Macht – eng assoziiert mit der Statue des Ahnherrn Alfonso, also dem traditionellem Recht – gelingt es Theodore und Jerome, das Erbe wiederzuerlangen. Bei Lewis jedoch fehlt den Menschen weitgehend die Fähigkeit, den Gang der Ereignisse zu bestimmen. Dies liegt zum einen an der Übermacht irrationaler Triebe, die Eingriffsmöglichkeiten für das personifizierte Böse bieten (im Falle Ambrosios), zum anderen an den zahlreichen (unpersönlichen) fatalen Zufällen und paradoxen Verkettungen, also an der perversen Widerständigkeit der Wirklichkeit (im Falle von Agnes und Raymond). Menschliches Handeln produziert immer wieder konträre Resultate. Verstärkt wird dieser Kontrollverlust durch die enge Beschränktheit menschlichen Bewusstseins: Besonders Ambrosios Schicksal zeigt, dass er sich selbst nicht in seinen Trieben durchschaut und sich selbst betrügt. Die übernatürliche Macht, wo sie in diesem Roman eingreift, tut dies einerseits strafend gegen den korrumpierten Ambrosio, andererseits gegen Raymond und Agnes als Zeichen ihrer Kurzsichtigkeit und mentalen Begrenztheit (allerdings nur ein einziges Mal, beim Fluchtversuch im Schutze der Geistererscheinung der „Bleeding Nun“). Nur mühsam und mithilfe anderer, speziell der staatlichen Ordnungsmacht, gelingt ein glückliches Ende für das liebende Paar. Bei Shelley scheitert menschliche Steuerung vollends, obwohl die Schöpfung der Kreatur ein besonders triumphaler Beweis für erfolgreiche menschliche Schaffenskraft ist und übernatürliche Mächte gar nicht mehr in Erscheinung treten. Das Ausmaß des Scheiterns menschlichen Handelns zeigt sich eklatant daran, dass Frankenstein die Folgen seines bewussten Tuns radikal verwirft und alles daran setzt, es wieder rückgängig zu machen.

Diese zwei Aspekte der Familiengeschichten in den untersuchten Schauromanen lassen sich als Indizien der im Zuge der Modernisierung zunehmenden Komplexität gesellschaftlicher Strukturen und Prozesse deuten: der Verfall der gesellschaftsbildenden Macht der Familie und der Verfall der Effektivität rationaler Handlungssteuerung. Parallel dazu schwindet stufenweise die normstützende Funktion übernatürlicher phantastischer Mächte: Sie sind bei Walpole eindeutig positiv im Sinne der Rehabilitie-

nung der herkömmlichen Ordnung, bei Lewis ambivalent, bei Shelley als solche nicht mehr vorhanden oder lediglich in der irdischen Form der wissenschaftlichen, aber nicht minder gefürchtet.

Es ist insgesamt interessant, dass die Probleme des Wandels in der Moderne in diesen Schauerromanen nicht nur durch überindividuelle, teilweise irdische Mächte gelöst beziehungsweise erst hervorgetrieben werden, sondern dass dies auch im Medium von Familiengeschichten, also narrativ, geschieht. Auch hier fungiert die Familie gewissermaßen als Metonymie für allgemeine soziale Prozesse.

Literatur

Primärliteratur

Lewis, Matthew. *The Monk*, hg. u. eingel. H. Anderson (Oxford, New York 1980).

Lewis, Matthew. *Der Mönch*. Roman, übers. F. Polakovics, Nachwort M. Praz (München 1971).

Shelley, Mary. *Frankenstein or The Modern Prometheus*, hg. u. eingel. M. Hindle (London 1992).

Shelley, Mary. *Frankenstein oder der moderne Prometheus*. Die Urfassung, mit Materialien zur Entstehung und Rezeption, übers. u. hg. A. Pechmann (Düsseldorf 2006).

Walpole, Horace. *The Castle of Otranto: A Gothic Story*, hg. W. S. Lewis, eingel. E. Clery (Oxford, New York 1996).

Walpole, Horace. *Die Burg von Otranto: Eine gotische Geschichte*, übers. F. L. W. Meyer [1794] (Zürich 1988).

Sekundärliteratur

Bolting, Fred. *Gothic* (London 1996).

Clery, Emma J. "Introduction", in: Horace Walpole, *The Castle of Otranto: A Gothic Story*, hg. W. S. Lewis, eingel. E. J. Clery (Oxford, New York 1996), vii–xxxiii.

- Clery, Emma J. *The Rise of Supernatural Fiction 1762–1800* (Cambridge 1995).
- Davison, Carol Margaret. *Gothic Literature 1764–1824. History of the Gothic* (Cardiff 2009).
- Homans, Margaret. “Bearing Demons: Frankenstein’s Circumvention of the Maternal”, in: *Romanticism: A Critical Reader*, ed. Duncan Wu (Oxford 1995), 379–400.
- Smith, Andrew. *Gothic Literature* (Edinburgh 2007).
- Watt, Ian. “Time and the Family in the Gothic Novel: The Castle of Otranto”, in: *Eighteenth-Century Life*, 10: 3 (1986), 159–171.
- Williams, Anne. *Art of Darkness: A Poetics of Gothic* (Chicago 1995).

Kapitel 3

Vom archaischen zum modernen Familienroman in den slavischen Literaturen: vom späten 19. Jahrhundert bis zur Stalinzeit

Lev Tolstoj, *Anna Karenina* (1873–77), Andrej Platonov, *Čevengur* (1927–29) und andere

Robert Hodel

Die Beschäftigung mit dem Thema der Familie ist wohl heute aktueller denn je: Immer weniger Kinder wachsen bei verheirateten Eltern auf, immer häufiger ist die ‚Patchwork-Familie‘. Im alten Bundesgebiet ist seit Anfang der Siebzigerjahre die Zahl der Alleinerziehenden um mehr als die Hälfte gestiegen (hierbei gelten freilich nach amtlicher Statistik unverheiratete Paare genauso als Alleinerziehende wie Geschiedene oder Verwitwete). Im gesamten Land machen Alleinerziehende bereits ein Viertel aller Familien mit Kindern im Haus aus (Viering 2006, 22). 1965 gab es noch siebenmal so viele Eheschließungen wie Scheidungen, 2005 nur noch knapp doppelt so viele (Dürr/Supp/Voigt 2007, 61). Entsprechend lautet der Slogan von Grün bis Schwarz: Familie ist da, wo Kinder sind. Parteiübergreifend schreitet also die politische Entprivilegierung der Ehe voran: sei es nun mit der Idee des Familiensplittings, der Forderung nach ganztägiger Kinderbetreuung oder mit Antidiskriminierungsregelungen für Homosexuelle, die nun auch unter CDU-Führung beschlossen werden.

Gleichzeitig zeichnet sich eine gegenläufige Tendenz ab: Da der Staat immer weniger imstande ist, Gesundheits-, Sozial- und Rentensystem sozialverträglich aufrecht zu erhalten, liegt nichts näher als der Gedanke, diese Defizite durch traditionelle Familienbande aufzufangen. Konkreter: Können Eltern nicht genügend in die Altersvorsorge einzahlen, ist nicht auszuschließen, dass sie in Zukunft von ihren Kindern gepflegt werden müssen.

Und wenn die Eltern die Studienkosten der Kinder nicht mittragen können, springt vielleicht der Oheim oder die Muhme ein.

Freilich zeigt gerade der Gebrauch von Verwandtschaftsnamen – ‚Oheim‘ ist eine veraltete Bezeichnung für den Onkel mütterlicherseits –, dass sich die traditionellen Familienbande schon weitgehend aufgelöst haben. Da Onkel und Tanten in der Regel eine weit geringere Rolle spielen als in Zeiten, als man noch in großfamiliären Strukturen lebte, macht es wenig Sinn mehr, Mutterbruder (Oheim) von Vaterbruder (Vetter) zu unterscheiden. Etwas anders sieht dies – noch immer – in slavischen Sprachen aus, wengleich sich natürlich auch hier die Familienstrukturen in ähnlicher Weise wie fast überall in der westlichen Welt entwickeln. So nimmt die Bevölkerung Russlands, um nur ein Beispiel zu nennen, Jahr für Jahr um 700 000 Einwohner ab (Die Zeit, 15. Februar 2007, 3).

Zur Illustration des ausgebauten verwandtschaftlichen Benennungssystem in den slavischen Sprachen mögen hier zwei Beispiele genügen: Das Polnische etwa unterscheidet nicht nur zwischen ‚wuj‘ (Mutterbruder) und ‚stryj‘ (Vaterbruder), auch für deren Frauen sind noch immer eigene Namen im Gebrauch: ‚wujenka‘ und ‚stryjenka‘. Im Russischen und Štokavischen (das einstige Serbokroatisch) existieren für ‚Schwager‘ (und analog für ‚Schwägerin‘) gar drei Bezeichnungen: ‚zjat‘ (russisch)/‚zet‘ (štokavisch) ist der Gatte der Schwester, ‚dever‘/‚dever‘ ist der Bruder des Gatten und ‚šurin‘/‚šurjak‘ steht für den Bruder der Gattin. Die Präsenz eines komplexen Benennungssystems spricht ohne Zweifel von der Wichtigkeit verwandtschaftlicher Beziehungen (vor noch nicht allzu langer Zeit und zum Teil bis heute). Die bis heute als wichtig erachtete Rolle familiärer Bande bestätigt eine Umfrage, die ich am Institut für Slavistik der Universität Hamburg (30. Oktober 2006) unter 61 Studierenden mit vorwiegend slavischem Hintergrund durchgeführt habe: Auf die Frage „Was denken Sie, was sind die häufigsten Vorstellungen von Slaven über Deutsche und umgekehrt (fünf Stichwörter)“ gehörten zu den häufigsten Antworten unter anderem der „Familiensinn“ (der positiv für den slavischen und negativ für den deutschen Raum veranschlagt wurde; insgesamt 17-mal) und die mit dem Familienleben eng verknüpfte „Gastfreundschaft“ (21-mal positiv für den slavischen Raum).

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch das in allen slavischen Sprachen häufige Wurzellexem ‚rod‘, das in der Bezeichnung für ‚Familie‘ im Polnischen (rodzina) und Štokavischen (porodica) zu finden ist. ‚Rod‘ selbst bezeichnet im Russischen, Štokavischen und Polnischen (hier

‚ród‘) die Familie im umfassenden Sinne von ‚Verwandtschaft‘, ‚Geschlecht‘ und ‚Sippe‘. Es handelt sich hierbei also um größere Familienverbände, als wir sie aus der modernen Kleinfamilie kennen. In altrussischen Annalen (‚letopisi‘) erscheint ‚Rod‘ noch als heidnische Gottheit, meist zusammen mit den weiblichen ‚Rožanicy‘, die ihn begleiten. ‚Rod‘ und ‚Rožanicy‘ werden als verstorbene Ahnen des patriarchalischen ‚rod‘ vorgestellt, die diese Sippe beschützen (*Slavjanskaja mifologija* 1995, 335). ‚Rodina‘ hingegen heißt russisch ‚Heimat‘, und ‚Familie‘ ist auf Russisch ‚sem‘ja‘. Im Altrussischen bedeutet das Wort ‚s‘mija‘ (zu indoeuropäisch *kei ‚liegen‘) noch „das, was sich im gemeinsamen Lager, in einer Behausung befindet“, das heißt alle Mitglieder einer Sippe, das ‚Gesinde‘, die ‚Hausgenossen‘ und die ‚Knechte‘, die zusammenwohnen (*Lexikon der russischen Kultur* 2002, 132–135).

Mit der Vorstellung eines gemeinsamen Hausstandes ist man einer Institution nahe, die in Russland noch bis in die frühe Stalinzeit hinein eine Rolle sowohl in der ländlichen Bevölkerung als auch in sozialutopischen Entwürfen und literarischen Texten gespielt hat: die ‚Obščina‘. Es handelte sich hierbei um eine Lebens- und Produktionsgemeinschaft, die über eine weitgehende Selbstverwaltung und ein kollektives Eigentum verfügte. Sie bestand meist aus einer oder mehreren Familien oder Großfamilien.

Im südslavischen Bereich, auf den ich im Folgenden als erstes zu sprechen komme, entspricht der ‚Obščina‘ die ‚Zadruga‘. Bei der ‚Zadruga‘, die ebenfalls eine kollektiv organisierte ökonomische Einheit bildet und gelegentlich als ‚Hausgenossenschaft‘ übersetzt wird, sind die familiären Banden noch ausgeprägter.

Einer der Gründe, warum sich großfamiliäre Strukturen im südslavischen Raum länger als anderswo gehalten haben, liegt bestimmt in der relativ langen Zeit der Fremdherrschaft. Unter fremden Okkupations- beziehungsweise Zentralmächten (Osmanisches Reich, und sekundär: Österreich-Ungarn, Italien) hat sich die einheimische Kultur in ländliche Gebiete und in die Familie zurückgezogen. Auch schritt unter den Osmanen die Industrialisierung kaum voran. Das Land und die Familie waren im Übrigen auch im Polen des 19. Jahrhunderts ein wichtiger Zufluchtsort polnischer Sprache und Kultur. Und weitgehende Parallelen zeigen sich durch die westliche Orientierung nur einer dünnen Oberschicht, die bis zum Napoleon-Feldzug lieber Französisch als Russisch sprach, auch in Russland. Die mehrheitliche russische Landbevölkerung blieb bis zur Oktoberrevolution einer feudal-patriarchalischen Lebensweise verpflichtet.

Wie spiegeln sich nun diese Familienstrukturen in der Literatur wider? Im Folgenden soll ein Bogen vom letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts geschlagen werden, der im slavischen Süden ansetzt und im stalinistischen Russland endet. Er erlaubt einen Einblick in mehrere slavische Literaturen und Werke und eröffnet zugleich einen historischen Blick auf den Familienroman und die Darstellung der Familie. Dabei ist weder intendiert, ein Inventar des Familienromans aufzunehmen, noch sind die ausgewählten Werke als uneingeschränkte Repräsentanten ihrer Zeit zu verstehen. Nichtsdestoweniger aber scheinen mir die zu besprechenden Texte zu verdeutlichen, wie eng gerade der Familienroman mit den historisch-sozialen Gegebenheiten verknüpft ist.

Der skizzierte Bogen lässt sich grob in drei Phasen unterteilen, die jeweils unter einer bestimmten Werthaltung der ‚Obščina‘/ ‚Zadruga‘ beziehungsweise den traditionellen Familienstrukturen gegenüber besprochen werden:

1. Eine konservative Ausrichtung, die nach der Erhaltung der ‚Obščina‘/ ‚Zadruga‘, das heißt der patriarchalischen Familie strebt. Als illustrative Beispiele stehen hier die Erzählung *Na bunaru* / ‚Am Brunnen‘ (1881) des serbischen Prosaisten Laza Lazarević und die Romane *Anna Karenina* (1873–77) von Lev Tolstoj und *Nad Niemnem* / ‚Am Njemen‘ (1888) der polnischen Autorin Eliza Orzeszkowa.
2. Eine progressiv-revolutionäre Tendenz, nach der die ‚Obščina‘ / ‚Zadruga‘ Vorbild der kommunistischen Kollektivwirtschaft wird. Mit der Oktoberrevolution fließt diese Linie in die Forderung nach der Auflösung traditioneller Familienstrukturen und der Schaffung von Kommunen als neuen ‚Familienformen‘ ein. Hier wird Andrej Platonovs utopisch-anti-utopischer Roman *Čevengur* (1927–29) / *Tschewengur* (1990) als ein Gegenentwurf zum traditionellen Familienroman zu besprechen sein.
3. Eine Phase der Reinstallation der (Klein-)Familie in Gesellschaft und Literatur. Dieser Prozess vollzieht sich in Russland unter der Ägide Stalins als ‚Vater der Nationen‘ (‚otec narodov‘). Illustriert wird dieses Wiedererstarken traditioneller Werte durch eine ganze Reihe von sozialistischen Aufbauromanen. Da diese Texte jedoch künstlerisch höchst umstritten sind, wird die Besprechung eines dieser Romane – *Žatva* (1951) / *Ernte* (1956) von Galina Nikolaeva – nur kurz ausfallen und an seine Seite das populäre Gedicht *Temnaja noć* / ‚Dunkle Nacht‘ von Vladimir Agatov gestellt werden.

Der skizzierte Bogen stellt innerhalb der russischen Literatur zweifellos eine der dominanten Entwicklungstendenzen dar, was zugleich auch bedeutet, dass es in allen drei Phasen sehr wohl auch andere Ausrichtungen gab (man denke zum Beispiel an Anton Čechov oder Vladimir Nabokov). Auf die serbische und polnische Literatur hingegen lässt sich diese Entwicklung nur beschränkt anwenden. Die Besprechung von Lazarević und Orzeszkowa legt zwar nahe, dass die konservative Ausrichtung nicht nur im zaristischen Russland tiefe Wurzeln schlug, doch lässt sich eine Re-Etablierung der Familie, wie sie in der Sowjetliteratur unter Stalin betrieben wurde, im südslavischen und polnischen Bereich nicht in vergleichbarem Ausmaße beobachten. Die Besprechung der polnischen und serbischen Werke geschieht deshalb in erster Linie mit der Absicht, weitere Facetten des Genres Familienroman herauszuarbeiten.

Konservative Ausrichtung

Laza Lazarević: *Na bunaru / ‚Am Brunnen‘* (1881)

Der Ich-Erzähler ist auf dem Weg zum Haus des Matija Đenadić, das für seine Gastfreundschaft und Solidität berühmt ist: „Was für ein Haus, eine altehrwürdige Zadruga – eine ganze Armee!“ (Lazarević 1950, 141) – ruft er begeistert aus. Damit ist das Thema der programmatischen Erzählung benannt: die agrarische Hausgenossenschaft.

Der kroatische Schriftsteller August Šenoa charakterisiert 1861 in seinem Aufsatz „Noch etwas über die Zadruga“ diese großfamiliäre Einrichtung in folgender Weise:

Die Zadruga (Hausgenossenschaft) ist eine rechtliche Institution, die auf dem immobilien Besitz mehrerer Familien gründet und hauptsächlich aus der Geselligkeit und dem Leben des streng agrarischen slavischen Volkes hervorgegangen ist. Diese Institution ist frei und demokratisch, denn die erste Bedingung ihrer Existenz ist das Recht jedes Einzelnen auf einen idealen Teil des Besitzes, denn jedem Mitglied kommt eine Stimme in der hausgenossenschaftlichen Versammlung zu, die über den gemeinsamen Besitz verfügt (Šenoa 1951, 254–255).

Am Beginn der Handlungsentwicklung steht die dritte Generation der „alt-ehrwürdigen Zadruža“. Arsen, der Enkel des Hauses, verliebt sich in die Anoka aus der Nachbarschaft. Anoka stammt zwar aus einer gut situierten Familie, doch ist sie von ihrem Vater verwöhnt worden, da sie eine der wenigen Angehörigen ist, die eine Cholera überlebt haben.

Mit der Liebe zwischen Arsen und der selbstbezogenen Anoka beginnt nun die Störung einer patriarchalisch bestimmten Harmonie von über 80 Hausgenossen, die vor allem verwandtschaftlich miteinander verbunden sind (so finden sich im Text zahlreiche Verwandtschaftsnamen, unter anderem auch der Ausdruck ‚jetrve‘, der die Ehefrauen zweier Brüder bezeichnet).

Arsen erzählt von seiner unbändigen Liebe zunächst einer seiner zahlreichen Schwägerinnen, die ihm Hilfe verspricht: „Ich werde es heute Abend Vater sagen, und Vater wird es Großmutter sagen, und die Großmutter wird es dann mit Großvater schon so richten, wie es sein muss“ (145).

Damit sind die drei Personen benannt, die dem ‚häuslichen Rat‘ (‚kućni savet‘) vorstehen: Arsens verwitweter Großvater Matija, dessen Schwägerin Radojka sowie Matijas ältester Sohn, das ist Arsens Vater. Der Großvater willigt in die Heirat mit Anoka ein, da auch er von Arsens Liebe überzeugt ist. Doch die Bedenken aller bestätigen sich nur allzu schnell: Anoka ist alles andere als gewillt, sich in die Hausordnung einzufügen. Sie ist stolz, verschwenderisch und verachtet die Arbeit; sie lässt das Brot schwarz werden, die Hunde in die Küche eindringen und gar ein Kind in die Kalkgrube fallen. Auch Arsen weiß sich nicht mehr zu helfen und spricht besorgt beim Großvater vor. Zu seinem und aller Erstaunen indessen ordnet das strenge Familienoberhaupt weder Strafe noch Ausschluss aus der Gemeinschaft an, sondern wagt ein kühnes Experiment. Er heißt alle, sich Anokas Willen zu fügen. Anoka beginnt unverzüglich ihre Lage auszukosten, bekommt es dabei aber immer mehr mit der Angst zu tun, bis sie schließlich, wie es im Text heißt, eine „christliche Ader“ (‚hrišćanska žica‘, 152) in ihrer Brust entdeckt. Sie schüttet ihr Herz einer Schwägerin und daraufhin auch dem Familienoberhaupt aus. Der Höhepunkt ihrer Reue und Wandlung vollzieht sich am Brunnen: Sie schöpft beim morgendlichen Waschen für alle Wasser – eine Szene, die bei den Beteiligten Erinnerungen an die biblische „Stimme des Herrn über den Wassern“ (156; Psalm 28) hervorruft.

Die Erzählung vereinigt paradigmatisch, wie wir unten anhand von Tolstoj und Orzeszkowa ausführlicher nachvollziehen können, die zentralen

Komponenten einer agrarisch-konservativen Geisteshaltung. Ich zähle sie hier stichwortartig auf:

- die patriarchalische Ordnung: Arsens Großvater ist ‚Ältester‘ im zweifachen Sinne, nämlich ältestes männliches Mitglied und Familienoberhaupt (was freilich nicht ausschließt, dass er seine Entscheidungen nicht mit der fähigen Witwe Radojka abstimmt);
- die religiöse Verankerung: Der Großvater bekräftigt seine überraschende Anordnung unter Anrufung Gottes. Jedem, der Anokas Wünschen nicht nachkommt, droht er mit den Worten: „Möge Gott ihn töten!“ (151);
- die patriotische Gesinnung: Auf der Stirn trägt der Großvater eine Narbe aus dem Ersten Serbischen Aufstand gegen die türkische Besatzung zu Beginn des 19. Jahrhunderts, sechs Mitglieder der Zadruga gehören der Armee an und einer dient als Soldat in Belgrad. Das Vaterland stellt also eine Größe dar, als deren organischer Teil sich die Zadruga uneingeschränkt versteht;
- die Bedeutung der (primär physischen) Arbeit: Die gelungene Integration Anokas in die Zadruga zeigt sich unter anderem darin, dass sie sich nun für keine Arbeit mehr zu gut hält – ohne Furcht und Ekel geht sie zu den Pferden und füttert die Schweine;
- der Einklang mit der Natur: Der Großvater steht jeden Morgen mit dem zweiten Hahnenschrei auf, um an den Brunnen zu gehen. Vom Eingebundensein der Zadruga in den natürlichen Kreislauf der Natur spricht auch die ausgebaute Subsistenzwirtschaft.

Die frühe Erzählung *Am Brunnen* ist wohl Lazarevićs konservativster Text. Der spätere Lazarević sieht traditionelle Familienbande und Patriotismus in einem deutlich kritischeren Licht. Dies kündigt sich bereits in der ebenfalls frühen Erzählung *Švabica* / ‚Die Deutsche‘ an. Der in Leipzig studierende Ich-Erzähler, der seine Liebe zu einem deutschen Mädchen der Liebe zu seiner Familie und seiner Heimat opfert, verfällt nach seiner Rückkehr nach Serbien in eine tiefe Depression, aus der er nicht mehr herausfindet. Damit werden auch seine Ideale – Familiensinn und Patriotismus – durch den Lauf der Handlung desavouiert.

Noch deutlicher zeigt sich die Fatalität und Anachronizität patriarchalischer Familienstrukturen in Bora Stankovićs Roman *Nečista krv* (1910) / *Hadschi Gajka verheiratet sein Mädchen*. Ich bespreche diesen Roman hier un-

ter der konservativen Ausrichtung nicht deshalb, weil sein Autor diese Linie vertritt, sondern weil die alte patriarchalische Welt – in einer osmanisch geprägten südserbischen Stadt zur Zeit der Befreiung von der Türkenherrschaft – sein zentrales Thema ist.

Bora Stanković: *Nečista krv* (1910) / ‚Hadschi Gajka verheiratet sein Mädchen‘

Wie bei der Patriarchengeschichte (Kapitel 1) wird auch in *Hadschi Gajka* die Protagonistin Sofka durch eine lange Reihe von Ahnen eingeführt:

Von ihren Urgroßvätern und Großvätern wusste man mehr zu erzählen als von ihren Eltern, ja als von ihr, Sofka, selbst. Das Haus war alt, als stünde es schon seit der Gründung der Stadt. Die ganze Familie stammte aus diesem Haus (Stanković 1978, 5).

Sofkas ‚Haus‘ ist das einflussreichste der Stadt und der weiteren Umgebung, die serbisch-orthodoxe Familie hat in der Kirche neben dem Bischof ihren festen Sitz, eine marmorne Grabstätte auf dem Friedhof und enge Beziehungen zur türkischen Administration. Und seit ihrem Urgroßvater, der sich dank einer Pilgerfahrt nach Jerusalem als erstes Mitglied der Familie Hadži nennen konnte, umranken das Haus Legenden des Ruhms und des Reichtums. Doch handelt es sich auch hier, wie dies für Werke der Jahrhundertwende charakteristisch ist (Joris-Karl Huysmans' *A rebours*, 1884, Emile Zolas *Les Rougon-Macquart*, 1871–93, Thomas Manns *Buddenbrooks*, 1901), nicht um einen Familienroman des positiven Typs, in dem sich ein Geschlecht „segenreich“ entfaltet (Kapitel 4 und 5), sondern um dessen Umkehrung: *Hadschi Gajka* ist die Geschichte einer Degenereszenz. Hierbei steht die ‚Degeneration‘ der Familie auch für den Untergang einer feudalen Großkaufmanns- und Grundbesitzerklasse am Ende der osmanischen Herrschaft auf dem Balkan.

Der Verfall der Familie setzt unmittelbar nach dem Tod des legendären und despotischen Ahnherren Hadži-Trifun ein. Dieser hat als der erste seines Geschlechts die Kühnheit, die „verborgenen Reichtümer [...] der Welt zu zeigen“ (5), indem er das Haus um einen Stock erhöht und davor ein hochgewölbtes Tor und einen Marmorblock setzt, von dem aus er seine weithin berühmten Pferde besteigt. Die attraktive Witwe, die das Haus

„wie ein richtiger Mann“ (18) weiterführt, lehnt zahlreiche lukrative Heiratsangebote ab, um jenseits jeglicher Konvention ein Verhältnis mit einem jungen Lehrer einzugehen. Als sie ihre Schwangerschaft nicht mehr verstecken kann, begeht sie Selbstmord. Ihr erster Sohn Kavarola, der spät geboren und deshalb von ihr maßlos verwöhnt wird, gibt sich ganz dem Vergnügen hin: Er isst nur erlesenste Speisen, besucht Harems, verspielt ganze Felder und vernachlässigt die Geschäfte. Als er sich zu Hause kaum mehr blicken lässt, geht seine Frau ein Verhältnis mit ihrem geisteskranken Schwager ein, worauf Kavarola Prostituierte direkt ins Haus bringt.

Bereits mit der ersten Generation nach Hadži-Trifun sind im Keim alle Formen der moralischen, psychischen und physischen Degeneration vorhanden, die sich bis zu Sofka und ihren Kindern immer mehr entfalten werden. Die Verfallsgeschichte der Familie erweist sich als eine Geschichte der Genusssucht, der umgedrehten Geschlechterrollen, der Nähe zum Inzest, der Krankheit, des Wahnsinns und des Selbstmords. Begleitet ist dieses „unreine Blut“ (so lautet der Originaltitel des Werks) von einem zunehmenden Standesdünkel und einer Selbstgefälligkeit, die einen Kontakt mit der sich rasch verändernden sozialen Umgebung immer mehr verunmöglichen. So ist es nur konsequent, dass Mita nach der Befreiung der Stadt (1875) mit den bis dahin privilegierten ‚Begs‘ und ‚Agas‘ in die Türkei zieht, um der Schande der Armut zu entgehen.

Als nun eines Tages ein von Mita geschickter Unbekannter vor dem Haus steht, dessen Inventar schon weitgehend verscherbelt werden musste, ist Sofka, aus deren Perspektive die Ereignisse hauptsächlich berichtet werden, überzeugt, der Unbekannte sei der Käufer des Hauses. Doch darin täuscht sich die Protagonistin, wie der deutsche Titel, der sich auf ein Hochzeitslied bezieht, bereits vermuten lässt.

Wie Toni Buddenbrook akzeptiert auch Sofka den Willen ihres Vaters Efendi-Mita, einen reichen Bräutigam (Marko) zu heiraten, und wie Toni ist sie von Stolz erfüllt, als verkaufte Braut die Familie finanziell stützen zu können. Freilich ist diese gemeinschaftliche Identität bei Sofka weniger als bei Toni Buddenbrook durch ein Verantwortungsgefühl für die Familie motiviert als durch eine psychische Disposition, die maßgeblich von den Ausschweifungen der früheren Generationen, vom ‚unreinen Blut‘ also, geprägt ist. Denn die narzisstisch veranlagte, hochmütige Patriziertochter ‚opfert sich‘ nur deshalb, weil sie überzeugt ist, dass ohnehin „niemals ei-

ner kommen könnte, der ihr ebenbürtig, ihrer würdig wäre, würdig ihrer großen Schönheit, würdig ihrer selbst, der Sofka des Efendi-Mita“ (30).

Der Narzissmus ihres Geschlechts, der sich bereits bei ihren blutsverwandten Großeltern ankündigt und sich bei ihr in autoerotischen Szenen manifestiert, nimmt selbst Züge einer inzestuösen Beziehung mit dem Vater an. Was in den *Buddenbrooks* die von Generation zu Generation sich steigernde Selbstreflexivität bewirkt, ist in *Hadschi Gajka* die Eigenliebe: Die Familie schottet sich in ihrem Stolz und ihrer verfeinerten Sinnlichkeit von Generation zu Generation immer mehr ab und verliert dadurch jegliche Möglichkeit, die Geschäfte unter den neuen politischen Verhältnissen erfolgreich weiterzuführen (Serbien ist bei der Heirat Sofkas bereits von den Osmanen befreit und die zuvor abhängigen Bauern beginnen, den Besitz ihrer einstigen Herren zu übernehmen).

Wie bei Toni Buddenbrook endet die Entscheidung für eine Geldheirat katastrophal: Da der Bräutigam noch nicht geschlechtsreif ist, stellt der Schwiegervater im Sinne einer gewissen Familientradition Anspruch auf die Braut. Da er sich jedoch weder gegen die aristokratische Sofka noch gegen seine Gattin durchzusetzen vermag, wie es noch sein Vater seiner Gattin gegenüber vermocht hatte, reitet er, in der Gewissheit, Opfer der Blutrache zu werden, über die Grenze in eine albanische Siedlung.

Nach Markos gewaltsamem Tod bahnt sich unerwartet eine idyllische Liebe an: Tomča wächst unter dem dominanten Einfluss Sofkas zum geschlechtsreifen Jüngling heran und gleicht immer mehr dem Bräutigam ihrer Träume. Diese dem Leser von Beginn an suspekta Idylle findet jedoch schnell ein Ende, als Efendi-Mita den ahnungslosen Tomča äußerst taktlos auffordert, den Preis für die ‚verkaufte Braut‘ zu entrichten. Tomča scheint auf diesen Augenblick nur gewartet zu haben, um zu seinem eigentlichen Selbst, das sich im Umgang mit seinem Vater in den Gasthäusern an der Grenze gebildet hatte, zurückzukehren: Er streckt Sofka mit einem Schlag nieder, beginnt zu zechen, Diener zu schlagen, Prostituierte aufzusuchen und seine Gattin zu malträtiertieren und zum Trinken aufzufordern. Da Sofkas Stolz es ihr verbietet, zu ihrer Familie zurückzukehren, ergibt sie sich ihrem Schicksal: Sie trinkt, ruft „Diener zu sich“ und gebiert in der Folge „blasse und aufgedunsene“ Kinder (209). Damit setzt sich die ‚Degeneration‘ ihrer Familie – nun schon in einem primär medizinischen Sinne – auch in die Zukunft fort.

Bora Stanković stellt mit dieser Familiengeschichte nicht nur den Verfall einer osmanisch geprägten feudal-patriarchalischen Gesellschaft am Ende der Türkenherrschaft dar, der Roman zeigt in der Hauptfigur der Sofka auch die sinnliche Existenz eines dekontextualisierten modernistischen Individuums und erweist sich darin als einer der großen Werke der südslavischen Moderne.

Lev Tolstoj: *Anna Karenina* (1873–77)

Die Familienthematik wird schon im berühmten Eingangssatz programmatisch eröffnet: „Alle glücklichen Familien gleichen einander, jede unglückliche Familie ist unglücklich auf ihre Art“ (I, 5).

Und gleich darauf geht der Autor in medias res:

Im Hause Oblonskij's war alles aus dem Geleise geraten. Die Frau des Hauses hatte erfahren, dass ihr Mann mit der Französin, die früher bei ihnen als Gouvernante angestellt war, ein Verhältnis unterhielt, und hatte ihm erklärt, sie könne mit ihm nicht weiter unter demselben Dache leben (I, 5).

Stepan Arkadjitsch Oblonskij (Stiva) bedauert zwar inniglich, dass seine Frau Dar'ja Aleksandrovna (Dolli) so tief getroffen ist, doch hält er sich nicht eigentlich für schuldig. Schon eher stört ihn an der ganzen Sache sein albernes Lächeln, das er aufsetzte, als ihm Dolli den alles enthüllenden Brief zeigte. Und dann noch der etwas ordinäre Umstand, dass es die Gouvernante war.

Der autornahe Erzähler, der in diesem Roman überall den moralischen Zeigefinger hochhält, schlägt also gleich zu Beginn polemische Töne an. Diese Polemik richtet sich sowohl gegen Oblonskij als auch gegen dessen politische Orientierung:

Die liberale Partei erklärte, dass in *Russland alles schlecht* sei – und in der Tat, Stepan Arkadjitsch hatte *viele Schulden* und entschieden *zuwenig Geld*. Die liberale Partei erklärte, dass die *Ehe eine überholte Einrichtung* sei, die einer Umgestaltung bedürfe – und in der Tat, das Familienleben bereitete Stepan Arkadjitsch *wenig Vergnügen* und zwang ihn, zu lügen und sich zu verstellen, was seiner Natur höchst zuwider war. Die liberale Partei erklärte oder vielmehr sie war der Auffas-

sung, dass die *Religion* lediglich ein Mittel zur Zügelung des unzivilisierten Teils der Bevölkerung sei – und in der Tat, Stepan Arkadjitsch vermochte selbst einem kurzen Gottesdienst nicht bis zum Ende beizuwohnen, ohne dass seine Füße geschmerzt hätten, und er konnte nicht begreifen, wozu in so schrecklichen und hochtönenden Worten vom Jenseits geredet wurde, da es sich doch auch in dieser Welt ganz gut leben ließ. Außerdem bereitete es Stepan Arkadjitsch, der einen *guten Scherz* liebte, Vergnügen, gelegentlich irgendein harmloses Gemüt durch die Bemerkung zu verblüffen, dass es, wenn man sich schon etwas auf seine Ahnen einbilde, nicht richtig sei, bei Rjurik haltzumachen und den *Urvater – den Affen* – zu verleugnen (I, 14, kurziv, R. H.).

Mit dieser Kritik an Oblonskijs Lebensweise sind die zentralen Wertkriterien des Romans bereits benannt (und sie stimmen weitgehend mit Lazarevićs *Am Brunnen* und Orzeszkowas *Am Njemen* überein).

Man hat dieses ideologische Netz, das den ganzen Roman durchzieht, oft in Form von Oppositionen dargestellt, die durch die beiden Städte Petersburg und Moskau räumlich-synekdochisch repräsentiert werden. Nach diesen Städten lassen sich auch die fünf zentralen Familien des Romans einordnen, die alle miteinander verwandt und verschwägert sind: Im negativ konnotierten Petersburg wohnen die Vronskijs und Karenins, in Moskau die positiv gewerteten Familien Levin und Ščerbackij. Eine Verbindungsfunktion im geographischen wie moralischen Sinne nehmen die Oblonskijs ein: Der in Moskau wohnhafte Stiva ist der Bruder der in Petersburg ansässigen Anna Karenina und ein expliziter Verehrer des ‚westlichen‘ Petersburg, seine Frau Dolli hingegen ist eine der drei Töchter der Ščerbackijs und folglich mit jener moralischen Festigkeit ausgestattet, die Tolstoj nach seiner ‚Wende‘ in der *Beichte* (*Ispoved*, 1879–82) und in der *Kreuzersonate* (*Krejcerova sonata*, 1891) unverblümt propagiert. In der Gegensätzlichkeit der beiden Hauptstädte finden sich auch die beiden konstituierenden Handlungsstränge um die Hauptpersonen Anna und Konstantin Levin wieder, die ich kurz skizziere, bevor ich auf die grundlegenden Oppositionen zurückkomme.

Die Ehekrise der Oblonskijs wird dank der Vermittlung von Stivas Schwester Anna überwunden, das heißt Dolli findet sich der Kinder wegen mit dem Schicksal ab, dass ihr Mann sein fröhlich-sinnliches Leben weiter-

führt (Stivas nächste Eroberung wird eine Schauspielerin sein). Anders als Stiva verhält sich seine Schwester: Mit einem älteren, pedantischen Mann in jungen Jahren verheiratet worden, verliebt sich Anna leidenschaftlich in Vronskij. Statt die Verbindung zu verheimlichen, wie es für ihre Petersburger Kreise üblich ist und wie es auch Stiva versucht, trennt sie sich von ihrem Mann und reist mit Vronskij und ohne ihren geliebten Sohn Sereža nach Italien. Mit Vronskij bekommt sie eine Tochter, der sie aber nicht mehr die Liebe zu schenken vermag, die sie für ihren Sohn empfindet. Zwischen Sohn und Geliebtem, der ihretwegen seine Militärkarriere aufgibt, hin- und hergerissen, stürzt sie sich am Ende des siebten Kapitels vor den Zug.

Als positiver Gegenpol zu Oblonskij wird im Roman dessen Freund Levin dargestellt. Levin wird anfänglich von Kiti Ščerbackaja abgewiesen, weil sie in Vronskij verliebt ist, doch den zweiten Heiratsantrag nimmt Kiti an. Damit beginnt das Leben eines wenig leidenschaftlichen Liebespaares, das den Sinn seiner Beziehung in der Familie und im tätigen, religiös geprägten Leben sieht. Insbesondere der autornahe Levin sieht den Sinn der Ehe im ‚Segen‘ des Hauses, das heißt im Nachwuchs und in der Wahrung und Stärkung des Besitzes. (Noch ohne Kiti hatte Levin mit dem Gedanken geliebäugelt, das Land an seine Bauern abzutreten.) Erst spät freilich, am Ende des letzten, achten Kapitels, vermag sich der skeptische Levin dank dem religiösen Weltbild seiner Bauern dem christlichen Glauben seiner Frau anzuschließen.

Das ethisch-ideologische Netzwerk des Romans lässt sich nun durch eine Reihe von Oppositionen beschreiben, von denen die meisten bereits in der Polemik gegen den liberalen Oblonskij angeklungen sind (in ihrer Erläuterung konzentriere ich mich auf die Antagonisten Oblonskij und Levin):

- Westen versus Osten (Sankt-Peterburg versus Moskau): Oblonskij begeistert alles ‚Westliche‘ – von der französischen Küche und italienischen Musik über Bentham, Mill und die ‚Physiognomie‘ bis zur französischen Gouvernante. Mit den Kindern spricht er einen Tag Französisch, den zweiten Englisch und auch seine Freunde tragen meist fremd klingende Namen. Levin hingegen bevorzugt russisches Essen, hat eine russische Haushälterin und gedenkt mit seinen Kindern ausschließlich Russisch zu sprechen. Hierbei lehnt er die ‚Slavophilen‘, die sich für den Widerstand Serbiens gegen das osmanische Reich begeistern, ebenso ab wie das liberale ‚Westlertum‘;

- Stadt versus Land, Technisierung und Kapitalisierung versus feudal-patriarchalische agrarische Verhältnisse: Der genießerische Städter Oblonskij betrachtet das Land als einen Ort der Ruhe, der Sorglosigkeit und des Jagdvergnügens. Als er in finanzieller Notlage ein Grundstück seiner Frau verkaufen muss, lässt er sich aus Unkenntnis der Landpreise über den Tisch ziehen. Levin indessen führt nicht nur sein einträgliches Landwirtschaftsgut unter eigener Regie, das Land ist für ihn auch ein Garant der geistigen und moralischen Existenz. Ein wichtiges Motiv der urbanen Welt ist der Zug, der den zerschnittenen Körper eines mittellosen Bahnarbeiters am Romanbeginn mit Annas Freitod am Romanende verbindet. Dieses Symbol des technischen Fortschritts und der westlichen Zivilisation bezeichnet Levin wörtlich als eine Russland „naturwidrig aufgepfropfte äußere Zivilisation“ (II, 72). Symbolträchtig wird der Zug auch mit Annas Ehebruch assoziiert, indem Vronskij nach dem ersten Beischlaf mit einem „Mörder“ verglichen wird, der sein Opfer „auch noch in Stücke zerlegen muss“ (I, 217);
- Müßiggang und Verschwendung versus Arbeit und Zurückhaltung: Der arbeitsscheue und freigiebige Stiva Oblonskij verdankt seine Karriere nicht weniger seiner fröhlichen Natur als seinem einflussreichen Schwager Karenin. Doch trotz des beträchtlichen Salärs kommen seine Frau und Kinder nur dank Levin gut über den Sommer. Levin hingegen bricht seine politische Karriere im ‚zemstvo‘ (Landständen) ab, weil er sich dieses „parlamentarische Spiel“ nicht durch ein unverdientes Gehalt bezahlen lassen möchte (I, 28), und reiht sich stattdessen mit seinen Bauern in die Heumahd ein;
- volksnaher Glaube versus Atheismus, Sektentum, Spiritismus: Für Oblonskij, der seinen privilegierten Stand ohne Gewissensbisse auskostet, ist die Religion ein Mittel, das Volk zu knechten. Auch Vronskijs Cousine Betsi, die bewusst Anna und Vronskij zusammenführt und selbst mehrere Liebschaften unterhält, zitiert ironisch die Bibel. Levin hingegen findet nach peinigendem Selbstzweifel über die Frömmigkeit seiner Bauern zu einem Glauben, der ihn mit der Religion seiner Ahnen verbindet. Dieser Glaube unterscheidet ihn sowohl von den sektiererischen Neigungen Aleksej Karenins, der unter den Einfluss des Clairvoyant Landau gerät, wie auch vom protestantischen Altruismus von Kitis Freundin Vera. Vera zerstört

durch ihre aufopfernde Hingabe für Alte und Gebrechliche nicht nur die Familie eines Malers, der sich grundlos in sie verliebt, sondern auch ihre keimende Liebe zu Levins Halbbruder Sergej Koznyšev;

- Liebe und Familiensinn versus Leidenschaft und Vergnügen: Nicht nur Oblonskijs vergnügliche Sinnlichkeit, sondern auch Annas Leidenschaft, die der Oberflächlichkeit ihrer dekadenten Umgebung einen Spiegel vorhält, wird vom Autor verurteilt. Pläsier und Passion gegenüber steht eine Liebe, die die Selbstgenügsamkeit zweier Liebenden in doppelter Weise übersteigt: Der Sinn der Liebe und der Ehe liegt in der zukünftigen Generation und ist in eine religiöse Tradition eingebettet.

Wie in Orzeszkowas *Am Njemen* reichen diese Dichotomien bis in die Physiognomie hinein: Sowohl Oblonskij als auch Anna haben einen etwas vollen Körper, und auch der kleine Sereža ist „pausbäckig“ (I, 97) und gleicht jetzt schon seinem langweiligen und förmlichen Vater. Anna hat, wie der Petersburger Advokat, an den sich Aleksej Karenin wegen einer möglichen Scheidung wendet, kleine Hände, die zur physischen Arbeit ungeeignet sind, Levin hingegen ist stark gebaut und breitschulterig. Wer blinzelt und die Augen zusammenkneift, ist moralisch verwerflich, und selbst die Zähne sind ein Symptom des Charakters. Vronskijs kräftiges, kompaktes Gebiss, das mehrfach genannt wird, steht für seinen überbordenden sexuellen ‚Verzehr‘ und insofern Levins faulenden Hinterzähnen diametral entgegen (Hodel, 189–190).

Verlässlichster moralischer Anzeiger sind im Roman die Kinder, denen der Autor ein natürliches Gerechtigkeitsempfinden attestiert: So wird etwa Serežas „einfältige Auffassung vom Leben“ mit einem Kompass verglichen, der Anna und Vronskij den Grad ihrer Abweichung vom richtigen Kurs anzeigt (I, 271). Die Kinder veranschaulichen das dem Roman zugrunde gelegte und Rousseau geschuldete Menschenbild: Tolstojs Mensch ist an sich gut, doch werden seine positiven Anlagen durch eine falsche ‚Zivilisation‘ – insbesondere in den privilegierten Kreisen Russlands – verschüttet und vernichtet.

Man würde Tolstoj allerdings nicht gerecht werden, wollte man den Roman auf dieses ethisch-ideologische Kredo beschränken. Die Faszination und Kraft des Romans beruht auf der Titelfigur, die sich sowohl über die

Konventionen ihrer privilegierten Umgebung als auch über die genannten Oppositionen hinwegzusetzen vermag. Ihre plastische Gestalt erwächst gerade daraus, dass sie sich im Kontrast zu sämtlichen anderen Figuren konstituiert. Anna beherrscht den (westlichen!) ‚small-talk‘ wie das (russische!) innige Gespräch, sie ist der Star dreier Petersburger Kreise, doch fühlt sie sich in keinem wohl, sie hat kleine Hände, doch ist sie eine talentierte Gutsverwalterin und Pädagogin, sie hat einen Liebhaber, doch verheimlicht sie ihre Liebe nicht, sondern möchte sich scheiden lassen und den geliebten Sohn zu sich nehmen, sie hat keinen Zugang zur Religion und doch zieht sie einen autornahen Maler und Levin in ihren Bann.

Nicht zufällig weigerte sich der Redakteur des *Russischen Boten* (*Russkij vestnik*, Mikhail Nikiforovich Katkov), der die Rechte des Romans für die damals unerhörte Summe von 20 000 Rubel kaufte, das achte Kapitel zu drucken.

Aufschlussreich ist auch eine genaue Lektüre des Zuganglücks: Anna wirft sich zwar auf das Geleise, doch, erschrocken ob ihrer Tat, versucht sie wieder aufzustehen, bevor sie das Unerbittliche erfasst. Damit lässt der Autor Raum für eine Interpretation, die Annas Tod nicht als notwendige Strafe einstuft.

Anhand von *Anna Karenina* können vier Kriterien des Familienromans, die aus dem vorliegenden Sammelband insgesamt hervorgehen, erläutert werden. Das erste Kriterium ist die synchrone und diachrone Breite: Das geschilderte Personeninventar stellt eine Großfamilie in drei Generationen dar – eine Figurenkonstellation also, die maßgeblich auf dem Prinzip der Blutsverwandtschaft basiert. Mit der jüngsten Generation der Kinder reicht der Roman auch in die fiktive Zukunft hinein. Neben dem verwandtschaftlichen Prinzip sind durch den gemeinsamen Hausstand weitere, sekundäre Personen assoziiert (Bedienstete, Bauern) und in die Handlung einbezogen.

Das zweite Kriterium bezieht sich auf die Struktur paralleler Handlungsorte: Parallele Hausstände suggerieren parallele Handlungsorte. Der Leser wird beständig von einer Familie in die andere, von Moskau nach Petersburg und von der Stadt aufs Land geführt. Die Schnittstellen dieser Handlungsorte werden oft im Sinne der Montagetechnik semantisch relevant, indem sie die genannten Oppositionen stärker hervortreten lassen. Mit der Retardierung eines Handlungsstrangs durch einen anderen wird Spannung erzeugt und zugleich wird in der Parallelität der Hausstände die Bildung von Analogien gefördert.

Das dritte Kriterium ist der synekdochische Charakter (Pars pro Toto): Das Augenmerk des Romans liegt zwar auf familiären Beziehungen (zwischen Eheleuten, Liebhabern, Eltern, Kindern, Geschwistern, weiteren Hausbewohnern), diese stehen jedoch in einem wechselseitigen Verhältnis zu einem weiteren gesellschaftlichen Umfeld (dieses wird im Roman ‚svet‘ genannt, das heißt die ‚mondäne Welt‘). Die fünf Großfamilien bilden damit die privilegierte russische Gesellschaft im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ab. Der Petersburger höfische Flügel dieser Gesellschaft steht darüber hinaus auch für die gesamte westliche Zivilisation oder genauer – für die (künstliche) russische Adaption westlicher Zivilisation.

Das vierte Kriterium schließlich ist die gemeinschaftliche Identität: Das Verständnis des Einzelnen erfolgt maßgeblich im Rahmen einer Familienkonstellation, und zwar in einem dreifachen Sinne: in seinem Selbstverständnis, im Verständnis seiner Umgebung und im Verständnis des geeigneten Lesers. Hierbei können alle drei Sichtweisen mehr oder weniger stark divergieren. Vronskij beispielsweise versteht sich primär als unabhängiges Individuum, das sich nicht um die Belange seiner Familie zu kümmern hat. Sein Bruder und seine Mutter hingegen betrachten ihn als Teil ihrer Familie, deren Ruf sie durch seine unbändige Leidenschaft für Anna gefährdet sehen. Auch der Leser sieht Vronskij als Teil seiner Familie, freilich aus einer Perspektive, die weder ihm noch seiner Familie bewusst ist: Das freisinnige Verhalten der Mutter überträgt sich auf die nächste Generation und rächt sich an einem ihrer Söhne. Anders verhält es sich in Bezug auf Levin. Levin sieht seine neu gegründete Familie in einem Kontinuum mit der Familie seiner Eltern. Sein Bewusstsein unterscheidet sich darin kaum vom Bewusstsein des Lesers.

Weitet man den Blick über *Anna Karenina* hinaus, können drei Aspekte der gemeinschaftlichen Identität unterschieden werden: (a) Ähnlichkeit, (b) Komplementarität und (c) Abgrenzung. Auch wenn dabei nicht alle Aspekte konstitutiv für den Familienroman sind, werfen sie doch ein klärendes Licht auf das Genre. Die unmittelbarste Form der Identität ergibt sich auf der Grundlage der (a) Ähnlichkeit.

(a) Die Familie erscheint hier als eine Gemeinschaft, die so etwas wie eine überindividuelle Seele besitzt. Ihre Neigungen und Anlagen manifestieren sich (wenn auch in unterschiedlichem Grade) über Generationen hinweg in allen Mitgliedern. Davon zeugen in *Anna Karenina* sämtliche Hauptpersonen: Von Vronskij heißt es im Text: „Ein Familienleben hatte Wronski

nie kennengelernt.“ (I, 84). Seine Mutter, die während und nach ihrer Ehe mehrere furiose Liebschaften pflegte, hält eine Liaison mit einer verheirateten Dame aus höheren Kreisen für die Karriere ihres Sohnes gar für wünschenswert und förderlich. Auch Vronskijs Bruder führt in diesem Sinne ein freies, oder halten wir uns an die Einschätzung des autornahen Erzählers, liederliches Leben, genauso wie die Cousine Betsi Tverskaja. Levin hingegen betrachtet die harmonische Ehe seiner Eltern als großes Vorbild. Deshalb sucht er eine Lebenspartnerin, die ihn an seine Mutter erinnert. Mit dem Schlusskapitel will uns der Autor zu verstehen geben, dass Levin und Kiti trotz der beträchtlichen Anfangsschwierigkeiten auf dem Weg zu einer solchen Ehe sind und dass auch ihre Kinder diesen Weg weitergehen werden.

Kiti freilich zieht zunächst dem etwas eigenbrödlerischen Levin den glänzenden Flügeladjutanten Vronskij vor. Bei dieser Verliebtheit steht sie deutlich unter dem Einfluss der mondänen, ‚westlich‘ orientierten ‚Welt‘ (svet), zu der sich auch ihre Mutter hingezogen fühlt – ganz im Gegensatz zu ihrem Vater, der über ein ‚gesundes‘, russisches Selbstbewusstsein verfügt. Erst als sich Vronskij in Anna verliebt, erkennt Kiti Levins wirkliche Qualität und schlägt sich nun auf die Seite ihres Vaters, der Levin immer schon als Schwiegersohn vorzog. Da das eheliche Fundament der Ščerbackijs trotz der ‚mondänen‘ Neigungen der Fürstin nie ins Schwanken gerät, wird suggeriert, dass auch Kitis Ehe mit Levin auf festen Füßen steht. Dies bezeugt auch die Ehe der dritten Tochter Natal’ja Ščerbackaja und des Diplomaten L’vov: Nicht zufällig kehrt das Ehepaar nach Russland zurück, um ihre Kinder im Heimatland erziehen zu können. Selbst Dolli Ščerbackaja, die mit Oblonskij unglücklich verheiratet ist, gelingt es in Anlehnung an die schlichte Religiosität des russischen Volkes ein gutes Verhältnis zu ihren Kindern aufzubauen, sodass die kranke Tochter auf Levins Gut genesen kann. Wie Oblonskij geht schließlich auch seine Schwester Anna eine außereheliche Beziehung ein. Freilich steht hier Oblonskijs ‚plaisir‘ sehr deutlich Annas ‚passion‘ entgegen. Aufschlussreich ist überdies, dass man von Annas Eltern nichts erfährt. Auch hinsichtlich dieser gemeinschaftlichen Identität entzieht sich also die Hauptprotagonistin einer eindeutigen Zuordnung.

Das Prinzip der Ähnlichkeit trifft auch auf Stankovičs *Hadschi Gajka* zu, obwohl hier in einem ausschließlich negativen Sinn. Doch gerade mit diesem Roman wird deutlich, dass die Darstellung einer gemeinschaftlichen

Identität zu einer gewissen Defokussierung des Individuums, ja zu einer Determiniertheit des Einzelnen durch eine kollektive Identität neigt. Der Familienroman hebt also gegenüber dem Liebes- oder Entwicklungsroman eine kollektive Gebundenheit sehr wohl hervor. Diese Gebundenheit wird umso größer sein, je mehr Generationen der Roman erfasst, zumal die zwangsläufige Diversität der geschilderten Räume, Zeiten und Personen durch eine vereinheitlichende Familiengeschichte kompensiert werden muss.

(b) Ein zweiter Aspekt der gemeinschaftlichen Identität bildet die Komplementarität, die prototypisch in Dostoevskijs *Die Brüder Karamazov* (1880) gegeben ist. Der Autor schildert die drei Brüder Dmitrij, Ivan und Aleša als Verkörperungen unterschiedlicher ‚Ideen‘: Dmitrij steht für das physisch-sinnliche, Ivan für das intellektuelle und Aleša für das religiös-kontemplative Prinzip. Die Charakterisierung der Brüder erfolgt dabei zentral in ihrer wechselseitigen Abgrenzung und Komplementierung. Jeder weiß, was der andere vertritt und was er selbst für diesen darstellt. Keiner der Brüder ist als ganzheitliche Person zu sehen: der eine ist das eine, weil der andere für sich und für ihn das andere vertritt, und erst zusammen bilden sie das Leben vollständig ab. Inwieweit die Brüder dabei einer Prädisposition durch den lüsternen Vater folgen, ist nicht eigentlich Thema des Romans. Das Verhältnis zum Vater ist vielmehr Teil ihrer wechselseitigen Charakterisierung.

Die Familie Karamazov steht damit synekdochisch für die unterschiedlichen Seiten des menschlichen Lebens schlechthin. Ihre zeitliche und räumliche Einordnung ist sekundär. Zweifellos ist deshalb die Frage berechtigt, inwieweit hier das Prinzip einer gemeinschaftlichen Identität überhaupt noch gegeben ist. Ohne auf der Bestimmung Familienroman beharren zu wollen, wirft diese karamazovsche Figurenkonstellation ein klärendes Licht auf das besprochene Genre: Geschwister können in einem Familienroman in unterschiedliche Rollen hineinwachsen, die auf eine gemeinsame Disposition zurückgehen. Insofern sind diese Rollen wechselseitig voneinander abhängig, das heißt mehr oder weniger komplementär.

Eine solche Konstellation bilden in *Anna Karenina* im Ansatz die beiden Brüder Konstantin und Nikolaj Levin. Beide haben ein leidenschaftliches Wesen und beide sind sie von einer tiefen Unruhe und Unzufriedenheit erfasst. Während jedoch Konstantin Levin den Lebenssinn letztlich im Rahmen der Konvention findet, das heißt in einer religiös bestimmten Ehe mit Kiti, grenzt sich Nikolaj durch sein Verhältnis zu einer ehemaligen Prostitu-

ierten dezidiert und bewusst von der Gesellschaft wie auch von seinem Bruder ab und findet erst im Tod wieder zu jenem Sein zurück, das der Autor in der Kindheit beider Brüder angelegt sieht.

(c) Der Begriff der gemeinschaftlichen Identität ist bei der Abgrenzung als drittem hier zu besprechendem Aspekt nur mehr negativ gegeben, indem das Kollektiv einer Familie als Gegenpol der eigenen Identität erfahren wird. Damit wird die Familie als übergeordnete Identität im Text defokussiert, im Zentrum steht der Einzelne im Bezug auf das Kollektiv. Man wird hier deshalb eher von einem Entwicklungs-, Liebes- oder Gesellschafts- denn einem Familienroman sprechen wollen. Freilich ist der Wille zur Abgrenzung auch in jedem Familienroman präsent. Existierte in *Anna Karenina* nicht die Levin'sche Linie, mit der das Buch endet, könnten die Emanzipationsversuche der Protagonistin als verheiratete Mutter, Kinderbuchautorin, Pädagogin und Gutsverwalterin sehr wohl als negativer Entwicklungsroman gelesen werden (dazu Hillmann/Hühn 2001). Erst eigentlich durch die Levin'sche Linie wird das Augenmerk auf die Darstellung ‚glücklicher‘ und ‚unglücklicher‘ Familien gelenkt.

Eliza Orzeszkowa: *Nad Niemnem* / ‚Am Njemen‘ (1888)

Eine gemeinschaftliche Identität nach dem Prinzip der Ähnlichkeit liegt auch in Eliza Orzeszkowas Roman *Am Njemen* vor. Die Anlage des Romans zeigt einige Parallelen zu *Anna Karenina*, etwa hinsichtlich der Protagonistin Justyna, einzelner sympathisch-dekadenter Adelliger oder der agrarisch-konservativen Grundhaltung, freilich ist der Roman gegenüber Tolstoj in einem deutlich patriotischeren Licht gehalten.

Im Zentrum stehen zwei Großfamilien, deren ökonomische Grundlage landwirtschaftliche Betriebe am Njemen (Memel) im heutigen Grenzgebiet zwischen Litauen und Weißrussland bilden. Im Vordergrund steht der ehemals reiche Gutshof der Familie Korczyński, die über vier Generationen hinweg und aus der Perspektive der dritten Generation geschildert wird. Das adelige Gut pflegt eine lange Tradition im Widerstand gegen die Besatzungsmacht Russland: Einer der Vorfahren nahm am Russlandfeldzug Napoleons teil und Andrzej Korczyński, der älteste Bruder des aktuellen Besitzers Benedykt, fiel im Januaraufstand 1863/64 und wurde in einem Heldengrab über dem Njemen beigesetzt.

Den zweiten Hausstand bildet das selbstständige, florierende Bauerngut der Bohatyrowiczs. Hier geht die ruhmreiche Ahnenreihe bis ins 15. Jahrhundert zurück: In dieser fernen Zeit waren die Stammeseltern Jan und Ceylia aus den polnischen Kernlanden ausgezogen und hatten in der ‚Einöde‘ (puszcza) am Njemen – mit sechs Söhnen und sechs Töchtern – ihren ‚ród‘ gegründet. Das biblisch anmutende Geschlecht ist so gesegnet, dass es von Zygmunt August, dem letzten Jagiellonenkönig, persönlich geadelt wird und den Namen Bohatyrowicz erhält (zu ‚bohатырstwo‘: Heldentum; Orzeszkowa 2000, 108).

Über beiden Höfen liegt jedoch der Schatten der Vergangenheit: Zwar teilt mit Andrzej Korczyński auch Jan Bohatyrowiczs Vater das Los des Heldengrabes, doch seit dem gescheiterten Aufstand leben beide Familien in strikter ständischer Trennung (die Bohatyrowiczs haben vor einigen Generationen den Status der ‚szlachta‘, des polnischen Adels, verloren, sodass sie mit den Korczyńskis nicht mehr auf gleichem Fuß stehen). Noch unmittelbar vor dem Aufstand wollte Benedykts Schwester Marta einen Bohatyrowicz heiraten, nachdem aber der Aufstand niedergeschlagen war, empfand sie diese Verbindung – vor allem unter dem Druck der adeligen Umgebung – als Mesalliance. Da ihre wechselseitige Liebe jedoch nicht schwand, zogen sich beide vom gesellschaftlichen Leben zurück und wurden kränklich und menschen-scheu. Das Heldengrab verkommt, das Gut Korczyn ist unter der russischen Besatzung materiell bedroht, und es beginnt gar ein kostspieliger Rechtsstreit um Flurgrenzen.

Die Schatten der Vergangenheit lasten auch auf der Hautprotagonistin Justyna, einer fernen Verwandten der Korczyńskis, die mit ihrem Vater auf dem Gutshof ein Leben der Duldung führt. Da sie sehr schön, zugleich aber ohne Mitgift und adelige Bildung ist (besonders die mangelnden Französisch-Kenntnisse und die gebräunten Hände deklassieren sie in den Augen der mondänen Gesellschaft), wird sie von der privilegierten Umgebung lediglich als potentielle Mätresse angesehen. Unter massiver Einwirkung einer souveränen Verwandten kann sich ein morphi-umabhängiger Magnat (Rózyć) dennoch erwärmen, ihr einen Heiratsantrag zu machen. Doch anders als Marta setzt sich Justyna über die üble Nachrede der Mesalliance hinweg und heiratet Jan Bohatyrowicz, mit dem sie in wechselseitiger Liebe verbunden ist. Die adelige Gesellschaft ist empört, nur Marta, Benedykt und sein Sohn Witold, die nicht den Müßiggang und den Standesdünkel der übrigen Szlachta teilen, stehen auf Justynas Seite. Witold, der den positivistischen

Geist der neuen Generation vertritt, indem er die Technisierung der Landwirtschaft erfolgreich vorantreibt und sich mit den Bauern anfreundet, bringt schließlich seinen Vater dazu, wieder das Grab über dem Njemen aufzusuchen. Es kommt zur Versöhnung beider Familien.

Der synekdochische Charakter des Werks, in dem mit einer Familie zugleich ein Milieu und eine Zeit charakterisiert sind, ist offensichtlich: Die Verschwägerung beider Familien soll ein Vorbild für die Annäherung von Adel und Bauerntum sein und damit auch ein Zeichen für die Aussöhnung mit der aufständischen Vergangenheit. Das Zusammenführen beider Familien steht damit für das erneute Bestreben Polens nach staatlicher Unabhängigkeit.

Vergleicht man *Am Njemen* mit *Anna Karenina*, so wird offenkundig, dass der Primat des Patriotischen bei Orzeszkowa etwas auf Kosten der Individualität der Protagonisten geht, vor allem die Legende von den Stammeseltern Jan und Cecylia, die den Lebensweg von Jan und Justyna vorzeichnet, droht die psychologische Ausgestaltung des zentralen Paares zu unterwandern. Freilich ist auch hier noch genügend erzählerischer Freiraum vorhanden, der einzelnen Protagonisten (insbesondere Rózyc und Justyna) zu einem Eigenleben verhilft.

Progressiv-revolutionäre Ausrichtung

Die nun folgende Erörterung der zweiten (progressiven) und dritten (restituierenden) Ausrichtung konzentriert sich, zunächst noch in Anknüpfung an den bereits erwähnten Svetozar Marković, auf den russischen Kontext. Hierbei werde ich der Besprechung der literarischen Werke einen Exkurs über gesellschaftspolitische Entscheidungen und familienpolitische Debatten der Revolutions- und Stalinzeit voranstellen. Gleichzeitig soll dieser Exkurs auch veranschaulichen, wie eng soziopolitischer Kontext und Literatur wechselseitig verzahnt sind.

Im slavischen Süden steht vor allem der Name Svetozar Marković für eine sozialistisch orientierte Auslegung der Zadruga. Die Hausgenossenschaft mit ihrer Einrichtung des ‚veće‘ – einer Hausversammlung, in der die wichtigsten Entscheidungen besprochen wurden –, war für ihn weniger ein Ort, der vor der Kapitalisierung und Industrialisierung des Landes schützen sollte (wie für Laza Lazarević und Janko Veselinović), als vielmehr ein Modell für eine sozialistische Wirtschaft jenseits staatlicher Büro-

kratie. Marković wie auch Šenoa bezogen sich auf eine Diskussion, die im russischen Kontext von linken Intellektuellen wie Aleksandr Gercen (Herzen), Nikolaj Černyševskij und Nikolaj Dobroľjubov geführt wurde. Ihnen gegenüber standen in Russland slavophile Denker wie zum Beispiel der Philosoph Aleksej Chomjakov (*O starom i novom* / ‚Über das Alte und das Neue‘, 1839) oder der Schriftsteller und Publizist Ivan Kireevskij.

Im Artikel *O sel'skoj obščine v Rossii* / ‚Über die dörfliche Obščina in Russland‘ (1850–51) bezeichnet Gercen die „gesellschaftliche Einheit“ der Obščina als eine „moralische Person“. Sie habe sich durch die Jahrhunderte hindurch gegen staatliche Eingriffe behaupten können, da sie für jedes ihrer Mitglieder verantwortlich und damit autonom geblieben sei (Gercen 1956, 259). Gercen hebt das gleiche Recht aller Mitglieder auf ein Stück Land hervor, das im Besitz der Obščina bleibe, des Weiteren den Schutz vor der Pauerisierung einzelner Mitglieder, die Autonomie gegenüber den Großgrundbesitzern, die demokratische Wahl des ‚starosta‘ (Ältesten) und dessen Abhängigkeit auch nach der Wahl vom Willen der Obščina.

Noch weiter geht der Sozialrevolutionär Černyševskij. Für ihn ist die Obščina eine vorgefertigte Zelle einer zukünftigen sozialistischen Gesellschaft:

In 30 oder 25 Jahren wird der Obščina-Besitz unseren Landbewohnern einen anderen, noch größeren Vorteil bringen, indem er ihnen einen außergewöhnlich leichten Zugang zur Bildung von agrarischen Genossenschaften verschafft; wir können nicht verschweigen, dass dieser Gedanke einen großen Einfluss auf unsere Ergebenheit dem Obščina-Besitz gegenüber hat. (Černyševskij, *O pozemel'noj sobstvennosti* / ‚Über das Landeigentum‘ 1857)

Inwieweit diese Vorstellungen von der Obščina in die nachrevolutionären ‚landwirtschaftlichen Kommunen‘ (‚kommuny sel'sko-chozjajstvennyje‘) eingeflossen sind, die Ende der 1920er-, Anfang der 1930er-Jahre in Kolchoosen umgewandelt wurden, ist nicht eindeutig zu beantworten. Augenscheinlich jedoch ist, dass die sozialistischen Interpreten der Obščina als Vorgänger jener ‚linken Kommunisten‘ anzusehen sind, die geneigt waren, die Kollektivierung des Privateigentums auch auf die familiären und ehelichen Beziehungen auszuweiten. Die Bestrebungen, die „konventionelle Sittenmoral und den konservativen Ehebegriff“ aufzulösen, die etwa Alexandra Kollontaj in ihrer *Autobiographie einer sexuell emanzipierten Kommunistin*

(Kollontaj 1926, 9) als die „schlimmsten Feinde“ der Frauen betrachtet, finden einen gewissen Widerhall sogar im Ehegesetz (nicht zuletzt dank Kollontaj selbst, die nach der Revolution als erste Volkskommissarin Russlands das Ressort Soziale Fürsorge übernahm): Bis zur Oktoberrevolution beruht das Ehegesetz, da Kirche und Staat nicht getrennt waren, auf patriarchalisch und religiös geprägten Regeln. So unterschrieb Russland zum Beispiel die Haager Konvention von 1902 über die zwischenstaatliche Ehe nicht, weil die orthodoxe Kirche die Heirat zwischen verschiedenen Religionen nicht gutheißen konnte. Nach der Revolution werden die zivile Ehe zur einzig rechtlichen Institution, die Scheidung erleichtert, uneheliche Kinder den ehelichen gleichgestellt, die Eigentumsrechte der Ehepartner angeglichen und die Strafbarkeit der Abtreibung abgeschafft (Kollontaj 1926, 59). Am 1. Januar 1927 trat ein Gesetz in Kraft, das neben der registrierten Ehe auch die so genannte ‚faktische Ehe‘ (‚faktičeskij brak‘) – unsere eheähnliche Gemeinschaft – als rechtliche Institution anerkannte.

Die neue Gesetzgebung gibt freilich nur einen Teil der Forderungen und Vorstellungen wieder, die nach der Revolution über die Familie und die neue sozialistische Gesellschaft existierten. Kollontaj brachte zur stark diskutierten Vorlage des Eherechts einen Alternativvorschlag zur Regelung der Alimentenzahlung: Ein allgemeiner Versicherungsfonds aus Beiträgen aller Erwerbstätigen sollte den Frauen die Unabhängigkeit von der Unterstützung durch die Väter gewährleisten. Der Vorschlag wurde breit abgelehnt (Eschenbach/Reichling 1988, 233).

Fragen des Geschlechts beschäftigten Russland besonders intensiv in den Jahren der Neuen Ökonomischen Politik (NĖP). Eine wichtige Rolle spielten hier auch literarische Texte, so etwa *Bez čeremuchi* / ‚Ohne Faulbeerbaum‘ von Pantelejmon Romanov, *Luna s pravoju storony* / ‚Der Mond von der rechten Seite‘ von Sergej Malaškin (mit Beschreibungen von sexuellen Orgien im ‚Komsomol‘, dem Kommunistischen Jugendverband) und *Sobačij pereulok* / ‚Hundegasse‘ von Lev Gumilevskij.

Für die Zeit unmittelbar nach der Revolution unterscheidet Langerak (1995, 130ff) in Hinsicht auf die Sexualität und die Geschlechterfrage zwei Ausrichtungen. Eine erste Ausrichtung propagierte die freie Liebe sowie die Trennung von Liebe und Sexualität, i.e. eine radikale Befreiung der Sexualität mit dem Ziel, sich für die öffentlichen Aufgaben frei zu machen. Ein zweites Lager strebte eine Überwindung der Sexualität zugunsten der

Parteiarbeit an, wobei man hier auch an eine staatliche Reglementierung der Sexualität dachte.

Für die erste Ausrichtung stand an prominenter Stelle der russischen Öffentlichkeit Alexandra Kollontaj. In dem Kapitel „Die neue Frau“ ihrer Schrift *Die neue Moral und die Arbeiterklasse* (Berlin, 1920) schreibt sie:

Die neuen Frauen wollen nicht Alleinbesitz, wo sie lieben. Da sie Achtung fordern vor der Freiheit des eigenen Gefühls, lernen sie diese auch ändern zuzugestehen. [...] In der neuen Frau besiegt immer häufiger der Mensch das eifersüchtige ‚Weibchen‘ (26f).

Die neuzeitlichen Heldinnen werden Mütter, ohne verheiratet zu sein, gehen vom Manne oder vom Geliebten fort, ihr Leben kann reich an Liebeserlebnissen sein und trotzdem werden sie sich selbst so wenig wie der Autor oder der moderne Leser zu den ‚verlorenen Geschöpfen‘ zählen! (41).

Diese emanzipatorischen Gedanken setzt sie auch in ihrem Prosawerk *Wege der Liebe. Drei Erzählungen* (1925) um. Insbesondere die freizügige Genia aus „Die Liebe der drei Generationen“, die einen Prototyp der damaligen von Revolution und Bürgerkrieg geprägten Jugend darstellt, dürfte zur breiten Polemik gegen Kollontajs neue Sexualmoral beigetragen haben. Man sprach von ihrer ‚Glas-Wasser-Theorie‘, der zufolge sexuelle Beziehungen nicht wichtiger genommen werden sollten als der Genuss eines Glases frischen Wassers (Fetscher 1926, 74). Zu dieser Polemik, die auf das vielzitierte Gespräch Lenins mit Clara Zetkin zurückgeht, dürften freilich auch Formulierungen aus ihrem publizistischen Werk beigetragen haben, zum Beispiel spricht sie von der

[...] Entspannung der erotischen Begeisterung, ohne dafür mit der Freiheit seiner Seele zu bezahlen, mit seiner Zukunft, ohne dem innerlich fremden Liebespartner sein ganzes ‚Ich‘ zu Füßen zu legen. Dem natürlichen Trieb muss ein Ausgang verschafft werden (Kollontaj 1920, 62).

Die zweite Ausrichtung verkörpert besonders radikal der bol’shevistische Poet und Wissenschaftler Aleksej Gastev, der in Anlehnung an futuristische Tendenzen die Maschine zu einem Vorbild des Menschen machte. Ein

wichtiges Objekt seines Engineering der menschlichen Seele stellt der Geschlechtstrieb dar:

Das nicht regulierte Geschlecht ist eine nicht regulierte Seele – unrentabel, leidend und Leiden fortpflanzend, was im Jahrhundert der umfassenden wissenschaftlichen Organisation der Arbeit, im Jahrhundert Fords und des Radios [...] nicht geduldet werden kann (zit. nach: Langerak 1995, 131).

Nach den Erinnerungen Dmitrij Šostakovičs war die Befreiung beziehungsweise Regulierung der Sexualität in den 1920er-Jahren in aller Leute Munde. Auch Vsevolod Mejerhoľd beteiligte sich an seinem Theater mit Sergej Tret'jakovs Stück *Ja choču rebenka / ,Ich möchte ein Kind'* an der Debatte. Šostakovič schreibt:

Überhaupt schien es, die Sache würde zur Beseitigung der Liebe führen. Eine der Heldinnen des Stücks sagt gar: „Das einzige, was ich liebe – ist die Parteiarbeit.“ Und die Liebe stirbt von selbst ab. Von Zeit zu Zeit werden wir gesunde Kinder gebären, und natürlich reine, vom Blickwinkel der Klasse, mit guter [...] proletarischer Herkunft (zit. nach: Langerak 1995, 131).

Eine wichtige geistige Autorität in dieser Zeit war der Psychologe und Pädagoge Zalkin. 1926 schrieb er über die Sexualität:

Sexualität ruft viel zu viele Interessen und Wünsche hervor. Das muss abgestellt werden. Die Geschlechtswahl soll auf der Linie der Zweckmäßigkeit der revolutionär-proletarischen Klasse gebaut werden. Das Geschlechtsleben wird von der Klasse als soziale und nicht als eng persönliche Funktion betrachtet, und deshalb müssen im Liebesleben soziale Werte, Werte der Klasse, anziehen und siegen, und nicht spezifische, physiologische Geschlechtsköder. [...] Was wird dies im Sinne der Klasse für eine Nachkommenschaft sein, die von Eltern gezeugt wird, deren größte Würde die kraftlose und kokette, falsche Weiblichkeit der Mutter und das ‚breitschultrige Muskelspiel‘ des Vaters sind? Die Revolution ist natürlich nicht gegen breite Schultern, doch siegt sie am Ende nicht mit ihnen, und nicht auf ihnen soll letztlich die revolutionäre Geschlechtswahl bauen. Die kraftlose Zerbrechlichkeit der Frau taugt ohnehin nichts. Ökonomisch und politisch, d. h.

auch physiologisch soll sich die Frau des zeitgenössischen Proletariats dem Mann angleichen (Zalkin 1926, 26; 55–57, in: Jablokov 2001, 321).

Eine frühe Satire auf diesen mechanisierten und durchgeplanten Menschen stellt Evgenij Zamjatin's Antitopie *My / ‚Wir‘* (1920) dar. Als nicht weniger polemisch – und zwar gegen beide Ausrichtungen, sowohl die sexuelle Befreiung wie die Regulierung des Sexualtriebs – erscheint Platonov's Reklamebroschüre mit dem Titel *Antiseksus* (1926). Die Lösung der sexuellen Fragen wird hier durch die Verwendung einer Junggesellenmaschine propagiert, die mehrere prominente Vertreter der damaligen Welt loben und empfehlen.

Auch im Roman *Čevengur* nimmt Platonov beide Linien auf.

Platonov: *Čevengur / ‚Tschewengur‘* (1927–29)

Zwei Funktionäre richten in der russischen Steppe den Kommunismus ein, indem sie eine ganze Stadt von den ‚feindlichen Klassen‘ befreien. Dabei nehmen sie Lenins Rede von der ‚Liquidierung‘ durchaus wörtlich: Sie erschließen die gesamte ‚Bourgeoisie‘, und die ‚Halbbourgeoisien‘ (poluburžui) werden in die offene Steppe getrieben. Nachdem die letzten ‚feindlichen Elemente‘ die Stadt verlassen haben und nur mehr elf Personen übrig geblieben sind, ist der Vorsitzende Čepurnyj der Meinung, der Kommunismus müsse nun ‚augenblicklich‘ entstehen. Diese Überzeugung prägt sich tief in seine Sprache ein:

Jungs, man muss den Kommunismus möglichst schnell machen, sonst vergeht ihm der historische Moment (Platonov 1988, 407);

Wenn das Proletariat allein lebt, ergibt sich bei ihm der Kommunismus von allein (431);

Jetzt, mein Bruder, gibt's keine Wege mehr – die Menschen sind angekommen [...] im Kommunismus des Lebens (366).

Die Gesinnung des Čevengurer Vorsitzenden wuchert tief in den Erzähler-text hinein: „Baufrist des Sozialismus“ (srok ustrojstva socializma', 298), „Heiligabend des Kommunismus“ (sočel'nik socializma,' 404), „mit dem Morgen trat der Kommunismus ein“ (s utra nastupil kommunizm', 416), „der Kommunismus hat sich in Čevengur bereits eingefunden“ (v Čeven-

gure uže nachoditsja kommunizm', 431) sind Ausdrücke, die auch die Tonart des Erzählers bestimmen.

Nachdem dem Kommunismus also nichts mehr im Wege steht, holen die Jünger des neuen Evangeliums das ‚Proletariat‘ in die Stadt. Hierbei handelt es sich um obdachlose Lumpenproletarier, die im Text als ‚Übrige‘ bezeichnet werden (im russischen Ausdruck ‚pročie‘ klingt auch das Wort ‚vprok‘, ‚zum Nutzen‘, an). Für sie und die elf Revolutionäre soll nun, so ist Čepurnyj überzeugt, das Himmelreich auf Erden beginnen: Keine Arbeit soll die Menschen unterdrücken, da allein die Sonne werktätig ist, kein Eigentum soll sie knechten, da alles konfisziert ist, und selbst die Post wird zur überflüssigen Institution erklärt, da das gesamte Proletariat in einem ‚Punkt‘ vereinigt ist.

Bereits diese rudimentäre Beschreibung lässt nachvollziehen, dass *Čevengur* erst in der Perestrojka-Zeit in Russland gedruckt werden konnte, und dass der Autor für seine grotesk-satirischen Neigungen bitter bezahlen musste. (1937 ist Platonovs 15-jähriger Sohn wegen „Spionage“ verhaftet und in die Bergwerke von Noril'sk verbannt worden, wo er an Tuberkulose tödlich erkrankte).

Dennoch wäre es falsch, wie bereits Iosif Brodskij 1973 im Vorwort zu *Kotlovan / ‚Baugrube‘* warnte, in Platonov einen einschlägigen antisowjetischen Schriftsteller sehen zu wollen. Tatsächlich beschränkt sich die Handlung in *Čevengur* nicht auf die Herrschaft des Vorsitzenden Čepurnyj und seines allmächtigen Beraters Prokofij, die mit der Zeit des Bürgerkriegs und des Kriegskommunismus (1918–21) gleichzusetzen ist. Nach den *Čevengurer* „Säuberungen“ beginnt mit der Ankunft des zentralen Protagonisten Aleksandr Dvanov, einer säkularisierten Christus-Figur, das Leben einer kommunistischen Gemeinschaft, die deutliche Züge einer ‚communitas‘ trägt: Die Einzelnen, die nicht in Rollen oder Statuspositionen aufgeteilt sind (also in keiner festen Sozialstruktur zueinander stehen), kommunizieren auf eine „direkte, unmittelbare und totale“ Weise miteinander (Turner 1989, 129). In diesem Dvanov'schen *Čevengur* ist die Entfremdung der Arbeit in der Tat aufgehoben, nicht weil die Sonne zum Proletarier geworden ist, sondern weil jeder nur dann arbeitet, wenn er einem anderen behilflich sein möchte. In diesem zweiten *Čevengur* herrscht auch höchste Toleranz gegenüber Andersdenkenden – selbst der Eigentum hortende Prokofij wird in Ruhe gelassen, in der Hoffnung, dass auch er seine Genossen bald ‚spüren‘ würde.

Der Steppenort mit dem wenig russisch klingenden Namen erweist sich damit als kommunistische Geburtsstadt und exzentrisches Zentrum auf ‚halbem Weg nach Asien‘, als ein dritter Topos also jenseits der Dichotomien Moskau-Petersburg, Asien-Europa, Slavophilie-Westlertum und Land-Stadt (die Straßen der Stadt ließ man von Gras überwachsen, sodass auch der Gegensatz Kultur – Natur aufgehoben ist).

Inwiefern ist *Čevengur* nun als Gegenentwurf zum traditionellen Familienroman zu lesen? Die besprochenen Kriterien des Familienromans werden in diesem Werk insofern relevant, als sie auf eine radikale Weise verworfen werden:

- Die Gründer der Kommune und des kommunistischen Weltnebels sind ‚Waisen‘ (,siroty‘) wie auch das hergeholte ‚Proletariat‘. Sie sind Geschwister ohne Väter (die ‚Vaterlosigkeit‘/ ‚bezotcovščina‘ ist ein Leitmotiv des Romans). Es gibt kein Erbe, kein Blut und keine Tradition, die weitergegeben werden, es gibt kein gesegnetes Geschlecht und keine gemeinschaftliche Identität, außer der Zugehörigkeit zur neuen und einzigen Klasse. Als Waisen haben sie auch keine Vergangenheit, die sie an die vorrevolutionäre Ordnung zurückbinden könnte. Selbst ihre ethnisch-nationalen Züge hat die Revolution aus ihren Gesichtern gewaschen. Sie sind reines, internationales Proletariat.
- Mit der Negation der Vergangenheit geht auch die Negation der Zukunft einher: Das einzige Kind in *Čevengur* stirbt. Ungeachtet dieses für alle schrecklichen und für die Deutung des Werks zentralen Ereignisses existiert die *Communitas* weiter und erst ein Angriff von außen kann die Gemeinschaft, die allein in der Gegenwart lebt, zerstören.
- Allgemeingut sind in der Kommune, wie schon in Platons Staat, auch die Frauen, die etwas später in die Stadt geholt und von allen Kommunisten der Reihe nach geküsst werden. Freilich scheuen sich die Männer, die Frauen an ihr Lager zu bitten, sodass es die Frauen sind, die ihre Geschlechtspartner auswählen. Da sie meist alte oder gebrechliche Männer vorziehen, werden sie zu asexuellen Schwestern, Töchtern oder Müttern.

Das zweite *Čevengur* steht damit weniger für die Befreiung der Sexualität als für die sublimierte Liebe von Genossen. Die Familie ist zu einer weitgehend vergeistigten Kommune geworden.

Čevengur ist also nicht nur als eine groteske Übersteigerung des bolschevistischen und kriegskommunistischen Terrors zu lesen. Nach der Ankunft von Saša Dvanov beginnt ein utopischer Entwurf einer gerechten, hierarchiefreien Welt sichtbar zu werden, der offensichtliche Sympathien des Autors genießt. Ungeachtet dieses manifesten Mitleidens mit den selbstlosen Revolutionären stellt sich freilich am Romanende die Frage, ob der Autor die vaterlose Kommune nicht doch verwirft: Schon bevor *Čevengur* von einem äußeren, nicht weiter bestimmten ‚Feind‘ zerschlagen wird (nicht wenige Interpreten sehen darin eine rotgardistische Truppe), erkennt Saša Dvanov, dass dieser Ort nicht lange existieren wird. Auch der an Don Quijote erinnernde Revolutionsritter Kopenkin zieht letztlich das Grab seiner geliebten Rosa Luxemburg *Čevengur* vor. Am Ende ertrinkt Dvanov freiwillig im See, wo auch sein Vater aus Neugier auf den Tod ins Wasser gegangen war. Er kehrt also, „sein Leben fortführend“ (551), wie es im Text heißt, zu seinem leiblichen Vater zurück, den weder zwei Stiefväter noch die Kommune zu ersetzen vermochten.

In dieser so verstandenen Rückkehr steckt ein Interpretationsansatz dieses rätselhaften Werks, der in der jüngsten Platonovforschung häufig mit der Wiedererweckung der Toten, wie sie insbesondere der russische Philosoph Fedorov vertrat, zusammengebracht wird. Nach diesem Ansatz suggeriert der Schluss das Scheitern des Kommunismus als Gesellschaft von Brüdern ohne Väter. Für eine religiöse Deutung der Rückkehr ist freilich nur eine schmale Textbasis gegeben und es ist nicht minder gerechtfertigt, das Ende der ‚Vaterlosigkeit‘ im historischen Kontext des ‚Großen Bruchs‘ (*velikij perelom‘*, 1929) zu deuten. Freilich sollte man darin weniger einen hilflosen Versuch eines ‚Zugeständnisses‘ an Stalin sehen – dafür ist das Ende zu dunkel-metaphorisch und pessimistisch – eher ist von einer gewissen Koinzidenz zwischen Werkverlauf und politischer Entwicklung auszugehen.

Die Phase der Reinstallation der Familie

Die Rückkehr des ‚Vaters‘ ist seit dem 7. November 1927, als Trockij und Zinov’ev zum zehnjährigen Jubiläum der Revolution aus der Partei ausgeschlossen werden, nicht mehr zu übersehen. Zwar propagiert die offizielle Rhetorik des ersten Fünfjahresplanes (1928–32) noch ein soziales Modell der Gleichheit und Brüderlichkeit, doch ist die Installation der Hierarchie

Vater-Sohn in vollem Gang. Bereits Lenin wurde im Sinne des ‚otcovstvo‘ (Vaterschaft) rezipiert, doch lebte er nicht lange genug, um sich in dieser Rolle zu festigen. Umso erfolgreicher war indessen seine Kanonisierung unter Stalin. Davon zeugt unter anderem Dziga Vertovs Film *Tri pesni o Lenine* (1934): Die „drei Lieder über Lenin“ erscheinen als Trauerlieder über den vorzeitig verschiedenen Vater. Die Schluss-Szene mit der leeren Bank deutet auf den Nachfolger (den ‚Großen Vater‘/ ‚Bol’sjoj Otec‘) hin, der kommen wird (Günther 2001, 57).

Diesen Nachfolger zeigt Vertov im Film *Kolybel’naja / ‚Wiegenlied‘* (1937): Stalin wird hier in einem beinahe wörtlichen Sinn als „Vater der Völker“ vorgestellt. Hunderte von Frauen treten mit einem Säugling im Arm vor ihn hin, bewundern und umarmen ihn – Stalin unter einem Heer von Frauen. Der Film war freilich kaum angelaufen, als er schon wieder von der Öffentlichkeit verschwand – nicht dass Vertov nicht eine Hymne auf Stalin beabsichtigt hätte, eher schon mag seine avantgardistische Ästhetik nicht mehr den sozialistischen Maximen genügt haben.

Die Rückkehr der traditionellen Familie dokumentiert auch die Rechtsbasis: Am 27. Juni 1936 tritt eine Verordnung in Kraft, wonach die Abtreibung verboten wird, Mutterschaft und kinderreiche Familien staatlich unterstützt und Geburtshäuser, Kinderkrippen und Kindergärten gefördert sowie die Strafen für Nichtzahlung von Alimenten verstärkt werden. Diese Tendenzen verstärken sich während des ‚Großen Vaterländischen Krieges‘. Am 8. Juli 1944 wird, wie bereits am 16. Dezember 1938 im ‚Dritten Reich‘, die Verleihung von ‚Ehrentiteln‘ (‚početnoe zvanie‘) für Mütter beschlossen: für fünf und sechs aufgezogene Kinder die ‚Mutterschaftsmedaillen II und I‘ (‚Medal’ materinstva‘), für sieben bis neun Kinder die Orden ‚Mutterschaftsruhm III, II und I‘ (Materinskaja slava) und für zehn Kinder der Orden ‚Heldenumter‘ (‚Mat’-geroinja‘, *Vedomosti*, 1944, No 37). Rechtsgültig war nur mehr die registrierte Ehe, und für außereheliche Kinder konnten weder Alimente noch Vaterschaft beantragt werden (nach dem 14. März 1945 wurde die Vaterschaft wieder anerkannt, wenn der biologische Vater die Mutter des Kindes heiratete). Bei der Scheidung beschränkte sich die Rolle des Staates nicht mehr auf eine bloße Registrierung, nur mehr das Gericht konnte jetzt die Ehe auflösen. Das zweistufige Scheidungsverfahren war mit hohen Gebühren verbunden und musste in der lokalen Presse bekannt gegeben werden. Am 15. Februar 1947 folgte das Verbot der Eheschließung mit Bürgern außerhalb der UdSSR. (Auch wenn diese Bestim-

mungen einige Parallelen zum faschistischen Deutschland zeigen, unterscheidet sich die klischierte sowjetische Frau doch entscheidend von ihrer deutschen Kollegin, und zwar vor allem insofern, als sie nicht am Herd zu stehen, sondern Lohnarbeit mit Mutterschaft zu verbinden hatte.)

Angesichts der ‚Generallinie‘ (‚general’naja linija‘), nach der das gesamte politische und geistige Leben auszurichten war, versteht sich von selbst, dass sich die Rückkehr des ‚Großen Vaters‘ und der traditionellen Werte der Familie auch in literarischen Werken sozialistischer Provenienz niedergeschlagen hat. Charakteristische Romane hierfür sind *Kavaler zolotoj zvezdy* / ‚Der Ritter des Goldenen Sterns‘ (1947–48) von Semen Babaevskij, *Žurbiny* / ‚Die Žurbins‘ (1952) von Vsevolod Kočetov oder *Žatva* / ‚Ernte‘ (1950) von Galina Nikolaeva. Der letzte Roman ist eine klassische Geschichte eines Heimkehrers aus dem Krieg: Da der Protagonist Vasilij Bortnikov nach 1945 noch lange im Krankenhaus liegt und seine Frau (Avdotja) ihn als gefallen wähnt, geht sie eine neue Beziehung ein. Sie ist also moralisch ‚unschuldig‘. Außerdem ist auch ihr zweiter Mann Frontsoldat. Als Bortnikov schließlich heimkehrt, stellt er den früheren Ehestand eigenmächtig und unverzüglich wieder her, indem er seinen Rivalen wegschickt und ihm als Geste der Versöhnung und Achtung vor dessen Kriegsnarbe die schönsten Kleider mitgibt. Doch Avdotja ist zwischen beiden Männern hin- und hergerissen. Es kommt zu schweren Spannungen – ein dramatisches Moment, das den Roman über die „konfliktlosen Werke von Babaevskij und Kočetov stellt und wohl auch Vsevolod Pudovkin zu seiner Verfilmung *Vozvraščenie Vasilija Bortnikova* / ‚Die Rückkehr des Vasilij Bortnikov‘ (1952) inspiriert hat. Bortnikov überwindet sein privates Leid in der erfolgreichen Reorganisation des verarmten Kolchos, und Avdotja emanzipiert sich als Vorzeigearbeiterin. Am Ende blickt der Kolchos in eine lichte Zukunft und die beiden Eheleute finden, nicht zuletzt unter der Mitwirkung des umsichtigen Parteisekretärs aus dem nahen „Zentrum“, zu ihrer harmonischen Ehe zurück.

Der Roman verbindet das Pathos der Produktion mit dem Pathos der Familie, ohne dass freilich die Genrebezeichnung ‚Familienroman‘ der Bezeichnung ‚Aufbauroman‘ vorzuziehen wäre. Dies gilt auch für den Roman *Žurbiny*, der eine Familie als Modell eines Produktionskollektivs vorstellt, dem es gelingt, ein Schiff zu bauen und zu Wasser zu lassen.

Statt einer weiteren Besprechung eines dieser offiziell hoch gelobten Romane – Babaevskij und Nikolaeva wurden mit dem Stalinpreis ausgezeichnet

net –, sei hier abschließend ein Gedicht aus der Kriegszeit vorgestellt, das das ‚neue traditionelle Familienbild‘ mit dem Thema der Front verbindet: Vladimir Agatovs „Die schwarze Nacht“ (Тёмная ночь). Das Gedicht erlaubt auch einen Blick auf eine gewisse Ambivalenz und politische Zwi-spältigkeit zu werfen, die den Familienroman insgesamt prägt.

Dunkle Nacht, nur Kugeln pfeifen in der Steppe,
Wind saust in den Kabeln, die Sterne flimmern dumpf ...
In der dunklen Nacht, ich weiß, schläfst auch du nicht, Liebste,
Und vor dem Kinderbett trocknest du heimlich die Tränen.

Wie liebe ich das Blau deiner zärtlichen Augen,
Wie sehr möchte ich meine Lippen an sie drücken ...
Uns trennt die dunkle Nacht, Liebste,
Und ruhelos hat sich die schwarze Steppe zwischen uns gelegt.

Ich glaube an dich, meine teure Freundin,
Dieser Glaube hat mich in schwarzer Nacht vor den Kugeln bewahrt.
Mir ist froh zumute, ich bin ruhig im tödlichen Kampf,
Ich weiß, du wirst mir mit Liebe begegnen, was immer geschieht.

Der Tod ist nicht schrecklich, nicht nur einmal begegneten wir ihm in der Steppe.
Und auch jetzt kreist er über mir ...
Du wartest auf mich, und schläfst am Kinderbett nicht ein,
Und deshalb weiß ich, mir wird nichts geschehen! [Übers R. H.].¹

¹ Тёмная ночь, только пули свистят по степи,
Только ветер гудит в проводах, тускло звёзды мерцают.
В тёмную ночь ты, любимая, знаю, не спишь,
И у детской кроватки тайком ты слезу утираешь.

Как я люблю глубину твоих ласковых глаз,
Как я хочу к ним прижаться сейчас губами.
Тёмная ночь разделяет, любимая, нас,
И тревожная, чёрная степь пролегла между нами.

Верю в тебя, в дорогую подругу мою.
Эта вера от пули меня тёмной ночью хранила.
Радостно мне, я спокоен в смертельном бою,
Знаю, встретишь с любовью меня, что б со мной ни случилось.

Смерть не страшна, с ней не раз мы встречались в степи,
Вот и теперь надо мною она кружится,
Ты меня ждёшь и у детской кроватки не спишь,
И поэтому знаю, со мной ничего не случится!

Das Gedicht, das durch die Vertonungen von Mark Bernes, Ivan Kozlovskij, Georgij Vinogradov und das „Krasnoznamennyj ansambl“ berühmt geworden ist, lässt durch den gegebenen historischen Kontext (1944) die angesprochene Ambivalenz besonders deutlich hervortreten. Die im Gedicht beschriebene Familie steht nicht nur für die sowjetische Familie an sich, sondern, auf einer abstrahierteren Ebene, auch für das Verhältnis des ‚Großen Vaters‘ zu seinem Volk. Hierbei erlangt durch das Prinzip der Blutsverwandtschaft auch die Nation, deren Geschick Stalin in seinen Händen trägt, eine suggestive ethnische Qualität. Damit steht das konservative Familienbild in einer gewissen Nähe zu einem nationalistischen Potential. Gleichzeitig ist das Gedicht auch eine elegische Rede über die gewaltsame Trennung zweier Liebenden. Es appelliert darin an ein wohl existentielles Bedürfnis des Menschen nach einem geschützten, privaten und intimen Raum. Dieser Raum der Familie wird an der Front, die nicht einmal die Unversehrtheit des Körpers vor dem öffentlichen Zugriff zu garantieren vermag, zum absoluten Gegenpol des ständig bedrohten Lebens.

Beide Tendenzen, die Familie als Kernzelle der Nation und als Hort der Individualität, spiegeln sich auch in der jüngsten Diskussion um garantierte Kleinkindertagesstätten wider. Vergegenwärtigt man sich die sich rasant verändernde Mobilität, die eine Kontinuität von großfamiliären Bindungen und Freundeskreisen erschwert, die zunehmende Vereinnahmung der Privatsphäre durch den Markt und die Entprivatisierung und Anonymisierung des Arbeitslebens unter dem Druck globaler Finanzierung und Konkurrenz, so lässt sich nachvollziehen, dass in der Befürwortung traditioneller Familienstrukturen nicht nur eine Apologie patriarchalischer Herrschaft, sondern auch das Bedürfnis nach Intimität zu vermuten ist. Ob nun die Mutter oder der Vater oder beide ‚gesplittet‘ das Heim führen, ist insofern sekundär.

Literatur

Primärliteratur

- Agatov, Vladimir. „Temnaja noč“ (Die schwarze Nacht), in: Agatov, Vladimir. *Muza v krasnoj kosynke. Komsomol'skaja poëzija 1918–1950* (Moskva 1968), 313.
- Kollontai Alexandra. *Wege der Liebe. Drei Erzählungen* (Frankfurt a. M. 1988) (russische Originalausgabe: Berlin 1925).
- Lazarević, Laza K. *Pripovetke* (Beograd 1950).
- Nikolaeva, Galina. *Žatva* (Moskva 1951).
- Nikolajewa, Galina. *Ernte* (Berlin 1956).
- Orzeszkowa, Eliza. *Nad Niemnem* (Kraków 2000).
- Platonov, Andrej. „Čevengur“, in: Platonov, Andrej. *Juvenil'noe more* (Moskva 1988).
- Platonow, Andrej. *Tschewengur*, übers. R. Landa (Berlin 1990).
- Stanković, Borisav. *Nečista krv* (Beograd 2000).
- Stanković, Borisav. *Hadschi Gajka verheiratet sein Mädchen*, übers. S. D. Zeremski (Frankfurt a. M. 1978).
- Tolstoi, Lew. *Anna Karenina*, 2 Bde. übers. H. Asemissen (Berlin 1985).
- Tolstoj, Lev. *Anna Karenina* (Moskva 1985).

Sekundärliteratur

- Brodskij, Iosif. „Predislovie“ (Vorwort), in: Platonov, Andrej. *Kotlovan* (Ann Arbor 1973).
- Černyševskij, Nikolaj G. „O pozemel'noj sobstvennosti“ (Über das Landeigentum, 1857), in: Černyševskij, Nikolaj G. *Polnoe sobranie sočinenij*. Tom 4 (Moskva 1948), 349–469.
- Dürr, Anke/Supp, Barbara/Voigt, Claudia. „Der Familienkrach“, in: *Der Spiegel*, 9, 2007, 61.
- Eschenbach, Margrit/Reichling, Heidi. „Nachwort“, in: Kollontai, Alexandra. *Wege der Liebe. Drei Erzählungen* (Frankfurt a. M. 1988), 225–247.
- Fetscher, Iring. „Nachwort“, in: Kollontai, Alexandra. *Autobiographie einer sexuell emanzipierten Kommunistin* (1926), 69–104.

- Gercen, Aleksandr I. „O sel'skom občine v Rossii“ (Über die dörfliche Obščina in Russland), in: Gercen, Aleksandr I. *Sobranie sočinenij v 30-i tomach*. Tom 7 (Moskva 1956), 259–263.
- Günter, Hans. „Ot ‚bezotcovščiny‘ k ‚otcu narodov‘“, in: *Osuščestvlenaja vozmožnost': A. Platonov i XX vek* (Voronež 2001), 51–60.
- Hillmann, Heinz/Hühn, Peter. *Der Entwicklungsroman in Europa und Übersee. Literarische Lebensentwürfe der Neuzeit* (Darmstadt 2001).
- Hodel, Robert. „Ganzheitliches und Fremdes in Tolstojs ‚Anna Karenina‘“, in: *Zeitschrift für Slawistik*, 50 (2005). Heft 2. 175–198.
- Jablokov, Evgenij A. *Na beregu neba. Roman Andreja Platonova „Čevengur“*. Sankt-Petersburg 2001).
- Kollontai Alexandra. *Die neue Moral und die Arbeiterklasse* (Berlin 1920).
- Kollontai, Alexandra: *Autobiographie einer sexuell emanzipierten Kommunistin* (1926). Hg. I. Fetscher. (Berlin o. J.).
- Kollontaj, Aleksandra. „Krasnaja Roza“, in: Kollontaj, Aleksandra. *Roza Ljuksenburg* (Moskva 1921).
- Langerak, Thomas. *Andrej Platonov* (Amsterdam 1995).
- Lexikon der russischen Kultur*. Hg. N. P. Franz (Darmstadt 2002).
- Šenoa, August. „Još nešto o Zadruzi“ (Noch etwas über die Zadruza, 1861), in: Šenoa, August. *Djela* (Zagreb 1951), I, 254–257.
- Shostakovicz, Dmitri. *Testimony. The Memoirs of Dmitri Shostakovich*. As related to and edited by Solomon Volkov. London, Boston, 1981.
- Slavjanskaja mifologija* (Moskva 1995).
- Turner, Victor. *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur* (Frankfurt a. M., New York 1989).
- Vedomosti Verchovnogo Soveta SSSR*, 1944, No 37.
- Viering, Jonas. „Der Fiskus, die Kinder und das Geld“, in: *Die Zeit*, 17.8.2006, Nr. 34, 22.
- Zalkin, Aron B. *Polovoj vopros v uslovijach sovetskoj obščestvennosti* (Lenin-grad 1926).

Kapitel 4

Vom Fresko zum Mosaik? –

Evolutionenlinien des Familienromans im Frankreich der Moderne

Von Émile Zolas *Rougon-Macquart* (1871–93) zu
Jean Rouauds *Les Champs d'Honneur* (1990)

Solveig Malatrait

Wenn es um den Familienroman in der französischen Literatur geht, scheint Emile Zolas Zyklus *Rougon-Macquart* unumgänglich, als wahres politisches und soziales Fresko (Pagès/Morgan 2002, 232). Ausgangspunkt der Metapher ist ohne Zweifel die Breite der Darstellung, ihr Detailreichtum, der bei einem Fresko so groß ist, dass es in mehreren Tagewerken, ‚giornati‘, kalkuliert und erstellt werden muss. Vom Text-Fresko Zolas unterscheiden sich dagegen die Familienromane, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Frankreich entstehen wie Marguerite Yourcenars *Labyrinthe du monde* aus den Siebziger- und Achtzigerjahren und Jean Rouauds postavantgardistische Rekonstruktion der eigenen Familiengeschichte. Nicht nur aufgrund ihres Umfangs können diese beiden ‚nouveaux romans familiaux‘ keinesfalls als Fresken bezeichnet werden, sondern legen eher einen Vergleich mit einem Mosaik oder gar einem Puzzle nahe.

Ausgehend von diesen Metaphern und der gedachten Verbindungslinie möchte ich auf den folgenden Seiten eine poetologische Entwicklung der Gattung innerhalb der französischen Literatur skizzieren, die allgemeine Tendenzen in der Nachkriegszeit und in der Postavantgarde sichtbar werden lässt. Plastischer als an anderen Untergattungen des Romans, so scheint mir, lässt sich eine Evolution des Erzählens am Familienroman ablesen. Dieser macht eine erstaunliche Wandlung durch, die man vergrößernd durchaus als Entwicklung vom Fresko zum Puzzle und von der Familien-Historiographie zur Familien-Autobiographie beschreiben kann.

Überlegungen zu Syntax und Semantik des Familienromans

Es scheint an dieser Stelle angebracht, die eben benutzten grammatischen Metaphern einer ‚Satzbaulehre‘, also einer ‚Syntax‘, und einer ‚Bedeutungslehre‘, einer ‚Semantik‘ des Familienromans in einem kurzen systematischen Exkurs zu präzisieren, da sie die Vergleichsgrößen der folgenden Untersuchung darstellen.

Die ‚Semantik‘ des Familienromans beruht naturgemäß auf dem Konzept der Familie; deren erster neuzeitlicher Theoretiker, Leon Battista Alberti, definiert die Familie in seinen *Libri della famiglia* mithilfe ökonomischer Termini:

Folglich werden wir glücklich eine Familie heißen, zu der eine große Zahl von wohlhabenden, geachteten und beliebten Männern gehört, und für unglücklich diejenige halten, die nur wenige Männer zählt und solche von schlechtem Ruf, arm und übel gelitten. Denn während jene gefürchtet sind, werden diese nicht umhin können, so manche Kränkung und Mißachtung zu erdulden, während man jenen alles zu liebe tut und Ehre erweist, werden diese gehaßt und geringgeschätzt werden; während jene zu herrlichen und rühmlichen Dingen berufen und zugelassen werden, werden diese ausgeschlossen und gemieden (131).¹

Albertis Definition unterstreicht mit großer Deutlichkeit, dass hinter der symbolischen Klammer, mag diese in Blutsbanden, in dem Namen, in einer göttlichen Sendung oder umgekehrt in einem Fluch bestehen wie bei den Patriarchen (Kapitel 1), eigentlich die wirtschaftliche Macht, der gemeinsame Besitz steht, der als Garant des Glücks der einzelnen Mitglieder, insbesondere ihrer gesellschaftlichen Anerkennung, erscheint. Dies erfordert jedoch eine strenge hierarchische Gliederung, die Alberti für seine Familie an anderer Stelle fordert, ebenso, wie es schon bei den Patriarchen der Fall war; denn nur eine klare Strukturierung der Familie ermöglicht es, alle Mit-

¹ «Adunque chiameremo felice quella famiglia in quale saranno copia d'uomini ricchi, pregiati e amati, e quella riputeremo infelice quale arà pochi, ma infami, poveri e malvoluti uomini; imperoché dove que' saranno temuti, questi non potranno non sofferire molte ingiurie e sdegni, e dove a quelli sarà gratificato e renduto onore, questi saranno odiati e aviliti, e dove nelle cose magnifice e gloriose quelli saranno chiamati e ammessi, questi saranno esclusi e schifati» (125).

glieder für das ökonomische, soziale und politische Ziel optimal einzusetzen. Alberti formuliert den Druck #im Innern der Familie nicht als problematisch, wenn er auch die unumschränkte Macht des Oberhauptes erwähnt. Das Leiden an diesem Druck steht ab dem 19. Jahrhundert öfter im Vordergrund, so in V.S. Naipauls *A House for Mr Biswas* (1961, Kapitel 7). Die Evolution der Familie wird daher von externen Ereignissen einerseits, wie dem sozialen Aufstieg eines ihrer Mitglieder, aber auch von gesellschaftlichen Umbrüchen bis hin zu Krieg und Revolution geprägt, andererseits auch von internen Ereignissen wie Kämpfen um die Macht und hierarchische Positionen oder Fragen der Zugehörigkeit und familiären Identität.

Literarisch gesehen ist dies vor allem dann interessant, wenn die Entwicklung nicht als Serie kleiner Veränderungen, sondern als ereignishafte Bewegung, zumeist als Aufstieg und Niedergang, gestaltet wird, die eine über die Anekdote hinausgehende Bedeutung erhält, etwa als metaphysischen Sinn verleihende Metonymie einer gesamtgesellschaftlichen Entwicklung. – Es ist zu fragen, welcher Typus diesem traditionellen Schema des Familienromans, dem sich die großen Familienromane des 19. Jahrhunderts ohne Schwierigkeiten zuordnen lassen, in der Literatur der Avantgarde und der Postavantgarde gegenübersteht und unter welchen Bedingungen überhaupt noch die Geschichte einer Familie erzählt werden kann.

Aber auch mit Blick auf die ‚Syntax‘ des Familienromans können Fragen an diesen und an seine Entwicklung formuliert werden. So scheint die Ordnung der Erzählung im traditionellen Familienroman fast zwangsläufig eine chronologische zu sein. Allerdings widerstrebt der Ästhetik der Avantgarde ein solches Verfahren; es ist also zu vermuten, dass auch im neuen Familienroman die chronologische Ordnung zunehmend aufgebrochen wird.

Zweitens stellt sich für den Familienroman die Frage nach der Fokalisierung der Erzählung. Während der Erzähler – und damit auch der Leser – im traditionellen Familienroman in jede Figur ‚hineinsehen‘ kann und die gesamte Handlung überblickt (also eine Nullfokalisierung besitzt), da ja nicht ein Individuum, sondern eine Gruppe von Individuen im Vordergrund steht, muss man damit rechnen, dass im neuen Familienroman die Sicht einer der Figuren privilegiert wird (der Roman also eine interne Fokalisierung besitzt). Außerdem ist zu erwarten, dass mit der zunehmenden Autoreferentialität moderner Literatur die Figur der Metalepse mehr Gewicht erhält.

Was die Stimme betrifft, stellt sich die Frage nach der narrativen Instanz. Von Interesse ist dabei nicht nur, inwiefern diese homodiegetisch ist, sondern speziell, ob sie die eigene Familiengeschichte schreibt und ob man diese Instanz also autodiegetisch nennen kann.

« La sale famille que la notre »: Zolas Familien-Fresko

Bekanntlich hat Zola in seinem Landsitz in Médan die Fenster seines Salons mit 1200 Blättern schmücken lassen, eines für jede der Figuren seines Romanzyklus, dessen dichtes textuelles Fresko eine konkrete bildliche Umsetzung wohl unmöglich macht: Der Zyklus *Rougon-Macquart* umfasst 20 Bände, die Geschichte reicht über fünf Generationen und umgreift die gesamte Geschichte des Second Empire; sie umspannt also in etwa die Jahre von 1851 bis 1873.

Dieser Zyklus nimmt für den traditionellen Familienroman in Frankreich die Rolle eines ‚texte fondateur‘ ein, für den die Familiengeschichte die wichtigste Stütze des literarischen Programms ist, wie der Autor in seinem Vorwort darlegt:

Ich möchte erläutern, wie sich eine Familie, eine kleine Gruppe von Wesen, in einer Gesellschaft verhält, indem sie sich entfaltet, um zehn, zwanzig Einzelwesen hervorzubringen, die auf den ersten Blick grundverschieden erscheinen, die aber, wie die Analyse zeigt, innig miteinander verbunden sind. Die Vererbung hat ihre Gesetze wie die Schwerkraft [...] und die Rougon-Macquart erzählen so mit ihren persönlichen Dramen die Geschichte des Zweiten Kaiserreichs, von der Hinterhältigkeit des Staatsstreichs bis zum Verrat von Sedan (Zola, *Glück*, 5f).²

² « Je veux expliquer comment une famille, un petit groupe d'êtres, se comporte dans une société, en s'épanouissant pour donner naissance à dix, à vingt individus, qui paraissent, au premier coup d'œil, profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres. L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur. Je tâcherai de trouver et de suivre, en résolvant la double question des tempéraments et des milieux, le fil qui conduit mathématiquement d'un homme à un autre homme. [...] Les Rougon-Macquart [...] racontent ainsi le second Empire à l'aide de leurs drames individuels, du guet-apens du coup d'Etat à la trahison de Sedan » (Zola, *Fortune*, 3).

Der Autor definiert seine Familie als Metonymie der gesamten Gesellschaft; hinzu kommt die „große Erzählung“ der Vererbung. Die sorgfältige Planung, derer er dazu bedarf, manifestiert sich in der Struktur in Form eines Stammbaums der Rougon-Macquarts, die Zola seinem Verleger bereits zu Beginn des Projektes vorlegt.

Im Folgenden wird vor allem der erste Roman, *La Fortune des Rougon*, in den Blick genommen, der trotz seiner Komplexität von der Forschung gegenüber anderen Romanen des Zyklus vernachlässigt wird. In diesem Zusammenhang ist er jedoch von großem Interesse, da er nicht nur den sozio-politischen Kontext, sondern auch große Teile des Stammbaums und das Problem der Rougon-Macquarts entfaltet.

Der familiäre Stammbaum, der sich bekanntlich von Adélaïde Fouque, genannt „Tante Dide“, aus entwickelt, spaltet sich bereits in der zweiten Generation in drei Zweige auf, da Adélaïde ihrem Gatten Rougon einen Sohn, Pierre, gebiert, und nach Rougons Tod mit dem „Lump Macquart“ („ce gueux de Macquart“) zwei uneheliche Kinder zeugt, Antoine und Ursule. Jedes ihrer Kinder begründet einen Zweig der Familie, wobei diese Zweige die soziale Konfiguration der Zeit spiegeln: Die Nachfahren von Pierre Rougon steigen bis in die höchsten Kreise des Zweiten Kaiserreichs auf, während die Macquarts, Nachfahren von Antoine Macquart, ins Proletariat absinken und dem Alkoholismus oder anderen Lastern erliegen. Nur der mittlere Teil des Stammbaums, die von Ursule abstammenden Rougets weiterhin der kleinbürgerlichen Schicht angehören. Unter ihnen befindet sich eine der wenigen positiven Figuren des Zyklus: Silvère, der früh verwaiste Silvère von Ursule, der sich durch Integrität und Arbeitsethos auszeichnet.

Die Identität dieser Familie wird weder von einem Fluch noch von einem Segen gestiftet, sondern – und das ist natürlich eine Konzession an die Grundüberzeugungen des 19. Jahrhunderts – von einer ‚tare‘, einem Erbfehler Adélaïdes. Dieser manifestiert sich in einem von der gesellschaftlichen Norm abweichenden Verhalten, in „bizarren Aktionen“, für die auch „die gescheitesten Köpfe in der Vorstadt keine vernünftige Erklärung fanden, und seitdem lief das Gerücht, sie sei, wie ihr Vater, nicht ganz richtig im Kopf“ (60f).³

³ « [Q]ue les plus fortes têtes du faubourg ne purent raisonnablement expliquer, et, dès lors, le bruit courut qu'elle avait le cerveau fêlé comme son père » (41).

Dieses Fehlverhalten, das Zola im Vorwort als „Zügellosigkeit der Begierde“ (3) bezeichnet, das sie an alle Rougon-Macquart vererbt, bei denen es als Verrücktheit, Krankheit, Sucht oder Degeneration in Erscheinung tritt, beruht, wie Zola es formuliert, auf einer „fêlure“, einem „Riss“ des Gehirns (Deleuze 1969). Der Erzähler, der die Linien dieser Vererbung vor dem Hintergrund des jeweiligen Milieus mit geradezu wissenschaftlicher Akribie verfolgt, erscheint schon hier als konservativ, als Stimme, die nicht nur auktorial, sondern geradezu autoritär die Erzählung beherrscht. Auffällig ist seine Distanz zu den Rougon-Macquarts, die genau dann deutlich sichtbar wird, wenn es um die Beobachtung der „dégénération“ geht, wenn er zum Beispiel über Antoine Macquart urteilt:

Man muß einmal in irgendeiner kleinen Schenke in der Provinz gehört haben, wie einer dieser Mißgünstigen, die schlecht verdauen, was sie lesen, hochtrabend daherredet, um eine Vorstellung davon zu gewinnen, zu welchem Grad böswilliger Dummheit Macquart gelangt war (193f).⁴

Zolas ‚wissenschaftlicher‘, auch unschöne Details offenlegender Blick registriert die Wirkung der Degeneration in jedem Mitglied der Familie – hier mag es genügen, an *L'Assommoir*, an *Nana* oder an *La Bête humaine* zu erinnern:

In der Familie war nicht alles ganz im Lot, viele hatten einen Dachschaden. In manchen Stunden spürte er ihn genau, diesen erheblichen Dachschaden; [...] in seinem Wesen traten plötzliche Gleichgewichtsstörungen auf, Bruchstellen gleichsam, Löcher, durch die sein Ich inmitten einer Art großer Dunstwolke, die alles verzerrt erscheinen ließ, entwich (Zola, *Das Tier im Menschen*, 81).⁵

In der Forschung wird seit Hans-Ulrich Gumbrechts Untersuchung von 1978 zumeist – und natürlich zu Recht – eben dieser experimentelle Ansatz

⁴ « Il faut avoir entendu, en province, dans quelque estaminet, pérorer un de ces envieux qui ont mal digéré leurs lectures, pour s’imaginer à quel degré de sottise méchante en était arrivé Macquart » (129).

⁵ « La famille n’était guère d’aplomb, beaucoup avaient une fêlure. Lui, à certaines heures, la sentait bien, cette fêlure héréditaire; [...] c’étaient, dans son être, de subites pertes d’équilibre, comme des cassures, des trous par lesquels son moi lui échappait, au milieu d’une sorte de grande fumée qui déformait tout » (Zola, *La Bête humaine*, Bd. IV, 1043).

in den Mittelpunkt gestellt, Zolas Verbindung der jungen Genetik mit der Geschichte des Zweiten Kaiserreichs. Gumbrecht weist auf den Charakter des Werks als „Konkretisation der Epistémé des 19. Jahrhunderts“ (86), seiner Großen Erzählung (Lyotard 1979). Dies manifestiere sich, so Gumbrecht, insbesondere in dem Versuch, die Gesellschaft als Organismus zu begreifen und Wandlungen des Systems als Folge der geänderten Relationen zwischen ihren Komponenten zu erklären, wobei als Faktoren sowohl die Erbanlagen als auch das soziale Milieu berücksichtigt würden. Allerdings kritisiert Gumbrecht das Fehlen der narrativen Einlösung des ‚dominanten konzeptuellen Schemas‘, welches die pessimistisch-biologistische und die optimistisch-geschichtsphilosophische Perspektive im Konzept des Untergangs als Voraussetzung für die Entstehung neuen Lebens vereint. Demgegenüber dominiere die synchronische Perspektive, die ihrerseits anstatt der wissenschaftlichen Analyse dem Leser eine komplexe metaphorische Veranschaulichung der Milieutheorie biete (Gumbrecht 1978, 53–63, 64–91). Die Kritik an dieser Inkongruenz, an diesem Hiat zwischen dem angekündigten Demonstrationsziel und dessen Einlösung, die eine Tendenz aufweist, in Einzelbiographien zu zerfallen, ist ein Topos der Forschung.

Diesen Topos wiederum kritisiert Marc Föcking für die „Hochstilisierung der Darwin’schen Biologie zum Signum der ganzen Episteme“ (Föcking 2002, 312); er weist nach, dass gerade in Frankreich die Vorstellung eines biologischen Artenfixismus und ein medizinisch-biologischer ‚dégénérescence‘-Diskurs dominierten (281–305). Er betont die Bedeutung der Werke Bénédict-Auguste Morels und Prosper Lucas für Zolas Werk und speziell für *La Fortune des Rougon*. Zola modelliere den Stammbaum der Rougon-Macquarts nach zwei Prinzipien: Seine kegelförmige Form folge der Beobachtung Morels, der die Degeneration einer Familie bis zum Verfall in der fünften Generation verfolgt. Dabei lasse sich eine ‚pathologische Akkumulation‘ erkennen, welche die ‚tare‘ der Tante Dide von Generation zu Generation bis zum vollkommen degenerierten Charles steigert; gleichzeitig wirke das Prinzip des entropischen Verbrauchs der Lebenskraft durch den unbändigen ‚Appetit‘ der Familienmitglieder.

Föcking erklärt damit auch die deutlich konservative, auktoriale Erzählweise als Bemühen um die Schaffung einer „maximalen Entfernung von der erzählten *histoire*“ (327), die auch den Traktat Morels auszeichne und Zolas Werk als ‚Diskurskopie‘ entlarve; die ‚Syntax‘ des Zola’schen Werkes

ziele letztendlich auf die Illusion des Lesers, das Werk sei die Niederschrift einer realen Forschung über die Rougon-Macquarts.

Allerdings hat genau diese Gattungszugehörigkeit, die Eigenschaft des Zyklus, auch ein Familienroman zu sein, in der Forschung bislang zu wenig Beachtung erfahren, obwohl eine Untersuchung dieses Aspektes sich allemal lohnt. Dabei eröffnet die skizzierte ‚Semantik‘ des Familienromans neue Perspektiven auf den Zyklus, der sich, so lautet meine These, bei näherer Betrachtung geradezu als Anti-Familienroman erweist.

Was die Familien-Thematik betrifft, muss man zunächst konstatieren, dass ein gnadenloser Verteilungskampf bereits die zweite Generation der Rougon-Macquarts erfasst, denn Adélaïde ist relativ wohlhabend. Gegenstand des ersten Romans, *La Fortune des Rougon*, ist vor allem das Duell der Halbbrüder Pierre Rougon und Antoine Macquart um das Vermögen der Mutter:

Pierre, der sich als legitimen Erben betrachtet, versucht bereits als Kind, seinen ‚illegitimen‘ Halbbruder aus der Familie auszuschließen, während Antoine stets auf seinem Erbteil besteht. Als Antoine nun seinen Militärdienst ableisten muss, verschafft Pierre sich das Geld seiner geistig verwirrten Mutter und lässt sie eine Erklärung unterschreiben, dass sie das Geld selbst verbraucht habe. Er benutzt das unrechtmäßig Erworbene, um in das Kleinbürgertum einzuheiraten; seinen Halbbruder speist er mit ein paar Hundert Francs ab.

Der arbeitsscheue Antoine verprasst das Geld schnell und versucht immer wieder, seinen Halbbruder unter Druck zu setzen. Seinen Neffen Silvére, der ebenfalls zum armen Zweig der Familie gehört, möchte er dazu anstiften, mit ihm gemeinsam „Radau bei den Rougons [zu] machen“. Als sein frommer und naiver Neffe daraufhin auf die zu erwartende göttliche Bestrafung der geldgierigen Verwandten verweist, verliert er die Geduld:

„O du heilige Einfalt!“ rief der Onkel. „Wenn wir erst einmal die Stärkeren sind, wirst du erleben, daß ich meinen Kram allein in die Hand nehme. Schön kümmert sich der liebe Gott um uns! Solche Drecksfamilie, solche Drecksfamilie wie unsere! Ich könnte vor Hunger krepieren, und dieses Pack würde mir nicht ein Stück trocken Brot zuwerfen“ (216f).⁶

⁶ « – Ah! quel grand innocent ! criait l'oncle. Quand nous serons les plus forts, tu verras si je ne fais pas mes petites affaires moi-même. Le bon Dieu s'occupe bien de nous ! La sale famille, la sale famille que la nôtre ! Je crèverais de faim, que pas un de ces gueux-là ne me jetterait un morceau de pain sec » (144).

Sowohl die Idee, Pierre qua öffentlicher Zurschaustellung des innerfamiliären Konflikts sozial unter Druck zu setzen, als auch sein bitterer Vorwurf, seine Familie zeige sich im Notfall nicht solidarisch, weisen auf die innerfamiliären Mechanismen, die Alberti beschreibt. Die nach außen vertretene Einigkeit der Familie als Maske zu entlarven, trifft insbesondere deren Oberhaupt, eine Position, die Pierre an anderer Stelle sogar explizit in Anspruch nimmt; auf die Beteiligung Silvères am Aufstand und auf die Tatsache, dass dieser einen Gendarmen verletzt hat, reagiert er nämlich zwar ungehalten, aber gleichzeitig auch als verantwortliches Oberhaupt:

„Hören Sie mal!“ sprach er zu Silvère, [...] „Ich bin das Oberhaupt der Familie, ich verbiete Ihnen, das Haus zu verlassen. Es geht um Ihre und um unsere Ehre. Morgen werde ich dafür sorgen, daß Sie über die Grenze kommen“ (238).⁷

Wenn Silvère die in Aussicht gestellte Rettung ausschlägt, so zeigt auch dies: Die innerfamiliäre Verteilung der Güter und der Schutz ihrer Mitglieder funktionieren nicht.

Die „Drecksfamilie“ erweist sich letztendlich als fehlerhafte Struktur, als nicht funktionierende Familie. Und das ist sie von Beginn an: Schon als junge Mutter lässt Adélaïde ihre Kinder „wie die Pflaumenbäume an den Wegrändern“ (67) aufwachsen, ohne sich um sie zu kümmern oder den ewigen Streit zwischen Pierre und Antoine zu schlichten. Sie besetzt trotz ihrer finanziellen Macht die hierarchische Spitze der Familie eben nicht und sorgt nicht für Ausgleich.

Paradoxerweise ist es die gegenseitige Ablehnung, die diese Familie eint. Es scheint daher nur folgerichtig, wenn sie eine Abwärtsbewegung beschreibt, auch wenn einzelne Zweige für kurze Zeit zu Wohlstand gelangen und sozial aufsteigen.

Die Einheit der zentrifugalen Glieder dieser Familie, die ihre symbolische Verbindung durch den Namen verloren haben – nicht umsonst trägt jeder der drei Zweige einen anderen Familiennamen – stellt Zola über Metaphern her, wie er es auf der makrostrukturellen Ebene auch tut (Gumbrecht 1978, 65–81): Er lässt die Stränge per inszenierter Kontingenz kulli-

⁷ « Ecoutez, dit-il à Silvère, [...] je suis le chef de la famille, je vous défends de quitter cette maison. Il y va de votre honneur et du nôtre. Demain, je tâcherai de vous faire gagner la frontière » (158).

dieren oder verklammert sie mittels einer metaphorischen Verschiebung; beide Verfahren betonen die Gegensätze.

Das deutlichste Beispiel für dieses Verfahren findet man im Finale des ersten Bandes, in dem die Zweige endgültig auseinanderstreben: In zwei parallelen Strängen werden simultane und doch vollkommen verschiedene Ereignisse beschrieben: Silvère, Verkörperung der Unschuld und der Liebe, wird, nachdem in den Revolutionswirren schon seine große Liebe Miette den Tod gefunden hat, von dem versehentlich verletzten Gendarmen auf dem Friedhof regelrecht hingerichtet. Gleichzeitig feiern die Rougon mit einem feudalen Dîner ihren ‚Sieg‘, hat sich doch (mithilfe Antoinettes und einer unwürdigen Schmierkomödie) Pierre als Retter der Stadt vor dem ‚Revolutionspöbel‘ inszeniert, sodass ihm das Kreuz der Legion verliehen werden soll:

In diesem Augenblick fühlte er die Kälte des Pistolenlaufs an seiner Schläfe. [...] Silvère schloß die Augen; er vernahm, wie ihn die alten Toten leidenschaftlich riefen. In der Finsternis sah er nur noch Miette unter den Bäumen, mit der Fahne bedeckt, die Augen ins Leere gerichtet. Dann drückte der Einäugige ab, und damit war alles vorüber. Der Schädel des Knaben platzte wie eine reife Granatfrucht, sein Gesicht fiel auf den Grabstein, seine Lippen drückten sich auf die Stelle, die Miette mit ihren Füßen abgewetzt, auf diese warme Stelle, wo die Liebste ein Stück von sich zurückgelassen hatte.

Bei den Rougons aber vermischten sich an diesem Abend beim Nachtschmaus die Lachsalkohole mit dem Dunst über der Tafel, der noch warm war von den Resten der Mahlzeit. Endlich genossen sie die Freuden der Reichen! Ihre Gier, durch 30 Jahre zurückgedrängter Wünsche verschärft, zeigte ihre Reißzähne. [...] Der Staatsstreich, der das Glück der Bonapartes im alten Glanz hatte auferstehen lassen, begründete auch das Glück der Rougons (473f).⁸

⁸ « A ce moment, il sentit sur sa tempe le froid du pistolet. [...] Silvère, fermant les yeux, entendit les vieux morts l'appeler furieusement. Dans le noir, il ne voyait plus que Miette, sous les arbres, couverte du drapeau, les yeux en l'air. Puis le borgne tira, et ce fut tout ; le crâne de l'enfant éclata comme une grenade mûre ; sa face retomba sur le bloc, les lèvres collées à l'endroit usé par les pieds de Miette, à cette place tiède où l'amoureuse avait laissé un peu de son corps. Et, chez les Rougon, le soir, au dessert, des rires montaient dans la buée de la table, toute chaude encore des débris du dîner. Enfin, ils mordaient aux plaisirs des riches ! [...] Comme il avait relevé la fortune des Bonaparte, le coup d'Etat fondait la fortune des Rougon » (314).

Der metaphorische Austausch lässt den Skandal des Nebeneinander umso deutlicher werden: Während der Kopf des vermeintlich Gewalttätigen zur überreifen Frucht, zum Essbaren, wird, deckt der verlassene Tisch der Rougons eine gnadenlose Gewalttätigkeit auf, ähnelt er doch einem Schlachtfeld nach geschlagener Schlacht, über dem das Lachen der Speisenden (in der deutschen Übersetzung noch deutlicher die ‚Lachsalven‘) aufsteigt und über dem ein warmer Dunst von Resten hängt, wie die aufsteigende Wärme des vergossenen Blutes und der menschlichen Überreste. Silvères letzte Geste im Tod ist ein Kuss, die satten Bürger hingegen schlagen ihre Zähne gierig in die Freuden der Reichen.

Gerade die Verklammerung, der zynische Austausch der Isotopien des Essens und der Gewalt, welcher Oberfläche und Bedeutung scharf spaltet, schärft hier den Blick für die Gegensätze zwischen den geschilderten Lebenswelten, die in den späteren Bänden des Zyklus selten so entschieden aufeinander prallen.

Eines wird im letzten Satz des Zitats deutlich: Das Glück der Bonapartes begründet das der Rougons, diese stehen für einen Teil der Gesellschaft, funktionieren als Metonymie. Aber die semantische Aufladung der Szene geht noch weiter, denn die hier repräsentierten Zweige der Familie, der junge Revolutionär und das alternde bourgeoise Paar, haben eben nichts miteinander zu tun, die parallele Montage betont, dass es sich um den Augenblick der Spaltung handelt, in dem die Chance vertan ist, die Struktur zu retten und sich solidarisch zu verhalten.

Und in diesem Moment erscheint die Familie nicht nur als Studienobjekt, an dem die die gesamte Gesellschaft bedrohende Degeneration zu beobachten ist, sondern sie transzendiert die familiäre Semantik und wird geradezu sinnkonstituierende Metonymie der gesamten Gesellschaft. Als Pars pro Toto erlaubt sie den Blick auf die mangelnde Kohäsion des größeren Organismus, der an eben jenem gierigen Egoismus, an der mangelnden Solidarität seiner Teile krankt, vom im Stich gelassenen Silvère bis zum Verrat von Sedan.

Zolas Anti-Familienroman erscheint als ein Versuch, eine als katastrophal empfundene Welt mittels dieser Metonymie nicht nur darzustellen, sondern auch zu erklären. In diesem Licht erscheint der Vorwurf der mangelnden erzählerischen Konzentration, das Auseinanderfallen des Werks in Einzelbiographien, als weniger stichhaltig: Die Mitglieder der Familie streben auseinander, ihre Geschichten stehen nebeneinander, nicht, weil der

Maler des Freskos den Überblick verloren hätte, sondern weil die Struktur der Familie defektiv ist. Die fehlende narrative Kohäsion erscheint so nicht nur als mimetischer Effekt, sondern geradezu als narrative Notwendigkeit, als in die Struktur des Werks übertragener Sinn.

Ein ‚nouveau roman familial‘? Das 20. Jahrhundert

Als in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die traditionellen Erzählkategorien ‚Geschichte‘ und ‚Held‘ als problematisch empfunden, ja für obsolet erklärt werden, bietet die Autobiographie einem Autoren die Möglichkeit, dennoch zu erzählen, wie Philippe Lejeune (1991) feststellt, denn

die Autobiographie [...] zeigt die am meisten verhassten Züge des ‚alten Romans‘: Die Kohärenz und Identität der Figur, den rationalen und sinnstiftenden Charakter der Geschichte, die Zuverlässigkeit eines aufrichtigen Erzählers. Da hilft keine Ausrede, man schreibt sein Leben um ‚Makro-Zusammenhänge‘ zu konstruieren, um ein gefälliges und solides Bild von sich zu malen, indem man sich einem einheitsstiftenden Vorgehen widmet, einer imaginären Vereinfachung, gegen die der Nouveau Roman sich erhoben hat [Übers. S. M.].⁹

Es mag angesichts dieser Äußerung erstaunlich scheinen, dass Alain Robbe-Grillet, der Theoretiker des ‚nouveau roman‘, selbst autobiographische Werke verfasst (Ruhe 1992, 29–51). Die ‚nouvelle autobiographie‘ jedoch trennt die Problematisierung der Aufrichtigkeit des Schreibenden von der traditionellen Autobiographie, ebenso wie die Verweigerung eines autodiegetischen Erzähler-Autors und der Verzicht auf die Erzählung, der die neuen Vertreter der Gattung dem Autoporträt annähert (Van den Heuvel 1992, 101–106 und Laouyen 2003, 4ff).

Im Kontext dieser Tendenz zum autobiographischen Schreiben ist die Entwicklung des Familienromans in der Postmoderne ab den Achtzigerjahren zu sehen: Die gesamte Familie wird zum Gegenstand des autobiogra-

⁹ « [L]’autobiographie [...] offre les traits les plus détestés de l’ancien roman: la cohérence et l’identité du personnage ; le caractère rationnel et explicatif de l’histoire ; la fiabilité d’un narrateur véridique. Il n’y a pas à tortiller, on écrit sa vie pour construire des «macro-cohérences», pour dresser une image gratifiante et solide de soi, en se livrant à un travail unificateur, à une simplification imaginaire contre laquelle le Nouveau Roman s’est dressé » (51).

phischen Unternehmens, es entsteht die ‚familiäre Autobiographie‘. Ein frühes Beispiel dafür ist eine allerdings untypische französische Autorin der Nachkriegszeit, Marguerite Yourcenar.

« Entre la généalogie et le roman »: Marguerite Yourcenars
Ahnengalerie

Im *Carnet de notes* zu den *Mémoires d'Hadrien*, der fiktiven Autobiographie des römischen Kaisers, die ihr 1951 einen immensen Erfolg bescherte, erklärt Yourcenar:

Was man auch tut, man rekonstruiert das Monument auf seine Weise.
Aber es ist schon viel gewonnen, wenn man nur authentische Steine verwendet [Übers. S. M.].¹⁰

Unter dem Titel *Le Labyrinthe du monde* beginnt die Autorin ein Vierteljahrhundert später einen dreibändigen Zyklus: *Souvenirs pieux* (1974) / *Gedenkbilder* (1986), die *Archives du nord* (1977) / *Lebensquellen* (1987) und das postum erschienene *Quoi? L'Éternité* (1988) / *Liebesläufe* (1989). Den Zyklus bezeichnet Jean d'Ormesson als Werk zwischen Genealogie und Roman, als „autobiographie généalogique“ (D'Ormesson 1977, 15). Wenn die Gattungseinordnung schwierig ist (zu den Diskussionen darüber Schulze-Witzenrath 1992 und Ivens 2001, 165–68), dann liegt dies daran, dass Yourcenar eine neue Gattung schöpft. Der von ihr selbst verwendete Begriff eines „weiten romanesken Freskos“¹¹ erinnert an Zolas Unterfangen.

Im Folgenden ist daher nicht nur zu fragen, ob dies impliziert, dass Yourcenars Werk eine ähnliche ‚Syntax‘ besitzt wie das Zolas, und dass folglich ihre Schreibhaltung konservativ ist, sondern es ist insbesondere aus der Perspektive der vorliegenden Untersuchung darauf zu achten, wie sich die ‚Semantik‘ des Familienromans in dieser Verbindung mit einer Autobiographie entwickelt.

¹⁰ « Quoi qu'on fasse, on reconstruit toujours le monument à sa manière. Mais c'est déjà beaucoup de n'employer que des pierres authentiques » (Yourcenar, *Carnet de notes*, 342).

¹¹ Yourcenar nennt schon den Entwurf eine „ample fresque romanesque“ (Yourcenar, *Les Yeux Ouverts*, 57).

Der erste Band des Zyklus, *Souvenirs pieux*, beginnt mit einem klassischen (und in der Moderne verpönten) Erzählgestus, auktorial, der Referenten sicher und im altmodischen ‚passé simple‘:

Das Lebewesen, das sich „ich“ nennt, kam an einem Montag, dem 8. Juni 1903 gegen 8 Uhr morgens in Brüssel zur Welt und stammt von einem Franzosen aus einer alten Familie des Département Nord und von einer Belgierin, deren Vorfahren einige Jahrhunderte lang in Lüttich ansässig waren, ehe sie sich endgültig im Hennegau niederließen (Yourcenar, *Gedenkbilder*, 9).¹²

Der Passus scheint zum einen auf den Beginn einer traditionellen Autobiographie hinzuweisen, andererseits irritiert die radikale Distanznahme des erzählenden zum erzählten Subjekt, die zumeist als Konsequenz der Ablehnung der Autobiographie durch Yourcenar gedeutet wird. Tatsächlich lehnt die Autorin es immer wieder ab, über sich selbst zu sprechen, mit dem Hinweis, sie sei als Individuum unerheblich und jede biographische Forschung sei kleinbürgerlich (Yourcenar, *Les yeux ouverts*, 218). Aus diesem Grund erscheint die Abfassung einer Autobiographie durch die Autorin als schwieriges, wenn nicht paradoxes Unterfangen:

Meine eigene Existenz würde ich, wenn ich sie schreiben müsste, von außen rekonstruieren, wie die eines anderen; ich müsste auf meine Briefe zurückgreifen, auf das Gedächtnis anderer, um diese fließenden Erinnerungen zu fixieren [Übers. S. M.].¹³

Der gewählte Ausweg aus dieser Aporie ist verblüffend: Die Autorin spart ihr eigenes Leben aus, denn der Roman rekonstruiert nun die Geschichte der Familie ihrer Mutter in einer rückwärts führenden Bewegung von der Geburt der Autorin zur Heirat der Eltern. Yourcenar verfolgt anschließend die Familiengeschichte der Cartiers vom 14. Jahrhundert bis zu ihren Großeltern, wobei ihr Blick noch genauer wird, wenn sie einen Tag im Leben ih-

¹² « L'être que j'appelle moi vint au monde un certain lundi 8 juin 1903, vers les 8 heures du matin, à Bruxelles, et naissait d'un Français appartenant à une vieille famille du Nord, et d'une Belge dont les ascendants avaient été durant quelques siècles établis à Liège [sic !], puis s'étaient fixés dans le Hainaut » (11).

¹³ « Ma propre existence, si j'avais à l'écrire, serait reconstituée par moi du dehors, péniblement, comme celle d'un autre; j'aurais à m'adresser à des lettres, aux souvenirs d'autrui, pour fixer ces flottantes mémoires » (*Carnet de Notes*).

res Vorfahren Octave Pirmez, des ersten belgischen Prosateurs, rekonstruiert. Im zweiten Band, *Archives du Nord*, ist die Bewegung umgekehrt: Sie beginnt in der Vorzeit mit der Landschaft Flanderns, um dann vom 16. bis zum 19. Jahrhundert die Familiengeschichte der Crayencours nachzuzeichnen; sie fokussiert die Geschichte ihrer Großeltern im Lille des Second Empire und endet mit dem Porträt des Vaters Michel de Crayencour. Während der erste Band mit der Geburt der Autorin beginnt, endet der zweite sechs Wochen nach diesem Ereignis. Die auffällige Kreiskomposition dieser Bände wird im dritten Band gleichsam verlängert; dieser beschäftigt sich mit der Geschichte und der Persönlichkeit ihres Vaters von seiner Jugend bis zu den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg.

Damit geht sie weit über die vier Generationen hinaus, die ein Familienroman normalerweise umfasst. Die beeindruckende Komposition, die die vermutete Tendenz zum Aufbrechen der chronologischen Ordnung bestätigt, berührt das Leben Yourcenars also kaum, es handelt sich tatsächlich um eine ‚familiäre Autobiographie‘, deren Autorin „hinter den unzähligen Leben verschwindet, die bis zu ihr geführt haben“.¹⁴

Semantisch betrachtet, verschiebt die Autorin im Grunde den Gegenstand der Beobachtung: Statt ihrer selbst beobachtet und erschreibt sie die Mitglieder ihrer Familie. Allerdings relativiert sie bereits in den *Souvenirs pieux* die Bedeutung der eigenen Familie und erweitert den Blick auf die allgemeine Geschichte:

Die Geschichte einer Familie wiedererstehen zu lassen, wäre weiter nicht interessant, wenn dadurch nicht ein Fenster geöffnet würde auf die Geschichte eines kleinen Staates des alten Europa.“ (65).¹⁵

Die Familie wird zum Objekt der Beobachtung wie bei Zola, und auch hier steht dahinter der Wunsch, sich der Geschichte der gesamten Gesellschaft zu nähern. Die Autorin definiert ihr Vorgehen noch genauer in einer Passage der *Archives du Nord*:

Die eigentliche Familie interessiert mich weniger als die *gens*, die *gens* weniger als die Gruppe, die Gesamtheit der Menschen, die zur selben

¹⁴ « C'est une biographie collective que nous offre aujourd'hui Marguerite Yourcenar. Elle s'y efface derrière les vies innombrables qui ont mené jusqu'à elle » (D'Ormesson 1977, 15).

¹⁵ « [N]y aurait presque aucun intérêt à évoquer l'histoire d'une famille, si celle-ci n'était pour nous une fenêtre ouverte sur l'histoire d'un petit Etat de l'ancienne Europe » (64f).

Zeit an denselben Orten gelebt haben. Ich möchte bei etwa zehn dieser Geschlechter, von denen ich noch etwas weiß, Analogien, Häufigkeiten, parallele oder divergierende Entwicklungen aufzeigen, aus der Obskurität und Mittelmäßigkeit der meisten dieser Personen einige Gesetze ableiten, die uns anderswo von den allzu brillanten, im Rampenlicht der Geschichte agierenden Protagonisten verstellt werden (34f).¹⁶

In der Perspektive des Familienromans bedeutet dies eine Zurücknahme: Die extreme Entgrenzung nicht nur des autobiographischen Ichs, sondern auch der Familie dekonstruiert das Konzept der Familie tendenziell zu Gunsten eines universalistischen und historischen Denkens (Schulze-Witzenrath 1992, 226–31). Tatsächlich ist Yourcenars Vorgehen ab dem zweiten Band des *Labyrinthe* als ein mentalitätsgeschichtliches zu verstehen, bei dem die Familie als Netz (*réseau*) fungiert, das die Epoche spiegelt und in die gesamte Menschheitsgeschichte eingespannt ist (Schulze-Witzenrath 1992, 236ff). Auch hier stehen Familie und Menschheit in einem metonymischen Verhältnis, der Teil (die Familie) verdeutlicht das Ganze (die Geschichte der Menschheit).

Yourcenars Ansatz ist also derjenige einer Historikerin, die sich der Subjektivität ihres Diskurses bewusst ist und mit dieser spielt. Die Autorin versucht qua Einfühlungsvermögen, ihrer *magie sympathique*, „sozusagen einen Winkel unserer Vergangenheit wieder auszufüllen“ (Yourcenar, *Gedenkbilder*, 106), wenn sie beispielsweise das Schlafzimmer ihrer Großeltern wieder erstehen lässt und daran deren Bigotterie und Zwänge, aber auch ihre Menschlichkeit zu erfassen versucht.

Einen objektivierend-wissenschaftlichen Gestus darf man ihr jedoch nicht zuschreiben, denn das schreibende Ich kommentiert immer wieder nicht nur das menschliche Verhalten, die Geschichte und politische Ereignisse, wie in einer langen Digression zu Saint-Just in den *Souvenirs pieux*,

¹⁶ « La famille proprement dite m'intéresse moins que la *gens*, la *gens* moins que le groupe, l'ensemble des êtres ayant vécu dans les mêmes lieux au cours des mêmes temps. Je voudrais, à propos d'une dizaine de ces lignées dont je suis encore quelque chose, noter ici des analogies, des fréquences, des cheminements parallèles ou au contraire divergents, profiter même de l'obscurité et de la médiocrité de la plupart de ces personnes pour découvrir quelques lois que nous dissimulent ailleurs les protagonistes trop magnifiques qui occupent les devants de l'histoire » (46f).

sondern auch – und dies ist ein entschieden moderner Zug – das eigene Schreiben, wie in der folgenden Metalepse:

Ich bin mir der Absonderlichkeit einer sozusagen nekromantischen Methode wohl bewußt. Indes beschwöre ich, aus einem Abstand von beinahe einem Jahrhundert, weniger den Geist Octaves als den lebenden Octave selber, der am 23. Oktober 1875 ohne es zu wissen auf seinen Wegen von einer „Großnichte“ begleitet wird, die erst zwanzig Jahre nach seinem Tod zur Welt kommen soll, jedoch zu jener Zeit, als sie es unternimmt, rückblickend den Spuren zu folgen, etwa so alt ist, wie Madame Irénée damals war. Verwirrspiele der Zeit (179).¹⁷

Die ‚Zeitrechnung‘, welche die Parallelen, aber auch die historische Distanz zwischen der Autorin und ihrem jeweiligen Gegenstand beziehungsweise Gegenüber aufzeigt, ist ein rekurrentes Motiv des ‚Labyrinthe du monde‘, Aneignung und Bewusstsein der Distanz in einem, vor allem aber autoreflexive Spiegelung der Rekonstruktionsarbeit.

Ein Beispiel für die Eigenart der yourcenarschen Rekonstruktionsarbeit bietet ein Abschnitt des Werks, der von einer Kasette handelt, in der Yourcenars Vater Erinnerungen an seine bei der Geburt der Autorin verstorbene Frau aufbewahrt. Die Tochter nimmt den „résidu de Fernande“ 1929 an sich: Briefe, einen literarischen Versuch, Fotos, Korallenketten und ähnliche Gegenstände:

Der eine, der sehr nach Belle Epoque aussah, war eine Visitenkartentasche in Violett und Flaschengrün, darauf ein Irismuster in Emaillearbeit, das sich mit japanischer Eleganz von diesem Hintergrund abhob. Da diese Art Taschen nicht mehr in Mode sind, habe ich darin kleine Zettel untergebracht, mit Versen und Maximen, die mir gegen 1929 teuer waren oder als Richtschnur dienten. [...] Verkratzt, mit Tinten- und Lippenstiftflecken übersät, nahm die Tasche schließlich den Weg aller Dinge (58).¹⁸

¹⁷ « Je me rends compte de l'étrangeté de cette entreprise quasi nécromantique. C'est moins le spectre d'Octave que j'évoque à près d'un siècle de distance qu'Octave lui-même, qui, un certain 23 octobre 1875, va et vient accompagné sans le savoir par une «petite-nièce» qui ne naîtra que vingt ans après sa mort à lui, mais qui, en ce jour où elle a rétrospectivement choisi de le hanter, a environ l'âge qu'avait alors Madame Irénée. Tels sont les jeux de miroirs du temps » (170f).

Es ist auffällig, dass nämlich die Autorin die Gegenstände nicht in den Dienst der ‚magie sympathique‘ und der Rekonstruktion stellt – und dies ausgerechnet im Falle ihrer eigenen Mutter. Im Gegensatz zu ihrem Vorgehen bei anderen, viel entfernteren Verwandten wie Octave Pirmez verwahrt sie die Andenken nicht auf, sondern sie eignet sie sich an und verliert oder verkauft sie. Statt sich der Unbekannten zu nähern, weicht der Blick von den „pieux déchets“ am Ende des Kapitels ins Weite aus:

Wir wissen, daß dieser Brimborium jemandem lieb, manchmal sogar nützlich und vor allem aber wertvoll gewesen ist, weil er diesem Jemand geholfen hat, sich ein Bild von sich zu machen und dann dieses Bild hochzustilisieren. Doch der Tod ihres Besitzers macht diese Dinge so nutzlos wie die Spielzeugbeigaben, die man in den Gräbern findet. Wie wenig jede derartige, von uns so hochgeschätzte menschliche Individualität bedeutet, wird durch nichts deutlicher bewiesen, als durch die Geschwindigkeit, mit der solche Gegenstände, die Stützen oder gar Symbole unserer Individualität sind, ihrerseits veralten, verkommen oder verloren gehen (59).¹⁹

Die fehlende Rekonstruktion konstituiert ebenso ein Stück des Bildes wie der Schwindel, der die Autorin angesichts der Spiegeleffekte der Zeit überkommt oder die lange Digression zum großen Revolutionär: Das Geschriebene wirft die Schreibende immer auf sich selbst zurück. So lenkt die Betrachtung der wenigen Dinge, die ihr von ihrer Mutter bleiben, die Gedanken in kosmische Dimensionen, vor denen das Individuum winzig scheint, und die auf den Tod, auf die Vergänglichkeit allen Lebens verweisen.

In einer Metalepse verteidigt die Autorin diese ‚Todesperspektive‘, das Denken des Lebens vom Tode her (128 und Andersson 1989). Wenn sie im

¹⁸ « L'un, d'aspect très Belle Époque, était un porte-cartes à fond mi-violet, mi-vert d'eau, sur lequel se détachaient avec une élégance japonaise des iris d'email. La mode des porte-cartes ayant fait son temps, j'y mis, copiés sur de minces bostons, des vers ou des pensées qui m'étaient chers vers 1929 ou m'aidaient à me guider dans la vie. [...] Éraillé, taché d'encre et de rouge à lèvres, il finit par aller où va toute chose » (59).

¹⁹ « Nous savons que ces brimborions ont été chers à quelqu'un, utiles parfois, précieux surtout en ce qu'ils ont aidé à définir ou à rehausser l'image que cette personne se faisait d'elle-même. Mais la mort de leur possesseur les rend vains comme ces accessoires-jouets qu'on trouve dans les tombes. Rien ne prouve mieux le peu qu'est cette individualité humaine, à laquelle nous tenons tant, que la rapidité avec laquelle les quelques objets qui en sont le support et parfois le symbole sont à leur tour périmés, détériorés ou perdus » (59).

oben angeführten Zitat das Leben des Hadrian, die Schrift, in horazischem Gestus zum ‚Monument‘ macht (und der Nachsatz zeigt, dass hier die Vorstellung eines Baudenkmals dominiert), dann verrät sie: Die Schrift fungiert gleichsam als ‚Lebensspeicher‘. Doch wessen Monument errichtet sie?

Gegenüber dem kosmischen Denken bleibt die Bedeutung der eigentlichen Familien-Thematik auf die Anekdote begrenzt. Beiläufig deckt Yourcenar bestimmte Strukturen auf, wie zum Beispiel die familiäre Hierarchie:

Jeder Onkel, Großonkel, Schwager, Halbbruder, Cousin ist jemand, den man kennt, frequentiert und ehrt, und zwar genau in dem vom Verwandtschaftsgrad vorgeschriebenen Maße [...] (116).²⁰

Doch dies wird immer verallgemeinert und dem mentalitätsgeschichtlichen Interesse untergeordnet. Ja, was den Familienroman angeht, scheint die Autorin das Scheitern des Unternehmens einzugestehen, wenn sie bekennt, dass, obwohl die Lebensläufe ihrer Onkel und Tanten mütterlicherseits sie etwas lehrten, sie keine gemeinsamen Nenner zwischen sich und ‚diesen Menschen‘ gefunden habe:

Die Ähnlichkeiten, die ich hier und dort zu entdecken glaube, verflüchtigen sich, sobald ich sie präzisieren will, und es bleiben nur jene Entsprechungen übrig, die zwischen allem bestehen, was lebt und je gelebt hat. [...] Was, wie stets, überdauert, ist grenzenloses Erbarmen mit unserer Winzigkeit und, andererseits, Respekt und Neugier angesichts dieser zerbrechlichen und komplexen Gebilde, die wie auf Pfählen über einem gähnenden Abgrund schweben und von denen keines dem anderen völlig gleicht (135).²¹

Die Porträts ihrer Ahnen weisen wieder auf die ‚conditio humana‘, und genau diese Entgrenzungstendenz zusammen mit dem beständigen Rückverweis auf sich selbst als schreibendem Subjekt machen es unmöglich, ein

²⁰ « Chaque oncle, grand-oncle, beau-frère, demi-frère, cousin issu de germain est quelqu'un qu'on connaît, fréquente et honore au degré exact que prescrit le lien de parenté [...] » (111).

²¹ « Les similitudes que ça et là je crois découvrir s'effilochent dès que je m'efforce de les préciser, cessent d'être autre chose que des ressemblances telles qu'il y en a entre toutes les créatures ayant existé [...] Ce qui surnage comme toujours, c'est l'infinie pitié pour le peu de chose que nous sommes, et, contradictoirement, le respect et la curiosité de ces fragiles et complexes structures, posées comme sur pilotis à la surface de l'abîme, et dont aucune n'est tout à fait pareille à aucune autre » (128).

weites Fresko zu schaffen. Die Autorin setzt vielmehr, um in der Kunstmetaphorik zu bleiben, aus einer Vielzahl von bunten Steinchen eine Reihe von Porträts ihrer Ahnen zusammen, ein reiches Mosaik vergangener Zeiten. Ein Familienroman ist das Werk dennoch nur bei oberflächlicher Betrachtung, denn das narrative Substrat verschwindet hinter den Einzelporträt, die ihrerseits nur als Prätext fungieren: In ihren Metalepsen, im beständigen Kommentar des Schaffensprozesses, zeichnet die Autorin in sehr moderner und keineswegs konventioneller Weise vor allem ein indirektes Porträt ihrer selbst, der Nachfahrin, die bei ihrem Schreiben immer wieder auf sich selbst, ihre Geschichtlichkeit und ihre Sterblichkeit zurückgeworfen und zu einer „infinie pitié“ gerührt wird (Schulze-Witzenrath 1992, 248–51).

Das nächste, diesmal postavantgardistische Beispiel zeigt dagegen einen Autor, für den die Verbindung zwischen Familienroman und Autobiographie geradezu Bedingung der Möglichkeit des Schreibens ist.

Jean Rouaud: das Familien-Puzzle

Der erste Roman von Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur* (1990), eröffnet eine Reihe von fünf Romanen, die bei oberflächlicher Betrachtung an Yourcenars Unternehmen erinnern: Der erste Band rekonstruiert die Generation seiner Großeltern vor der Kulisse des Ersten Weltkriegs, während der zweite Band, *Des hommes illustres* (1993), das Leben des Vaters vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs behandelt. Der dritte Band, *Le Monde à peu près* (1996), schildert die Jugend des Erzählers und endet mit seinem Aufbruch ins eigene Leben.

Was die ‚Syntax‘ betrifft, ist Rouauds ‚récit‘ trotz der chronologischen Grobgliederung innerhalb der Bände von einer auffälligen temporalen Unordnung gekennzeichnet, sodass die eigentliche ‚histoire‘ hinter einer Vielzahl von Pro- und Analepsen, besonders aber von Paralepsen zu verschwinden droht. Zudem ist die Erzählung auf das kindliche Erzähler-Ich fokalisiert, das überwiegend Familienanekdoten berichtet, deren genaue Dekodierung dem Außenstehenden aufgrund der Ungenauigkeit der nur Familienmitgliedern offenkundigen Referenzen zum Teil misslingen muss. Aus diesem Grunde kann man das Gebilde durchaus als Puzzle bezeichnen, erschließt sich doch dem Leser die ‚objektive‘ Geschichte erst dann,

wenn er die willkürlich verstreuten Teile mühsam zusammengesetzt hat. Die Konfusion, die dieser Stil beim Leser erzeugen muss, illustriert bereits das ‚Incipit‘ des Romans:

Kurzum, es war das Gesetz der Serie, ein trauriges Spiel, dessen Geheimnis wir plötzlich entdeckten – ein Geheimnis, das seit Anfang der Zeiten bekannt ist, aber immer wieder bedeckt wird und das, brutal aufgedeckt, uns starr ließ, stumm vor Trauer. Es ist Großvater, der die Serie beschlossen hat.²²

Während Yourcenars Familienroman um die eigene Geburt konstruiert ist, geht Rouaud also vom Tod aus, von einer Serie von Todesfällen in seiner Familie, die der Leser allerdings nur unter Anstrengungen rekonstruieren kann, indem er die ungeordneten Informationsbrocken zusammenfügt; im Gegensatz zu Zola fügt er keinen Stammbaum ein, sodass das Geheimnis geradezu zentral für das Werk ist (Drijkoningen 1994, 37–52). Im zitierten Abschnitt muss der Leser nicht nur mühsam erschließen, von welchem der beiden Großväter die Rede ist, da die Nachnamen grundsätzlich nicht genannt werden, sondern auch im Kopf behalten, dass die Serie von Todesfällen in umkehrter Reihenfolge berichtet wird.

Der yourcenarschen Entgrenzung entspricht bei Rouaud – das zeigt gerade die Tendenz zur Verrätselung – eine gegenteilige semantische Strategie der Konzentration: Es entfällt der Anspruch, die gesamte Epoche zu umfassen oder repräsentativ zu sein; im Gegenteil, Rouaud verlässt äußerst selten den privaten Kreis der Familie, er betont ihn durch die Erzählung von familiären Anekdoten wie derjenigen von den familieninternen Diskussionen über das Alter der Großmutter:

Es gab immer jemanden, der die Lösung als einfach vorschlug: Es genügte sich zu erinnern, dass sie 1912 mit 25 Jahren geheiratet hatte – als ob dieses Datum besser als die Geburt eine Trennlinie bezeichnete, von der alle Formen der Zeit abflossen [Übers. S M.].²³

²² « C'était la loi des séries en somme, martingale triste dont nous découvrons soudain le secret – un secret éventé depuis la nuit des temps mais à chaque fois recouvert et qui, brutalement révélé, martelé, nous laissait stupides, abrutis du chagrin. C'est grand-père qui a clos la série [...] » (1).

²³ « [I]l y avait toujours quelqu'un pour présenter la solution comme simple: il suffisait de se rappeler qu'elle s'était mariée à vingt-cinq ans en 1912 – comme si, mieux que sa naissance, cette date marquait une ligne de partage d'où découlaient toutes les formes du temps » (26).

Was die *Syntax* der Erzählung betrifft, betont der iterative Modus den privaten Charakter, die Stabilität der familiären Kommunikation. Bezeichnend hierfür ist auch der Gebrauch des ‚wir‘, das oft ‚exklusiv‘ gemeint ist und immer einen Teil der Familie bezeichnet, als quasi-symbiotisches Pronomen (Dehne 2002, 88–98). Überhaupt erweist sich die Stimme des Erzählers als flexibles Instrument; in der Folge bietet der Roman, wie Corinna Dehne zeigt, geradezu ein

Mosaik sämtlicher Verfahrensweisen, die die Genettesche Kategorie *personne* zu bieten hat. Autodiegetisch schildert der Erzähler eigene Kindheits- und Jugenderlebnisse, homodiegetisch tritt er als Zeuge eines Teils der Familiengeschichte und als Beobachter der porträtierten Figuren auf, heterodiegetisch schildert er vorzeitige oder aus anderen Gründen von der Erzählerfigur nicht miterlebte Ereignisse, obgleich ein solches Wissen im Sinne autobiographischer Erzählnormen nicht oder nur schwerlich zu legitimieren ist (85).

Die verwirrende, die temporalen und lokalen Ordnungen und selbst die Kohärenz der Stimme des Erzählers aufbrechende Erzählweise ist darauf ausgerichtet, die semantische Konzentration zu unterstützen, eine Konzentration, die auf die Rekonstruktion der Familie gerichtet ist. Dies impliziert, dass die Familie nicht als Metonymie der Gesellschaft fungiert und dass es dem Autor nicht um Erkenntnisse über das gesellschaftliche Ganze oder die geschichtliche Entwicklung geht.

Man kann den Roman daher als ‚roman de filiation‘ bezeichnen, einen Typus, der nach Dominique Viart (1999) die postmoderne Variante des Familienromans darstellt; sein Thema ist eine Absenz und die von ihr ausgelöste Suche nach den eigenen Wurzeln (115–39).

Der Erzählanlass der Todesserie löst den Willen zur Wiedererweckung aus, allerdings zu der des Individuums: Vom Aussehen des Großvaters über sein Kettenrauchen bis zur komischen Episode des ‚Nase versenkt‘ entsteht das Bild eines schrulligen und zugleich liebenswerten Individuums. Die Betonung liegt dabei, das zeigen schon diese Stichworte, auf dem Privaten, auf dem, was sich auf den Kreis der Familie beschränkt; eine Verallgemeinerung oder die Konstruktion eines über das Private hinausgehenden Sinnes wird vermieden. Die mündlich-gesprächshafte Welt des Familientreffens, die auf der Ebene der ‚histoire‘ vorhanden ist, prägt in ihrer assoziativen Reihung von Anekdoten und Beschreibungen in einer An-

strenge des Gedächtnisses, näherhin des Familiengedächtnisses, auch den ‚récit‘, so etwa in Bezug auf die Großmutter mütterlicherseits:

Ihre Heirat mit Großvater war, wenn nicht aufgezwungen, so zumindest von ihren Eltern arrangiert worden – eine triumphale Verbindung von wohlhabenden Kaufleuten, die auf die Zukunft ihrer Kinder eine glänzende Kaufoption erwarben. Die Sache sollte nicht aufgehen, vom Wirbel des Jahrhunderts mitgerissen, aber, in der Euphorie ihres Bekleidungsgeschäftes „Au bonheur des Dames“, gab es nichts, was verbot, daran zu glauben, und die Verlobten schafften es, sich ineinander zu verlieben, um die Zukunft nicht zu stören [Übers. S. M.].²⁴

Wie in diesem Beispiel bleiben die Referenzen auf die allgemeine Geschichte im Werk vage. Die zeit- und schichtenspezifischen Anspielungen auf die Wirtschaft des beginnenden 20. Jahrhunderts lösen sich, bevor die Situation der ‚tourmente du siècle‘ aufgeklärt wird, in der Rückkehr ins Private auf: die wichtige Norm der Versorgung von Familienmitgliedern durch Heirat. Auch die hypertextuelle Anspielung auf Zolas *Au Bonheur des dames* bleibt unkommentiert; ihren Sinn zu rekonstruieren – etwa in dem Kontrast zwischen Rouauds Familienroman und dem Zolas – bleibt dem Leser überlassen.

Ganz ähnlich verhält es sich mit der Schilderung des Krieges, der zwar in seiner Grausamkeit evoziert wird, aber immer an seine Auswirkungen auf die Mitglieder der Familie rückgebunden wird.²⁵ Auch die Beschrei-

²⁴ « Son mariage avec grand-père avait été sinon imposé du moins arrangé par leurs parents – union triomphante de commerçants prospères qui lançaient sur leur descendance une OPA radieuse. L'affaire devait tourner court, emportée par la tourmente du siècle, mais, dans l'euphorie de leur magasin de vêtements, Au bonheur des dames, rien n'interdisait d'y croire, et les promis, pour ne pas contrarier l'avenir, avaient fait en sorte de s'aimer » (25f).

²⁵ An dieser Stelle sei auf den zweiten Teil von *Des Hommes illustres* verwiesen, in dem der Schrecken des Krieges in seinen Auswirkungen auf Joseph Rouaud (den Vater des Erzählers) und dessen in Buchenwald inhaftierten Freund Michel studiert wird. Angesichts der kurzen Evozierung der Ermordung von 500 Roma-Kindern zerbricht die Syntax in einem Satzgefüge ohne Hauptsatz, um sofort danach zu verstummen: „Et son camarade, se rappelant sa lenteur à bicyclette et le hasard bienheureux qui lui avait valu de ne pas partager le même sort, se retenant de lui demander s'il avait fait partie de ceux qui maintenant de force les petits martyrs“ (158). Das Thema Krieg im Œuvre Rouauds ist relativ häufig untersucht worden, vgl. *Champs d'honneur* Melanie Freynet, „L'Ironie dans *Les Champs d'honneur* et *Le Monde à peu près* de Jean Rouaud“, in: *Cincinnati Romance Review* 22 (2003), 33–41 und Sylvie Freyermuth: „L'Écriture du massacre dans *Les Champs d'honneur de Jean Rouaud*“, in: G. Nauroy (éd), *L'Écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe* (Bern 2004), 207–30. Allgemeiner befasst sich

bung des Grauens, die erst am Ende des Romans möglich wird, dient letztendlich wieder dem Privaten, der Ermöglichung des Schreibens über den Vater (Oberböcker 2008, 128–45).

Aufgrund seiner Fragmentierung in Porträts fehlt dem Roman das, was die Struktur des traditionellen generischen Modells ausmacht: eine Makrostruktur, das heißt eine Entwicklungslinie und die Ereignisse, insbesondere Aufstieg und Niedergang einer Familie. Ein familiäres Ziel ist nicht erkennbar, die Erzählung konzentriert sich auf den Zusammenhalt der Familie und die Rekonstruktion des familiären Gedächtnisses, dem Unternehmen der narrativen Rekonstruktion der ‚filiation‘, das im Grunde in eine Serie von Tableaux ohne wirkliche Intrige mündet (Gaudreau 1996, 68).

Rouauds erzählerische Verfahren der Fragmentierung und der Verrätselung sind dabei dem objektiven Außenblick Zolas und dem entgrenzenden Blick Yourcenars diametral entgegengesetzt. Vor allem der Vergleich mit Yourcenars Schreibweise zeigt deutlich, dass Rouaud das eigene Schreiben kaum offen thematisiert, geschweige denn inszeniert. Peter Janssens bietet eine Erklärung für dieses Phänomen, indem er aufzeigt, dass der Autor erst am Ende der Serie gleichsam das Erbe seiner männlichen Verwandten antritt: das seines ‚stummen‘ Vaters, der Steine bearbeitet, ja geradezu exhumiert, das seines Großvaters Burgaud, der das Familienerbe umsorziert (siehe unten), und insbesondere das seines Großvaters Rouaud, dessen Reisebericht Exhumierung und Schreiben kombiniert. Insofern ist das Schreiben beziehungsweise das Nicht-Schreiben-Können ein verdecktes Thema des Romans (Janssens 1996, 143–58), dem Jens Oliver Müller (2004) geradezu eine Poetik der Memoria bescheinigt (Goga 1996).

Trotz der Verweigerung der Geschichte, die in Porträts und Anekdoten zerfällt, lädt er eine Episode mit autoreferentieller Bedeutung auf und eröffnet so dem Leser die Möglichkeit, sie als Metapher für den Schreibprozess zu lesen. Die Episode erinnert an Yourcenars Kasette, mit dem Unterschied, dass hier der Großvater Burgaud, der nach dem frühen Tod Joseph Rouauds versucht, seiner frisch verwitweten Tochter beizustehen, den Dachboden der Familie aufräumt. Nach seiner Abreise erkennt der Erzähler, dass es sich lediglich um eine andere Anordnung der „précieux déchets de civilisation“ (‚wertvollen Abfälle der Zivilisation‘) handelt, die sich gera-

mit dem Thema Geoff Woollen, „Jean Rouaud’s Family History: Rebuilding a War Memorial“, in: *Romance Studies* 30 (1997), 73–83.

dezu als Sedimentschichten der Generationen auf dem Dachboden abgelagert hatten:

Er hatte mit denselben Elementen ein neues Bild gemalt, eine andere Geschichte. Wir mussten uns ab diesem Zeitpunkt an diese Umverteilung des Gedächtnisses gewöhnen [Übers. S. M.].²⁶

Es liegt nahe, die neue Anordnung, die Umverteilung der Memoria mit dem Schreibprozess zu vergleichen, der im Familiengedächtnis gleichsam eine neue, subjektive Ordnung schafft und so aus der Familie einen Ort der Memoria, einen Schutzraum gegen Tod und Vergessen macht.

Die zitierte Episode kulminiert in einer Metalepse, einer rhetorischen Frage des Erzählers an den Leser:

Was ist im Inneren einer Nuss? Die Phantasie überschlägt sich: Die Höhle von Ali Baba? Das Holz des echten Kreuzes? Die Stimme von Rudolfo Valentino? Man knackt sie und isst sie. Man lernt, dass sie Spurenelemente und Vitamine enthält, Kohlehydrate und Fett, aber dass die Höhle von Ali Baba im Kopf der Scheherazade ist, das Holz des echten Kreuzes im Baum des Wissens und die Stimme von Valentino im Blick des Tauben (Übersetzung S. M.).²⁷

Diese ‚mise en abyme‘ stellt einen der raren Kommentare des Erzählers dar, in dem die Familiengeschichte als Phantasien provozierende Nuss erscheint, auch wenn sie von der biologischen Realität entzaubert werden. Aus den Anekdoten-Teilchen wird am Ende ein spielerisches Puzzle („puzzle familial“ nach Gaudreau 1996, 73), ein Familienporträt, dessen Fiktionalität und Subjektivität hier offengelegt werden, das die Sinnkonstitution jedoch verweigert.

Wenn Rouauds Romanzyklus konstruiert, dann handelt es sich um die Konstruktion eines Gedächtnisortes, in dem die Familie zum metonymischen Ort einer – wenn auch prekären – Identität des schreibenden Sub-

²⁶ « Avec les mêmes éléments il avait composé un autre tableau, une autre histoire. Il faudrait s’habituer désormais à cette redistribution de la mémoire [...] » (134).

²⁷ « Qu’y a-t-il à l’intérieur d’une noix? L’imagination s’emballe: la caverne d’Ali Baba? Le bois de la vraie Croix ? La voix de Rudolf Valentino ? On la casse et l’avale. On apprend qu’elle contient oligo-éléments et vitamines, glucides et lipides, mais que la caverne d’Ali Baba est dans la tête de Shéhérazade, le bois de la vraie Croix dans l’arbre de la Connaissance et la voix de Rudolf Valentino dans le regard du sourd » (136).

jekts wird. Dies zielt nicht auf die Genesis des Subjekts wie noch bei Proust, auf den Rouaud sich spielerisch bezieht (Gaudreau 1996), sondern auf die Schaffung eines Schreiborts.

Diese den nur angedeuteten Sinn sofort dekonstruierende Schreibweise kann auch die Familiengeschichte nicht mehr als Behälter gesicherter Erkenntnisse vermitteln. Im Modus des Spiels und des Rätsels jedoch, als Text-Puzzle, kann die Familiengeschichte in der Postmoderne zumindest ein Schreibenanlass sein. Und in einem postavantgardistischen Gestus verschiebt der Roman die Verfestigung von Ereignisfolge und Bedeutungskonstitution von der Geschichte auf die Ebene des Diskurses – als Konstruktionsaufgabe an den Leser.

Die Evolution des Familienromans

Die skizzierte Entwicklung des Familienromans in Frankreich ist, was die Komponenten der ‚Semantik‘ und der ‚Syntax‘ betrifft, von einer gegenläufigen Entwicklung geprägt.

Was die ‚Semantik‘ betrifft, beschreibt schon der erste französische Familienroman eine nicht funktionierende Familie, die gerade in ihrer Dysfunktion, in ihrer allgemeinen Bewegung von Aufstieg und Niedergang nicht Objekt der Beobachtung bleibt, sondern zur Metonymie der gesamten Gesellschaft des Second Empire werden kann, dargestellt in einem ausgreifenden Text-Fresco. Im Vergleich dazu ist Yourcenars Roman von einer weitgreifenden Entgrenzung geprägt, die die Familie immer wieder in der größeren Einheit, der ‚gens‘, auflöst; statt einer kontinuierlichen Geschichte verbindet der Roman einzelne Porträts von Mitgliedern der Familie (und anderen) zu einem exemplarischen Mosaik der flämischen Geschichte aus mentalitätsgeschichtlicher Perspektive. Rouaud schließlich verweigert in der Postmoderne die Geschichte, die er als vielteiliges und verwirrendes Puzzle aus Anekdoten und Porträts gestaltet, dessen Zusammensetzung und Sinngebung dem Leser als Aufgabe gegeben ist.

Von Zolas um den Anschein wissenschaftlicher Objektivität bemühter Schreibweise, die geradezu als Diskurskopie des biologischen Diskurses erscheint, führt in syntaktischer Hinsicht ein Aufbrechen der Ordnungen, eine Verkomplizierung der Schreibstrategien über Yourcenars indirekte Autobiographie zu Rouauds subtilem Spiel mit den Referenzen. Dabei

steht Zolas strikt heterodiegetischer, und qua Nullfokalisierung die gesamte Erzählung überblickendem Erzähler bei Yourcenar eine Erzählerin gegenüber, deren vermeintlich konservative Schreibweise sich bei näherem Hinsehen als stark autoreferentieller, das eigene Schreiben immer wieder thematisierender Diskurs entpuppt, der über die Verallgemeinerung, über die das Denken des Lebens von Familienmitgliedern vom Tode her eine Autobiographie verfasst. Rouauds Erzählweise hingegen ist von einer postmodernen Spielfreude – oder einer Verunsicherung – gekennzeichnet, die den innerfamiliären Diskurs zusammen mit der ihm inhärenten Fiktionalität zelebriert. Nicht umsonst erklärt der Autor, „dass der Roman wie die Zeit nur eine Frage des Tons und der Perspektive ist, und dass das Gedächtnis eine bewegende Fiktion ist“ [Übers. S M].²⁸

Die narrativen Strategien der Verrätselung verweisen am (vorläufigen) Endpunkt der Entwicklung des Familienromans die Sinnkonstitution, die Etablierung der ‚filiation‘, der Familie als Schreibort und metonymischen Konzentrationspunkt des Subjekts, letztendlich an den Leser.

Literatur

Primärliteratur

Alberti, Leon Battista. *I libri della famiglia*, a c. d. Ruggiero Romano e Alberto Tenenti (Torino 1969).

Alberti, Leon Battista. *Über das Hauswesen*, übers. W. Kraus, eingel. F. Schalk (Zürich 1962).

Lucas, Prosper, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* (Paris 1847–50).

Morel, Bénédict-Auguste. *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* (Paris 1857).

Rouaud, Jean. *Les champs d'honneur* (Paris 1990).

Rouaud, Jean. *La Désincarnation* (Paris 2002).

²⁸ « [...] Que le roman, comme le temps, est une question de ton et de point de vue, et que la mémoire est une fiction mouvante » (Rouaud, *Désincarnation*, 10).

- Yourcenar, Marguerite. *Carnet de notes de Mémoires d'Hadrien* (Paris 1974).
- Yourcenar, Marguerite. *Souvenir pieux* (Paris 1974).
- Yourcenar, Marguerite. *Gedenkbilder. Eine Familiengeschichte*, aus d. Französischen R. und H. Soellner (Frankfurt a. M. 1986).
- Yourcenar, Marguerite. *Archives du Nord* (Paris 1977).
- Yourcenar, Marguerite. *Lebensquellen*, aus d. Französischen R. und H. Soellner (Frankfurt a. M. 1987).
- Yourcenar, Marguerite. *Les Yeux ouverts* (Paris 1980).
- Zola, Emile. *La Fortune des Rougon*, in: ders., *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, éd. intégrale publ. s. l. dir. d'Armand Lanoux, études, notes et variantes établies p. Henri Mitterrand (Paris 1960).
- Zola, Emile. *Das Glück der Familie Rougon*, [o. Angabe des Übers.] hg. u. mit einem Nachwort von R. Schober (München 1974).
- Zola, Emile. *La Bête humaine*, in: ders., *Les Rougon-Macquart*, Bd. IV (Paris).
- Zola, Emile. *Das Tier im Menschen*, übers. G. Krüger, hg. R. Schober (München 1977).

Sekundärliteratur

- Andersson, Kajsa. *Le don sombre. Le thème de la mort dans quatre romans de Marguerite Yourcenar* (Uppsala 1989).
- Dehne, Corinna. *Der „Gedächtnisort“ Roman. Zur Literarisierung von Familiengedächtnis und Zeitgeschichte im Werk Jean Rouauds* (Berlin 2002).
- Deleuze Gilles. „Zola et la fêlure“, in: *Logique du sens* (Paris 1969), 373–386.
- D'Ormesson, Jean. „Marguerite Yourcenar. Entre la généalogie et le roman. Une autobiographie collective“, in: *Le Figaro Littéraire* 1634, 17./18.9.1977, 15.
- Drijkoningen, Fernand. „La Mort dans l'âme: *Les Champs d'honneur* de Jean Rouaud“, in: M. Ammouche-Kremers/ H. Hillenaar, Hg.: *Jeunes auteurs de Minuit* (Amsterdam 1994), 37–52.
- Föcking, Marc. *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert* (Tübingen 2002).
- Gaudreau, Hélène. „La Madeleine revisitée: *Les Champs d'honneur* de Jean Rouaud“, in: *Tangence* 52 (1996), 65–76.

- Goga, Yvonne. „La Désincarnation de Jean Rouaud – un art poétique“, in: *Jean Rouaud. L'imaginaire narratif, Actes du colloque de Cluj-Napoca* (17–19 avril 2008), dir. p. Y. Goga et S. Jiša (Cluj 2008), 218–230.
- Gumbrecht, Hans-Ulrich. *Zola im historischen Kontext. Für eine neue Lektüre des Rougon-Macquart-Zyklus* (München 1978).
- Ivens, Angelika. *Passé re-composé. Formen der Vergangenheitsdarstellung im Werk Marguerite Yourcenars* (Bonn 2001).
- Janssens, Peter. „L'écriture exhume: Sur Jean Rouaud“, in: *Ecritures contemporaines 2*, ed. J. Baetens et D. Viart (Paris 1999), 143–58.
- Laouyen, Mounir. *L'Autobiographie à l'ère du soupçon: Barthes, Sarraute et Robbe-Grillet* (Lille 2003).
- Lejeune, Philippe. „Nouveau Roman et retour à l'autobiographie“, in: *L'auteur et le manuscrit. Textes de Philippe Lejeune, Louis Marin ...*, rass. et prés. p. M. Contat (Paris: PUF, 1991), 51–70.
- Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir* (Paris 1979).
- Müller, Jens Oliver. *Poetik der Memoria im Roman* (Tübingen 2004).
- Obergöker, Timo. „Ecrire la part manquante – écriture de la guerre et autofiction dans *Les Champs d'honneur*“, in: *Jean Rouaud. L'Imaginaire narratif, Actes du colloque de Cluj-Napoca* (17–19 avril 2008), dir. p. Y. Goga et S. Jiša (Cluj 2008), 128–145.
- Pagès, Alain/Morgan, Owen. *Guide Emile Zola* (Paris 2002).
- Ruhe, Ernstpeter. „Centre vide, cadre plein. Les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet“, in: *Autobiographie & Avant-garde*, A. Hornung/ E. Ruhe, Hg. (Tübingen 1992), 29–51.
- Schulze-Witzenrath, Elisabeth. „Marguerite Yourcenars *Le Labyrinthe du monde* zwischen Autobiographie und historischem Roman“, in: *Entgrenzungen. Studien zur Geschichte kultureller Grenzüberschreitungen*, Festgabe f. Karl Maurer, hg. R. Behrens und U. L. Figge (Würzburg 1992), 221–51.
- Van den Heuvel, Pierre. „Réel imaginaire et imaginé vécu dans *Les Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet“, in: *Autobiographie & Avant-garde*, A. Hornung/ E. Ruhe, Hg. (Tübingen 1992), 101–116.
- Viart, Dominique. „Filiations littéraires“, in: *Ecritures contemporaines 2. Etats du roman contemporain*, Actes du colloque de Calaceite, 6–13 juillet 1996, ed. J. Baetens et D. Viart (Paris 1999), 115–139.

Kapitel 5

Der Abstieg einer Kaufmannsfamilie im Fortschrittsjahrhundert und der Aufstieg einer Unternehmerfamilie

Thomas Mann, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (1901) und
Rudolf Herzog, *Die Wiskottens* (1905)

Heinz Hillmann

Thomas Manns *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (1901) erscheint uns als der exemplarische Familienroman. Vier Generationen werden erzählt von Johann bis Hanno, wie im Alten Testament die vier einander folgenden Patriarchen – aber nicht wie dort in der Frühzeit mit einer Geschichte des Aufstiegs und der Ausbreitung, sondern als *Verfall einer Familie*, wie der Untertitel programmatisch ankündigt. In einem frühen Stadium der Planung des Romans hatte der Autor schon den Titel „Abstieg“ notiert; und die Forschung hat darauf verwiesen, dass der dann endgültige Titel in seiner Doppelung von Familiennamen und Programm deutlich genug auf die Struktur des Titels von Émile Zolas berühmten Roman *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire* (1871–93) verweist (Kapitel 4) und sich damit in die Reihe der Dekadenzromane einordnet, die damals Mode wurden. Und selbst wenn Thomas Mann Zola nicht oder erst viel später gelesen haben sollte – seine Äußerungen dazu sind etwas nebulös –, so wusste doch jeder Bescheid, der Roman war in aller Munde, und man kannte ihn, auch ohne ihn gelesen zu haben. Heinrich Mann war dem französischen Muster gefolgt und hatte es erst gegen Ende seines Romans *In einer Familie* (1894) in eine gegenläufige Richtung gekehrt. Das Dekadenzthema war um 1900, also am Ende eines sich als ungeheuren Fortschritt verstehenden Jahrhunderts, so dominant, dass es alle Arten von Drama und Prosa in seinen Bann zog.

Wenn man nun trotz Zeitgeist und Autorenmeinung nicht so recht an die durchgehende Homogenität und Unumkehrbarkeit solcher Konzepte glaubt, weder in den Erzählungen und Kulturphilosophien, noch gar im Geschehen der Welt selbst, das sie ja nur konzeptualisieren; wenn man andererseits biologische oder erbliche Degeneration ganz ohne andre Ursachenzusammenhänge in literarischen Texten nicht sogleich vermutet – außer in Thesenromanen verminderter Komplexität und Qualität –, dann wird man bei Thomas Manns Roman unweigerlich auf die von Generation zu Generation immer schlechter werdenden Zähne (wenigstens der männlichen Familienmitglieder) hinweisen, die ja durch die Wagner'sche Leitmotivtechnik aus dem Untergangszyklus des *Ring des Nibelungen* (1876) deutlich betont seien. So scheint dann der Roman auf eine simple Grundlinie gebracht und man mag ihn nicht gern wieder aufschlagen. Aber da nun mal *Buddenbrooks* als der Familienroman schlechthin gilt, glaubte ich in unserer Vorlesung nicht um ihn herumzukommen.

Peter von Matt (*Der Chef in der Krise*, 2007) hat den Roman umstandslos auf den biologischen Diskurs des 19. Jahrhunderts festgelegt.

„Verfall einer Familie“, lautet der Untertitel des Romans, und damit ist bereits die Horizontlinie gezogen, innerhalb derer alles spielt und spielen muß. Ein Vorentscheid ist getroffen, der die Handlung bis ins einzelne determiniert (235).

Und

[...] der Grund dafür liegt ganz allein in der uns heute reichlich abstrus anmutenden Theorie vom progressiven biologischen Verfall, der sich mit naturwissenschaftlicher Notwendigkeit von Generation zu Generation ereigne, wobei eine zunehmende Nervenschwäche die Tatkraft reduziere, die künstlerische Sensibilität hingegen wachsen lasse. Dieses Konzept stammt aus der Vererbungslehre des späten 19. Jahrhunderts (236).

Wie man sieht, kritisiert von Matt diese, dem Roman von ihm zugeschriebene Konstruktion.

Georg Lukàcs (*Auf der Suche nach dem Bürger*, 1945 und *Thomas Mann*, 1957) dagegen stellt den Roman in einen marxistisch geschichtsphilosophischen Diskurs und bewertet die so von ihm konstruierte typische Bedeutung höchst positiv. Er erklärt die Geschichte der *Buddenbrooks* zum Para-

digma des Verfalls des aufgeklärt-fortschrittlichen Bürgertums, das seine klassengeschichtliche Weltmission um 1800 gegen den Adel übernahm und nun, in der imperialistischen Phase der Klassenherrschaft um 1900, durch das neue, bourgeoise Paradigma der Familie der Hagenströms abgelöst wird. Damit passt der Roman dann genau in die Konzeption eines Schemas, in dem immer eine herrschende Klasse im Kampf durch die nächste abgelöst wird, bis die Geschichte dieser Kämpfe in der Selbstregierung der nun autonomen Arbeiterklasse zur Ruhe kommt. Man sieht, wie das Wunsch-Konzept Geschichte sich durchsetzt, wie es sich die ‚Fakten‘ nimmt und in das eigene Muster organisiert, und natürlich lassen sich in literarischen Texten bei leidlicher Intelligenz immer Fakten genug finden. Wie in Thomas Manns Roman eben die Buddenbrooks und die Hagenströms und diese in einer zeitlichen Folge. Diese jedenfalls stimmt, ohne Frage. Nur dass Lukàcs in seiner großmächtigen Deutung der ‚bourgeoisen‘ Hagenströms ausgerechnet Tonis persönlicher Ranküne aufsitzt und ihre persönliche Schelte zur welthistorischen Charakterisierung benutzt – ganz gegen die klarsichtige Mahnung ihres Bruders Thomas, der die Unbekümmertheit und legere Großzügigkeit der Hagenströms betont, über die er selbst nicht mehr verfügt.

Das sind zwei gegeneinander geführte Stimmen erzählter Personen, die die Stimme des Erzählers eher in Richtung von Thomas moderiert. – Der Erzähler dieses Romans lässt vielen Stimmen und Wertungen Raum und lässt mancherlei gelten. Vielleicht trifft das, trotz des Untertitels, auch auf eine gewisse Offenheit und Polyvalenz des Verfalls-Themas selbst zu: der Autor hatte ursprünglich Morten Schwarzkopf, Tonis frühen Geliebten, in Lübeck später als Arzt praktizieren lassen, ihn als Analytiker der Degeneration einführen wollen – genau diese Rolle eines autoritativen Diskurses aber dann gerade nicht eingefügt.

Vorsicht ist also angebracht. Auch gegenüber einer von mir ins Auge gefassten Geschichte des Wandels von der alten Sippe und Großfamilie mit der fest zu ihr selbst gehörenden Arbeit im Ganzen Haus oder der Firma hin zur Kleinfamilie, deren Arbeit nach draußen verlagert ist. Sie gilt zwar für die historische Wirklichkeit heute im Großen und Ganzen und bei aller Differenzierung als akzeptiert, aber ob sie auch im literarischen Universum Geltung hat, ob der Erzähler unseres Romans sie auch hier eigens so modelliert hat, weiß ich nicht so genau. Es gibt durchaus Beispiele dafür, etwa die Krögers mit ihrem jüngsten Sohn, der ‚nur noch‘ Postbeamter in Ro-

stock wird; und selbst Christian Buddenbrook mit seiner Arbeit in London und Chile darf man vielleicht in diese Reihe stellen. Jochen Vogt (*Thomas Mann: „Buddenbrooks“*, 1983, 29–39) hat weitere, auf den ersten Blick eher unspezifisch erscheinende Beispiele freigelegt; Christians und Tonis Ehen und Wohnverhältnisse, ja sogar Thomas' moderne Villa, die zwar noch sehr repräsentativ, aber nicht mehr für eine Großfamilie gedacht ist, wie schon das alte Familienhaus in der Mengstraße zuletzt nicht mehr in dieser Weise genutzt war. Aber der Erzähler hat sie kaum in dieser Richtung symbolisch gestaltet, sodass man sie wohl nur als symptomatisches Durchschlagen der Realgeschichte lesen kann.

Und vielleicht ist auch die übliche Lektüre dieses Romans, eine nostalgisch-elegische Teilnahme an einem Familienleben mit seinen Festen und Essen, seinen Geburten und Toden und Heiraten in einem wohlhabenden Haus, von dem aus die Geschichte der ganzen Stadt beruhigt betrachtet wird, das Symptom einer ganz anderen Formation unsres Jahrhunderts, das die enorme Beliebtheit dieses Romans noch nach 100 Jahren in aller Welt erklärt.

*

Was aber ist dann die Konstruktion einer Familiengeschichte in diesem Roman? Und wie können wir sie lesen vor dem Hintergrund der Merkmale, die wir in dieser Vorlesung allmählich herausgearbeitet haben? Die erneute Lektüre des Romans – mit großer Faszination und wachsender Hochachtung übrigens – hat eine gewisse Lockerung aus den üblichen literaturhistorischen Zuweisungen zur Folge gehabt und den Blick stärker auf die allgemeinere Struktur von Familiengeschichten überhaupt gerichtet. Besonders das Erzählgebot innerhalb von Familien und das Familiengedächtnis als eine das Geschlecht über lange Zeit zusammenhaltende, stabilisierende Kraft ist dabei als ein wichtiges Merkmal hervorgetreten, allerdings in *Buddenbrooks* gerade als ein gefährlich destabilisierendes Moment, weil es den notwendig werdenden kreativen Anpassungen an eine sich vielfach wandelnde Welt eher entgegen wirkt.

*

Beginnen wir mit der Gesamt-Geschichte und ihrer Einteilung. Der Roman erzählt die – fast möchte man sagen – klassischen vier Generationen von Johann, dem „alten M. Buddenbrook“ (10), über Jean den Konsul und Thomas den Senator bis zu Hanno, dem letzten Sohn, der schon als Junge stirbt. Zu dieser rund 100-jährigen Hauptgeschichte gibt es die in allen Familiengeschichten übliche längere Vorgeschichte, die knapp berichtet wird, als der Konsul in der Familienchronik liest.

Aber es gibt, jedenfalls auf den ersten Blick, nicht die meist legendäre Urgeschichte zur Vorgeschichte, die wohl der naturalistische Diskurs ausschloss. Allerdings könnte man die aus der Lutherzeit überkommene Familien-Bibel als sozusagen geistliche Urgeschichte der Familie verstehen, da sie eine die Generationen überdauernde Einrichtung der Weitergabe an den Erstgeborenen stiftet, also eine genealogische Kette, die auf den protestantischen Religionsgründer und ‚geistlichen Urvater‘ zurückreicht. In dem knappen Bericht wird ihr ein ziemliches Gewicht eingeräumt: „Und dann war umständlich nachgewiesen, daß ihm die alte, zu Wittenberg gedruckte Bibel zugehöre und dass sie auf seinen Erstgeborenen und wiederum auf dessen Ältesten übergehen solle“ (62).

Wenn es richtig ist, dass der Roman hier eine religiös moralische Urgeschichte einführt, dann kann oder muss man sogar die Haltungen und Handlungen der Söhne und Enkel als konsequente Aufnahme und Weitergabe lesen, bis zu Thomas' fataler Deutung eines Gewitters als Orakel und göttlicher Strafe. Denn in der Logik der Urgeschichte und ihres Ursprungsvaters wirkt dessen Gebot und Muster bindend fort.

Der Überblick über Geschichte und Vorgeschichte – und vielleicht auch die Urgeschichte – macht anschaulich, wie man aus einem mehrere Jahrhunderte dauernden Geschehen eine Geschichte macht, einen zeitlich begrenzten Ablauf mit einer bestimmten Bedeutung. Denn an sich hätte der Romanerzähler ja genauso gut das wechselhafte, in vielen Linien sich verzweigende Auf und Ab vom Ende des 16. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts (und in den Nebenlinien darüber hinaus) erzählen können. In einem Stil, wie ihn offenbar die Chronik prägt, in der der Konsul liest, mit Daten verschiedener Art aus dem Leben der Familie und des Geschäfts und eingestreuten Maximimen.

Und natürlich hätte es nahe gelegen, die Geschichte mit dem „alten Johan Buddenbrook“, dem „Vater des Vaters“ (61), also dem Firmengründer selbst zu beginnen und – Hanno am Ende weglassend – mit dem Sena-

tor Buddenbrook zu enden. Das hätte eine Aufstiegs- und Erfolgsgeschichte gegeben, die nicht nur das Wachstum der Firma, sondern auch das sich steigernde Ansehen der Familie und den immer größeren Rang ihrer Chefs in der Selbstregierung der Stadt modelliert haben könnte. Es wäre ein ganz anderer Roman geworden. Das zeigen schon die in den Roman eingelegten Erwähnungen – und das machen die in der kritischen Ausgabe inzwischen zugänglichen Dokumente der Familie Mann noch viel deutlicher.

Aber ein literarischer Text will eine bestimmte Ordnung und einen eigenen Sinn in ein bloßes Geschehen bringen, will Daten in eine bedeutsame Folge bringen, gerne natürlich, wenn es sich um eine Familiengeschichte handelt, als eine hoffnungsvolle des Aufstiegs, oder notfalls auch in eine des Abstiegs – aber auf jeden Fall bloß kein Hin und Her und richtungsloses Auf und Ab. Das entspricht durchaus unsern Bedürfnissen als Leser (und sogar im Leben). Selbst die Beschränkung auf vier Generationen hat damit zu tun. Wir haben sie in allen unsern Geschichten gefunden, und das ist wahrscheinlich kein Zufall. Hier in Thomas Manns Roman wären es ja mit dem Firmengründer sinnvoller Weise eher fünf Generationen gewesen. Aber das wird unüberschaubar. Mehr noch, es entspricht nicht dem lebendigen Familiengedächtnis, dessen Mitteilungen und Aufnahmen von persönlichen Erinnerungen nicht überdehnt werden können und sonst unüberschaubar werden.

In der vom Konsul gelesenen Chronik waren „von diesem Vorfahren“, eben jenem alten Johan, „schon alle Daten bekannt“, heißt es ausdrücklich im Roman. „Wann er die Frieseln und wann die echten Blattern gehabt, war treu verzeichnet“ (61), und so geht es noch ein Stück fort. Aber dann wird eine seiner Maximen auch im Einzelnen wörtlich erwähnt: „„Mein Sohn, sey mit Lust bey den Geschäften am Tage, aber mache nur solche, dass wir bey Nacht ruhig schlafen können““ (62). Dass nun unter „manchen guten Ermahnungen“ des Firmengründers gerade diese Maxime über Geschäft und Gewissen ausgewählt und im Romanuniversum aufbewahrt wird, ist natürlich kein zufälliges Faktum. Sie hat ihren Ort direkt neben der Bibel, die aus Luthers Zeit und Ort Wittenberg stammt, und so weist auch sie, wenn ich das nicht übergewichtet habe, auf eine geistliche Urgeschichte der Familie zurück.

Tatsächlich nimmt die Hauptgeschichte den Faden der Urgeschichte auf und spinnt ihn über Jean bis zu Thomas weiter. Es ist eine Geschichte, die auf der Seite des Menschen vom guten Gewissen handelt und auf der Seite

Gottes von seinem Segen, der auf die guten Taten und das gute Gewissen folgt – seit dem hebräischen Testament immer ein durchaus materieller Segen: also bei einer Kaufmannsfamilie sowohl der geschäftliche Gewinn und der Wohlstand der Familie, wie ihr Fortbestand durch glückliche Heiraten und Kindersegen, besonders an tüchtigen Söhnen und Familienchefs.

Geschäft und Gewissen und, damit verbunden, Segen und Schicksal als glückliche Fügung von oben oder Unglück als Strafe oder auch bloße Folge, diese Thematik zieht sich von der Urgeschichte ab durch den Roman und ist fest mit dem Leitthema des Verfalls verbunden.

Der Erzähler selbst, mit seiner eignen Stimme, äußert sich dazu kaum – das gehört zu der streng gewahrten ‚impassibilité‘, die Thomas Mann von den französischen Modernen und insbesondere von Gustave Flaubert übernommen hat. Vielmehr wird dieses Thema mit den Stimmen der Figuren entfaltet. Mehr noch, sie selbst werden durch ihre eigenen Reden, ihre Erzählungen und ihr Schreiben in ihrem Handeln bestimmt. Das führt der Erzähler geradezu vor. Und zwar vom Romanbeginn an.

Gleich das berühmte erste Kapitel des ersten Teils beginnt ja mit der Katechisierung Tonis durch den Großvater und eben mit diesem – durch die bedeutsame Anfangsposition betonten – sehr dinglich handfesten Segen: „Ich glaube, dass mich Gott –“, und dann, nach einigem Zögern, „geschaffen hat samt allen Kreaturen“ und so immer fort, bis sie schließlich zu den handfesteren Segensfolgen selbst kommt: „Dazu Kleider und Schuhe“, sprach sie, „Essen und Trinken, Haus und Hof, Weib und Kind, Acker und Vieh ...“ (9). Natürlich klingt das im Munde des jungen Mädchens und dazu mitten in einer Stadt komisch genug, aber die Komik betrifft diese figurativen Perspektiven, nicht den erzählerischen Sinn im ‚Allmachtskapitel‘, wie Jean Paul das genannt hat.

Toni, erst stecken geblieben in dem auswendig gelernten Text, kann, einmal in Fahrt geraten, gar nicht mehr stoppen – den ganzen Artikel des gerade neu gedruckten Katechismus spricht sie buchstäblich, so „wie wenn man im Winter auf dem kleinen Handschlitten mit den Brüdern den ‚Jerusalemberg‘ hinunterfuhr“, wie der Erzähler diese Automatik in Tonis Gedanken spöttisch kommentiert, während der Großvater in ein Gelächter ausbricht. „Er lachte vor Vergnügen, sich über den Katechismus mokieren zu können, und hatte wahrscheinlich nur zu diesem Zwecke das kleine Examen vorgenommen“ (10). Für Johann, den aufgeklärten Bürger des 18. Jahrhunderts, ist Religion weder Sache des schlichten noch des pietis-

tisch-gefühlvollen Glaubens, wie er seinem Sohn Jean eigen sein wird. Für ihn sind Geschäft und Gewissen in einer völlig ungebrochenen Übereinstimmung einfach gegeben, wie für die Bürger seiner Stadt auch, und als deren Exponent den „wohlweisen“ Senat, der den Katechismus „soeben, Anno 1835“ (10) mit der gleichen ungetrübten Sicherheit herausgegeben hat. Wir erfahren nicht viel über die Religiosität von Monsieur, aber sie dürfte einem selbstverständlichen Glauben an die gottgewollte Anständigkeit bürgerlichen Handelns und ihrem göttlichen Segen schon hier auf Erden in Gestalt von Wohlstand gewiss recht nahe kommen. Die populäre Ethik des Protestantismus in simpelster Form, wie sie Max Weber als eine Theologie des frühen Kapitals genauer beschrieben hat.

So ist für diesen ersten Buddenbrook auch keine Spur einer Dekadenz mentaler Art zu befürchten, wie er sich aus einem Konflikt von Geschäft und Gewissen ergeben würde. Immerhin macht er ja besondere Geschäfte als Heereslieferant. Ganz anders bei seinem Sohn Jean. Zwar teilt er mit seinem Vater diese Glaubensüberzeugung, aber nicht so sehr als vorausgesetzte Selbstverständlichkeit, sondern als fromme Selbstvergewisserung, so wenn er in der Chronik seine eigene Lebensgeschichte noch einmal überliest, um „sich wieder einmal dankbar der Erkenntnis zu freuen, wie immer und in aller Gefahr Gottes Hand ihn sichtbar gesegnet“ hatte, und gerät dabei in so tiefe Rührung über seine Errettung aus zwei Unglückssituationen, in denen er nach allgemeiner Erwartung eigentlich hätte umkommen müssen, dass er nach der Lektüre „hinter sein letztes Amen“ schreibt: „Ja, Herr, ich will dich loben ewiglich“ (57f). Wir kennen solches Absuchen der eigenen Vergangenheit auf göttliche Zeichen aus pietistischen Autobiographien gut, es ist eine feste, geprägte Form, sozusagen eine fromme Rhetorik – und der Erzähler kennt sie genau so: „Die Feder eilte weiter, glatt behende ... und redete Zeile für Zeile zu Gott“. Die Feder redet Zeile für Zeile zu Gott – das ist eine sehr, sehr ironische Formulierung des Erzählers, die wie bei Tonis Schlittenfahrt durch den Katechismus-Artikel den Automatismus dieses Gottesschreibens betont: Nicht der Konsul schreibt seine Frömmigkeit aus sich heraus, sondern der fromme Stil, die Feder redet ihn, lässt ihn mit Gott reden. Das meine ich, wenn ich sage, dass der Erzähler seine Figuren vorführt, denn dass die zu Gott redende Feder nicht bloß ein kleiner Witz ist, zeigt ihre verschärfte Wiederholung, als der Konsul eigentlich einen Schlusspunkt setzen will: „Nach drei Seiten schrieb der Konsul ein ‚Amen‘, allein die Feder glitt weiter, sie glitt mit feinem Geräusch noch

über manches Blatt, sie schrieb von der köstlichen Quelle, die den müden Wandersmann labt“ (57) und so immer fort. – Die Differenz von Figuren- und Erzähler-Rede ist hier nicht zu übersehen.

Die Frömmigkeit verselbstständigt sich, sie löst sich aus dem unmittelbaren Lebenszusammenhang, ganz anders als in der Patriarchengeschichte. Im modernen Roman stimmt sie mit ihm auch nicht mehr überein, weder was die himmlische Führung und ihren Segen in allen Alltagsereignissen, noch was die praktische Vernunft als moralische Orientierung betrifft. Für diese transzendente wie irdisch immanente Desorientierung will ich nun je ein Beispiel geben, das den Verfall der ‚gesunden‘, aber auch skrupellosen Handlungssicherheit in der zweiten Generation scharf beleuchtet – während der Monsieur Buddenbrook selbstverständlich am preußisch-französischen Krieg verdient und die Firma auf diese Weise hochgebracht hat.

Der Konsul ist sich ganz sicher, dass seine Tochter Toni nicht ihren selbstgewählten, geliebten Morten Schwarzkopf heiraten darf, sondern den von ihm, dem Vater, ins Auge gefassten Kaufmann Grünlich. Er handelt dabei ganz in der Rolle seiner – und der langen Reihe aller voraufgehenden – Väter und ihrer Aufgabe, den Fortbestand und Aufstieg der Familie zu garantieren. Dieses elementare sozialbiologische Erhaltungs- und Überlebensgebot ist zugleich kulturell und religiös abgesichert, also Gottesgebot und Familiengebot. Ich habe das ja in der Familiengeschichte der Patriarchen des Alten Testaments gezeigt (Kapitel 1), und seine Fortwirkung ist bis weit über das 18. Jahrhundert in der Familientradition festzustellen. Der Konsul würde dagegen verstoßen, wenn er Toni mit ihrer ‚bloß‘ persönlichen Liebe gewähren ließe – genau wie die Tochter, wenn sie ihm nicht gehorchen würde; denn im Gebot „du sollst deinen Vater und deine Mutter ehren, damit es dir wohl ergehe und du lange lebest auf Erden“ ist ja das Fortleben auch an die Gehorsamspflicht gebunden. Diesen, hier von außerhalb des Romans hereingeholten Diskurs finden wir aber auch fast wörtlich im Roman selbst, wenn der Vater an seine, in eine persönliche Liebesbindung getretene Tochter schreibt und die alte überpersönliche Vätervergabe einfordert:

„Wir sind, meine Tochter, nicht *dafür* geboren, was wir mit kurzsichtigen Augen für unser eigenes, kleines, persönliches Glück halten, denn wir sind nicht lose, unabhängige und für sich bestehende Einzelwesen, sondern wie Glieder in einer Kette, und wir wären, so wie

wir sind, nicht denkbar ohne die Reihe derjenigen, die uns vorangingen und uns die Wege wiesen, indem sie ihrerseits mit Strenge und ohne nach rechts oder links zu blicken, einer erprobten und ehrwürdigen Überlieferung folgten. Dein Weg, wie mich dünkt, liegt seit längeren Wochen klar und scharf abgegrenzt vor Dir, und Du müßtest nicht meine Tochter sein, nicht die Enkelin Deines in Gott ruhenden Großvaters und überhaupt nicht ein würdig Glied unserer Familie, wenn Du ernstlich im Sinne hättest, Du allein, mit Trotz und Flattersinn Deine eigenen, unordentlichen Pfade zu gehen“ (160f).

Natürlich ist es anachronistisch, mit unserem heutigen Maßstab von persönlicher Liebe und daraus allein zulässiger Liebesheirat und der Selbstverwirklichung des „Einzelwesens“ diesen Vater zu kritisieren. Und wir werden noch sehen, wie rasch Toni auf dessen, ja auch noch in ihr selbst fest einprogrammierte Linie einschwenkt, obwohl sie die damals schon literarisch entwickelte neue, romantische Liebe kennt und lebt. Der Erzähler nimmt deshalb weder für sie, noch für den Konsul auch nur irgendwie Partei, er wahrt streng seine ‚impassibilité‘ und zeigt gerade dadurch, wie die Figuren auf den ihnen buchstäblich ‚vorgeschriebenen‘ Bahnen automatisch gehen müssen.

Auch wenn sie scheitern: Der Konsul, indem er dem alten Familien- und Gottesgebot folgt und Grünlichs Heiratsbegehren als göttliche Fügung in genauer persönlicher Übereinstimmung mit seinem eigenen, gottgeleiteten, also auch seine Kinder umgreifenden Geschick sieht – und deshalb völlig blind ist für die heuchlerische Frömmigkeit Grünlichs, die es nur auf die Mitgift und nicht die Tochter selbst abgesehen hat. Eine fatale Blindheit, die den sonst kühlen und klaren Sinn des Kaufmanns so trübt, dass er die Finanzverhältnisse und Fälschungen des schon vor dem Konkurs stehenden ‚Schwiegersohns‘ nicht wie sonst prüft und durchschaut. – In älteren Zeiten waren die Herden der Schafe und Ziegen mit Augen anschaulich, sodass man sich nicht verblenden lassen konnte wie in der Moderne, wo alles nur auf dem Papier in Zahlen, Bilanzen und verfälschbar dazu versteckt werden kann. (Wir haben das ja gerade in einer dadurch ausgelösten globalen Finanzkrise noch viel komplizierter versteckt und schwer zu entschlüsseln erfahren.)

Als die fatalen Verhältnisse Grünlichs schließlich offen vor den Augen des Konsuls liegen, sowohl als regelrechter Geschäfts- wie als Ehe- und

menschlicher Betrug, da fühlt sich Jean Buddenbrook nicht nur schuldig gegenüber seiner Tochter. Vielmehr, und das ist viel schlimmer, er ist tief erschüttert in seinem eigentlichen Fundament, dem Glauben an die allgemeine und ihm auch persönlich zugewandte Fügung Gottes. Er gerät in eine Art religiöser Depression und übertriebener Frömmerei, die seine sonst praktische Alltagssicherheit stört, ganz ähnlich wie sie später Thomas zermürben nach dem ‚Orakel‘ der Pöppenrader Ernte. Ein religionspsychischer, ein mentaler Verfall –, den der Roman deutlich als einen solchen herausstellt, und der weder erbbiologisch noch irgend klassenbedingt ist – wie die klischeehaften Rezeptionslinien wollen. Wohl aber zeigt der Roman, wie das Jahrtausende alte Gebotsensemble der Mehrgenerationenfamilie in der Neuzeit in die Krise gerät und als eine wichtige Phase im Abstiegsprozess der Buddenbrooks wirkt.

*

Es sind, um es gleich hier einmal generell vorweg zu formulieren, eine ganze Reihe von solchen Phasen und Momenten, die man nicht auf eine, einem gerade passende und bequeme Generallinie bringen kann. Das ist ja gerade die literarische Qualität dieses Romans, dass er keine eindimensionale Kausalität durchsetzt, keine These, wie Germanisten sie gerne als Wissenschaftler konstruieren, weil sie an zu einfache Begriffe und konsistente Eindeutigkeiten glauben. Oder manchmal auch Romanautoren. Wie vielleicht auch Thomas Manns Vorgänger Zola mit seinem positivistischen Erbewissen? (Und Thomas Mann selbst mit einer sozusagen pflichtschuldigen Reverenz, den schlechten Familienzähnen?)

Wie kühl und klar ein Mitglied einer Familienfirma handeln muss, das weiß Jean sonst ganz genau. Als es darum geht, ob sein Halbbruder aus der ersten Ehe seines Vaters Johann noch einen ‚Nachschlag‘ zu seiner schon ausbezahlten Abfindung erhält oder nicht, sieht ihn der alte Vater im dunkel gewordenen Zimmer nicht mehr gut und fragt, was er mache. „Ich rechne“, sagte der Konsul trocken. Die Kerze flammte auf, und man sah, wie er gerade aufgerichtet und mit Augen, so kalt und aufmerksam, wie sie während des ganzen Nachmittags noch nicht dreingeschaut hatten“, blickt und dann nach der Rechnung entscheidet, es würde „sich für die Firma um einen Verlust von Hunderttausenden“ handeln, mit dem „sie nicht rechnen kann, mit dem ich als künftiger alleiniger Inhaber nicht rechnen kann ... Nein Papa!“

beschloß er mit einer energischen Handbewegung und richtete sich noch höher auf. ‚Ich muß Ihnen abraten, nachzugeben!‘ –

‚Na also! Punktum! N'en parlons plus! En avant! Ins Bett!‘“ (53f), sagt da der Alte prompt, der von Anfang an genau in diesem Sinne entschieden hatte. Nichts kann die ungebrochene Selbstsicherheit seiner Generation besser beleuchten als diese knappen Worte. Während es ja zunächst gerade der fromme Konsul der nächsten Generation war, der freundlich verträglicher mit seinem Bruder umgehen wollte.

„Aber, Vater, diese böse Feindschaft mit meinem Bruder, deinem ältesten Sohne ... Es sollte kein heimlicher Riß durch das Gebäude laufen, das wir mit Gottes gnädiger Hilfe errichtet haben ... Eine Familie muß einig sein, muß zusammenhalten, Vater, sonst klopft das Übel an die Thür ...“ (53)

–, so hatte der Konsul noch vor seiner Rechnung zu bedenken gegeben. Man kann fast mit Händen die alte, harte Logik der großen Familie greifen, aber hier in der weichen, verfeinerten und verinnerlichten pietistischen Selbstsensibilisierung des Gewissens, und damit auch die damit zerstörte Robustheit eines älteren, strikt zweckmäßigen Handelns; man sieht direkt vor Augen die moderne Gespaltenheit des Subjekts zwischen Gewissen und Geschäft in der neuen Generation. Aber man sieht auch, wie darin die objektive Widersprüchlichkeit einer Familienfirma hervortritt, die als Firma den Logiken des Geschäfts folgen muss, um ihrem Selbsterhaltungsgesetz zu genügen; als Familie aber auch dem persönlichen Wohl jedes Mitglieds genügen soll und der Verträglichkeit und Einheit aller dieser Mitglieder! Ja, diese Einheit und Verträglichkeit der Familie ist umgekehrt auch wieder die Voraussetzung dafür, dass die Familie das Firmengebäude erhält und fortbaut, das sie birgt, schützt und ernährt. – Wir gebrauchen nicht gern den Begriff der Tragik für die bürgerlichen Verhältnisse der Neuzeit, weil wir gern glauben, sie seien nicht auch ein Schicksal, sondern als menschlich gemachte mit der menschlichen Vernunft zu lösen. Aber vielleicht ist das ja gar nicht so einfach.

Den Widerspruch hier im modernen Roman haben wir schon in der Patriarchenfamilie am Streit um die Erstgeburt aufdecken können, und erst Gott selbst musste ihn dort durch sein Eingreifen auflösen. – Die moderne Gesellschaft hat ihn durch die Trennung von Familie und Arbeit abgelöst, und zwar bei den meisten alten Familienfirmen durch die Teilung der Rol-

len von Familienvater und Chef der Betriebsleitung oder ihre Ersetzung durch ein separates Management, beziehungsweise die Umwandlung des Familienbesitzes in verschiedene Formen des Kapitalbesitzes Dritter. Versteht sich, dass hier neue Widersprüche auftraten, wie ja jede Lösung eines Problems neue Probleme erzeugt, die dann wieder gelöst sein wollen.

Das muss auch Thomas erfahren, der Sohn des Konsuls und mit ihm die nächste Generation. Damit kommen wir zu unserem nächsten Beispiel.

Thomas hat, wenn ich richtig sehe, die religiösen Probleme seines Vaters nicht mehr, weil er von einem christlichen Glauben ziemlich befreit ist. An die Stelle der Religion sind bei ihm die Literatur und die Philosophie sowie überhaupt die modernere Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts getreten. Diese Verlagerung einer Orientierung von den heiligen zu den profanen Texten teilt er durchaus mit seinem Stand und Jahrhundert. Insofern ist er gleichzeitig als sein religiöser Vater, der aber als politischer Mensch oder genauer in seinen polit-ökonomischen Interessen ausgesprochen modern war, ein Liberaler, der den Bürgerkönig Louis Philip und den Konstitutionalismus auch für Deutschland befürwortet und den überregionalen Zollverein Preußens sehr schätzt – Verhältnisse, die sein Sohn Thomas später selbstverständlich voraussetzt und nutzt. Thomas ist gewiss der modernste, der am meisten gebildete auch, und insofern, bei aller kaufmännischen Ausbildung und Kompetenz, zugleich fast so etwas wie ein Intellektueller. Aber wie seinem Vater die Religion, so macht dem Sohn gerade diese Intelligenz und Reflexivität zu schaffen. Thomas ist nicht etwa biologisch degeneriert und deshalb seelisch und ästhetisch verfeinert – wie das der biologische Diskurs diktiert; sondern die literarische Kultur ermöglicht ihm eine Reflexivität, die ihn im praktischen Handeln schwächt und seelisch zermürbt. Sie hindert, sie lähmt ihn geradezu, sie stellt ihm ein Bein nach dem andern, kurz sie schwächt sein selbstverständliches, zweckrationales Handeln als Geschäftsmann. Hier wirkt sein mentaler Verfall, wird eine gefährliche, ihn ankränkelnde Selbstbeobachtung wirksam, die Eckhart Heftrich, der Herausgeber der kritischen Mann-Ausgabe, mit Recht als ein Dekadenzmerkmal benannt hat, das um die Jahrhundertwende literarisch ubiquitär wurde. Damit hat der Autor seinen Kaufmann regelrecht infiziert, vielleicht ein wenig anachronistisch, zu weit zurück für den Thomas der Sechziger- und Siebzigerjahre, und vielleicht auch, durch seinen eigenen Intellektuellenstatus verführt, eine Spur unrealistisch für Thomas' Berufsstand.

Für diese Selbstbeobachtung und ihre gefährlichen Folgen zunächst nur ein kleineres Beispiel. Wenn der verachtete und geschäftlich erfolglose Bruder Christian im Club sein ominöses Bonmot macht, dass jede Geschäftshandlung eigentlich eine Betrügerei sei, weil eine durch die Gewinnspanne zwischen Kauf und Verkauf erzielte Übervorteilung, ein Äquivalenzschwindel also, gerät Thomas in eine solche Wut und Empörung, dass er Christian regelrecht fertig macht. Hier redet er als Geschäftsmann, der seiner Sache ganz sicher ist. Aber Thomas, intelligent wie er ist, ertappt sich später bei einem ganz ähnlichen Gedanken und „fühlt wie ihm das Blut in den Kopf“ steigt:

Christian hatte, in seiner indiskreten und kompromittierenden Art, vor vielen Ohren eine liederliche Äußerung getan, über welche er ihn, wütend, empört, aufs äußerste gereizt, zur Rede gestellt hatte. Eigentlich, hatte Christian gesagt, eigentlich und im Grunde sei doch jeder Geschäftsmann ein Betrüger ... Wie? war diese insipide und nichtswürdige Redensart ihrem Wesen nach so weit entfernt von derjenigen, die er sich selbst soeben noch seiner Schwester gegenüber gestattet hatte? (519f).

Reflektiert wie er ist, entdeckt Thomas sofort die Gefahr, in die er mit dieser Entdeckung gerät, er könnte ja, bei Strafe des Untergangs, nicht mehr guten Gewissens handeln. Er reißt sich „mit Gewalt“ (520) aus diesem Zwiespalt heraus und beschließt, die Pöppenrader Ernte auf dem Halm zu kaufen – ein Geschäft, das der Tradition seiner und aller Firmen der Stadt widerspricht, weil es einen halsabschneiderischen Extraprofit gegenüber einem in Not geratenen adeligen Landwirt darstellt. Aber es geht ihm gar nicht um diesen Extraprofit, es geht ihm vielmehr darum, den unerschütterlichen Grund wiederzufinden, auf dem ein Kaufmann steht, der selbstverständlich seinen Handel betreibt und nicht von Sprüchen nach der Manier Christians angefochten ist. Er übergeht sein Gewissen, er schaltet es aus, um wieder als nicht gespaltenen Geschäftsmann leben zu können, hart und brutal, wie das Geschäftsleben das verlangt. Kurz, es geht ihm nicht um den Gewinn, sondern um einen Grundsatz, eine fundamentale Sicherheit der Handlungsmaximen. Und so versteht er den Kauf dieser Pöppenrader Ernte nicht nur als ein Exempel, sondern als ein regelrechtes Orakel auf die Wiederherstellung einer normalen, nicht von Selbstzweifeln angekränkelten, dekadenten Existenz. „Gelang es, dann war er wiederherge-

stellt, dann würde er wieder wagen, dann würde er das Glück und die Macht wieder mit diesen inneren elastischen Klammern halten“ (521).

Was Thomas hier plant, das ist ein moralisches Orakel, ein Versuch, Zufall als Schicksal und dieses dann als Legitimation eines unangefochtenen Handelns zu deuten. Ein moderner Aberglaube, aber aus dem uraltem Glaubensgrund der, wie Jan Assmann das genannt hat, ‚*justitia connectiva*‘, nach der Gott das rechte Handeln mit Glück und Segen, das unrechte aber mit Strafe und Unglück verbindet. Als Thomas’ Plan und Handeln später missglückt – natürlich bloß durch den Zufall eines Gewitters, das die gekaufte Ernte vernichtet -, nimmt er das als ein höheres Zeichen und verfällt in einen tiefen Fatalismus, von dem er sich nicht mehr erholt. Thomas hätte es natürlich auch als Pech nehmen, als das verstehen können, was es ist und sich deshalb vor solch riskanten Orakeln in Zukunft hüten können. Aber seine von vornherein als Orakel verstandene Entscheidung holt ihn jetzt ein. Der Erzähler führt genau das vor – nicht etwa inszeniert er als autoritative Erzählmacht den Zufall als Strafe des Geschicks oder einer göttlichen Fügung, wie das der Konsul vielleicht getan hätte; gewiss aber jede Gestalt oder das ganze Volk Israel im Alten Testament, beglaubigt durch ihre Erzähler oder Propheten. Das Buch ‚*Hiob*‘ erörtert genau dieses Problem in einem so narrativen wie argumentativen Diskurs.

*

Hinter Thomas’ Zwiespalt – „War er ein praktischer Mensch oder ein zärtlicher Träumer“ (516) – sieht man natürlich Schopenhauers Dilemma von Wille und Vorstellung, das weiß die Forschung lange und es war ja auch gar nicht so schwer zu entdecken. Und dass sein Fatalismus etwas mit Wagner und vor allem dessen *Ring* zu tun hat, mag ja auch sein. Doch das sind ‚*Einflüsse*‘, Wissenseinschläge in einen Roman und hier erst bekommen sie ihre spezifische, literarische Bedeutung im Handeln und Denken der Figuren einer Erzählung.

Buddenbrooks aber ist ein Familienroman, und das heißt, dass alle Einzelbedeutungen der Logik und den Kraftlinien dieses semantischen Feldes gehorchen, konkret: Thomas’ Fatalismus ist nur die Umkehrung des optimistischen Glaubens seines Vaters, des Konsuls, dass Gott die Geschehnisse der Welt und das Schicksal seiner Familie und seines eigenen Lebens gerecht und gütig führt, wenn das eigene Handeln in Übereinstimmung mit

den göttlichen Geboten geführt wird. Diese prästabilisierte Harmonie haben wir ja schon bei den Patriarchen der hebräischen Bibel gesehen, deren Erzähler sie ganz unbedingt an die Hilfe Gottes glauben lässt, sei es durch die Leitung seiner Gebote und Weisungen, sei es durch seinen direkten Eingriff vor allem dann, wenn eines seiner Gebote nicht so recht zur gegebenen Lage passt, also wenn zum Beispiel das Gebot der Herrschaftsübergabe an die Erstgeburt auf einen dafür ungeeigneten Sohn angewandt werden müsste, wie im Fall Esau. Den Zwiespalt, in den sein Vater Jakob kommt, nimmt ihm Gott ab. Götter sind in einem solchen Dilemma souveräner und deshalb nicht entbehrlich, vor allem nicht für einen Familienchef.

Denn auf ihm lastet alle Verantwortung, immer etwas mehr, als er eigentlich tragen und bewältigen kann. Er muss ja nicht nur wie der Vater einer Klein- und Zweigenerationenfamilie für diesen begrenzten Zeitraum sorgen, sondern er muss für ein ganzes Geschlecht, eine lange Generationenkette und ihre Zukunft sorgen, muss einen langfristigen Bestand garantieren. Dabei kann dann gerade das, was die Leistung und der Erfolg dieser Familie war, zu einer drückenden Last werden, die ihn nicht nur überfordert, sondern geradezu schwächt, ihn aufreibt und mürbe macht. Die gelungene Tradition schlägt in Erosion ihrer Mitglieder um, sie programmiert geradezu Dekadenz, sie lähmt sie, sie zerstört die Unbekümmertheit des Anfangs. Die geglückte Vergangenheit wird dann zum Erfolgszwang, ist dann nicht mehr der sichere Grund, sondern eine zu große Last. Bei Thomas und noch mehr bei Hanno werden wir das noch beobachten können. Aber schon der Konsul bekommt das zu spüren, noch bevor sein Glauben an göttliche Hilfe und Führung erschüttert wird.

Früh schon, noch vor dem Fehlgriff in die Liebe Tonis, entwickelt der Konsul eine Art von Fatalismus aus Verantwortungsdruck. Im ersten Teil führt die Familie ein Gespräch, in dem die Rede auf die Ratenkamps kommt, deren Haus ja die Buddenbrooks gekauft haben, in dem sie wohnen. Ein solches Haus steht metonymisch für die Familie und ihre Geschichte, sodass die Buddenbrooks gleichsam in den Geist der Ratenkamps einziehen. Das ist natürlich kein wirkendes Fatum, doch wenn man es herbeiredet, kann es das werden, wird es zur sich selbst erfüllenden Prophezie – genau wie sie sich Thomas später durch sein eigenes Orakel zuzieht.

Die Ratenkamps waren eine glänzende Familie, deren Niedergang in der letzten Generation der in der Tischrunde sitzende, gut informierte Makler mit sehr handfest irdischen Gründen erklärt, nämlich mit der Wahl

des falschen und betrügerischen Associé Geelmack. Doch der Konsul deutet diese äußeren Gründe um, er ‚versteht‘ den Familienchef sozusagen von innen, weil er sich in ihn versetzt mit seinen eigenen Gefühlen:

„Er war wie gelähmt“, sagte der Konsul. Sein Gesicht hatte einen düsteren und verschlossenen Ausdruck angenommen. Er bewegte, vornübergebeugt, den Löffel in seiner Suppe und ließ dann und wann einen kurzen Blick seiner kleinen, runden, tiefliegenden Augen zum oberen Tische hinaufschweifen. „Er ging wie unter einem Druck einher, und ich glaube, man kann diesen Druck begreifen. Was veranlaßte ihn, sich mit Geelmack zu verbinden, der bitterwenig Kapital hinzubachte, und dem niemand den besten Leumund machte? Er muß das Bedürfnis empfunden haben, einen Teil der furchtbaren Verantwortlichkeit auf irgendjemanden abzuwälzen, weil er fühlte, daß es unaufhaltsam zu Ende ging ... Diese Firma hatte abgewirtschaftet, diese alte Familie war passée. Wilhelm Geelmack hat sicherlich nur den letzten Anstoß zum Ruin gegeben“ (25f).

Seelischer Druck und Niedergang haben in dieser Deutung keine Ursachen von Art falscher Entscheidungen oder ungünstiger Umstände und unglücklicher Zufälle, sondern diese werden, genau umgekehrt in einem tieferen Gefühl des Verhängnisses aus unerträglicher Verantwortung gesucht, einer Ahnung, die ähnlich wie in der optimistischen prästabilisierten Harmonie in Übereinstimmung ist mit einem hinter den Dingen liegenden, metaphysischen Verhängnis, das allererst die ‚prima causa‘ der Fehlentscheidungen ist, wie der Konsul in seiner Rede gegen Geelmacks irdisch reale Ursachenkette erst allmählich ‚entdeckt‘:

„Aber ich glaube, daß Dietrich Ratenkamp sich notwendig und unvermeidlich mit Geelmack verbinden mußte, damit das Schicksal erfüllt wurde ... Er muß unter dem Druck einer unerbittlichen Notwendigkeit gehandelt haben“ (26).

Da nun der Konsul weder ein solch hintergründiges Schicksal mit allweisendem Blick erkennen und erzählen noch die Gedanken und Gefühle Ratenkamps mit einem Blick in dessen Inneres anschauen, fühlen konnte, ist seine Geschichte eine fiktionale Erzählung. Er spinnt den Faden einer knappen Verfallsgeschichte einer Familie. Wieder also deutlich – und dazu

im Dialog – Figurenrede. Das aber heißt: Wir dürfen sie nicht dem Erzähler als extradiegetischer Instanz und Vorausdeutung und objektive Beglaubigung der Buddenbrook-Geschichte in Mund und Stimme legen. (Und schon gar nicht dem Autor, der, nach einem Wort Brechts, in vielen Köpfen denkt, wie diese in ihm.) Vielmehr führt der Erzähler vor, wie man sich eine solche Geschichte zurechtdichtet, die einen dann buchstäblich vorbestimmt und an ihren Fäden zieht. Der alte, aufgeklärte Monsieur Buddenbrook sieht das sofort. „Na, assez, Jean’, sagte der alte Buddenbrook und legte seinen Löffel aus der Hand. ‚Das ist so eine von deinen idées.‘“ (26). Ihn, den ‚gesunden‘, mit sich identischen, selbstgewiss Handelnden ficht so eine ‚kranke‘ Geschichte nicht an, er hat die Firma in aller Selbstverständlichkeit hochgebracht, unbehelligt von solchen „Ideen“ und ersponnenen Geschichten.

Aber gerade weil das so ist, wird deutlich, was den Konsul bewegt und bestimmt. Nicht die äußere, objektive Geschichte, sondern die innere, subjektive, die er sich selbst erzählt und die deshalb so wirkungsmächtig werden kann.

Geschichten, die zum Schatz des Familien-Gedächtnisses werden – egal ob eigene oder angeeignete, wirkliche oder erdichtete –, machen Geschichte. Das ist eines der Axiome der neueren Gedächtnisforschung, das ist allgemeiner Konsens und gilt in der Psychoanalyse und Biographieforschung wie für Familien- und Nationalforschung.

Der Erzähler der Buddenbrooks hat diese Wirkungsmacht von Erzählungen unübersehbar an einem weiteren Beispiel vor Augen geführt, an Toni.

*

Im zehnten Kapitel des dritten Teils schreibt sie einen entschiedenen und gut begründeten Brief aus Travemünde. Sie könne Grünlich nicht heiraten, weil sie schon „anderweitig gebunden“ ist „an Jemanden, der mich liebt, und den ich liebe“. Das ist Morten Schwarzkopf, „der Arzt werden will und, sowie er Doktor ist, um meine Hand anhalten will“. Das ist eine auf Liebe begründete wechselseitige Versprechung des Paares, eine geplante moderne Liebesheirat autonomer Personen, die sich aber der Tradition väterlicher Vergabe der Tochter noch verpflichtet wissen und deshalb um die Hand der Tochter anhalten, die Vergabe also symbolisch einholen werden, sobald der Mann die Frau erhalten und so die volle Verantwortung über-

nehmen kann. – Aber Toni kennt auch die ständisch-patrizischen Vergaberegeln noch gut, nach denen sie einen Kaufmann heiraten müsste. So zieht sie auch das ständische Register: „aber Morten gehört eben zu dem anderen Teile von angesehenen Herren, den Gelehrten“ (159f).

Darauf schreibt der Vater seinen uns schon bekannten Brief und holt sie nach Lübeck zurück. Doch die sonst fügsame Toni ist, zwar nicht durchweg, aber dennoch ungebrochen. Im 13. Kapitel aber gerät sie eher zufällig an den Sekretär, an dem auch ihr Vater die Chronik gelesen und darin seine eigene und die Geschichte der Töchter bis zu diesem Zeitpunkt geschrieben hat, wir erinnern uns, wie ihn die Feder schreiben und schreiben ließ. Und genauso bestimmt nun die Vor-Schrift dieser und der ganzen Familiengeschichte Toni. Sie liest lange und am Schluss ergreift sie die Feder und schreibt ihre Geschichte zu Ende: „Verlobte sich am 22. September 1845 mit Herrn Bendix Grünlich, Kaufmann zu Hamburg“ (174). Schreibt im Präteritum, was erst in Zukunft geschehen wird, schreibt ihr Leben in der Grammatik der Chronik, die die Familie geschrieben hat, fort, um sie zu leben. Sie schreibt sich buchstäblich, wie es immer so schön neugermanistisch heißt, in die Familiengeschichte ein.

Von der personalen zur korporativen Identität, vom persönlichen Brief zur überpersönlichen Chronik. Dieser Erzähler weiß, was eine Mehrgenerationenfamilie und ihr Familiengedächtnis bedeutet. Die, Tonis Schlusssatz vorausgehende längere Partie müsste ich eigentlich hier ohne weiteren Kommentar so einrücken, wie sie da steht. Sie öffnet einen scharfen Blick darauf, was diese Familien oft jahrhundertlang zusammenhielt, eben ihre Genealogie, ihre Chronik, ihre Rhetorik und ihre erzählte Geschichte und deren tiefe Wirkung auf die folgenden Generationen.

Die Grammatik des Präteritums, die Vergangenheitsform generell, beherrscht die Gegenwart und Zukunft dieser alten Familien. In den vergleichsweise weniger mobilen früheren Zeiten sorgte das für Stabilität und Bestand – in einem Jahrhundert mit starkem Wandel und stürmischem Fortschritt wie im 19. Jahrhundert wurde gerade das problematisch und bewirkte ihren Verfall.

Wäre Toni der moderneren Liebessemantik gefolgt und hätte, durchaus nicht blind vor Liebe, sondern mit ihren Standes-Erwägungen durchaus verständig, Morten Schwarzkopf heiraten dürfen, es wäre ihrer Familie gut bekommen, es hätte den Verlust von viel Geld, Ansehen und manchem

Kummer, ja sogar Gotteskummer erspart. Verfall, mit einem Worte auch hier, aber durch ungleichzeitige Heiratspolitik.

*

Man darf über den ideellen Momenten der Familienerhaltung die materiellen, lebenswichtigen Regeln und Bedingungen nicht vergessen. Dazu gehört vor allem die Brautwahl und überhaupt die Vergabe der Söhne und Töchter durch den Clanchef, die sogenannte arrangierte oder Sachehe. Die standesgemäße Ehe war natürlich keine Ehrenmarotte, sondern eine materiale Notwendigkeit, die man in diesem Roman noch sehr genau beobachten kann, weil ja der Erzähler die Ab- und Zuflüsse des Familienvermögens genau verzeichnet (und sich der Autor in der Konzeptionsphase dafür sogar Jahres-Listen angelegt hat). Frauen erhalten bei ihrer Hochzeit eine ganz erheblich hohe Summe als Mitgift, die in einer Familienfirma zugleich das Betriebsvermögen verringert. Männer, die wie Christian und Jeans älterer Bruder nicht standesgemäß, also ‚daneben‘ heiraten, bringen dagegen keine Mitgift ein, ja sie müssen sogar noch abgefunden und sonst erhalten werden. Schon das allein schwächt das Betriebskapital unmittelbar. Aber es hat auch mittelbare Auswirkungen, es schädigt den Ruf der Familie und damit die Ehechancen (und Mitgifteinkünfte) der andern Familienmitglieder und nachfolgender Generationen in der angeseheneren und betuchteren Gesellschaft. Die Familie verliert an Reputationswert und damit auch an ‚Credit‘, an Finanzen, lukrativen Ehen und Ämterzugängen. – Da der Firmenleiter zugleich der Familienvater ist, und also sowohl Erfolg und Finanzen der Firma wie die Vergabe der Töchter und Söhne finanziell und ständisch im Auge behalten muss, über Generationen hinweg des ganzen Geschlechts, sieht man gerade daran, welche erheblichen Belastungen er ausgesetzt ist. Sieht aber auch, mit welcher Fügsamkeit alle Mitglieder ausgestattet werden müssen, um in den ‚Segen‘ und Genuss der erheblichen Leistungen dieser Familien zu kommen, die ja auch verarmte Mitglieder aus einer Nebenlinie wie Klothilde aufnehmen oder erwerbsschwache Söhne wie Christian mit seiner Aline Puvogel aushalten.

Christians Stoßseufzer: „Die Selbstständigkeit ist so gar nichts für mich, das merke ich mehr und mehr. Diese Verantwortlichkeit ... Als Angestellter geht man abends sorglos nach Hause ... Und in London bin ich gerne gewesen ...“ (446) macht schlaglichtartig klar, was die Nachteile der großen

Vorteile dieser Großfamilien waren. Und er beleuchtet damit zugleich die Vorteile moderner Kleinfamilien, die solche langfristigen Orientierungen und Aufgaben abgelegt haben – welche wir freilich heute wieder zu vermissen beginnen und zu reorganisieren versuchen: überhaupt noch Kinder zu bekommen, sie nachhaltig zu erziehen und zu prägen; für die Alten zu sorgen und Zukunft zu planen.

*

Ist die Brautwahl, wie wir das immer genannt haben, oder allgemeiner überhaupt das Verhältnis von persönlicher Liebe und korporativ geforderter Sachehe und Vatervergabe der Kinder seit der Patriarchengeschichte ein notorisches Konfliktfeld, so ist die alte Regel der Herrschafts- und Besitzübergabe an den Erstgeborenen bei den Buddenbrooks kein großes Problem, da sie nicht strikt, sondern nur tendenziell gilt. Gotthold, der erste Sohn des alten Johann, hat aus Liebe „in einen Laden geheiratet“ (52), wie sein Vater verächtlich sagt, aber da sein zweiter Sohn gern die Nachfolge übernimmt, da er auch gern auf den väterlichen Hinweis die passende Frau nimmt („Sein Vater hatte ihm auf die Schulter geklopft und ihn auf die Tochter des reichen Kröger, die der Firma eine stattliche Mitgift zuführte, aufmerksam gemacht, er war von Herzen einverstanden gewesen, und hatte fortan seine Gattin verehrt als die ihm von Gott anvertraute Gefährtin“, 59), übernimmt er die Firmen- und Familienleitung. Die Söhne sind, wie auf die passende Ehe, so auch für diese Laufbahn eingerichtet. Für den Konsul ist übrigens die ihm vom Vater nahegelegte Frau auch die ihm von Gott anvertraute Gefährtin – das Zitat ist ein deutliches Äquivalent zum Handeln des Konsuls an seiner Tochter.

Thomas, der eine Geliebte hat, kann sich ziemlich leicht von ihr trennen, weil er von Anfang an seine Liebe nicht auf die Ehe richtet. „Dergleichen muss durchgemacht werden“ (169), sagt er zu seiner um ihren Morten leidenden Schwester (107), nicht lieblos, aber so selbstverständlich, wie sich in Fontanes *Irrungen Wirrungen* (1888) Botho von Rienäcker von seiner Gärtnerin und Thomas selbst kurz drauf von seinem Blumenmädchen trennt. Er geht, wie das für Kaufmannssöhne üblich war, zur weiteren Ausbildung in eine befreundete, renommierte Firma nach Amsterdam und weiß im Sinne der Vergangenheit seiner Ahnen voraus: „Man wird getragen, siehst du ... Wenn ich am Leben bin, werde ich das Geschäft übernehmen, werde

ich eine Partie machen“ (184). – Das läuft so ab, wie wir mit sechs in die Schule gehen und ein paar Jahre später die erste Freundin haben.

Als Thomas später seiner Mutter aus Amsterdam mitteilt, dass er die schöne und reiche Gerda Arnoldsen heiraten werde, nimmt er diesen Satz wieder auf:

„Und was die ‚Partie‘ betrifft? ... Ach, ich ängstige mich beinahe davor, dass die Stephan Kistenmaker und Hermann Hagenström und Peter Döhlmann und Onkel Justus und die ganze Stadt mich pfiffig anblinzeln wird, wenn man von der Partie erfährt; denn mein zukünftiger Schwiegervater ist Millionär ... Mein Gott, was läßt sich darüber sagen? Es gibt so viel Halbes in uns, das so oder so gedeutet werden kann. Ich verehere Gerda Arnoldsen mit Enthusiasmus, aber ich bin durchaus nicht gesonnen, tief genug in mich selbst hinabzusteigen, um zu ergründen, ob und inwiefern die hohe Mitgift, die man mir gleich bei der ersten Vorstellung ziemlich zynischer Weise ins Ohr flüsterte, zu diesem Enthusiasmus beigetragen hat. Ich liebe sie, aber es macht mein Glück und meinen Stolz desto größer, dass ich, indem sie mein eigen wird, gleichzeitig unserer Firma einen bedeutenden Kapitalzufluß erobere“ (317f).

Thomas hat nicht etwa gerechnet und Gerda berechnend erobert, es ist schon Liebe und Faszination, was ihn zu ihr gezogen hat, aber es passt gut, es hat sich vorteilhaft ergeben, dass sie auch das Betriebskapital erhöht. Der Kaufmann liegt direkt neben dem Liebhaber in seiner Seele, wie nicht. Man wird in solchen Familien so ‚eingestellt‘, und es ist eher sympathisch, dass er sich das nicht verhehlt – wie man doch auch in unseren spontaneren Liebesverhältnissen mancherlei Nebeninteressen hat, aber nicht so genau damit umgeht, so differenziert, aufmerksam. Thomas ist eben wirklich ein nachdenklicher, ein reflektierter Mensch mit seiner literarischen Bildung, mitten in seiner Kaufmannsexistenz. Aber auf Selbstzweifel lässt er sich hier noch nicht ein, ist er doch noch nicht gesonnen, tief genug in sich selbst hinabzusteigen.

So bringt er alles mit, was er als Familienchef braucht, eine repräsentative und schöne und kluge Frau, eine vorzügliche Ausbildung, eine gut ausgestattete, wenn auch etwas altmodische Firma, ausreichend Kapital – und, zunächst wenigstens, keine ihn anfechtende Selbstbeobachtung, wohl aber sympathische Reflexivität. Auf jeden Fall: nichts Dekadentes, kein bisschen

Degeneration! Entsprechend schwungvoll übernimmt er das Geschäft und erneuert es.

Wie also kann es geschehen, dass ausgerechnet dieser qualifizierte und begünstigte Erbe seine Firma – ja was eigentlich? – beendet, denn er ruiniert sie ja nicht!

Der Autor Thomas Mann hat einen kompetenten Verwandten seiner ‚autobiographisch faktualen‘ Bezugsfamilie befragt, was eine Firma ruinieren kann (und sich dabei auch nach dem Kauf einer Ernte auf dem Halm erkundigt). Sein Gewährsmann hat mehrere solcher ökonomischen Ursachen und Zufälle genannt und betont, dass es nie einer dieser Faktoren allein ist. Es würde sich lohnen, diese Liste einmal mit den Vorfällen im Roman genauer zu vergleichen, am besten mit einem Wirtschaftswissenschaftler. Aber selbst bei dem hier nur ganz oberflächlichen Vergleich fällt auf, dass der Erzähler zwar einige unglückliche Umstände übernimmt – wie den Konkurs einer Firma in Frankfurt und den für die Firma von Thomas daraus folgenden Verlust einer Summe von 40 000 Kurantmark. Den gleichen Verlust bringt die durch Unwetter vernichtete Pöppenrader Ernte. „Dieser unternehmerische Mißgriff kann aber das solide Haus Buddenbrook unmöglich erschüttern“, sagt von Matt so realistisch wie lakonisch (270). Tatsächlich sind das vergleichsweise kleine Einbußen, die durch die enorme Mitgift Gerdas ausgeglichen, ja weit übertroffen werden.

Was aber – wenn es nicht die abstrus biologische Theorie des Romans ist, wie von Matt meint –, was führt denn zum Verfall der Familie, wenn die Firma gar nicht schlecht dasteht, ja sie sogar floriert, und wenn die Verhältnisse innerhalb der Familie sich kaum geändert haben gegenüber der vorigen Generation? Vielleicht kann man etwas vereinfachend sagen, dass es an einem gewissen Traditionalismus der Firma und hier, neben dem eher rechnerisch und verwalterisch handelnden Associé ziemlichen Alters, vor allem an Thomas selbst liegt. Thomas gerät sozusagen aus seiner Zeit und aus ihrer neuen Geschäftsmentalität heraus.

Nostalgisch schildert er die Art, wie sein Großvater Geschäfte machte:

„Mein Großvater zum Beispiel ... er kutscherte vierspännig nach Süd-Deutschland, der alte Herr mit seinem Puderkopf und seinen Eskarpins, als preußischer Heereslieferant. Und dann charmierte er umher und ließ seine Künste spielen und machte ein unglaubliches Geld, Kis-

tenmaker! – Ach, ich fürchte beinahe, dass der Kaufmann eine immer banalere Existenz wird, mit der Zeit“ (294).

Thomas fehlt in seiner Zeit die räumliche, persönliche Unmittelbarkeit der Begegnung bei Geschäften, auch die persönliche Wirkung. Er sieht sehr scharf, eben weil er ein gebildeter, kultivierter Mensch ist, dass sich der Geschäftsstil verändert hat, dass er mittelbarer, abstrakter, durch Räume und moderne Medien getrennter geworden ist. Thomas wird so zum Opfer einer ersten Globalisierungswelle im 19. Jahrhundert. Wir können seine Beschreibung und Klage aus der jüngsten Globalisierung unserer Zeit heraus heute viel besser verstehen: „Der Verkehr erleichtert sich immer mehr, die Kurse sind immer schneller bekannt ... Ja, die alten Leute hatten es anders“ (294). Ein gewisser Traditionalismus, ein Beharrungsbedürfnis mag jedem in seine Verhältnisse eingelebten Menschen eigen sein, aber das Unvermögen, sich selbst im Rhythmus der eigenen Zeit zu beschleunigen, ist natürlich für Mitglieder solch alter Familien besonders stark. Während wir die Schule und vielleicht noch die Universität besuchen und dann erst einen Beruf ergreifen, der meist nicht mit dem des Vaters und schon gar nicht der Vorväter übereinstimmt, und dort ‚up to date‘ beginnen, haben jene denselben Beruf wie die Väter und Vorväter, haben ihn von ihnen erlernt, mit ihnen erlebt oder erzählt bekommen und sind davon imprägniert. Das genau ist ja, was ich die Dominanz der Vergangenheitsform über Gegenwart und Zukunft genannt habe: Hier, in einer neuen beschleunigten Zeit, wird solch gute Stabilisierung geradezu gefährlich. Man höre sich den gemütlich alten Geschäftsstil des Firmenchefs Thomas einmal an:

So klagte er manchmal, und darum waren es im Grunde seine liebsten Geschäfte, wenn er ganz gelegentlich, auf einem Familienspaziergange vielleicht, in eine Mühle eintrat, mit dem Besitzer, der sich gehrt fühlte, plauderte und leichthin, en passant, in guter Laune, einen guten Kontrakt mit ihm abschloß (294).

Thomas wird ungleichzeitig mit seiner Zeit. Das stört und zerstört Arbeitsfreude und Produktivität, das erschöpft und zermürbt. Das ist Thomas' ‚Verfall‘ – keine biologische, sondern eine kulturelle und psychosomatisch werdende Depression eines Mannes in dieser Familie.

Noch schlimmer wird es dadurch, dass ihn auch seine Umgebung so mit der Familientradition identifiziert, wie er selbst es tut. Korporative und

städtische Identität spielen ineinander und verschärfen das Symptom der Krankheit. „Er war nicht nur er selbst; man ehrte in ihm noch die unvergessenen Persönlichkeiten seines Vaters, Großvaters, und abgesehen von seinen eigenen geschäftlichen und öffentlichen Erfolgen war er der Träger eines hundertjährigen Bürgertums“ (279). Korporative Identität im Innern und kulturelle Repräsentativität außen schließen sich so zusammen, dass er darin gefangen ist. Er wird zur Traditionalität in Person, sozusagen ihr lebendiges Monument. Als man ihn, gegen Hermann Hagenström, in das freigewordenen Amt des Senators wählt, wird er gerade durch diesen größten Erfolg in der Familiengeschichte zu dessen Opfer.

In diesen Stadt-Geschäften fehlt es ihm natürlich nicht an Ernsthaftigkeit und Kompetenz, wohl aber an moderner Leichtigkeit. Ganz anders als bei dem von ihm mit Aufmerksamkeit beobachteten Hermann Hagenström.

Das neuartige und damit Reizvolle seiner Persönlichkeit, das, was ihn auszeichnete und ihm in den Augen Vieler eine führende Stellung gab, war der liberale und tolerante Grundzug seines Wesens. Die legere und großzügige Art, mit der er Geld verdiente und verausgabte, war etwas anderes als die zähe, geduldige und von streng überlieferten Prinzipien geleitete Arbeit seiner Mitbürger. Dieser Mann stand frei von den hemmenden Fesseln der Tradition und der Pietät auf seinen eigenen Füßen, und alles Altmodische war ihm fremd (450).

Ganz ähnlich äußert sich Thomas gegenüber seiner absprechenden Schwester Toni, aber hier spricht der Erzähler eher mit eigener Stimme und eigenem Blick und beglaubigt Thomas' Einschätzung. Das taugt nicht dazu, aus Hagenström den skrupellosen, aggressiven Parvenu und Bourgeois zu machen, der in das militaristische und imperialistische Kaiserreich passt – mit dem sich übrigens das alte Lübecker Bürgertum immer seit dem Großvater auch in den Kriegen gerne verbunden und davon profitiert hat.

Thomas betont die Freiheit von den Fesseln der Tradition, und diese nicht als Rechtfertigung etwa unmoralischen Handelns. Und genauso meint Freiheit von Pietät nicht Pietätlosigkeit im Sinne von skrupellosem Handeln, sondern von dem ständigen frommen Aufblick zu den hehren Ahnen und das Maßnehmen an ihnen – wir haben ja sowohl an Johann wie am Konsul Jean gesehen, dass sie weder in Geschäften noch in Familiensachen besonders zimperlich waren. Hagenström begründet also in den Augen Thomas' und des Erzählers eine neue, eine andere und zeitgemäße,

keine schlechtere Tradition und damit eine gleichzeitige Familie – ein neuer Zyklus beginnt nach den Buddenbrooks und zuvor den Ratenkamps.

Hinter der im Zentrum der Erzählung stehenden Verfallsgeschichte einer Familie, eben der Buddenbrooks, wird also interessanter und überraschenderweise eine zyklische Geschichte vom Auf- und Abstieg dreier Geschlechter sichtbar, eine Reihe von den Ratenkamps über die Buddenbrooks zu den Hagenströms. Dass der Erzähler seine Geschichte so angelegt hat, wird auch darin sichtbar, dass die Buddenbrooks das Haus der Ratenkamps in ihrer Aufstiegsphase kaufen, genau wie dann die Hagenströms eben dies Haus von den Buddenbrooks erwerben.

Unbekümmertheit und Frische des Handelns ist typisch für den Beginn, Reflexivität bis zur Handlungs lähmung aber kennzeichnet die späte Phase einer Familie – deshalb wird der todessehnsüchtige Thomas am Ende zugleich die Vision eines Knaben haben, der irgendwo in der Welt aufwächst, „gut ausgerüstet und wohlgelungen, begabt, seine Fähigkeiten zu entwickeln, gerade gewachsen und ungetrübt rein, grausam und munter“, und diesen phantasiert er sich sozusagen in Nietzsche'scher Rhetorik – als seinen Sohn, ja als seine eigene Wiedergeburt und Familienfortsetzung: „Das ist mein Sohn. *Das bin ich*“ (725).

Thomas, den ungleichzeitig werdenden, strengt alles ungeheuer an – obwohl auch „seine Geschäfte [...] in diesen Jahren so ausgezeichnet wie ehemals nur zu Zeit seines Großvaters“ gingen (461). Aber es ist nicht die physische und psychisch-kulturelle Anstrengung allein, sondern ihr mentaler, ideeller Reflex, wie schon bei seinem Vater. Denn so wie dieser dichtet er sich, kenntnisreich und belesen wie er ist, eine Verhängnistheorie zurecht, die zu seiner eigenen Ungleichzeitigkeit passt, eine persönliche Mythologie des fatalen Schicksals (was immer daran von außen aus Wagner und andern genommen sein mag). Ich, so sagt er zu Toni, „ich weiß es aus Leben und Geschichte. Ich weiß, daß oft die äußeren sichtbarlichen und greifbaren Zeichen und Symbole des Glücks und Aufstiegs erst erscheinen, wenn in Wahrheit schon wieder alles abwärts geht“ (474). Das ist so eine von deinen idées, hätte sein klarkopfiger Großvater zu ihm gesagt, wie er es zur fatalistischen Ratenkamp-Phantasie seines Sohns, des Konsuls Jean, gesagt hatte. Gefährlich, weil sie eine Aufstiegs- oder doch höchstens vorübergehende Stagnationsphase in eine Abstiegsphase umdeutbar macht, ohne dass sie es wirklich wäre. Gefährlich auch, weil sie kleinere Misserfolge zu Zeichen einer tiefer liegenden Tendenz umdeutet und damit höher bewer-

tet, während sie eine sichtbare Prosperität und gute Geschäftslage abwertet und zum bloßen Schein der Oberfläche erklärt. Genau das tut ja Thomas, wenn er die 40 000 Kurantmark Firmenverlust aus dem Konkurs einer Frankfurter Firma sowie die gleiche Verlustsumme aus der vom Zufall eines Unwetters vernichteten Pöppenrader Ernte als Schicksalszeichen versteht, aber Gerdas Dreihunderttausend Mitgift sowie das Erbe nach dem Tod seiner Mutter nicht als Glückszeichen oder zumindest als ein erhebliches Firmenskapital versteht und nutzt, obwohl er doch die Liegenschaften richtigerweise durch Verkauf in Liquidität umsetzt. Er macht nur noch mutlose, kleine rechenhafte Geschäfte – eine Folge seines Orakels zur Pöppenrader Ernte und der selbsterdichteten Abstiegsgeschichte. Der Erzähler macht das ganz deutlich als eine Selffulfilling Prophecy, indem er die überaus günstigen Geschäftsbedingungen während des preußisch-französischen Kriegs und nach der Reichsgründung betont und dem Geschäftsgebaren Thomas' und seines nur noch rechnerischen und verwaltenden Associés Markus gegenüberstellt:

Was das rein Geschäftliche betraf, so galt im allgemeinen sein Vermögen für stark reduziert und die Firma für im Rückgange begriffen. Dennoch war er, sein mütterliches Erbe, den Anteil am Mengstraßenhaus und den Grundbesitz eingerechnet, ein Mann von mehr als sechshunderttausend Mark Kurant. Das Betriebskapital aber lag brach seit langen Jahren, mit dem pfennigweisen Geschäftemachen, dessen sich der Senator zur Zeit der Pöppenrader Ernteangelegenheit angeklagt hatte, war es seit dem Schlage, den er damals empfangen hatte, nicht besser, sondern schlimmer geworden, und jetzt, in einer Zeit, da alles sich frisch und siegesfroh regte, da seit dem Eintritt der Stadt in den Zollverein kleine Krämergeschäfte imstande waren, sich binnen weniger Jahre zu angesehenen Großhandlungen zu entwickeln, jetzt ruhte die Firma ‚Johann Buddenbrook‘, ohne irgendeinen Vorteil aus den Errungenschaften der Zeit zu ziehen (672).

Der Erzähler nutzt hier deutlicher als sonst sein Überblickswissen über die Zeitverhältnisse im Reich, in der Stadt und auch über die günstigen Finanzverhältnisse und das falsche Geschäftsverhalten der Firma. So wird die objektive Lage zur hellen Folie, vor der Thomas' Fatalismus als Selffulfilling Prophecy sich düster abhebt.

Thomas ist am Ende, er will sich entlasten. Anders als in einer familienunabhängigen Firma, in der er zurücktreten könnte, kann er sich aber als Familienchef nur entlasten, wenn er – da sein Bruder Christian ungeeignet ist – seinen Sohn zum Nachfolger heranzieht. Das ist die in solchen Familien vorgesehene, ja geradezu erzwungene Lösung. Damit lastet auf Vater wie Sohn ein Druck und ein Zwang, dem sie nicht ausweichen können. In beide, Vater wie Sohn, ist das Programm des Familienfortbestands tief eingeschrieben, und wir dürfen es nicht anachronistisch von unseren Kleinfamilien und persönlichen Entscheidungsspielräumen her beurteilen. Oder genauer: Die moderne Kleinfamilie ist von dem ständigen und von außen wie innen stets wirkenden Zwang, das ganze Geschlecht zu erhalten, befreit, sie muss für den späteren Unterhalt der eigenen Kinder nur durch ihre Ausbildung, nicht aber durch eine Firma, Werkstatt und so weiter sorgen, genau wie sie auch für die Großeltern und Eltern diese Versorgungsinstitution nicht erhalten muss; freilich müssen umgekehrt alle Mitglieder immer für sich selbst und die Zivilgesellschaft auf dem freien Markt sorgen, dem sie deshalb ausgesetzt sind. Während die Mitglieder eines Familiengeschlechts durch dessen Fortbestand immer gesichert und geschützt waren, dafür aber auch gezwungen waren, sich ganz in seinen Dienst zu stellen.

Thomas muss also seinen Sohn Hanno heranziehen zum Nachfolger, ob er will oder nicht. Es ist die Corporate Identity oder, wie es der Erzähler nennt, der „Familiensinn“, der in ihm wirkt. Obwohl ich lange Zitate nicht mag, zitiere ich die folgende Stelle ganz, da sie das Nachfolgeproblem solcher Familien exemplarisch vor Augen führt, das wir so gar nicht mehr kennen – und deshalb leicht Thomas' unübersehbare und vom Erzähler auch deutlich bezeichnete Verkennung seines immerhin zarten Sohns nicht richtig einschätzen können.

Niemals vermochte Thomas Buddenbrook mit dem Blicke matten Mißmutes, mit dem er den Rest seines eigenen Lebens erwartete, auch in die Zukunft des kleinen Johann zu sehen. Sein Familiensinn, dieses ererbte und anerzogene, rückwärts sowohl wie vorwärts gewandte, pietätvolle Interesse für die intime Historie seines Hauses hinderte ihn daran, und die liebevolle Erwartung, mit der seine Freundschaft und Bekanntschaft in der Stadt, seine Schwester und selbst die Damen Buddenbrook in der Breitenstraße seinen Sohn be-

trachteten, beeinflusste seine Gedanken. Er sagte sich mit Genugtuung, daß, wie aufgerieben und hoffnungslos auch immer er selbst für seine Person sich fühlte, er angesichts seines kleinen Erbfolgers stets belebender Zukunftsträume von Tüchtigkeit, praktischer und unbefangener Arbeit, Erfolg, Erwerb, Macht, Reichtum und Ehren fähig war ... ja, daß an dieser einen Stelle sein erkaltetes und künstliches Leben zu warmem und aufrichtigem Sorgen, Fürchten und Hoffen wurde. Wie, wenn er selbst dereinst auf seine alten Tage, von einem Ruhewinkel aus, den Wiederbeginn der alten Zeit, der Zeit von Hannos Urgroßvater erblicken dürfte? (681f).

Das persönliche Bedürfnis nach Entlastung, die allgemeine Erwartung der Firmenfamilie und städtischen Umgebung fallen zusammen mit der überpersönlichen Notwendigkeit: „Hätte Senator Buddenbrook zwei Söhne besessen, so hätte er den Jüngeren ohne Frage das Gymnasium absolvieren und studieren lassen. Aber die Firma verlangte einen Erben“ (683). Damit steht fest, dass Hanno „Kaufmann werden und dereinst die Firma übernehmen mußte [...] und Fragen seines Vaters, ob er Lust zu seinem künftigen Berufe in sich verspüre, beantwortete er mit Ja ... einem einfachen, etwas scheuen Ja ohne Zusatz“ (682).

So nimmt ihn der Vater nun überall hin mit in seine eigene Arbeit im Geschäft und in der Stadt, ganz im Sinne des alten Lernverhältnisses, der Lehre im Ganzen Haus und in der unmittelbaren Nachfolge und Teilhabe am Beruf des Vaters. Er weiht und richtet ihn ein, auch um den ein wenig verzärtelten und musikalisch versponnenen Jungen abzuhärten. Auch das ist – ihrer Absicht nach – nicht etwa eine Rohheit, sondern eine unvermeidliche Notwendigkeit; es ist nicht einmal eine Blindheit für Hannos musikalische Begabung, selbst wenn sie Thomas unheimlich ist: Denn – und das sollen wir nicht übersehen – hätte der Konsul zwei Söhne besessen, so hätte er den jüngeren ohne Frage das Gymnasium absolvieren und studieren lassen. Und trotzdem ist es eine durch den Familiensinn erzwungene Verkennung und Verblendung, die der Senator nicht mehr durchdringen kann und die seine Wahrnehmung für den Sohn trübt, ja unmöglich macht. – Das ist, so schrecklich es den armen Jungen auch trifft, nicht etwa ein fühlloses, fahrlässiges Verhalten des Vaters, sondern Tragik, so ungern wir das auch der Moderne zugestehen und nur der Antike mitfühlend überlassen.

Hanno nämlich sieht im väterlichen Handeln nicht die Kompetenz und die repräsentative Vornehmheit der Oberfläche, sondern die tiefe Erschöpfung, die diese Leistung an Kraft und Stärke dem zermürbten Mann abverlangt. Die er sich selbst als Kind und, zart wie er ist, nicht zutraut, auch für die Zukunft nicht. Da er aber als Firmenerbe zwingend dafür ‚vorgesehen‘ ist und sich selbst sogar in dieser Rolle zu denken und fühlen gelernt hat, denn der nach rückwärts wie vorwärts gerichtete Familiensinn wirkt ja auch in ihm, geht Hanno regelrecht ein. Der Typhus nur wird ihm das abnehmen, wie seinen Vater die Zahngeschichte ‚erlöst‘.

*

Mit einer gewissen Vereinfachung kann man sagen: So wie Abraham ohne Bedenken seinen Sohn Isaak seinem Gott opfern muss, so bringt, ohne es zu wissen, der Senator seinen Sohn dem Familienbefehl zum Opfer – nur dass kein Engel vom Himmel herab ihm mehr in den Arm fällt. Das ist eine Tragödie mitten im bürgerlich gewordenen Leben. Und als der Erzähler bis zu dieser ‚Entdeckung‘ gekommen ist, ruft er auch das ‚Oimè‘ der Stimme des Chors. „Ach, das war die Wirkung nicht, die Thomas Buddenbrook von dem Einfluß seiner Persönlichkeit auf seinen Sohn erhoffte!“ (691f). Mit diesem Ausruf der teilnehmenden Klage zerfließt an dieser Stelle die strenge ‚impassibilité‘ des Erzählers. Er durchbricht hier den Diskurs der Narration, die ein grundsätzlich konstativer Sprechakt ist, durch einen klagenden Ausruf – ähnlich wie in der epischen Lyrik der Ballade vom Herren auf Ribbeck der Erzähler einmal ausruft „Ach, sie kannten den alten Ribbeck schlecht!“ Ob der Erzähler mehr mit dem armen Hanno oder dem nicht viel weniger armen ‚Täter‘ Thomas fühlt, oder mit beiden zugleich, lässt sich kaum bestimmen. Und ist vielleicht auch gar nicht nötig, wenn wir uns nicht als besserwisserische Richter aufspielen.

Die in *Buddenbrooks* übliche Partizipation des Erzählers mit einer Figur ist sein interner Blick, wie das die Narratologie nennt. In diesem Roman ist eine auffällige Verteilung dieser erzählerischen Anteilnahme zu entdecken. Zweimal wird eine Eltern-Kind-Beziehung so gestaltet. Von Tonis Liebe zu Morten und ihrem Leid nach der väterlichen Verweigerung spricht der Erzähler genauso mit innerem Blick, wie er später von des Vaters Schuldgefühlen spricht. Und dann wieder spricht der Erzähler mit innerem Blick lange von Thomas‘ schmerzlichem Zerfall und seiner zerstörerischen Aus-

wirkung auf Hanno, bis er am Ende diesen Hanno bis zu seinem Tod innerlich begleitet und nicht mehr verlässt. Narratives Mitgefühl und Begleitung, da wo Leid übermächtig wird.

*

Und zugleich an der Stelle, wo in der Generationenfolge die härtesten Zwänge herrschen, bei der Ehevergabe und der Herrschaftsübergabe. Sollte das zufällig sein? Ich weiß es nicht so genau. Aber vielleicht darf man eine Vermutung daraus ableiten, die etwas über den historischen Ort solcher Familienerzählungen aussagt. Der konkrete oder wirkliche Autor Thomas Mann kannte sowohl noch eine Geschlechterfamilie von innen und also auch ihre Wirkungen in sich selbst, genau wie er als Mitglied des späten 19. Jahrhunderts die Literatur und Erfahrung der modernen Persönlichkeit und Individualität kannte. Diese Doppelerfahrung hat ihn befähigt, den stets anhängigen Konflikt zwischen korporativer und persönlicher Identität als Erzähler schärfer und zarter zu gestalten, als es möglicherweise ältere Erzähler konnten, die, selbst korporativ geprägt, deshalb von dieser Haltung aus den Konflikt nicht so betont herausmodelliert haben und vielleicht deshalb auch nicht den internen Blick so entschieden genutzt haben. – Eine etwas leichtsinnige Hypothese, deren kritische Prüfung aber an älteren Texten interessante Entdeckungen ermöglichen würde.

Für die familienexternen Partner der Buddenbrooks aber, also etwa Gerda oder den grässlichen Grünlich oder Permaneder, hat der Erzähler deutlich gar keinen oder nur gelegentlichen Innenblick übrig. Es würde sich also lohnen zu prüfen, ob bestimmte Typen von Geschichten auch Rückwirkungen auf die Wahl der narrativen Verfahren haben, oder ob das nur immer umgekehrt ist.

*

Zuletzt noch einige, freilich nur knapp bemessene Beobachtungen zum Raum solcher Familiengeschichten, und das heißt hier zu dem Haus, in dem sich eine Familie (und eine Familienfirma – was aber dieser Roman nur streift, ganz anders als etwa Gustav Freytags *Soll und Haben*, 1855) entwickelt und gestaltet.

Als Thomas das Haus verkauft, weil die Firma durch zu viele Liegenschaften zu unbeweglich wird, bricht die sonst so tapfere Toni fast zusam-

men. „Das Haus! Mutters Haus! Unser Haus!“ und „ihre Oberlippe begann zu beben“. Erst allmählich kann sie fassen, was ihr genommen wird:

Ich wußte einen Ort, einen sichtbaren Hafen sozusagen, wo ich zu Hause und geborgen war, wohin ich mich flüchten konnte, vor allem Ungemach des Lebens ... Auch jetzt noch. Als doch alles zu Ende war und als sie Weinschenk ins Gefängnis fuhren ... „Mutter“, sagte ich, „dürfen wir zu dir ziehen?“ „Ja, Kinder, kommt!“ (644).

Das Haus ist nicht nur Wohnstatt und Dach über dem Kopf. Deshalb nutzt es Toni auch nichts, als Thomas ihr vorschlägt, doch ein hübsches Haus vor dem Tor oder eine Wohnung zu mieten. Das Haus ist Zufluchtsort vor der Welt und selbst die kleine Welt, in der alles Vergangene und Gegenwärtige der Familie aufgehoben ist. Und das ist keineswegs nur in diesem Roman so, ich erinnere an das von Mauern umgebene Haus in der Wüste in Machfus' Roman *Die Kinder unseres Viertels* (1959/67, Kapitel 1), das geradezu paradiesische Bedeutung hat und in dem die Urfamilie wohnt; oder an das Haus der Tulsis in Naipauls *A House for Mr Biswas* (1961, Kapitel 6). Es muss gar nicht, wie dieses letzte Beispiel zeigt, alles gut sein in einem solchen Haus, es muss nur da sein als die kleine Welt, die nach außen abgegrenzt ist und innen Schutz gewährt und ein lebendiges Gedächtnis der Familie darstellt. Es ist der Ort der Geschichten, die hier erzählt wurden und wiedererzählt werden. Und es ist der Ort der Familiensitten, Riten und Feste, also der wiederholten Verkehrsformen. Geschichten und Riten sind nur die in verschiedenen Gestalten wiederholte Gegenwart der Vergangenheit.

Bei Hannos Taufe, die freilich schon im neuen Haus stattfindet, erzählt der Roman noch einmal, was bei einem solchen Fest geschieht, wie er es schon vorher in allen anderen Büchern und sogleich im ersten erzählt hat.

Nicht lange, und alle diese Herrlichkeiten [die Speisen, H. H.] werden, wenn die Herrschaften sich's im Wohnzimmer bequem gemacht haben, umhergereicht werden, und hoffentlich werden sie ausreichen, denn es sind die Familien im weiteren Sinne versammelt, wenn auch nicht geradezu im weitesten, denn durch die Overdiecks ist man auch mit den Kistenmakers ein wenig verwandt, und diese mit den Möllendorfs und so fort. Es wäre unmöglich eine Grenze zu ziehen! ... Die Overdiecks aber sind vertreten, und zwar durch das

Haupt, den mehr als achtzigjährigen Doktor Kaspar Overdieck, regierender Bürgermeister (434).

Die ganze Stadt ist so im Hause präsent, sei es durch nahe Verwandte und Freunde in eigener Person, sei es durch deren Verwandte und immer so fort, die zwar nicht persönlich anwesend sind, aber mitgedacht und oft genug heran und herein erzählt werden bei langen Mahlzeiten, sodass das Haus nicht nur seine eigene Geschichte erzählt, sondern auch die der Stadt.

Ist also das Haus eine Metonymie der Familie – das heißt das Äußere für das Innere –, so ist es umgekehrt wieder eine Metonymie für die Stadt, das kleine für das große Ganze, hier natürlich besonders repräsentativ durch den Bürgermeister persönlich. Das hat erhebliche Konsequenzen für die Gestaltung des Typischen im Roman und überhaupt für die Tendenz des Familienromans, mit der Familiengeschichte zugleich eine größere Geschichte der Gesellschaft oder der Nation oder gar der Welt zu erzählen. Wenn ich richtig sehe, ist *Buddenbrooks* in dieser Hinsicht eher zurückhaltend. Zwar mag man in Johann den aufgeklärten Repräsentanten des 18. Jahrhunderts angedeutet sehen und wohl auch den Monarchisten, im Konsul Jean dagegen den Konstitutionalisten und Liberalen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in Thomas und Hermann Hagenström zwei phasenverschobene Vertreter des Bürgertums der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts und eines globaleren Handelns. Aber es ist doch immer alles nur sehr andeutungsweise und dazu sehr lübeckisch-hansestädtisch begrenzt. In diesem regional und kulturell begrenzten Raum freilich setzt und behauptet der Roman nicht nur eine Familie als exemplarisch für alle andern. Vielmehr werden durch Verwandtschaft und Bekanntschaft eine ganze Reihe weiterer auf- oder absteigender Familien durchaus verschiedener Schichten sichtbar. Und zwar durch eine Fülle von bei Tisch erzählten Kurz- und Kürzesterzählungen, dergestalt, dass die übliche Metonymie der Familiengeschichte ersetzt wird durch ein großes Feld von Varianten, wie es ja auch in der Wirklichkeit immer nur Varianten gibt – und nicht die typische Familie schlechthin. Es würde sich lohnen, diese Neben-Geschichten einmal auf dieses Problem hin zu untersuchen.

Möglich werden alle diese Geschichten und sich allmählich zusammensetzenden Teilstücke und Phasen davon dadurch, dass der Roman nicht nur Handlungen und Haltungen der Gestalten mit externem oder internem Blick erzählt, sondern in einem ganz hohen Maße Reden und Worte, Ge-

sprache erzählt, wie das Genette narratologisch nennt, oder wie wir es früher einfacher genannt haben: szenisch darstellt oder meinetwegen dramatisch. Das ermöglicht dem Erzähler zugleich, sich selbst zurückzuhalten zugunsten der Figuren und ihrer Perspektive, sodass er nicht immer das letzte Wort haben und alles besser wissen muss. Wie auch Fontane, den er gut kannte, lässt er erzählen, anstatt zu erzählen, allwissend, was doch kein Mensch ist und also auch kein Erzähler zuletzt sein kann.

Fast alle diese Erzählungen aber ereignen sich eben bei Tisch. Die täglichen Mahlzeiten, die kirchlichen Feste und die Familienfeste Taufe, Hochzeit und Beerdigung sind Rituale, der Versammlung der Familie bei Tisch, in denen sich die Familie ansieht, anhört, erinnert und fortschreibt. Sie repräsentiert sich selbst in einem kommunikativen Gedächtnis.

Ganz anders als unsere flüchtig gewordenen, ja hastigen oder überhaupt nicht mehr gemeinsam eingenommenen Mahlzeiten am Morgen, Mittag und Abend wiederholen die Buddenbrooks eine für alle verbindliche Ordnung und sind so immer die Gegenwart einer Vergangenheit und die Präsenz eines Ganzen im Kleinen durch Geschichten und Rituale.

*

Die Dinge, die Räume, die Mahlzeiten und Feste, die Geschichten und Rituale – sie alle zusammen bedeuten das Haus. Auf diese Weise ist immer die ganze Familie auch in unserm Blick, wie ihre Spiegelung im Einzelnen im Gespräch. Auch dabei ist also, wenngleich persönlich perspektiviert, immer die ganze Familie der Held, keine privilegierte Einzelperson, selbst wenn sie in manchen Kapiteln stärker hervortritt.

Da das nun den ganzen Roman hindurch immer wieder geschieht und bei Tisch jedes Mal alle Familienmitglieder sozusagen durchdekliniert werden, mitsamt ihren neuen Konstellationen, dem Fehlen eines Gestorbenen, der Ankunft eines neuen Mitglieds, haben wir – wie die Familienmitglieder selbst – im Lesen das Gefühl, die Geschichte dieser Familie 100 Jahre lang mitzuerleben. Es kann gut sein, dass das ein wesentlicher Grund dafür ist, dass *Buddenbrooks* gerade in einer Zeit zu dem exemplarischen Familienroman geworden ist, als unsere eigenen Familien immer mehr schrumpften, in der Zahl ihrer noch gekannten Vorfahren, ihrer aktuellen Mitglieder, ihrer vielgewechselten Häuser und Wohnungen, ihrer Verknüpfungen in Bekanntschaften und Berufen.

*

Liest man, nach einigen Jahren, den eigenen Aufsatz noch einmal wieder, mag es nicht ganz ohne Selbstzufriedenheit abgehen. Aber auch nicht ohne Zweifel. Stimmt denn das so, wie's hier gefügt ist, wirklich auch dort zusammen im Text, wo man es hergeholt hat? Hat man es nicht doch nur auf eine Linie gebracht, hat einen Faden gezogen aus dem großen Gewebe und es so eher gestört und verzerrt, selbst wenn es ein wichtiger Faden war – und doch je anders aussah in seiner Umgebung, durch die er gerade sich zog?

Ein allgemeiner, unvermeidlicher Zweifel an unserm Gewerbe und wissenschaftlichen Diskurs, je länger man ihm und gern und so gut wie möglich gedient hat. Dieses Mal habe ich mich, als Ausgleich und Wiedergutmachung sozusagen, einige Abende hingesetzt mit diesem Roman und die letzten drei Teile wieder gelesen, an alles wie es da stand und der Reihe nach kam hingegeben, ohne jene gelenkte Aufmerksamkeit, die aus der Absicht hervorgeht, später darüber zu schreiben. Im Prinzip so ähnlich, wie Jochen Vogt dem ersten Kapitel der *Buddenbrooks* lesebegleitend folgt, kommentierend, ein wenig ordnend und vorausweisend, und auf diese Art sein Buch eröffnet, das er verstanden wissen will als eine „Hinführung zu einer differenzierend vertieften Lektüre des Textes selbst“ (9).

Ich glaube, das ist ihm gelungen und so habe ich auch dieses Buch – was ja immer seltner geschieht, je mehr wir selbst geschrieben haben und schreiben – erst jetzt als Ganzes in aller Ruhe gelesen. An vielen Stellen kommt es, auf anderen Wegen, zu ähnlichen Ergebnissen wie ich und gern hätte ich, hätten wir's uns nicht versagt, die dafür übliche Verweisformel „siehe Vogt, S.“ angemerkt.

Das Buch erweitert unseren Horizont entschieden über den Roman hinaus und schärft gerade dadurch unseren Blick für den Text. Das klingt paradox, erklärt sich aber daraus, dass es Sozialgeschichtliches nicht in ihn hinein (oder aus ihm heraus) interpretiert, sondern ihm vergleichend gegenüberstellt, kritisch nach beiden Seiten. Das sei an nur einem, freilich zentralen Beispiel erläutert.

Schon im Text selbst war sichtbar geworden, das sich die übliche Deutung einer Gegenüberstellung vom integer traditionellen Thomas Buddenbrook und dem skrupellos modernen Hermann Hagenström nicht halten lässt. Aber bedeutsam wird diese, freilich in sich unterschiedene Ähnlichkeit der beiden Firmenchefs erst durch den vergleichenden Blick nach außen, auf das historische Lübeck und darüber hinaus das Deutsche Reich

und seine Regionen und Städte schon länger zuvor, im Prozess der Modernisierung und Industrialisierung im 19. Jahrhundert. Denn Lübeck wird ungleichzeitig mit dieser Entwicklung, es wird zum Sonderfall, es fällt zurück, auch im Vergleich mit seiner früher führenden Stellung als Hansestadt an der Ostsee. Vogt beginnt sein Kapitel über die „Wirtschafts- und Sozialgeschichte Lübecks“ mit einem, wie wir heute sagen würden, Analystenbericht von 1834, der zeitgleich mit dem Romanbeginn ist. Er zitiert einen längeren Auszug aus Carl Crügers *Handelsgeographie*, die den Rückgang der Handelsflotte und -macht sowie die zu einseitige Palette der Handelswaren wie Wein, Getreide und andren Agrarprodukten betont und außerdem anmerkt „auch die Industrie dieses Platzes ist fast gesunken“ (54). Leicht erkennt man die Handels-Waren der Firma Buddenbrook und ihrer Verwandten wieder. Auch von einer neuen Industrie in Lübeck ist im Roman nicht die Rede; und Vogt zeigt im Vergleich mit heute wieder interessanten Marx-Zitaten, dass das ältere Handelskapital in anderen Regionen Deutschlands teils direkt in Industrien investiert, teils indirekt über den sich erweiternden Kapitalmarkt genutzt worden ist, ganz im Unterschied zum Buddenbrook'schen und lübischen Firmenkapital.

Das ist für Germanisten und Ihresgleichen eine interessante und gewiss weiter differenzierbare Lektüre, wenn man etwa Harald Obendiek (*Konturen des Kaufmanns*, 1984) folgt, der nicht nur den Prozess von Handels- zum Industriekapital differenzierter und plastischer skizziert (23), sondern auch in diesen „Prozess der Abstraktion“ das Bedürfnis nach literarischer Kompensation in den Texten beschreibt (146–48), sodass an Thomas das Typische noch deutlicher hervortritt.

Der so eröffnete Horizont macht im Roman selbst erst klar: „Hagenström ist Handelskapitalist provinziellen Zuschnitts wie Buddenbrook, wenn auch derzeit erfolgreicher; nichts berechtigt, ihn als Vorausbild der Wirtschaftsführer zu sehen, die in der Schwerindustrie, in Elektro- und Chemiekonzernen oder im Finanzwesen das ‚neue Deutschland‘ des Kaiserreichs monopolistisch beherrschen“ (74). Damit wird aber Lukàcs' willkürliche Deutung, der traditionelle, kulturell-moralische Bürger Buddenbrook werde abgelöst vom skrupellos kapitalistischen neuen Bourgeois Hagenström, ebenso hinfällig wie seine damit zusammenhängende Romaninterpretation eines in gleicher Richtung verlaufenden Prozesses vom älteren Handels- zum neueren Industrie- und Monopolkapital: eine von

Vogt mit Recht kritisierte und differenzierte Deutungslinie auch nach Lukàcs.

Der Erzähler hat demnach zum Zeitpunkt der Abfassung des Romans weder subjektiv intentional, noch objektiv indirekt durch seine Gestaltung eine so weit über den Roman hinausreichende Repräsentativität geschaffen, sein Horizont hat also Lübeck nicht wesentlich überschritten. Für einen bedeutenden Autor ist das keine Schande, wohl aber ein Problem für Interpreten, die ihre eigenen Geschichtstheorien unter dem Dach der Autorität großer Autoren beglaubigen wollen.

Ein sicher extremes, aber gerade deshalb aufschlussreiches Exempel für unseren wissenschaftlichen Umgang mit Texten. Den „Verfall einer Familie“ im Diskurs einer Klassenkampf-Theorie zu konstruieren und ihn so auf die Linie des Abstiegs einer im Kampf gegen den Adel zunächst ursprünglich positiv aufsteigenden Klasse festzulegen (und so fort bis zum endlich glücklichen Aufstieg der Arbeiterklasse), ist ohne einige Gewaltanwendung gegenüber dem Roman nicht zu bewerkstelligen. Ihn dagegen im Dekadenz-Diskurs der Jahrhundertwende einzuordnen, auf die Linie der Verfeinerung, zersetzender Selbstbeobachtung und Ästhetisierung zu bringen, mit Hannos Überforderung durch Schule und zukünftige Rolle als Firmenchef sowie musikalischem Phantasieren und einem die so Geschwächten überfallenden Tod; oder mit Thomas' Schopenhauer-Lektüre und rauschhafter Todesphantasie und dem auf eine Zahninfektion folgenden Tod, das ist gewiss schon differenzierter und plausibler und belegbar im Text.

Aber darf man den Roman mit solchen Begriffen monosemieren, ist er nicht ungleich polyvalenter und reicher? Ist es wirklich möglich, wie das Hans Wysling im *Thomas-Mann-Handbuch* (1995) tut, zu schreiben: „Während Christian der Dekadence erliegt, kämpft Thomas bis zum Letzten gegen sie an. Dieses Drama, dieser selbsterzieherische Akt, ist der Kern des Romans“ (369).

Den Untertitel darf man nicht wegdiskutieren, aber auch nicht als Lizenz lesen, die komplexe Erzählung für einen Thesenroman zu nehmen, auch wenn die erwähnten Geschehnisse das Ende markieren. – Überlässt man sich dem Erzählen der drei letzten Kapitel, bieten sich andere Möglichkeiten und Entdeckungen an.

Thomas' dunkle Todessehnsucht, in der Schopenhauer-Lektüre plötzlich erhellt und in eine wunderbare Weite erlöst, als Erlebnis und Einsicht und Folge lastender Bedingungen in Familie und Firma und Amt, ist doch nur

ganz natürlich unter den allgemeineren Bedingungen einer sich verschärfenden Zivilisation, deren beschleunigt ubiquitären Fortgang wir heute selbst erfahren. Ist für solche Belastungen, Entlastungsbedürfnisse und „süße Sehnsüchte“ ein besonderer „Verfall einer Familie“ in diesem seinem Mitglied notwendig; und das signifikant, weil die Hagenströms gerade einmal robuster sind? Robust, höchst vital ist auch die Konsulin Buddenbrook, Thomas' Mutter, bis in den Kampf gegen Krankheit und Tod hinein, der Erzähler lässt, mit eigener Stimme und Blick, gar keinen Zweifel daran:

Diese Krankheit, die Lungenentzündung war in ihren aufrechten Körper eingebrochen, ohne dass irgendwelche seelische Vorarbeit ihr das Zerstörungswerk erleichtert hätte ... jene Miniarbeit des Leidens, die uns langsam und unter Schmerzen dem Leben selbst oder doch den Bedingungen entfremdet, unter denen wir es empfangen haben und in uns die süße Sehnsucht nach einem Ende, nach anderen Bedingungen oder nach dem Frieden erweckt (617f).

Der Konsulin geht genau die Miniarbeit ab, die Thomas unter seinen Berufsbedingungen erleidet: Deshalb wird er hinfällig und todessehnsüchtig, und obwohl er der Sohn dieser vitalen Frau ist. Diese Frau und damit noch die vorige Generation hat so wenig einen biologisch oder nervlich-psychisch angekränkelten Sohn geboren wie etwa eine schwächliche Tochter. Der sonst so distanzierte Erzähler preist sie, Toni, geradezu emphatisch: „Dieses glückliche Geschöpf hatte, so lange sie auf Erden wandelte, nichts, nicht das Geringste hinunter schlucken und zu verwinden gebraucht [...] Ihr Magen war nicht ganz gesund, aber hier Herz war leicht und frei“ (738). So geht es an dieser Stelle und an anderen weiter. Toni ist heil geboren und geblieben, weil sie kathartisch gehandelt, alles Schwere und Schlimme aus sich herausgebracht hat, so wie sie laut weint, wenn sie vor dem nun von den Hagenströms bezogenen Mengstraßenhaus vorbeigeht, unbekümmert darum, dass die Leute sie sehen. Selbst unter den schwersten Schicksalsschlägen und Anpassungszwängen hat sie sich so gereinigt und lebendig gehalten, wo Thomas alles in sich vergraben hat und darunter mürbe geworden ist, (Burn-out, wie wir heute sagen würden).

So werden in diesem Roman trotz des Untertitels Verhaltensalternativen und Bedingungen erzählt, stehen schwebend verständlich nebeneinander und sind nicht nur als unvermeidlicher Verfall nacheinander auf eine Linie gebracht.

Aber selbst wenn der Erzähler auch von Verfall erzählt, so ist er eher zyklisch, als Wechsel von Aufstieg und Abstieg und unter Bedingungen formuliert, wie das mit dem Haus geschieht, das metonymisch für die Familien steht, die Ratenkamps, Buddenbrooks und die Hagenströms, die es auch nicht ewig behalten werden. Also ein Auf und Ab, eine Wellenbewegung, wie sie Thomas in Travemünde betrachtet, im persönlichen Leben und Sterben, in Familiengeschichten, Städten, Ländern, Kulturen.

Ob der ganze Roman so wirklich erzählt und es meint, ich weiß es nicht so genau. Wohl aber deutet sich etwas an dieser Art. Dem Kapitel der alten Männer in Travemünde, dieser trist und trostlos gerontologischen Episode, steht der große Rausch des Schopenhauer-Erlebnisses gegenüber. Etwa so wie die schwierige, anspruchsvolle Gerda-Liebe der unmittelbaren, leichteren Neigung zum Blumenmädchen gegenüber steht. Aber auch so, wie in dem furchtbaren Streit nach dem Tode der Mutter die beiden Brüder Thomas und Christian einander gegenüber treten, und jeder auf seine Weise zugleich recht hat und Unrecht mit seinen Haltungen und auch der Erzähler nicht anders wertet als seine Figuren.

Dieser Erzähler steht all diesen Unterschieden und Alternativen gelassen, distanziert und teilnahmsvoll gegenüber, seine Ironie ist wechselnde Perspektiveneinnahme. Aber er lebt auch, indem er sie erzählt, wechselnd in diesen Gestalten. Dergleichen ist uns im Leben selbst, mit nur dem einen Leibe, versagt. Wohl aber kann der Dichter Ich sein in jeder seiner Gestalten, wenn er sie schreibt; so ähnlich wie es Thomas in seiner Todesphantasie geschieht: „In allen denen werde ich sein, die eh und je Ich gesagt haben“ (725).

Ein ästhetischer Zustand, in den auch wir eintreten können, immerhin, wenn wir lesen. Lebend in den vielen Generationen und Personen eines Familienromans. Eine vorübergehende, bewegende Pause und Ruhe mitten im Leben, die, vielleicht, nicht folgenlos bleibt.

Der literarische Aufstieg einer Unternehmerfamilie:
Rudolf Herzog *Die Wiskottens* (1905)

Vier Jahre nach Thomas Manns *Buddenbrooks* wird *Die Wiskottens* von Rudolf Herzog veröffentlicht, ein Familienroman, der bis 1919 150 000-mal erscheint, und dem der Autor 1917 einen ähnlichen Roman folgen lässt, *Die*

Stoltenkamps und ihre Frauen, der die Aufstiegsgeschichte der Stahl- und Rüstungsfirma Krupp und des Deutschen Reichs als Familiengeschichte erzählt.

Ob der Autor schon mit der Form seines Titels – dem pluralisierten Eigennamen – auf *Buddenbrooks* anspielen wollte, ist immerhin wahrscheinlich. Aber dass sich beide Romane mit dem Aufstieg deutscher Fabrikantenfamilien, den Verfallsfamilien und der westlichen Degenereszenz gegenüberstellen, das ist deutlich. Sie erzählen von der biologischen Fruchtbarkeit der Familien ebenso wie von der technisch-merkantilen, fortschreitenden Reproduktion der Firmen, von der siegreich optimistischen Lebensauffassung der führenden Familienmitglieder wie der ihrer Belegschaften. Das robuste Wachstum wird außerdem mit dem Machtzuwachs des Kaiserreichs parallelisiert. In die *Die Stoltenkamps* ist dieses Pars pro Toto durchgehend erkennbar und für jeden deutschnationalen Leser unübersehbar. Aber schon im letzten, zehnten Kapitel des frühen Romans wird aus einer Reichstagsrede Helmuth von Moltkes zitiert, des preußischen Generalstabschefs im das Kaiserreich begründenden Krieg von 1870/71, wird auch bewundernd erzählt von einem Besuch bei Bismarck, dem „Reichsschmied“ (449), wie er hier im Roman heißt, aber auch außerhalb gern genannt wurde. Die Korrespondenz zum Firmenchef Gustav, der hier sein familiäres Einigungswerk abschließt, ist natürlich kein Zufall. Nach mancherlei Eigeninteressen und Abwegen der sechs Wiskotten-Brüder wird hier die Familie neu aufgestellt von ihrem Erstgeborenen, der – als eine Art bürgerlicher Majoratsherr und Führer – von Anfang an weiß, was die Bestimmung dieser Familie ist, was sozusagen der verborgene Plan der Vorsehung ist, den er zu verwirklichen hat.

Ob Herzog diesen gefährlich deutschen, nationalistischen Roman gegen die französisch-westeuropäische Dekadenz-Kultur neu kreiert; oder ob er eher nur die von Joachim Linder (1991) skizzierte Aufwertung von Wirtschaftsführern aufnimmt und Erfolgsgeschichten von Unternehmen und Industriellen in eine Familiengeschichte einkreuzt – wie sie auch Wibke Bruhns mit den Klamroths freilich kritischer in ihrem ersten Kapitel erzählt (Kapitel 12) –, das bedürfte einer weiter ausholenden Untersuchung. – Unübersehbar aber ist, wie sich das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch deutlich negative Unternehmerbild in der deutschen Literatur – Ilse-dore Rarisch hat das schon 1977 gezeigt – seit der Reichsgründung wandelt und in Autobiographien wie Festreden geradezu leitbildhaft positiven Cha-

rakter gewinnt, durchaus zum Heil für Volk und Reich und mit diesen in prästablierter Harmonie, wie der dafür durchaus typische Roman *Die Wiskottens* zeigt.

Für unsere Betrachtung und Analyse genügt es deshalb, einen genaueren Blick in die interne Struktur dieses Romans zu tun. Er ist von handfest trivialer Art, aber gerade damit, wie so oft, besonders aufschlussreich und in seiner Breitenwirkung durchaus symptomatisch. Er löst eine Reihe von Problemen sozusagen im Handstreich, ohne die realistischen Skrupel, Ambivalenzen und schwierigen Komplexe, mit denen sich die hohe Literatur differenziert beschäftigen muss. Mit denen sie sich dadurch auch leicht von breiteren Leserschichten isoliert und so unvermeidlich einer mentalitätsbildenden Wirkung beraubt, wie sie Herzog im deutschnationalen Bürgertum hatte.

Der deutsche wie der europäische Entwicklungsroman hatte auf die im Prozess der Modernisierung in die Krise geratenen Mehrgenerationenfamilie mit der Individualisierung und Verselbstständigung ihrer Mitglieder und des exemplarischen Helden reagiert. Er war damit selbst bei sich verschärfenden Anpassungszwängen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in die Krise geraten. Herzog hatte mit *Die vom Niederrhein* (1903) noch so etwas einen Entwicklungsroman dieser Tradition geschrieben. Er integriert diese Form nun in den Familienroman mit dem Lebenslauf Ewalds, eines der sechs Brüder, der sich aus der industriellen Familie löst und Maler werden will. Das hätte ein spannungsvoll-interessantes Roman-konzept werden können. Aber Herzogs Roman ‚vergisst‘ die historischen Krisen der Familie und der Individuen, wie er deren literarische Einsichten und Lösungsversuche ignoriert. Die Mehrgenerationenfamilie wird, mitsamt der in ihr gespiegelten Gesellschaft und Nation, deshalb wieder zur unproblematischen, durch und durch positiven Größe, in die sich das Individuum einstellen kann, ohne etwas von seinen Ansprüchen aufgeben zu müssen. Das Ganze hat wieder Vorrang vor dem Einzelnen und kann dessen kritischer Korrektur und idealer Modifikation entraten.

Wie sein literarischer Vorgänger, der Protagonist in Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich* (1854–55 und 1879–80), scheitert Ewald Wiskotten an der städtischen Kunstakademie – ohne dass wie bei Keller die akademische Institution und der Kunstmarkt näher ins Auge gefasst werden, sodass es nur an seinem eigenen Fähigkeitsmangel liegt. Er verzweifelt, verkommt und verhungert beinahe. Aus dieser äußersten Not findet er dadurch heraus,

dass er die autonome Malerei aufgibt, die Akademie verlässt, und in die Kunstgewerbeschule überwechselt. Begabt, wie er dafür ist, studiert er nun Gebrauchskunst, entwirft bald auch die schönsten, modischen – wohl jugendstiligen – Muster für Stoffe, Kleider und schmückende Bänder. Damit wird er dann zum Retter des Familienunternehmens, das mit diesen Entwürfen im Preiskampf der Textilbranche sich sogar gegen die englische Konkurrenz glorreich durchsetzt und expandiert. Die Familie nimmt den verlorenen Sohn in ihren Schoß wieder auf, er heiratet gut und glücklich; und er kreierte, zusammen mit seinem poetisch veranlagten Bruder Paul, ein hauseigenes Modejournal, das die Marktmacht der Firma im In- und Ausland unangreifbar macht. Innovatives Design und medial gesteuerte Mode – das klingt fast wie das Marketingkonzept einer Beraterfirma in der heutigen Zeit.

Nun ist ja weder solche kunsthandwerkliche und journalistische Begabung und ihre praktische Verwendung, noch ihre nützliche Integration in ein erfolgreiches Firmenmodell auch nur im entferntesten zu belächeln. Mode und Markt sind unerlässliche, produktive Sphären einer modernen Gesellschaft und funktionieren nach Regeln, die man nicht einfach außer Kraft setzen kann. Aber ob sie für alle Beteiligten nützlich und gut oder gar schädlich und menschlich verderblich sind, das ist eine andere Frage, die in einer Gesellschaft gestellt werden muss, und die in der deshalb nicht minder produktiven Sphäre neuzeitlicher Kunst nach den ihr eigenen Regeln bearbeitet und beantwortet wird. Der Entwicklungsroman hat dafür eine Struktur entworfen: sie stellt wie in Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1795/96) den Bürger Werner als Handelsmann und Marktteilnehmer dem Künstler Wilhelm mit seinem ästhetischen Entwicklungskonzept umfassender Menschlichkeit gegenüber, sie führt die beiden Figuren und weitere Konstellationen mit ihren Praktiken und Grundsätzen auf einer exemplarischen Reise aneinander vorbei, sodass sie wechselseitig ihren Wert oder Unwert aneinander erkennen, formulieren und reflektieren können. Auf diese Weise können sich auch die Leser an der literarischen Debatte über die Wirklichkeit beteiligen. Dergestalt, dass die Einseitigkeit des bloß gewinnorientierten Werner und die des idealistisch abhebenden Wilhelm scharfe Konturen gewinnen.

Herzogs Roman gibt diese literarische Balance vollständig preis. Maler Ewald und Dichter Paul sind eben nur noch Gebrauchs- und Reklamekünstler im Dienste der Firma; Kunst wird zur Dekoration der Gesellschaft

und verschafft ihr poetischen Glanz und Geist. Paul poetisiert seine Unternehmerfamilie, ihren Chef Gustav, den ältesten Bruder – aber auch die ganze moderne Industrie. Ihre Naturzerstörung zum Beispiel wird genauso als schöpferische Urkraft gepriesen, wie die Vitalität ihres durchaus gewalttätigen Schöpfers.

Gleich im ersten Kapitel des Romans wandern die beiden künstlerischen Brüder Ewald und Paul über die Höhen des Bergischen Landes und blicken hinab in das Tal. Ewald beklagt die „schwarze Wupper“, den von Farben und anderen Abwässern verunreinigten Fluss, noch ganz in der romantischen Tradition einer reinen und schönen Natur. Paul dagegen vertritt eine moderne Position menschengemachter Industrienatur: „Die schwarze Wupper ist der Segen des Tals. Gott sei Dank, daß sie schwarz ist“ (22), und fährt dann fort: „Die schwarze Farbe ist das Ehrenkleid des Menschen, das die Menschen ihr und sich gegeben haben. Es bedeutet: Hier wird gearbeitet! Hier wohnt ein werktätig Volk! Hut ab!“ Als Ewald fragt – genauso eindimensional übrigens wie sein Bruder – „Und wo bleibt die Poesie? Ich halt's hier nicht länger aus“ (23), folgt nun eine lange Prosahymne über moderne Industrie, wie wir sie später in expressionistischer Lyrik finden, nur dass sie dort ungleich zwiespältiger und ambivalenter dämonisiert wird:

Die Poesie ist die Arbeit. Nur das Leben kann lebendige Poesie sein. Du, wenn das da unten erwacht, wenn sich der langgestreckte Riese da unten den Schlaf aus den Augen wischt und plötzlich anhebt, sein Morgenlied zu pfeifen. Wenn sein Atem aus all den tausend Schloten da unten gen Himmel steigt und der ganze Organismus sich dehnt und reckt, Räder und Maschinen treibt, Köpfe und Hände in Bewegung setzt, aus dem Nichts Wunderdinge vollbringt und täglich und stündlich die hohle Hand wie ein Telephon an den Mund setzt, um lachend über die ganze Erde, über Länder und Meere zu brüllen „Hier Barmen Elberfeld! Wer dort?“ Ist das nicht Poesie? Ist das nicht ein Heldenlied? Das Lied von der Arbeit? Und siehst Du: deshalb ist auch unser Gustav – ein Stück Poesie (23).

Der moderne Poet Paul bringt durch die sprachliche Operation der Metapher recht unvermittelt und primitiv Technisches und Menschliches (Räder und Maschinen, Köpfe und Hände) in Eines, er verbindet alles Einzelne und die einzelnen Menschen in einem Ganzen, in dem sie ihre Eigenart

und Personalität verlieren, und in einem Makrokörper aufgehen, einem Riesen, der grobschlächtig und hybrid über die Erde brüllt. Erst in diesem aus Tausend und Abertausend Einzelnen vereinigten Kollektivleib und -geist werden die Menschen bedeutsames Leben und Poesie. Und Gustav, der Fabrikherr, wird ebenso zu einem Teil des Ganzen, darin scheinbar jedem Arbeiter gleich, obwohl er doch ganz andere Möglichkeiten und Funktionen hat.

Natürlich fragt deshalb Ewald, als Künstler ihr traditioneller literarischer Vertreter, nach der „Individualität“. Darauf wieder Paul: „Einzelne Individualitäten laufen genug herum. Er [Gustav, H. H.] nennt sie das ‚Scheidewasser‘. Er hat Größeres im Sinn. Individualität, und nicht nur der zersetzende Intellektuelle, wird in dieser Philosophie zum Unwert, weil sie die Einheit eines Kollektivs gefährdet. Nur dieses darf Identität haben. Paul nennt das Größere die „Individualität der Familie“. Er beschreibt diese als eine vorgängige Einheit und restauriert damit die alte überindividuelle, kollektive Größe unter dem neuen Namen, dem er damit zugleich seinen Sinn und seine Bedeutung entzieht:

Heute will jeder eine ‚Persönlichkeit‘ sein. Das ist doch ein Unding. Das zerreißt zum Schluß jedes feste Band und treibt uns der Auflö-
sung entgegen. Ich sage Dir, die Persönlichkeit der Zukunft wird die
Persönlichkeit der Familie sein. Nur fester Zusammenschluß kann ein
Geschlecht stark und dauerhaft machen und zum – Genie. Wir dür-
fen nicht alle glauben, Ausnahmemenschen zu sein. Aber wenn jeder
in der Familie sein Stück Genie zu dem des anderen legt, wird’s auch
ein Ganzes (24).

Die Verschiebungen sind deutlich genug. Die Familie tritt wieder an erste Stelle, sie selbst ist Individuum oder, wie wir es genannt haben, der Held der Geschichte. Der neue Familienroman verdrängt damit den Entwicklungsroman und entwertet sein Konzept der Verselbstständigung des Menschen. „Mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden. Das war dunkel von Anfang an mein Wunsch und meine Absicht“, hatte Wilhelm Meister an seinen kaufmännischen Vetter geschrieben, dessen Handeln er anerkennt, aber nicht zum alleinigen Maßstab machen will, sondern den es in der Kooperation immer neu auszuhandeln gilt. Mit der nun wieder vorgängigen Priorität des Ganzen vor dem Einzelnen ist aber eine solche kooperative Abstimmung nicht vereinbar. Für Gustav, den Erstgeborenen und Fabrik-

herrn, erscheint sie nur als Scheidewasser; er selbst, als der neue archaische Clanchef, vertritt den Geist der Familie und setzt ihn durch. Er verlangt bedingungslose Unterwerfung.

Das ist ein modernisierter Archaismus – und man täusche sich nicht mit der recht trivialen Sprache und Konstruktion über die Zukunftsträchtigkeit dieser Stelle und des ganzen Romans hinweg. Wir haben ja gesehen, welchen Innendruck die alte Patriarchenfamilie ausübt und ausüben muss, um jedem Familienmitglied eine korporative Identität zu geben, damit es sich einreihet und dem übergeordneten Sinn des Sippenverbandes dient: seiner Erhaltung und Erweiterung, die dann auch dem Einzelnen wieder zugute kommt (Kapitel 1). Der moderne Entwicklungsroman stellt solchen übergeordneten Sinn der Familie oder Gemeinschaft beziehungsweise Nation nicht etwa prinzipiell infrage, sondern erweitert den Spielraum der Selbstgestaltung seines Helden, die umgekehrt wieder der innovativen, menschlich wie technisch-ökonomischen Entwicklung der Gesellschaft und Gemeinschaft zugute kommt, ja deren sie in besonderem Maße im neuzeitlich beschleunigten Wandel bedarf.

Die Turmgesellschaft, im weiteren Verlauf des Goethe'schen Romans, und noch eindrucksvoller ihre arbeitsteilig und zugleich kooperative, länderübergreifende Ausweitung im *Wilhelm Meister* zeigen die literarische Qualität, in der die Probleme von Individuum und Gesellschaft durchsichtig und kreativ kritisierbar gemacht werden können. Und selbst die *Buddenbrooks* haben trotz ihrer traditionalistischen Zuspitzung die allgemeine Gefährlichkeit der Familienzwänge und ihres von den Familienchefs durchgesetzten Geistes im rasanten Wandel symptomatisch vor Augen geführt, auch wenn sie die Alternativen symbolisch nicht weiter gestaltet haben. Darüber einfach hinwegzugehen und das bereitgestellte Potential eines fortgeschrittenen literarischen Produktionsverfahrens nicht zu nutzen, ist ein ganz erheblicher Mangel von Herzogs Roman. – Der Roman predigt die Produktivität moderner Technik und Wirtschaft, nutzt aber selbst nicht die literarisch fortgeschrittenste Technik, sondern hantiert mit dem ältesten Werkzeug herum.

Vielleicht könnte man mit einer gewissen Zuspitzung sagen, dass sich die Trennung der Genres Entwicklungsroman und Familienroman ungünstig ausgewirkt hat, indem nämlich beide den ihnen eigenen Helden (Individuum beziehungsweise Kollektiv) einseitig überzogen haben, anstatt eine förderliche, ja neue Gewichtung der Konstellationen und Kräfte zu entwer-

fen, dergestalt, dass es dann im literarischen Prozess zu solch gefährlichen Rückläufigkeiten kommt, wie in *Die Wiskottens*. Denn an sich ist ja die Formulierung Pauls: „Aber wenn jeder in der Familie sein Stück Genie zu dem des anderen legt, wird's auch ein Ganzes“, gar kein so übler Vorschlag. Nur dass ihn unser Roman in seiner Geschichte nicht verwirklicht, sondern in eine ganz andere Richtung abtreibt.

Dass Individualität im beschleunigten Wandel komplexer und vielfältig widersprüchlicher Verhältnisse nicht selbstzentrierte Subjektivität sein muss, sondern gerade umgekehrt, unersetzbare kreative Lösungen ermöglicht, haben moderne Soziologen mehrfach wiederholt und betont. Ewalds Entwicklungsroman mit seinem eigenwilligen, unvermuteten und ungeplanten Beitrag zum Familienunternehmen wäre eigentlich ein gutes Beispiel dafür gewesen, und spräche durchaus für die Idee einer kollektiven Familiengentialität, als eines Teams, also einer relativ gleichberechtigten Gruppe von sich selbst wie das Ganze gestaltenden Individuen. Der archaische Clanchef wird aber in unserem Roman zum autoritären Führer radikalisiert, der sowohl im Betrieb wie in der Familie seinen Willen durchzusetzen nicht nur das Recht, sondern sogar die Pflicht eines übergeordneten Schicksals hat.

Den Frauen zum Beispiel wird dabei die Funktion der erotischen Rekreation des sich in der Arbeit aufreibenden Mannes zugewiesen und damit die bedeutende Rolle genommen, die sie im Inneren älterer Sippen und Familienverbände ausgeübt haben, und die Goethe im *Wilhelm Meister* modernisiert und ausgeweitet hat, wenn man etwa an Therese denkt, die allein die landwirtschaftliche Organisation des großen Gutes übernehmen kann.

Gustav, der Erstgeborene und Firmenchef, wird schon an der oben erläuterten Stelle zum größten Genie erklärt, weil er das Ganze und seine Notwendigkeit repräsentiert und sich ihm unterstellt und alles andere aufopfert – eben außer der erotischen Rekreation durch die Frau, die ausgerechnet der Künstler Ewald dann entsprechend erzogen hat. Den gleichen Gehorsam fordert er von den Brüdern, und gegebenenfalls mit brachialem Einsatz. Als er Ewald, den während des Studiums mittellos gewordenen Bruder, der sein Geld selber verdienen muss, von seiner Kutsche aus in einer Gruppe von Straßenarbeitern sieht, fordert er ihn empört zur sofortigen Rückkehr in die Familie auf. Er fährt, als Ewald nicht gehorcht, in die Arbeitergruppe mit gehobener Peitsche hinein. Niemand, auch der Erzähler nicht, erhebt auch nur ein Wort gegen diesen Herrenmenschen mit seinen

stahlblauen Augen. Und das geschieht genauso wenig, wenn dieser später bei einem Streik den, wie er ihn nennt, „Rädelsführer“ und „Polacken“ aus der Färberei herastreibt.

Arbeiter streiken nur, wenn Ausländer, vaterlandslose Gesellen, Sozialdemokraten und Gewerkschaftler von solchen Rädelsführern verhetzt werden. Denn ihre Interessen müssen gar nicht von solchen betriebsfremden Elementen vertreten werden, sie sind immer schon im, das Ganze vertretenden Geist des Fabrikherrn repräsentiert, der sich auch auf den ihm in Nibelungentreue ergebenden Werkmeister bei solchen Störungen hundertprozentig verlassen kann.

Natürlich kann man einen solchen Roman als grobschlächtig abschieben. Aber gerade in dieser Grobheit werden allgemeinere Konzepte sichtbar, die in der Literatur, in der Publizistik und in Parteiprogrammen des ersten Drittels des neuen Jahrhunderts Schule machen werden und auch heute in verschämter Gestalt wieder ihr Haupt erheben. Dass Rudolf Herzog den Nationalsozialismus 1933 begrüßt hat, mag man hier immerhin erwähnen.

Aufschlussreicher in unserem Zusammenhang ist die Rolle des literarischen Musters einer Familiengeschichte für solche Konzepte. Archaische Familien, so haben wir gesagt, mussten einen erheblichen Konformitätsdruck ausüben, um ihre Dauer zu garantieren, bei Strafe des Untergangs; und das galt auch noch für die traditionellen Familien nahezu aller Stände bis weit ins 18., ja zum Teil 19 Jahrhundert hinein – im Unterschied zur neuzeitlichen Kleinfamilie, die solchen Druck nicht mehr ausüben musste, dafür ihre Mitglieder aber dem nicht geringeren Druck moderner Produktionsmethoden in Fabriken und Bürokratien ausgesetzt hat. Um 1900 aber wird es offenbar interessant, das ältere literarische Muster wieder hervorzuholen, die patriarchalische, ja geradezu archaische Familienstruktur zu restaurieren und sie für neuere Familien und größere soziale Formen und Verbände akzeptabel zu machen. Dabei war das Modell einer Unternehmerfamilie besonders interessant, wie *Die Wiskottens* bei näherem Zusehen zeigen kann.

Der Erzähler erreicht diese Modellbildung auf doppelte Weise. Zum einen, indem er den Außendruck, das heißt also die Wirtschaftsverhältnisse extrem dramatisiert und zu einem Konkurrenzkampf auf Gedeih und Verderb der Firma steigert. Alle Brüder müssen unter dem Kommando des Betriebsführers genauso zusammenrücken, wie sich die Frauen zur Rekreiti-

on dieser opfermütigen Männer gerne hergeben. Zu dieser Dramatisierung gehört auch eine durchgehende Metaphorik der kriegerischen Schlacht für alle externen wie innerbetrieblichen Verhältnisse. Wirtschaft erscheint auf diese Weise als militärische Schlacht, die von allen Beteiligten Opfer erfordert und die Aufgabe von Freiheit und Selbstgestaltung gleich mit. Im 1917, dem letzten Weltkriegsjahr, erschienenen Roman über die Krupp-Familie, wird diese Metonymie von Familie und Staat noch weiter verschärft und erweitert. So werden Schlacht und Krieg zum Lebensmodell einer ganzen Gesellschaft.

Zum anderen erreicht der Erzähler die restaurative Reorganisation der Unternehmerfamilie durch einen uns schon bekannten Rückgriff in die Vergangenheit. Mit „stahlblauen Augen“ blickt der deutlich germanische Herrenmensch Gustav „ohne zu zwinkern in die Mittagssonne. Er sah irgendwo in der Ferne seine Fabrik wie ein Wiskottensches Fideikommiß, wie eine Latifundienbildung.“ Ungeachtet der damit vorgenommenen Selbstzuschreibung einer adeligen Gutsvergangenheit heißt es dann weiter: „Das alte, zähe Bauernblut regte sich in ihm. Das Gut erhalten; nur Verwalter sein; es vergrößern, wie die Familie sich vergrößert. Der Erbe sorgt für den Erben“ (47).

Figur wie Erzähler geben hier in erlebter Rede dem neu erworbenen Industriebesitz die Würde und den Auftrag alter Adels- und Bauerngeschlechter. Diese vergleichsweise zivile, friedliche Fassung reicht aber dem Erzähler noch nicht aus, auch sie wird kriegerisch bewehrt und dramatisiert. Gustav, der Betriebsführer, sagt zu seinem ihm völlig ergebenen Werkmeister:

„Als ich noch klein war und Geschichtenbücher verschlang, da hab' ich bei der Nibelungensage immer für den Hagen geschwärmt [...] Aber bei dem Hagen, dem treuesten Mann seines Königs, der mit der Treue stirbt, da hab' ich als Junge mir immer Sie vorgestellt. Ohne Sie waren wir nicht zu denken“ (41).

Die berüchtigte Nibelungentreue bis in den Tod im Kampf, das gilt hier für den Werkmeister und die Belegschaft, das wird noch große Konjunktur haben im sogenannten ‚Dritten Reich‘. Ganz Ähnliches gilt für die Familie als germanische Sippe. Hören wir wieder Gustav im Originalton: „[...] da schreien sie über den Rückgang der Privatbetriebe und über die Trustbildungen. Ich sag' euch, der wahre Trust ist die Familie“ (458). Und Gustav fährt dann fort:

„Dat is keine Familiensimpelei, dat is Sippchaftsgefühl. Dat hat in altersgrauer Zeit die Familien stark gemacht, und dat muß auch wieder der Stolz von heute werden. Jeder einzelne kann nicht ein Genie sein, aber wir zusammen können die Wiskottens sein! Donnerwetter, und dat zählt nicht weniger!“ (459).

So die große Rede Gustavs am Schluss des Romans bei der Geburtstagsfeier des alten Wiskotten. Als er geendet hat, sagt der Erzähler: „Am Tisch war es still geworden. Die Frauen suchten die Augen der Männer ...“. Die moderne Unternehmerfamilie, in altgrauem Sippchaftsgefühl traulich vereint.

Interessant für uns ist auch, wie hier die noch leidlich realistische Vorgeschichte der Familie, wie wir sie aus *Buddenbrooks* und anderen Romanen kennen, durch literarisch-mythische Urgeschichten wie die Nibelungensage oder vage Vor- und Frühzeitlegenden wie die von der germanischen Sippe ersetzt werden. Solche Legenden schwächen nicht etwa die literarische Familiengeschichte, sie befestigen sie im Gegenteil, weil sie allgemein und suggestiv genug bleiben, und durch keine historisch konkrete Differenzierung gestört werden können. Ja vielleicht kann man sogar sagen, dass die legendäre Vor- und Urzeitgeschichte besonders wirksam ist, weil sie fiktiv ist. Die Fiktivität wird zur – scheinbaren – Wahrheit und Wirklichkeit eines Ursprungs, der zugleich immer weiter wirkendes, sich wiederholendes Wesen ist. „In der Rede von ‚Ahnen‘ und ‚Vätern‘ wird die Geschichte der Nation als Familiengeschichte erzählbar, in der ein überzeitlicher ‚Geist‘ durch die Jahrtausende weiterlebt“, schreibt Esther Kilchmann (180); unser Beispiel macht augenfällig, dass die „Lücken in der belegbaren Überlieferung“ dabei nicht etwa stören, sondern die „nationale Phantombildung“ erst ermöglichen und beglaubigen.

Deshalb gehört in diesen Roman auch das „Neandertal“ (306) mit seinem berühmten Fund einer Art von „Menschen, deren Alter nach ... Zehntausenden von Jahren berechnet werden“ und damit den biblischen Urvater noch überbieten, von dem es gleich danach heißt: „Der älteste Mensch, sagt Mutter, sei Adam, und der wäre vor fünftausendneunhundert Jahren geboren“ (307). Als der alt-neue Wilde greift, „wie in einem Rausch“, der Fabrikherr Gustav bei seinem Kutschausflug in das Neandertal sozusagen zur Keule seines mitteleuropäischen Urvaters, wenn er mit der Peitsche in eine Gruppe von Straßenarbeitern schlägt, die seinen Bruder Ewald umringen, als er ihn in die Herren-Familie und Sippe zurückzwingen will.

So leicht lässt sich mit solchen literarischen Urgeschichten ein, jedenfalls vorläufig nur, kleiner Kulturbruch herbeizaubern. Aber vielleicht sind Urgeschichten überhaupt ziemlich gefährlich.

Literatur

Primärliteratur

Herzog, Rudolf. *Die Wiskottens*. Bd. 4 der Gesammelten Werke in sechs Bänden (Stuttgart & Berlin 1920).

Mann, Thomas. *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*. Hg. E. Heftrich unter Mitarbeit von S. Stachorski und H. Lehnert. Bd. 1.1 und 1.2 (Frankfurt a. M. 2002).

Sekundärliteratur

Kilchmann, Esther. *Verwerfungen in der Einheit. Geschichten von Nation und Familie um 1840* (München 2009).

Kocka, Jürgen. „Bürgertum und Bürgerlichkeit als Probleme der deutschen Geschichte vom späten 18. Jahrhundert zum frühen 20. Jahrhundert“, in: J. K., Hg., *Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert* (Göttingen 1987), 21–63.

Linder, Joachim. „Nur der Erwerb ist lustbetont, nicht der Besitz‘. Die Arbeitswelt der Unternehmer und Unternehmen in Firmenschriften des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in: H. Segeberg, Hg., *Vom Wert der Arbeit. Zur literarischen Konstitution des Wertkomplexes ‚Arbeit‘ in der deutschen Literatur (1770–1930)* (Tübingen 1991), 233–282.

Matt, Peter von: „Der Chef in der Krise. Zur Inszenierung des Unternehmers in der Literatur“, in: *Das Wilde und die Ordnung. Zur deutschen Literatur* (München 2007), 226–238.

Obendiek, Harald. *Konturen des Kaufmanns. Die Entstehung eines beruflichen Leitbildes in der belletristischen Literatur des 19. Jahrhunderts* (Gelsenkirchen 1984).

Rarisch, Ilse. *Das Unternehmerbild in der deutschen Erzählliteratur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Rezeption der frühen Industrialisierung in der belletristischen Literatur* (Berlin 1977).

Vogt, Jochen. *Thomas Mann: Buddenbrooks* (München 1983).

Kapitel 6

Von der archaischen Groß- zur modernen Kleinfamilie im britischen Kolonialreich

V. S. Naipaul, *A House for Mr Biswas* (1961)

Peter Hühn

In der englischsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts, in Großbritannien wie ebenfalls in den USA, spielen Familienromane eine prominente und sozialhistorisch signifikante Rolle, sowohl im Zuge der Modernisierung der weitgehend konsolidierten bürgerlichen Gesellschaft seit der Jahrhundertwende und verstärkt nach dem Ersten Weltkrieg als auch während der neuerlichen tief greifenden Veränderungen nach dem Zweiten Weltkrieg, vermehrt seit den Sechzigerjahren. Wie Richard Humphrey (2004) in einem aufschlussreichen Überblick über die Entwicklung der Familienroman-Gattung seit 1900 herausgestellt hat, kann man gemäß den geschichtlichen Veränderungen grob zwei Phasen unterscheiden – den Familienroman im Kontext der Moderne (vom ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts etwa bis zum Kriegsausbruch 1939) und innerhalb postmoderner Tendenzen (seit den späten Sechzigerjahren). Sind die Romane der ‚modernistischen‘ Phase – stark generalisiert und vereinfacht – durch Kritik an den Verhaltensweisen, Beziehungen und Werten der viktorianischen und edwardischen Gesellschaft beziehungsweise der der Belle Époque gekennzeichnet, wie etwa John Galsworthys *The Forsyte Saga* (1906–21) oder D. H. Lawrences *The Rainbow* (1915) und *Women in Love* (1920), so setzen sich die der ‚post-modernistischen‘ Phase mit den sich beschleunigenden Umgestaltungen und den Erfahrungen des Verlustes von kultureller Tradition und Orientierung, aber auch der Erinnerung an die durch Gewalt und Unrecht bestimmten Vergangenheit (im Krieg, im Kolonialismus, auch im Nationalsozialismus) auseinander, wie etwa Graham Swifts *Out of this World* (1988) oder Jonathan Safran Foers *Everything is Illuminated* (2002).

Die in diesem Buch zur detaillierten Darstellung und Analyse ausgewählten Autoren und Romane können diesen beiden Phasen zugeordnet werden. William Faulkners *Absalom, Absalom!* (1936), (Kapitel 10) und Virginia Woolfs *The Years* (1937), (Kapitel 7) repräsentieren die amerikanische beziehungsweise britische Moderne, Salman Rushdies *The Moor's Last Sigh* (1995), (Kapitel 9) die Postmoderne in Großbritannien.

Das vorliegende Kapitel repräsentiert mit V. S. Naipauls *A House for Mr Biswas* (1961) – aufgrund des prononciert realistischen Schreibstils und der vielfach biographischen Bezüge sozusagen außerhalb der beiden Phasen zu platzieren – einen besonders in Großbritannien aufgrund seiner Kolonialgeschichte verbreiteten Typ des Familienromans, der die Funktion und Lebenswirklichkeit von Familie und Genealogie im kulturellen und sozialen Kontext kolonisierter Völker unter den Bedingungen britischer Kolonialherrschaft und danach erkundet. Um einige weitere Beispiele zu nennen: Chinua Achebes *Things Fall Apart* (1958), Timothy Mos *Sour Sweet* (1982), Vikram Seths *A Suitable Boy* (1993) oder Jung Changs *Wild Swans* (1991). Auch Rushdies Romane *Midnight's Children* (1981) und *The Moor's Last Sigh* (1995) behandeln in gewisser Hinsicht Familiengeschichten im kolonialen und post-kolonialen Kontext, weichen aber durch ihre ‚postmoderne‘ Schreibweise und Einstellung, die phantastischen Elemente und die dezidiert ‚metonymischen‘ Bezüge der Familie zu nationalen und internationalen Entwicklungen markant von diesen Beispielen ab.

*

Im Zentrum von V. S. Naipauls *A House for Mr Biswas* steht zwar, wie der Titel andeutet, ein Individuum als Protagonist – Mohun Biswas und sein Weg zu einem eigenen Haus, das heißt zu einem festen Platz in der Welt und zu seiner persönlichen Identität. Insofern handelt es sich um einen Entwicklungsroman. Doch dieser Weg wird entscheidend durch die Zugehörigkeit des Protagonisten zu verschiedenen Familien bestimmt, und das Ziel seines Strebens ist letztlich nicht nur die Begründung der individuellen Identität, sondern zugleich die Konsolidierung der eigenen kleinen Familie. Daher ist es sinnvoll und ergiebig, *A House for Mr Biswas* als einen komplexen Familienroman zu lesen. Dies ist ein Entwicklungsroman *als* Familienroman.

Ich skizziere zunächst vorweg die Konstellation des Individuums in seinen verschiedenen Familienbezügen vor dem sozial-kulturellen Hintergrund und gebe sodann Informationen zu Autor und Kontext, ehe ich schließlich zur ausführlichen Besprechung des Romans komme.

A House for Mr Biswas spielt in der britischen Kolonie der karibischen Insel Trinidad innerhalb der dortigen großen indischen Gemeinschaft, behandelt also eine Einwanderersituation unter kolonialen Bedingungen. In diesem Kontext erzählt der Roman den Übergang von der (indischen) Tradition zur (britisch-europäischen) Moderne in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der indisch-stämmige Protagonist Mohun Biswas erfährt im Verlaufe seines Lebens drei verschiedene und verschiedenartige Familien: erstens, seine indische Herkunftsfamilie, die jedoch schon früh zerfällt und ihm keine Orientierung mehr zu geben vermag; zweitens, die intakte, stabile und sich abkapselnde indische Großfamilie seiner Frau Shama, der Tulsis, in die er hineinheiratet und gegen deren strikte hierarchische Ordnung er ständig rebelliert; und drittens, seine eigene und eigenständige Kleinfamilie mit seiner Frau und seinen vier Kindern. Die beiden Herkunftsfamilien, die eigene und die seiner Frau Shama, erhalten historische Tiefe, indem jeweils die Generation der Eltern zusammen mit deren Geschwistern vorgestellt wird. Mr Biswas' eigene (kleine) Familie verweist mit seinen Kindern in die nächste Generation und damit in die Zukunft. Der Roman hat autobiographische Züge: In *Mr Biswas* erzählt der Autor das Leben seines Vaters Seepersad Naipaul und in einem der Kinder, Anand, seine eigene Entwicklung von der Kindheit in der Kolonie bis zum Weggang nach England. In diesem Sinne schließt *A House for Mr Biswas* zugleich den Beginn der Entwicklungsgeschichte des Autors ein. Naipaul erzählt hier insgesamt den Prozess der Modernisierung in einem kolonialen Kontext, und da er hierbei den Übergang von noch archaischen Familienstrukturen zu modernen Formen verfolgt, habe ich diesen Roman ausgewählt und an den Anfang der Beispiele aus Großbritannien gestellt.

Der Autor

Vidiadhar Surajprasad Naipaul wird 1932 auf Trinidad geboren – Nachkomme, in der dritten Generation, eines aus Indien auf die Karibikinsel ausgewanderten Kontraktarbeiters. Sein Vater ist Reporter einer Lokalzei-

tung mit literarischen Ambitionen (Verfasser von Kurzgeschichten über das Leben auf Trinidad). V. S. Naipaul gewinnt ein Stipendium für ein Auslandsstudium in England, verlässt Trinidad und studiert von 1950 bis 1953 englische Literatur in Oxford. Seit 1957 veröffentlicht er literarische Arbeiten, in einer Vielzahl von Gattungen – Romane, Kurzgeschichten, Reiseberichte, autobiographische Schriften, geschichtliche Darstellungen, Essays. Er beginnt mit komischen Romanen und Erzählungen zum Leben auf Trinidad – zum Beispiel *The Mystic Masseur* (1957) und *Miguel Street* (1959). In diese Reihe gehört teilweise auch noch *A House for Mr Biswas*, ist jedoch aufgrund seiner kulturgeschichtlichen Tiefe, seiner tragischen Züge und seiner autobiographischen Elemente von ungleich größerer Komplexität und besonderer Qualität. Spätere Romane behandeln die Lebensbedingungen und die politische Situation nach der Unabhängigkeit ehemaliger Kolonien in der Karibik: *The Mimic Men* (1967) und *Guerrillas* (1975) sowie in Afrika: *In a Free State* (1971), *A Bend in the River* (1979). Die eigene Situation als Einwanderer (und Schriftsteller) in England steht im Mittelpunkt von *Finding the Centre* (1984) und *The Enigma of Arrival* (1987). Naipaul hat seit den Sechzigerjahren ausgedehnte Reisen unternommen und seine Erfahrungen und Beobachtungen in einer Vielzahl von Büchern dargestellt, zur Karibik und Südamerika in *The Middle Passage* (1962), zu Indien in *An Area of Darkness* (1964), *India: A Wounded Civilization* (1977) und *India: A Million Mutinies Now* (1990) und zu islamischen Ländern in *Among the Believers* (1981) und *Beyond Belief: Islamic Excursions Among the Converted Peoples* (1998). Naipaul gewinnt rasch breite Anerkennung, besonders durch *A House for Mr Biswas*, und erhält hohe Auszeichnungen, 1971 den höchsten britischen Literaturpreis, den Booker Prize; und 2001 den Literaturnobelpreis.

In all seinen Büchern beschäftigt sich Naipaul immer wieder mit dem gleichen Themenkomplex, den er in vielfältigen Erscheinungsformen aufspürt – mit der Existenz des modernen Menschen unter den Bedingungen des Verfalls verbindlicher Ordnungen und des Verlustes selbstverständlicher kultureller Sicherheiten. Konkret stellt er dies Thema zumeist an den Lebensbedingungen in den nach-kolonialen Gesellschaften und in anderen Ländern der Dritten Welt dar nach dem Zusammenbruch oder freiwilligen Rückzug der imperialen Macht europäischer Staaten, besonders Englands. Die traditionellen Ordnungssysteme der einheimischen Kulturen sind in der Konfrontation mit der europäischen Zivilisation außer Kraft gesetzt

oder zerfallen. Besonders gravierend ist die kulturelle Entwurzelung aufgrund massenhafter Bevölkerungsbewegungen, wie vor allem durch den Sklavenhandel mit seinen Spätfolgen und durch Migration. Die zentrale psychische Auswirkung derartiger kultureller Entfremdungsvorgänge auf das Individuum ist die Störung der Ich-Identität, das Fragwürdigwerden des Selbstverständnisses und der Verhaltensorientierung. Doch diese Auflösungstendenzen sind durchaus ambivalent und können neben den Nachteilen für die Sicherheit und Einordnung der Menschen auch Chancen und Vorteile für die Lebensgestaltung und Selbstbestimmung des Einzelnen mit sich bringen. Denn der Zerfall fester überkommener alter Ordnungen eröffnet auch neue Freiheiten und ermöglicht die Herausbildung neuer Orientierungen und Strukturen, wie sich speziell im Roman *A House for Mr Biswas* zeigt. Die Abwägung von Nach- und Vorteilen dieser kulturellen Umbrüche ist unter anderem eine Frage des Standpunktes und der Perspektive.

Der geographische und kulturelle Kontext

Zum Verständnis des Romans sind einige Informationen zur Geschichte und sozio-kulturellen Situation Trinidads als dem Kontext der Lebensentwicklung des Protagonisten und der Struktur der Familien nützlich. Trinidad liegt in der südlichen Karibik vor der Küste Venezuelas. Die Insel wurde 1498 von Kolumbus entdeckt und war anschließend im Besitz der Spanier, wurde aber nie richtig von ihnen besiedelt. Im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts ließen sich hier auch Franzosen und Niederländer nieder. Während der napoleonischen Kriege eroberte England im Jahre 1797 die Insel. Das lukrative Hauptprodukt war Zucker, zu dessen Erzeugung auf den Zuckerrohrplantagen schwarze Sklaven eingesetzt wurden. Als 1834 die Sklaverei im britischen Empire abgeschafft wurde, weigerten sich die Schwarzen, weiterhin auf den Plantagen zu arbeiten und sozusagen ihre Sklavenarbeit fortzusetzen. Zum Ersatz wurden zwischen 1834 und 1917 sogenannte Kontraktarbeiter („indentured labourers“) vornehmlich aus Indien eingeführt, die dann auf dem Lande in Dörfern lebten und lange Zeit eine weitgehend abgeschlossene indische Gemeinschaft bildeten. Auch heute noch besteht die Bevölkerung zu je circa 40 Prozent aus Nachkommen dieser indischen Einwanderer sowie der afrikanischen Sklaven.

Im Zweiten Weltkrieg war die Insel die größte amerikanische Militär-Basis in der Karibik. Die Anwesenheit der Amerikaner hatte einen starken Einfluss auf die Wirtschaft. Zu dieser Zeit begann die Industrialisierung auf der Basis der Erdölförderung. Trinidad ist heute die am weitesten industrialisierte karibische Insel. In politischer Hinsicht waren seit dem späten 19. Jahrhundert Trinidad und die kleinere Nachbarinsel Tobago zu einer Kolonie zusammengefasst. 1958 gab Großbritannien seinen karibischen Kolonien in Form der „Westindischen Föderation“ die Unabhängigkeit, die allerdings bald zerbrach. 1962 wählten Trinidad und Tobago die Selbstständigkeit und sind seit 1976 eine Republik im Rahmen des Commonwealth.

A House for Mr Biswas spielt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, von circa 1900 bis 1950, und zeichnet die Veränderung der Gesellschaft von der reinen Agrarwirtschaft (mit Zuckerrohr als Hauptprodukt) zur Modernisierung nach – mit beginnender Industrialisierung (Erdöl), zunehmender Verstädterung und wachsenden ausländischen Einflüssen (Belebung der Wirtschaft durch Anwesenheit der Amerikaner). Diese sozialen und wirtschaftlichen Veränderungen bestimmen mehr oder weniger direkt die Lebensbedingungen der Figuren und Familien im Roman, besonders den Lebensgang des Protagonisten Mr Biswas in seinen Bewegungen von der ländlichen Umwelt in die Stadt. Wie in anderen Familienromanen (zum Beispiel in Thomas Manns *Buddenbrooks* (1901) oder Salman Rushdies *The Moor's Last Sigh*) zeigen sich in diesen Veränderungen ansatzweise quasi-metonymische Beziehungen zwischen Familie und Gesellschaft.

Zum Kontext gehört ferner die traditionelle indische Kultur, insbesondere die Rolle der Religion, des Hinduismus, im Alltagsleben (mit täglicher Verehrung der Götter und dem Schicksalsglauben als zentralen Merkmalen) sowie vor allem die indische Familienstruktur. Das Ideal (das natürlich nicht immer rein verwirklicht wird) ist die große Familie, in der mehrere Generationen zusammenleben und alle zusammenarbeiten, religiöse Riten vollziehen, kochen und essen. Das hier wirkende Prinzip ist die Einbindung des Einzelnen in das Kollektiv – der Einzelne ist damit kein selbstständiges, autonomes Individuum, sondern Teil eines durch verwandtschaftliche Beziehungen konstituierten Verbandes. Damit wird er einerseits Empfänger kollektiver Fürsorge und Aufnahme, ist andererseits aber auch dem kollektiven Zwang der Einordnung unterworfen. Die Familie ist patrilinear organisiert, das heißt die männliche Linie bestimmt die Familienzugehörigkeit. Das bedeutet, dass die Söhne bei der Heirat ihre Ehefrauen mit

in die Familie einbringen, während die Töchter in die Familie ihrer Ehemänner übersiedeln. Traditionell werden Töchter mit einer Mitgift ausgestattet. Die Auswahl der Ehepartner der Kinder erfolgt häufig durch die Eltern und orientiert sich am sozialen Status (das heißt der Kastenzugehörigkeit). Diese idealtypische Struktur ist als Grundmuster für Organisation und Funktionieren der Familien Biswas und Tulsi anzusetzen.

Biswas' Herkunft aus einer Großfamilie

Der Roman erzählt in epischer Breite und im Wesentlichen chronologisch den Lebensweg von Mohun Biswas auf Trinidad von seiner Geburt bis zu seinem Tode im Alter von 46 Jahren – den Lebensweg eines mittelmäßig begabten, aber ehrgeizigen und entwicklungsfähigen, unheroischen, häufig unbeholfen und lächerlich wirkenden Mannes. Erzählt wird nicht aus der inneren Perspektive von Biswas heraus, sondern von einer Position außerhalb, in der Ambivalenz von ironisch-kritischer Distanz und emotionaler, verständnisvoller Sympathie. Der Erzähler nennt den Protagonisten von Anfang an, schon als Baby, und bis zum Schluss stets „Mr Biswas“, während er die meisten anderen Figuren mit Vornamen bezeichnet – Indiz für die Wichtigkeit der sozialen Rolle des Protagonisten, seiner Existenz als bürgerliches Individuum in der zunehmend westlich geprägten Gesellschaft Trinidads. Zugleich ist diese Benennung ein Zeichen ironischer Distanz. Diese durchgängig wirksame Ironie verweist zwar ständig auf die menschlichen Unzulänglichkeiten und Missgeschicke des Protagonisten, tut dies aber stets verständnisvoll und mitfühlend, nie gehässig und verletzend. Der Lebensweg von Mr Biswas ist weniger ein singuläres Individualschicksal als die idealtypische Entwicklung eines Menschen im gesellschaftlichen Umbruch von der Tradition zur Moderne, von der traditionellen kollektiv orientierten Kultur Indiens zur modernen Individualität unter europäischen Einflüssen mit besonderer Beachtung der sich verändernden Familienstruktur. Das Geschehen wird durch weltgeschichtliche Querverweise (zum Ersten und Zweiten Weltkrieg, zu Hitler, zur Ankunft der Amerikaner et cetera) ziemlich genau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts situiert. Diese weltgeschichtlichen Ereignisse berühren die Insel im übrigen kaum, was den Schauplatz als abgelegen und unbedeutend charakterisiert,

auch dies ein signifikantes Moment der Lebensbedingungen und des Lebenswegs des Protagonisten und seines Sohnes.

Die einzige Abweichung von der Chronologie ist der „Prologue“, der das Ende vorwegnimmt und so Problemhorizont wie Beurteilungsmaßstäbe für diesen Lebensweg und die verschiedenen Familien auf ihm vorgibt. Gleichzeitig wird die konventionelle Erwartung des schließlichen Triumphes als Frucht eines lebenslangen Existenzkampfes von vornherein eingeschränkt und die Aufmerksamkeit auf die einzelnen Phasen des Kampfes um Selbstbehauptung in der Umwelt und der Entwicklung der Einstellung zur Familie gelenkt. Der Prolog berichtet von der letzten Krankheit des Journalisten Mr Biswas und seiner dadurch verursachten Entlassung. Die Arbeitslosigkeit stürzt die Familie, noch ehe er kurz darauf stirbt, in finanzielle Not. Hier manifestiert sich die Ambivalenz der Situation einer auf sich gestellten Kleinfamilie im Gegensatz zur Großfamilie mit ihrer Kopplung von Sicherheit und Unselbstständigkeit. Dies Bild der Ausgesetztheit und Verlorenheit des Menschen ist aber nur die eine Seite. Dagegen steht die Tatsache, dass Mr Biswas mit seiner kleinen Familie einige Zeit vorher zum ersten Mal in ein eigenes Haus ziehen konnte, dass sich die Familie überhaupt als eigenständige Einheit integriert und etabliert hat und er seine Rolle als Familienvater richtig ausfüllt und seine Frau sich in einer Krisensituation zum ersten Mal nur auf ihn bezieht und nicht Hilfe bei ihrer Mutter und ihrer Herkunftsfamilie sucht (7). Obwohl das Haus alles andere als vollkommen ist (da schlecht gebaut, überteuert und hoch belastet), stellt es doch die Erfüllung einer lebenslangen Sehnsucht dar – einer Sehnsucht, auf die der Titel bereits anspielt und die im Romankontext zum Symbol für das Streben nach Unabhängigkeit und Sicherheit für das Individuum in seiner modernen Kleinfamilie und nach deren Ort in der Gesellschaft wird. So prekär und ambivalent dieser Ausgang auch sein mag, er bedeutet doch einen entscheidenden Erfolg:

Wie furchtbar wäre es gewesen, jetzt kein Haus zu haben, sterben zu müssen im Kreis der Tulsis, in dem Lärm und Schmutz dieser großen auseinanderbrechenden, gleichgültigen Familie, und Shama und die Kinder dort zurückzulassen, in ein einziges Zimmer gepfercht; schlimmer noch: gelebt zu haben, ohne auch nur den Versuch, ein

kleines Stück dieser Erde für sich zu fordern; von der Welt zu gehen, wie man sie betreten hatte, nutzlos und unbehaust (17).¹

Dieser abschließende und zusammenfassende Satz des Prologs benennt die zwei zentralen Probleme und Ziele von Mr Biswas' Entwicklung als Verstehens- und Beurteilungskategorien für die folgende Lebenserzählung, das Verlangen des Individuums nach Identitätsbildung und nach sozialer Verankerung: sich einen eigenen, festen Platz zu sichern (ein Haus zu besitzen) und sich als fester, integraler Teil einer sozialen Gruppierung, der Familie, zu definieren. Hier werden zwei Konzepte im Sinne der Vorwärtsentwicklung von Altem zu Neuem gegeneinandergestellt: von der unpersönlichen, keine Eigenständigkeit zulassenden Großfamilie der Tulsis setzt sich die moderne individualisierte Kleinfamilie ab. Als ein Grund für diese Entwicklung wird zum einen der historische Verfall der Funktionen der Großfamilie genannt: Diese bietet keine Ordnung und keine Kohärenz mehr (Schmutz, Auflösung, keine emotionale Zuwendung), zum anderen erfüllt sie nicht die neu-erwachten und historisch neuen Bedürfnisse nach emotionaler Intimität, Individualität und Privatheit: Sie gewährt keinen abgeschlossenen Lebensraum. Damit ist der Zielpunkt der Entwicklung der Individualität und seiner Beziehung zur Familie genannt – der Roman erzählt den langen Weg dorthin, der gewissermaßen den Entwicklungsgang zur Modernisierung phasenverschoben nachvollzieht, wie er sich ähnlich in Europa bereits im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts in vielfältigen Formen ereignet hat.

A House for Mr Biswas beginnt wie viele englische Entwicklungsromane des 18. und 19. Jahrhunderts mit dem Zerfall der Familie, in die der Protagonist hineingeboren wird. Dies ist bereits ein Indiz für die Schwächung der traditionellen Sozialordnung, nach welcher der Platz des Einzelnen in der Gesellschaft und sein Lebensweg durch seine Geburt und sein Herkommen, also durch seine Eltern bestimmt wird. Die Großfamilie vermag ihre Funktionen vielfach schon nicht mehr zu erfüllen. Dadurch dass der Vater oder die Eltern und generell die eigene Familie nicht mehr Lenkung,

¹ "How terrible it would have been, at this time, to be without [the house, P. H.]: to have died among the Tulsis, amid the squalor of that large, disintegrating and indifferent family; to have left Shama and the children among them in one room; worse, to have lived without even attempting to lay claim to one's portion of the earth; to have lived and died as one had been born, unnecessary and unaccommodated" (13f).

Orientierung und Sicherheit gewähren können, wird der Einzelne gezwungen, im Wesentlichen auf sich gestellt seinen Weg zu suchen, sowohl hinsichtlich des Berufs als auch in der Partnerwahl. In der Familie der Biswas' zeichnet Naipaul als Ausgangssituation eine traditionelle und nach traditionellen Regeln lebende indische Familie im Prozess ihrer Auflösung. Der Vater, Raghu, gehört zur Kaste der Brahmanen, ist aber Arbeiter auf einer Zuckerrohrplantage und lebt mit seiner Frau Bipti und seinen drei Kindern in einem Dorf auf dem Lande in Süd-Trinidad. Ein erstes Anzeichen dieser Auflösung ist bereits darin zu sehen, dass sich die Eltern, Vater Raghu und Mutter Bipti, kurz vor Mr Biswas' Geburt um das Haushaltsgeld streiten und dass Bipti als Reaktion daraufhin mit ihren Kindern zu ihrer Mutter geht (sich also letztlich immer noch auf ihre eigene Herkunftsfamilie hin orientiert, nicht auf ihren Mann) und dort auch das Kind zur Welt bringt. Der Einfluss der Tradition – in Gestalt von magischem Aberglauben und religiösen Vorstellungen – wirkt sich ferner in den negativen Prophezeiungen der Hebamme und des Pundit (des Hindu-Priesters) aus: Mr Biswas sei ein „unlucky child“ (20), „this boy will eat up his own mother and father“ (16), er müsse von Wasser ferngehalten werden und habe das „unlucky sneeze“ („unglückbringende Niesen“, 17). Diese Unglücksprophezeiungen erfüllen sich dann tatsächlich, als Raghu auf der Suche nach seinem verschwundenen Sohn in einem Teich ertrinkt, während dieser unbeobachtet dabeisteht und niest. Ironischerweise wird die Einheit der Familie nur – nach ihrer Auflösung – auf einem Beerdigungsfoto festgehalten, auf dem Bipti, Mr Biswas, seine beiden Brüder und seine Schwester Dehuti um den offenen Sarg mit der Leiche des Vaters gruppiert sind (34).

Nach dem Tod des Vaters bricht die Familie auseinander. Die beiden älteren Brüder gehen zu entfernten Verwandten und arbeiten von nun an auf einer Zuckerrohrplantage, ergreifen also nach traditionellem Muster die berufliche Beschäftigung ihres Vaters. Die Schwester Dehuti geht als Dienerin in den Haushalt von Biptis Schwester Tara in den Ort Pagotes. Tara hat einen wohlhabenden Unternehmer, Ajodha, geheiratet und ist dadurch sozial deutlich aufgestiegen. Auch Bipti und Mr Biswas werden von Tara in Pagotes aufgenommen, aber nicht in ihr vornehmes Haus, sondern in eine primitive Hütte auf dem hinteren Teil ihres Grundstücks. Aufgrund der Verwandtschaftsbeziehung, Relikt der Fürsorgefunktion der Großfamilie, sorgt Tara zwar für ihre Schwester und deren Kinder, aber unter klarer Wahrung des sozialen Abstandes. Tara übernimmt bis zu einem gewissen

Grade die Rolle des toten Vaters für Mr Biswas, indem sie ihm eine rudimentäre Schulbildung (westlichen Stils, auf einer Missionsschule) zukommen lässt und einen beruflichen Werdegang ermöglicht, der wiederum auf indischen Traditionen beruht und seine Einfügung in die exportierte indische Kultur bedeutet. Da Mr Biswas Angehöriger der Brahmanen-Kaste ist, kann er von Tara und Ajodha eingesetzt werden, um die religiösen Riten in ihrem Hause zu vollziehen, im Sinne der kulturellen Fortsetzung der Familientradition. Aus diesem Grunde gibt Tara ihn dann in die Lehre bei einem Pundit, damit er selbst später das Amt des Priesters zu übernehmen vermag. Als Lehrling studiert Mr Biswas Hindi, liest die heiligen Schriften, lernt die hinduistischen Zeremonien und sammelt die Opfermünzen für seinen Meister ein. Aber er ist kein religiöser Mensch (auch dies ein Ausdruck seiner schon modernen Distanz zur Tradition) und durch ein Missgeschick verunreinigt er mit seinen Exkrementen einen Strauch, dessen Blüten für einen religiösen Ritus verwendet werden, und wird daraufhin von dem Pundit verstoßen.

Überraschenderweise sind Tara und Ajodha nicht verärgert, sondern amüsiert und verständnisvoll, als sie von dem Missgeschick hören: Mr Biswas hatte heimlich eine Banane von einer dem Pundit von Gläubigen gespendeten Bananenstaude gegessen und war daraufhin von diesem zur Strafe gezwungen worden, sämtliche Bananen der Staude nacheinander aufzuessen, was seine Verdauung für den Rest seines Lebens durcheinanderbringt. Eine unmittelbare Folge war, dass es ihn in einer unpassenden Situation überkam und er einen der heiligen Blütensträucher im Garten beschmutzte. Als nächstes bekommt Mr Biswas dann eine Stelle als Bedienung in einer von Ajodhas Rum-Kneipen, die von dessen Bruder Bhandat betrieben wird. Hier werden die Organisationsprinzipien der indischen Familie sichtbar: Man beschäftigt soweit wie möglich Verwandte für Dienstleistungen im Haushalt und in den eigenen Betrieben, jedoch strikt mit den jeweiligen sozialen Unterordnungen, wie Mr Biswas' Schwester Dehuti als Dienerin, Bhandat als Angestellten. Bhandat hintergeht jedoch seinen Bruder bei den Einnahmen, verdächtigt Mr Biswas als Spion von Tara und bewirkt durch eine ungerechte Anklage dessen Entlassung (er beschuldigt ihn zu Unrecht, Geld gestohlen zu haben). Daraufhin sagt sich Mr Biswas von der Fürsorge und Versorgung durch seine Familie los und proklamiert sein Streben nach Selbstständigkeit: „Ich finde schon Arbeit. Und irgendwann krieg ich auch mein eigenes Haus. Ich habe die Nase voll von allem

hier.“ (85).² Dies ist zwar kein absoluter Abschied: Mr Biswas bleibt – nach einem vorübergehenden Ausbruch – noch eine Zeit lang in der Hütte auf Taras Grundstück bei seiner Mutter Bipti wohnen und hält auch weiterhin sporadischen Kontakt zu seiner Tante und seinem Onkel, aber er orientiert sich von nun ab außerhalb und unabhängig von seiner Herkunftsfamilie und versucht, sich alleine zurechtzufinden. Dies gelingt keineswegs so gleich und vollständig, aber es ist ein erster Schritt zur Eigenständigkeit.

Seine Entfremdung von der Herkunftsfamilie sowie deren Schwächung als Integrationseinheit wird ein weiteres Mal bekräftigt, als er bei seinem Aufbruch aus Pagotes seine Schwester Dehuti trifft, die mit dem Hofknecht Ramchand aus Taras Haushalt fortgelaufen ist, diesen geheiratet hat und jetzt ein glückliches und finanziell gesichertes Leben führt, erstes Beispiel im Roman für die moderne Kleinfamilie. Ramchand ist von niedriger Kaste und Dehutis Ehe mit ihm (sowie natürlich schon der Umstand des eigenmächtigen Fortlaufens) ein eklatanter Bruch der traditionellen indischen Familienkonzeption. Doch Dehutis Glück und Ramchands Selbstzufriedenheit deprimieren Mr Biswas, offenbar wegen seiner eigenen Ungesichertheit und wohl auch aus Neid, und trotz ihrer engen Verwandtschaft empfindet er keine emotionale Nähe zu seiner Schwester:

Wenig später brach er auf. Er versprach, sie bald wieder zu besuchen, und wusste doch, dass er es nicht tun würde, dass das Band zwischen Dehuti und ihm, ohnehin nie allzu stark, zerrissen und auch ihm fremd geworden war (93).³

Die Einheirat in die Großfamilie der Tulsis

Der Anfang einer eigenständigen Existenz ist erreicht, als er über einen früheren Freund eine Gelegenheitsarbeit als Schildermaler („sign-writer“) findet und sich hierin unter dessen Anleitung und durch Übung kompetent macht. Er befindet sich jetzt am Ende der Adoleszenz, im Alter von etwa

² “I am going to get a job on my own. And I am going to get my own house too. I am finished with this“ (67).

³ “He left soon after, promising to come back and see them one day, knowing that he wouldn’t, that the links between Dehuti and himself, never strong, had been broken, that from her too he had become separate“ (75).

18 Jahren, mit der Erwartung, dass nun das Leben und die Erfüllung seiner Sehnsüchte bevorstehe:

Er hatte begonnen zu warten, nicht nur auf die Liebe, sondern darauf, dass die Welt ihm endlich von ihrer Süße und Romantik zu kosten gab. Für diesen Tag sparte er sich all seine Freude am Leben auf. Und in dieser Stimmung kam er ins Hanuman-Haus in Arwacas und sah Shama (101).⁴

Dies ist in der Tat ein entscheidender Einschnitt in seiner Lebensentwicklung. Aber seine weitere Entwicklung verläuft nicht glatt und zielstrebig, sondern wird durch die Konfrontation mit den Tulsis bestimmt, nach dem Aufwachsen in seiner Herkunftsfamilie die Begegnung einer weiteren traditionell indischen Familie von ungleich größerer Stabilität und Geschlossenheit – eine Konfrontation, die sich über drei Jahrzehnte hinzieht.

Der Kontakt zur Familie der Tulsis kommt durch seine Berufsrolle und sein Verlangen nach Bekanntschaft mit dem weiblichen Geschlecht zustande. Bei der Ausführung einer Auftragsarbeit, dem Malen eines Schildes, in Hanuman House, dem Verkaufsladen und Wohnhaus der angesehenen Hindu-Familie Tulsi in dem Nachbardorf Arwacas begegnet er der Tochter Shama, findet Gefallen an ihrem Lächeln und sucht in seiner Sehnsucht nach sexuellen Erfahrungen eine lose Beziehung zu ihr anzuknüpfen, indem er ihr einen Zettel schreibt: „I love you and I want to talk to you“ (85). Dieser Zettel fällt jedoch Mrs Tulsi in die Hände und wird von ihr benutzt, um Mr Biswas wider seinen Willen zur Heirat mit Shama zu drängen. Bezeichnenderweise macht ihn gerade seine Abstammung – die Zugehörigkeit zur Brahmanen-Kaste, also ein Traditionsmoment – als Schwiegersohn für die auf sozialen Status bedachten Tulsis attraktiv. In dieser Überraschung des jungen Mannes durch die Mutter manifestieren sich die Einstellungsdivergenz und der Machtkonflikt zwischen dem Neuen und dem Alten, zwischen dem (modernen) individuellen Liebesverlangen und dem traditionellen dynastischen, familienpolitischen Interesse. Zu diesem Zeitpunkt unterliegt noch das Individuum Mr Biswas, weil sich dieser wegen mangelnder Verhaltensstrategien nicht zu wehren vermag. Als er nach der Hochzeit ins Hanuman House zieht, findet er sich von der strikten Ord-

⁴ “He had begun to wait, not only for love, but for the world to yield its sweetness and romance. He deferred all his pleasure in life until that day. And it was in this mood of expectation that he went to Hanuman House at Arwacas, and saw Shama” (80).

nung dieser traditionellen Hindu-Familie vereinnahmt, und es beginnt eine langwierige Auseinandersetzung mit dieser Familie, die erst kurz vor seinem Tode mit seinem Hauskauf entschieden ist. Sein Kampf mit den Tulsis ist letztlich auch eine Auseinandersetzung mit der eigenen Ursprungskultur, die aber – da durch die angeheiratete Familie repräsentiert – nur noch vermittelt, aus einer emotionalen Distanz an ihn herantritt.

Die Tulsis sind eine festgefügte Großfamilie, die eine noch intakte Enklave in der karibischen Umwelt bildet. Ihr Haus – Hanuman House, benannt nach dem indischen Affengott, einem mythischen Kriegshelden und Symbol für Stärke – wirkt wie eine Festung, die Schutz vor der fremden Außenwelt gewährt. Im Innern ist es ein streng hierarchisch gegliedertes, autokratisch gelenktes System. Die Familie wurde von Pundit Tulsi gegründet, einem angesehenen Mann, der nicht als Kontraktarbeiter nach Trinidad gekommen war, sondern regelrecht ausgewandert ist. Nach seinem Tode übt seine Witwe Mrs Tulsi zusammen mit ihrem Schwager Seth, dem Mann ihrer Schwester Padma, die Macht aus. Seth ersetzt dabei bis zu einem gewissen Grade die Rolle des fehlenden Vaters. Die Familie besteht im übrigen aus den zahlreichen Töchtern mit ihren Ehemännern und Kindern. Ihre Rechte und Pflichten sind gemäß Alter und Status genau abgestuft. Diese Ehemänner sind alle – unter Verlust ihrer vorherigen Identität – in die Familie integriert. Aber die Familie ist nicht nur ein Verwandtschaftsverband aufgrund von Abstammung und Heirat, sondern zugleich ein Wirtschaftsunternehmen, ein Großbetrieb. So werden die Ehemänner der Töchter in den verschiedenen Erwerbsbereichen der Tulsis zur Arbeit eingesetzt. Die vielen Kinder werden gemeinschaftlich erzogen. Die Mahlzeiten werden gemeinsam zubereitet und gemeinsam eingenommen. Individualität und Rückzug in das Private sind verboten. Der Einzelne geht völlig in der Gemeinschaft auf und definiert sich selbst durch den Ort und die Rolle, die ihm im System zugewiesen ist. Mrs Tulsi, gestützt auf Seth, kontrolliert und stabilisiert diese Ordnung mit vielfältigen Taktiken, die von Bitte und Schmeichelei über inszenierte Krankheiten bis zu Befehl und körperlicher Strafe reichen. Eine privilegierte Sonderstellung in dieser Ordnung nehmen ihre beiden Söhne Shekhar und Owad (ihre jüngsten Kinder) ein, die in dieser vaterrechtlich organisierten Gesellschaft die Kontinuität der Familie garantieren und in deren Interesse, für deren spätere Machtübernahme, Mrs Tulsi ihre Herrschaft eigentlich ausübt.

So strikt traditionell die Ordnung in dieser Familie wirkt, so ungewöhnlich ist eigentlich ihre Zusammensetzung: Abweichend von der indischen Norm verlassen die Töchter nach der Heirat nicht das Haus, sondern bringen im Gegenteil ihre Ehemänner mit in ihre Familie ein. Dies gilt ebenfalls für Mrs Tulsis Schwester Padma und ihren Ehemann Seth. Auch Mr Biswas wird demgemäß in Hanuman House aufgenommen und erhält zusammen mit Shama ein Zimmer zugewiesen. Umgekehrt verlassen später die beiden Söhne mit ihren Frauen das Haus, statt diese hereinzuholen, wie es eigentlich von ihnen erwartet wird. Im Grunde funktioniert die Familie in der Praxis also teilweise nach mutterrechtlichen Prinzipien. Diese internen Widersprüche zwischen Anspruch und Praxis sind mitverantwortlich für den späteren Zerfall, denn keiner der Söhne ist bereit, die Leitung der Familie zu übernehmen – eine Auswirkung moderner Tendenzen, da sie die Übernahme ihrer angestammten Familienrolle zugunsten neuartiger Orientierungen verweigern (der eine heiratet in eine christliche Unternehmerfamilie, der andere wird frei praktizierender Arzt). Und nach dem Weggang erst des einen, dann des anderen Sohns verliert auch Mrs Tulsi das Interesse an der Aufrechterhaltung der Ordnung, und ohne dies Machtzentrum löst sich der Zusammenhalt am Ende auf.

Die Darstellung dieser traditionellen indischen Großfamilie und ihrer allmählichen Veränderung und schließlichen Auflösung in Reaktion auf die anders-kulturelle Umwelt ist komplex und ihre Bewertung durch den Roman ambivalent. Der Erzähler gestaltet ihr Bild weder mit eindeutiger Abwertung als überholt und abschaffenswert noch mit nostalgischer Sympathie als heile Welt. Vielmehr akzentuiert er wechselnd die Vor- und Nachteile, die einander bedingenden Funktionen des traditionellen Kollektivs – einerseits Repression und Konformität, andererseits aber Schutz und Gleichheit. Und in dieser Ambivalenz erfährt auch Mr Biswas die Familie, wobei er allerdings aufgrund seiner persönlichen Vorstellungen die negativen Aspekte sehr viel stärker betont – und diese Perspektive dominiert letztlich den Roman. Denn während der langen Phase des außerordentlich spannungsreichen Zusammenlebens mit den Tulsis bildet sich Mr Biswas in seiner Identität und Individualität vor allem in der Auseinandersetzung mit der strikt kollektivistischen Struktur der indischen Familie und darüber letztlich auch mit bestimmten Aspekten seiner indischen Ursprungskultur aus und entwickelt hierbei nicht nur eine neue, westlich geprägte Persönlichkeit, sondern realisiert auch eine moderne Familienkonzeption.

In der Konfrontation des Individuums Mr Biswas mit dem Kollektiv der Tulsis präsentiert dieser das Neue. Durch seinen Verlust von klarem Gruppenbezug und sein Verlangen nach Eigenständigkeit stellt er einen Fremdkörper in der herkömmlichen Ordnung der Tulsis dar. Wie von anderen erwartet die Familie auch von ihm die rückhaltlose Integration, die widerstandslose Übernahme vorgeschriebener Rollen, die Arbeit im Laden oder in einem der Betriebe. Mr Biswas weigert sich jedoch, diese Stellen anzunehmen, und wehrt sich vehement gegen die totale Verhaltensdeterminierung, die er als Selbstentfremdung erlebt –, und er bildet gerade durch diese Gegenwehr sein Selbst aus. Da er der physisch und sozial Schwächere ist, kann er die Gegenwehr nur verbal und intellektuell durchführen, indem er geltende Normen ignoriert oder lächerlich macht. So spricht er beharrlich Englisch, während die Verkehrssprache in der Familie ausschließlich Hindi ist. Er provoziert die orthodox hinduistische Religiosität der Tulsis mit reformistischen religiösen Ansichten.

Seine zentrale Strategie aber ist verbaler Natur: Er erfindet despektierliche Spitznamen – die privilegierten Söhne sind „the little gods“, Mrs Tulsi ist „the old hen“ (104) oder „the old fox“, der Familien-Pundit „Mr God“ oder „der unter Verstopfung leidende Heilige“ („the constipated holy man“), Hanuman House „the monkey house“ und die Familie „ein verdammter Zoo“ („a blasted zoo“, 120). Weil Mrs Tulsi ihre Söhne auf ein katholisches College schickt, um ihnen den Weg in die koloniale Gesellschaft zu ebnen, bezeichnet Mr Biswas sie wegen dieser religiösen Inkonsequenz als „an orthodox Roman Catholic Hindu“. Für sich selbst findet er das Motto: „paddle dein eigenes Boot“ (134)⁵. Hierin zeigt sich ein Hang zu witzigem und grotesk-satirischem Sprachgebrauch, den er später als Reporter auch beruflich einsetzen kann, worauf er also seine wirtschaftliche Existenz gründet und der zu einem charakteristischen Merkmal seiner Persönlichkeit wird. Er verletzt die Umgangsregeln und beleidigt Mrs Tulsi wie ihre Söhne, indem er beispielsweise von der oberen Galerie Essen von seinem Teller auf den Kopf von Owad schüttet. Die in der Familie eingespielten Versöhnungsrituale bei Streitigkeiten zwischen den Mitgliedern ignoriert er. Dem totalen Anspruch begegnet er mit radikaler Verweigerung. Er ist bei diesen Auseinandersetzungen auf sich gestellt, denn seine Frau Shama unterstützt ihn hierbei nicht, versucht höchstens ihn von radikalen Hand-

⁵ “[P]addle your own canoe” (107).

lungen abzuhalten und auszugleichen sowie die Folgen durch Unterwerfungsgesten oder Versöhnungsrituale gegenüber den anderen Familienmitgliedern abzuwehren oder zu mildern. Die Gegenreaktionen der Familie auf sein abweichendes Verhalten hin sind entsprechend hart. Er wird verachtet, offen angefeindet, völlig isoliert, einmal sogar verprügelt. Der krasseste Fall von Repression und Konformismus ereignet sich einige Jahre später, als Mr Biswas seiner Tochter Savi ein Puppenhaus zu Weihnachten schenkt und damit gegen das Gebot der Kollektivität verstößt: Alle Kinder werden zu Festen stets gleich beschenkt, individuelle Bevorzugung ist wie jede andere Form des Individualismus unstatthaft. Der Normendruck des Kollektivs ist zu dem Zeitpunkt noch derart stark und die Ausgrenzung Savis und der Familie von Mr Biswas derart massiv, dass Shama das Haus eigenhändig zertrümmert und so die Gleichheit wiederherstellt.

Der dauernde Widerstand führt schließlich zu einem Teilerfolg. Mr Biswas' Wunsch nach Unabhängigkeit wird halbwegs akzeptiert, um den Familienzusammenhalt durch seine Rebellion nicht zu gefährden. Seth sagt zu ihm und übernimmt dabei sarkastisch Mr Biswas' Selbstbeschreibung als „Paddler seines Kanus“:

Du willst dein eigenes Boot paddeln. Gut, dann paddle. Und wenn du dir einen nassen Hintern holst, bild dir nicht ein, du könntest wieder [...] angelaufen kommen. Das war hier eine fröhliche, einige Familie, bevor du aufgetaucht bist. Also verschwinde lieber, ehe du noch mehr Unheil anrichtest und ich mich an dir vergreifen muß. [Übers. zum Teil korrigiert, P. H.] (176).⁶

Er darf auf Außenstellen des Tulsi-Estate arbeiten und auch wohnen – einmal als Dorfkrämer (Kapitel 4: „The Chase“), das andere Mal als Aufseher und Verwalter auf einer Plantage (Kapitel 5: „Green Vale“). Aber beide Versuche, eine selbstständige Existenz zu begründen, enthüllen die prekäre Lage des wurzellosen, nach Identität strebenden Individuums im Spannungsfeld zwischen dem festgefügteten Kollektiv und der bedrohlichen Außenwelt, obwohl er dieser noch nicht voll ausgeliefert ist, da er zwar am Rande der Großfamilie, aber noch unter ihrer Obhut lebt. Jedes Mal schei-

⁶ „You want to paddle your own canoe. All right, go ahead and paddle. When you start getting your tail wet, don't bother to come back [...] This was a nice united family before you come. You better go away before you do any more mischief and I have to lay my hand on you“ (140f).

tert er schließlich nach mehrjähriger zäher Behauptung. Dies Scheitern ist durch drei Gründe bedingt. Sobald Mr Biswas mit seiner kleinen Familie auf sich gestellt ist und der Zwang zur Abwehr von Rollenzuschreibungen fortfällt, zeigt sich zum einen, dass er noch nicht über eine ausgeformte Persönlichkeit verfügt, dass ihm ein positives Gegenkonzept noch mangelt. Er begeht den Fehler, seine eigene Identität aus einer reinen Anti-Haltung, gegen die anderen, ertrotzen zu wollen. Er hat noch nicht gelernt, seine Beziehungsrollen – die menschlichen Beziehungen zu Frau und Kindern – als zur Ich-Identität gehörig zu begreifen. Und es fehlt auch noch die Kommunikation mit ihnen, die die Voraussetzung für deren Existenz als Teilfamilie wäre. Zum anderen scheitert er, weil sich auch Shama ihrerseits nicht im Bezug auf ihn und die Kleinfamilie identifiziert, sondern ihre Loyalität immer noch primär auf ihre Mutter und ihre große Herkunftsfamilie richtet und in Krisensituationen immer ins Hanuman House zurückkehrt und ihren Mann im Stich lässt. Shama ist ein klares Beispiel für die noch traditionelle Sozialisation einer Frau in die Hindu-Welt. Diese Orientierung stachelt Mr Biswas' Anti-Haltung psychisch weiter an, statt sie positiv umzuorientieren. Und zum Dritten unterliegt er aufgrund seiner inneren Ich-Schwäche, verstärkt durch seine Unerfahrenheit, den Anforderungen der rauen Außenwelt: Er hat zum Beispiel Schwierigkeiten, die Schulden von seinen Kunden (im Dorfladen) einzutreiben und sich gegen deren dreiste Zahlungsweigerung zu wehren (nach dem ersten Selbstbehauptungsversuch in „The Chase“).

Paradoxerweise bewahrt ihn aber die Großfamilie in beiden Fällen vor dem völligen Ruin: Hanuman House erweist sich in der anderen, der schützenden Funktion und nimmt ihn wieder auf. Nach dem Scheitern des zweiten Unabhängigkeitsversuch in Green Vale und dem vollkommenen physischen und psychischen Zusammenbruch von Mr Biswas sagt Seth: „dann müssen wir den Paddler wohl nach Hause holen“ (361)⁷, und sein Schwager Govind, ein früherer Feind und Rivale, trägt ihn in seinen Armen zurück ins Hanuman House:

Indem er Mr Biswas in seinen Armen trug, hatte Govind sich auf die Seite der Autorität gestellt und sich ihre Macht angeeignet: die Macht

⁷ “I suppose we have to bring the paddler home” (294).

zu retten und zu helfen, wenn Not am Mann war, die unpersönliche Macht des Verzeihens (363).⁸

So enden diese ersten beiden Versuche der Selbstbehauptung von Mr Biswas mit einem halben Kompromiss. Er wird partiell doch in die Struktur der mächtigen Großfamilie integriert, da er zum Überleben noch auf sie angewiesen ist. Er hat sich aber auch eine partielle interne Unabhängigkeit erstritten; in dem mit Clownerien geführten Dauerkampf gegen die Ansprüche des Kollektivs entwickelt er ansatzweise eine Individualität und bekommt entsprechend so etwas wie eine eigene Rolle zugebilligt – die des tolerierten, aber nicht ganz ernst genommenen Narren.⁹ (In dieser ironischen Distanzierung zur übermächtigen Familie ähnelt er Christian in Thomas Manns *Buddenbrooks*, der allerdings diese Haltung nicht kreativ umsetzt.) Ausschlaggebend für Art und Ergebnis dieser Phase der Auseinandersetzung ist der Schauplatz: ein ländliches Gebiet mit Agrarwirtschaft, das mit seinen relativ starren, beharrenden Strukturen keinen günstigen Boden für die Ausbildung moderner individueller Identität bietet.

Auf dem Wege zur Kleinfamilie

Im zweiten Teil des Romans beginnt nun eine grundsätzlich neue Entwicklung durch den Schauplatzwechsel vom Land in die Stadt, nach Port of Spain, der einzigen Großstadt Trinidads. Nach seinem Zusammenbruch als Ende seines zweiten Versuchs der Existenzgründung als Aufseher auf einer Tulsi-Plantage ergreift Mr Biswas nun eigenständig die Initiative in der Stadt (siehe unten). Auch das Leben der Tulsis verlagert sich zur selben Zeit mehr und mehr nach Port of Spain. Der Grund ist der jüngere Sohn, Owad, der jetzt ein städtisches (katholisches) College besucht und von Mrs Tulsi in der Stadt betreut wird. Der ältere Sohn, Shekhar, hatte bereits vorher in eine wohlhabende indische Familie von Kino- und Tankstellenbesitzern geheiratet, die zum presbyterianischen, also christlichen Glauben konvertiert waren, die sich somit sowohl in ihrer wirtschaftlichen Basis als

⁸ "By carrying Mr Biswas in his arms Govind had put himself on the side of authority: he had assumed authority's power to rescue and assist when there was need, authority's impersonal power to forgive" (295).

⁹ Die Rolle des „licensed buffoon“ (204).

auch in der Abkehr von der alten Religion ganz auf die Moderne eingelasen hatten. Dass Shekar für diese neue Bindung das Haus verlassen hatte, wird ihm von seiner alten Familie dauerhaft übelgenommen.

Durch diese Übersiedelung in die Stadt werden sowohl die Tulsis als auch Mr Biswas massiven Einflüssen westlicher Zivilisation und westlicher Einstellungen ausgesetzt. Was zunächst die Tulsis betrifft, so hatten – solange sich die Familie in ländlicher Umgebung befand – Repression nach innen und Schutz nach außen zusammen mit der überlieferten hinduistischen Denkstruktur ihre Stabilität und Kontinuität gesichert. Zwar waren gewisse Zeichen einer Anpassung an die koloniale Umwelt zu beobachten: Man feierte das christliche Weihnachtsfest und schickte beide Söhne auf ein katholisches College, aber dies hatte noch keine weiteren Konsequenzen. Tiefgreifende Veränderungen werden durch die Altersentwicklung der Söhne ausgelöst. Bei einem derart autokratisch strukturierten Kollektiv hängt die Stabilität entscheidend von der Effektivität einer Machtspitze ab, die bisher von Mrs Tulsi und Seth gemeinsam besetzt war. Seth entzweit sich – aus nicht ganz klaren Gründen – mit Shekhar, dem älteren Sohn, nachträglich wegen dessen Heirat und wird verstoßen. Hier äußert sich offenbar letztlich der Konflikt zwischen dem nur angeheirateten, von außen kommenden Vater-Ersatz und dem angestammten Nachfolger, dem ältesten Sohn. Der Ausgang ist paradox und für die Familie destruktiv: Der Sohn siegt, das heißt setzt sich gegen Seth durch, aber er hatte vorher schon die Herrschaft als Familienoberhaupt abgelehnt, als er nach der Heirat ausgezogen war und die Familie verlassen und sich zudem religiös von ihr durch die Heirat mit einer presbyterianischen Konvertitin distanziert hatte. Mrs Tulsi ist nur über ihre Söhne, also lediglich indirekt auf die Familie fixiert. So lockert sie nun die Kontrolle, als sie Owad zu dessen Betreuung nach Port of Spain folgt, und zieht sich vollends von der Leitung der Familie zurück, als dieser dann zum Studium nach England geht. Als einzige Tat veranlasst sie – in der Hoffnung auf wirtschaftliche Vorteile – die Übersiedelung der Familie von Hanuman House in Arwacas nach Shortville, einem alten Plantagen-Anwesen in den Bergen in unmittelbarer Nähe zu Port of Spain. Hier lässt sich die rasche Desintegration infolge des Machtvakuum in der Familie und der Einflüsse aus der verwestlichten Umgebung gut beobachten.

Der fehlende Macht-Zusammenhalt führt zur Verselbstständigung der einzelnen Ehepaare der Töchter. Sichtbarstes Zeichen – bei den Hindus

sind Art und Form des Essens stets von großer Bedeutung – ist die Aufgabe der bisher üblichen Gemeinschaftsmahlzeiten. Jede Familie kocht für sich. Es bildet sich jetzt allererst die moderne Kleinfamilie heraus, mit entsprechendem Familienegoismus, Wettbewerbsdenken und gegenseitiger Abkapselung. Die alte Plantage wird rücksichtslos von jedem für sich geplündert. Es beginnt damit, dass einzelne Ehemänner auf dem Weg zur Arbeit in die Stadt Orangen, Avocados und so weiter pflücken, um sie für eigenen Profit zu verkaufen, und endet damit, dass die Obstbäume zur Verwertung ihres Holzes gefällt werden. Die Familienmitglieder nehmen den Ordnungsverfall wahr, ohne die Hintergründe zu verstehen, und akzeptieren ihn mit ihrem traditionellen Schicksalsglauben als gegeben: „Die Schwestern waren verblüfft über die Erosion, die ihnen über Nacht gekommen zu sein schien, aber sie nahmen sie als Teil ihres neuen Schicksals hin“ (518).¹⁰ Sie reagieren also auf Merkmale moderner Verhaltensweisen mit den traditionellen Vorstellungen. Die Zerrüttung nimmt zu, als die Familien nach und nach in ein großes Haus in Port of Spain umziehen, wo ihnen unterschiedlich viel Raum zugestanden wird. Rivalitäten zwischen einzelnen Familien entstehen; bisher überangepasste Ehemänner werden plötzlich brutal und egoistisch. Eine allgemeine Anarchie ist die Folge: „it was now every man for himself“ (407). Besonders krass ist dieser Zustand unter den Kindern, die diese Rivalitäten unverhohlener und grausamer ausfechten. Bezeichnenderweise drückt sich dies Konkurrenzverhalten der Familien in Form einer „battle of possessions“ (459) aus, in der jeder die anderen durch materiellen Besitz auszustechen versucht und Neid den Zusammenhalt tief greifend zerstört. So erregt Mr Biswas den Neid einer Schwiegerfamilie durch den Kauf einer vornehmen Glasvitrine und das Geschenk eines Ess-tisches, wird dann aber von dieser übertrumpft durch den Erwerb zweier Schaukelstühle, einer Stehlampe und eines Schreibtisches. Hintergrund für dies materielle Prestige-Denken und den aggressiven Konkurrenzkampf ist der wirtschaftliche Boom in der Stadt aufgrund des Krieges und der dadurch bedingten Anwesenheit der Amerikaner.

Durch diesen Umzug eines Teils der Tulsis nach Port of Spain wird eine weitere Stufe der Verstädterung erreicht: Sämtliche Kinder werden während der Woche im Stadthaus beherbergt, damit sie zur Schule gehen können; Aufgaben, die bisher innerhalb des Familiensitzes erledigt wurden,

¹⁰ „The sisters were puzzled by the erosion, which seemed to them sudden; but they accepted it as part of their new fate“ (418).

werden nun nach außen verlagert. Nachdem das Familienkollektiv in seiner Geschlossenheit aufgebrochen ist und sich den Erfordernissen des modernen verwestlichten Lebens ausgesetzt hat, wird die Erziehung zentral:

Es gab kein Hanuman-Haus mehr, das sie beschützen konnte; jeder mußte aus eigener Kraft in der neuen Welt zurechtkommen, dieser Welt, in die Owad und Shekhar hinausgezogen waren und in der Wissen die einzige Sicherheit war (541).¹¹

Erziehung in öffentlichen Institutionen löst die bisher von der Familie selbst besorgte (und zwar gleiche) Verteilung von Arbeit und Einkommen ab und wird zum entscheidenden Zugangskriterium für das (künftige) Erwerbsleben und somit für die Existenz. Auch hier setzt sich das moderne (un-indische) Prinzip des Wettbewerbs durch. In dem noch halb-archaischen Kontext der Tulsi-Familie nimmt die Erziehung groteske Formen an. Eine Witwe aus der Familie ist mit der Beaufsichtigung der großen Kinder-schar betraut und entledigt sich ihrer Aufgabe, indem sie die Kinder abwechselnd durch den Ruf „Read! Learn! Learn! Read!“ und durch Prügel antreibt. Entsprechend heißt das Kapitel: „Among the Readers and Learners“.

Die Kleinfamilie

Die letzte Phase in dem Veränderungsprozess der Familie beginnt mit der Heimkehr des jüngeren Sohns Owad nach seinem Medizinstudium in England. Owad tritt zwar sofort in die Position des Familienoberhauptes ein und stellt damit formal die alte hierarchische Struktur wieder her. Aber da der lange Engländeraufenthalt ihn kulturell völlig umgeprägt und mit westlichen Ideen erfüllt hat, ist die formale Wiederbelebung des Familienkollektivs nur der Anfang vom endgültigen Zerfall. Die sprengenden fremden Einflüsse treten in grotesker Form in Erscheinung. Denn Owad kommt als modischer Links-Intellektueller der unmittelbaren Nachkriegszeit zurück, indem er die Ideen des Kommunismus mitbringt und den Tulsis die Bot-

¹¹ „There was no longer a Hanuman House to protect them; everyone had to fight for himself in a new world, the world Owad and Shekhar had entered, where education was the only protection“ (436).

schaft von der bevorstehenden Revolution verkündigt. Die Familie, fasziniert von den Ideen ihres Oberhauptes (und der versprochenen Erfüllung aller persönlichen Wünsche nach der Revolution), nimmt die ihr eigentlich fremde Ideologie fraglos auf. Selbst der Pundit liest aufmerksam den *Soviet Weekly*. Aber Owads Kommunismus dient im Grunde nur dem eitlen Vergnügen, seine „rückständigen“ Verwandten zu beeindrucken und sich bewundern zu lassen. Gemeinschaftssinn, wie er vom Kommunismus eigentlich vertreten wird, geht ihm völlig ab. Und so verlässt er bald die Familie und zieht sich dorthin zurück, wo er seiner kulturellen Prägung nach inzwischen hingehört, nämlich zur neu-entstandenen Schicht der westlich erzogenen Elite, die ein separates, wohlhabendes Leben führt. Bezeichnenderweise eröffnet er schließlich eine Privatpraxis. Mrs Tulsi hat nun keinerlei Interesse mehr an der Familie, spielt nur noch die Rolle der permanent unpässlichen Matrone, die sich zurückgezogen im Krankenzimmer von einer ihrer Töchter pflegen lässt, und sie ist schließlich ernsthaft krank. Damit ist das Ende der indischen Großfamilie praktisch besiegelt: von der Machtspitze her aufgegeben, ohne Familiengeist und von unten her ausgehöhlt. Einzelne Mitglieder – wie auch letztlich Mr Biswas – kaufen eigene Häuser und bringen so die Entwicklung zur Kleinfamilie endgültig zum Abschluss.

Während dieses mehrjährigen Veränderungsprozesses der Großfamilie macht auch das Individuum Mr Biswas in seiner Beziehung zu seiner Kleinfamilie eine Entwicklung durch. In dem Spannungsfeld zwischen der zerfallenden traditionellen Machtstruktur dieser Großfamilie und den amorph erscheinenden, undurchschaubaren und daher bedrohlichen Lebensumständen der westlich bestimmten Großstadt hat sich der kulturell entfremdete Einzelne unter verschärften Bedingungen zu behaupten. Von den vielfältigen Varianten stellt Naipaul in Mr Biswas (und später verstärkt in dessen Sohn Anand) den Weg des quasi-Intellektuellen vor. Die Existenz in der Stadt erfordert als erstes die Unterhaltssicherung durch eine Arbeitsstelle, bei deren Suche er jetzt ganz auf sich gestellt ist (und nicht auf die Familie zurückgreifen kann). Durch eigene Initiative und Zufall gelingt ihm ein relativ befriedigender Einstieg in die neuen Lebensbedingungen als Reporter einer Lokalzeitung. Schon früher hatte er gewisse intellektuelle Fähigkeiten entwickelt, derer er sich zum Schutz gegen Ansprüche und Angriffe der Umwelt (vornehmlich der Tulsis) bedient hatte: Talent zum sprachlichen Witz, zur satirisch-parodistischen Verspottung. Diese verba-

len Fähigkeiten kann er jetzt bei seiner Zeitungstätigkeit zur Abfassung witziger Reportagen verwerten. Da Mr Biswas in seiner Berufsrolle erstmals sein eigenes Talent entfalten darf, dafür auch Anerkennung (selbst bei den Tulsis) findet, beginnt er endlich in Ansätzen eine eigene Identität aufzubauen. Ein Zustand weitgehender individueller und familialer Konsolidierung ist vorübergehend verwirklicht: Frau und Kinder ziehen nach; sie leben zwar in einem der Stadthäuser der Tulsis, aber relativ frei.

Doch selbst dieser vergleichsweise optimale Zustand lässt einen Rest an Unzufriedenheit zurück, bedingt durch eine latente Unsicherheit und Ungeklärtheit der individuellen wie sozial-kulturellen Lebensverhältnisse. Dies Unbehagen artikuliert sich als Gefühl des Gefangenseins („trapped“) – gefangen (nach wie vor) im Familienverband der Tulsis, gefangen in seiner eigenen Familie (die er immer noch als ihm ursprünglich aufgezwungen empfindet), gefangen in der Stagnation und wirtschaftlichen Unsicherheit der provinziellen, spätkolonialen Inselgesellschaft. Voller Neid sieht er Owad die Insel verlassen, um nach England zu gehen.

Mr Biswas' Versuch, diese Situation schriftstellerisch, in Form literarischer Verarbeitung zu lösen und auch davon zu existieren, misslingt aufgrund mangelnder Vorbildung, ungünstiger Umweltbedingungen, aber auch fehlenden Talentes. So bleibt ihm nur der Weg des Sich-Arrangierens und der Selbstbehauptung, der sich aber nach einer vorübergehenden Periode eines relativ befriedigenden Zustandes wieder schwieriger gestaltet – durch Wechsel seiner Stellung und zunehmende Unsicherheit im Beruf. Er wechselt von der Zeitung zu einer Regierungsbehörde als eine Art Sozialarbeiter, muss aber nach Auflösung dieser Behörde wieder zurück zur Zeitung in ungünstigerer Position und wird schließlich aus Krankheitsgründen entlassen.

Das Stadtleben von Mr Biswas wird auf der anderen Seite stark von Veränderungen in der Tulsi-Familie beeinflusst. Der finanzielle Rückhalt – durch die mietgünstige Unterkunft in einem von deren Häusern – bringt den Nachteil der Beengtheit, der dichten räumlichen Nähe zu anderen Familienmitgliedern und der daraus entspringenden Rivalitäten mit sich. Diese Wohn- und Familienverhältnisse sind aufgrund der wimmelnden Zahl der Personen wie auch ihrer noch ländlichen Lebensgewohnheiten ein Stigma für Mr Biswas: Er „schämt“ sich ihrer, kann sie in seiner Berufssphäre nicht zugeben, niemanden nach Hause einladen – konkretes Indiz für die noch nicht realisierte Identifikation mit der eigenen Existenz. Die erneut

einsetzende, zudem heuchlerische Repression durch den zurückgekehrten Owad macht das Leben in der degenerierten Großfamilie vollends unerträglich. Vor diesem Hintergrund stellt sich der Kauf des eigenen Hauses als notwendige Form der Selbstverwirklichung dar, als Schaffung von Ordnung und Kohärenz für die eigene Existenz wie für die der eigenen kleinen Familie.

Damit wird der im „Prologue“, wie eingangs berichtet, bereits vorweggenommene eingeschränkte Erfolg des lebenslangen Strebens erreicht: der Hauskauf und die Versammlung der eigenen Familie unter eigenem Dach zusammen mit der Entdeckung der Defizite des Hauses und Mr Biswas' Krankheit, Arbeitslosigkeit und Tod. Bildlich (das heißt symbolisiert im Haus) und praktisch (das heißt im konkreten Lebensvollzug) hat Mr Biswas seine Identität gefunden. Deren wesentliches Merkmal ist die Kopplung der persönlichen Individualität mit seinen Beziehungsrollen in der Kleinfamilie (als Ehemann und Vater). Dies ist eine weitgehend westlich definierte Identität, lokalisiert im Kontext der offen strukturierten, atomisierten und säkularisierten Großstadtkultur: Traditionell indische Elemente sind nahezu verschwunden. Nach allem Vorausgegangenen muss diese Identität ohne Zweifel als Leistung und Erfolg, als Erfüllung der Lebensziele gelten, gleichzeitig ist ihre Unfertigkeit, Kompromisshaftigkeit und stark begrenzte Dauer unübersehbar: Mr Biswas verliert seine Stellung und stirbt, ohne diesen erreichten Zustand lange erleben und ausleben zu können. Hierin wird deutlich, wie prekär die moderne Existenz der Kleinfamilie, die in westlichen Gesellschaften als Selbstverständlichkeit gilt, in ihrer Entwicklung aus vormodernen Kollektivformen ist.

Auch hinsichtlich des ‚autobiographischen‘ Bezugs, das heißt der offensichtlichen Parallelen zum Lebensgang des Autors Naipaul, ist bedeutsam, dass an die Stelle von Mr Biswas dann sein Sohn Anand tritt und seine Entwicklung, allerdings nur im Hinblick auf seine Individualität (nicht auf eine Familie), fortsetzt. In Anand beschreibt Naipaul eine weitere Stufe kultureller Entwicklung des Einwanderers. Im Gegensatz zu Mr Biswas, der noch in einer durch die Hindu-Tradition religiös und sprachlich geprägten Umgebung aufwächst und ihr erst allmählich entfremdet wird, hat Anand nur noch einen ganz lockeren Kontakt zu dieser Kultur: Er steht dem Hindu-Glauben von vornherein distanziert und verständnislos gegenüber, spricht auch nicht mehr Hindi. Durch seine reguläre Schulbildung sind Denken und Vorstellen bereits weitgehend englisch-europäisch geformt.

Zudem gewinnt er in der „*exhibition examination*“ (Stipendienprüfung) einen der ganz wenigen Freiplätze am College, kann seine intellektuelle Schulung sehr viel weiter vorantreiben als sein unsystematischer, autodidaktischer Vater. Aufgrund seiner intellektuellen Fähigkeiten erhält er sogar die Chance, in England zu studieren. Er erlangt somit durch eigene Leistung die Chance höherer Bildung, nicht wie Owad aufgrund einer erbten privilegierten Stellung. Gewissermaßen sticht Anand hiermit auch Owad aus. Räumlich und geistig löst sich Anand aus dem Kulturkontext seiner Vorfahren, kehrt auch nicht mehr nach Trinidad zurück. Gleichzeitig ist aber eine deutliche, auch emotionale Affinität zwischen Vater und Sohn zu beobachten. Der Vater sieht seine eigenen früheren Wünsche in seinem Sohn verwirklicht, erlebt dessen Erfolge – wenngleich mit schmerzlichem Gefühl – als stellvertretende Realisierung seines eigenen ungelebten Lebens. Die Affinität zwischen beiden ist auch in einer Ähnlichkeit der Persönlichkeit und der Verhaltensstrategie begründet. Als Kind zur Behauptung gegen Gleichaltrige gezwungen, schützt Anand sich mit ähnlich verbal-satirischen Mitteln wie früher Mr Biswas in Hanuman House, und dies Verhalten aktualisiert einen ähnlich individualistischen und selbst-reflexiven Charakterzug:

Anand zählte zu den Starken. Seine spöttische Distanz sicherte ihn ab. Zunächst war dies nur eine Pose gewesen, etwas dem Vater Abgeschautes. Doch aus dem Spott war Verachtung geworden [...] und Verachtung, jäh, tiefe, umfassende Verachtung wurde zu einem Teil seines Wesens. Sie führte zu unangemessenen Reaktionen, einem gesteigerten Bewusstsein seiner selbst und anhaltender Einsamkeit. Aber sie war ein Schutz (511).¹²

So wird auch Anand letztlich noch – in negativer Form – von den Folgen des Kulturumbruchs dauerhaft geprägt.

¹² “Anand was among the strong. His satirical sense kept him aloof. At first this was only a pose, and imitation of his father. But satire led to contempt, and [...] contempt, quick, deep, inclusive, became part of his nature. It led to inadequacies, to self-awareness and a lasting loneliness. But it made him unassailable” (412f).

Vater und Sohn

Ein bedeutsames Merkmal aller Familien dieses Romans ist die auffällige Schwäche oder Abwesenheit des Vaters: Biswas' eigener Vater Raghu stirbt früh, und sein Tod verursacht den Zerfall der Familie. Auch bei den Tulsis stirbt der Vater, Pundit Tulsi, früh; jedoch kann hier die Rolle durch die Mutter im Verein mit dem Schwager über eine lange Zeit ersetzt werden, bis auch diese Familie zerfällt, als keiner der Söhne die Rolle des Familienvaters zu übernehmen bereit ist. Und im Falle von Mr Biswas ist andersherum die aktive Übernahme der Rolle des Vaters ein langer, bis zum Schluss sehr problematischer Prozess: Durch den Hauskauf und das Zusammenleben von Frau und Kindern dort kann er zwar schließlich diese Position einnehmen, aber sie bleibt prekär und zudem von kurzer Dauer. Sein schließliches berufliches und literarisches Scheitern und seine tödliche Krankheit verraten deutlich das Prekäre und Problematische dieser Position – auch dieser Familie ist keine stabile, dauerhafte Existenz beschieden. Zudem verschiebt er am Ende die Realisierung seiner Sehnsüchte auf seinen Sohn Anand, der im Roman einsam und ohne eigene Familie bleibt. An die Stelle der Familie tritt am Ende der Einzelne.

Wenn man einen Blick auf die Bezüge dieses Familienromans zu Naipauls eigenen Erfahrungen wirft, so zeigen sich interessante Konstellationen. In der inner-romanlichen Perspektive ist Anands Entwicklung, wie eben angedeutet, die Fortführung und stellvertretende Erfüllung von Mr Biswas' Lebenskarriere. Aus Anands – und Naipauls – Perspektive stellt der Roman die eigene Herkunft aus der Generation der Vorfahren als Einwanderer in einer kolonialen Welt dar, die von ihm selbst in entscheidender Weise vorangetrieben und abgeschlossen wird. Es geht hier auch um Selbstverständigung. Kulturgeschichtlich ist es der Übergang von der archaischen Großfamilie zur modernen Kleinfamilie und zugleich der Wechsel von kolonialer Stagnation, Repression und Randständigkeit zur Übernahme der Mehrheitskultur und Bewegung in das Zentrum. Das Besondere an diesem Roman ist die enge Koppelung der Modernisierung der Familienstruktur mit der Individualisierung und Identifizierung des Individuums.

Literatur

Primärliteratur

Naipaul, V. S. *A House for Mr Biswas* (Harmondsworth 1969).

Naipaul, V. S. *Ein Haus für Mr. Biswas*, übers. S. Roth (Berlin 2003).

Sekundärliteratur

Barnouw, Dagmar. *Naipaul's Strangers* (Bloomington, Indiana 2003).

Gorra, Michael. *After Empire* (Chicago 1997).

Hayward, Helen. *The Enigma of V. S. Naipaul* (Basingstoke 2002).

Humphrey, Richard. „The Caravan Crossing the Desert: The Family Chronicle as Family Re-Memberer in Modernism and Post-Modernism“, in: *Anglistentag 2003 München: Proceedings*, ed. Ch. Bode, S. Domsch, H. Sauer (Trier 2004), 383–396.

King, Bruce. *V. S. Naipaul* (Basingstoke 2003).

Mustafa, Fawzia. *V. S. Naipaul* (Cambridge 1995).

Panwar, Purabi, ed. *V. S. Naipaul: An Anthology of Recent Criticism* (Dehli 2003).

Kapitel 7

Der Verfall der traditionellen Familie und die Entstehung alternativer Kleinformen

Virginia Woolfs *The Waves* (1931) und *The Years* (1937)

Peter Hühn

Virginia Woolfs *The Years* von 1937 ist der prominenteste Familienroman der Epoche der literarischen Hochmoderne in England, die man gemeinhin für die Zeit von etwa 1910 bis 1939 ansetzt. Die Epoche nach dem Ende der Regierungszeiten Victorias (1901) und ihres Sohnes Edward VII. (1910), verstärkt während des Ersten Weltkriegs und danach, ist von einer tief greifenden Kritik an den sozialen und politischen Ordnungs- und Wertvorstellungen sowie den künstlerischen Konzepten der langen durch Aufstieg und Konsolidierung des Bürgertums charakterisierten viktorianischen Ära gekennzeichnet. Heinz Hillmann (Kapitel 5) hat mit Bezug auf Deutschland zwei phasenverschobene Groß-Erzählungen skizziert, wie sie sich in Geschichtskonzepten (Lessing, Hegel, Marx) beziehungsweise in der Entwicklung des Bildungsromans manifestieren: eine Fortschritts- und Aufstiegs-geschichte vor allem aus der Sicht der Jahrhundertwende von 1800 und eine Verfalls- und Dekadenzgeschichte während des 19. Jahrhunderts aus der Sicht der nächsten Jahrhundertwende um 1900, wie exemplarisch an Thomas Manns *Buddenbrooks* (1901) ablesbar. Aus englischer Perspektive kann man für das 19. Jahrhundert ansatzweise zwei ähnlich gegenläufige, aber eher gleichzeitig wirksame Geschichtskonzepte erkennen: im allgemeinen Bewusstsein der Gesellschaft eine globale Fortschrittsgeschichte (Aufschwung der Technik und der Naturwissenschaften, der politischen und imperialen Macht, aber auch der Modernisierung der Gesellschaft in Gestalt von vielfältigen Reformen in Staat und Verwaltung), im Bewusstsein vieler Literaten jedoch, in der Literatur und speziell im Roman eher eine sozialpsychologische Abstiegs- und Verfallsgeschichte im Sinne der zuneh-

menden Schwäche und Ausgeliefertheit des Einzelnen gegenüber der wachsenden Macht unpersönlicher Kräfte und Tendenzen von Markt, Massengesellschaft, Politik, von skrupellosem Streben nach Rang, Geld und Herrschaft. In anderer Hinsicht zeichnet sich daneben noch eine zum Teil andersartige Geschichte ab, die besonders für Virginia Woolf relevant ist, eine kognitiv-erkenntnistheoretische Geschichte der zunehmenden Selbst-Reflexion und Selbst-Beobachtung, der Lösung des Einzelnen aus traditionellen Strukturen – auch dies eine Modernisierungsgeschichte im Sinne eines Zerfalls von Traditionen (von Niklas Luhmann mit dem Begriff der Umstellung von der Beobachtung erster auf die zweiter Ordnung bezeichnet).

Interessanterweise ist diese Zeit um und nach 1900 in England auch eine Hoch-Zeit des Familienromans, der als Gattung oder Typus sogar einen eigenen Namen erhält – ‚family saga‘ oder ‚family chronicle‘ –, eingeführt von John Galsworthy, der diesen Typus mit seiner *The Forsyte Saga* (1906–1921) populär gemacht hat (Humphrey 2004). Ein anderes bekanntes Beispiel ist D. H. Lawrences *The Rainbow* (1915). Auch Virginia Woolfs *The Years* war bei seinem Erscheinen sogleich sehr populär (auch vor allem in den USA). Die beiden gegenläufigen Tendenzen in Familiengeschichten – Orientierung und Stabilisierung beziehungsweise Kritik und Verfall – treten in diesen Romanen in unterschiedlicher Proportion und Konstellation zueinander auf. Steht bei Lawrence beispielsweise die Kontinuität im Vordergrund, so bei Woolf Repression und Auflösungserscheinungen.

Ein Hauptinteresse Virginia Woolfs in ihren Romanen, aber auch in den Essays gilt der Biographie, der Lebensentwicklung als Plot-Schema, wie in dem noch konventionell erzählten Roman *The Voyage Out* (1915) und den ersten beiden experimentellen, markant modernistischen Romanen *Jacob's Room* (1922) und *Mrs Dalloway* (1925). Dies Schema liegt auch zwei ungewöhnlichen Lebensgeschichten zugrunde: *Flush* (1933), der Geschichte des Hundes der Dichterin Elizabeth Barrett Browning, und *Orlando* (1928), der parodistischen Biographie eines phantastisch langlebigen elisabethanischen Edelmanns, der im 16. Jahrhundert geboren wird, sich im 18. Jahrhundert in eine Frau verwandelt und schließlich in der Gegenwart ankommt.

Eine radikale Alternative zur Familie: *The Waves*

In *To the Lighthouse* (1927) sind erste Ansätze eines Familienromans erkennbar, der zwei Generationen (Mr and Mrs Ramsay und ihren zahlreichen Kindern) über einen längeren Zeitraum hinweg verfolgt. Weit davon abweichend erzählt Woolf dann in *The Waves* (1931) die Geschichte nicht eines einzelnen Individuums, sondern einer Gruppe von sechs Individuen mit ihren parallelen Lebensläufen von der Kindheit bis ins Alter. Im Gattungskontext des Familienromans betrachtet, erhält die eigenartige Struktur von *The Waves* eine besondere Signifikanz. Dieser Roman erzählt die Entwicklung von drei Frauen (Susan, Jinny, Rhoda) und drei Männern (Bernard, Louis, Neville), die einander in einem Kindergarten begegnen und über Jahrzehnte hinweg Kontakt zueinander halten. Präsentiert wird diese Entwicklung mittels monologisierender Selbst-Erzählungen der sechs Figuren jeweils reihum in sukzessiven Phasen ihres Lebens. Wie bei einem Familienroman ist dies die Geschichte eines Kollektivs, aber der Zusammenhalt ist gerade nicht auf Blutsverwandtschaft, Ehe oder Nachkommenschaft gegründet, auch nicht ausgerichtet auf gemeinsame Orientierungsrahmen wie Tradition, Name, Firma oder Erbe. Dies Kollektiv hat keine Vergangenheit vor der eigenen Kindheit, anders als der Bezug auf frühere Generationen in Familien, und es hat keine mögliche Zukunft: Es wird mit dem Tod der einzelnen Individuen enden. Der Zusammenhalt basiert stattdessen auf Kindheits-Freundschaft, also auf – eher zufälligen, räumlich, nämlich durch die gleichzeitige Anwesenheit im selben Kindergarten-Internat bedingte Beziehungen aus der Frühzeit der jeweiligen individuellen Existenzen, mit nur sehr gelegentlichen erotischen Wechselbeziehungen, und darüber hinaus auf der gemeinsamen neidvollen Bewunderung für eine siebente Figur, Percival, der nie selbst spricht, sondern nur in der Wahrnehmung der anderen und, nach seinem frühen Tod, in deren Erinnerung vorgestellt wird. Percival verkörpert noch das vormoderne Ideal einer fraglos in sich gefestigten Identität, das den anderen in ihrer modernen Entwurzelung und Vereinzeln abhanden gekommen ist. Er widmet sich während seines Studiums an der Universität nach Gentleman-Manier vor allem dem Sport, geht anschließend in den Kolonialdienst nach Indien – und stellt beide Male durch seine öffentliche Rolle und Leistung ein Vorbild für andere dar. Bei ihm gibt es anders als bei den sechs Freunden noch kein separates Selbst-Bewusstsein, noch keine moderne In-Fragestellung aller Sicherhei-

ten. Diesen sechs Figuren ist somit eine Mangel-Erfahrung gemeinsam – sie haben keine fraglose Identität mehr. Sie sind innerhalb ihres Bewusstseins isoliert. Aber sporadisch und spontan, imaginativ und intuitiv treten sie in Wechselbeziehungen zueinander und bilden ein lockeres Kollektiv.

Wenn auch zwei von ihnen später anderweitig heiraten, spielen diese Ehe-Beziehungen, anders als im Familienroman, nur eine untergeordnete Rolle. Anders auch als dort ist der Fokus auf die eine Generation der Figuren auch hinsichtlich ihrer jeweiligen individuellen Existenz begrenzt (also nicht nur hinsichtlich ihres Status als Kollektiv). Die Generation ihrer Eltern wird völlig ausgeblendet; die Herkunft ist lediglich wegen ihres sozialen Standes relevant (sie gehören alle zur Mittelschicht). Allerdings repräsentiert Percival gewissermaßen die voraufgehende, vergangene Generation der Gesellschaftsentwicklung – zeitgleich und unzeitgemäß in der Gegenwart. Und es fehlt jeder Bezug auf eine Folgegeneration (Kinder kommen nicht vor). Signifikanterweise wachsen die Figuren nicht in ihren Herkunftsfamilien auf, sondern werden schon als kleine Kinder außerhalb in einem anonymen Kollektiv, einem Kindergarten-Internat erzogen. Der Zusammenhalt wird darüber hinaus schließlich durch einen andersartigen Umstand gesichert, dass nämlich ein Mitglied der Gruppe (Bernard) am Ende deren gemeinsame Geschichte erzählt und dadurch ihre Kohärenz stiftet, allerdings auf einer Meta-Ebene und lediglich für ihn selbst wie für den Leser. Das Phänomen der narrativ gestifteten Zugehörigkeit zum Kollektiv dient aber nicht – anders als in *Buddenbrooks* (Kapitel 5) – der Festigung der Familienkontinuität, sondern der Selbst-Bestätigung des Erzählers als Individuum und Gruppenmitglied und gegen Vergessen und Vergänglichkeit – allerdings im Bewusstsein letztlich des Scheiterns.

Man kann diesen hoch-experimentellen modernistischen Text insofern einen dezidierten Nicht-Familienroman nennen, als alle konstitutiven Merkmale der Familienbindung – (Bluts)Verwandtschaft, Entwicklung über mehrere Generationen, geschichtliche Kontinuität, hierarchische Struktur, gemeinsames Geschäft, gemeinsames Haus (Lebensraum) – prononciert fehlen und durch das zufällige Zusammentreffen in einer anonymen Institution und durch Peergroup-Bezüge ersetzt werden sowie durch die gemeinsamen Orientierungen an einer abwesenden Figur (Percival) aufgrund eines gemeinsamen Mangels an gefestigter Identität.

Im Hintergrund dieses Nicht-Familien-Romans kann man die eingangs genannte Groß-Erzählung der Modernisierung ausmachen im Sinne zuneh-

mender Individualisierung, Erosion von Traditionsbindungen, Vereinzelung und Neigung zur Selbst-Reflexion, der Beobachtung zweiter Ordnung. Die Frage der Relationierung dieser Kollektiventwicklung zur Geschichte der Gesellschaft oder Nation wird nicht klar gestellt (da keine historischen Bezüge erkennbar sind). Aber es ist vermutlich eine metonymische Beziehung anzusetzen: Dies Kollektiv spiegelt psychische Tendenzen der zeitgenössischen Kultur und Gesellschaft. Klar thematisiert wird demgegenüber, in den sogenannten Interludien, einleitenden Naturbeschreibungen zu den einzelnen Lebensphasen, die Beziehung zur natürlichen Umwelt (eines Gartens am Meer) – zugleich als Parallelität der natürlichen Tages- und Jahreszeitenabfolge zum menschlichen Lebenslauf und als Gegensatz: Während Tag und Jahr sich erneuern, ist das Leben des Individuums begrenzt und endlich.

The Years: Überblick

Diese Tendenzen moderner Individualisierung und des Rückzugs auf die individuelle Bewusstseinsperspektive werden in *The Years* (1937) demgegenüber im Rahmen der geschichtlichen Entwicklung einer anfangs noch traditionellen, das heißt patriarchalischen, viktorianischen Familie über fünf Jahrzehnte hin in ihren Auswirkungen verfolgt. *The Years* ist zweifellos ein Familienroman und deutlich als solcher konzipiert, da drei Generationen von miteinander blutsverwandten Personen, Mitgliedern der Großfamilie der Pargiters, den Gegenstand der Erzählung bilden. Das Werk ist aber zugleich insofern dezidiert ein Familienkritik-, wenn nicht ein Antifamilienroman, als eine Reihe von Familienmitgliedern, namentlich der dritten Generation, sowie der Tenor der erzählerischen Darbietung (der implizite Autor) sich kritisch gegen die Ordnung dieser besonderen Familie richten. Die Kritik gilt dabei letztlich wohl nicht der Institution der Familie als solcher, sondern der historisch und sozial spezifischen Struktur dieser Familie, die bestimmte Merkmale der (gehobenen) viktorianischen Gesellschaft verkörpert, wie patriarchalische Herrschaftsformen, Klassenhierarchie, geschlechtsspezifische Diskriminierung, Doppelmoral, Verdrängung von Emotionen und Unterdrückung abweichender (sexueller) Orientierungen. Die Familie steht hierbei somit in einem metonymischen Verhältnis

zur Gesamtgesellschaft, und sie spiegelt in ihrer chronologischen Entwicklung zugleich die historische Veränderung der Nation.

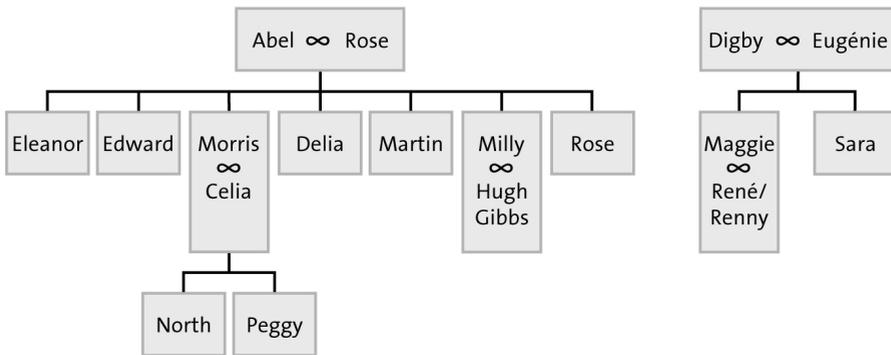
Zudem weist auch dieser Familienroman – wie schon mehrere der vorher behandelten – autobiographische Bezüge auf, indem Virginia Woolf hier eigene Familienerfahrungen verarbeitet hat. Ihr Vater war der bekannte viktorianische Gelehrte und Schriftsteller Leslie Stephen (unter anderem Herausgeber des monumentalen *Dictionary of National Biography*), ein launisches und herrisches patriarchalisches Familienoberhaupt, aber auch ein harter und gewissenhafter Arbeiter, der keine inhaltsleere, doppelbödige Existenz wie Abel Pargiter führte, sich auch persönlich, wenngleich erratisch um die kritische Erziehung seiner Töchter kümmerte, ihnen allerdings keine formale Bildung zukommen ließ und von ihnen Unterwürfigkeit und Dienst verlangte. Nach dem frühen Tod seiner ersten Frau hatte er erneut geheiratet, eine Witwe, die drei eigene Kinder mit in die Ehe brachte und mit der er vier eigene Kinder hatte, insgesamt also sieben. Das Aufwachsen in dieser großen Familie war für Virginia durch Beschränkungen, Einengung und Unterdrückung, übrigens auch durch sexuelle Belästigungen eines Halbbruders und dessen arrogantes, herabsetzendes Gehabe gekennzeichnet. Von daher ist die Tendenz zur Auflösung der strikten viktorianischen Familienstruktur und die Entfaltung vielfältiger freierer Lebensformen mit motiviert.

The Years verfolgt die historische Entwicklung der Pargiters von 1880 bis in die Mitte der Dreißigerjahre des 20. Jahrhunderts („Present Day“), mit Momentaufnahmen aus einer Reihe von Jahren dazwischen: 1891, 1907, 1908, 1910, 1911, 1913, 1914, 1917 und 1918. Die Jahreszahlen bilden jeweils die Titel der Kapitel. Die Familiengeschichte wird also nicht in kontinuierlichen Abschnitten erzählt, sondern mit Konzentration auf die Zeit unmittelbar vor und während des Ersten Weltkriegs, als der entscheidenden Phase der Umwälzung der sozialen und kulturellen Ordnung Englands. Der Schauplatz ist nahezu ausschließlich London, das Machtzentrum der Nation, mit nur kurzen einmaligen Abstechern nach Oxford, auf zwei Landsitze in Schottland und in Devonshire.

Die erste Generation der Familie besteht aus den Brüdern Abel und Digby Pargiter mit ihren Frauen Rose beziehungsweise der Französin Eugénie. Die zweite Generation ist umfangreich. Der ältere Bruder Abel und Rose haben insgesamt sieben Kinder: die Söhne Edward, Morris und Martin, die Töchter Eleanor, Delia, Milly und Rose. Der jüngere Bruder Digby und

Eugénie haben zwei Töchter: Maggie und Sara. Daneben gibt es noch die Cousine Kitty Malone, offenbar Enkelin einer Schwester des Vaters der Brüder. Nur vier der Familienmitglieder dieser Generation heirateten, nämlich Morris (Ehefrau Celia) und Milly (Ehemann Hugh Gibbs) sowie Maggie (Ehemann der Franzose René, genannt Renny) und Kitty (Ehemann Lord Lasswade). Von den Kindern aus diesen Ehen werden lediglich Morris' und Celias Sohn North und Tochter Peggy erwähnt, die ihrerseits nicht heirateten. So treten in der dritten Generation im Wesentlichen zwei Familienmitglieder auf, die während der Romanhandlung keine Nachkommen produzieren. Die Familie bekommt somit keine Zukunftsperspektive. Auch dies ist als Kritik an der Familienordnung zu werten.

Stammbaum der Familie Pargiter



Neben den Familienmitgliedern im engeren Sinne sind noch zwei Personen wichtig: die langjährige Hausangestellte Crosby von Abel Pargiter und der homosexuelle Pole Nicholas Pomjalovsky, den sie wegen seines unaussprechlichen Namens Brown nennen, ein Freund Saras.

Sozial gehören die Pargiters zur oberen Mittelschicht (der ‚upper middle-class‘), sind wohlhabend, sozial hochstehend, besitzen ein Haus in einem guten Londoner Stadtteil. Die Männer bekleiden höhere Positionen im Militär, in der Justiz und der Universität. Der Vater Abel Pargiter war Oberst in der Armee (in Indien) und hat nach seinem Abschied sein Geld lukrativ angelegt. Sein gesellschaftlicher Stand drückt sich auch in der Mitglied-

schaft in einem exklusiven Club aus. Die patriarchalische Einstellung Abels und die entsprechende Struktur seiner Familie verrät sich nicht nur in der autoritären Herrschaft über seine Familie, sondern ferner zum einen in der sehr schwachen Position seiner Frau Rose (die zu Beginn des Romans im Sterben liegt und deren Tod noch am selben Tag eintritt), zum andern in der Tatsache, dass er heimlich eine Geliebte (aus der Unterschicht) hat.

Sein Sohn Martin geht nach dem Vorbild des Vaters zuerst zum Militär, ebenfalls nach Indien, ist damit aber unzufrieden, verlässt schließlich die Armee und handelt dann mit Aktien – später entdeckt er jedoch, dass er eigentlich gerne Architekt geworden wäre. Morris wird Anwalt, anfangs gegen den Willen des Vaters. Edward studiert Altphilologie in Oxford und wird dort Professor. Die Berufskarrieren der Söhne sind alle traditionell an dem hohen sozialen Status der Familie orientiert, werden sozusagen hierdurch vorgeschrieben und sind nur zum Teil persönlich motiviert.

Ebenso traditionell ist es, dass die Töchter sämtlich keine Berufsausbildung erhalten und ihnen keine Chance zur Erlangung einer finanziell unabhängigen Position auf der Basis eigener Arbeitsleistung gewährt wird. Milly, die schon als Kind stets die Eltern nachahmte, schlägt aber als einzige den völlig traditionellen Weg ein, indem sie einen wohlhabenden Landbesitzer heiratet, Edwards tumben Studienkameraden Hugh Gibbs, dessen einzige Interessen Reiten und Jagen sind, und führt eine ganz konventionelle Ehe. Daneben geht nur ihre Cousine Kitty einen traditionellen Weg: Sie schlägt Edward, der sie liebt, aus und heiratet den reichen Lord Lasswade mit Landbesitz in Schottland. Sie verhält sich dabei auch insofern traditionell, als diese Wahl des Ehemanns von ihrer Mutter bestimmt wird, Beispiel für die Partnerwahl durch die Eltern nach Standes-Gesichtspunkten. Allerdings hatte sie sich vorher schon insgeheim gegen Edward entschieden, nicht aus emotionalen Gründen, sondern weil sie keine Professorin wie ihre Mutter werden will.

Die übrigen Töchter verhalten sich demgegenüber unkonventionell und weichen durch ihr unterschiedliches soziales oder politisches Engagement von der Familientradition ab. Eleanor, als älteste Tochter, unterwirft sich zwar zunächst fraglos den Ansprüchen des beherrschenden Vaters, indem sie nach dem Tode der Mutter im Jahre 1880 drei Jahrzehnte hindurch den Haushalt führt und den Vater bis zu seinem Tode im Jahre 1911 versorgt und pflegt. Aber schon während dieser Zeit betätigt sie sich in einer karitativen Genossenschaft. Nach dem Tode des Vaters befreit sie sich von der

jahrelangen Einengung auf unaggressive und private Weise, indem sie wagemutig weite Reisen nach Spanien, Griechenland und sogar nach Indien unternimmt. Aufgrund ihrer Selbst-Zurückstellung im Dienste des Vaters und der Familie während ihrer Jugend- und frühen Erwachsenenjahre ist ihr Leben aber auch danach nicht eigentlich erfüllt – während ihrer Jugend hatte sie den Gedanken an Heirat, da nicht realisierbar, rigoros in sich unterdrückt; und später erinnert sie sich mit Bedauern an einen Mann, der ihr damals Komplimente über die Schönheit ihrer Augen machte. Radikal unkonventionell sind die Lebensläufe der beiden anderen Töchter. Rose wird zu einer politischen Aktivistin, die sich für Gerechtigkeit und Menschlichkeit sowie für Frauenrechte einsetzt, dafür Gewalt erdulden und ins Gefängnis gehen muss. Auch Delia engagiert sich politisch, nämlich für die Unabhängigkeit Irlands, indem sie für die nationalistische irische Oppositionspartei unter der Führung des Politikers Charles Stewart Parnell arbeitet. In der gesellschaftskritischen Einstellung stimmen also alle Töchter (außer Milly und im Gegensatz zu den Söhnen) überein, in gewissem Grade auch Cousine Kitty, und sie stellen sich damit implizit gegen die Haltung des Vaters.

Die Familie von Abels jüngerem Bruder Digby Pargiter gehört zwar zur selben gehobenen Gesellschaftsschicht, ist aber weniger patriarchalisch organisiert. Digby ist weniger reich als sein Bruder, wurde aber geadelt (als „knight“), aus Anerkennung für Dienste in der Verwaltung. Die geringere patriarchalische Prägung zeigt sich auch in seiner Ehe mit der lebhaft-leidenschaftlichen Französin Eugénie, einer selbstbewussten Frau mit unverblümt erotischen Interessen. Ungewöhnlich sind ebenfalls die Töchter Maggie und Sara. Beide neigen zu kritischer Reflexion über gesellschaftliche Verhältnisse und das Leben generell und haben unabhängige geistige Einstellungen. Nur ansatzweise konventionell ist das Leben Maggies. Sie heiratet zwar, aber ungewöhnlicherweise einen Franzosen (René, genannt Renny) und wiederholt damit umgekehrt die binationale Konstellation ihrer Eltern. Noch stärker reflektiert ist Sara, von Geburt an leicht verkrüppelt, was dazu beiträgt, sie zu einer Außenseiterin zu machen.

Die beiden einzigen Vertreter der dritten Generation, die vorgestellt werden, Morris' und Celias Kinder North und Peggy, weichen stark sowohl von den beiden früheren Generationen als auch von der Familientradition insgesamt ab. North war nach dem Militärdienst im Ersten Weltkrieg nach Afrika gegangen und hatte dort als Schaf-Farmer eine Existenz aufgebaut.

Nach Verkauf seiner Farm kommt er jetzt, Mitte der Dreißigerjahre, nach London zurück und beobachtet mit dem scharf-kritischen Blick des Außen-seiters die Verhältnisse in England und innerhalb seiner Familie. Peggy ist Ärztin und hat eine ähnlich distanzierte Haltung von Innen gegenüber der Familie. Beide gründen keine eigenen Familien.

Erzähltechnik und historischer Kontext

Das Bild der Familie und ihre sozialpsychische Funktion werden entscheidend durch die narrative Darbietungsform akzentuiert. Wie mit Abwandlungen in allen Romanen Virginia Woolfs ist die herrschende Perspektive die der einzelnen Figuren aus ihrem individuellen isolierten Bewusstsein heraus. Die Familiengeschichte wird somit von der wechselnden personalen Position der einzelnen Familienmitgliedern aus dargestellt. Jede Figur kann die Welt und andere Menschen nur aus ihrer eigenen begrenzten, gegen die Umwelt abgekapselten Bewusstseinsperspektive wahrnehmen (wie dies ja auch in der normalen Erfahrungswirklichkeit der Fall ist). Diese Sicht wird mittels der Technik der internen Fokalisierung, speziell der erlebten Rede, daneben auch in der zusammenfassenden Wiedergabe von Gedankengängen und Wahrnehmungen der Figuren durch einen distanzierten überindividuellen Erzähler in der dritten Person vermittelt. Anders als in *The Waves*, wo die Figuren ihre Lebensgeschichten in erster Person (autodiegetisch) erzählen und dadurch Stimme und Perspektive zusammenfallen, treten diese beiden Instanzen hier auseinander.

Zwar hält sich der heterodiegetische Erzähler mit Kommentaren und Erläuterungen zurück, doch stellt er in zweierlei Hinsicht Verbindungen zwischen den Individualbewusstseinen her. Zum einen tritt die überindividuelle Erzählerinstanz mit ihrer externen Fokalisierung in den Naturbeschreibungen (Szenerie, Wetter, Jahres- und Tageszeit) in Erscheinung, die die einzelnen Kapitel einleiten, vergleichbar den Interludien in *The Waves*. Zum andern überzieht ein feines Netz von Leitmotiven die Gedanken und Wahrnehmungen der Figuren über die Jahrzehnte hinweg und stellt auf erzählerisch-sprachlicher Ebene mithilfe vor allem von Metaphern eine Art formaler Kohärenz her. Diese Kohärenzsignale sind aber untergeordnet gegenüber dem vorherrschenden Eindruck der erkenntnistheoretischen und wahrnehmungspsychologischen Abkapselung der Individuen. Diese Er-

zähltechnik – und der sie begründende subjekt-basierte Wirklichkeitsbezug – hat tief greifende thematische Auswirkungen auf die Familiendarstellung: Die Familie erscheint nicht mehr als Integrationsstruktur für den Einzelnen; sie tritt überhaupt nicht mehr als Kollektiv auf, sondern löst sich nahezu ganz in eine Fülle von bilateralen oder trilateralen Personenbezügen auf. Damit stellt sich die grundlegende Frage, was und wo denn die Familie noch sei, worin ihr Status bestehe und wie sie sich für den Einzelnen darstelle.

Jedoch bedeutet dies keineswegs, dass die Organisation der Familie nicht doch einen lang anhaltenden prägenden Einfluss auf das Schicksal des Einzelnen ausübe. Nur macht der vorwiegende mikrologische Blick auf das Phänomen der Familie es schwieriger als bei den meisten anderen Familienromanen, die Familienstruktur und ihre Entwicklung zu beschreiben. Daher gehe ich im Folgenden verstärkt auf einzelne Stellen und ihre symptomatische Relevanz ein.

Virginia Woolf radikalisiert in paradoxer Weise die Relation des Einzelnen zur Familie. Durch ihre Perspektivtechnik betont sie den Umstand, dass jeder Mensch in sein eigenes Bewusstsein eingeschlossen ist und dass es daher schwierig ist, Kontakt zu einem anderen Menschen, zu einem anderen Bewusstsein aufzunehmen. Dies zeigt sich auch in der Art der sprachlichen Kommunikation im Roman: Immer wieder scheitern Familienmitglieder beim Bemühen, sich auszudrücken und anderen etwas mitzuteilen. Zugleich wird aber deutlich, dass die Struktur der Familie, die Konstellation der Mitglieder untereinander, das Verhältnis von Eltern und Kindern und ganz besonders das Verhältnis der Geschlechter aufgrund der jeweiligen patriarchalischen Machtverteilung den weiteren Lebensgang der Individuen entscheidend bestimmen. Diese Wirkung ist über Jahrzehnte hin spürbar, obwohl die Elterngeneration physisch relativ früh abtritt: 1908 sterben Digby und Eugénie und erleidet Abel einen Schlaganfall (er stirbt 1911).

Mitbedingt durch die Dominanz der individuellen Innenperspektive ist auch der Blick auf die geschichtliche Entwicklungslinie der Gesellschaft und der Nation sowie Europas schwach ausgeprägt, wenngleich sporadisch vorhanden. Es finden sich im Wesentlichen folgende Bezüge auf zeitgenössische Ereignisse: den Tod des irischen Politikers Parnell 1891 und die dadurch bedingte Verzögerung der Gewährung von ‚Home Rule‘, der Autonomie, für Irland; den Tod von König Edward VII., des Sohnes von Queen Victoria, im Jahre 1910, und damit das endgültige Ende der viktoriana-

nischen Ära; die Balkankrise von 1911; den ersten Weltkrieg mit dem Fronteinsatz Norths, den deutschen Bombenangriffen auf London und dem Waffenstillstand 1918; die Ausbreitung des Faschismus in den Dreißigerjahren in Italien und Deutschland. Hinzukommen zahlreiche Hinweise auf technische und gesellschaftliche Neuerungen – wie die Einführung des Autos, des elektrischen Lichts et cetera. Diese insgesamt nur punktuellen Bezüge erlauben die Synchronisierung von Familien- und Nationalgeschichte. Aber der historische Entwicklungsverlauf ist in seiner Struktur nicht einlinig. Ansatzweise zeichnen sich in den angesprochenen Ereignissen zwei (konträre) Tendenzen ab – die eine Linie ist durch Gewalt und Konflikt gekennzeichnet (Balkankrise, Weltkrieg, Faschismus), die andere durch Emanzipation (Irland), locker assoziiert mit dem Rückzug Englands aus den überseeischen Besitzungen (der Vater und Martin kehren aus Indien zurück, North aus Afrika). Die Relation zwischen Familie und Gesellschaft oder Nation ist in der Kombination von Auflösungs- und Ablösungerscheinungen metonymisch zu nennen.

Ausgangssituation und Familienbegegnungen

Die Familiengeschichte wird, wie angedeutet, nicht in Form einer kontinuierlichen Plot-Entwicklung mit der Familie als Kollektivsubjekt oder mit einem (herausgehobenen) Protagonisten als individuellem Subjekt und aus seiner Perspektive, wie in Naipauls *A House for Mr Biswas* (1961), (Kapitel 6), erzählt, sondern dargeboten über einzelne isolierte Szenen aus wechselnden Individualperspektiven und ohne klare, explizite narrative Verknüpfung – eher in Gestalt einer lockeren Folge von mehr oder weniger selbstständigen Vignetten oder Kurzgeschichten, durch deren Zusammenfügung der Leser eine kohärente Entwicklungslinie knüpfen kann. In diesem Sinne hat *The Years* eher den Charakter einer Chronik als den eines Romans. Diese Szenen stellen überdies nicht die Höhe- oder Wendepunkte der traditionellen Familiengeschichte dar wie Todesfall, Brautwahl und Hochzeit, Geburt, Eintritt ins Erwachsenenalter und beruflicher Erfolg oder Misserfolg – im markanten Gegensatz etwa zu Manns *Buddenbrooks* (Kapitel 5), wo sich die Familie gerade durch derartige rituelle Versammlungen wie Feiern und Festmählern in ihrem Zusammenhalt manifestiert. Derartige findet sich lediglich im ersten Kapitel („1880“) mit dem Tod der Mutter

und ihrer Beerdigung. Alle späteren Todesfälle, alle Heiraten werden nur nachträglich und nebenbei erwähnt. Gegenstand der Szenen sind demgegenüber Besuche von einzelnen Familienmitgliedern bei anderen und die dabei stattfindenden Unterhaltungen. So tritt die Familie als Sozialverband nicht in Erscheinung und existiert offenbar nicht mehr; vorgeführt werden lediglich Schwundformen des Zusammenhangs. Andere Familienmitglieder finden dabei in Gesprächen oder – häufiger – in Gedanken oder Erinnerungen Erwähnung. Dies allein verrät bereits die Lockerheit des Familienzusammenhalts. Gelegenheiten, zu denen sich mehrere Familienmitglieder versammeln, kommen nur an zwei Stellen vor, die den Roman rahmen: wie erwähnt am Anfang („1880“) das häusliche Zusammenleben mit Abendessen sowie mit Tod und Beerdigung der Mutter und am Schluss („Present Day“) eine große Party bei Delia, zu der alle noch lebenden Familienmitglieder erscheinen.

Wegen der verwirrenden Vielzahl der Familienmitglieder in den beiden Zweigen der Pargiters ist die Nachzeichnung ihrer jeweiligen Entwicklung, wie sie im Folgenden vorgenommen wird, etwas mühselig, aber notwendig, um das Besondere dieser Familiengeschichte in ihrem historisch-kulturellen Kontext deutlich zu machen.

Das lange Eingangskapitel zu 1880 stellt die Familie Abel Pargiters vor und charakterisiert zugleich deren einzelnen Mitglieder in ihren Individualitäten sowie in ihren Beziehungen zueinander. Über die früheren Generationen dieser Familie wird nichts gesagt (außer, dass Abels Vater in Oxford im selben College wie Edward studiert hatte). Die Familiengeschichte beginnt, so ist dieser Informationsstand zu deuten, effektiv erst mit der gegenwärtigen Situation. Von ihren sozialen, ökonomischen und biologischen Grundlagen her sind eigentlich alle Voraussetzungen für ein prosperierendes, erfülltes und erfüllendes Familienleben und eine lebendige Familienentwicklung gegeben. Aber der Zustand der Familie ist von Anfang an durch Verfall und Erosion gekennzeichnet. Sichtbarste Zeichen sind die tödliche Krankheit der Mutter und ihre dadurch bedingte Abwesenheit: Sie liegt, von Krankenschwestern versorgt, abgeschieden in einem Zimmer im ersten Stock des Hauses und wird nur sporadisch besucht. Delia, vielleicht auch andere, wartet auf ihren Tod und empfindet die sterbende Mutter als Blockade des Lebens: „Sie sehnte sich danach, daß sie starb. Da war sie – sanft hinfällig, aber immerwährend, in die Mulde der Kissen gebettet, ein

Hindernis, ein Hemmnis, eine Verhinderung allen Lebens“ (24).¹ Der Romananfang zeigt Abel Pargiter zuerst in seinem Club, sodann beim Besuch seiner Geliebten Mira. In beiden Beziehungen ist er aber nicht glücklich. Im Club erlebt er, dass er eigentlich nicht mehr dazugehört; und der Besuch bei Mira endet im Streit. Mira spürt, dass für Abel sowohl in seiner öffentlichen sozialen Position als auch in seiner Familienbeziehung etwas nicht mehr stimmt: „In der geheimnisvollen Welt der Clubs und der Familie, über die er nie mit ihr sprach, war irgend etwas nicht in Ordnung“ (11).² Aber der innere Zusammenhalt der Familie ist nicht nur aufgrund seiner heimlichen Affäre von vornherein zerrüttet, sondern auch dadurch, dass Abel – trotz seiner autoritären Haltung – keinen integrativen Zwang ausübt, im Gegensatz beispielsweise zu Seth bei den Tulsis in *A House for Mr Biswas*.

Es finden sich lediglich Ansätze oder Relikte eines traditionellen Familienzusammenhalts. Die im Sterben liegende Mutter erinnert sich an den Geburtstag ihres Schwagers und bekommt Blumen von ihrer Schwägerin Eugénie. Die rituellen Manifestationen der Familiengemeinschaft, das Zusammenkommen der Kinder unter Vorsitz des Vaters, werden vorgeführt – der Tee am Nachmittag und das Dinner am Abend, mit Gong und Bedienung durch die Haushaltsangestellte Crosby. Der patriarchalische Zusammenhalt durch die Präsenz des Vaters wird deutlich:

„Es ist Papa!“ rief Milly warnend.

Augenblicklich rutschte Martin aus dem Lehnssessel seines Vaters; Delia setzte sich gerade hin. Milly schob eilig eine sehr große, mit Rosen übersäte Tasse zurecht, die nicht zu den anderen paßte. Der Colonel stand in der Tür und musterte die Gruppe fast ingrimmig. Seine kleinen blauen Augen sahen in die Runde, wie auf der Suche nach etwas, woran er Anstoß nehmen konnte; im Moment gab es nichts Spezielles zum Anstoßnehmen; aber er war schlechter Dinge; sie wußten sofort, noch bevor er sprach, daß er schlechter Dinge war (15).³

¹ “She longed for her to die. There she was – soft, decayed but everlasting, lying in the cleft of the pillows, an obstacle, a prevention, an impediment to all life” (22).

² “In that mysterious world of clubs and family life of which he never spoke to her something was wrong” (6).

³ “‘It’s Papa!’ Milly exclaimed warningly. – Instantly Martin wriggled out of his father’s arm-chair; Delia sat upright. Milly at once moved forward a very large rose-sprinkled cup that did not match the rest. The Colonel stood at the door and surveyed the group rather fiercely. His

Der Vater behandelt seine Kinder mit ritualisierten Floskeln und Gesten: die jüngste Tochter Rose redet er als „schmuddeliger kleiner Strolch“ („grubby little ruffian“) an, Milly wirft er Verschwendung vor, Martin dagegen schenkt er eine Münze für gute Schulleistungen, ermahnt ihn zugleich zur Arbeit, zieht Eleanor mit ihrer karitativen Tätigkeit auf et cetera. In Momenten stellt sich eine harmonische Familienbindung noch einmal her: „Sie wurden wieder Kinder, wenn er in dieser Stimmung war, und kramten die alten Familienwitze hervor, über die sie alle aus keinem besonderen Grund lachten“ (37).⁴

Aber die Unterbrechung dieser rituellen Gemeinschaftsmahlzeiten durch die Verschlechterung des Gesundheitszustands der Mutter ist symptomatisch für die Krise der Kohärenz der Familie. Später an diesem Abend tritt dann der Tod der Mutter ein.

Ein weiteres gravierendes Symptom für den psychischen Verfall der Gemeinschaft ist das neuerliche Auftreten von Kommunikationsbarrieren zwischen den Kindern:

Das war das Schlimmste am Erwachsenwerden, dachte sie [Eleanor, P. H.]; sie konnten die Dinge nicht mehr so miteinander teilen, wie sie es früher getan hatten. Wenn sie sich sahen, hatten sie nie die Zeit, so miteinander zu reden, wie sie früher geredet hatten – über die Dinge im allgemeinen – sie redeten immer nur über Fakten – kleine Fakten (35f).⁵

Es ist zum Teil die natürliche Folge des Älterwerdens der Kinder, dass sie eigene Interessen entwickeln, über die sie sich definieren und identifizieren. Doch geht die Kommunikationslosigkeit in der Pargiterfamilie darüber hinaus und ist durch die besondere Familienstruktur bedingt. Delia engagiert sich imaginativ für die irische Unabhängigkeit im Namen von Gerechtigkeit und Freiheit und träumt sich in die Rolle einer Politikerin an der Sei-

small blue eyes looked round them as if to find fault; at that moment there was no particular fault to find; but he was out of temper; they knew at once before he spoke that he was out of temper“ (11).

⁴ “They became children again when he was in this mood, and were spurred on to make family jokes at which they all laughed for no particular reason“ (36).

⁵ “That was the worst of growing up, [Eleanor, P. H.] thought; they couldn’t share things as they used to share them. When they met they never had time to talk as they used to talk – about things in general – they always talked about facts – little facts“ (35).

te von Parnell; Rose entwickelt heroische Phantasien und inszeniert einen unerlaubten heimlichen Gang zu einem Nachbarschaftsladen imaginativ als abenteuerlichen Ritt durch Feindesland, um eingekesselte Verbündete zu entsetzen:

„Ich bin Pargiter von Pargiters Reiterei“, sagte sie, ihren Arm schwenkend, „ich eile zur Rettung herbei!“ – Sie ritt mitten in der Nacht in Erfüllung einer verzweifelten Mission zu einer belagerten Garnison, sagte sie zu sich selbst (29).⁶

Auf dem Weg wird sie von einem Exhibitionisten belästigt – ein sie sehr beunruhigendes Erlebnis, das sie trotz mehrerer Versuche nicht fertig bringt ihrer Schwester Eleanor zu erzählen. Eleanor, die Älteste, hat ihre eigenen Pläne und Träume: „Sie hatte natürlich ihre Träume, ihre Pläne; aber sie wollte nicht darüber sprechen“ (33).⁷ Sie sehnt sich offenbar nach Liebe und Heirat, aber in der Gesellschaft der anderen gestattet sie sich noch nicht einmal daran zu denken.

Symptomatisch für die unterschwellig mangelnde psychische Familienbeziehung ist ferner die Frage der Mutter nach ihrem Erwachen im Krankenzimmer: „Where am I?“ (23) und deren leitmotivische Wiederholung durch Delia sowie durch Eleanor. Es sind besonders die Frauen, denen die Familie keinen identifikationskonstitutiven Gemeinschaftsbezug bietet. Dies gilt in anderer Hinsicht für die Tochter Rose, die sich in eine männliche militärische Rolle träumt, obwohl sie damit den Vater imitiert (und sich im übrigen namentlich als Angehörige der Familie identifiziert). Lediglich Milly übernimmt imitierend das Verhalten der Älteren gegenüber den Kindern und definiert sich damit über die patriarchalische Familienstruktur.

Die Brüchigkeit der Familiengemeinschaft verrät sich schließlich bei der Versammlung aller beim Sterbezimmer der Mutter nach dem Eintritt ihres Todes:

„Rose!“ rief [Oberst Pargiter, P. H.]. „Rose! Rose!“ Er hielt die Arme mit geballten Fäusten vor sich gestreckt.

⁶ “‘I am Pargiter of Pargiter’s Horse,’ she said, flourishing her hand, ‘riding to the rescue!’ She was riding by night on the desperate mission to a besieged garrison, she told herself.” (27).

⁷ “She had her dreams, her plans, of course; but she did not want to discuss them” (32).

Das hast Du sehr gut gemacht, sagte Delia, als er an ihr vorbeikam. Es war wie eine Szene aus einem Stück (47).⁸

Heuchelei auf Seiten des Vaters und deren klare Beobachtung auf Seiten der Tochter, die den Tod der Mutter vorher schon herbeigesehnt hatte, dienen wiederum als Symptom für den Zustand der Familie angesichts des Ausscheidens einer zentralen Figur.

Der Blick wendet sich danach dem einzigen abwesenden Familienmitglied zu, dem ältesten Sohn Edward, der Altphilologie in Oxford studiert. Zur Ergänzung wird die ebenfalls in Oxford lebende Cousine Kitty Malone, Tochter eines Geschichtsprofessors, vorgestellt. Dies dient der Erweiterung der Verwandtschaft über die enge Kern-Familie hinaus; zudem wird hier die weitere Entwicklung Edwards vorgezeichnet: Da seine Liebe zu Kitty unerfüllt bleibt (sie will keine Professorenfrau werden und heiratet stattdessen – auf Betreiben auch der Mutter – einen schottischen Landedelmann), reduziert sich sein Leben asketisch und lebensfern auf den akademischen Bereich, so dass er später seine Jugend als vertan empfindet. Kitty bildet einen Kontrast zu ihm durch ihre Abneigung gegen akademische Askese und gegen selbstverleugnende Arbeit sowie durch ihre Neigung zur Natur, zu Reichtum und kultiviertem Lebensgenuss.

Die Beerdigung von Mrs Pargiter bietet abschließend die Gelegenheit für die Versammlung der gesamten Familie. Aber selbst diese rituelle Veranstaltung dokumentiert nicht die Kohärenz der Familie – im Gegenteil. Die Perspektive ist wiederum die Delias mit ihrem illusionslos scharfen Blick hinter die Fassade der feierlichen Trauer, besonders bei ihrem Vater: „Niemand kann so fühlen, dachte sie. Er übertreibt es. Keiner von uns fühlt irgend etwas, dachte sie: wir alle tun nur so“ (83f).⁹

Für sie ist der Tod der Mutter eine Befreiung und ihre Beerdigung eine Öffnung ins Leben; die Familie bedeutet also eigentlich Einengung: „Denn wie sie schaute, hörte sie die Spatzen schneller und schneller tschirpen; sie hörte Räder in der Ferne lauter und lauter tönen; das Leben kam näher und näher“ (83).¹⁰

⁸ “‘Rose!’ [Colonel Pargiter, P. H.] cried. ‘Rose! Rose!’ He held his arms with the fists clenched out in front of him. – You did that very well, Delia told him as he passed her. It was like a scene in a play” (49).

⁹ “He’s overdoing it. None of us feel anything at all, she thought: we’re all pretending” (93).

Einen Kontrast zu diesem Hauptzweig der Pargiters bildet die Familie von Abels Bruder Digby und Eugénie mit den Töchtern Maggie und Sara, die im folgenden Kapitel „1891“ vorgestellt wird, als Abel sie anlässlich des Geburtstags der kleinen Maggie besucht. Diese Familie ist in geringerem Maße durch heimisch englische Normen bestimmt: Eugénie ist Französin, man beschäftigt einen italienischen Hausdiener und macht Urlaub in Italien. Die Atmosphäre ist intimer, weniger patriarchalisch, das Verhalten spontaner, nicht konventionell und viktorianisch steif: Eugénie bestimmt mit ihrer Lebhaftigkeit und Lebensfreude das Familienleben; der Geburtstag der Tochter Maggie wird mit einem Freudenfeuer im Garten gefeiert, an dem die Mutter unter Missachtung der Etikette spielend teilnimmt. Die Differenz zwischen beiden Familien zeigt sich auch in ihrem unterschiedlichen Familiensinn. Während sich Eugénie angelegentlich nach dem Ergehen von Abels Kindern erkundigt, kann sich dieser nicht an die Bedeutung Parnells (der gerade gestorben ist) für Delia erinnern, interessiert sich auch nur sporadisch für seine Kinder. Stattdessen beschäftigt und bedrückt ihn das langjährige Verhältnis zu seiner Geliebten Mira. Er möchte darüber reden, bringt es aber weder gegenüber Eleanor noch Eugénie fertig, das Thema anzuschneiden, sieht voraus, dass er es nie jemandem erzählen wird. Seine Kinder entdecken die Affäre dann nach seinem Tode aus seinen nachgelassenen Papieren. Dies ist ein Beispiel für viktorianische Heuchelei und Doppelmoral, aber sein Bekenntnisbedürfnis verrät sein Unbehagen daran, die Sehnsucht nach menschlicher Nähe. Er ist in diesem Dilemma gefangen und isoliert sich dadurch auch von seiner Familie, zu der er nur ein selektives, patriarchalisches Verhältnis hatte:

Schließlich, dachte er, als er langsam, schwerfällig, die Treppe hinunterging, war es allein seine Angelegenheit; sie spielte für niemanden sonst eine Rolle. Man mußte sein eigenes Laub selbst verbrennen, dachte er, als er seinen Hut nahm [...] Er beneidete Digby um sein Haus, seine Frau, seine Kinder. Er wurde alt, spürte er. Seine Kinder waren alle erwachsen; sie hatten ihn verlassen (120).¹¹

¹⁰ "[A]s she looked she heard the sparrows chirp quicker and quicker; she heard the wheels in the distance sound louder and louder; life came closer and closer" (92).

¹¹ "After all, he thought as he went downstairs, slowly, heavily, it was his own affair; it didn't matter to anybody else. One must burn one's own smoke [...] He envied Digby his house, his wife, his children. He was getting old, he felt. All his children were grown-up; they had left him" (136f).

Er beneidet jetzt seinen Bruder um dessen intakte, emotional integrierte Familie, während er sich ihm zuvor in Bezug auf ihren sozialen und finanziellen Status (seine üblichen Wertmaßstäbe) überlegen gefühlt hatte.

Ein zentraler Aspekt der Familiendarstellung in *The Years* ist der Einfluss der viktorianischen älteren Generation der Pargiters auf die Entwicklung der zweiten und dritten Generation. Diese Perspektive wird dadurch unterstrichen, dass die Eltern relativ früh durch Tod oder Krankheit zurücktreten. Wie erläutert, richtet sich der Fokus des Romans hierbei gezielt auf die psychischen und sozialpsychischen Zusammenhänge.

Der Einfluss der Eltern auf die Kinder unterscheidet sich deutlich bei den beiden Brüdern. Abels Söhne ergreifen alle – wie erwähnt – sozialstatuskonforme Berufe in Militär (Martin), Hochschule (Edward) und Justiz (Morris), zum Teil aufgrund des väterlichen Einflusses (Martin tritt zunächst in die Fußstapfen des Vaters), zum Teil gegen diesen (Morris' Option für die Justiz kann erst durch Eleanors Bitte realisiert werden). Aus unterschiedlichen Gründen bleiben Edward und Martin allein und emotional unerfüllt. Morris gründet als einziger eine Familie. Auch die Töchter werden durch ihre Herkunft bestimmt, aber in einem breiten Spektrum zwischen Konformität und Opposition. Milly verhält sich völlig konform – geht eine konventionelle Ehe mit einem typischen Landedelmann ein. Rose repräsentiert das andere Extrem – Opposition gegen den konservativen Patriarchalismus des Vaters und der herrschenden Gesellschaft (auch gegen ihre offenbar völlig konforme Mutter, deren Namen sie trägt) durch radikales Engagement für die Rechte der Unterdrückten. Dabei orientiert sie sich aber letztlich an ihrem Vater, seinem militärischen Beruf (wie sich schon bei ihrer kindlichen Phantasie des Befreiungsritts angedeutet hatte). Diese praktische Orientierung ihres Lebens wird offenbar durch eine unglückliche Liebe verfestigt, wie aus einer Szene auf einer Brücke über der Themse hervorgeht:

Während sie stand und auf das Wasser hinabblickte, fing ein vergessenes Gefühl an, den Fluß zu einem Muster zu formen. Das Muster war schmerzlich. Sie erinnerte sich, wie sie am Abend einer bestimmten Verabredung hier gestanden und geweint hatte; ihre Tränen waren gefallen, ihr Glück, so schien es ihr, war gefallen. Dann hatte sie sich umgedreht – hier drehte sie sich um – und hatte die Kirchen gesehen, die Masten und Dächer der Stadt. *Das ist da*, hatte sie sich ge-

sagt. Es war in der Tat ein großartiges Bild [...] Da waren die Houses of Parliament. Ein eigentümlicher Ausdruck, halb Stirnrunzeln, halb Lächeln, breitete sich über ihr Gesicht, und sie warf den Oberkörper ein wenig zurück, als führe sie eine Armee an. „Verdammte Dummschwätzer!“, sagte sie laut und schlug mit der Faust auf die Balustrade. Ein vorbeigehender Angestellter sah sie überrascht an. Sie lachte. Sie sprach oft laut vor sich hin. Wieso auch nicht? Auch das gehörte zu den Tröstungen, wie das Kostüm und wie der Hut, den sie aufstülpte, ohne einen Blick in den Spiegel zu werfen (150).¹²

Rose wendet sich von privater Misere und Unerfülltheit ab und – zur Kompensation – der öffentlichen Sphäre zu und imitiert darin ansatzweise ihren Vater (in der militärischen Rolle). Der Kontext (Perspektivwechsel zu einem Passanten) ironisiert dies Verhalten, aber das Muster ist deutlich: emotionale Frustration, die zwar nicht kausal auf den Vater zurückgeführt wird, aber doch eine Analogie zu ihren Brüdern (besonders Edward) aufweist und Indiz für die Familienatmosphäre ist. Delia nimmt eine ähnliche, weniger rigorose Haltung im Bereich der Politik ein (Engagement für Freiheit und Gerechtigkeit für Irland). Diese umgekehrte Determinierung gilt in anderer Hinsicht ebenfalls für Eleanor, die zwischen den Extremen steht. Nach dem Tode der Mutter übernimmt sie zwar deren Rolle als Haushälterin. Doch ihre karitative Tätigkeit ist eine mildere Form der Revolte als bei Rose und Delia gegen den von ihrem Vater repräsentierten patriarchalischen Klassendünkel. Auch bei ihr zeigt sich emotionale Unterdrückung und Versagung als typisch für ihre Klasse und Familie, wie wiederum der Blick eines Passanten enthüllt:

Der Mann, dem sie auf die Zehen getreten war, taxierte sie; ein bekannter Typ; mit einer Tasche; philanthropisch; gut genährt; unver-

¹² “As she stood there, looking down at the water, some buried feeling began to arrange the stream into a pattern. The pattern was painful. She remembered how she had stood there on the night of a certain engagement, crying; her tears had fallen, her happiness, it seemed to her, had fallen. Then she had turned – here she turned – and had seen the churches, the masts and roofs of the city. There’s *that*, she had said to herself [...] There were the Houses of Parliament. A queer expression, half frown, half smile, formed on her face and she threw herself slightly backwards, as if she were leading an army. – „Damned humbugs!“ she said aloud, striking her fist on the ballustrade. A clerk who was passing looked at her with surprise. She laughed. She often talked aloud. Why not? That too was one of the consolations, like her coat and skirt, and the hat that stuck on without giving a look in the glass” (173f).

heiratet; jungfräulich; wie alle Frauen ihrer Klasse kalt; ihre Leidenschaften waren nie geweckt worden; aber nicht unattraktiv. Sie lachte [...] Hier hob sie den Kopf und begegnete seinem Blick. Sie hatte in einem Omnibus laut mit sich selbst geredet (96f).¹³

So sind also selbst die Töchter in ihrer Revolte gegen die Struktur der Familie latent noch durch diese geprägt, und zwar wie die meisten Söhne in der emotional-sexuellen Unerfülltheit des Lebens. Dieser Zusammenhang ist allerdings nicht kausal-deterministisch, da er nicht alle betrifft – nicht Morris und nicht Milly, die beide ganz konventionell sind.

Tendenziell anders beeinflussen Digby und Eugénie die Entwicklung ihrer Kinder. Durch ihren frühen Tod und den dadurch bedingten Verlust finanzieller Sicherheit müssen sich Maggie und Sara alleine in ärmlichen Verhältnissen durchschlagen. Im weiteren Verlauf heiratet Maggie den Franzosen Renny und führt ein emotional erfülltes Familienleben mit Kindern, wobei sie gewissermaßen in umgekehrter Konstellation die binationale Ehe der Eltern imitiert. Sara wird aufgrund ihrer geburtsbedingten leichten Verkrüppelung eine kritisch reflektierte Außenseiterin, die homophil ist und später mit dem homosexuellen Nicholas zusammenlebt, auch das eine binationale Beziehung. Beide Töchter verwirklichen somit alternative freiere Lebensformen: Ehe beziehungsweise homophile Freundschaft, die emotional erfüllt und unkonventionell sind.

„Present Day“: Die Abschlussparty

Die Kapitel zwischen dieser Ausgangssituation der Familien im späten 19. Jahrhundert und dem Abschluss in der Gegenwart – „Present Day“ – verfolgen punktuell die Veränderungen der Pargiters in Form vielfältiger gegenseitiger Besuche und Begegnungen der Söhne und Töchter. Die Eltern treten ab, die Kinder werden erwachsen. Aber der Fokus liegt vornehmlich auf Eleanor, Rose und Martin, Maggie und Sara sowie Kitty – gerade auf den unkonventionelleren Vertretern der zweiten Generation. Zusätzlich

¹³ “The man on whose toes she had trodden sized her up; a well-known type; with a bag; philanthropic; well-nourished; a spinster; a virgin; like all the women of her class, cold; her passions had never been touched; yet not unattractive. She was laughing [...] Here she looked up and caught his eye. She had been talking aloud to herself in an omnibus” (108).

tritt zweimal die Dienerin Crosby auf, allerdings vornehmlich, um die Umbrüche der Familienstruktur zu markieren: 1911 stirbt Abel, 1913 wird Crosby in den Ruhestand entlassen und das Haus der Pargiters verkauft: Damit endet die alte viktorianische patriarchalische Familie. Wie auch in anderen Romanen (wie etwa *Buddenbrooks* oder anders in *A House for Mr Biswas*) repräsentiert das Haus den Zustand der Familie. Crosby definiert sich völlig über ihre dienende Rolle in der Familie noch über ihren Ruhestand hinaus: Sie dekoriert zum Beispiel ihr Zimmer mit Souvenirs aus dem Haushalt der Pargiters; sie fährt fort, die Wäsche für Martin zu versorgen. Für sie, die weder blutsmäßig noch sozial zur Familie gehört, bietet diese eine Corporate Identity, was auf keines der Kinder mehr zutrifft. Deshalb bedeutet dieser Abschluss auch für Eleanor die Befreiung von ihren Familienpflichten und den Aufbruch in die Unabhängigkeit.

Das Schlusskapitel „Present Day“ gibt einen Überblick über den Zustand der Familie der Pargiters am Ende der 50-jährigen Entwicklung in Form eines großen Familientreffens. Signifikanterweise handelt es sich hierbei aber nicht um eine konventionelle Familienfeier zur Bekräftigung des Zusammenhalts und der Tradition wie Hochzeit, Taufe oder Beerdigung (wie am Schluss des Eingangskapitels „1880“), sondern um eine lockere, informelle ‚Party‘, die Delia (schon lange in Irland verheiratet) anlässlich ihres Besuchs in London arrangiert, zu der im übrigen auch Nicht-Familienmitglieder eingeladen sind. Hieraus geht bereits hervor, was sich vorher abzeichnete und im Verlaufe dieses Abends vollends manifest wird, dass die Pargiters nicht mehr eine festgefügte traditionelle Familie sind und dies schon lange nicht mehr waren. Am Ablauf dieses Kapitels lässt sich erkennen, was aus der am Anfang des Romans noch funktionierenden, wenngleich schon unterminierten patriarchalischen Familie nach mehr als einem halben Jahrhundert geworden ist. Das Bild der Pargiters in der Gegenwart ist durch eine große Lockerheit und Wandelbarkeit des Zusammenhalts sowie durch eine breite Formenvielfalt der Beziehungen der Familienmitglieder untereinander gekennzeichnet. Beide Aspekte sind für die Familiendarstellung in *The Years* zentral. Bezeichnenderweise fehlt übrigens eine inner-familiale Erzähl- oder Gedächtnistradition, die die Kontinuität der Familie über die Generationen konstituieren und perpetuieren könnte (wie dies in *The Waves* wenigstens für eine Person, Bernard, und den Leser der Fall war).

Es ist charakteristisch, dass die Familie keine monolithische Einheit darstellt, sondern aus Zweier- oder Dreierbeziehungen besteht – es gibt kein Familienoberhaupt oder -zentrum, kein gemeinsames Haus und auch kein gemeinschaftsbildendes Familienfest mehr. Niemand herrscht über die Familie oder kontrolliert sie. Sie hat jetzt eine dezentralisierte, vielgestaltige, mosaikartige Struktur. Delia ist lediglich die Gastgeberin. Sie dominiert die Partie nicht. In diesem Sinne ist charakteristisch, dass das Kapitel bereits durch Zweier-Treffen auf die Party hinführt. North (gerade aus Afrika zurück) besucht und diniert mit Sara in deren schäbiger Mietwohnung, später stoßen Maggie und Renny dazu; gleichzeitig diniert Eleanor mit Peggy in ihrer Wohnung, ehe beide Gruppen parallel zu Delias Party fahren. Diese Personen-Konstellation ist aufschlussreich: Die unkonventionelle dritte Generation, North und Peggy (die Kinder von Morris) treffen und unterhalten sich mit ebenfalls unkonventionellen Repräsentanten der Kinder der ersten Generation in ihren beiden Zweigen, Eleanor und Sara. Diese vier Personen fungieren nun als Träger der Perspektive auf die Party, auf der sämtliche Vertreter der zweiten Generation anwesend sind – Gegenstand, Ausdruck und Indiz für den Zustand der Familie. Der Blick auf die Familie und deren Bewertung erfolgen also von den Rändern her, von halben Außenseitern, von denen die einen eher konziliant (Eleanor und Sara), die anderen eher kritisch-aggressiv sind (North und Peggy). Sie bilden jedoch keineswegs eine harmonisch geeinte, verschworene Gruppe (es gibt zum Beispiel starke Spannungen zwischen den Geschwistern North und Peggy). Diese vier Personen praktizieren jeweils unterschiedliche alternative Beziehungsformen zur normalen Ehe. Eleanor hatte sich in ihrer Jugend der Familie untergeordnet, auf ein eigenes Familienleben verzichtet, später ihrem Vater gedient, sich aber immer einen Freiraum (ihre karitative Aktivitäten) bewahrt und dann nach dem Tod ihres Vaters eine größere Freiheit in individueller Selbstständigkeit durch Reisen realisiert. Sara lebt glücklich mit dem Homosexuellen Nicholas zusammen. Peggy ist vermutlich ebenfalls homophil, lebt aber allein und ohne persönliche Bindung. Auch North lebt allein, lernt jedoch auf der Party ein Mädchen kennen, mit dem er sich verabredet.

Aus der Sicht dieser Perspektivträger werden nun die Entwicklungen der übrigen Vertreter der zweiten Generation wahrgenommen, das weitere Geschick sowohl der ehemals konformen als auch der ursprünglich abweichenden Lebensformen. Dies bedingt einen kritischen Blick auf die Auswirkungen der patriarchalischen Struktur auf die Kinder. Am krassesten ist

das der Fall bei den in ihrer Jugend gegensätzlichen Einstellungen von Milly und Delia. Die schon als Kind extrem konforme Milly und ihr Mann Hugh Gibbs sind nach 30 Jahren Ehe als Gutsbesitzer verfettet, selbstzufrieden, oberflächlich. Delia, die sich rebellisch gegen die eigene Familientradition für die irische Unabhängigkeit einsetzte, hat einen protestantischen irischen Landbesitzer (also ein Mitglied der ehemaligen britischen Oberschicht in Irland) geheiratet, der sich als nostalgischer Anhänger der abgeschüttelten englischen Kolonialherrschaft entpuppt und die Wiederkehr der Engländer herbeisehnt, also alle Werte verrät, für die sich Delia damals engagiert hatte. Selbst Rose scheint ihre Ideale aufgegeben zu haben und nunmehr stolz auf ihr Land und ihre Familie zu sein. Auch die sozialen Erfolge der angepassten Söhne stellen sich als hohl heraus: Morris ist offensichtlich ein unbedeutender Versager; Edward wird als verschlossen, kalt, hochmütig und selbstgefällig bezeichnet, und Kitty sieht hierin nachträglich ihre Entscheidung gerechtfertigt, ihn nicht geheiratet zu haben.

Neben diesen konkreten Fällen kritischer Entwicklungen in der zweiten Generation lassen sich in der Wahrnehmung oder Darstellung der Familie aus der Sicht dieser vier Personen zwei gegenläufige Tendenzen ausmachen, die einander abwechseln und in ihrem Schwanken den prekären psychischen Aspekt der Familie als eines sozialen Kollektivs, einer locker gefügten, labilen Gruppe unterstreichen – einerseits die Erfahrung der Isolation, Unverbundenheit und Vereinzelung, des Leidens in der Familie, andererseits Momente des beglückenden Gefühls der Zusammengehörigkeit, Kohärenz und Integration des Einzelnen in ein Ganzes.

Vereinzelung und kritische Absetzung sind besonders bei Peggy stark ausgeprägt. Sie hasst Familientreffen dieser Art und den sich darin manifestierenden „sense of the family“ (359). Ähnliches gilt für North, der seine Verwandten, sogar seine Schwester Peggy vermeiden will. Auf Eleanors Mitteilung hin, sie sei „happy in this world, happy with living people“, wird Peggy ihr ständiges Gefühl von Bedrohung, Gewalt und Leiden bewusst:

Aber wie kann man „glücklich“ sein? fragte sie sich, in einer Welt, die vor Elend aus den Nähten platzt? [...] Wir hier, dachte sie, ducken uns nur schutzsuchend unter einem Blatt, das vernichtet werden wird (357).¹⁴

¹⁴ “But how can one be ‘happy’? she asked herself, in a world bursting with misery [...] We here, she thought, are only sheltering under a leaf, which will be destroyed” (418f).

Wiederum ähnlich bei North:

Er hatte das Gefühl, mitten in einem Dschungel gewesen zu sein; im Herzen der Finsternis; wo er sich zum Licht durchgeschlagen hatte; aber nur ausgerüstet mit zerbrochenen Sätzen, einzelnen Wörtern, mit denen er sich durch das Dornengestrüpp menschlicher Körper durchschlagen mußte, menschlicher Willen und Stimmen, die sich über ihn beugten, ihn banden, ihn blendeten [...] (378).¹⁵

Die Wendung „im Herzen der Finsternis“ („in the heart of darkness“), eine Anspielung auf den berühmten Roman *Heart of Darkness* (1902) von Joseph Conrad und den darin dargestellten Rückfall zivilisierter Menschen in Barbarei und Bestialität, ist ein Beispiel dafür, wie *The Years* auf der mikrologischen Ebene der Sprache, mithilfe von Metaphern, allgemeine Charakterisierungen der Lage der Personen in der Welt und im Verhalten zueinander vermittelt, hier vor allem mit Bezug auf ihr schutzloses Ausgeliefertsein an eine verworrene, undurchschaubare, bedrohliche Umwelt.

Ein fundamentaler Grund für die Vereinzelnung der Menschen ist ihre grundsätzliche Abkapselung in ihrem jeweiligen Bewusstsein, wie Peggy bei der Fahrt mit Eleanor zur Party reflektiert:

Sie waren zwei lebende Menschen, die durch London fuhren; zwei Lebensfunken, eingeschlossen in zwei verschiedenen Körpern; und diese Lebensfunken, eingeschlossen in zwei verschiedenen Körpern, fahren in ebendiesem Augenblick, so dachte sie, an einem Lichtspielhaus vorbei. Aber was ist dieser Augenblick; und was sind wir? Das Rätsel war zu schwierig, als daß sie es hätte lösen können (307).¹⁶

Wie North (mit Bezug auf Milly) bemerkt, hängt damit ein tief verwurzelter Egoismus zusammen, der – wiederum über die Metaphorik auf der

¹⁵ “He felt that he had been in the middle of a jungle; in the heart of darkness; cutting his way towards the light; but provided only with broken sentences, single words, with which to break through the briar-bush of human bodies, human wills and voices, that bent over him binding him, blinding him [...]” (444).

¹⁶ “They were two living people driving across London; two sparks of life enclosed in two separate bodies; and two sparks of life enclosed in two separate bodies are at this moment, she thought, driving past a picture palace. But what is this moment; and what are we? The puzzle was too difficult for her to solve it” (360).

sprachlichen Ebene vermittelt – auf den Tatbestand einer allgemeinen Verwilderung des Menschen und eines urtümlich vor-zivilisatorischen Lebenskampfes aller gegen alle in der menschlichen Gesellschaft zurückgeführt wird, eine metaphorisch kommunizierte Charakterisierung, die die Implikationen der obigen Anspielung auf Conrad fortsetzt:

Das ist die Verschwörung, sagte er zu sich selbst; das ist die Dampfwalze, die glättet, auslöscht; zu einer Identität rundet; zu Bällen rollt. Er hörte zu. Jimmy war in Uganda; Lily war in Leicestershire, *mein Junge – mein Mädchen* ... sagten sie. Aber sie sind nicht an den Kindern anderer Leute interessiert, fiel ihm auf. Nur an ihren eigenen; ihrem eigenen Besitz; ihrem eigenen Fleisch und Blut, das sie mit den nackten Krallen des urzeitlichen Sumpfes verteidigen würden, dachte er, den Blick auf Millys dicke kleine Pfoten gerichtet, sogar Maggie, sogar sie (348).¹⁷

Eine andere Form der Vereinzelung und Ausschließung ist die Unterdrückung in der Familie, die sie in ihrer Jugend erfahren haben und die sie jetzt nachträglich thematisieren, indem Delia in Bezug auf ihr Vaterhaus ausruft: „It was hell!“ und Martin zustimmt: „I hated it too ...“ (450). Noch in der Gegenwart reagiert North mit spontaner Abwehr gegen die Manifestation eines einvernehmenden Familiensinns, namentlich gegenüber Milly und Hugh, die von allen Pargiters der zweiten Generation als einzige die alte, ursprüngliche Familienstruktur noch in der Gegenwart bewahren:

Alles, fühlte er, wurde dumpf. Sie warf ein Netz über sie; sie brachte sie dazu, sich als eine Familie zu empfinden; er mußte an ihre gemeinsamen Verwandten denken; aber es war ein unwirkliches Gefühl (344).¹⁸

¹⁷ „This is the conspiracy ...; this is the steam roller that smooths, obliterates; rounds into identity; rolls into balls. Jimmy was in Uganda; Lily was in Leicestershire; *my boy – my girl* ... they were saying. But they're not interested in other people's children, he observed. Only in their own; their own property; their own flesh and blood, which they would protect with the un-sheathed claws of the primeval swamp, he thought, looking at Milly's little paws, even Maggie, even she“ (407f).

¹⁸ „Everything, he felt, became dull. She cast a net over them; she made them all feel one family; he had to think of their relations in common; but it was an unreal feeling“ (403).

Als er später das Zusammentreffen Maggies mit Milly beobachtet, fühlt er spontan, dass er Maggie retten müsse: „[...] stand North auf. Er würde sie weglotsen. Er würde sie vor der Infektion des Familienlebens retten“ (347).¹⁹ Der Einfluss der Familie erscheint an diesen beiden Stellen in den Metaphern des Gefangenseins („Netz“) beziehungsweise einer ansteckenden Krankheit („Infektion“).

Den Eindrücken von Vereinzelung, Nicht-Zugehörigkeit, Abneigung und Verfall steht jedoch eine gewichtige Reihe von Erlebnissen der Zugehörigkeit, Kohärenz und Integration gegenüber, ebenfalls auf North und Peggy bezogen. Beim Aufbruch zu Delias Party reflektiert North:

Und doch handelte es sich nur darum, zur Party einer alten Frau zu gehen. Oder gab es immer irgend etwas, dachte er, als auch er sich erhob und sich nach seinem Hut umsah, was an die Oberfläche kam, unangemessen, unerwartet, aus den Tiefen der Menschen heraus, und gewöhnliche Handlungen, gewöhnliche Worte, zu einem Ausdruck des ganzen Wesens machte, so daß er als er sich umdrehte, um Renny zu Delias Party zu folgen, das Gefühl hatte, durch eine Wüste zu reiten, um einer belagerten Garnison zu Hilfe zu kommen? (321).²⁰

Charakteristisch ist das spontane, epiphanie-artige Gefühl der Bedeutsamkeit und der Kohärenz in der Trivialität des Alltags, speziell in der Form dieser militärischen Metapher. Hier wird die Solidarität und Schutzfunktion der Familie impliziert – besonders im Kontrast zur umgebenden menschenfeindlichen Wüste, eine metaphorische Charakterisierung der feindlichen Umwelt, die mit den Implikationen der Dschungel-Bilder der vorigen Zitate strukturell übereinstimmt. Die militärische Metapher schließt im Übrigen an Roses kindliche Phantasie des Ritts durch Feindesland an, die oben zitiert wurde. Diese Technik von metaphorischen Motivketten zur Verknüpfung vergleichbarer oder kontrastierender Situationen wird von

¹⁹ “North rose. He would carry her off. He would save her from the contamination of family life” [Übersetzung leicht korrigiert, P. H.] (407).

²⁰ “[...] it was only a question of going round to an old woman’s party. Or was there always, he thought, as he too rose and looked for his hat, something that came to the surface, inappropriately, unexpectedly, from the depths of people, and made ordinary actions, ordinary words, expressive of the whole being, so that he felt, as he turned to follow Renny to Delia’s party, as if he were riding to the relief of a besieged garrison across a desert?” [Übersetzung leicht korrigiert, P. H.] (376).

Woolf ausgiebig eingesetzt, um auf mikrologisch-sprachlicher Ebene die Heterogenität der Einzelteile der Geschichte zu konterkarieren. In diesem Sinne greift Norths Wüstenritt-Bild eine aussagekräftige Formulierung Maggies aus dem Jahre 1910 auf, die sie vor einem gemeinsamen Besuch eines reformerisch-politischen Treffens zu Rose gebraucht hatte: „Und ihr würdet Eleanor sehen; ihr würdet Martin sehen – die Pargiters in Fleisch und Blut“, fügte sie hinzu. Sie erinnerte sich an Saras Ausdruck, ‚die Karawane beim Durchqueren der Wüste‘, sagte sie“ (159).²¹

Ein weiteres – diachrones – Mittel der Herstellung von Kohärenz innerhalb der Familie und der Erzeugung von so etwas wie Familiensinn, das sich an vielen Stellen findet, sind Erinnerungen zur Verknüpfung der Gegenwart mit der Vergangenheit. Ich deute dies kurz an. Eleanor, die durch alle Jahre hindurch als bevorzugte Perspektivfigur und auch durch ihre konziliante und vermittelnde Wesensart als ein psychisches und kognitives Verbindungselement für die Familie fungiert, auch über ihre Erinnerungen, reflektiert beim Blick auf Edward:

Ich bin die Einzige hier, dachte sie, die sich daran erinnert, wie er an jenem Abend auf der Kante meines Betts saß und weinte – dem Abend, an dem Kittys Verlobung bekanntgegeben wurde. Ja, Dinge kamen zu ihr zurück. Eine lange Lebensstrecke lag hinter ihr. Edward, der weinte, Mrs. Levy, die redete; [...] Mein Leben war das Leben anderer Menschen, dachte Eleanor – das meines Vaters; das von Morris; das Leben meiner Freunde; Nicholas' Leben.[...] Bruchstücke einer Unterhaltung mit ihm fielen ihr ein (337f).²²

Auch dieses Kohärenzmoment ist prekär und funktioniert nicht verlässlich: Es geht hier zudem bloß um Erinnerung und Gefühl, nicht um praktisches Handeln. So versucht Peggy vergeblich, Eleanor dazu zu bringen, von ihrer Jugend zu erzählen.

²¹ "And you'd see Eleanor; you'd see Martin – the Pargiters in the flesh ... the caravan crossing the desert" (184).

²² "I'm the only person here, she thought, who remembers how he sat on the edge of my bed that night, crying – the night Kitty's engagement was announced. Yes, things came back to her. A long strip of life lay behind her. Edward crying, Mrs. Levy talking [...] My life's been other people's lives – my father's; Morris's; my friends' lives; Nicholas's [...] Fragments of conversation with him came back to her" (395f).

Demgegenüber geht es bei dem Impetus zur Gemeinsamkeit, den Delias Einladung zu der großen Party darstellt, um eine praktische Handlung. Zusätzlich expliziert sie dies Kohärenzprinzip als Mischung des Vielgestaltigen im Gespräch mit North: „Bloß daß alle Generationen in unserer Familie so durcheinander sind; Cousinen und Tanten, Onkel und Brüder – aber vielleicht ist das gar nicht so schlecht“ (335),²³ und symptomatischerweise fordert sie später alle zum Tanzen miteinander auf. Dies impliziert eine Hochschätzung von Mischung und Heterogenität (statt Reinheit und Homogenität), die sich später auch in Rushdies Roman *The Moor's Last Sigh* (1995) findet (Kapitel 9). In anderer, mehr imaginativer Weise formuliert Eleanor diese Kohärenz als abstraktes Muster:

[...] gibt es ein Muster; ein Thema, immer wiederkehrend, wie Musik; halb erinnert, halb vorhergesehen? [...] Ein gigantisches Muster, für einen Augenblick wahrnehmbar? Der Gedanke erfüllte sie mit außergewöhnlicher Freude: daß es ein Muster gab. Aber wer macht es? Wer denkt es? Ihre Gedanken schweiften ab. Sie konnte ihren Gedanken nicht zu Ende führen (340).²⁴

Das sich hier ansatzweise abzeichnende Umkippen von der Kohärenz zur Inkohärenz oder internen Diskrepanz ist auch an anderen Stellen zu beobachten und signalisiert den prekären, instabilen und momentanen Status der Familienzusammengehörigkeit. Die Kohärenz in der Familie, die sich an diesen Stellen im Bewusstsein der ausgewählten Familienmitgliedern psychisch konstituiert, wird in zwei anderen Passagen konkret, durch äußere Handlungen symbolisiert, beide Mal durch von Außen aufgenommene Mitglieder der Gemeinschaft inszeniert. Im ersten Fall geht es um das bekannte Kinderspiel, bei dem eine Gruppe von Personen zusammen eine Figur produziert, indem alle nacheinander, ohne die bisherigen Teile zu kennen (sie werden weggefaltet), jeweils einen bestimmten Teil zeichnen. Das Ergebnis ist meist wegen des grotesken Nicht-Zueinanderpassens der Teile, wenn das Blatt am Schluss auseinandergefaltet wird, sehr komisch.

²³ “[...] all the generations in our family are so mixed; cousins and aunts, uncles and brothers – but perhaps it’s a good thing” (393).

²⁴ “[...] is there a pattern; a theme, recurring, like music; half remembered, half foreseen? [...] a gigantic pattern, momentarily perceptible? The thought gave her extreme pleasure; that there was a pattern. But who makes it? Who thinks it? Her mind slipped. She could not finish her thought” (398).

Als Renny das fertige Blatt hochhält, brechen alle, auch die sonst pessimistische Peggy, in Gelächter aus:

Alle lachten erneut. Sie selbst hörte auf zu lachen; ihre Lippen glätteten sich. Aber ihr Lachen hatte eine eigenartige Wirkung auf sie selbst gehabt. Es hatte sie entspannt, erweitert. Sie spürte, oder vielmehr, sie sah, nicht einen Ort, sondern einen Seinszustand, in dem es wirkliches Lachen gab, wirkliches Glück, und diese zersplitterte Welt war ganz; ganz, und frei (358).²⁵

Die Heterogenität des gemeinsamen Bildes, und die dadurch symbolisierten Diskrepanzen zwischen den Menschen, wird durch das spontane Lachen und die impulsive Freude überwunden und dadurch Kohärenz und Ganzheit mit dem Gefühl des Glücks gestiftet. Wiederum wird das Prekäre und Momentane dieses Zustandes betont, denn gleich darauf entsteht ein Gefühl der Animosität zwischen Peggy und ihrem Bruder North.

Der zweite Fall einer inszenierten und zugleich wieder eingeschränkten Gemeinsamkeit ist der Versuch des Außenseiters Nicholas, eine Dankesrede an die Gastgeber zu halten und den Geist der Gemeinschaft zu feiern. Er wird ständig von Anwesenden unterbrochen, dann von anderen wieder aufgefordert und kann die Rede noch nicht einmal richtig beginnen. Später von Kitty gefragt, was er sagen wollte, antwortet er:

Als erstes hätte ich unserem Gastgeber und unserer Gastgeberin gedankt. Dann hätte ich diesem Haus gedankt [...] – das die Liebenden geschützt hat, die Schöpfer, die Männer und Frauen guten Willens. Und zum Schluß [...] hätte ich auf die menschliche Rasse getrunken (391).²⁶

Diesen Toast bringt er verspätet dann doch noch aus, zerbricht aber das Glas, als er es nach dem Austrinken aufsetzt. Es fällt an einigen dieser Beispiele einerseits auf, dass die kollektiv beschworene oder subjektiv emp-

²⁵ "They all laughed again. She stopped laughing; her lips smoothed themselves out. But her laughter had had some strange effect on her. It had relaxed her, enlarged her. She felt, or rather she saw, not a place, but a state of being, in which there was real laughter, real happiness, and this fractured world was whole; whole, and free" (420).

²⁶ "First I was going to have thanked our host and hostess. Then I was going to have thanked this house [...] which has sheltered the lovers, the creators, the men and women of goodwill. And finally [...] I was going to drink to the human race" (459).

fundene Gemeinsamkeit anschließend meist wieder unterminiert (wenn gleich keineswegs aufgehoben) wird, und andererseits, dass sie sich häufig nicht eng auf die Familie beschränkt, sondern über sie hinaus ausgeweitet wird. Auch hier wird also die traditionelle Struktur der Familie transzendiert und erweitert. Mit anderen Worten: Die Familie dient nicht als letztes Orientierungs- und Bezugskollektiv in der Absetzung von der Umwelt, sondern sie fungiert als Metonymie für diese und Ausgangspunkt für weiterreichende Bezüge.

Diese Erweiterung der engen traditionellen Familienstruktur geschieht in spezifischer Weise durch vielfältige Hinweise auf andersartige Lebens- und Liebesformen oder Forderungen nach solchen, die von der normalen Ehe oder der traditionellen Familienkonstellation abweichen, durchaus nicht alle im harmonischen Sinne. Am stärksten und ausführlichsten hervorgehoben und aus unterschiedlicher Perspektive wahrgenommen wird die schon erwähnte Lebensgemeinschaft von Sara und Nicholas, die beide homosexuell sind und paradoxerweise glücklich zusammenleben – trotz ihrer Kabbeleien:

Das ist ihre Art, ihre Liebe auszudrücken, dachte Eleanor, die mit halbem Ohr ihrem Lachen zuhörte, ihren Hänseleien. Ein weiteres Stückchen des Musters, dachte sie, immer noch ihre halb ausformulierte Idee benutzend, um der unmittelbaren Szene den Stempel aufzudrücken. Und wenn diese Art der Liebe sich auch von der alten unterscheidet, besitzt sie doch ihren Charme; es war „Liebe“, vielleicht anders als die alte Art der Liebe, aber deswegen schlechter? Jedenfalls, dachte sie, sind sie sich des anderen bewußt; sie leben ineinander; was sonst ist Liebe, fragte sie sich, während sie ihrem Lachen zuhörte (341).²⁷

Peggy bewundert Martins ständige Suche nach der Liebe: „Ihr gefiel die Art, wie er ewig einer Liebe nach der anderen hinterherjagte – galant die Hand nach dem wehenden Schweif ausstreckte, dem flüchtigen Schweif

²⁷ “This is their love-making, Eleanor thought, half listening to their laughter, to their bickering. Another inch of the pattern, she thought, still using her half-formulated idea to stamp the immediate scene. And if this love-making differs from the old, still it has its charm; it was ‘love’, different from the old love perhaps, but worse, was it? Anyhow, she thought, they’re aware of each other; they live in each other; what else is love, she asked, listening to their laughter” (399).

der Jugend – selbst er, selbst jetzt“ (327f).²⁸ Kitty feiert die Lebensweise (den politischen Aktivismus) ihrer Cousine Rose, obwohl sie sie persönlich für falsch hält: „Rose ist eine wundervolle Person [...] Aber Rose hatte unrecht [...] Gewalt ist immer falsch [...] Trotzdem hatte Rose den Mut, zu ihrer Überzeugung zu stehen. Rose ging ins Gefängnis. Und ich trinke auf sie!“ (386)²⁹

Verschiedene Personen formulieren die Forderung nach freierem Leben, nach alternativen Lebensformen. Eleanor sagt sich: „Es muß ein anderes Leben geben,[...] Nicht in Träumen, sondern hier und jetzt, in diesem Zimmer, mit lebendigen Menschen“ (393).³⁰ Kitty bedauert die Zwänge der Jugend und begrüßt die größere Freiheit im Alter: „Wie schön es ist [...] nicht jung zu sein! Wie schön, sich nicht daran zu stören, was die Leute denken! Jetzt kann man leben, wie man will [...] jetzt, wo man siebzig ist“ (387).³¹ Allerdings bleibe nur noch wenig vom Leben übrig, fügt sie einschränkend hinzu. Mit Blick auf sein künftiges Leben nach der Rückkehr aus Afrika sagt Peggy kritisch zu North:

„Du wirst heiraten. Du wirst Kinder bekommen. Und was wirst du dann tun? Geld verdienen. Kleine Büchlein schreiben, um Geld zu verdienen [...]“. Sie hatte es falsch ausgedrückt. Sie hatte etwas Unpersönliches sagen wollen, aber sie war persönlich. Aber jetzt war es passiert, jetzt mußte sie weiterstolpern. „Du wirst ein kleines Büchlein schreiben, und dann noch ein kleines Büchlein“, sagte sie gehässig, „statt zu leben [...] anders zu leben, anders“ (359).³²

²⁸ “She liked his eternal pursuit of one love after another love – his gallant clutch upon the flying tail, the slippery tail of youth – even he, even now” (383f).

²⁹ “Rose is a fine fellow [...] But Rose was wrong [...] Force is always wrong [...] Still, [...] Rose had the courage of her convictions. Rose went to prison. And I drink to her” (453).

³⁰ “There must be another life [...] Not in dreams; but here and now, in this room, with living people” (461).

³¹ “How nice it is [...] not to be young! How nice not to mind what people think! Now one can live as one likes [...] now that one’s seventy” (461).

³² “‘You’ll marry. You’ll have children. What’ll you do then? Make money. Write little books to make money [...].’ She had got it wrong. She had meant to say something impersonal, but she was being personal. It was done now however; she must flounder on now. ‘You’ll write one little book, and then another little book,’ she said viciously, ‘instead of living [...] living differently, differently’” (421).

Sie hat dies nicht als persönliche Anklage, sondern als allgemeine Aussage gemeint. Auf North trifft dies zu und nicht zu. Einerseits hat er auf der Party ein Mädchen kennengelernt, sodass tatsächlich eine derartige Entwicklung zu einer eigenen bürgerlichen Familie möglich wird. Andererseits ist er ein Einzelgänger wie seine Schwester. Später wiederholt er zustimmend ihre Worte und beschreibt sein Verlangen nach einem andern Leben:

Für sie ist es in Ordnung, dachte er; sie haben ihre Zeit gehabt: aber nicht für ihn, nicht für seine Generation. Für ihn gestaltete sich ein Leben nach dem Strahl (er beobachtete, wie die Bläschen aufstiegen), nach der Quelle, der hart aufschießenden Fontäne; ein anderes Leben; ein unterschiedliches Leben (377).³³

Er stellt sich in diesen Bildern ein dynamisches, prekäres, riskantes Leben vor, kann dies aber noch nicht klar definieren. Relevant ist, dass er sich hier mit einer jungen, neuen Generation identifiziert und damit gegen die Vergangenheit absetzt.

Die Party, das Kapitel und damit das Buch enden am Morgen, nach Sonnenaufgang und mit Beginn eines neuen Tages und bieten eine Doppelperspektive sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft. Sara erblickt im inzwischen fast leeren Party-Zimmer ihre Cousins und Cousinen: „Sieh nur, Maggie“, flüsterte sie ihrer Schwester zu. ‚Sieh nur!‘ Sie deutete auf die Pargiters, die am Fenster standen“ (397).³⁴ Dies ist ein Blick auf die zweite, inzwischen alte Generation der Familie, aus den Augen von zwei jüngeren und unkonventionelleren Vertreterinnen ebendieser Generation. Sie repräsentieren als Gruppe die Vergangenheit, allerdings mit Blick durch das Fenster in die Zukunft. Stärker zukunftsgerichtet ist ganz am Schluss die Szene, in der Eleanor, aus ebendiesem Fenster, die Heimkehr eines jungen Paares beobachtet:

Aber sie beobachtete die Droschke. Ein junger Mann war ausgestiegen; er bezahlte den Fahrer. Dann folgte ihm ein Mädchen in einem Reisekostüm aus Tweed. Er steckte den Schlüssel in die Tür. „Da“,

³³ “For them it’s all right, he thought; they’ve had their day: but not for him, not for his generation. For him a life modelled on the jet (he was watching the bubbles rise), on the spring, of the hard leaping fountain; another life; a different life” (442).

³⁴ “And there against the window, gathered in a group, were the old brothers and sisters. ‘Look, Maggie,’ she whispered, turning to her sister, ‘Look!’ She pointed at the Pargiters, standing in the window” (467).

murmelte Eleanor, als er die Tür öffnete und sie einen Augenblick auf der Schwelle stehenblieben. „Da!“, wiederholte sie, als die Tür sich mit einem leisen Knall hinter ihnen schloß (399).³⁵

Diese Schluss-Szene erinnert an eine ähnliche Szene am Anfang, im Kapitel „1880“, wo Delia ebenfalls durch ein Fenster den Besuch eines jungen Mannes im Nachbarhaus beobachtet:

„Jemand besucht die Stapletons“, rief sie nach hinten, während sie den Musselinvorhang ein Stück beiseite hielt. Milly trat zu ihr und stellte sich neben ihre Schwester, und gemeinsam beobachteten sie durch den Spalt, wie ein junger Mann, der einen Zylinder trug, aus der Droschke stieg. Er hob die Hand, um den Fahrer zu bezahlen [...] Der junge Mann lief die Stufen hinauf ins Haus; die Tür schloß sich hinter ihm, und die Droschke fuhr davon (21).³⁶

Dies ist als Hinweis auf den Ausgangspunkt jeder Familie zu verstehen – die Verbindung zweier junger Menschen. Die beiden Szenen unterscheiden sich in der Phase dieser Beziehung: Während bei der früheren Szene die Beziehung mit einem Besuch des jungen Mannes im Elternhaus des Mädchens erst beginnt (übrigens mit den konventionellen Umständen der Zeit, im Zylinderhut), hat sie am Schluss schon zur Heirat und zum Zusammenleben geführt; angedeutet wird möglicherweise die Rückkehr von der Hochzeitsreise. Dass der Roman mit dieser Szene endet, verweist darauf, dass auch angesichts der weitgehenden, wenn auch nicht vollständigen Auflösung der Familie der Pargiters immer wieder neue Familien begründet werden, dass alles immer wieder von Neuem beginnt.

³⁵ “[...] she was watching the cab. A young man had got out; he paid the driver. Then a girl in a tweed travelling suit followed him. He fitted his latch-key to the door. ‘There,’ Eleanor murmured, as he opened the door and they stood for a moment on the threshold. ‘There!’ she repeated, as the door shut with a little thud behind them” (469).

³⁶ “‘Someone’s calling on the Stapletons,’ [Delia, P. H.] called back, holding apart the muslin blind. Milly came, stood beside her sister, and together, through the slit, they watched a young man in a top-hat get out of the cab. He stretched his hand up to pay the driver [...] The young man ran up the steps into the house; the door shut upon him and the cab drove away” (18).

Literatur

Primärliteratur

Virginia Woolf. *The Years* (London 1972).

Virginia Woolf. *Die Jahre*, übers. Brigitte Walitzek (Frankfurt a. M. 2000).

Virginia Woolf. *The Waves* (London 2000).

Virginia Woolf. *Die Wellen*, übers. M. Bosse-Sporleder (Frankfurt a. M. 1994).

Sekundärliteratur

Caughie, Pamela L. *Virginia Woolf & Modernism: Literature in Quest & Question of Itself* (Urbana, Chicago 1991).

Fleishman, Avrom. *Virginia Woolf: A Critical Reading* (Baltimore 1975).

Humphrey, Richard. „The Caravan Crossing the Desert: The Family Chronicle as Family Re-Memberer in Modernism and Post-Modernism“, *Anglistentag 2003: Proceedings*, ed. Chr. Bode, S. Domsch, H. Sauer (Trier 2004), 383–396.

Marcus, Jane. *Virginia Woolf and the Language of Patriarchy* (Bloomington, Indiana, 1987).

Ruotolo, Lucio P. *The Interrupted Moment: A View of Virginia Woolf's Novels* (Stanford 1986).

Squier, Susan M. *Virginia Woolf and London: The Sexual Politics of the City* (Chapel Hill, North Carolina 1985).

Kapitel 8

Familie im hispanoamerikanischen Roman

Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (1967) und
Isabel Allende, *La casa de los espíritus* (1982)

Klaus Meyer-Minnemann

Die Romane *Cien años de soledad* (*Hundert Jahre Einsamkeit*) von Gabriel García Márquez und *La casa de los espíritus* (*Das Geisterhaus*) von Isabel Allende gehören eng zusammen. In beiden wird die Geschichte einer Familie erzählt, die mit der Geschichte der sie tragenden Gesellschaft verwoben ist. In *Cien años de soledad* ist es die Geschichte der Familie Buendía, die sich mit der Geschichte des Ortes Macondo verbindet. Dieser Ort liegt in einem tropischen Land, dessen topographische Kennzeichen und Eigennamen an Kolumbien denken lassen. In *La casa de los espíritus* ist es die Geschichte der Familie Trueba, die in einer von Erdbeben heimgesuchten Nation spielt, deren Topographie, Eigennamen und Geschichte auf Chile verweisen.

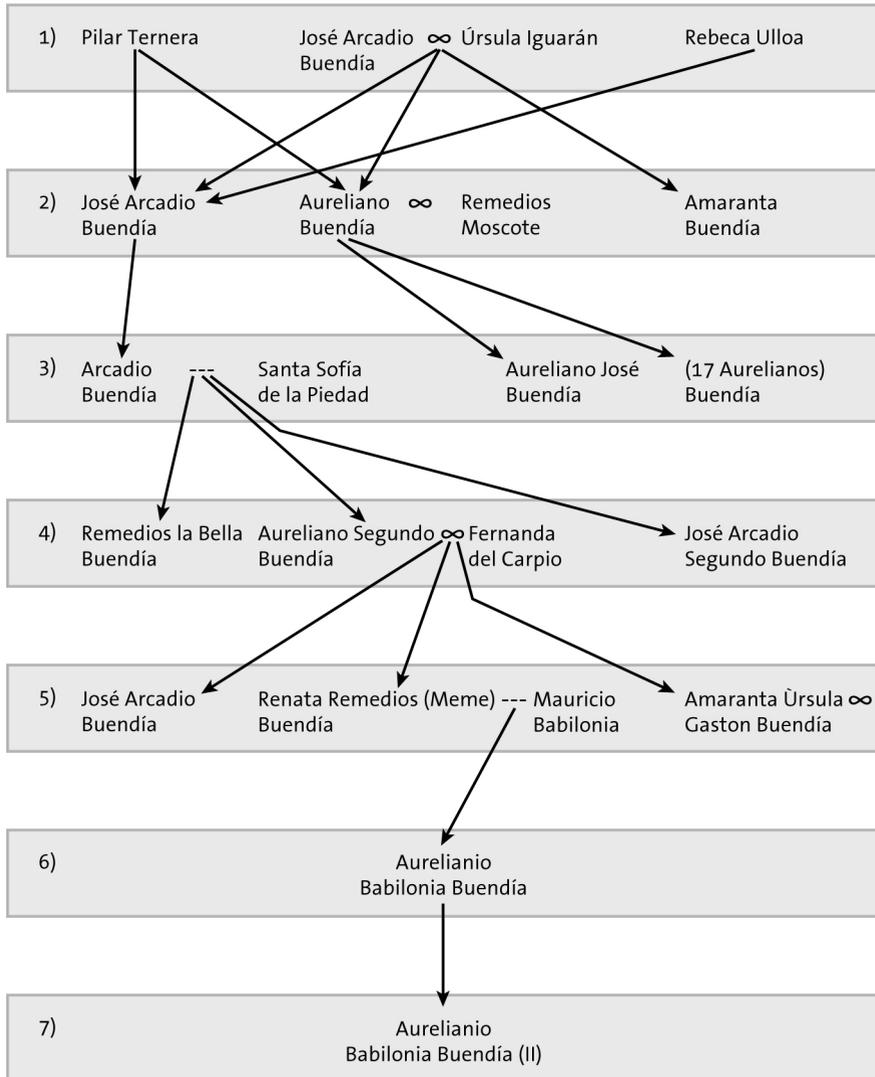
Beide Romane wurden zu großen Publikumserfolgen und sind vielfach untersucht und gedeutet worden. Sie erschienen in einem Abstand von 15 Jahren. *Cien años de soledad* wurde erstmals 1967 publiziert. Seither ist der Roman im Original und in seinen zahlreichen Übersetzungen millionenfach verkauft worden. Zum 80-jährigen Geburtstag seines Autors im Jahre 2007 veröffentlichten die Königliche Spanische Akademie und die ihr angeschlossenen Akademien für die spanische Sprache eine kommentierte Gedenkausgabe des Werkes in einer Auflage von 500 000 Exemplaren. Eine solche editorische Bevorzugung war zuvor nur dem *Don Quijote* von Cervantes zuteil geworden. Isabel Allendes *La casa de los espíritus* erschien erstmals 1982. Auch dieser Roman, der *Cien años de soledad* zum Vorbild hat, war sehr erfolgreich, besonders in seinen Übersetzungen. Er wurde in einer Starbesetzung (unter anderem Jeremy Irons, Glenn Close, Meryl Streep, Antonio Banderas) verfilmt und kam 1993 in die Kinos. Der Film gewann

mehrere Preise. Insgesamt blieb sein Erfolg jedoch hinter dem des Buches zurück.

Cien años de soledad

Familienromane zeichnen sich durch eine Geschichte aus, in der sich die jeweils dargestellte Familie auf mindestens drei Generationen verteilt. Im Falle des Romans *Cien años de soledad* handelt es sich um die Familie Buendía, deren Geschichte sich über sieben Generationen erstreckt. Der hispanischen Tradition folgend ist die Familie patrilinear organisiert und patriarchalisch ausgerichtet. Sie beginnt mit dem Ehepaar José Arcadio Buendía und Úrsula Iguarán und endet mit Aureliano, dem letzten Buendía, obwohl dieser (wie übrigens schon sein Vater gleichen Namens) patrilinear gar kein Buendía mehr ist, da sein Großvater Mauricio nicht zu den Buendía gehört, sondern den Familiennamen Babilonia trägt. Mehrere männliche Mitglieder der Familie sterben eines gewaltsamen Todes. Andere erlangen ein hohes Alter, das auch viele weibliche Mitglieder der Familie erreichen. Zur Gemeinschaft der Familie zählen außerdem die Nebenfrauen. Gemäß der katholischen Kultur, die in unterschiedlicher Intensität die Verhaltensformen der Romanfiguren bestimmt, dürfen diese nicht direkt bei der Familie wohnen. Gleichwohl trägt die erste der Nebenfrauen Pilar Ternera entscheidend zum Fortbestand der Familie bei. Insgesamt ist die Geschichte der Buendía nach dem Schema von anfänglichem Aufstieg und späterem Verfall konstruiert ist. Je weiter die Geschichte voranschreitet, desto mehr schrumpft die Familie. Diese Schrumpfung lässt sich neben vielen anderen Kennzeichen des Romans auch als Fiktionsmerkmal deuten, das erlaubt, die Familiengeschichte schließlich zu einem Ende zu bringen.

Stammbaum der Familie Buendía



Über der Familie Buendía schwebt als Drohung die Gefahr der Endogamie, deren extremste Form der Inzest ist. Mit dem Paar José Arcadio Buendía und Úrsula Iguarán beginnt zwar die Geschichte der Familie, die in *Cien años de soledad* erzählt wird. Aber ihr Ursprung reicht über mehr als 200 Jahre zurück in die Zeit, als der Pirat Francis Drake die Stadt Riohacha überfiel und plünderte (die Stadt liegt extrafikcional im äußersten Nordosten des heutigen Kolumbien). Die Familiengeschichte der Buendía schließt also ihre Vorgeschichte bis hin zu einer Art Urgeschichte (Drake in Riohacha) ein. In dem großen Zeitraum, der sich zwischen der Vorgeschichte der Familie Buendía und ihrer (Neu-)Begründung durch José Arcadio Buendía und Úrsula Iguarán erstreckt, haben sich die Familien der Buendía und der Iguarán mehrfach gekreuzt. Aus einer dieser Verbindungen ging ein Sohn mit einem Schweineschwanz hervor. Die Eltern dieses Kindes stehen im Verhältnis von Onkel (väterlicherseits) und Tante (mütterlicherseits) zu José Arcadio Buendía und Úrsula Iguarán. Letztere sind somit untereinander blutsverwandt als Vetter und Kusine. Die Furcht, dass sich die Geburt eines Kindes mit einem Schweineschwanz durch zu nahe verwandtschaftliche Verbindungen wiederholt, prägt vor allem das Denken Úrsulas.

Die Mitglieder der Familie Buendía zeichnen sich durch die Wiederholung von Persönlichkeitsmerkmalen in Form von Ähnlichkeit und Kontrast aus. Eine (pseudo-)biologische Begründung für diese Wiederholungen (wie etwa bei den Rougon-Macquarts von Émile Zola) wird nicht gegeben. Auch das Genremerkmal des wachsenden Bedürfnisses nach Selbstvergewisserung der eigenen Person, das in dem Maße zu beobachten ist, wie die Familiengeschichte fortschreitet, kommt nicht vor. Die Fragen danach, wer man eigentlich sei und worin der Sinn des Lebens liege, die in Thomas Manns *Buddenbrooks* (1901) und *The Years* (1937) von Virginia Woolf gestellt werden, treten in *Cien años de soledad* erst ganz zum Schluss andeutungsweise in Erscheinung. Hingegen kennzeichnet die Familie Buendía von Anbeginn das Stigma der Gewalt, das sich nicht selten in Form des gewaltsamen Todes manifestiert. Diese Gewalt geht ebenso von Mitgliedern der Familie aus (endogene Gewalt), wie sie von außen an die Familie herangetragen wird (exogene Gewalt). Sie bedroht den Fortbestand der Familie in demselben Maße wie die Gefahr der Endogamie.

José Arcadio Buendía, der männliche Begründer der Familie, ist von riesenhaftem, athletischem Körperbau und sowohl ausgreifend unternehmend als auch grüblerisch in sich gekehrt. Zusammen mit Úrsula Iguarán

wächst er in einer abgelegenen Siedlung am Fuße der Sierra auf, die beider Vorfahren im Verlauf der Zeit zu einem blühenden Anwesen gemacht haben. Gegen den Widerstand der Familie, die fürchtet, dass die beiden aufgrund ihrer engen Verwandtschaft Leguane zeugen könnten, vermählen Úrsula und José Arcadio sich. Doch angetrieben von den düsteren Prophezeiungen ihrer Mutter weigert Úrsula sich zunächst, die Ehe zu vollziehen. Eines Tages verhöhnt Prudencio Aguilar, ein Mitbewohner des Ortes, nach einem verlorenen Hahnenkampf José Arcadio wegen der Enthaltbarkeit seiner Frau. Daraufhin tötet José Arcadio ihn mit einer eigens herbeigeholten Lanze. Anschließend befiehlt er Úrsula, die von ihrer Mutter gefertigten Keuschheitshosen abzulegen. Diesem Befehl fügt sie sich in einer klaren Juninacht, die von den Klagen der Verwandten des Erschlagenen erfüllt wird. So treffen bereits in der ersten Generation der Buendía die den Bestand der Familie sichernde Zeugung und der Tod durch Gewalt aufeinander.

Weil der getötete Prudencio Aguilar keine Ruhe findet und nächtens Úrsula und José Arcadio Buendía erscheint, beschließen die beiden, ihre Heimat zu verlassen und mit einigen Gefährten in ein Land zu ziehen, das ihnen, wie es in einer parodistischen Anspielung auf den Auszug der Kinder Israel aus Ägypten heißt, von niemand verheißten wurde. Auf dem Weg dorthin wird der erste Sohn der Buendía geboren. Er erhält den Namen seines Vaters. Nach einer langen, beschwerlichen Wanderung gründet José Arcadio Buendía mit seinen Gefährten schließlich in einem tropisch paradiesischen Nirgendwo jenseits der ihnen bekannten Welt den Ort Macondo. Doch die Flucht vor dem Wiedergänger Patricio Aguilar erweist sich als vergeblich. Auch in der neuen Heimat zeigt sich der Getötete und fährt fort, der Familie das Signum des Todes durch Gewalt aufzudrücken. Nach den ersten Jahren des Lebens in Macondo vergräbt José Arcadio sich immer mehr in Phantastereien über den Aufbau und das Wesen der Welt, bis er schließlich den Verstand verliert. Er wird im Patio des Hauses der Familie an einer Kastanie festgebunden, wo er viele Jahre bis zu seinem Ende dahin vegetiert.

José Arcadios Körper- und Charaktereigenschaften kehren je zur Hälfte in seinen männlichen Nachkommen wieder. Die auf ihn folgenden José Arcadios (beziehungsweise der Enkel Arcadio) sind durch eine betonte Körperlichkeit, die auch zur Belebtheit werden kann, und den impulsiven, unternehmerischen Geist des Gründungsvaters gekennzeichnet, während die Aurelianos in sich gekehrte asketische Züge besitzen. Die José Arcadios lie-

ben die Geselligkeit, wohingegen die Aurelianos das Zeichen der Einsamkeit tragen. Für die José Arcadios stellt das Ideal der Gerechtigkeit kein besonderes Gut dar, ein Charakterzug, der sich schon in den Gaunereien des ersten Sohnes von José Aracadio Buendía und den Machtgelüsten seines Enkels Arcadio zeigt. Hingegen zeichnet die Aurelianos ein großer Gerechtigkeitssinn aus, der aber auch in Kompromisslosigkeit und Verbohrtheit umschlagen kann. Im Unterschied zu seinem Bruder José Arcadio besitzt der erste Aureliano übersinnliche Fähigkeiten. Er wird mit offenen Augen geboren und vermag Zukünftiges vorauszuahnen. Er ist sowohl schöpferisch als auch zerstörerisch, was er als Oberst Aureliano Buendía in seinen zahlreichen insgesamt 20 Jahre währenden Kriegen gegen die Regierung unter Beweis stellt. Er zettelt 32 Aufstände an und verliert alle. Keiner dieser Aufstände führt zur Erfüllung der politisch liberalen Ideale, in deren Namen sie begonnen wurden. Schließlich kämpft Aureliano nur noch um die Befreiung von sich selbst und seinem Stolz. Sein Leben ist durch Gewalt und Tod markiert. Auch Aurelianos 17 Söhne, die er während seiner vielen Kriegszüge zeugt und die alle auf seinen Namen getauft werden, sterben (mit der Ausnahme eines, der sich im Labyrinth der Sierra verliert) eines gewaltsamen Todes.

Im Unterschied zu ihrem Mann José Arcadio Buendía ist Úrsula Iguarán praktisch veranlagt. In der Familie repräsentiert sie das matriarchalische Element, ohne das diese trotz ihrer patriarchalischen Ausrichtung nicht existieren würde. Úrsula gelingt es, das tropisch paradiesische Macondo des Anfangs mit der übrigen Welt zu verbinden. Die Rückbindung an die Welt wirkt zunächst dank der damit verbundenen Öffnung gegenüber Neuem der Drohung der Endogamie, die über der Familie schwebt, entgegen. Gleichzeitig ist sie aber auch die Ursache für das Auftreten exogener Gewalt. Úrsula als verbindende Kraft bemüht sich um den Zusammenhalt und materiellen Fortbestand der Familie. Sie kümmert sich um das Haus und erweitert es, damit alle Mitglieder der Familie darin Platz finden. Schließlich überlebt sie sowohl ihren Mann, als auch ihre Kinder und Enkelkinder und erreicht ein biblisches Alter. Am Ende ihres Lebens wird sie blind und verliert den Verstand. Als sie schließlich in der sechsten Generation der Buendía stirbt, erinnern sich nur noch wenige Menschen an sie.

Komplementär zu Úrsula repräsentiert die etwa gleichaltrige Pilar Ternera, die erste der drei Nebenfrauen in der Geschichte der Familie Buendía, die verführerische Seite von Weiblichkeit, der die beiden Söhne des Grün-

derpaars und der Enkel Arcadio erliegen. Sie steht für Lebensfreude, Sinnlichkeit und Fruchtbarkeit. Auch sie wird sehr alt, älter noch als Úrsula. Die Merkmale der Lebensfreude, Sinnlichkeit und Fruchtbarkeit kehren in der vierten Generation der Buendía in Petra Cotes wieder, der zweiten Nebenfrau der Familiengeschichte, die sich die Zwillinge Aureliano Segundo und José Arcadio Segundo zunächst teilen, ehe sie die Konkubine von Aureliano Segundo wird. Die beiden haben zwar keine Nachkommen, aber durch Petra Cotes' bloße Existenz mehrt sich das Vieh ihres Geliebten, der dadurch zum reichsten Mann der Gegend wird. Noch über den Tod von Aureliano Segundo hinaus versorgt Petra Cotes die Familie mit Lebensmitteln. Die dritte Nebenfrau ist ein schwarzes Straßenmädchen mit Namen Nigromanta. Sie hilft Aureliano, dem vorletzten Buendía, wenn auch gegen Bezahlung, zeitweise über die Einsamkeit seiner Leidenschaft für seine Tante Amaranta Úrsula hinweg.

Der erste Sohn des Gründungsvaters José Arcadio zieht als junger Mann mit den jährlich nach Macondo kommenden Zigeunern fort, nachdem er mit Pilar Ternera den Sohn Arcadio gezeugt hat. Der uneheliche Arcadio kommt nach dem Verschwinden seines Vaters in das Haus der Großeltern, wo er unter der Obhut der indianischen Dienerin Visitación aufwächst. Dass Pilar Ternera seine Mutter ist, weiß er nicht. Als auch er sie später begehrt, unterschiebt sie ihm im letzten Moment unter Opferung ihrer gesamten Ersparnisse die noch jungfräuliche Santa Sofía de la Piedad, die in Macondo lebt und sich um das Lebensmittelgeschäft ihrer Eltern kümmert. Mit Santa Sofía de la Piedad wird Arcadio drei Kinder zeugen, die naive Schönheit Remedios la Bella sowie die Zwillinge José Arcadio Segundo und Aureliano Segundo. Santa Sofía de la Piedad und Arcadio heiraten jedoch nicht, denn Arcadio, der selbst gewalttätig ist, wird wenige Monate nach der Geburt seiner Tochter und noch vor der Geburt der Zwillinge als Kommandant Macondos in den politischen Wirren der Zeit erschossen. Santa Sofía de la Piedad hingegen, die eine schattenhafte Wiederholung der Gründungsmutter Úrsula darstellt, lebt noch über drei weitere Generationen als eine Zusammenhalt bewirkende Gegenkraft im Haus der Buendía, bis sie schließlich hoch betagt in Armut Macondo verlässt und man nie wieder von ihr hört.

Noch vor Arcadios Tod kehrt sein Vater José Arcadio nach vielen Jahren des Umherziehens in der Welt nach Macondo zurück und heiratet Rebeca Ulloa, die als Úrsulas angebliche Kusine zweiten Grades mit elf Jahren zu

den Buendías kam und bei diesen wie eine Schwester von José Arcadio und Aureliano aufwuchs, obwohl sie zur Generation der Gründungsmutter Úrsula und ihres Mannes José Arcadio gehört. Schon durch diese Heirat zwischen Rebeca und dem ersten Sohn der Gründungseltern wäre es zu einer Art Inzest gekommen, hätte Pater Nicanor nicht von der Kanzel aus bestimmt, dass die beiden keine Geschwister seien. Es wird für den Leser jedoch nie geklärt, ob Rebeca tatsächlich keine Verwandte der Iguarás ist oder nicht doch Úrsulas Kusine zweiten Grades. Allerdings bleibt die Ehe mit José Arcadio kinderlos. Die (pseudo-)inzestuöse Verbindung der beiden wird sich erst zwischen der fünften und der sechsten Generation der Buendías als tatsächlicher Inzest konkretisieren und in Erfüllung der über der Familie schwebenden Drohung der Endogamie zur Geburt des Kindes mit dem Schweineschwanz führen. Rebeca stirbt im hohen Alter einsam in Macondo, während ihr Mann José Arcadio, der seinen Bruder Aureliano vor der Erschießung rettet, Jahrzehnte früher bei einer weiteren Manifestation exogener Gewalt in seinem Haus auf mysteriöse Weise ermordet wird.

Auch der zweite Sohn des Gründungsvaters, der spätere Oberst Aureliano, zeugt mit Pilar Ternera einen Sohn, der den Namen Aureliano José erhält. Er selbst heiratet Remedios Moscote, die jüngste Tochter des von der Regierung für Macondo eingesetzten Landrichters, als diese fast noch ein Kind ist. Die Ehe der beiden wird glücklich, ist aber nur von kurzer Dauer, da Remedios während der Schwangerschaft an einer Blutvergiftung und an Zwillingen stirbt, die sich in ihrem Leib quer gestellt haben. Die nicht geborenen Zwillinge des Obersten Aureliano Buendía nehmen die Zwillinge Aureliano Segundo und José Arcadio Segundo Aureliano vorweg, die im Mittelpunkt der vierten Generation der Buendía stehen. Aureliano José, der Sohn des Obersten Aureliano Buendía und der Pilar Ternera, wächst im Haus der Buendía auf und geht später zu den Soldaten. Er bleibt ohne Nachkommen und wird bei einem Streit mit Regierungstruppen nach einem Theaterbesuch in Macondo erschossen. Vorhergesagt war ihm ein glückliches Leben mit einer 20-Jährigen, mit der er 7 Kinder zeugen sollte. Doch die Vorhersage kann sich aufgrund des neuerlichen Auftretens exogener Gewalt nicht bewahrheiten. Damit wird der Fortbestand der Familie Buendía ebenso nachhaltig geschwächt wie durch den Tod von Remedios Moscote.

Das dritte Kind des Gründungspaares José Arcadio Buendía und Úrsula Iguarán ist ein Mädchen, das den Namen Amaranta erhält. Als sie heran-

wächst, entspinnt sich zwischen ihr und der nur wenig älteren Rebeca ein erbitterter, im Stillen ausgetragener Kampf um die Zuneigung von Pietro Crespi, einem jungen, engelhaften Italiener, der ursprünglich nach Macondo gekommen war, um das für das Haus der Buendía bestimmte Pianola zusammenzubauen. Zunächst verloben sich Rebeca und Crespi. Aber es gelingt Amaranta die endgültige Verbindung der beiden immer wieder zu vereiteln, wobei ihr die Zeitläufe helfen. Schließlich spannt sie ihrer Stiefschwester den Italiener aus. Doch als Crespi nach einer fast endlos währenden Verlobungszeit nun die Hochzeit mit Amaranta einfordert, lehnt diese ab. An einem zweiten November, dem Tag aller Seelen, begeht Pietro Crespi Selbstmord. Getrieben von ihrem schlechten Gewissen, legt Amaranta darauf ihre Hand in die Herdglut. Die schwere Verbrennung führt dazu, dass sie für den Rest ihres Lebens die Hand in einer mit großem Symbolwert belegten schwarzen Binde tragen muss.

Auch einen späteren Verehrer, den Oberst Gerineldo Márquez, wird Amaranta ablehnen. Sie stirbt schließlich im hohen Alter als Jungfrau, nachdem sie lange Jahre in Bitterkeit an ihrem Leichentuch gewebt hat. Amaranta bildet im Figurengefüge der Familie den Gegensatz zur ihrer Mutter Úrsula und der ersten Nebenfrau Pilar Ternera. Ihre Sinnlichkeit ist steril und zerstörerisch. In ihrer Figur ist der Inzest, dessen äußerem Druck Pilar Ternera geschickt ausweicht, endogen angelegt. Zwischen Amaranta und ihrem Neffen Aureliano José, um den sie sich an Mutter statt kümmert, als er noch ein Kind ist, entwickelt sich eine erotische Beziehung, in der nur der letzte Schritt nicht vollzogen wird. Auch zu ihrem Urgroßneffen José Arcadio wird Amaranta später ein erotisch geprägtes Verhältnis aufbauen, als dieser sich noch im Knabenalter befindet.

Die vierte Generation der Buendía bilden Remedios la Bella und die Zwillinge Aureliano Segundo und José Arcadio Segundo. Sie sind Kinder von Arcadio und Santa Sofía de la Piedad. Remedios la Bella ist von betörender Schönheit und strahlt eine unwiderstehliche Sinnlichkeit aus, die aber ebenfalls ohne Nachkommenschaft bleibt. Ihre Sinnlichkeit sät genauso den Tod wie die verbohrte Kompromisslosigkeit ihres Großonkels Oberst Aureliano Buendía, allerdings auf unbewusste Weise. Angezogen von ihrer überirdischen Schönheit verlieren zahlreiche Männer das Leben. Schließlich wird Remedios la Bella an einem Märznachmittag im Garten des Hauses der Buendía beim Ausbreiten von Bettlaken in den Himmel entrückt und der Familie damit entzogen. Remedios la Bella steht sowohl

im Verhältnis der Ähnlichkeit als auch des Kontrastes zu ihrer Großtante Amaranta. Wie diese erfüllt sie das Merkmal der Sterilität. Ihre sinnliche Ausstrahlung ist jedoch nicht klug und berechnend wie die Amarantas, sondern einfältig und unschuldig.

Die Zwillinge Aureliano Segundo und José Arcadio Segundo weisen je zur Hälfte die Kennzeichen der männlichen Buendía auf. In ihrer Kindheit verführt ihre große physische Ähnlichkeit nicht selten dazu, dass ihre Namen vertauscht werden. So kommt es, dass der Name José Arcadio schließlich bei dem Zwilling mit den Eigenschaften der Aurelianos hängen bleibt und der Name Aureliano bei dem Zwilling mit den Eigenschaften der José Arcadios. Aureliano Segundo ist lebenslustig, ausschweifend und unternehmend, während José Arcadio einen in sich gekehrten Charakter besitzt und den Gerechtigkeitssinn seines Großonkels Aureliano geerbt hat. Er wird Vorarbeiter bei der Bananengesellschaft und überlebt als einziger einen von Regierungstruppen blutig niedergeschlagenen Streik. Später versucht er ohne Erfolg, die Manuskripte des Zigeuners Melquíades zu entziffern, die dieser bei seinem Tod in Macondo hinterlassen hat. Sein Bruder Aureliano Segundo erwirbt dank der fruchtbaren Ausstrahlung von Petra Cotes großen Reichtum, mit dem er verschwenderisch umgeht, bis er ihn wieder verliert. Ähnlich wie sein Urgroßvater José Arcadio auf der Suche nach den Geheimnissen der Welt, durchwühlt er das Haus der Buendía nach einem Schatz, den Úrsula dort vergraben hat und den erst sein Sohn José Arcadio finden wird. Er stirbt schließlich an Kehlkopfkrebs in demselben Moment, in dem sein Zwillingenbruder José Arcadio Segundo über die Manuskripte des Melquíades gebeugt mit offenen Augen, die in einer Umkehrung die offenen Augen des Großonkels Aureliano bei dessen Geburt wiederholen, aus dem Leben scheidet.

Aureliano Segundo heiratet Fernanda del Carpio, die anders als die Buendía aus einer verarmten aristokratischen Familie des kalten Hochlandes stammt und dazu bestimmt war, eine Königin zu werden. Wegen ihrer Frömmerei und ihres Dünkels bleibt sie, die von außen kommt, ihr Leben lang ein Fremdkörper in der Familie. Sie steht in einem entschiedenen Gegensatz zu ihrem Mann, den sie ebenfalls überlebt. Doch stellt auch sie wie alle anderen Buendía die Institution der Familie als solche nicht infrage. Im Unterschied zu Úrsula vermag sie jedoch weder für sich noch für das materielle Wohl der anderen zu sorgen, sondern ist darin schließlich sogar von der Konkubine ihres Mannes abhängig. Für ihre Kinder José Arcadio, Re-

nata Remedios genannt Meme und Amaranta Úrsula bemüht sie sich um eine nach ihrer Meinung standesgemäße Erziehung. Wegen eines Gebärmutterleidens, das sie nicht klar zu beschreiben wagt, führt sie im Alter einen jahrelangen Briefwechsel mit unsichtbaren Ärzten, die sie aus der Ferne behandeln. Sie stirbt kurz bevor ihr Sohn José Arcadio nach Macondo zurückkehrt. Mit Fernanda del Carpio kommen zum letzten Mal in einer Generation drei eheliche Nachkommen der Familie Buendía zur Welt.

José Arcadio, das älteste Kind Aureliano Segundos und Fernanda del Carpios, ist der letzte direkte männliche Buendía. Mit ihm beginnt der definitive Verfall der Familie. Er leidet an Asthma und ist seiner Mutter sehr ähnlich. Bei seiner Geburt bestimmt seine Ur-Urgroßmutter Úrsula, dass er Papst werden soll (und damit für die Familie ohne Nachkommen bleibt). Mit zehn Jahren wird José Arcadio deshalb auf ein Priesterseminar nach Rom geschickt. Von dort aus berichtet er brieflich über sein Studium und die Fortschritte auf der Karriereleiter zum Heiligen Stuhl. Tatsächlich aber gibt er schon bald aus Bequemlichkeit das Studium auf und lebt mit zwei Freunden in einer ärmlichen Dachkammer von Trastevere. In der Hoffnung auf eine üppige Erbschaft kehrt er nach Macondo zurück, wo er das Leben eines Müßiggängers zu führen beginnt. Im Bad lässt er sich von vier Knaben einseifen und massieren, während er im Wasser schwimmend an seine Urgroßtante Amaranta denkt. Mit dem von Úrsula vergrabenen Schatz verwandelt José Arcadio das Haus der Familie in ein dekadentes Paradies, in dem er seine Saturnalien feiert. Nachdem er aus Selbststempel jedoch seine Lustknaben verjagt hat, töten diese ihn eines Morgens im Bad (in Fortsetzung des für die Familie Buendía kennzeichnenden Eingriffs exogener Gewalt) und verschwinden mit dem Geld.

In Renata Remedios genannt Meme, dem zweiten Kind von Aureliano Segundo und Fernanda del Carpio, ist die Unbedingtheit der Leidenschaft vorgebildet, die ihre jüngere Schwester Amaranta Úrsula und ihren unehelichen Sohn Aureliano mit sich fortreißen soll. Erzogen wird Meme in einem Mädchenpensionat, in dem sie auf dem Klavichord zu spielen lernt. Nachdem Meme nach Macondo zurückgekehrt ist, entwickelt sich zwischen ihr und ihrem Vater Aureliano Segundo eine herzliche Kameradschaft. Bei den Amerikanern der Bananengesellschaft lernt sie einen jungen Mechaniker namens Mauricio Babilonia kennen, in den sie sich rasend verliebt. Über drei Monate lang lieben sich die beiden heimlich zweimal in der Woche. Schließlich kommt ihre Mutter Fernanda ihr auf die Schliche.

Durch eine aufgestellte Wache lässt sie auf Mauricio Babilonia wie auf einen Hühnerdieb schießen, als dieser sich anschickt, in das Badezimmer einzusteigen, in dem Meme auf ihn wartet. Mit zerschmettertem Rückgrat wird Mauricio Babilonia sein Leben als ein das Bett hütender Krüppel verbringen. Meme kommt in ein Kloster, das in der Stadt ihrer Mutter liegt. Sie wird ihre Familie nie wieder sehen und schließlich in Krakau in einem Hospital sterben.

Das Kind Memes und Mauricio Babilonias wird Fernanda von einer Nonne mit der Nachricht gebracht, es sei auf den Namen des Großvaters Aureliano Segundo getauft worden, da Meme sich nicht zu seinem Namen habe äußern wollen. Obwohl Fernanda beschließt, das Kind zu ertränken, findet sie im Augenblick der Wahrheit keinen Mut dazu. Die nicht ausgeführte Tat verlängert das Bestehen der Familie Buendía um zwei Generationen. Sie fungiert als Umkehrung zu dem Streit, den Aureliano José vor dem Theater in Macondo anzettelt und mit dem Tod bezahlt, weshalb sich die Prophezeiung, er würde ein glückliches Leben führen und sieben Nachkommen zeugen, nicht erfüllt. Alle diese Nachkommen hätten den Namen Buendía getragen und für den Fortbestand der Familie gesorgt, so wie umgekehrt die Ausführung des Plans, das Kind Memes zu ertränken, das vorzeitige Ende der Familie bedeutet hätte, das erst durch den schließlich vollzogenen Inzest besiegelt wird.

Der Knabe Aureliano wächst, von Fernanda zunächst in der alten Werkstatt des Oberst Aureliano Buendía versteckt, im Hause der Familie auf. Weder Santa Sofía de la Piedad, der Fernanda weismacht, sie habe es in einem Körbchen schwimmend gefunden, noch Úrsula erfahren je, wer das Kind ist. Die Verheimlichung seiner Abkunft durch Fernanda wiederholt den Versuch Úrsulas, die Herkunft ihres Enkels Arcadio zu vertuschen. Als Kind spielt Aureliano mit der nur wenig älteren Amaranta Úrsula, der Schwester von Meme und jüngsten Tochter Fernandas und Aureliano Segundos. Beide treiben allerhand Schabernack, bis Amaranta Úrsula mit dem letzten Geld der Familie zum Studium nach Brüssel geschickt wird. Lesen und Schreiben lernt Aureliano von seinem Onkel José Arcadio Segundo, der sich nach dem Streik der Bananenarbeiter in die Kammer von Melquíades zurückgezogen hat und dessen Manuskripte zu entschlüsseln versucht. Aber erst Aureliano entdeckt, dass die Manuskripte auf Sanskrit abgefasst sind und es gelingt ihm mithilfe einer Grammatik, sie zu übersetzen. Doch der Text ergibt zunächst keinen Sinn. Als Amaranta Úrsula mit

ihrem Gatten Gaston aus Brüssel zurückkehrt und das alte Familienhaus in Besitz nimmt, ist Aureliano bereits ein Mann, in dem die Charakterzüge seines Ur-Urgroßonkels Oberst Aureliano Buendía wiederkehren.

Die geschwisterliche Umarmung, mit der Amaranta Úrsula ihren Neffen begrüßt, nimmt diesem den Atem. Aureliano verfällt in eine hemmungslose Leidenschaft für die junge Frau. Als er ihr nach mehr als zwei Jahren sein Begehren gesteht, will sie sofort abreisen. Doch es gelingt ihm, Amaranta Úrsulas Entschluss an einem Nachmittag in ihrem eigenen Zimmer umzustoßen, während Gaston im Nebenraum an einem Brief schreibt. Die beiden verfallen einer alles mit sich reißenen Leidenschaft, der sich kein Hindernis mehr in den Weg stellt, als Gaston wegen geschäftlicher Probleme nach Brüssel zurückkehrt. Erst als Amaranta Úrsula schwanger wird, nimmt die Liebe der beiden ruhigere Formen an. Schließlich bringt Amaranta Úrsula einen Knaben zur Welt, der alle Merkmale der männlichen Buendía in sich vereint, darüber hinaus aber einen Schweineschwanz aufweist. Nach der Geburt setzen bei Amaranta Úrsula Blutungen ein, die sich nicht stillen lassen. Nach 24 Stunden stirbt sie, das Schicksal von Remedios Moscote wiederholend. Aureliano irrt umher und sieht schließlich, wie die Ameisen das Neugeborene, das nur noch aus einer aufgedunsenen, trockenen Haut besteht, zu ihren Bau schleppen. Jetzt gelingt es ihm endlich, die Manuskripte des Melquíades zu entschlüsseln und darin die Geschichte der Familie Buendía und seine eigene Geschichte zu lesen, während Macondo von einem sich erhebenden Sturmwind zusammen mit ihm selbst hinweggefegt wird.

Die Manuskripte des Melquíades fungieren als ‚Mise en abyme‘ der Geschichte der Familie Buendía. Aureliano liest, was der Leser des Romans bereits gelesen hat. Zum Schluss fällt das Ende der Familiengeschichte in Aurelianos Lektüre mit den Ereignissen, die am Ende des Romans erzählt werden, zusammen. Doch liest Aureliano die Familiengeschichte nicht in dem Wortlaut, der dem Leser vorliegt. Vielmehr handelt es sich bei den Manuskripten des Melquíades um einen Text auf Sanskrit in Versen, deren gerade Nummern mit dem persönlichen Schlüssel des Kaisers Augustus und deren ungerade mit lakedaimonischen Militärschlüsseln chiffriert sind. Man hat es also in dem Roman mit dem Motiv des Buches im Buch zu tun. Aber das im Buch eingeschlossene Buch enthält nur dessen Inhalt und nicht seine Erzählung. Erzählt wird die Geschichte der Familie Buendía

vielmehr von einem allwissenden heterodiegetischen Erzähler, der alle Fäden in der Hand hält.

Zwei Mal kommt in der Geschichte der Familie Buendía das Motiv der Brautwerbung vor. Das erste Mal, als der Begründer der Familie José Arcadio Buendía für seinen Sohn Aureliano um die Hand von Remedios, der jüngsten Tochter des Landrichters Apolinar Moscote, anhält. Das zweite Mal, als Aureliano Segundo Buendía in der fernen, düsteren Stadt des Hochlandes um die Hand von Fernanda del Carpio bittet. Die Brautwerbung fehlt allerdings für die Verbindung zwischen José Arcadio und Úrsula, weil ihre Ehe seit ihrer Geburt vorherbestimmt war.

Wie in den meisten Familienromanen spiegelt sich auch die Geschichte der Buendía in der Geschichte ihres Hauses wider. Zunächst ist das Haus neu und das beste des Ortes. Den anderen Häusern dient es als Vorbild. Es besitzt ein geräumiges, gut erleuchtetes Wohnzimmer, ein Esszimmer in Art einer Terrasse mit farbenfrohen Blumen, zwei Schlafzimmer, einen Innenhof mit einer riesigen Kastanie, einen gut bestückten Gemüsegarten und einen Hinterhof, in dem friedlich vereint Ziegen, Schweine und Hühner leben. Bald kommt ein Laboratorium hinzu, in dem José Arcadio Buendía seinen Experimenten nachgeht. Als die Familie anwächst, wird das Haus um ein Besuchszimmer, ein weiteres Wohnzimmer und ein Esszimmer mit zwölf Plätzen für Familie und Gäste erweitert. Hinzu kommen neun Schlafzimmer, eine Veranda, eine vergrößerte Küche und eine neue Kornkammer, zwei getrennte Bäder für Männer und Frauen, mehrere Ställe sowie eine Voliere. Weitere Veränderungen an dem Haus erfolgen, als Fernanda in die Familie kommt. Doch nach Úrsulas Tod verfällt das Haus trotz aller Bemühungen Santa Sofías de la Piedad, den Verfall aufzuhalten. Der zurückgekehrte dekadente Seminarist José Arcadio bewohnt nur noch zwei Räume. Zwar lässt Amaranta Úrsula nach ihrer Rückkehr aus Brüssel in einer Art retardierendem Moment das Haus noch einmal renovieren, sodass es wie in alten Zeiten glänzt; aber die Leidenschaft zwischen ihr und Aureliano richtet in kurzer Zeit mehr Schaden an, als die den Verfall der Familie symbolisierende Gefräßigkeit der Ameisen. Schließlich beschränkt sich beider Wohnbereich auf Fernandas Schlafzimmer und die Veranda. Der Rest des Hauses fällt den Ameisen anheim, bis der große Sturmwind alles hinwegfegt.

Aber die Geschichte der Familie Buendía ist nicht nur mit der Geschichte ihres Hauses verwoben, sondern auch auf das engste mit der Geschichte

des Ortes Macondo. Gegründet wird der Ort durch den Willen des Patriarchen José Arcadio, des Begründers der Familie Buendía, und ein Sturmwind fegt ihn hinweg, als es dem letzten Spross der Familie Aureliano Babilonia gelingt, die Geschichte der Familie und seine eigene Geschichte in den rätselhaften Manuskripten des Melquíades zu entziffern. Familiengeschichte und Ortsgeschichte sind dergestalt miteinander verzahnt, dass jene die Synekdoche dieser darstellt. Allerdings entsprechen die sieben Generationen der Familie Buendía nicht exakt den einzelnen Phasen Macondos, da sie durch die Langlebigkeit ihrer Mitglieder diese entweder überschreiten oder aufgrund eines gewaltsamen Todes nicht ausfüllen.

Es lassen sich vier Phasen der Geschichte Macondos unterscheiden. Die erste Phase reicht von der Gründung des Ortes bis zur Herstellung des Anschlusses an die Welt. Zunächst besteht Macondo aus nur 20 aus Lehm und Bambus errichteten Häusern. Der Ort liegt in einer tropisch paradiesischen Landschaft am Ufer eines Flusses mit kristallklarem Wasser, das zwischen riesigen abgeschliffenen Steinen dahinströmt. Die einzige Verbindung nach außen ergibt sich durch den jährlich wiederkehrenden Besuch von Zigeunern, die den unbedarften Bewohnern Macondos die neuesten Erfindungen vorführen (einen Magneten, ein Brennglas, nautische Instrumente, später das Eis und die Erfindung des künstlichen Gebisses). Während die Zigeuner wissen, wie man nach Macondo gelangt, kennen seine Bewohner nicht den Weg hinaus. José Arcadios Versuch, sich mit einem Trupp von Leuten einen Weg zur Zivilisation zu bahnen, scheitert. Erst Úrsula wird auf der Suche nach ihrem mit den Zigeunern fortgezogenen Sohn José Arcadio eine Verbindung zur Welt herstellen. Mit ihr kommen neue Menschen nach Macondo und lassen sich in dem Ort nieder.

Die zweite Phase der Geschichte Macondos beginnt mit der Eingliederung des Ortes in die nationalstaatliche Ordnung sowie die übrige Welt. In diese Zeit fällt die Plage der Schlaflosigkeit und des Vergessens, die mit Rebeca in den Ort kommt. Nach vielen Versuchen der Bekämpfung der Plage werden die Bewohner Macondos schließlich von Melquíades geheilt, der aus dem Tod, den er in Singapurs Dünen erlitten hat, in das Leben zurückgekehrt ist. Melquíades richtet im Haus der Buendía eine Werkstatt für Dagherreotypie ein und beginnt geheimnisvolle Pergamente zu bekritzeln, die niemand entziffern kann. Die Regierung schickt den Landrichter Apolinar Moscote nach Macondo. Mit ihm erreichen die politischen Gegensätze der Nation zwischen Konservativen und Liberalen den Ort. Schließlich stirbt

Melquíades zum zweiten Mal und wird als erster Mensch in Macondo begraben. Mit der zunehmenden Vernetzung des Ortes kommen auch europäische Luxusgüter nach Macondo. Es beginnt die Zeit der Bürgerkriege, in denen Aureliano Buendía zum Oberst und berühmtesten liberalen Kriegsführer aufsteigt. In dieser Zeit werden Remedios la Bella sowie die Zwillinge José Arcadio Segundo und Aureliano Segundo, die Kinder der vierten Generation, geboren. Eines gewaltsamen Todes sterben die Enkel Arcadio und Aureliano José sowie der erste Sohn des Gründungspaares José Arcadio. Die Phase schließt mit dem Ende der Bürgerkriege ab.

Am Beginn der dritten Phase der Geschichte Macondos steht die Entfaltung des ungeheuren Reichtums der Buendía dank der fruchtbaren Ausstrahlung von Petra Cotes. José Arcadio Segundo macht mit dem Geld seines Zwillingsbruders Aureliano Segundo den Fluss für einen kurzen Moment schiffbar und lässt Frankreichs Matronen nach Macondo treideln. Wichtiger für die Entwicklung des Ortes wird jedoch der Bau der Eisenbahn, den Aureliano Segundo in Auftrag gibt. Grammophon und Kino etablieren sich in Macondo. Schließlich kommt auch die Bananengesellschaft, die keinen Eigennamen erhält, in den Ort und errichtet eine Enklavenwirtschaft, deren Merkmal in ihrer ausschließlich auf den Bananenexport ausgerichteten ökonomischen Aktivität besteht.

Es entstehen zwei parallele Gesellschaften, die der Bewohner Macondos und die der zur Bananengesellschaft gehörenden Gringos. José Arcadio, der Papst werden soll, Meme und Amaranta Úrsula werden geboren, Remedios la Bella in den Himmel entrückt. Meme erhält Zugang zur Gesellschaft der Gringos und verliert ihre Unschuld an einen amerikanischen Rotschopf, ehe sie in Leidenschaft zu dem Mechaniker Mauricio Babilonia entbrennt. Aureliano, das Kind der beiden, wird zu Fernanda gebracht, die seine Herkunft zu verschleiern versucht. José Arcadio Segundo tritt in die politischen Fußstapfen seines Großonkels Oberst Aureliano Buendía und wird Anführer eines Streiks der Bananenarbeiter, mit dem menschlichere Arbeitsbedingungen erkämpft werden sollen. Der Streik wird blutig niedergeschlagen, das Massaker anschließend jedoch offiziell geleugnet.

Die letzte Phase der Geschichte Macondos ist die Phase des endgültigen Niedergangs, der schon mit der Errichtung der Enklavenwirtschaft durch die Bananengesellschaft eingesetzt hat. Sie beginnt mit dem Regen, der vier Jahre, elf Monate und zwei Tage andauert. Während dieser Zeit verlässt die Bananengesellschaft Macondo. Die Bewohner verarmen. Nur Amaranta Úr-

sula und der kleine Aureliano empfinden in ihrer noch kindlichen Unschuld den Regen als eine glückliche Zeit. Nach dem großen Regen scheint nur noch die Sonne. Die Bewohner Macondos müssen ohne die wirtschaftliche Kraft der Bananengesellschaft auskommen und führen ein karges Leben. Immer mehr Menschen verlassen den Ort, bis er schließlich gänzlich verfällt. Der Sturmwind reißt ihn mit sich fort, als in ihm schon fast kein Leben mehr existiert.

Während die Geschichte der Familie Buendía die (wenn auch asymmetrische) Synekdoche der Geschichte des Ortes Macondo darstellt und sich Gründung und Untergang in ihnen vereinen, ist nicht eindeutig erkennbar, in welcher Weise die Familie und der Ort modellhaft für ein größeres Gemeinwesen stehen. Einige Ereignisse, die in dem Roman erzählt werden, verweisen auf die Geschichte Kolumbiens, so die Zeit der Bürgerkriege und der niedergeschlagene Streik der Bananenarbeiter, den es in der kolumbianischen Geschichte der Zwanzigerjahre tatsächlich gegeben hat. Andere gehen über die Referenz auf den Nationalstaat weit hinaus und erlauben in der Geschichte der Familie Buendía und des Ortes Macondo eine Metapher der Geschichte Hispanoamerikas zu sehen. Die Auslöschung der Familie und die Vernichtung Macondos durch den großen Sturm würden in dieser Sicht die Allegorie der unbegriffenen Potentiale hispanoamerikanischer Selbstverwirklichung bedeuten. Eine andere Interpretation hingegen glaubt, aufgrund der biblischen Konnotationen in der Geschichte der Buendía und des Ortes Macondo (Ursünde, Genesis kombiniert mit Exodus, Fruchtbarkeit und Reichtum, Sintflut, Dürre und Plagen sowie eine den Schluss setzende Apokalypse) eine Allegorie der Menschheitsgeschichte erkennen zu können.

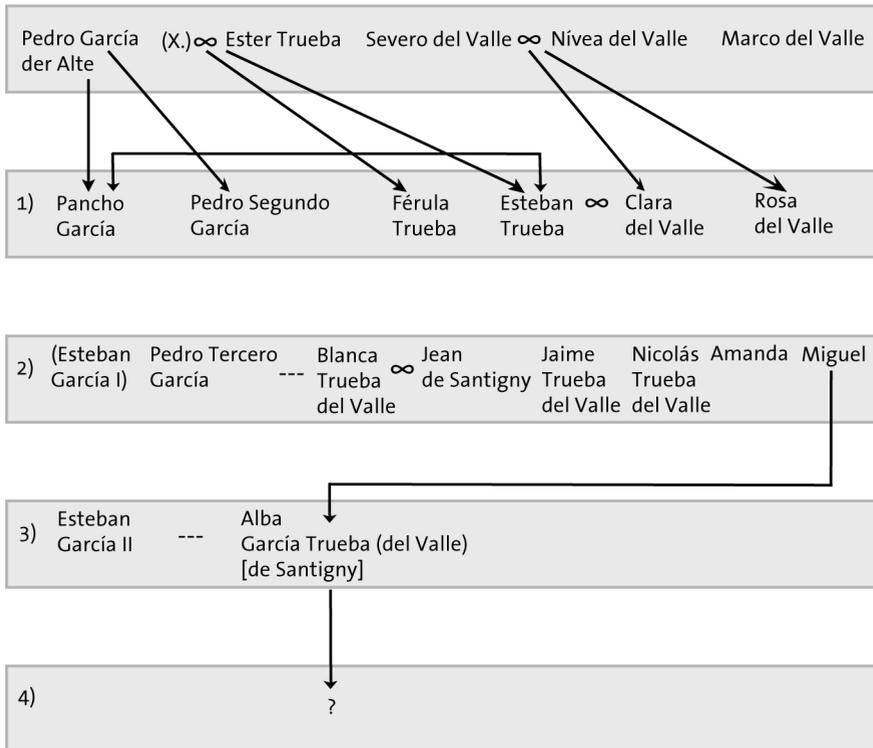
Wie zu sehen war, entwickelt sich die Geschichte der Buendía und des Ortes Macondo nach dem Schema von Aufstieg und Verfall. Sie besitzt damit einen klar strukturierten diachronischen Verlauf. Da sich jedoch bei den Mitgliedern der Familie Merkmale in Form von Ähnlichkeiten und Kontrasten wiederholen, erhält die Familiengeschichte gleichzeitig eine synchrone Färbung. Es scheint – und so kommt es vor allem Úrsula vor – als ob sich die Zeit im Kreise drehe. Charaktereigenschaften und Ereignisse, die bereits aufgetreten sind, stellen sich erneut ein. Zu diesem Sachverhalt passt die Erzählweise des Romans, deren zahlreiche Prolepsen und Analepsen dem Erzählvorgang einen kreisenden Charakter verleihen. Me-

tanarrative Reflexionen des selbstgewissen Erzählers kommen in dem Roman jedoch nicht vor.

La casa de los espíritus

Im Unterschied zu den sieben Generationen der Buendía umfasst die Geschichte der Familie Trueba in *La casa de los espíritus* nur drei sowie eine sich ankündende vierte Generationen. Auch diese Geschichte folgt dem Schema von Aufstieg und Verfall. Die Vorgeschichte der Familie Trueba ist auf eine einzige Generation reduziert, die auf zwei Familien verteilt wird. Wie bei García Márquez ist in Allendes Roman die Familie patrilinear organisiert und patriarchalisch ausgerichtet. Tatsächlich aber zeichnet sie im Wesentlichen ein matrilinearere und matriarchalischer Charakter aus, der im Unterschied zu *Cien años de soledad* dominiert. Das zeigt sich bereits in der Namengebung der Figuren, die nicht zwischen den männlichen, sondern nur zwischen den weiblichen Mitgliedern der Familie ein einendes Band herstellt. So bedeutet Clara, die Stammutter der Familie Trueba, die Hell-sichtige, Klare. Ihre Mutter trägt den Namen Nivea, will sagen Schneeweiß. Die Tochter Claras erhält den Namen Blanca, die Weiße. Alba schließlich, das Enkelkind, trägt zu Deutsch den Namen Morgenhelle. Dazu gesellt sich die ältere Schwester Claras, deren Name Rosa im Spanischen (wie im Deutschen) rosafarben bedeutet und die Morgenröte konnotiert. Im Unterschied zu *Cien años de soledad* sind die Namen der weiblichen Romanfiguren bei Isabel Allende eindeutig sprechend. Der Leser, der den Roman von García Márquez kennt, soll dadurch auf ein anderes Konstruktionsprinzip der Familie in *La casa de los espíritus* geführt werden, als es die Geschichte der Familie Buendía mit ihrer patriarchalischen Ausrichtung in *Cien años de soledad* bestimmt.

Stammbaum der Familie Trueba



Der Gründer der Familie, in dem endogene Schöpfungskraft und zerstörerische Gewalt sich vereinen, ist Esteban Trueba. Er ist arbeitswütig und menschenverachtend. Sein Blick auf die Welt ist der eines Sozialdarwinisten, der für sich das Recht des Stärkeren in Anspruch nimmt. Seine hervorstechenden Merkmale sind Willensstärke und Jähzorn. Unzählige Male brüllt er vor Wut, schlägt um sich und zertrümmert Geschirr und Mobiliar. Fast bis zum Schluss führt er das Leben eines Berserkers. Zur Welt kommt er als das jüngere der beiden Kinder von Ester Trueba, die aus einer aristokratischen Familie aus Lima stammt (zusammen mit der Stadt Mexiko war Lima der älteste Sitz von Vizekönigen während der spanischen Kolonial-

zeit und Inbegriff aristokratischer Lebensform). Durch ihre Heirat unter Rang mit einem willensschwachen chilenischen Alkoholiker, dessen Vorname ebenso wenig genannt wird wie – entgegen der hispanischen Tradition – ihr Mädchenname, ist Ester jedoch verarmt. Eine schwere Arthritis hat sie überdies an das Bett gefesselt. Gepflegt wird sie von ihrer Tochter Féru-la, die sechs Jahre älter ist als ihr Bruder Esteban. Ester Trueba und ihr vor-namenloser Mann bilden den patrilinearen Zweig der familiären Vorge-schichte.

Esteban heiratet Clara del Valle. Das Zustandekommen dieser Heirat und die Geschichte ihrer Ehe nehmen den größten Teil des Romans ein. An der Plaza de Armas von Santiago sieht Esteban eines Tages ein wunderschönes Mädchen mit grünen Haaren und einem schwebenden Gang, das in einer Confiserie verschwindet. Es ist Rosa del Valle, eine der vielen Töchter des angesehenen Rechtsanwalts Severo del Valle und seiner Frau Nívea. Nach vielen Monaten eines keuschen Bemühens – hier taucht das Motiv der Brautwerbung wieder auf – wird Esteban ihr offizieller Bräutigam. Um zu Reichtum zu kommen und Rosa ein standesgemäßes Leben zu bieten, geht Esteban auf der Suche nach Gold in den Norden des Landes. Doch als er nach zweijähriger harter Arbeit eine Goldader gefunden hat, stirbt Rosa an einem Giftanschlag, der eigentlich ihrem Vater galt, einem Atheisten und Freimaurer, der sich um einen Sitz für die Liberale Partei im Kongress bewirbt. Das Verbrechen, das der Geschichte der Familie Trueba von Anbeginn das Signum von Gewalt und Tod in seiner exogenen Form aufdrückt, wird nie aufgeklärt.

Severo und Nívea del Valle, die den matrilinearen Zweig der familiären Vorgeschichte der Trueba repräsentieren, haben 15 Kinder, von denen vier früh sterben. Von den übrigen werden mit Ausnahme Claras nur der hinkende Sohn Luis und die Töchter Ana und Teresa erwähnt. Für die späteren Ereignisse spielen sie jedoch keine Rolle. Von einer gewissen Bedeutung für die Familiengeschichte hingegen ist Marco, der Bruder Níveas. Von seinen zahlreichen Reisen bringt er zum Entzücken der Kinder del Valle allerhand exotischen Krimskrams mit. Marco ist ein Luftikus, der schließlich an einer mysteriösen afrikanischen Krankheit stirbt. Merkmale seines Charakters werden in einem der Söhne Esteban und Claras wiederkehren. Besonders Clara liebt ihren Onkel, dessen phantastischen Erzählungen sie als Kind aufmerksam zuhört.

Im Unterschied zu Severo del Valle, der auf Reputation und Etikette bedacht ist, scheut sich seine Frau Nívea nicht, öffentlich Skandal zu erregen. Sie ist eine der ersten Suffragetten des Landes. Nachts geht sie auf die Straßen und klebt Plakate. Zusammen mit anderen Frauen kettet sie sich an die Gitter des Kongresses und Obersten Gerichtshofes, um die Gleichberechtigung der Frau und aller unehelichen Kinder durchzusetzen. Sie und ihr Mann kommen bei einem Autounfall ums Leben. Ihr Kopf ist zunächst verschwunden und wird erst später aufgefunden. Über Jahrzehnte befindet er sich dann im Hause der Trueba, bis er von den Enkeln bei der Bestattung Claras heimlich in deren Sarg gelegt wird.

Nach dem Tode Rosas kehrt Esteban Trueba nicht zu seiner Goldmine zurück, sondern beginnt das verfallene Landgut seiner Familie im Süden wieder aufzubauen. In mehreren Jahren harter Arbeit macht er aus den Tres Marías einen Musterbetrieb mit einem Herrenhaus und den darum liegenden Hütten der Arbeiter, die eine kleine Parzelle Land für sich nutzen dürfen. Auf dem Gut leben auch Pedro García der Alte und dessen Sohn Pedro García Segundo, der es bis zum Verwalter von Tres Marías bringt. Seine Schwester Pancha (Francisca) García wird von Esteban Trueba vergewaltigt und geschwängert. Für eine kurze Zeit zieht Pancha in das Herrenhaus, bis Esteban das Interesse an ihr verliert. Pancha gebiert einen Sohn, der den Namen Esteban erhält. Doch der Gutsherr erkennt dieses Kind, von dem später keine Rede mehr sein wird, ebenso wenig an wie die zahlreichen anderen von ihm gezeugten Kinder der Gegend. Die Figur der Pancha nimmt im Ensemble der Familie Trueba die Position einer Nebenfrau ein, die arm und rechtlos bleibt. Sie wird ihrem Enkel Pedro García eingegeben, dass eigentlich er der Erbe des Landgutes sei und nicht die aus der Stadt stammenden Kinder des Gutsherren Esteban Trueba. In der Familiengeschichte der Trueba spielt dieser Pedro García die Rolle des Bösewichts. Er wird es bis zum Oberst der Geheimpolizei bringen, wo er seine sadistischen Neigungen voll entfalten kann. Patrilinear setzt nur er den Stammbaum der Familie fort. Da sein Erzeuger ihn jedoch nicht anerkennt, gehört er gesellschaftlich nicht zu ihr.

Eine weitere Frau im Leben Esteban Truebas ist Tránsito Soto. Sie ist zwar nicht Teil der Familie, wird aber an einem entscheidenden Punkt der Ereignisse den matrilinearen Fortbestand der Familie sichern. Zunächst ist Tránsito eines der blutjungen Mädchen in dem Bordell des Ortes, der bei Tres Marías liegt. In einer sentimentalen Anwandlung leiht Esteban Trueba

ihr 50 Pesos, damit sie ihr Glück in der Hauptstadt machen kann. Dort kommt sie in ein luxuriöses Bordell, zu dessen Besitzerin sie schließlich aufsteigt. Da sie zu allen Zeiten mit den Mächtigen Umgang pflegt, gelingt es ihr am Ende zurückzuzahlen, was sie Esteban schuldet. Während die Figur der Pancha García in der Begrenztheit ihres Grolls verharret, agiert Tránsito Soto als eine auch in widrigen Verhältnissen gewitzte Person, die keine Hinterhältigkeit kennt und sich den Wechselfällen des Lebens geschickt zu stellen weiß.

Von allen weiblichen Figuren des Romans ist Clara del Valle die wichtigste. Mit zehn Jahren beschließt sie, nicht mehr zu sprechen, nachdem sie heimlich die Autopsie ihrer Schwester Rosa beobachtet hat. Erst als Esteban neun Jahre nach dem Tod Rosas um sie wirbt, gibt sie ihr Schweigen auf. In allem steht sie im Gegensatz zu ihrem Mann. Von Kind an besitzt sie hellseherische Fähigkeiten (wie bei García Márquez der Oberst Aureliano Buendía) und vermag durch bloße Konzentration leblose Dinge in Bewegung zu versetzen. Sie kann Träume deuten und steht mit Geistern und den Seelen Verstorbener in Verbindung. Was ihr an Ereignissen wichtig erscheint, notiert sie in den von ihr so bezeichneten Lebensnotizheften. Anders als Esteban ist sie altruistisch veranlagt, aber für die praktischen Seiten des Lebens ungeeignet. Die Dinge des Haushalts überlässt sie Estebans Schwester Féruła, die zusammen mit der Nana, dem alten Kindermädchen der Familie del Valle nach ihrer Hochzeit in ihr Haus kommt. Trotz ihrer Unfähigkeit im Praktischen ist Clara der gute Geist der Familie. Später kümmert sie sich auch um die Landarbeiter des Gutes Las Tres Marías. Während Esteban Trueba durch seinen Charakter und sein Wirken Fliehkräfte erzeugt, die die Familie schließlich auseinanderreißen, knüpft und verbindet Clara – darin funktional Úrsula und Santa Sofía de la Piedad bei García Márquez gleich – um sie zusammenzuhalten.

Féruła, die charakterlich ihrem Bruder Esteban ähnelt, trägt einen sprechenden Namen, der zu Deutsch Fuchtel bedeutet. Den Bediensteten gegenüber verhält sie sich herrisch, neigt im Unterschied zu Esteban aber zur Bigotterie. Ihren Durst nach Liebe sucht sie in der Fürsorge für Clara zu stillen. Dadurch entwickelt sich zwischen ihr und ihrem Bruder allmählich ein auf Eifersucht gegründeter Hass, der darin gipfelt, dass Esteban seine Schwester aus dem Haus jagt. Féruła wird unverheiratet in einem Armenviertel der Hauptstadt sterben. Als sie die Truebas verlässt, verflucht sie ihren Bruder und prophezeit, er werde an Körper und Seele schrumpfen und

sterben wie ein Hund. Die Prophezeiung wird sich zum Teil erfüllen, auch wenn Esteban Trueba schließlich nicht wie ein Hund, sondern in den Armen seiner Enkeltochter Alba stirbt. Die Nana, ein womöglich noch wichtigeres Mitglied für die Hausgemeinschaft der Familie Trueba als Férula, wird sich in ihrem langen Leben um die Kinder Claras und Estebans sowie später auch um den Haushalt kümmern. Sie stirbt einsam am Tage des heftigsten Erdbebens, das seit Menschengedenken das Land heimsucht.

Auch in Isabel Allendes Roman spiegelt sich die Geschichte der Familie in der Geschichte ihres Hauses, genauer gesagt in der Geschichte der zwei Häuser, in denen die Familie lebt. Nach dem Tod seiner Mutter lässt Esteban in der Stadt ein großes, herrschaftliches Stadthaus nach einem klaren, rationalen Plan bauen. Das Haus soll sichtbarer Ausdruck ihres Besitzers und seiner Familie sein und dem Namen Trueba den Glanz zurückgeben, der durch den willensschwachen Vater Estebans getrübt wurde. Tatsächlich jedoch wird das als Eckhaus errichtete Gebäude weit mehr Claras Wesen repräsentieren als das ihres Erbauers. Mit der Zeit veranlasst Clara zahlreiche, den ursprünglichen Plan konterkarierende Veränderungen an dem Haus, bis es nach ihrem Tod schließlich verfällt. Außer in ihrem Stadthaus hält sich die Familie Trueba zeitweise auch in dem ländlichen Herrenhaus auf Tres Marías auf. Als das große Erdbeben, bei dem Esteban Trueba fast ums Leben kommt, das Gut mitsamt dem Herrenhaus verwüstet, baut er es mit seiner Frau und der Hilfe der Landarbeiter erneut auf. Später wird das Landgut zusammen mit dem Herrenhaus enteignet. Als Trueba es schließlich zurückerhält, nimmt er Rache an den Landarbeitern, die sich an der Enteignung beteiligt haben, und verjagt sie. Zwar gelingt es ihm, das Gut wieder herzurichten, aber die einst dort existierende Haus- und Lebensgemeinschaft ist auf immer zerstört.

Esteban Trueba und Clara haben zusammen drei Kinder, die Tochter Blanca und die männlichen Zwillinge Jaime und Nicolás. Als Kind spielt Blanca, die anders als ihr Vater die sozialen Schranken in aller Unschuld überspringt, mit Pedro Tercero García, dem Sohn des Gutsverwalters Pedro Segundo García. Als beide älter werden, wird aus ihnen ein leidenschaftliches Liebespaar. Esteban, der durch einen hinterhältigen Hinweis des Grafen Jean de Satigny, der auf dem Landgut der Truebas weilt, ihre Liebe entdeckt, beschuldigt Clara, ihre Tochter nicht richtig erzogen zu haben, und schlägt ihr in einem Anfall von Jähzorn mehrere Zähne aus. Daraufhin verlässt Clara mit Blanca Tres Marías, legt ihren Ehenamen ab und wird nie

wieder mit ihrem Mann sprechen. Auch Pedro Segundo García, der Clara im Stillen liebt, verlässt das Landgut. Allein zurückgeblieben, will Esteban Pedro Tercero García töten. Doch sucht er ihn vergeblich, bis ein kleiner Junge gegen das Versprechen einer Belohnung ihn zu ihm führt. In dem anschließenden Kampf, der zwischen dem Gutsherrn und Pedro Tercero García entbrennt, schlägt Esteban diesem mit einem Axthieb drei Finger der rechten Hand ab. Aber dem jungen Mann gelingt es zu fliehen. Esteban weiß nicht, dass der kleine Junge, der ihm das Versteck des Liebhabers seiner Tochter verraten hat, sein Enkelkind Esteban García ist. Als das Kind die versprochene Belohnung von ihm fordert, verweigert Esteban sie ihm.

Um die gesellschaftliche Schmach zu tilgen, die Esteban Trueba in der Liebe Blancas zu einem Bauernjungen sieht, verheiratet er seine schwangere Tochter mit dem Grafen Jean de Satigny. Das Ehepaar, das die Ehe nicht vollzieht, geht mit finanzieller Unterstützung Truebas in den Norden des Landes, wo de Satigny einen lukrativen Schmuggel mit inkaischen Altertüchern aufzieht. Als Blanca entdeckt, dass ihr Mann mit den indianischen Bediensteten des Hauses perverse nächtliche Travestien organisiert, verlässt sie ihn und kehrt zu ihrer Mutter zurück. Dort kommt mit Claras Hilfe Alba zur Welt. Aus Standesdünkel und Furcht vor einem Skandal besteht Esteban auf der Vaterschaft des Grafen Jean de Satigny. Anders Clara, die errät, dass Pedro Tercero García der Vater der Kleinen ist. Blanca beginnt sich wieder mit Pedro Tercero García zu treffen, verschweigt Alba aber dessen Vaterschaft. Sie richtet sich eine Töpferwerkstatt ein und stellt Weihnachtskrippen her (was mit den silbernen Fischchen korrespondiert, die der Oberst Aureliano Buendía in seiner Werkstatt in Macondo produziert). Nach Claras Tod versucht sie das Haus der Familie zu erhalten, was ihr jedoch nicht gelingt, da Esteban Trueba kein Interesse mehr für die Familie aufbringt. Trotz seiner verstümmelten rechten Hand wird Pedro Tercero García ein berühmter Liedermacher. Am Ende übernimmt er einen hohen Posten in der Regierung, bis er schließlich mit Blanca vor der Militärdiktatur nach Kanada fliehen muss, nicht ohne sich zuvor mit Trueba ausgesöhnt zu haben. Erst in diesem Augenblick erfährt Alba von ihrer Mutter, dass sie die Tochter Pedro Tercero Garcías ist.

Die Zwillinge Jaime und Nicolás sind sowohl physisch als auch charakterlich als Kontrastpaar konzipiert. Jaime, der Arzt wird, ist bis zur Selbstaufgabe altruistisch. Sein Zwillingenbruder Nicolás hingegen ist ein Traumtänzer, der das Wesen seines Großonkels Marco geerbt hat. Seine Freundin

Amanda gibt sich als Existentialistin, die Sartre und Simone de Beauvoir liest. Mit ihrem Bruder Miguel, der später Albas Geliebter wird, verkehrt sie für viele Jahre im Haus der Trueba. Jaime verliebt sich in sie, ohne dass Amanda es merkt. Als sie von Nicolás schwanger wird, muss Jaime, der noch Student ist, die Abtreibung vornehmen, bei der ihm sein Bruder assistiert. Auch später wird Jaime Amanda helfen, als sie drogensüchtig im Künstlerviertel der Hauptstadt dahinvegetiert. Nicolás, der sich seit langem von ihr getrennt hat, geht für einige Zeit nach Indien und gründet später ein Institut für die Vereinigung mit dem Nichts, mit dem er schließlich in Nordamerika reich wird. Die an Amanda vorgenommene Abtreibung schneidet eine Möglichkeit des Fortbestands der Familie Trueba gewaltsam ab, die darin bestanden hätte, dass Jaime das Kind seines Bruders an Vaters Statt annimmt.

Nachdem Clara die direkten Beziehungen zu ihrem Mann abgebrochen hat und nur noch über Dritte mit ihm verkehrt, geht Esteban Trueba in die Politik und wird Senator für die Konservative Partei. Damit beginnt eine enge Verzahnung zwischen Familiengeschichte und politischer Geschichte des Landes. Während Esteban Trueba zu einer bekannten politischen Persönlichkeit der Rechten aufsteigt, engagieren sich sein Sohn Jaime und seine Tochter Blanca auf unterschiedliche Weise für die Armen. Clara stirbt an Albas siebten Geburtstag und erhält eine große Beerdigung. Sie wird in einem von Trueba in Auftrag gegebenem Mausoleum bestattet, in dem auch Rosa ihre letzte Ruhe findet.

Alba, die von ihrem Vater her zwar eine García ist, matrilinear jedoch die Familie Trueba fortsetzt, erbt die grünen Haare ihrer Großtante Rosa. Sie wächst in dem Stadthaus der Familie auf und spielt am liebsten mit den im Keller abgestellten Gegenständen. Eines Tages kommt Esteban García ins Haus, um den Senator um eine Empfehlung für eine Karriere bei der Polizei zu bitten. Dort begegnet ihm Alba. Ehe der Senator erscheint, zieht Esteban García das Mädchen zu sich auf den Schoß, wodurch er in starke sexuelle Erregung gerät. Doch in letzter Sekunde vermag er sich zu beherrschen. Später wird er Alba zu ihrem ersten Kuss zwingen. Das Verhältnis zwischen Esteban García und Alba, das den letzten Teil des Romans einnimmt, führt das Motiv der Endogamie ein, das in der Vorgeschichte der Familie Trueba (anders als bei García Márquez) keine Rolle spielt. Als Alba 18 Jahre alt wird, geht sie an die Universität, um Philosophie und Musik zu studieren. Dort verliebt sie sich in Miguel, den jüngeren Bruder Amandas,

der den revolutionären Umsturz predigt. Es ist die Zeit der Universitätsbesetzungen und endlosen politischen Diskussionen. Schließlich wird der ewige Kandidat der Linken, der in drei vorangegangenen Wahlen stets gescheitert war, Präsident des Landes.

Mit dem Wahlsieg der Linken tritt die Familie Trueba in ihre letzte Phase, der des Verfalls, ein. Esteban Trueba setzt seine ganze Energie daran, die rechtmäßige Regierung zu Fall zu bringen und schreckt auch nicht vor dem Mittel der Gewalt zurück. Als aber das Militär gegen die Regierung putscht, muss er feststellen, dass er nicht mehr gebraucht wird. Jaime, der sich mit dem Präsidenten angefreundet hat, als dieser noch der ewige Kandidat der Linken war, und mit ihm die Liebe für das Schachspiel teilt, kommt bei dem Militärputsch ums Leben. Er wird mit den letzten Gefährten, die mit dem Präsidenten den Regierungspalast verteidigt haben, verhaftet, gefoltert und schließlich ermordet. Als Senator Trueba von seinem Tod erfährt, weigert er sich zunächst, der Information Glauben zu schenken. Erst Monate später fügt er sich der Gewissheit und erkennt den wahren Charakter der Putschisten. Eine neue Schicht von Reichen etabliert sich, die seine eigene Schicht, die über Jahrzehnte das Land politisch und wirtschaftlich beherrscht hat, in einem gewaltsamen Prozess ablöst.

Nach dem Militärputsch versteckt Alba Verfolgte des Regimes in dem Haus ihres Großvaters und verkauft Teile der Einrichtung, um über kirchliche Institutionen den Bedürftigen zu helfen. Eines Tages taucht Miguel auf, der in den Untergrund gegangen ist. Sie zeigt ihm die Stelle, wo sie einen Teil der Waffen vergraben hat, die der Großvater vor dem Putsch zum Sturz der Regierung gehortet hatte. Einige Zeit später wird Alba von der Geheimpolizei verhaftet und zu Esteban García gebracht. Hier schließt sich der Kreis, der begann, als der angehende Polizeischüler Esteban García das junge Mädchen zu sich auf seinen Schoß zog. Alba wird gefoltert und (wahrscheinlich von ihrem Vetter Esteban) vergewaltigt. An Albas Körper wiederholt sich, was durch die von Clara beobachtete Autopsie dem Körper Rosas zugefügt wurde. Schließlich gelingt es Esteban Trueba Alba mithilfe von Tránsito Soto zu befreien. Amanda hingegen, die zur selben Zeit wie Alba verhaftet wurde, überlebt das Gefängnis nicht. Während der Haft werden Alba drei Finger abgetrennt und ihrem Großvater zugeschickt. Die Finger entsprechen den drei Fingern, die Trueba einst Pedro Tercero García mit einem Axthieb abschlug. Nach ihrer Befreiung richtet Alba zusammen mit ihrem Großvater das Haus der Familie wieder her. Der Großvater ist es

auch, der sie dazu anhält, die Familiengeschichte aufzuschreiben. Als Gedächtnisstütze für diese Aufgabe dienen alte Fotos der Familienmitglieder, die Verwaltungsbücher von Tres Marías, vor allem aber Claras Lebensnotizhefte. Währenddessen wächst in Albas Leib eine Tochter heran, Frucht der Vergewaltigungen (oder vielleicht auch Tochter Miguels), durch die sich die mütterliche Linie der Familie fortsetzen kann.

Analog zu García Márquez ist in Isabel Allendes Roman die Familiengeschichte in Form einer Synekdoche mit der sie tragenden gesellschaftlichen Entwicklung verwoben. So wie in der Familie Trueba von Anfang an zwischen Esteban und seiner Frau Clara ein Riss besteht, der mit den Jahren immer größer wird, bis die Familie schließlich zerfällt, geht auch durch die Nation ein Riss, der mit den Jahren zunimmt und am Ende ihren Zusammenhalt zerstört. Der Militärputsch beendet einen jahrzehntelangen demokratischen Ausgleich zwischen den divergierenden gesellschaftlichen Kräften, der immer schwieriger geworden war. Dabei unterscheidet die Autorin durchaus zwischen Tätern und Opfern. Anders jedoch als in dem Roman von García Márquez sind die politischen Ereignisse in Allendes Roman unverkennbar auf die politische Entwicklung Chiles bezogen. Vor allem die Geschichte des Militärputsches und seiner Folgen im Roman liest sich wie eine Darstellung des Militärputsches unter General Augusto Pinochet gegen den chilenischen Staatspräsidenten Salvador Allende (der ein Onkel der Autorin war). So kann der Niedergang der Familie Trueba als Synekdoche des Untergangs der chilenischen Demokratie gedeutet werden, die diesen vorwegnimmt.

In der eindeutigen Beziehbarkeit der politischen Ereignisse des Romans von Isabel Allende auf die Geschichte Chiles liegt jedoch auch eine gewisse Schwäche. Die Kritik hat im Einzelnen aufzuzeigen vermocht, in welchem Maße *La casa de los espíritus* von *Cien años de soledad* inspiriert wurde. Das betrifft vor allem die Konstruktion der Figuren und ihre Konstellationen, die im Verhältnis von Ähnlichkeit und Kontrast zu den Figuren und Konstellationen in dem Roman von García Márquez stehen. Es betrifft aber auch die Konstruktion der fiktionalen Welt, die sowohl bei García Márquez als auch bei Allende durch Ereignisse gekennzeichnet ist, die jenseits rationaler Erfahrung liegen. Allerdings entsteht bei García Márquez durch diesen Sachverhalt so gut wie keine Spannung zu den insgesamt nur wenigen referenzialisierbaren Angaben des Romans. Die durchgehende Fiktivität (fast) aller Bestandteile der erzählten Welt und der in ihr auftretenden Er-

eignisse funktioniert als Bedingung der Möglichkeit ihrer allegorischen Deutbarkeit. Anders liegt der Fall bei Isabel Allende. Die zum Ende der erzählten Geschichte hin sich häufenden direkten Verweise auf die Ereignisse in Chile vor, während und nach dem Putsch des Militärs vom 11. September 1973 (einschließlich der Beerdigung des mit der Familie Trueba bekannten Dichters – el Poeta – hinter dem unschwer Pablo Neruda zu erkennen ist), führen in dem Roman zu einem Widerspruch zwischen geschichtsverpflichtetem Bericht und Erzählung phantastischer Begebenheiten, der nicht aufgelöst wird.

Eine weitere Nähe zwischen *La casa de los espíritus* und *Cien años de soldad* besteht im Motiv des Buches im Buch. Der Roman Isabel Allendes schließt mit seinem Anfang, der ein Zitat aus den Lebensnotizheften Claras darstellt. Das bedeutet, dass der Leser am Ende der Lektüre auf das geführt wird, was auf der Ebene der Geschichte allererst erzählt werden soll, von ihm aber bereits gelesen wurde. Man hat es mit einer Art Endlosschleife zu tun, durch die jedoch anders als in *Cien años de soledad* das bereits Erzählte als Erzählung erneut abzurollen beginnt. Dadurch entsteht eine Metalepse, durch die die Grenze zwischen Erzähltem und Erzählen durchbrochen wird. Erzählt wird die Geschichte der Familie Trueba von Alba und Esteban García, wobei der Anteil Albas überwiegt. Allerdings verliert sich streckenweise der homodiegetische Charakter des Romans, sodass der Eindruck entsteht, dass die Ereignisse von einer unbeteiligten dritten Stimme, also heterodiegetisch erzählt werden. Wie in *Cien años de soledad* sind Perspektivierungen der Ereignisse durch die Figuren selten. Dieser Befund korrespondiert mit dem geringen Grad an Selbstbefragung, der die Figuren auszeichnet.

Was die Institution der Familie betrifft, wird sie auch in *La casa de los espíritus* nicht ernsthaft infrage gestellt. Vielmehr bietet sie dank der weiblichen Figuren jenseits aller zentrifugalen Kräfte, die sie zu zerreißen drohen, Schutz und Geborgenheit. In *Cien años de soledad* geht die Familie schließlich mit dem Ort der fiktionalen Welt unter. In *La casa de los espíritus* hingegen ist sie bereits untergegangen, als die fiktionale Welt in ihrer bisherigen Form zerstört wird. Doch anders als bei García Márquez gibt es mit Alba und Miguel in dem Roman zwei Figuren, welche die Familie mit samt der sie tragenden Gesellschaft vielleicht neu begründen und an die sich ankündigende nächste Generation weitergeben kann.

Literatur

Primärliteratur

Márquez, Gabriel García. *Cien años de soledad*. Texto revisado por el autor para esta edición. Real Academia Española (Madrid 2007).

Márquez, Gabriel García. *Cien años de soledad*. Edición de J. Joset (Madrid 1984).

Márquez, Gabriel García. *Hundert Jahre Einsamkeit*, übers. C. Meyer-Clason (Frankfurt a. M. 2006).

Allende, Isabel. *La casa de los espíritus* (Barcelona 1985)

Allende, Isabel. *Das Geisterhaus*, übers. A. Botond (Hamburg 2007).

Sekundärliteratur

Davies, Lloyd. *Isabel Allende: 'La casa de los espíritus'*. Critical Guides to Spanish Texts (London 2000).

Janik, Dieter. „Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*“, in: V. Roloff; H. Wentzlaff-Eggebert, Hg. *Der hispanoamerikanische Roman, II: Von Cortázar bis zur Gegenwart* (Darmstadt 1992), 132–145 und Anm. 287f.

Scheerer, Monika M./Thomas M. Scheerer. „Isabel Allende, *La casa de los espíritus*“, in: V. Roloff; H. Wentzlaff-Eggebert (Hrsg.). *Der hispanoamerikanische Roman, II: Von Cortázar bis zur Gegenwart* (Darmstadt 1992), 238–248 und Anm. 306–309

Seguí, Agustín F. *La verdadera historia de Macondo* (Frankfurt a. M. & Madrid 1994).

Kapitel 9

Die Konstruktion der Familie als Spiegel der modernen Gesellschaft in einer traditionellen Kultur

Salman Rushdie's *Midnight's Children* (1981) und
The Moor's Last Sigh (1995)

Peter Hühn

Salman Rushdie ist zusammen mit V. S. Naipaul der bedeutendste Repräsentant der reichen sogenannten postkolonialen Literatur in Großbritannien, also der Literatur von Immigranten oder deren Nachkommen aus den ehemaligen Kolonien. Er wird 1947 (dem Jahr der Unabhängigkeit Indiens und Pakistans und der dadurch besiegelten Teilung des Subkontinents) in Bombay geboren, einziger Sohn eines wohlhabenden, in England erzogenen moslemischen Geschäftsmanns, der mit seiner Familie später ins islamische Pakistan überwechselt. Salman Rushdie erhält eine klassische englische Erziehung und Ausbildung: Nach dem Besuch der englischen Missionsschule in Bombay geht er auf die Public School in Rugby und studiert am King's College in Cambridge Geschichte, er durchläuft also die Elite-Erziehungsanstalten in Großbritannien.

1975 veröffentlicht er seinen ersten Roman, *Grimus*, der bereits seine typische Tendenz zum Phantastischen aufweist, aber noch ohne die für ihn später charakteristische Koppelung mit realistischen zeitgeschichtlichen und sozialen Bezügen. Sein zweiter Roman *Midnight's Children* (1981) ist ein großer Erfolg und wird mit dem Booker Prize, dem wichtigsten britischen Literaturpreis, sowie 1993 mit dem Booker of Bookers, als bester aller Booker-Prize-Romane seit Gründung des Preises (1968), ausgezeichnet. *Midnight's Children* erzählt die Geschichte einer moslemischen Familie aus Bombay im Kontext der historischen Entwicklung des modernen Indiens vor und nach der Staatsgründung am 15. August 1947 und zeichnet anhand des Geschicks des Protagonisten Saleem und der anderen „midnight's

children“ (die alle um die Mitternacht des Unabhängigkeitstages geboren wurden, also genauso alt wie die junge Nation sind und diese symbolisieren) das Scheitern der Vielvölkerdemokratie nach. Als Pendant zu dieser indischen Thematik behandelt sein nächster Roman *Shame* (1983) die Geschichte und den politischen Niedergang Pakistans unter der Militärdiktatur.

The Satanic Verses von 1988 spielt vornehmlich in London während der Thatcher-Ära und stellt in den Schicksalen zweier moslemischer Inder aus Bombay die Identitätskonflikte und interkulturellen Orientierungsprobleme von asiatischen Immigranten in England dar. Wegen satirischer verfremdender Anspielungen auf Mohammed und den Islam erregt dieser Roman massiv Anstoß bei radikalen Moslems, besonders im Iran bei den religiösen Machthabern und Chomeini, der Rushdie 1989 mit der Fatwa belegt, verbunden mit der Auslobung einer hohen Prämie für seine Ermordung. Dieser Vorfall löst eine internationale Krise um den Iran aus. Rushdie muss sich mithilfe der britischen Behörden verbergen. Erst 1998 distanziert sich die iranische Regierung offiziell von der Fatwa, sodass Rushdie in die Öffentlichkeit zurückkehren kann.

The Moor's Last Sigh von 1995 ist der erste Roman, den er nach der Todesandrohung – noch während der Fatwa – veröffentlicht. Auffälligstes Merkmal von Rushdies Schreibweise in diesem wie in allen seinen Romanen ist die Kombination von phantastischen Elementen, spielerischen Tendenzen und ausgeprägter Fabulierfreude mit dezidiert realistischen Bezügen zur sozialen und politischen Situation der dargestellten Länder sowie zu historischen Entwicklungen und Zusammenhängen. Diese Schreibweise wird manchmal als magischer Realismus bezeichnet. Hinzu tritt eine starke Neigung zur Intertextualität, also zu Bezügen auf andere literarische Texte.

Midnight's Children

Midnight's Children ist ähnlich wie *The Moor's Last Sigh* in großen Teilen ein Familienroman, der die Geschichte einer Familie und anschließend eines einzelnen Familienmitglieds, des männlichen Protagonisten, eng mit einer größeren kollektiven Einheit, vor allem der Nation (Indien), koppelt. Beiden Familiengeschichten sind folgende charakteristische Merkmale gemeinsam, die diese Romane von anderen hier vorgestellten Beispielen un-

terscheiden: Die metonymische Koppelung der Familie an die Nation beziehungsweise die Entwicklung der modernen Welt ist explizit formuliert und hat kritische, vielfach satirische oder witzige Züge; diese Tendenz geht einher mit einem starken Hang zum Phantastischen und Grotesken. Die Familiengeschichten sind durch Gewalt, Zerfall und Zerstörung geprägt und münden in die Ausbildung eines Individuums, des jeweiligen Protagonisten, der aber – vornehmlich aufgrund seiner Prägung durch die Familie – auch alleine nicht lebensfähig ist. Insofern stellen beide Texte zugleich Entwicklungsromane dar – ein Aspekt, auf den ich hier aber nur am Rande eingehe. Mit der andersartigen Funktion der Familie hängt auch zusammen, dass im Unterschied zu den Romanen etwa von V. S. Naipaul (Kapitel 6), Thomas Mann (Kapitel 5), Wibke Bruhns und Stephan Wackwitz (Kapitel 12) – keine klaren autobiographischen Beziehungen des Autors zum Geschehen in diesen Romanen vorliegen.

In *Midnight's Children* erzählt der Protagonist Saleem Sinai retrospektiv seine Lebensgeschichte: Er wird genau wie der moderne indische Staat in der Mitternacht zum 15. August 1947 geboren und parallelisiert in seiner individuellen Entwicklung die politische und kulturelle Entwicklung der Nation – vom hoffnungsvollen Beginn harmonischer demokratischer Toleranz zur Repression und Unterdrückung abweichender Auffassungen und Werte.

Als Vorgeschichte dieses Individual- und Kollektivgeschicks wird im ersten Teil des Romans die Geschichte von Saleems Herkunftsfamilie vorgestellt, die zugleich die Wurzeln des modernen Indien spiegelt. Diese Familiengeschichte wird über vier Generationen verfolgt, von Saleems Großeltern bis zu seinem Sohn.

Die Generation der Großeltern besteht aus Aadam Aziz und seiner Frau Naseem. Aadam Aziz kehrt 1915 als ausgebildeter Arzt aus Heidelberg, Deutschland, nach Kaschmir zurück, und eröffnet hier eine Praxis. Die Geschichte setzt mit der Brautwahl ein, die sich aber eher zufällig ergibt, denn Aziz lernt seine zukünftige Frau als Patientin kennen. Sie ist die Tochter eines reichen Grundbesitzers, wie er moslemisch, aber noch ganz traditionell orientiert, während er aufgeklärt ist und säkular denkt. Schon die Partnerfindung zeigt die unterschiedliche kulturelle und religiöse Orientierung der Eltern. Aziz stellt als studierter Mediziner mit seinen naturwissenschaftlichen, rationalistischen, säkularen Einstellungen die Moderne dar, Naseem (wie ihr Vater) mit ihrer überkommenen Religiosität und Moral

den Traditionalismus. Diese strikte Moral verbietet es ihr, sich vor ihrem Arzt freizumachen; sie zeigt ihm lediglich den von Krankheit betroffenen Körperteil durch ein Loch in einem vor ihr aufgespannten großen Tuch. Im Laufe der sich in die Länge ziehenden Krankengeschichte (weil sie sich für ihn zu interessieren beginnt) sind immer neue Körperteile betroffen, sodass Aziz sie –als er sie nach einigen Jahren schließlich heiratet – schon mosaikartig, Stück für Stück in ihrer weiblichen Körperlichkeit kennengelernt hat, aber nicht als Ganze. Die gegensätzlichen modernen beziehungsweise traditionellen Einstellungen des Paares äußern sich dann in allen Lebensaspekten, in Bezug auf Religion, Politik und Kindererziehung. Als die Familie nach Bombay umzieht, findet sich Aziz in mehrfacher Hinsicht im Gegensatz zu seiner traditionellen, überwiegend hinduistischen Umgebung.

In der nächsten Generation geht es paradoxerweise um die komplizierte „Elternwahl“: Zwar ist Saleem der Erzähler unbestreitbar existent, aber es ist nicht klar, wer seine Eltern sein werden – betrachtet aus der Perspektive der nachträglichen Erzählung seiner eigenen Geschichte für eine roman-interne ZuhörerIn (sowie für den Leser). Aziz und Naseem haben drei Töchter, Emerald, Alia und Amina. Die jüngere, Amina, liebt und heiratet einen moslemischen Dichter, mit Verbindungen zur (politischen) Muslimliga, der sich aber als impotent erweist, weswegen die Ehe annulliert wird. Daraufhin heiratet Amina den eigentlich für Alia bestimmten Mann, den Geschäftsmann Ahmed Sinai. Das Paar zieht nach Neu-Delhi, und dort kommt in der Geburtsstunde der Nation ihr Sohn Saleem zur Welt. Aber er wird nun mit einem zur selben Zeit in der Klinik geborenen Sohn einer armen Hindu-Familie (Wee Willie Winkie und Vanita) absichtlich vertauscht, und zwar von einer (christlichen) Krankenschwester, die diese Vertauschung als revolutionären Akt ausgleichender Gerechtigkeit zwischen Arm und Reich intendiert. So hat Saleem im Grunde zwei Herkunftsfamilien: Biologisch stammt er von einer armen Hindu-Familie ab, kulturell und sozial geprägt aber wächst er in einer wohlhabenden Moslem-Familie auf. Bei seinem Alter Ego, Shiva, ist dies genau umgekehrt. Aber Saleems Herkunft ist noch verwickelter, denn sein richtiger Vater ist ein Engländer (William Methwold), in den sich seine Mutter verliebt hatte. Diese Konstellation der Familien für die Abstammung Saleems hat offensichtliche metonymische Implikationen für die Nation als Ganze. Der Bezug verweist auf den Gegensatz zwischen Armut und Reichtum; wichtiger aber ist der kulturell-re-

ligiöse Aspekt: Indiens Wurzeln sind sowohl der Hinduismus als auch der Islam (wenngleich sich einen Tag vor der indischen Unabhängigkeitserklärung Pakistan als moslemische Nation abgespalten hatte) sowie – insgeheim, nicht offiziell anerkannt – die Kultur der einstigen englischen Kolonialherren.

Im Verlauf der Romanhandlung, die ich nicht weiter nachzeichne, spiegeln sich auf analoge Weise die politischen Veränderungen Indiens im Aussehen und im Schicksal Saleems sowie in der Beziehung zu Shiva: Bruderkriege gegen Pakistan, Abschaffung demokratischer Freiheiten und kultureller Toleranz et cetera. Es wird entdeckt (mit katastrophalen Konsequenzen), dass Saleem mit seinen Eltern nicht blutsverwandt ist; der größte Teil seiner Familie wird im Krieg ausgelöscht, er selbst durch sein Alter Ego Shiva, im Auftrag Indira Gandhis, sterilisiert. Er hat später mit einer Frau, die wie er zu den Mitternachtskindern gehört, einen Sohn – Aadam Sinai, dessen Vater (aufgrund komplizierter Handlungsverwicklungen) aber nicht er, sondern Shiva ist. Dieser Sohn Aadam Sinai, der durch seine unabhängige, aktive, pragmatische Einstellung eine neue Hoffnung für Indiens Zukunft symbolisiert, ist also genetisch der echte Enkel von Saleems Eltern und verbindet in noch innigerer Kombination die beiden Herkunftsfamilien und -traditionen. Aber die Familie Saleems setzt sich nicht fort, aus ihr gehen nur Individuen hervor, zuerst Saleem und in der nächsten Generation dann Aadam. Saleem erscheint über weite Strecken als ein passives Opfer der Familienverhältnisse, die sich durch die politischen, sozialen und kulturellen Umweltbedingungen für ihn katastrophal und destruktiv auswirken. Aber auch hier, wie in vielen bisher behandelten Familienromanen, werden die katastrophalen Familieneinflüsse durch den Erzählvorgang kompensiert und definiert sich dabei der Protagonist in seiner persönlichen Identität durch das Erzählen seiner Herkunft und seiner Entwicklung, in diesem Fall auf besonders kulturspezifisch kulinarische Weise. Saleem arbeitet nämlich am Schluss als Koch in einer Chutney-Fabrik und erzählt sein Leben seiner Verlobten Padma, einer hinduistischen Arbeiterin in dieser Fabrik, indem er den narrativen Rekapitulations- und Konservierungsvorgang mit der Produktion dieser indischen Gewürzpasten vergleicht: Er spricht von der „chutnification of history“.

Diese Romanhandlung hat zwei etwa gleichgewichtige Dimensionen: Sie stellt eine realistische Familiengeschichte mit phantastischen Zügen dar, und sie erzählt die Entwicklung der Nation – also ein besonders klarer,

manchmal nahezu allegorischer Fall von Metonymie in der Relation der Familie zur sozialen Umwelt, wobei die phantastischen Elemente meist metaphorisch diesen Bezug zum größeren Kollektiv darstellen. Die Familie und auch das Individuum dienen aber letztlich als Strukturanalogie zum größeren Kollektiv des Landes, ohne jedoch ihren Charakter als Person und Gruppe von Personen je ganz zu verlieren. Dies Verfahren als Darstellungsprinzip wirft allerdings die kritische Frage auf, ob die Analogie von Familie zu Nation oder Gesellschaft, die auf frühere, traditionelle Gesellschaften zutraf, für die Moderne tatsächlich noch gültig ist. Dies Problem wird im Roman nie ausdrücklich thematisiert. Aber in der physischen Vernichtung der Familie in den inneren und äußeren Streitigkeiten der Nation (den Kriegen) sowie in dem vom Protagonisten am Ende des Romans vorausgesehenen eigenen Untergang in der amorphen Masse der indischen Bevölkerung kann man ein (pessimistisches) Indiz dafür erblicken, dass die Analogie Familie–Gesellschaft nicht mehr tragfähig ist: Die Nation nimmt eine unvorhergesehene gewalttätige Entwicklung, die die Familie und ihre menschlichen, interpersonalen Beziehungen unter sich begräbt.

Neben der Familie gibt es im Roman noch eine andere (phantastische) Form der Repräsentation der Nation durch eine menschliche Gruppierung: die sogenannte „midnight’s children’s conference“. Aufgrund ihrer Geburt in der Sekunde der Entstehung von Indiens nationaler Selbstständigkeit haben alle Mitternachtskinder die magische Fähigkeit der telepathischen Kommunikation miteinander, die sie auf diesen Konferenzen zum friedlich verständnisvollen neugierigen Austausch unterschiedlicher Ansichten und Einstellungen nutzen – deutliches Emblem einer Mentalitätsutopie für die pluralistische Konzeption der indischen Vielvölkerdemokratie, wie sie dem Gründungsvater Nehru vorschwebte. Die zunehmende Rivalität zwischen Mitternachtskindern, besonders auch von Saleem und Shiva, bis hin zum Abbruch der Konferenzen spiegelt die zunehmende Korrumpierung und schließliche Aufgabe dieses Ideals in der politischen Entwicklung Indiens. Sowohl die Familie als auch diese phantastische Konferenz vermögen nicht mehr, die Entwicklung der gesamten nationalen Gesellschaft zu repräsentieren.

The Moor's Last Sigh: Die Plot-Struktur

The Moor's Last Sigh präsentiert in vergleichbarer Weise die Geschichte einer Familie (der da Gama-Zogoibys) über vier Generationen sowie die sich daraus ausdifferenzierende Geschichte eines Individuums, des Protagonisten und Erzählers Moraes Zogoiby, genannt „Moor“ (der Maure). Diese beiden Mikro-Erzählungen einer Familien- und einer individuellen Entwicklungsgeschichte sind eingebettet in zwei Makro-Erzählungen von unterschiedlicher Reichweite: zum einen in die globale Geschichte der Welt vom Beginn der Neuzeit um 1500, zum anderen in die nationale Geschichte Indiens mit dem Aufkommen von Unabhängigkeitsbestrebungen nach 1900 und der Entwicklung seit der im Jahre 1947 errungenen Unabhängigkeit. Das Romangeschehen ist somit eine Kombination und Überlagerung von insgesamt vier Geschichten oder Plot-Linien mit unterschiedlicher zeitlicher Erstreckung und Phasierung: Welt, Nation, Familie, Individuum. Erzählerisch dargeboten werden diese Plot-Linien von einem sich selbst in seiner Individualität inszenierenden Erzähler mit ständigen Analepsen und Prolepsen (Vor- und Rückgriffen). Die metonymischen Relationen der Familien- und Individualgeschichten sind komplexer als in *Midnight's Children*. Es handelt sich insgesamt weniger um eine Spiegelung als um die vielfältigen Auswirkungen der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Umweltbedingungen auf Familie und Individuum. Dass hier keine einfache Widerspiegelung des Kollektiven im Individuellen vorliegt, geht bereits aus der nicht-repräsentativen Herkunft der da Gama-Zogoibys als Angehörige einer europäisch-christlichen beziehungsweise jüdischen Minorität in Südindien hervor.

Zum besseren Verständnis der Familienentwicklung seien zunächst die beiden Makro-Erzählungen skizziert. – Die oberste Ebene des Romans bildet der globale Plot der europäischen Expansion seit Beginn der Neuzeit, speziell die Entdeckung des Seewegs nach Indien durch den Portugiesen Vasco da Gama, die Gründung von Kolonien in Südindien, in Cochín um 1500 und in Goa um 1510 und die Etablierung des lukrativen Gewürzhandels. (Später, am Ende des 18. Jahrhunderts, übernehmen die Engländer die Macht auf dem Subkontinent.) Ein weiteres nahezu zeitgleiches welthistorisches Ereignis dieser Makro-Erzählung der Neuzeit, das eine wichtige Rolle für den Roman spielt, ist der Abschluss der Wieder-Eroberung („Reconquista“) Spaniens mit der Einnahme Granadas durch die katholischen

Könige Isabella und Ferdinand im Jahre 1492, auch dies ein Beginn der Neuzeit: Der letzte Maurenherrscher – Sultan Abu Abd Allah Muhammad XI, spanisch Boabdil – übergibt die Alhambra kampflos den Siegern und geht ins Exil; von einem Hügel – so die Legende – blickt er mit einem Seufzer auf die verlorene Pracht zurück – „el último suspiro del moro“, worauf der Romantitel anspielt: *The Moor's Last Sigh*. Nach der ‚Reconquista‘ wird die unter den Mauren praktizierte religiöse Toleranz von den Christen aufgehoben, und die Juden (und Moslems) müssen konvertieren oder werden vertrieben. Einige von ihnen emigrieren nach Cochín. Darüber hinaus ist dieser Sieg bekanntlich Anlass für Kolumbus' Expedition nach Westen, die Entdeckung Amerikas und die anschließende Kolonisierung dieses Kontinents. Die europäische Expansion in Form der Kolonisierung anderer Kontinente ist trotz deren vielfach rücksichtsloser Ausbeutung, den dadurch verursachten Zerstörungen und dem damit verbundenen menschlichen Leid jedoch zugleich der Export westlicher Modernisierungstendenzen in diese traditionellen Kulturen mit gewichtigen späteren politischen und wirtschaftlichen Folgen für die weitere Entwicklung der Länder, wie letztlich beispielsweise der nationalen Emanzipation und Demokratisierung Indiens.

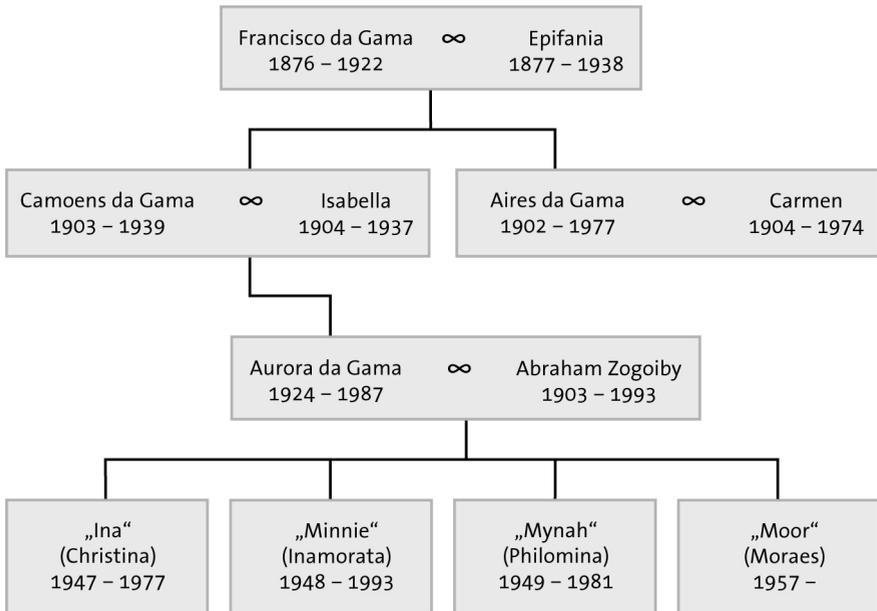
Die zweite Plot-Linie besteht in der Geschichte Indiens als Nationalstaat von der beginnenden Befreiungsbewegung unter Gandhi und Nehru Anfang des 20. Jahrhunderts über die Unabhängigkeitserklärung im Jahre 1947 und die demokratische Politik unter Nehru bis zur Aussetzung der demokratischen Gesetze durch seine politisch autoritäre Tochter Indira Gandhi während der ‚Emergency‘ (der Notstandsgesetze) von 1975 bis 1977 und zum gewalttätigen Hindu-Fundamentalismus der Neunzigerjahre. Diese Erzählung ist die Geschichte eines Verfalls – des Verfalls der demokratischen und rechtlichen Ordnung Indiens wie auch der Toleranz religiöser und kultureller Vielfalt als der Grundprinzipien der gesellschaftlichen Verfassung. In dieser Hinsicht analogisiert der Roman die Entwicklung im zeitgenössischen Indien mit der Spaniens während und nach der ‚Reconquista‘. Der Verlust von kultureller Pluralität und Toleranz gegenüber Andersartigkeit in beiden Ländern wird miteinander gleichgesetzt.

Die Familiengeschichte in der ersten und zweiten Generation

Die dritte Plot-Linie umfasst die konfliktreiche Geschichte der Familie da Gama-Zogoiby, deren Wohlstand auf dem Gewürzhandel in Cochin beruht und deren Ursprünge eng mit der globalen Makroerzählung der europäischen Expansion und Kolonialisierung zusammenhängen: Die Eröffnung des Seewegs nach Indien diene bekanntlich der Ermöglichung des Imports der kostbaren asiatischen Gewürze nach Europa nach der Versperung des Landweges durch die türkischen Eroberungen. In der Hauptlinie sieht sich die Familie als Nachfahren des portugiesischen Entdeckers und Kolonisators Vasco da Gama von 1500; sie gehört also zu einer europäisch-katholischen Minorität in Südindien. Die Mutter des Erzählers – Aurora da Gama – heiratet 1939 den Juden Abraham Zogoiby, einen Angehörigen der jüdischen Minorität in Cochin. Die Zogoibys führen ihre Ursprünge auf das maurische Granada Ende des 15. Jahrhunderts zurück; sie behaupten, von einer jüdischen Geliebten Boabdils abzustammen, also sowohl maurische als auch jüdische Wurzeln zu haben; und sie gehören damit in beiderlei Hinsicht zu der Verliererseite der Expansion. Die Juden wurden 1492 nach der Einnahme Granadas aus Spanien vertrieben. Der arabische Name der Familie, Zogoiby, bedeutet ‚der Glücklose‘: So wurde Boabdil wegen seiner Niederlage bezeichnet.

Die eigentliche Familienerzählung setzt um 1900 mit den Urgroßeltern des Erzählers Moraes ein: Francisco und Epifania da Gama mit ihren beiden Söhnen Aires und Camoens. Die Familie bildet hier äußerlich noch eine abgegrenzte Einheit, was sich in der räumlichen Abgeschlossenheit des Familiensitzes auf einer Insel, Cabral Island in Cochin, bildlich spiegelt; sie ist aber bereits intern gespalten und repräsentiert in sich den Grundkonflikt aller Geschichten dieses Romans – den Konflikt zwischen Tradition und Moderne. Der Konflikt zwischen diesen beiden widerstreitenden Tendenzen wird im Laufe der Generationen nur verschieden in der Familie auf einzelne Mitglieder verteilt, aber nie gelöst. In ihm manifestiert sich eine Neigung zur einseitigen Einnahme starrer Positionen, entweder der Fixierung auf die Tradition, der Ablehnung von Veränderung und Entwicklung oder aber der Innovation, dem Verlangen nach Veränderung im Sinne einer Verbesserung – die Neigung zu einer Spaltung, die ein großes Zerstörungspotential besitzt und sich letztlich als Selbstzerstörung der Familie auswirkt.

Stammbaum der Familie da Gama



Während Epifania religiös, kulturell und politisch an etablierten Ordnungen festhält (Katholizismus, kulturelle Orientierung an Portugal, Befürwortung der britischen Kolonialherrschaft), vertritt Francisco moderne und modernistische Positionen: Er ist Atheist, verbessert mit Innovationen die Lebensbedingungen der einheimischen Bevölkerung und arbeitet für die Unabhängigkeit Indiens, indem er für ‚Home Rule‘ und ein eigenes indisches Parlament eintritt, weswegen er mehrfach ins Gefängnis geworfen wird. Auch künstlerisch und kulturell steht er aktiv auf Seiten der Moderne: Er lässt sich durch den modernistischen Architekten Le Corbusier zwei Pavillons bauen, die den Osten und den Westen symbolisieren und zwischen denen er als Zeichen interkultureller, pluraler Orientierung mit seiner Familie hin- und herzieht. Am Ende scheitert er jedoch mit seinen Projekten, vornehmlich aufgrund eigener Narrheiten und Phantastereien: Er entwirft eine abstruse Theorie von „Gewissensfeldern“ („fields of conscience“) und „Gama-radiation“ (einer nach ihm benannten „moralische

Strahlung“), mit der er sich zum Gespött der Leute macht, seine öffentlichen Wirkungsmöglichkeiten zerstört und über die er vor allem auch seine Geschäfte vernachlässigt. Epifania, die sein Engagement für die indische Unabhängigkeit und die moderne Kunst immer verurteilt hatte, triumphiert über ihn und hilft seinem Untergang nach: Er nimmt sich das Leben (er geht ins Wasser) – Wurzel der selbstzerstörerischen Tendenzen der Familie, aber auch erstes Beispiel für die interne Schwäche und Lebensuntüchtigkeit insbesondere der Männer, der Familienväter:

[...] wollen wir doch nicht vergessen, wer mit dem Ganzen angefangen hat, wer der erste war, der sein Element verließ und ertrank, durch wessen nassen Tod der Henkersschemel umgestoßen und der Grundstein entfernt wurde, so dass die Familie die schiefe Ebene hinabzugleiten begann (bis schließlich ich selbst in den Abgrund geschleudert wurde): Francisco da Gama, Epifanias dahingegangener Ehegatte (27).¹

Da wir allmählich zur Sache kommen, zum Kern der ganzen Familienzwiste, der vorzeitigen Todesfälle und unglücklichen Lieben und wahnsinnigen Leidenschaften und schwachen Lungen, von Macht und Geld und der moralisch noch zweifelhafteren Verführungen und Mysterien der Kunst [...] (27).²

Die im letzten Zitat betont heterogen zusammengestellten Missgeschicke – Zerwürfnisse, vorzeitige Tode, behinderte Liebesbeziehungen und wilde Liebesleidenschaften, Atemprobleme sowie Macht und Geld gegenüber Kunst – sind die vielfältigen Formen, in denen sich später die Selbstzerstörung der Familie im Einzelnen abspielt, vielfach als Folge der Unversöhnlichkeit der eingenommenen Haltungen und Positionen der führenden Familienmitglieder. Epifania versucht jetzt – vergeblich – die Matriarchin nach traditioneller Manier zu spielen, Herrschaft über ihre Schwiegertöchter auszuüben und sich des Firmenvermögens zu bemächtigen. Dies misslingt: Das Testament spricht das Geld den Söhnen Aires und Camoens zu,

¹ “[...] let’s not forget who started the whole thing, who was the first one to go out of his element and drown, whose watery death removed the linch-pin, the foundation-stone, and began the long slide, which ended up by dumping me in the pit: Francisco da Gama” (14f).

² “[T]he root of the whole matter of family rifts and premature deaths and thwarted loves and mad passion and weak chests and power and money and the even more morally dubious seductions and mysteries of art [...]” (14).

und die Schwiegertöchter, vor allem Isabella, unterwerfen sich Epifania nicht. Die Folge ist Hass und Kampf zwischen der Mutter und den Schwiegertöchtern; ein Hass, der dann auf die folgende Generation – Camoens' und Isabellas Tochter Aurora – vererbt wird.

Der Gegensatz Tradition–Moderne verteilt sich in der nächsten Generation auf die beiden Söhne Aires beziehungsweise Camoens und deren Familien: Aires repräsentiert mit seiner Frau Carmen die Tradition (Standesdünkel, Dandytum, pro-britische Haltung); demgegenüber tritt Camoens für soziale Gleichheit und die indische Unabhängigkeit ein, seine Frau Isabella verkörpert später den modern säkularen Geschäftsgeist. Dieser Gegensatz der beiden Söhne zeigt sich auch in der jeweiligen Brautwahl. Für Aires gelingt es der Mutter noch, die Frau nach familienpolitischen Motiven auszuwählen: Carmen, seine Kusine, die aus einer sozial passenden Familie stammt und sowieso untergebracht werden musste. Die Folge, dass dem Mann eine emotionale Bindung zu seiner Frau fehlt und er erotische Erfüllung woanders sucht, manifestiert sich hier krass: Aires ist homosexuell und verlässt sogar bereits in der Hochzeitsnacht seine Braut, um sich mit seinem Geliebten zu treffen – auf grotesk drastische Weise:

Sie [Carmen] erwähnte keiner Menschenseele gegenüber, daß ihr Ehemann in der Hochzeitsnacht das Schlafzimmer erst sehr spät betreten hatte, seine verängstigte, magere junge Frau, die jungfräulich-zitternd im Bett lag, einfach ignorierte, sich langsam und gewissenhaft entkleidete, um sodann seinen nackten Körper (in den Proportionen dem ihren ganz ähnlich) nicht weniger sorgfältig in das Brautkleid zu zwängen, das ihre Zofe als Symbol für die Vereinigung auf einer Schneiderpuppe zurückgelassen hatte, und den Raum durch die Außentür des Aborts zu verlassen. Carmen hörte unten auf dem Wasser einen Pfiff, und als sie sich, nur mit dem Bettlaken bekleidet, erhob, sah sie das Brautkleid im Mondschein glänzen, während sich die bleischwere Erkenntnis, welche eine Zukunft sie erwartete, auf ihre Schultern herabsenkte und sie für immer niederdrückte. Ein junger Mann ruderte mit der Robe und dem, der darin steckte, eilfertig davon, offenbar auf der Suche nach dem wie auch immer gearteten Ziel, das für diese obskuren Wesen die Seligkeit war (25).³

³ “[Carmen’s] husband had entered her bedroom late, ignored his terrified and scrawny young bride who lay virginally quaking in the bed, undressed with slow fastidiousness, and then

[Wegen dieser Bootsfahrt wird Aires' langjähriger Liebhaber vom Erzähler stets ironisch als „Prince Henry the Navigator“ bezeichnet, nach dem portugiesischen König „Heinrich der Seefahrer“. Übrigens zeichnet sich selbst in diesem kleinen Detail der metaphorische Bezug der Familienbeziehungen auf die Ebene des übergeordneten Kollektivs, der Nationen ab, der das Darstellungskonzept der Familie in diesem Roman ist.]

Konsequenterweise bleibt diese Ehe ohne Nachkommen. Demgegenüber heiratet Camoens aus Liebe die mittellose Waise Isabella (genannt „Belle“), ohne Rücksicht auf dynastische oder kommerzielle Erwägungen, auch ohne die Mutter vorher überhaupt auch nur zu informieren, mit der Folge einer dauerhaften Animosität zwischen Epifania und Belle. Gegenüber der traditionellen Brautwahl im Falle von Aires vertritt Camoens das moderne Prinzip der Liebesheirat. Aus dieser Ehe geht eine Tochter hervor: Aurora, die spätere Mutter des Erzählers Moraes, die die Feindschaft gegen Epifania erbt.

Auch die beiden Söhne sind, noch ausgeprägter als der Vater, schwach und vernachlässigen das Geschäft. Aires widmet sich ganz seinen vielfältigen Liebesaffären und fühlt sich schon aufgrund seines sozial hohen Selbstbildes nach (britischer) Gentleman-Manier nicht dem Geschäft verpflichtet. Camoens versteigt sich wie sein Vater in reformerische oder revolutionäre Ideen, zum Beispiel durch den Versuch einer kommunistischen Agitation mithilfe von indischen Lenin-Imitatoren, und macht sich damit lächerlich. Aber – Indiz der Toleranz und Koppelung unterschiedlicher Lebensformen und Orientierungen in seiner Person, wie bei seinem Vater – er verbindet seine nationalistische, anti-britische Haltung mit einer Liebe zu England und besonders zur englischen Dichtung. Doch aufgrund der anderweitigen Interessen sowie der mangelnden Führungsqualitäten in Familie und Firma kümmern sich Aires und Camoens nicht um den wirtschaftlichen Erhalt der Familie, sodass jetzt die Frauen die Macht übernehmen.

Epifania und Carmen streiten um die Leitung und lösen durch ihre Rivalität den „Kampf der Schwiegerfamilien“ („battle of the in-laws“) aus,

with equal precision slipped his naked body (so similar in proportions to her own) into the wedding-dress which her maidservant had left upon a tailor's dummy as a symbol of their union, and left the room through the latrine's outside door. Carmen heard whistles borne towards her on the water, and rising sheet-shrouded while the heavy knowledge of the future fell upon her shoulders and pushed them down into a stoop, she saw the wedding-dress gleaming in moonlight as a young man rowed it and its occupant away, in search of whatever it was that passed, among such occult beings, for bliss" (13).

den rücksichtslosen offenen blutigen Krieg um die Kontrolle der Firma, in dem sie jeweils den eigenen Clan zur aktiven Unterstützung heranziehen (gemäß der Orientierung an traditionellen Normen von Familiensolidarität) und schließlich dazu übergehen, gegenseitig die Felder und Gewürzvorräte zu vernichten – weiteres eklatantes Beispiel für die Neigung zur Selbstzerstörung innerhalb der Familie. Wegen ihrer nominellen Verantwortlichkeit für die Gefährdung der öffentlichen Ordnung durch diesen Familienkrieg werden beide Brüder verhaftet und jahrelang ins Gefängnis geworfen (1925). Die so bedingte Abwesenheit macht die Schwäche ihrer Position in der Familie vollends offensichtlich. In dieser Krisensituation der feindlichen Spaltung der Familie (dieser Teil der Familiengeschichte trägt die Überschrift „A House Divided“) greift Belle rettend ein. Sie beendet den innerfamiliären Krieg, indem sie eine formale Teilung des Geschäfts erwirkt: „[...] teilte sie das Herrenhaus mitsamt seinem Inhalt, seinen Höfen und Gärten genau in der Mitte“ (66)⁴ mithilfe einer weißen Linie und verhilft durch ihr geschäftliches Geschick erst der einen Hälfte der Firma, dann schließlich mit Einwilligung von Aires auch der zweiten, zu neuer Prosperität. Belles Selbstständigkeit zeigt sich auch in ihrer rücksichtslos wilden Jagd nach Lebensgenuss während des Gefängnisaufenthaltes ihres Mannes – sie raucht wie ein Vulkan; und sie geht allnächtlich auf Männerfang: Ihrer Tochter Aurora sagt sie erläuternd: „Mummy’s hunting tigers tonight“ oder „Mummy needs lion meat to munch“ (44). Nach Camoens’ Entlassung gibt sie aus Liebe zu ihrem Mann ihr promiskues Verhalten jedoch sofort wieder auf, stirbt aber kurze Zeit danach an Lungenkrebs (1937). Dies ist ebenfalls ein Symptom für die interne Schwäche der Familie in manchen ihrer Mitglieder – Schwierigkeiten beim lebensnotwendigen Atmen: Moraes leidet an Asthma, und auch sein letzter Seufzer („last sigh“) als Ausdruck tatenloser Resignation ist damit verknüpft; Abraham hat gleichfalls eine schwache Brust; Francisco nimmt sich das Leben durch Ertrinken, also eigentlich Ersticken – wie später ebenfalls Camoens (1939), paradoxerweise aus Sehnsucht nach seiner verstorbenen Frau wie aus Kränkung durch ihre Untreue während seines Gefängnisaufenthaltes, als er später von dieser erfuhr. Diese konstitutionelle Schwäche mancher – besonders männlicher – Familienmitglieder wird im Roman vielfach (leitmotivartig) konstatiert, aber nicht explizit erklärt, scheint aber in einem Zu-

⁴ “[S]he split the mansion, its contents, courtyards and gardens, right down the middle“ (42).

sammenhang zu stehen mit der Starrheit von Positionen, unter anderem im Konflikt Tradition–Moderne, in dem gerade die Befürworter von Veränderungen und Weiterentwicklungen, die Vertreter vermittelnder Einstellungen, von Mischung und Vielfalt unterliegen. Später im Roman versucht der Erzähler Moraes allerdings, eine allgemeine Begründung für diesen familialen wie nationalen Verfall im Sinne eines generellen Epochenniedergangs zu formulieren:

Früher einmal gab es tatsächlich Giganten auf unserer Bühne; gegen Ende eines Zeitalters muß Prinzipalin Geschichte jedoch mit dem auskommen, was sie kriegen kann. In jenen Tagen war Jawaharlal [Vorname des Staatsgründers Nehru] nichts als der Name eines ausgestopften Hundes [so nannte Aires aus Verachtung für das moderne Indien seinen Hund, den er nach dessen Tod ausstopfen ließ] (455).⁵

Die Familiengeschichte in der dritten Generation

In der folgenden – dritten – Generation gibt es nur noch ein Kind: Aurora (geboren 1924), die Tochter von Camoens und Belle und spätere Mutter des Erzählers Moraes. Der Antagonismus innerhalb der Familie verschärft sich: Aurora hasst ihre Großmutter Epifania und ist letztlich dadurch schuld an ihrem Tod (1938), da sie es unterlässt, ihr bei einem Anfall Hilfe zukommen zu lassen. Sie steht dezidiert auf Seiten der Moderne und gegen die Tradition wie ihr Vater und ihr Großvater. Bei der ‚Bräutigamswahl‘ lässt sie sich von ihrer spontanen Liebesleidenschaft leiten und nimmt – wie ihr Vater – keinerlei Rücksicht auf dynastische Familieninteressen, ignoriert darüber hinaus ohne Skrupel traditionelle soziale, ethnische und religiöse Differenzen, indem sie einen kleinen Angestellten ihrer Firma, den Juden Abraham Zogoiby, verführt und heiratet (1939) und hierin ein prononciert modernes Ehekonzept praktiziert. Sie ist zu diesem Zeitpunkt 15, er bereits 36. Wegen der rücksichtslosen Hitzigkeit und Leidenschaftlichkeit ihrer Liebesbegegnungen in den Gewürzspeichern nennt Moraes die Liebe seiner Eltern „pepper love“. Auch die Eheschließung ist extrem unkonventionell, denn

⁵ “Once, indeed, there were giants on our stage; but at the fag-end of an age, Madame History must make do with what she can get. Jawaharlal, in these latter days, was just the name of a stuffed dog” (352).

sie wird nicht offiziell sanktioniert (aufgrund der Widerstände von jüdischer wie christlicher Seite), sondern durch ihre heimliche Liebesvereinigung vollzogen, bei der sie jedoch durch einen anglikanischen Geistlichen zusammen mit Aires und Carmen überrascht werden, was Aurora – auf die indignierte Frage ihres Onkels: „*Was soll dies heißen?* [Hervorh. Orig.]“ – sarkastisch-trotzig als Erfüllung der rituellen Voraussetzungen umdeutet: „Das soll heißen, dass wir heiraten wollen [...]. Hör zu [...], hier ist ein Priester, nächste Angehörige sind zur Stelle, und du wirst mich jetzt liebenswürdigerweise meinem Ehemann übergeben“ (146).⁶ Aurora setzt die modernistisch-nationalistischen Ansätze und Tendenzen ihres Vaters und Großvaters kreativ und erfolgreich fort: Sie ist dezidiert a-religiös, kämpft gegen die britische Kolonialmacht und erlangt als Malerin nationale Berühmtheit, indem sie sozialkritische Sujets malt und auf ihren Bildern die Überwindung trennender Grenzen und Gegensätze gestaltet. Nach der Heirat mit Abraham Zogoiby widmet sich Aurora der Kunst, während Abraham die Geschäftsleitung übernimmt, die Firma geschickt und kompetent durch den zweiten Weltkrieg rettet und später zu einem Großkonzern ausbaut. 1945 zieht das Paar nach Bombay um, dem wirtschaftlichen und kulturellen Zentrum Indiens. Sie haben drei Töchter und einen Sohn, Moraes, den Protagonisten des Romans.

Mit dieser Heirat tritt eine entscheidende Veränderung in der Familiengeschichte ein. Anders als bei den Eheschließungen in den vorherigen Generationen wird jetzt ein Mann, und nicht eine Frau, eingeheiratet und spielt zudem vor allem die Familie des eingeheirateten Partners eine tief greifende Rolle. Abraham kommt als niederer Angestellter nicht nur aus einer anderen sozialen Klasse, sondern als Jude auch aus einer anderen kulturellen und religiösen Tradition. Während die da Gamas ihre Herkunft von den Gewinnern der Geschichte (den europäischen Kolonisatoren und Modernisierern) ableiten, repräsentieren die Zogoibys in zweifacher Hinsicht die Verlierer: als vertriebene Juden und durch ihre Assoziation mit den besiegten (und vertriebenen) Mauren. Die veränderte und erweiterte Familie der da Gama-Zogoibys verkörpert insofern in sich eine soziale und kulturelle Diversität, Vielfalt und Toleranz – ein Prinzip, das Aurora darüber hinaus als Ideal, Thema und Struktur zur Grundlage ihrer Bilder

⁶ *“What is the meaning of this?” – “The meaning of this is marriage [...] Look [...] here is a priest, and close family members are present, and you are cho chweetly giving me away [Hervorh. Orig.]”* (100f).

macht und das Moraes in seiner Individualentwicklung als Kennzeichen seiner Identität begreift. Moraes kommt bei der Diversität seiner Persönlichkeitsdeterminanten schließlich dazu, diese von einem negativen zu einem positiven Moment umzudeuten und sich, statt über Homogenität und Einheit, über Pluralität und Heterogenität zu definieren. Im Zusammenhang mit der kirchlich nicht-sanktionierten Heirat seiner katholischen Mutter und seines jüdischen Vaters beschreibt er sich demgemäß despektierlich als Bastard:

Ich jedoch wurde weder zum Katholiken noch zum Juden erzogen. Ich war beides und nichts: ein anonymer Jewholic, eine Cathjewnuß, ein Schmelztiegel, eine Promenadenmischungstöle. Ich wurde – wie lautet die Bezeichnung heutzutage? – *atomisiert*. Yessir: eine echte Bombay-Mischung [eine in England beliebte indische Knabbermischung].

„Bastard“: Mir gefällt der Klang dieses Ausdrucks. *Baas*, ein Geruch, ein Stinkepuh, *turd* (Kötel) spricht für sich selbst. Ergo, *Bastard*: ein stinkender Scheißhaufen. Wie zum Beispiel ich [Hervorh. Orig.] (151).⁷

Mit Wortspielen akzeptiert er sich trotzig-witzig und unheroisch als nicht rein-rassig, nicht-homogen und kehrt die übliche Abwertung von Vermischung und Unreinheit in ihr Gegenteil um.

Wenngleich die da Gama-Zogoibys als Angehörige kleiner Minoritäten und durch ihre insulare Lokalisierung auf Cabral Island in Cochin von der großen Masse Indiens abgekapselt sind, repräsentieren sie doch – sozusagen metonymisch – die ursprüngliche Diversität und Toleranz des Vielvölkerstaates: Hierin besteht ihre wichtige symbolische (und symptomatische) Funktion für die geschichtliche Entwicklung der Nation. Diese Funktion wird durch den Umzug der Familie in die Metropole Bombay praktisch umgesetzt.

Doch unterhalb dieses äußeren wirtschaftlichen, emotionalen und genealogischen Erfolges der Familiengeschichte in dieser Generation wirken in mehrfacher Hinsicht zerstörerische Tendenzen aus der Vergangenheit

⁷ "I [...] was raised neither as a Catholic nor as Jew. I was both, and nothing: a jewholic-anonymous, cathjew nut, a stewpot, a mongrel cur. I was – what's the word these days? – *atomised*. Yessir: a real Bombay mix. – *Bastard*: I like the sound of the word. *Baas*, a smell, a stinky-poo. *Turd*, no translation required. Ergo, Bastard, a smelly shit; like, for example, me [Hervorh. Orig.]" (104).

fort, ehe sie später ans Licht treten und ihr Zerstörungswerk verwirklichen, und zwar sowohl von Abrahams als auch Auroras Familie her. Was Abrahams Seite betrifft, so ist seine Mutter Flory Zogoiby aus rassistischen und religiösen Gründen vehement gegen die Heirat ihres Sohnes mit einer nicht-jüdischen Frau. Flory steht überhaupt für die Prinzipien der Reinheit und aggressiven Abgrenzung (und ist in dieser Hinsicht das absolute Gegenteil von Aurora):

Mit ihrem Krückstock zog sie einen Strich in den Staub. Auf einer Seite die Synagoge, Flory und die Geschichte; auf der anderen Abraham, sein reiches Mädchen, das Universum, die Zukunft – allesamt unrein (104).⁸

Abraham setzt sich über das Verbot der Mutter hinweg (unter anderem begründet mit dem Hinweis auf die mythische Abstammung vom Araber Boabdil und seiner jüdischen Mätresse), aber das bedeutet die radikale Abkoppelung von und der Ausschluss aus seiner eigenen kulturellen Tradition. Als Abraham später Kapital für sein Geschäft von der Mutter leiht (angeblich die Juwelen Boabdils, wahrscheinlicher nur Schmuggelgut), muss er ihr dafür – wie im Märchen von Rumpelstilzchen – seinen erstgeborenen Sohn versprechen; als Aurora von diesem „deal“ erfährt, verweigert sie sich verärgert ihrem Mann bis zum Tode Florys (1945), nach dessen Eintreten sie sich mit ihm trifft, um ihn zur Fortsetzung ihrer Liebe aufzufordern: „Then come on, mister, let’s go indoors and create“ (120). Abraham bringt also das Erbe seiner Herkunftsfamilie in die Geschäfte der da Gamas ein, aber um den Preis der jahrelangen Stagnation des Familienlebens und der Verzögerung ihrer Fortpflanzung – eine der Wurzeln des späteren Scheiterns der Ehe.

Noch gravierender ist das zerstörerische Element auf Auroras Seite. Sie fühlt sich schuldig am Tod ihrer Großmutter Epifania und erzählt Abraham in ihrer Hochzeitsnacht von deren sterbendem Fluch („the old woman’s dying curse“) über die Familie:

[...] Abraham [hatte] sich seinem Schicksal ergeben [...], ohne mit der Wimper zu zucken; nachdem er also, verbannt aus der Gemeinschaft

⁸ “With her walking stick [Flory Zogoiby] drew a line in the dust. On one side, the synagogue, Flory and history; on the other, Abraham, his rich girl, the universe, the future – all things unclean” (70).

seiner eigenen Leute, die letzte Verwünschung der Matriarchin auf sich genommen hatte, die Epifania Aurora damals ins Ohr flüsterte und deren süßes Gift die junge Frau nunmehr in das seine träufelte: *Ein Haus, das gegen seinen Willen geteilt wurde, kann nicht bestehen, hat sie gesagt, mein Gatte, möge dein Haus auf ewig geteilt bleiben, mögen seine Fundamente zu Staub zerfallen, mögen deine Kinder sich gegen dich erheben, und möge dein Fall ein harter sein* [Hervorh. Orig.] (144).⁹

Durch seine Einheirat in die Familie übernimmt Abraham praktisch auch diesen Fluch und setzt ihn später selbst mit um.

Entwicklungen in der dritten Generation

Aber diese Selbstzerstörung tritt nicht sofort ein. Zunächst entwickelt sich die Familie in der dritten Generation mit Dynamik und voller Verheißung eines Neuanfangs. Die Eltern Aurora und Abraham haben klar getrennte Interessen- und Handlungsbereiche. Aurora widmet sich ganz ihrer Malerei und steigt zur anerkannten Vertreterin der modernen progressiven Kunst Indiens auf – progressiv und modern im Sinne der dezidierten Abkehr von der Tradition (in Bezug auf Religion und Klassenhierarchie) und der Propagierung von Pluralität und Toleranz. Im Unterschied zu ihrem ähnlich eingestellten, aber ineffektiven und resignierenden Vorgängern in der Familie, Großvater Francisco und Vater Camoens, setzt sie diese Ideen energisch, kreativ und erfolgreich um und erwirbt dafür hohe landesweite Anerkennung. Abraham verkörpert – ebenfalls, aber in anderem Sinne, im Gegensatz zu Francisco und Camoens und in extremer Steigerung von Belles Ansätzen – den modernen kapitalistischen Geschäftsgeist. Mit Raffinement und großer Skrupellosigkeit baut er das Geschäft gezielt über den Gewürzhandel hinaus durch feindliche Übernahmen anderer Firmen zu einem mächtigen Konzern aus. Seine Geschäftsaktivitäten erstrecken sich schließlich auch im großen Maßstab auf die organisierte Kriminalität, die

⁹ “Abraham without flinching accepted his fate; banished from the fellowship of his own people, he took upon himself the matriarch’s last malediction, which Epifania whispered into Aurora’s ear and whose sweet poison the young woman now dropped into his: *a house divided against itself cannot stand [...] may your house be for ever partitioned, may its foundations turn to dust, may your children rise up against you, and may your fall be hard* [Hervorh. Orig.]” (99).

Organisation von Prostitution, Handel mit Drogen und Waffen, sogar mit Atombomben für die islamische Welt. Was den Familienvätern der vorhergehenden Generationen in der Firmenleitung fehlte, besitzt Abraham im Höchstmaß, wenn nicht im Übermaß – rücksichtslosen, kapitalistischen Geschäftssinn ohne moralische Bedenken. Beide Eltern repräsentieren damit im Bereich sowohl der Kunst als auch der Wirtschaft die Moderne in der radikalen Emanzipation von der Vergangenheit und der Tradition.

Hier werden, vorübergehend, die Balance und gegenseitige Akzeptanz unterschiedlicher Ausrichtungen erreicht, im Sinne der Familienentwicklung ein positives Moment. Aber diese Balance beruht zugleich auf einer Polarisierung dieser Einstellungen, die zudem übersteigert sind. Und die Balance derartiger Polarisierungen ist labil und hat nur momentan Bestand. Sie kann leicht zerfallen und wieder in einem neuen Konflikt ausbrechen – was später auch tatsächlich in vielfältiger Form geschieht.

Das Paar hat insgesamt vier Kinder, die in der Unterschiedlichkeit ihrer Ausrichtungen das Prinzip der Pluralität innerhalb der Familie veranschaulichen, drei Töchter und einen Sohn. Die Töchter bekommen von Aurora christliche Namen, die aber von Abraham indisch umformuliert werden. Ina (eigentlich Christina) zeichnet sich durch besondere körperliche Schönheit aus, die ihren weiteren Lebensgang bestimmt: Sie entläuft mit dem Erben einer von Abraham aufgekauften Firma, taucht ein in die Welt der Popmusik und gibt sich wildem Lebensgenuss hin. Minnie (eigentlich Inamorata) tritt als Nonne in ein christliches Kloster ein und zieht sich ganz aus der Welt zurück. Mynah (eigentlich Philomina) wird Anwältin und engagiert sich für den Kampf gegen Korruption und Wirtschaftskriminalität, wodurch sie auch auf die Machenschaften ihres Vaters stößt und gegen diese vorgeht. Nach einer Pause von acht Jahren wird 1957 als letztes Kind der Sohn Moraes, der Erzähler, geboren, der zwei (phantastische) körperliche Defizite aufweist: Er hat eine verkrüppelte rechte Hand, und er lebt und altert doppelt so schnell wie andere Menschen. Seine Zeugung ist geheimnisumwittert. Er ist entweder das Ergebnis einer Affäre Auroras mit dem indischen Ministerpräsidenten Nehru oder tatsächlich der Sohn Abrahams, wurde jedoch möglicherweise – so wird angedeutet – mit einem Fluch von der verstorbenen Mutter Abrahams, Florys, belegt, als diese zum Zeitpunkt der Zeugung als Geist Aurora erschien – ein Fluch, der sich dann in den körperlichen Anomalien manifestiert, als späte Rache für die Nicht-Einlö-

sung von Abrahams Versprechen, seiner Mutter den erstgeborenen Sohn zur Erziehung zu überlassen.

Aber trotz dieser an sich verheißungsvollen Ausgangssituation erreicht die Selbsterstörung der Familie in dieser Generation einen neuen Höhe- und zugleich ihren Endpunkt. Es beginnt mit dem Scheitern der so leidenschaftlich begonnenen Ehe. Schon Abrahams Verschweigen seines ‚deal‘ mit Flory und Auroras jahrelange Trennung von ihm als Reaktion darauf waren ein erstes Moment der – noch vorübergehenden – Zerrüttung. Später vertieft sich diese Zerrüttung und führt zum faktischen Scheitern der Ehe: Abraham betrügt Aurora mit den Mädchen, die er in die Prostitution verkauft, scheint sie aber trotzdem nach wie vor zu lieben. Aurora hat in ihrem freien wilden Lebenswandel ebenfalls verschiedene Affären und demütigt zudem ihren Mann öffentlich. Durch diese Entfremdung und Trennung von seiner Frau konzentriert sich Abraham immer ausschließlicher auf die Geschäftswelt. Um die Entwicklung der Kinder kümmert er sich nicht. Auroras Einfluss ist jedoch aufgrund ihrer Fixierung auf ihre Kunst und durch ihre emotionalen Vorlieben letztlich ebenfalls zerstörerisch für die Kinder. Obwohl alle drei Töchter die Mutter lieben, werden sie von ihr vernachlässigt, was sie zu extremen Verhaltensweisen treibt, Minnie zur absoluten Fixierung ihrer Liebe auf Christus und zu völligem Rückzug aus der Welt und Mynah zu kompromisslosem Aktivismus im Kampf gegen politische Missstände. Beide kommen schließlich als Folge der Aktivitäten Abrahams um: Mynah wird später offensichtlich auf Veranlassung des Vaters wegen ihrer drohenden Enthüllung seiner kriminellen Verbindungen ermordet; Minnie stirbt in der finalen Explosion, mit der im Bandenkrieg Abrahams Firmensitz in die Luft gesprengt wird. Besonders eklatant und ironisch sind Behandlung und Geschick Inas, der größten Schönheit und krassesten intellektuellen Begrenztheit in der Familie, die Aurora deshalb in der Öffentlichkeit durch Aussagen herabsetzt wie: „Aber die ist nur zum Anguckifizieren, nicht zum Ansprechen. Die Ärmste ist im Kopf beschränkt“ (295).¹⁰ Später versucht sie ihren fortgelaufenen Mann durch die (erfundene) Nachricht ihrer Krebserkrankung aus Mitleid zu sich zurückzulocken. Die Intrige scheitert grotesk, und Ina stirbt tatsächlich an Krebs.

¹⁰ „She-tho is just to lookofy at, not to talk-o to. Poor girl is limitoed in brain“ (207).

Mutter-Sohn-Beziehungen

Völlig gegensätzlich, aber im Endeffekt nicht weniger zerstörerisch, ist das Verhalten Auroras gegenüber ihrem Sohn Moraes. Zu ihm als einzigem ihrer Kinder entwickelt sie von vornherein ein emotional extrem enges Verhältnis. Sie stillt ihn als Baby selbst, ist zeitlebens auf ihn, anders als bei ihren Töchtern, mit einer tiefen Liebe fixiert und macht ihn schließlich zum „Talisman und Zentralgegenstand“. Dies Mutter-Sohn-Verhältnis und die sich darin manifestierende übermächtige Dominanz der Mutter (mit erotischen Implikationen) sind bestimmend für die weitere Familiengeschichte wie für die individuelle Entwicklungs- und Erziehungsgeschichte von Moraes und muss hier in seinen vielfältigen Bezügen kurz erläutert werden. Als erstes ist eine wichtige von außen in die Familie eintretende Figur zu erwähnen, der aus der portugiesischen Kolonie Goa stammende Vasco Miranda, der sich für einen talentierten Maler hält und die Bekanntschaft der großen Künstlerin sucht. Er scheitert in zweifacher Hinsicht mit seinen Beziehungen zur Familie: Zum einen wird ein von Abraham in Auftrag gegebenes Porträt Auroras von diesem zurückgewiesen, zum anderen verliebt Miranda sich in Aurora, wird aber von ihr abgewiesen. Als Reaktion auf dies doppelte Scheitern als Künstler und als Liebhaber übermalt er das verworfene Porträt Auroras mit einem (sentimentalen) Selbstbildnis als historischer Verlierer, als letzter Sultan Granadas:

„Der Künstler als Boabdil, der Glücklose (el-Zogoybi), letzter Sultan von Granada, wie er endgültig die Alhambra verläßt, habe ich es genannt“, erklärte Vasco mit ausdrucksloser Miene. „Oder Des Mauren letzter Seufzer [...], Hervorh. Orig.“ (228).¹¹

Von Miranda übernimmt Aurora später das Motiv und überträgt diese Rolle in ihrer Malerei auf ihren Sohn, der dementsprechend und auch wegen seines dunklen Teints den Spitznamen „Moor“ (der Maure) erhält. Und mit diesem zentralen Sujet entstehen (ab 1970) die sogenannten „Moor paintings“, die bedeutendsten Bilder Auroras. Dies Motiv besitzt eine zentrale Relevanz zum einen für das Verhältnis zwischen der Familie, und der sie dominierenden Figur Auroras als der Mutter, und der Nation Indiens:

¹¹ *“The Artist as Boabdil, the Unlucky (el-Zogoybi), Last Sultan of Granada, Seen Departing from the Alhambra [...]. Or, the Moor’s Last Sigh” (160).*

Auf gewisse Weise waren es polemische Bilder, andererseits stellten sie den Versuch dar, aus der vielschichtigen, hybriden Nation einen romantischen Mythos zu machen; Aurora benutzte das arabische Spanien, um Indien neu zu erfinden, und diese Meereslandschaft, in der das Land flüssig und das Meer staubtrocken werden konnte, war ihre – idealisierte? sentimentale? vermutlich letzteres – Metapher der Gegenwart und der Zukunft, die sich, wie sie hoffte, daraus entwickeln würde (324).¹²

Aurora steht mit ihrer Vision für die Vielfalt, Pluralität, Überschreitung starrer Grenzen, Ko-Existenz und Toleranz des Unterschiedlichen, für Hybridität, ein Ideal, wie es der Gründung Indiens als Konzept und Ziel zugrundelag, aber der gegenwärtigen Situation immer weniger entspricht:

[...] doch ansonsten versuchte Aurora Zogoiby während meiner Kindheit zumeist ein Goldenes Zeitalter zu malen. Juden, Christen, Moslems, Parsen, Sikhs, Buddhisten und Jaina drängten sich auf ihren gemalten Boabdil-Kostümfesten, und der Sultan selbst wurde immer weniger naturalistisch dargestellt, erschien immer öfter als maskierter, vielfarbiger Harlekin, eine Art Patchworkdecke von einem Mann [...].¹³ (324).

Der zunehmend unrealistische postulatorische Charakter dieser Vision ist Moraes (und auch Aurora) bewusst, wie die entlarvende Wortwahl erkennen lässt, aber dies zerstört nicht den hohen Wert des Ideals und die Sehnsucht nach ihm. In ihrem Sohn Moraes versucht Aurora also das Ideal von kultureller Pluralität in der Kunst zu repräsentieren, trotzig und kritisch angesichts des in der politischen Realität wachsenden Fanatismus und Partikularismus.

¹² "In a way these were polemical pictures, in a way they were an attempt to create a romantic myth of the plural, hybrid nation; she was using Arab Spain to re-imagine India, and this land-sea-scape in which the land could be fluid and the sea stone-dry was her metaphor – idealised? sentimental? Probably – of the present, and the future, that she hoped would evolve." (227).

¹³ "[...] for the most part, during my childhood, Aurora Zogoiby was seeking to paint a golden age. Jews, Christians, Muslims, Parsis, Sikhs, Buddhists, Jains crowded into her paint-Boabdil's fancy-dress balls, and the Sultan himself was represented less and less naturalistically, appearing more and more often as a masked, particoloured harlequin, a patchwork quilt of a man [...]" (227).

Zum anderen ist das Motiv aber auch relevant für die Familienbeziehung Mutter-Sohn. Mit ihren „Moor paintings“ malt und gestaltet Aurora im Sinne einer Rollenzuschreibung zugleich das Leben von Moraes:

Während ich aufwuchs, benutzte sie mich immer wieder als Sujet, und auch diese Kontinuität war ein Zeichen der Liebe. Da sie keine Möglichkeit sah, meine „zu schnelle Gangart“ zu bremsen, machte sie mich mit ihrer Malerei unsterblich, machte es mir zum Geschenk, Teil dessen zu sein, das von ihr bleiben würde (315).¹⁴

und:

(Und ich war gerne dort,) weil die Geschichte, die sich auf ihren Bildern fortspann, weit eher meine Autobiographie zu sein schien als meine echte Lebensgeschichte (325).¹⁵

Er identifiziert sich mit diesem Bild des Boabdil und wird auf solche Weise durch seine Mutter letztlich in der Rolle des Verlierers, des aus dem Paradies Vertriebenen determiniert. Hierin verrät sich unterschwellig bereits der destruktive Einfluss der übermächtigen Mutter und die Schwäche des tatenlosen Sohnes. Diese auf Moraes projizierte Rolle Boabdils enthält in sich übrigens bereits eine ähnliche Konstellation von dominierender Mutter und schwächlichem Sohne, wie sie sich im Verhältnis Aurora-Moraes ausprägt. Denn in einer ähnlich unmännlich tatenlosen Position befindet sich bereits Boabdil gegenüber seiner starken Mutter Ayxa, die seine Trauer über den Verlust der Alhambra als mangelnde Stärke und Kampfbereitschaft verhöhnt: „Wohl steht es Dir an, wie ein Weib zu beweinen, was du nicht verteidigen konntest wie ein Mann“ (118).¹⁶

Ferner besteht auch in dieser Beziehung einer übermächtigen Mutter zu ihrem schwächlichen Sohn eine Analogiebeziehung zur Nation. Moraes erläutert die mythische Relevanz der Mutter für Indien im Zusammenhang mit dem im damaligen Indien außerordentlich populären Film *Mother India* von 1957 mit der idealisierenden Personifikation der gesamten Nation als

¹⁴ „As I grew, she went on using me as a subject, and this continuity, too, was a sign of love. Unable to find a way of preventing me from ‘going too fast’, she painted me into immortality, giving me the gift of being a part of what would persist of her“ (221).

¹⁵ “[...] the story unfolding on her canvases seemed more like my autobiography than the real story of my life“ (227).

¹⁶ „Well may you weep like a woman for what you could not defend like a man“ (80).

heroischer Bäuerin: „Mütterlichkeit [...] ist eine wichtige Idee in Indien, vielleicht die wichtigste; das Land als Mutter, die Mutter als Land, der feste Boden unter unseren Füßen“ (195).¹⁷ Im Film nimmt die Mutter für ihren (wegen seiner Schlechtigkeit verstoßenen) Sohn die Gestalt einer aggressiven, heimtückischen, zerstörerischen Mutter an, eine Wirkung, die sich für männliche Inder generalisieren lässt: „[...] zum Inbegriff einer aggressiven, verräterischen, vernichtenden Mutter, die im Phantasieleben der indischen Männer herumspukt“ (198).¹⁸ Dies gilt letztlich ebenfalls für Auroras Wirkung auf Moraes.

Der Dominanz der Mutter mit ihrer Ambivalenz von schöpferischen und zerstörerischen Kräften steht die konstitutionelle Schwächlichkeit des Sohnes gegenüber, der sich von Anfang an eher passiv und reaktiv verhält und Objekt der Einflüsse anderer wird – eine Schwäche, die die der Männer in voraufgehenden Generationen fortsetzt und steigert, verschärft offenbar durch die anwachsenden Polarisierungs- und Spaltungstendenzen.

Das latente Zerstörungspotential in der Beziehung der Mutter zum Sohn wird schließlich in seiner ‚Brautwahl‘ manifest. Der Sohn meint die rücksichtslos freie Partnerwahl seiner Großeltern (von Camoens und Belle) und seiner Eltern (Aurora und Abraham) in seinem eigenen Leben wiederholen zu können: „Ich wollte auch so eine Pfefferliebe! Und als ich sie fand, war ich überzeugt, meine Mutter werde mich verstehen. [...] Aber ach, o weh, für uns alle: Ich sollte mich irren“ (316).¹⁹ Er lernt die Bildhauerin Uma Sarasvati kennen und verliebt sich in sie (1977):

Ich spürte, wie ich selbst, mein wahres Ich – die geheime Identität, die ich so lange verborgen hatte, dass ich schon fürchtete, sie existiere nicht mehr – aus den tiefsten Winkeln meines Seins hervorkam und meine Mitte erfüllte. Jetzt gehörte ich niemandem mehr, aber zugleich auch ganz und gar, unabänderlich und auf ewig ihr (349f).²⁰

¹⁷ “Motherness [...] is a big idea in India, maybe our biggest: the land as mother, the mother as land, as the firm ground beneath our feet” (137).

¹⁸ “[T]hat image of an aggressive, treacherous, annihilating mother who haunts the fantasy life of Indian males” (139).

¹⁹ “I wanted their pepper love. And when I found it, I thought my mother would understand. [...] Alas for us all: I was wrong” (221).

²⁰ “I felt my self, my true self, the secret identity I had hidden so long that I feared it might no longer exist, come rising out of the corners of my being and filling my centre. Now I was nobody’s man, and also wholly, immutably and for ever, hers” (245).

Alle anderen Mitglieder der Familie sind bezaubert von ihr, nur Aurora ist ablehnend. Diese Ablehnung ist ambivalent motiviert. Einerseits ist die Mutter offensichtlich eifersüchtig. Hier manifestiert sich vollends, was vorher schon angedeutet worden war, dass die Haltung der Mutter zum Sohn eine dezidiert erotische Komponente besitzt (vielleicht auch als Kompensation für die Enttäuschung durch Abraham). Diese Implikation zeigt sich ebenfalls in dem Gemälde, das Aurora sogleich nach Umas erstem Besuch anfertigt und in dem sie die neue Dreieckskonstellation wiederum in Form des maurischen Mythos interpretiert: „*Mutterlos-nackter Moor beobachtet Chimènes Ankunft*“ (351).²¹ Sie malt einen nackten Boabdil (mit den Zügen von Moraes), wie er fasziniert die Ankunft der Zauberin Chimène (mit den Zügen Umas) beobachtet, während seine Mutter Ayxa ihm vergeblich zur Selbsterkenntnis einen Spiegel hält. Zwar ist die ablehnende Haltung der Mutter auch durch Eifersucht motiviert, aber zugleich und vor allem durch ihren scharfen Blick, mit dem sie als einzige sehr klar Umas tiefgründige Mehrbödigkeit, ständige Schauspielerei und grundsätzliche Unwahrhaftigkeit durchschaut – ein Verdacht, den sie durch detektivische Nachforschungen bestätigt bekommt. Uma präsentiert jedem Menschen sein jeweiliges Selbstbild und seine eigene Weltsicht, fördert so eine illusionistische, ich-bezogene Wirklichkeitswahrnehmung, ist selbst aber als Person nicht greifbar und nicht verlässlich. Sie hat eine im höchsten Grade multiple Persönlichkeit.

Die Konfrontation von Aurora und Uma hat noch zwei weitere konzeptuelle Dimensionen. Beide repräsentieren, allgemein gesprochen, Vielfalt und Grenzüberschreitung. Während jedoch Auroras Konzept der Pluralität positiv, kreativ und lebensschaffend ist (allerdings in der zeitgenössischen Welt immer mehr an Geltung verliert), verkörpert Uma deren schlechte Gegenversion, die aktiv Illusionismus und Zerstörung von Beziehungen fördert. Ferner stellt ihre jeweilige Kunst gegensätzliche Konzepte dar: Auroras Sujets sind säkular und machen sich frei von Konventionen, Umas Bildhauerei bedient sich prononciert religiöser Themen. Hier kehrt abermals der Kontrast von Tradition und Moderne wieder.

Uma betreibt nun (aus Rache für die Ablehnung und die Verdächtigung durch Aurora) heimtückisch und aktiv die Zerstörung der Beziehung von Moraes zu seiner Mutter und zu seiner Familie. Sie bringt Moraes im

²¹ „Mother-Naked Moor Watches Chimène’s Arrival“ (246f).

Rausch ihrer Liebesnächte dazu, die Mutter unflätig zu beschimpfen, zeichnet diese Beschimpfungen heimlich auf Tonband auf und überbringt Aurora und Abraham die Kassette in der vorgeblichen Absicht, eine Versöhnung zwischen Mutter und Sohn zu erreichen. Daraufhin verstoßen die Eltern Moraes aus der Familie, was diesen in seiner Identität tief trifft. Als Uma anschließend Moraes in einem vorgetäuschten Doppelselbstmord – mit einer giftigen Tablette für ihn und einer harmlosen für sich – auch noch umbringen will, werden die Tabletten vertauscht, und es ist sie selbst, die umkommt. Moraes überlebt, wird aber wegen Drogenschmuggels ins Gefängnis geworfen: Er hatte in der Firma seines Vaters in einem Betrieb gearbeitet, der unter harmlosem Deckmantel ohne sein Wissen mit Drogen handelte, was jetzt auffliegt.

Das dramatische Ende der Familie

Von hier ab nehmen die Ereignisse eine mehr und mehr dramatische, abenteuerliche und gewaltvolle Wende. Die folgenden Entwicklungen sind eingebettet in die politische und soziale Situation Bombays, als der zentralen Repräsentation des Vielvölkerstaats Indien, und ihrer historischen Veränderung von einem Bild der Mischung und Integration des Heterogenen zu einem Feld zunehmender Polarisierung und feindlicher Differenzierung:

Bombay war zentral, war es vom ersten Moment seiner Entstehung an gewesen: das Mischlingskind einer portugiesisch-englischen Ehe und dennoch die indischste aller indischen Städte. In Bombay trafen sich sämtliche Indien und vermischten sich miteinander. Und in Bombay traf sich ganz Indien mit Dem-was-nicht-Indien-war, mit dem was über das schwarze Wasser kam, um in unsere Adern zu fließen. Alles nördlich von Bombay war Nordindien, alles südlich davon war der Süden. Im Osten lag Indiens Osten und im Westen der Westen der Welt. Bombay war zentral; alle Ströme mündeten in sein menschliches Meer. Es war ein Meer der Geschichten; wir alle waren die Erzähler, und alle redeten auf einmal (497).²²

²² "Bombay was central, had been so from the moment of its creation: the bastard child of a Portuguese-English wedding, and yet the most Indian of Indian cities. In Bombay all Indias met and merged. In Bombay, too, all-India met what-was-not-India, what came across the

Repräsentierte Bombay in der Vergangenheit solchermassen das positive Moment des Zusammenflusses und der Integration des Verschiedenen, so in der Gegenwart zunehmend die negative Tendenz zu wirtschaftlicher und politischer Radikalisierung und aggressiver Trennung und Konfrontation des Andersartigen, unter anderem von Religion und Kapital:

Bombay war zentral. In Bombay wurde, als der alte Gründungsmythos der Nation verblaßte, das neue Gott-und-Mammon-Indien geboren. Der Reichtum des Landes floß durch seine Börsen und Häfen. Alle, die Indien haßten, alle die es ruinieren wollten, mußten zuerst Bombay ruinieren: Das war eine Erklärung für das, was geschah. [...] Aber es mag auch so gewesen sein, daß das, was im Norden entfesselt wurde (in, [...], Ayodhya) – diese ätzende Säure des Geistes, diese feindliche Intensität, die in den Blutkreislauf der Nation gelangte [...] (498).²³

Mit der Wendung „Gott-und-Mammon-Indien“ verweist Moraes zum einen (mit „Gott“) auf den wachsenden religiösen Fanatismus der Hindus: die berüchtigte Zerstörung der Moschee in Ayodhya (1992), dem angeblichen Geburtsort des Hindu-Gottes Ram, und die Reduktion des hinduistischen Polytheismus auf einen einzigen Gott, eine fanatisch gewalttätige Bewegung, die in Bombay durch einen Demagogen namens Raman Fielding geleitet wird. Zum anderen (mit „Mammon“) bezieht sich Moraes auf die Verselbstständigung des Kapitalismus und die Verbindung der Geschäftswelt mit den kriminellen Unterweltorganisationen und den religiösen Parteien; neben der Hindu-Partei ist dies die Moslem-Mafia. Diese Macht- und Interessenkomplexe polarisieren sich in zunehmend aggressiver Weise und rüsten zur gegenseitigen Verdrängungsschlacht. Es ist eine höchst gewalttätige Konfrontation, aber zugleich auch Verquickung von radikalisierten traditionellen und modernen Mächten, zum einen im Konflikt zwischen

black water to flow into our veins [...] Bombay was central; all rivers flowed into its human sea. It was an ocean of stories; we were all its narrators, and everybody talked at once“ (350).

²³ “Bombay was central. In Bombay, as the old founding myth of the nation faded, the new god-and-mammon India was being born. The wealth of the country flowed through its exchanges, its ports. Those who hated India, those who sought to ruin it, would need to ruin Bombay: that was one explanation for what happened. [...] it may have been that what was unleashed in the north (in [...] Ayodhya) – that corrosive acid of the spirit, that adversarial intensity which poured into the nation’s bloodstream [...]“ (351).

dem hinduistischen religiösen Fanatismus und Abrahams kapitalistischem Konzern, zum anderen in dessen Bündnis mit der Moslem-Bande.

In diesem Kontext spielt und spiegelt sich die letzte Phase der Geschichte der Familie bis zu ihrem Untergang unter Moraes' mehr oder weniger passiver Beteiligung. Er ist hierbei zugleich Opfer und Täter; auch als Täter ist er Opfer fremder Einflüsse im Dienste gesellschaftlicher Kräfte. Aus dem Gefängnis wird er von dem fanatischen Hindu-Führer Raman Fielding befreit und als Schläger („hammer“) im Kampf mit den ideologischen Gegnern eingesetzt, vor allem gegen Abrahams Großkonzern und die mit ihm verbündete Moslem-Mafia („Scar“). Seine verkrüppelte Hand dient als perfekte Waffe hierfür.

Aurora ist inzwischen ermordet worden: Sie stürzte an einem hohen Hindu-Festtag, an dem sie alljährlich mit einem blasphemischen Tanz die starre und blinde Religiosität ihrer Landsleute zu verhöhnen pflegte, in die Tiefe und starb. Abraham sieht sich nun im Alter von nahezu 90 (1987) fast gottgleich in seiner einsamen Macht über den Konzern und überdenkt sein Leben und seine Situation:

Einmal, an einem südlichen Gestade, hatte er sich als Teil der Schönheit gesehen, als Hälfte eines Zauberrings, dessen andere Hälfte ein eigenwilliges, brillantes Mädchen war. [...] Aber sie hatte sich von ihm abgewandt, seine geliebte Frau, hatte ihren Teil der Abmachung nicht eingehalten, und so verlor er sich in dem seinen. [...] Nun, da Aurora gegangen war und ihn mit der Welt in seiner Hand zurückgelassen hatte, wollte er sich in seine Macht hüllen wie in ein goldenes Vlies. Kriege kündigten sich an; er würde sie gewinnen. Neue Ufer gerieten in Sicht; er würde sie im Sturm erobern. Er würde es nicht so machen wie sie und abstürzen.

Sie bekam ein Staatsbegräbnis. In der Kathedrale stand er an ihrem offenen Sarg und ließ seine Gedanken zu neuen Profitstrategien wandern. Von den drei Stützpfeilern des Lebens, Gott, Familie und Geld, war ihm nur noch einer geblieben, aber er brauchte mindestens zwei. Minnie kam, ihrer Mutter Lebewohl zu sagen, schien aber fast zu froh zu sein. Die Frommen freuen sich des Todes, dachte Abraham, weil sie glauben, daß er die Tür zum Gemach von Gottes Herrlichkeit ist. Aber dieses Gemach ist leer. Die Ewigkeit ist hier auf Erden, nur

kann man sie mit Geld nicht kaufen. Unsterblichkeit ist Dynastie. Ich brauche meinen verstoßenen Sohn! (450f).²⁴

Diese späte Versöhnung gelingt, aber sie bringt für Abraham nicht die erhoffte Kontinuität, da Moraes aufgrund seiner körperlichen Defizite keinen Sohn haben kann. So schreitet Abraham in seinem verzweifelten Bemühen um Sicherung und Fortführung der Familie zu einer Ersatzhandlung, der Adoption eines Erben, und zwar – in einem intertextuellen Rückgriff – von Adam Sinai, dem letzten Überlebenden seiner Familie aus dem Roman *Midnight's Children*, den er voller Triumph als Adam Zogoiby seinem leiblichen Sohn vorstellt. Doch auch dies Manöver scheitert. Abrahams kriminelle Machenschaften werden schließlich aufgedeckt, verursacht auch durch die Inkompetenz von Adam, sein Imperium beginnt zusammenzubrechen, und er wird im Bandenkrieg in die Luft gesprengt (1993). In der gewaltigen Explosion, die Bombay erschüttert (die in ihren Auswirkungen an den Angriff auf das World Trade Center in New York von 2001 gemahnt), kommt auch Minnie, die letzte noch lebende Tochter um. Von der gesamten Familie bleibt lediglich Moraes übrig. Dieser hatte kurz zuvor den Tod der Mutter an ihrem vermeintlichen Mörder, dem Hindu-Fanatiker Raman Fielding gerächt – ein Verdacht, den Abraham Moraes mitgeteilt hatte. Diese Tötung ist ein archaischer Akt der Blutrache:

Ich dagegen hatte einiges zu tun. Uralte kategorische Imperative zwangen mich dazu. Wider alle Erwartungen hockte der aufgestörte Schatten meiner Mutter auf meiner Schulter und schrie nach Vergeltung. Blut verlangt nach Blut. Bade meinen Körper im roten Spring-

²⁴ "Once by a southern shore he had seen himself as a part of Beauty, as one half of a magic ring, completed by that wilful girl [...] But she had turned away from him, his beloved, she did not keep her part of the bargain, and he lost himself in his [...] Now she had gone, leaving him with the world in his hand, he would wrap himself in his might, like a golden cloak. Wars were brewing; he would win them. New shores were visible; he would take them by storm. He would not emulate her fall.

She received a state funeral. He stood by her open casket in the cathedral and let his thoughts run on new strategies of gain. Of the three pillars of life, God, family and money, he had only one, and needed a minimum of two. Minnie came to say her farewells to her mother but seemed somehow too glad. The devout rejoice in death, Abraham thought, they think it's the door to God's chamber of glory. But that's an empty room. Eternity is here on earth and money won't buy it. Immortality is dynasty. I need my outcast son." (317f).

brunnen meiner Mörder, erst dann werde ich in Frieden ruhen.
Das werde ich, Mutter (515).²⁵

Es ist bezeichnend, dass zu diesem Zeitpunkt kurz vor dem Ende der Familiengeschichte sowohl der Vater (mit dem Verlangen nach einem Erben) als auch der Sohn (in der Durchführung der Blutrache) auf archaische Familiennormen und -verhaltensweisen zurückfallen, was als Indiz für das Scheitern der Modernisierung in der Familie zu werten ist.

Das Ende und der katastrophale Beitrag von Adam Sinai dazu sind noch ein nachträglicher Kommentar zu dem hoffnungsvollen Schluss von *Midnight's Children*, wo ebendieser Adam Sinai als Zeichen eines neuen, dynamischen und konstruktiven Indien vorgestellt worden war. Die Düsterteit der Entwicklung von *The Moor's Last Sigh* beschließt die Revision der früheren Hoffnungen.

In der folgenden Passage, die den letzten Showdown dieser Fraktionen und die Sprengung von Abrahams Imperium beschreibt, wird nochmals eine Analogie zwischen den gegenwärtigen indischen Entwicklungen und dem titelgebenden Motivkomplex des maurischen Spanien hergestellt sowie die enge Assoziation von beidem mit der Identitätsthematik von Moraes betont:

Bombay war zentral; war es immer gewesen. Genau wie die fanatischen katholischen Könige Granada besiegt und den Fall der Alhambra abgewartet hatten, stand jetzt das Barbarentum vor unseren Toren. Ach, Bombay! Prima in Indis! Du Tor nach Indien! Stern des Ostens mit Blick nach Westen! Genau wie Granada – das al-Gharnatah der Araber – warst du der Glanz unserer Zeit. Doch eine dunklere Zeit kam über dich, und so wie Boabdil, der letzte Nasridensultan, zu schwach war, seinen großen Schatz zu verteidigen, erwiesen auch wir uns als unzulänglich. Denn die Barbaren standen nicht nur vor unseren Toren, sondern steckten in unserer Haut. [...] Möglich, daß Abraham Zogoiby die Zündschnur in Brand gesetzt hatte, oder auch Scar: diese Fanatiker oder jene, unsere Verrückten oder die euren. Die Explosionen brachen jedoch aus unseren eigenen Körpern hervor. Wir waren sowohl die Bomber als auch die Bomben. [...] Wir haben uns

²⁵ "Ancient, irrefutable imperatives had claimed me. Against all expectation, my mother's perturbed shade was hovering at my shoulder, crying havoc. Blood will have blood. Wash my body in my murderers' red fountains and let me R. I. P. – Mother, I will" (362).

die eigenen Beine abgehackt, unseren eigenen Sturz ausgelöst. Und können nun nur noch um das weinen, was zu verteidigen wir zu geschwächt, zu korrumpiert, zu klein, zu verachtenswert waren.

– Entschuldigen Sie bitte diesen Ausbruch! Es ist mit mir durchgegangen. Genug, genug; der alte Moor wird nicht mehr seufzen (529f).²⁶

Es folgt das dramatische Finale: Moraes flieht nach Spanien. Dort sucht er Vasco Miranda auf, der sich in dem Dorf Benengeli eine „kleine Alhambra“ (nach)gebaut hat. Bei ihrer Begegnung geht es um zwei Gemälde mit dem Titel „The Moor’s Last Sigh“ und damit um das Zentralmotiv des Romans, zum einen Mirandas frühe Selbstdarstellung, zum andern Auroras letztes Bild ihres Sohnes. Beide Bilder haben nicht nur das Sujet gemeinsam, sondern beide verdecken auch mit diesem Motiv jeweils etwas anderes, was jetzt wieder sichtbar gemacht wird: bei Mirandas Gemälde das Porträt Auroras, das Abraham seinerzeit zurückgewiesen hatte, bei Auroras Gemälde das Gesicht ihres Mörders, es ist Abraham, dessen Mordplan sie vorausgesehen hatte. Diese Fixierung auf die Bilder ist motiviert von dem Bemühen, mit Aurora sozusagen ins Reine zu kommen, die Beziehung zu ihr zu klären und abzuschließen: bei Miranda späte Rache, bei Moraes Klarheit über die Berechtigung seiner Blutrache. Miranda, von wahnsinnigem, neid-motiviertem Hass auf Aurora, ihre Malerei und die gesamte Familie getrieben, plant die Zerstörung aller Bilder und die Tötung von Moraes, des letzten überlebenden Familienangehörigen. Zuvor zwingt er diesen jedoch, seine eigene Geschichte und die seiner Familie niederzuschreiben. Als es so weit ist, kann Miranda seine Absicht nicht ausführen, sondern stirbt auf phantastische Weise eines spontanen Todes, sodass Moraes mit den Blättern seiner Lebensgeschichte fliehen kann.

²⁶ „Bombay was central; had always been. Just as the fanatical ‘Catholic Kings’ had besieged Granada and awaited the Alhambra’s fall, so now barbarism was standing at our gates. O Bombay! Prima in Indis! Gateway to India! Star of the East with her face to the West! Like Granada – al-Granatah of the Arabs – you were the glory of your time. But a darker time came upon you, and just as Boabdil, the last Nasrid Sultan, was too weak to defend his great treasure, so we, too, were proved wanting. For the barbarians were not only at our gates but within our skins. [...] Maybe Abraham Zogoiby lit the fuse, or Scar: these fanatics or those, our crazies or yours; but the explosions burst out of our very own bodies. We were both the bombers and the bombs [...] we engineered our own fall. And now can only weep, at the last, for what we were too enfeebled, too corrupt, too little, too contemptible to defend. – Excuse, please, the outburst. Got carried away. Old Moor will sigh no more“ (372f).

Diese Blätter enthalten den Roman, so wird impliziert, dessen Lektüre der Leser gerade beendet. Auch dieser Roman, wie dies Heinz Hillmann bei anderen Familienromanen als zentrales Kompensationsverfahren für zerstörerische oder frustrierende Erfahrungen in der Familie beschrieben hat (Kapitel 5), thematisiert also das Erzählen der Familiengeschichte als Verarbeitungsmodus – ähnlich wie schon in *Midnight's Children*. Während dort der Konservierungs- und Genussaspekt in den Vordergrund gestellt wird (,chutnification of history'), wird das Erzählen hier zwar mit dem Leidensmoment und der unmittelbar drohenden Auslöschung assoziiert, impliziert aber vor allem die Gewinnung von Einsicht in einem Prozess der Rechtfertigung und des Lernens sowie die Weitergabe an die Nachwelt.

Zwar verarbeitet Rushdie in dieser Familiengeschichte offenbar keine konkreten Anspielungen auf die eigene Familie, aber man kann wohl in anderer Hinsicht einen Bezug auf seine autobiographischen Erfahrungen erkennen: das Leiden unter dem religiösen Fanatismus von Moslems im Iran und anderswo als Indiz für die sich ausbreitende Vernichtung von kultureller und religiöser Toleranz und Vielfalt mit der drohenden Auslöschung eines abweichenden Individuums.

Zum Abschluss sei die Besonderheit von Rushdies Familienroman, seine prononcierte Doppeldimensionalität in den jeweiligen Hauptmerkmalen noch einmal zusammenfassend skizziert: zum einen die spezifische Geschichte einer (indischen) Familie im Kontext der Modernisierung und zum andern, eng damit gekoppelt, ihre Funktionalisierung für Kollektiventwicklungen (in Indien). Auf einer ersten Ebene erzählt *The Moor's Last Sigh* die Generationenabfolge einer Familie und der Leitung ihrer Firma vom Beginn der Modernisierung um 1900 bis zum Ende des Jahrhunderts in den unterschiedlichen Reaktionen auf nationale und internationale Entwicklungen (Entkolonialisierung, Globalisierung, Zunahme religiöser Konflikte et cetera). Der Zustand von Familie und Firma wird vornehmlich von der wechselnden Orientierung der Familienmitglieder an den gegenläufigen Tendenzen von Tradition und Moderne bestimmt. Es sind vor allem Belle und Abraham, die durch die konsequente Praktizierung des modernen Geschäftsgeistes, die die Firma retten beziehungsweise zur Prosperität verhelfen. Interessanterweise sind beide von außen, durch Heirat, in die Familie gekommen, während sich deren Tochter beziehungsweise Ehefrau – Aurora – nicht der Wirtschaft, sondern der Kunst widmet, und der Enkel beziehungsweise Sohn – Moraes – sich in keinem Bereich mehr aktiv engagiert.

Trotz der Erfolge der Firma produzieren jedoch psychische Schwächen und personale Defizite sowie gegensätzliche traditionelle oder moderne Orientierungen der Familienmitglieder wachsende Selbstzerstörungstendenzen, die zusammen mit den zunehmend destruktiven Konflikten und Tendenzen der nationalen sozialen Umwelt zum schließlichen Zusammenbruch der Familie führen. Die Familie erweist sich als labiles, prekäres Gebilde, das unter diesen Bedingungen keine Dauer besitzt.

Auf einer zweiten Ebene setzt der Roman die Familie ein, um in ihrer Struktur, Wertorientierung und Veränderung Gesamtentwicklungen der Gesellschaft und der Nation zu spiegeln. Aber diese selbstzerstörerische Entwicklung der da Gama-Zogobys liefert zugleich ein Indiz, dass die Familie nicht mehr als Repräsentationsmodell für die Gesellschaft zu fungieren vermag. An ihre Stelle treten – wenn auch nur andeutungsweise und von außen betrachtet – andere soziale und ökonomische Organisationsformen, nämlich große Wirtschaftskonzerne und generell der Kapitalismus als dynamisches Prinzip sowie die nach ähnlichem Muster funktionierenden Kollektive des organisierten Verbrechens. Zusätzlich verwischt sich der Unterschied zwischen diesen legalen und illegalen Komplexen. Abrahams Konzern verdient ebenfalls zum Beispiel an Drogen, Prostitution und Waffenhandel. Diese alternativen Organisationsformen haben aber eine zerstörerische Auswirkung auf die Familie. Das Familienerbe, die Firma, verselbstständigt sich in ihrer Eigendynamik und vernichtet menschliche Beziehungen innerhalb der Familie. Der Roman zeigt am Ende, dass diese Alternativen im Grunde menschenfeindlich und letztlich nicht erfolgreich sind (was vielleicht als Ausdruck kritischen Wunschenkens zu deuten ist).

Literatur

Primärliteratur

Rushdie, Salman. *Midnight's Children* (London 1982).

Rushdie, Salman. *Mitternachtskinder*, übers. K. Graf (München 1987).

Rushdie, Salman. *The Moor's Last Sigh* (London 1996).

Rushdie, Salman. *Des Mauren letzter Seufzer*, übers. G. Stege (Reinbek 2006).

Sekundärliteratur

Cundy, Catherine. *Salman Rushdie* (Manchester 1996).

Goonetilleke, D. C. R. A. *Salman Rushdie* (Basingstoke 1998).

Gorra, Michael. *After Empire: Scott, Naipaul, Rushdie* (Chicago 1997).

Grant, Damian. *Salman Rushdie* (Plymouth 1999).

Hirsch, Bernd. *Geschichte und Geschichten: Zum Verhältnis von Historizität, Historiographie und Narrativität in den Romanen Salman Rushdies* (Heidelberg 2001).

Kimmich, Matt. *Offspring Fictions: Salman Rushdie's Family Novels* (Amsterdam und New York 2008).

Sanga, Jaina C. *Salman Rushdie's Postcolonial Metaphors: Migration, Translation, Hybridity, Blasphemy and Globalization* (Westport, CT 2001).

Schultheis, Alexandra W. „Postcolonial Lack and Aesthetic Promise in ‚The Moor's Last Sigh‘“, in: *Twentieth Century Literature* 47 (2002): 569–95.

Kapitel 10

Die lähmende Gegenwart einer dunklen Vergangenheit – eine amerikanische Südstaatenfamilie

William Faulkner, *Absalom, Absalom!* (1936)

Inge Hillmann

Ein Familienroman als Gespenstergeschichte? Zumindest ist das eine Lesart, die sich auf den ersten Seiten von *Absalom, Absalom!* (1936) anbietet, wenn es heißt, dass ein junger Mann, Quentin Compson, im Sommer 1909 „im tiefen Süden, der tot war seit 1865 und bevölkert von geschwätzigem empörten und beleidigten Gespenstern, einem dieser Gespenster zuhörte, das sich länger als die meisten andern geweigert hatte, sich zur Ruhe zu legen und ihm von alten Gespenstertagen erzählte“ (4).¹ Die Gespenstermetapher, die in vielen von William Faulkners Südstaatenromanen und Erzählungen auftaucht, sagt im balladesken Bild, was Faulkner auf die eine oder andere Weise immer wieder auch direkt ausgesprochen hat: dass die Vergangenheit nicht tot ist, ja nicht einmal vergangen. Solche Aussagen könnten, für sich genommen, als traditionsbewusstes Vertrauen auf das Weiterleben eines für die Gegenwart wertvollen und zukunftssträchtigen Erbes verstanden werden. Die Gespenstermetapher jedoch macht sichtbar, dass hier etwas, das sich längst hätte ‚zur Ruhe legen‘ sollen, auf eine bedrohliche Weise weiterlebt. Aber nicht nur das Unzeitgemäße wird betont, sondern die Vergangenheit selbst, die Zeit, die jenen zu recht gehört hat, die in der Erzählgegenwart wie Wiedergänger fehl am Platze zu sein scheinen, wird bereits zu ‚alten Gespenstertagen‘ erklärt. Sie muss also an einem grundsätzlichen Übel gekrankt haben.

¹ “[I]n the deep South, dead since 1865 and peopled with garrulous outraged baffled ghosts, (was) listening [...] to one of the ghosts which had refused to lie still even longer than most had, telling him about old ghost-times“ (9).

Dies ist die Prämisse für jeden Rückblick in Faulkners Südstaatengeschichten und damit auch auf die Geschicke der Familie Sutpen in dem Roman *Absalom, Absalom!*. Gefragt wird nicht allein nach dem, was geschehen ist, sondern auch, warum es geschah. Dass aber überhaupt gefragt wird, dass wieder und wieder alte Geschichten erzählend heraufbeschworen werden, liegt daran, dass die Vergangenheit eben nicht zur Ruhe gelegt ist.

Die beiden Jahreszahlen 1865 (Niederlage der Südstaaten) und 1909 (Erzählgegenwart) markieren die Problemlage, der alle Figuren auf der Gegenwartsebene des Romans ausgesetzt sind: Noch die zweite Generation nach dem Ende des Bürgerkriegs hat es mit dem alten Süden zu tun, dem doch in Faulkners Werk aus Erzähler- wie Figurenperspektive immer wieder die Notwendigkeit seines Untergangs bestätigt wird. Doch der Sieg des Nordens brachte zwar die militärische Niederlage und den wirtschaftlichen Ruin, aber die Denkmuster, die Werturteile, die Grenzziehungen zwischen den Menschen lebten fort. Selbst den kritischen Köpfen, die nach den Gründen für das Scheitern einer Lebensform fragten, fehlte oft das Vertrauen in die Möglichkeit einer Veränderung oder die vitale Energie, um Einsicht in Handeln umzusetzen. So wird von Quentin Compson, einer der vier Erzählerfiguren des Romans, am Beginn seines Erwachsenenlebens behauptet, dass er zwar noch zu jung war, „um eines Gespensterlebens würdig zu sein, aber [...] auf jeden Fall dafür bestimmt, da er im tiefen Süden geboren und erzogen war“ (4).²

Was hier wie eine Erblast ohne Zukunftsperspektive erscheint, lässt Faulkner auch in der 75 Jahre nach dem Ende des Bürgerkriegs spielenden Erzählung *Delta Autumn* (1942) aus der Figurenperspektive des alten Isaac McCaslin das Geschick von dessen Familie unausweichlich bestimmen. Auch hier, wie in *Absalom, Absalom!*, geht es um ein Grundübel des Südens, ja, Amerikas: das tief gestörte Verhältnis zwischen Schwarzen und Weißen. Dem alten Mann erscheint es zwar wünschenswert, aber er hält es noch für tausend Jahre undenkbar, dass sich Weiße und Schwarze in Amerika zu einer legitimen Familie verbinden, mögen sie auch gemeinsame Kinder haben. So kann er der als ‚mixed blooded‘ kategorisierten Geliebten eines jungen Verwandten zwar außer Geld, mit dem dieser sie abfinden wollte, auch ein traditionsreiches Familienerbstück wie ein Symbol einer Akzeptanz an-

² “[T]o deserve yet to be a ghost, but nevertheless having to be one for all that, since he was born and bred in the deep South” (9).

bieten, die aber in der Lebenspraxis keine Entsprechung findet, da es in der Familie keinen Platz gibt für sie und ihr Kind.

Der Last der Vergangenheit, die Quentin zum Gefangenen seiner Herkunftswelt macht und die noch kurz vor Amerikas Eintritt in den Krieg gegen Hitler die Legalisierung einer Liebesbeziehung zwischen einem Weißen und selbst einer ‚weißen Negerin‘ für die Familie McCaslin indiskutabel erscheinen lässt, kann sich keine der Familien entziehen, die Faulkners Yoknapatawpha County bewohnen.

Diesen ländlichen Distrikt rund um die Kleinstadt Jefferson wird man auf keiner Landkarte finden, außer auf dem Plan, den Faulkner gezeichnet, von Werk zu Werk detaillierter ausgestaltet und mit seinem Namen und dem Zusatz „einzigster Besitzer“ versehen hat. Hier ist modellhaft eine Gegenwart zum Norden der USA entworfen, die allerdings auch nicht den Süden schlechthin darstellt. Faulkner differenziert, vor allem in *Absalom, Absalom!*, deutlich zwischen Yoknapatawpha als angelsächsisch besiedelter, protestantischer Agrarregion und dem frankophonen katholischen städtisch-mondänen New Orleans. In seine Karte sind die Wohnsitze der Familien eingetragen, die seine Südstaatengeschichten bevölkern, als Hauptfiguren in den einen, als Mithandelnde oder erinnernd Vergegenwärtigte in anderen. Ebenso sind die Orte besonderer Ereignisse markiert, die mit der Zeit in Faulkners erdichteter Südstaatenwelt den Charakter von Lokalsagen annehmen, auf die in den verschiedensten Erzählzusammenhängen angespielt werden kann, weil sie Bestandteil des kollektiven Erinnerungshorizonts der Bewohner geworden sind. So steht das gesamte Personal der bereits geschriebenen wie manchmal der erst projektierten Werke stets in den Kulissen bereit, um, sei es beiläufig, sei es ausführlich, in den jeweiligen Zusammenhang einbezogen zu werden. Das vermittelt dem Leser oft einen ähnlichen Eindruck, wie ihn, aus dem Blickwinkel des Fremden, der Kanadier Shreve gegenüber Quentin äußert, dass nämlich dort im Süden alle miteinander verwandt zu sein scheinen. Von einer Verwandtschaft könnte man in der Tat sprechen, wobei hier nicht nur die Verbindung zwischen einzelnen Sippen, also Blutsverwandtschaft, gemeint ist. Vielmehr geht es um Faulkners Darstellungsprinzip, die Allgemeinheit des Südstaatenschicksals durch Analogien sichtbar zu machen, im Einzelwerk wie im Ensemble der Yoknapatawphageschichten. Es handelt sich hier um eine für Faulkners Perspektive auf Familiengeschichten bezeichnende Variante der Blickrichtung Tolstois die dieser am Anfang von *Anna Karenina* (1873–77)

formuliert, wo es heißt, dass alle glücklichen Familien einander ähnlich seien, jede unglückliche aber auf ihre eigene Art unglücklich (Kapitel 3).

Auch Faulkners Gegenstand sind nicht die glücklichen Familien. Bei ihm geraten sie kaum in den Blick. Auch er geht den interessanten Sonderfällen familiären Unglücks nach. Dabei stellt er jedoch die je einzigartige Unglücksgeschichte in den allgemeinen Kontext der Südstaatengesellschaft, verweist, direkt oder indirekt, auf immer gleiche Konstellationen, auf die sich auch unverwechselbar erscheinende individuelle Schicksale letztlich metonymisch zurück beziehen lassen, sodass sich Geschick und Geschichte der einzelnen Familien und des ganzen Landes wechselseitig spiegeln.

Das geschieht durch unterschiedliche literarische Mittel; zunächst durch Parallel- aber auch Kontrastgeschichten. Faulkner spricht von einem Kontrapunkt wie in der Musik; dann durch Variationen eines Motivs wie das des ‚weißen Negers‘ oder des Inzests; durch leitmotivische Bilder wie die Gespenstermetapher; schließlich durch eine besondere Spielart von Intertextualität. Anders als bei den ebenfalls zahlreichen mythologischen Anspielungen handelt es sich dabei nicht um Zitate aus der Weltliteratur, sondern um das freie Verfügen der Figuren einer Geschichte über das ihnen in anderen Geschichten Faulkners bereitgestellte Personen- und Ereignisumfeld.

Ein Beispiel sei hier zitiert, weil es dieses Verfahren besonders deutlich macht und zugleich eine knappe Version der Lebensgeschichte des Gründungs-vaters der Familie Sutpen darstellt, deren unselige Geschichte in *Absalom, Absalom!* erzählt wird. Es findet sich in dem Geschichtenzyklus *The Unvanquished* (1938) / *Die Unbesiegten* (2003), der eine in dem Roman *Sartoris* (1929) begonnene Familiengeschichte weitererzählt. In einem Gespräch über den Lebenstraum seines Vaters und damit über die Traumverfallenheit des Südens spricht der junge Bayard Sartoris plötzlich von dem im übrigen in diesem Buch nicht auftretenden Oberst Sutpen, setzt also voraus, dass seine Zuhörer von ihm gehört haben.

Aber niemand könnte ein größerer Träumer sein als Oberst Sutpen. [...] Dieser ganz ungebildete, kalte und grausame Mann war ungefähr dreißig Jahre vor dem Krieg ins Land gekommen; niemand wusste, woher, doch Vater sagte, man brauche ihn nur anzusehen, dann wisse man, dass er es nicht wagen werde, darüber zu sprechen.

Er hatte etwas Land erworben, und wieder wusste niemand, wie ihm das gelungen war; und er erhielt von irgendwoher Geld – Vater sagte, jeder glaube, dass er es als Falschspieler auf Dampfschiffen oder als regelrechter Straßenräuber erlangt habe – und baute sich ein großes Haus und heiratete und führte das Leben eines vornehmen Herrn. Während des Krieges verlor er alles, wie jeder andere auch, und dazu noch die Hoffnung auf Nachkommenschaft (sein Sohn tötete den Verlobten seiner Tochter am Vorabend der Hochzeit und verschwand); trotzdem kehrte er nach Hause zurück und fing ganz allein an, seine Pflanzung wieder aufzubauen. Er hatte keine Freunde, die ihm etwas geliehen hätten, und niemanden, dem er etwas hinterlassen konnte, und war über sechzig Jahre alt, und trotzdem begann er, alles so wieder aufzubauen, wie es gewesen war [...] Niemand könnte mehr an einem Traum hängen als er (183f).³

Dies Resümee entspricht dem Bild, das sich die Stadt Jefferson von diesem Mitbürger machte. 40 Jahre nach Sutpens Tod, in der Erzählgegenwart des Romans *Absalom, Absalom!*, hat sich dies Bild nicht wesentlich verändert. Und unverändert blieb auch die Konstellation, die Voraussetzung für die Form dieses Romans ist: Sutpen und sein Haus (im Doppelsinn von Familie und Familiensitz) sind Gesprächsgegenstand. Das heißt einmal, dass sie Folklore sind: Es wird immer wieder von ihnen erzählt. Es heißt aber auch, dass hier eine Familiengeschichte fast ausschließlich in Gesprächen entwickelt wird, wobei jede Äußerung durch Lebenssituation und augenblickliche Gemütsverfassung des jeweils Sprechenden geprägt ist. Faulkner entwickelt hier ein Erzählverfahren des Ineinanders von Gespräch und im Innern der Sprechenden parallel ablaufenden Vorstellungen; von Passagen, die von einem extradiegetischen Erzähler zu stammen scheinen und dann

³ "But nobody could have more of a dream than Colonel Sutpen [...] He was underbred, a cold ruthless man who had come into the country about thirty years before the War, nobody knew from where except father said you could look at him and know he would not dare to tell. He had got some land and nobody knew how he did that either. And he got money from somewhere – father said they all believed he robbed steamboats, either as a card sharper or as an out-and-out highwayman – and built his house and married and set up as a gentleman. Then he lost everything in the War like everybody else, all hope of descendants too (his son killed his daughter's fiancé on the eve of the wedding and vanished) yet he came back home and set out single-handed to rebuild his plantation. He had no friends to borrow from and he had nobody to leave it to and he was past sixty years old, yet he set out to rebuild his place like it used to be [...] Nobody could have more of a dream than that" (167f).

doch oft unvermittelt als Figurenrede, sei es aus der Erzählgegenwart oder der Vergangenheit, erkennbar werden; schließlich des gleichberechtigten und nur schwer unterscheidbaren Nebeneinandern von Fakten und Vermutungen. Das macht den Text zum wohl schwierigsten dieses Autors. Eine auch nur annähernd angemessene narratologische Charakterisierung des Verfahrens, geschweige denn eine Analyse ist im Rahmen dieser auf das Problemfeld Familiengeschichte gerichteten Untersuchung nicht zu leisten. Es muss hier die Feststellung genügen, dass alles, was über die Familie Sutpen mitgeteilt wird, von vier Nachlebenden teils an verbürgten Fakten zusammengetragen, teils an Deutungen dieser Fakten angeboten, und endlich, durch eine Fülle von Vermutungen und sogar reiner Erfindungen ergänzt, zu einem variantenreichen Ganzen verwoben wird.

Es geht also um einen Prozess der aneignenden Vergegenwärtigung vergangenen Lebens durch die Nachgeborenen, in dem nicht nur die Toten zum Sprechen gebracht werden, sondern die Lebenden oft in einem Akt visionärer Rückversetzung und Identifikation Szenen durchleben, von denen keiner sagen kann, ob sie in jener Vergangenheit so gelebt worden sind. Quentin allerdings wird über solche Erfahrungen urteilen: „Wäre ich dabei gewesen, dann hätte ich es nicht so deutlich gesehen“ (206).⁴

Um das ‚deutlich sehen‘ des in der Vergangenheit Verborgenen geht es in allen Gesprächen, ob nun die alte Miss Rosa, Quentins erste Gesprächspartnerin und damit eine der Erzählerfiguren des Romans, im wieder und wieder Durchleben alter Gespenstertage die Bestätigung ihrer einst gefällten Urteile sucht, oder ob die Nachgeborenen, sich vergleichend, eine Orientierung in der eigenen Gegenwart erhoffen. Uwe Johnson, der von Faulkner gelernt hat, nannte seinen ersten großen Roman *Mutmaßungen über Jakob* (1959), (Kapitel 11). Faulkners Roman in Gesprächen, die die Geschichte der Familie Sutpen nicht chronikalisch entwickeln, sondern sprunghaft, wiederholungs- und variantenreich umkreisen, wie es ja auch dem lebendigen, unsystematischen Sprechen im Familienkreis entspricht, könnte ‚Mutmaßungen über eine Südstaatenfamilie‘ heißen.

Wer aber führt diese Gespräche, Jahre nach dem Geschehen, mit einer solchen Dringlichkeit, als ginge es um das Hier und Jetzt der Sprechenden? Alle von uns in diesem Buch untersuchten Romane belegen in der einen oder anderen Weise, dass sich Familiengeschichte im polyperspektivischen

⁴ “If I had been there I could not have seen it this plain” (190).

Gespräch der Nachgeborenen lebendig erhält, ja, erst eigentlich konstituiert. Faulkners Roman stellt hier insofern einen Sonderfall dar, als die Sprechenden, mit Ausnahme Miss Rosas, die zu Beginn als besonders langlebiger Gespenst eingeführt wird, nicht ihrer eigenen, sondern einer fast zum Mythos gewordenen anderen Familie nachfragen. Einer Familie, die im Bewusstsein der meisten Bewohner des Landstädtchens Jefferson als schon in der zweiten Generation erloschen gilt, wie es ja auch die Worte des jungen Sartoris nahe legen. Der Stammvater Thomas Sutpen hatte jedoch zweimal eine legale Ehe geschlossen. Die erste lag hinter ihm, verworfen und verschwiegen, als er nach Jefferson kam. Nur aus dieser ersten ging später eine Nachkommenschaftsreihe hervor, die es überhaupt rechtfertigt, von einem Viergenerationenroman zu sprechen. Diese erste Ehe wurde auf Sutpens Betreiben geschieden, die Erstgeburt, der Sohn Charles Bon, von ihm verleugnet. Dessen Nachkommen, ein Enkel und sogar ein Urenkel Sutpens, erhalten nicht nur keinen legitimen Status, sondern werden gar nicht erst als Familienmitglieder angesehen, wie sie auch nie den Namen Sutpen erhalten. Das gleiche gilt erst recht von einer Tochter Clytie, die er mit einer schwarzen Sklavin zeugt. Aus der zweiten Ehe Sutpens – die aber in Jefferson als seine einzige gilt – gehen ein Sohn Henry und eine Tochter Judith hervor, die kinderlos bleiben: eine ungewöhnliche Konstellation für einen Familienroman!

Zu Beginn des Romans scheint es also zunächst, als sei die Familie Sutpen ausgestorben, ihre Mitglieder seit Jahrzehnten tot oder doch verschollen. Nur eine alte angeheiratete Verwandte lebt noch in Jefferson: Miss Rosa Coldfield, Sutpens Schwägerin, nachgeborene Schwester seiner Ehefrau Ellen, jünger als deren Kinder Henry und Judith. Sie war stets eine Randfigur im Familientableau, die das Leben der anderen mit dem Blick eines altklugen Kindes aus den Kulissen beobachtet hatte. Nur einmal war sie für wenige Wochen in den Kreis der Hauptdarsteller geraten, als der verwitwete Sutpen sie nach dem Krieg überraschend zu seiner Braut gemacht, sie dann aber durch eine für sie unverzeihliche Kränkung aus dem Haus getrieben hatte.

Ein halbes Jahrhundert später setzt der Roman ein: Miss Rosa beschließt, ohne zunächst ersichtlichen Grund, das inzwischen verfallende Haus der Sutpens zu besuchen. Sie bittet den jungen Quentin Compson um seine Begleitung, da ihr kein Verwandter mehr zur Verfügung steht. Mit der Erzählung Miss Rosas auf dieser Fahrt beginnt die Reihe der Gesprä-

che, in denen in diesem Roman Familienforschung mit einer Intensität verfolgt wird, als ginge es für jeden Beteiligten um ein lebenswichtiges Anliegen. Dabei spricht nur Miss Rosa von ihrem eigenen Leben, wenn sie die Geschicke der Sutpens heraufbeschwört. Ihre Geschichte ist ein aufschlussreiches Beispiel für Faulkners Art, individuelle Schicksale auf einen größeren Horizont zu beziehen und damit metonymisch auf das Verhängnis der Südstaaten zu verweisen. Im Hinblick auf das Genre ‚Familienroman‘ bedeutet das, dass Faulkner im Einzelporträt ein Gruppenbild durchscheinen lässt und den Einzelnen, auch wo er mit vom Typus stark abweichenden individuellen Zügen ausgestattet ist, in seiner Bedingtheit durch Ort, Zeit und Konvention befangen zeigt. Ob Sohn oder Tochter, Ehefrau oder ledige Tante – der Familienstand setzt Grenzen, die nur schwer und dann um einen hohen Preis überschritten werden können. Das zeigen, sucht man bei Faulkner nach gruppenspezifischen Frauenschicksalen, zum Beispiel Figuren vom Typus der ‚Ausreißerin‘ – in unserem Roman nur als eine Nebenfigur aus Miss Rosas Familie erwähnt, im Familienroman der Compsons *The Sound and the Fury* (1929) / *Schall und Wahn* (1956) im Schicksal von Quentins Schwester Caddy und deren Tochter gestaltet. Es gelingt ihnen zwar, den Zwängen des Familienverbandes zu entfliehen, sie verlieren damit aber auch seinen Schutz.

In der Sutpenfamilie erfährt auch Rosa, wie später ihre Nichte Judith, ein gruppenspezifisches Geschick: das Los der ungewollt unverheiratet bleibenden Frau. In ihrem historischen und sozialen Umfeld können sie Ehelosigkeit nur als Unglück erfahren, da keine alternativen positiv verstandenen Lebensentwürfe bereit stehen. Sie werden beide wiederholt im Roman als „verwitwete Braut“ bezeichnet. Dadurch wird eine Verbindung ihres je einzigartig erscheinenden Falles mit dem allgemeinen Geschick jener Heerschar junger Mädchen hergestellt, von denen der Roman unter diesem Namen spricht. Diese hatten bei Kriegsbeginn in ahnungslosem Enthusiasmus die jungen Männer ihrer Generation verabschiedet, beschenkt mit handgestickten seidenen Fahnen, die später nur zu oft vom Blut der so Beschenkten getränkt worden waren. Die meisten dieser Mädchen hatten vor dem Krieg in der begründeten Erwartung leben können, eines Tages, ihrem anerzogenen Rollenverständnis entsprechend, zu heiraten beziehungsweise verheiratet zu werden und damit die Aufgabe zu übernehmen, Mutter einer neuen Familiengeneration zu werden. Das allerdings trifft auf Miss Rosa nicht zu, die nicht nur in ihrer Familie, sondern auch in ihrer Al-

tersgruppe und Gesellschaftsschicht eine Randstellung hat: Durch den Tod der Mutter bei ihrer Geburt und die zunehmende Abkapselung des Vaters, der sich als Gegner von Sklaverei und Südstaatenpatriotismus isoliert sah und schließlich als eine Art Eremit in einer von innen verschlossenen Kammer des eigenen Hauses dahinvegetierte, fehlte der jungen Rosa der familiäre Schutz und die übliche vorausschauende Zukunftsplanung durch die Eltern, die ihr zu einem eigenen Hausstand, einer Familiengründung verholfen hätten. Wenn sie die überraschende Werbung des verwitweten Sutpen, der ihr Großvater sein könnte, annimmt, handelt sie durchaus pragmatisch und beweist, dass sie auch nach den Umwälzungen des Krieges dem traditionellen weiblichen Rollenverständnis verhaftet geblieben ist. Ihre Kriterien für die Einschätzung eines Bewerbers stimmen zumindest sinngemäß mit denen überein, die die junge Effi Briest bei Fontane unbekümmert formuliert: „Jeder ist der Richtige [...] Natürlich muss er von Adel sein und eine Stellung haben und gut aussehen“. Freilich wäre in Miss Rosas Kreisen „von Adel“ durch „ein Gentleman“ zu ersetzen, die Stellung bedeutet hier allgemeiner gesicherte wirtschaftliche Verhältnisse und das gute Aussehen war nach dem Krieg bei der Knappheit überhaupt noch verfügbarer Bewerber zweitrangig geworden.

Allerdings lässt sich Miss Rosas Jawort nicht allein aus ihrer unerschütterlichen und lebenslang sich erhaltenden Vorstellung von dem, was angemessen ist, erklären. Aus ihrer Version der Familiengeschichte wird deutlich, dass sie sich schon als Kind daran gewöhnt hatte, Sutpen als einen bedrohlichen Dämon zu betrachten, auch ehe sein späteres Verhalten ihr ganz persönlich Grund zu unversöhnlichem Groll gab. Faulkner hat seiner ersten Erzählerin jedoch ein weiteres Motiv für ihr Jawort gegeben. Es lässt sich aus einem zunächst überraschenden Detail ihrer Biographie erschließen, das auch den oft merkwürdig hochfliegenden Ton ihrer Rede und ihren überbordenden Bilderreichtum verständlich macht. Von Miss Rosa wird nämlich berichtet, sie habe einst lokalen Ruhm erlangt als Dichterin heroischer Hymnen, die den Traum vom unbesiegt Süden besungen hätten. Als nun Sutpen, aus dem Krieg als einer der von ihr poetisch verklärten Helden zurückkehrt, als Oberst, dem General Lee in einer Urkunde besondere Tapferkeit bescheinigt hatte, mischt sich etwas von der selbsterdichteten Verklärung in ihren Blick auf ihn als ihren künftigen Ehemann. Auch das Bild, das sie Jahrzehnte später für Quentin von ihm entwirft, ist von zwei scheinbar sich widersprechenden Tendenzen geprägt: der konventionsbe-

dingten Ablehnung des Emporkömmlings durch die Tochter aus gutem Hause und der romantisierenden Überhöhung, im Guten wie vor allem im Bösen, eines Mannes, der ihr längst zu einer überlebensgroßen mythischen Figur geworden ist. Durch Miss Rosas Perspektive bekommt dieser Familienroman den Charakter einer Sündenfallgeschichte, in der der Stammvater den Keim des Übels pflanzt, an dem die Familie zugrunde gehen wird.

In den alten Unrechtsgeschichten, die sie Quentin erzählt, erscheint immer wieder Sutpen als Täter oder Verursacher. Dabei stellt sie ihn einmal als Teufelsbündler, dann wieder als Satan persönlich dar, als alles zerstörenden Titanen, aber auch als gottähnlichen Schöpfer, der mit gebieterischer Geste seine Plantage, wie einst Gott die Welt, aus dem Nichts entstehen lässt.

Aufschlussreich für die Bedeutung, die gerade diese Erzählerin, die einmal eine Cassandra genannt wird, für Faulkners Konzept von Familiengeschichten hat, ist ihr Hang, das Geschick einer Familie nicht allein als vergleichbar, sondern geradezu identisch mit dem des Südens erscheinen zu lassen. So ist für sie Sutpen nicht nur der Verderber seiner Kinder und ihrer eigenen Lebenshoffnungen, sondern seine zum Dämon stilisierte Figur wird ihr unmittelbar zur Rechtfertigung Gottes, den Krieg verloren gehen und damit den ganzen Süden untergehen zu lassen. Gerade durch die widersprüchliche, in Verdammung wie Glorifizierung zur Mythenbildung tendierende Erzählung spiegeln Miss Rosas Erinnerungen metonymisch eine im Süden zählebig sich erhaltende Art, mit der Geschichte umzugehen.

Der Erzählfaden, den Miss Rosa auch während der ganzen Fahrt zu dem verfallenen Sutpenhaus nicht abreißen lässt, wird nach Quentins Heimkehr von seinem Vater aufgenommen. Im Gespräch zwischen Vater und Sohn wird nun, Miss Rosas Erinnerungen ergänzend, aber auch umerzählend, fast alles rekapituliert und ausgesponnen, was in Jefferson überhaupt aus Sutpens und seiner Kinder Leben bekannt geworden ist. Im Familiengedächtnis der Compsons ist nämlich mehr davon bewahrt worden als bei allen anderen Mitbürgern, da Quentins Großvater als junger Mann, lange ehe er der General Compson wurde, einer der Kumpane gewesen war, die Sutpen in seiner noch ungerodeten Wildnis besucht hatten. Später sind sie Kriegskameraden gewesen, und der General war wohl der einzige Freund, den Sutpen je hatte. Nur ihm hatte er aus seinem Leben vor dem Tag erzählt, an dem er meteorgleich in Jefferson aufgetaucht war. Nur er er-

fuhr auch von Sutpens erster Familiengründung. Gesprächsgegenstand ist die Sutpensaga also schon in Quentins Kindertagen immer wieder gewesen, gleichberechtigt mit den Sagen des klassischen Altertums, auf die sein humanistisch gebildeter Vater sich oft vergleichend bezieht.

Verwundern muss es jedoch, dass Vater und Sohn Compson am Vorabend von Quentins Abreise nach Harvard, also an einem Wendepunkt seines Lebens, an dem er Vaterhaus, Heimatstadt, ja, den Süden verlassen wird, kein anderes Thema haben als eine fremde Familiengeschichte. Endgültig erklärungsbedürftig wird aber die konsequente Abstinenz gegenüber jeder Erwähnung eigener Lebensumstände der Compsonfamilie, wenn Quentin sich dann in Harvard dem unersättlichen Informationsbedürfnis seines Kommilitonen Shreve ausgesetzt sieht. (Shreve ist eine Figur, die besonders deutlich als Vertreter des ‚fremden Blicks‘ gekennzeichnet ist, weil er nicht etwa nur aus den Nordstaaten, sondern aus Kanada stammt.) Weder Shreve noch der Leser erfahren zum Beispiel, ob Quentin überhaupt Geschwister hat oder hatte.

Wenn Faulkner nun hier, wo es doch besonders nahe gelegen hätte, jede Erwähnung von Parallelgeschichten, und sogar den Rückgriff auf seinen eigenen sieben Jahre zuvor erschienenen Roman *The Sound and the Fury* vermeidet, in dem die Geschichte der Compsons bis 1928 erzählt worden ist, so vermitteln die überraschenden Leerstellen selbst eine Aussage: Die Compsons, vor allem der Sohn Quentin, wollen oder können ihre eigenen Familienverhältnisse nicht ansprechen. Darin ähneln sie den Sutpens, die nicht zuletzt an Schweigen und Verschweigen, also am Fehlen des zum Erhalt der Familie notwendigen Gesprächskontinuums zugrunde gehen. Wenn sie aber so unermüdlich, fast zwanghaft fremden Schicksalen nachfragen, so liegt die Vermutung nahe, dass hier ihre eigenen vitalen Interessen mitverhandelt werden.

Was für Vater und Sohn Compson konkret zur Debatte steht, wird in diesem Roman nie ausdrücklich gesagt. Faulkner hat für *Absalom, Absalom!* zwei streng geschiedene Lesarten angeboten: die eine, die aus der isolierten Lektüre des Romans indirekte allgemeine Schlüsse ermöglicht; die andere, die aus der Kenntnis des früheren Buches einen Subtext mitliest, sodass die Geschichte vom spektakulären Fall einer Familie unterlegt erscheint von der Geschichte des schleichenden Verfalls einer anderen. Versucht man nun, bei welcher der beiden Lektüren auch immer, Mutmaßungen von Fakten zu sondern, so ergibt sich als Kern der Sutpen'schen Familiengeschichte

ein Lebenslauf ihres Stammvaters, der sich außer auf dessen wenige glaubwürdig überlieferte Selbstaussagen auf Augen- und Ohrenzeugenberichte berufen kann.

Der Mann aus der Fremde

Wie der Held in so vielen amerikanischen Romanen und Filmen kommt Thomas Sutpen als Fremder in eine Welt mit festgelegten Spielregeln. Und dies begegnet ihm dreimal, jeweils an einem entscheidenden Wendepunkt seines Lebens. Sein Auftauchen in dem Landstädtchen Jefferson ist erst der dritte und letzte Einbürgerungsversuch. Zuvor hatte er bereits einmal in einer fremden Welt Fuß gefasst, auf Haiti eine Familie, Frau und Sohn und auch ein Vermögen gewonnen, aber alles durch eigenen Entschluss wieder aufgegeben. Die erste lebensentscheidende Grenzüberschreitung jedoch hatte er als halbwüchsiger Junge machen müssen, ohne zuvor gefragt worden zu sein, als seine ganze Familie aus den Bergen Westvirginias in die Welt der großen Plantagen herabzog, von der er bis dahin nicht die geringste Vorstellung gehabt hatte.

In dem Roman, der das Motiv kontrastierender Welten auf verschiedenen Ebenen durchspielt, wird kein Gegensatz so scharf herausgearbeitet wie der zwischen Sutpens Herkunftswelt und seiner neuen Umwelt. Die Merkmale dieser beiden Welten erscheinen holzschnittartig vereinfacht, weil sie aus der Wahrnehmungsweise des Jungen wiedergegeben werden. Daher sieht es so aus, als habe er auf dem Weg in den Süden nicht nur Klimazonen, sondern historische Epochen durchmessen, und als habe er seine Kindheit in einer konfliktfreien Urzeit verlebt, in der es keinen Geldverkehr gab, sondern Tauschhandel, in der die Jagd den Lebensunterhalt sicherte und das Land so wie alle Ressourcen der Natur allen gehörte. Niemand sei auf den Gedanken gekommen, ein Stück Land als seinen persönlichen Besitz zu beanspruchen, es einzuzäunen und sich so gegen seine Nachbarn abzugrenzen. Einen Grund dafür, dass ein Mensch den anderen beneiden sollte, konnte sich der Junge nicht vorstellen. „Sutpen's trouble was innocence“ (220) heißt es über den jungen Wilden. Sein Problem sei „Einfalt“ gewesen, sagt die deutsche Übersetzung (238) und trifft damit gut die weltfremde Einschränkung des Urteilsvermögens, ob sie sich nun als Verklärung des Vergangenen äußert oder die Orientierung in der neuen Umwelt

erschwert. Allerdings geht bei dieser Übersetzung die Grundbedeutung von ‚innocence‘, Unschuld, verloren, die die Grenzüberschreitung als Auszug aus dem Paradies und Eintritt in eine Welt nach dem Sündenfall erscheinen lässt. Genau das aber ist letztlich entscheidend für Sutpens Lebensplan und sein Scheitern, für Gründung und Untergang seiner Familie.

Das Motiv der kontrastierenden Welten erscheint in Sutpens Biographie als Gegensatz zwischen Familien ohne kollektives Gedächtnis und solchen, die sich über ihre Genealogie definieren. Die Familie, in der er aufwächst, ist geschichtslos, er weiß nicht, woher sein Vater stammt, weiß nicht genau, wie alt er selber ist. Die Geschwister werden in seiner Erinnerung nicht mit Namen genannt. Irgendwann verschwanden Brüder, er weiß nicht wohin, Schwestern bekamen Kinder, er weiß nicht von wem. Einige starben bald wieder, auch Geschwister starben, wie viele es einmal waren hat er nie gesagt, vielleicht nicht mehr gewusst. Es gibt keine erinnerten, aus dem gleichmäßigen Ablauf hervortretenden Episoden in dieser Urgeschichte: denn so muss man sie wegen ihrer Eigenart nennen, obwohl sie nicht in einer historischen Frühzeit, sondern einer persönlichen Vorzeit liegt.

Das erste markante überlieferte Ereignis ist also der Aufbruch aus den Bergen in die Flussebenen. Mit diesem Grenzübertritt aus einem wie eine mythische Vorwelt mit arkadischen Zügen erinnerten Raum in einen historisch genau lokalisierten Gesellschaftsraum ist alles verändert: das, was sie sehen und die Blicke, mit denen sie angesehen werden. Die Welt ist plötzlich voller Grenzen und alles scheint davon abzuhängen, auf welcher Seite man selber ist. Grenzen zwischen Weißen und Schwarzen, aber auch Weißen und Weißen, und wohin man gehört, ist eine Frage von Haben und Nichthaben. Und auf einmal ist die Familie des Jungen verortet in einem System, von dem er keine Vorstellung hatte, ist scheinbar unwiderruflich als ‚poor white trash‘, armes weißes Gesindel, eingestuft, und das kann bedeuten, dass sogar ‚Negersklaven‘ reicher weißer Herren sie herablassend behandeln. Eine solche Erfahrung wird ihm zum Schlüsselerlebnis. Als er arglos ein Herrenhaus betreten will, um eine Nachricht zu überbringen, wird er nicht, wie erwartet, freundlich hereingebeten. Ein schwarzer Sklave, besser gekleidet, als er oder seine Geschwister es jemals waren, verwehrt ihm schroff den Zutritt und verweist ihn auf den Hintereingang. Diese Kränkung hat Sutpen als ausschlaggebend für seinen Lebensplan genannt, der von nun an seine Wahrnehmung der Welt und sein Handeln steuern sollte.

Jahrzehnte später wird er auf ungeahnte Erfolge zurückblicken können, die jedoch letztlich alle in Fehlschlägen geendet sind. Immer noch glaubt er an die grundsätzliche Richtigkeit seines Plans und fragt den General Compson nach dem einen Fehler in der Rechnung, den er für korrigierbar oder doch in Zukunft für vermeidbar hält. Der General weiß keine Antwort, der Roman formuliert sie nicht ausdrücklich, erzählt jedoch Sutpens Leben als eine Folge von verhängnisvollen Handlungen oder Unterlassungen, an deren Anfang ein junger Mann am Scheideweg steht und eine grundsätzliche, und, wie sich zeigen wird, verhängnisvolle Entscheidung trifft. Er sieht eine verkehrte Welt – eine Welt, die viele ihrer Bewohner als verflucht, zum Untergang bestimmt betrachten – und entscheidet sich dennoch dafür, selber um jeden Preis dazuzugehören, die Regeln, die ihn selbst verletzt haben, ohne Einschränkungen zu übernehmen. Allerdings will er nie auf der Seite der Dulder sein, sondern derer, die die Regeln bestimmen. Dazu musste er sich einen Platz in der weißen reichen Oberschicht erwerben. Als er in der Schule von einer Weltgegend hört, die Westindien heißt, wo man rascher als andernorts reich werden könne, bricht er ohne zu zögern, ja, anscheinend ohne Abschied auf. Es heißt nur: „Von seiner Familie hat er keinen mehr wiedergesehen“ (257).⁵

Die erste Familie: gegründet und verworfen

Dass für seinen Lebensplan eine Familie unerlässlich sein könnte, wird dem Einfältigen erst allmählich klar. Doch rückschauend lässt sich Sutpens Lebensweg als eine Folge von Brautwahlen beschreiben. Bei der ersten Heirat des jugendlichen Glückssuchers mit der Tochter eines reichen Pflanzers auf Haiti entspricht der Gewinn der Braut und ihres Vermögens dem märchenhaften Handlungsschema vom Bauernburschen, der den König vor Feinden rettet und so gegen alles Herkommen Prinzessin und Reich gewinnt: Sutpen, der als Aufseher auf einer Zuckerrohrplantage arbeitet, rettet bei einem Sklavenaufstand die Familie des Besitzers unter Einsatz seines Lebens. Durch die Heirat mit der Tochter scheint er sein Ziel im ersten Anlauf erreicht zu haben. Er gehört zu den reichen Weißen und hat damit einen festen Ort im sozialen Gefüge. Da erfährt er, erst nach der Geburt ei-

⁵ “He never saw any of his family again” (238).

nes Sohnes Charles, dass seine Frau keineswegs eine Nachfahrin von Spaniern ist, sondern auch afrikanische Vorfahren hat. Sie ist damit eine der in Faulkners Werk so häufigen tragischen Figuren, die als ‚weiße Neger‘ das Dilemma des alten Südens verkörpern und die immer wieder ausgesprochene Erkenntnis belegen, dass dieser Süden untergehen muss.

Ohne zu zögern, wie seinerzeit beim Aufbruch aus der Ursprungsfamilie, trennt Sutpen sich von Frau und Sohn, da er sie als für seinen Plan nicht geeignet ansieht. Dabei verzichtet er auf das ihm zustehende Vermögen. Er behält nur 20 Sklaven, im wahrsten Sinne die Produktionsmittel für seinen Neuanfang in Yoknapatawpha. Sutpen hat es gegenüber General Compson nicht als eine Frage der Zweckmäßigkeit, sondern ausdrücklich als ein Gebot seines Gewissens erklärt, diese Frau und diesen Sohn nicht in seiner Familie zu behalten, als ob er sonst gegen ein Naturgesetz verstoßen hätte. Ein Gesetz, das dennoch nur innerhalb sozialer Grenzen zu gelten schien, denn es hatte ihn später nicht gehindert, in den Jahren in der Wildnis eine der Sklavinnen ebenso zu benutzen, wie es seine Männer taten. Mit ihr zeugte er sein zweites Kind, eine Tochter Clytie, die dann als Dienerin in seinem Hause lebt. Die Sklavin, ihre Mutter, die namenlos bleibt, wird nicht mehr erwähnt. Zuvor hatte es geheißsen, er habe Sklavinnen ausgesucht, wie man sachverständig Vieh begutachtet.

Entscheidend für den Aufbau des Romans und eine der Motivationen für das Ausspinnen unterschiedlicher Handlungsverläufe, und das heißt unterschiedlicher Versionen der Familiengeschichte durch die Mit- und Nachwelt, ist der Extremfall verzögerter oder vorenthaltener Information: das Verschweigen des Grundes für Sutpens radikales Verwerfen seiner ersten Familie. Gegen Ende des Romans wird dem Leser klar, dass nicht einmal General Compson davon erfahren hat, sondern dass er nur das Verdikt „nicht geeignet“ mitgeteilt bekam. So bleibt während fast der gesamten Handlung die Frage unbeantwortet, welches Tabu in Sutpens Augen so mächtig gewesen sein könnte, dass er, um es nicht zu brechen, sogar die doch zuvor um jeden Preis erstrebte Familie opfern und später das Leben zweier Söhne aufs Spiel setzen wird. Soviel wird indirekt, und zwar durch die Rigorosität von Sutpens Vorgehen deutlich: Es muss sich in seinen Augen um einen unverzeihlichen Verstoß gegen die Regeln jener Welt gehandelt haben, zu der er durch seinen Lebensplan Zugehörigkeit erlangen wollte.

Wer von den am meisten Betroffenen, den Familienangehörigen, das für ihrer aller Leben entscheidende Faktum kannte und zu welchem Zeitpunkt seines Lebens er es erfahren hat, wird nicht eindeutig geklärt. Ausdrücklich gesprochen über die Herkunft von Sutpens erster Frau wird dann nur in einer der visionären Rekonstruktionen des Außenseiters Shreve, der gegen Ende des Romans eine Szene imaginiert, in der Sutpen seinem Sohn Henry das Heiratsverbot zwischen Henrys Schwester Judith und dem ersten Sohn Charles begründet. Hier nun fällt in diesem Zusammenhang das Wort „Negerblut“ (378). (Bei Faulkner heißt es weniger melodramatisch: „His mother was part negro“, 355). Und erst diese Schlüsselszene macht den Roman kenntlich als metonymische Gestaltung der Südstaatentragedie als Tragödie des Rassenkonflikts im Schicksal einer Familie.

Die zweite Familie

Voraussetzung für Sutpens zweiten Versuch einer Familiengründung ist ein fünfjähriges Leben in Sumpf und Wildnis, denen er, ohne sich mehr zu schonen als seine Sklaven, buchstäblich eigenhändig seine Plantage „Sutpen’s Hundred“ entreißt. Diese Namengebung kommentiert später Miss Rosa: „als wenn es eine ununterbrochen vom Urgroßvater her vererbte Schenkung des Königs gewesen wäre“ (17).⁶ Damit wird die Landnahme eingereiht in die Motivkette der Grenzüberschreitungen, in deren Zentrum, lange verdeckt, die Überschreitung der Rassenschranke steht. Hier nun handelt es sich um den Versuch eines Emporkömlings, aus der Namen- und Traditionslosigkeit in ein Lebensumfeld zu gelangen, das den Anschein eines Generationen übergreifenden Zusammenhangs bietet.

Nachdem Sutpen dann auch noch mithilfe eines wie ein Gefangener jahrelang in der Wildnis festgehaltenen französischen Architekten ein Herrenhaus errichtet hat, das er durch Luxusimporte aus Europa möbliert – womit bezahlt, bleibt für die Mitwelt im Dunkeln – kann er endlich an eine zweite Brautwahl denken.

In der Deutung der Erzählerin Miss Rosa, die damit die öffentliche Meinung mitformuliert, wird als Sutpens Motiv für diese Heirat die Notwendigkeit vermutet, sich vor möglichen Verfolgern aus einer kriminellen Ver-

⁶ „As if it had been a king’s grant in unbroken perpetuity from his great grandfather“ (16).

gangenheit, einer Art Strauchdiebexistenz, zu verbergen. Sutpen habe zu seiner Sicherheit eine Frau und eine Familie „mit aller sonstigen Achtbarkeit als unentbehrlich in Kauf genommen, so wie er Dornen und Nessel in Kauf genommen hätte, wenn das Dickicht nur den Schutz bot, den er suchte“ (17).⁷

Damit wird eine Variante der Schutzfunktion einer Familie beschrieben: kein Schutz, den Mitglieder einer Gruppe einander aufgrund ihrer Zugehörigkeit bewusst gewähren, sondern eine Art angeborener Mimikry, die den Insider gegen die Außenwelt abschirmt. Die Deutung der Familie als notwendiges Übel, wenn auch aus anderen als den von Miss Rosa vermuteten Gründen, wird im Roman indirekt gestützt durch das völlige Fehlen von Belegen dafür, dass Sutpen sich im Familienkreis wohlfühlt oder eine Zuneigung zu einem seiner Angehörigen empfunden hätte.

Sutpens zweite Braut musste vor allem einen entscheidenden Mangel ausgleichen. Was Sutpen nämlich trotz Haus, Plantage, Sklaven und damit den Grundlagen künftigen Reichtums mangelte, formuliert Miss Rosa unmissverständlich: „He wasn't a gentleman“ (14). Im Kontext des Romans, also in der sozialen Rangordnung Jeffersons, bedeutet das zunächst, dass er einfach nicht dazugehörte zum Kreis der Berechtigten, in den er um jeden Preis gelangen wollte.

Innerhalb dieses Kreises gab es durchaus Rangunterschiede, die von einer Art lokalem Adel bis zum Mittelstand reichten. Quentins Familie, die Compsons, gehörte in die erste, Miss Rosas Familie, die Coldfields in die zweite Kategorie. Auf der oberen Stufe der Skala Plantagenbesitzer mit einer großen Zahl von Sklaven und mit akademischer Bildung, auf der unteren, doch durchaus noch akzeptierten Stufe Handelstreibende wie die Coldfields. Das verbindende soziale Merkmal, das sie alle zu ‚gentlefolk‘ machte und die ausgrenzende Charakterisierung „er war kein Gentleman“ erklärt, ist vor allem Herkunft im Sinne einer gesicherten Genealogie. Genau das wird von Miss Rosa genannt als Garantie für Respektabilität, Kreditwürdigkeit, Akzeptanz in der Gemeinde. Entscheidend ist, dass man einen Namen hat, wie es im Deutschen in der Wendung ‚Rang und Namen‘ gemeint ist oder aber in der Unterscheidung, die sich bei Thomas Mann oder Fontane findet, wenn eine Frau entweder als eine ‚geborene‘, zum Bei-

⁷ “[A]ccepted along with the rest of respectability as he would have accepted the necessary discomfort and even pain of the briars and thorns if a thicket could have given him the protection he sought” (16).

spiel Buddenbrook oder nur eine ‚gewisse‘, zum Beispiel Puvogel, bezeichnet wird. Familie im zitierfähigen Sinne hat man laut Miss Rosa unter folgender Bedingung:

Unser Vater wusste, wer sein Vater gewesen in Tennessee und wer sein Großvater gewesen in Virginia und unsere Nachbarn und die Leute, unter denen wir lebten, wussten, dass wir es wüssten, und wir wüssten, sie wüssten, dass wir es wüssten und wir wüssten, dass sie uns geglaubt hätten, selbst wenn wir darüber, wer er war und woher er kam, Lügen verbreitet hätten (17).⁸

Thomas Sutpen, der nicht einmal eine Beglaubigung für seinen Namen aufweisen konnte, muss die fehlende Reputation ausgleichen, und er erkennt, dass dazu Plantage und Haus nicht ausreichen würden. Er beweist einen sicheren Instinkt für das Machbare, als er gar nicht erst ein Mädchen aus den damals noch glänzenden Familien der Plantagenbesitzer als Braut ins Auge fasst, sondern Ellen Coldfield, Miss Rosas ältere Schwester, deren Familie ihm nichts als unangefochtene Respektabilität zu bieten hat, die allerdings darum auch eher geneigt sein würde, die Werbung eines gesellschaftlich noch nicht akzeptierten Aufsteigers günstig aufzunehmen. Also keine Liebesheirat, sondern ein Zweckverband, der dem Bewerber wie der Braut einen erstrebten sozialen Status sichern sollte. Es gibt keinen Hinweis, dass er vor seinem feierlichen Antrittsbesuch im Hause ihres Vaters je ein Wort mit Ellen gewechselt hätte.

Die von ihm angestrebte Familiengründung unterscheidet sich von der in anderen von uns untersuchten Romanen, weil der Gründungsvater, durch erworbenes Vermögen und kluge Brautwahl, sich sogleich auf einer Stufe der sozialen Rangordnung platziert, die ihm eigentlich nicht gemäß ist. Er überspringt gewissermaßen eine Entwicklung von mehreren Generationen. Damit übernimmt er, so wie zuvor durch Stil und Einrichtung des in der Wildnis erbauten Hauses, auch ein Familienmodell, eine Lebensart, aber auch Verhaltensnormen, die auf eine längere zivilisationsgeschichtliche Entwicklung zurückgehen. Ihm sind sie nicht auf den Leib geschnei-

⁸ "Our father knew who his father was in Tennessee and who his grandfather had been in Virginia and our neighbours and the people we lived among knew that we knew and we knew they knew we knew and we knew that they would have believed us about whom and where he came from even if we had lied" (16f).

dert, und er wird sich ihnen so oft wie möglich entziehen. Es genügt ihm, dass Frau und Kinder sie vor der Umwelt darstellen.

Sutpens Werbung wird angenommen. Er heiratet ein zweites Mal, bekommt einen Sohn Henry und eine Tochter Judith und wird in den beiden folgenden Jahrzehnten zum reichsten Plantagenbesitzer im County. Zum zweiten Mal scheint sein Lebensplan erfüllt: Ihm wird niemand mehr die Tür weisen, wohin er auch kommt. Er ist jetzt selbst ein reicher weißer Gentleman.

Doch auch diesmal gibt es keine Sicherheit. Die zerstörerische Kraft kommt wieder nicht von außen, sondern aus der Familie selbst, und zwar aus dem Zusammentreffen des legitimierten weißen und des abgestoßenen und verschwiegenen, also nicht in einen gemeinsamen familialen Erzählkontext integrierten, als ‚mixed blooded‘ eingeordneten Zweiges der Familie. Sutpens Lebensplan scheitert erneut, als sein verleugneter Sohn Charles und sein Sohn aus der zweiten Ehe, Henry sich auf der Universität treffen, ohne zu wissen, dass sie Halbbrüder sind, der jüngere später den älteren tötet, zum Flüchtling wird und damit der Familie so endgültig verloren geht, als wäre er im Bürgerkrieg gefallen.

Der dritte und vierte Versuch

Kaum ist Sutpen, dessen Frau Ellen inzwischen gestorben ist, aus dem Krieg zurückgekehrt, sucht er deshalb nach der Möglichkeit eines dritten Neubeginns. Die Notwendigkeit, eine wirtschaftliche Existenz neu aufzubauen, teilt er mit den anderen Vertretern der Gesellschaftsschicht, der er nun seit fast drei Jahrzehnten angehört. Wenn er noch einmal im Alter von 60 Jahren die Gründung einer Familie plant, kann es ihm nicht mehr um gesellschaftliche Anerkennung und schon längst nicht mehr, wie bei seinem ersten Lebensplan, um Genugtuung für eine frühe Kränkung gehen. Wenn er jetzt mit einer an Besessenheit grenzenden Entschlossenheit Nachkommenschaft erstrebt, so hat sich das Ziel seines Lebensplans inzwischen verändert: Sutpen hat den Kampf gegen die Vergänglichkeit aufgenommen. Zwar findet sich im Roman keine Äußerung Sutpens, die eine solche Absicht belegt, wohl aber ein leitmotivisch wiederkehrendes Handlungsmoment: die von Sutpen und später seiner Tochter Judith trotz widriger Bedingungen durchgesetzte Errichtung von Grabmälern. Noch während

des Krieges hatte der Oberst Sutpen seinen militärischen Rang benutzt, um unter Missachtung aller Einfuhrbeschränkungen zwei marmorne Grabsteine aus Italien zu importieren. Der eine war für seine verstorbene Frau Ellen, der andere für ihn selbst bestimmt, beide bereits mit Inschriften versehen, wobei auf dem seinen nur noch das Todesdatum zu ergänzen war. Dass es Sutpen um mehr als um einen konventionellen Ritus ging, zeigen die spektakulären Umstände. Fast ein Jahr lang führte er die beiden Steine, die seine Soldaten „Herr und Frau Oberst“ nannten, in einem damit dem Transport kriegswichtiger Güter entzogenen Gefährt kreuz und quer durch's Land, bis er im Laufe der militärischen Aktionen einmal in die Nähe seiner Plantage gelangte. Dort ließ er den Stein seiner Frau auf ihrem Grab, den seinen aber in der Halle seines Hauses aufstellen, gewiss nicht als ein Memento mori, sondern als Zeichen seiner dauernden Gegenwart.

Auch ein wenig beachtetes Detail der titelgebenden Absalomgeschichte führt die beiden Themen ‚versagte Nachkommenschaft‘ und ‚Wunsch nach persönlicher Dauer im Gedächtnis der Nachwelt‘ im Motiv des Gedenksteins zusammen. Im 2. Buch Samuel heißt es:

Absalom aber hatte sich eine Säule aufgerichtet, da er noch lebte [...] Denn er sprach: Ich habe keinen Sohn, darum soll dies meines Namens Gedächtnis sein; und er hieß die Säule nach seinem Namen und sie heißt auch bis auf diesen Tag Absaloms Mal (18,18).

Sutpen allerdings will sich noch immer als die eigene Spur seiner Erdentage um jeden Preis den Sohn erschaffen, in dem er weiterzuleben hofft. Dass auch Töchter, wie die ihm in Entschlossenheit und Tatkraft ähnelnde Judith, ihm einen solchen Wunsch erfüllen könnten, liegt nicht im Bereich seiner Vorstellungskraft. Überhaupt verengt sich Sutpens Blickfeld im Laufe des Romans. Er verliert die Familie als soziales Kontinuum aus den Augen. Der Wunsch nach individueller Dauer scheint sich zu verselbstständigen und sein Ziel in dem einem Sohn zu finden, fast, als sei der die Erfüllung schlechthin. – Könnte es Sutpen dabei um ein Alter Ego gehen, das ihn von der Aufgabe befreit, selbst eine ‚geeignete‘, reine Familie zu gründen und zu erhalten? Dieser Sohn wäre dann der Erlöser des Vaters, wie ihn sich der ebenfalls durch seine Patriarchenrolle überlastete Thomas Buddenbrook in eine ferne Zukunft hineinphantasiert. Das würde sichtbar machen, dass der Druck dieser alten Familienformationen nicht nur auf Söhnen und Enkeln lastete, sondern auch auf ihren Vätern. Auch auf ihnen lag eine objektive

Überlast inner- und außerfamiliärer Zwänge und Widersprüche, die aber nicht in ihr Bewusstsein eintraten, weil sie als selbstverständlich galten und hingenommen wurden. Erst in der Moderne wurde das sichtbar, erzählbar und durfte überprüft werden, als alternative Formationen wie die Kleinfamilie sich entwickelt hatten. Das macht die Sutpengestalt, die im Roman oft in mythisch überzeitlicher oder bloß psychologischer Perspektive erscheint, historisch tiefer verstehbar.

*

Bei seiner dritten Brautwahl verfällt Sutpen auf das einzige Wesen, das durch gesellschaftliche Stellung geeignet und durch prekäre wirtschaftliche Lage einer Werbung des so viel älteren Mannes geneigt sein könnte: seine nachgeborene Schwägerin Rosa, die jünger ist als seine Tochter Judith.

Diese Braut hat ihm nichts zu bieten außer der Aussicht auf Nachkommenschaft. Als ihm aber klar wird, dass er das Risiko eingeht, keinen legitimen männlichen Erben mehr zu erlangen, wenn er sich jetzt auf lange Zeit, voraussichtlich für immer in einer Ehe bindet, macht er der schockierten Rosa den Vorschlag einer Zeugung auf Probe. Bekäme sie einen Sohn, so werde er sie heiraten. Wie von dem puritanisch erzogenen Mädchen nicht anders zu erwarten, packt sie darauf ihre Sachen, verlässt Sutpen und sein Haus und wird ihn nie wieder sehen.

Sutpen aber zögert nicht lange. Seinen vierten Versuch kann man zwar Werbung, aber nicht eigentlich Brautwerbung nennen. Er macht sich mithilfe von Geschenken – billigem Flitterkram, Glasperlenketten aus dem Laden, den der verarmte Baumwollpflanzer, wie einst sein Schwiegervater, inzwischen betreibt – ein blutjunges Mädchen gefügig, dem er gar nicht erst die Ehe verspricht. Und auch nicht versprechen muss, weil ihr der Schutz einer Familie mit konventionellen Schicklichkeitsvorstellungen fehlt. Das bedeutet nicht, dass die junge Milly auf sich allein gestellt wäre. Sie lebt bei ihrem einzigen Verwandten, ihrem Großvater Wash Jones, einer Art selbsternanntem Vasallen Sutpens. Dieser hatte sich sein Trugbild zurechtgemacht vom großen Herren, dem zu dienen, eine Ehre sei. Das steigerte sich, als Sutpen aus dem Krieg als Oberst zurückkam. Was Jones jetzt als Heldenverehrung entwickelt ist eine groteske Version der Legende vom glorreichen, in Wahrheit unbesiegten Süden, eine derbe Variante von Miss Rosas poetischer Schwärmerei. Für Jones wird der Oberst zum Herrn über

Recht und Unrecht. So ist er, als seine Enkelin von Sutpen schwanger wird, fest davon überzeugt, dass der Herr Oberst zu guter Letzt alles in Ordnung bringen werde.

Die Familie Jones ist eine Abart der namenlosen Familie ohne eine die Generationen verbindende Geschichte, aus der Sutpen stammt. Da sie aber nicht in der von Sutpen erinnerten quasi klassenlosen Idylle seiner eigenen Kindheitswelt, sondern in der hierarchisch gegliederten Welt von Jefferson leben, gehören sie dort zur Unterschicht, ja, sind als deklassierte Randgruppenexistenzen einzuordnen. Millys Vater ist unbekannt, die Mutter soll einem unverbürgten Gerücht nach in einem Bordell in Memphis gestorben sein. Auch eine solche Familie muss nicht völlig ohne Schutzfunktion für ihre Angehörigen sein. Nur sind die Vorstellungen von dem, was für eine Tochter wünschenswert wäre, grundverschieden von denen in Miss Rosas Familie. Wenn Jones das Verhältnis Sutpens mit seiner Enkelin nicht nur duldet, sondern fördert, so glaubt er in ihrem Interesse zu handeln. Ein uneheliches Kind ist aus seiner Sicht keine Schande, sondern eine Garantie künftiger Versorgung, immer vorausgesetzt, der Vater entspricht dem Bild des rechtschaffenen Mannes, das Jones im Kopf trägt. Die Rechnung geht für beide, Sutpen wie Jones, nicht auf. Als Milly eine Tochter, nicht den erwünschten Sohn zur Welt bringt, reagiert Sutpen in einer Weise, die noch seine Kränkung Miss Rosas in den Schatten stellt. In einem unflätigen Ausbruch aus Enttäuschung und Verachtung verweigert er Mutter und Kind sogar einen Platz in seinem Stall, den er für seine Stute und ihr Hengstfohlen bereithält.

Blind dafür, dass es auch einem sklavisch ergebenden Gefolgsmann wie Jones gegenüber Grenzen der Zumutbarkeit geben könnte, spricht Sutpen sich mit der Verstoßung Millys und ihrer Tochter sein Todesurteil. Jones wird zum rächenden Patriarchen einer archaischen Familie. Vor der Tür seiner Hütte empfängt er Sutpen buchstäblich als Sensenmann, und der Oberst findet durch den Hieb einer ganz unstandesgemäßen Waffe ein unrühmliches Ende. Was Miss Rosa über sein Herkommen gesagt hat, bestätigt die Art seines Sterbens: „Er war kein Gentleman“.

Allerdings hat eine Wiederannäherung an das von ihm zurückgelassene Milieu der armen Weißen schon zuvor stattgefunden, als er, ob legalisiert oder nicht, eine Art familiärer Bindung mit seinem späteren Mörder eingegangen war. Millys namenloses Kind ist zugleich eine Sutpentochter und die Urenkelin von Jones. Damit wird das Ende der Jones-Familie Teil der

Sutpens'chen Familiengeschichte. Jones, den sicheren Tod vor Augen, löst in einem Akt pervertierter familiärer Fürsorge ein für allemal die Zukunftsprobleme seiner Nachkommen, die er nicht ohne männlichen Schutz und Versorger zurücklassen will, indem er die Mutter und das Neugeborene mit einem fachmännischen Schnitt seines Jagdmessers tötet. Dann ergreift er abermals die Sense, und als der Sheriff mit einer Schar bewaffneter Bürger kommt, um Sutpens Mörder gefangen zu nehmen, stürzt Jones sich mitten unter sie und erzwingt sich den Tod in ihrem Kugelhagel.

Sutpens Lebensplan endet so in Schall und Wahn ohne Sinn: „sound and fury, signifying nothing“ (Macbeth, V, 5), wie Faulkner es durch das Shakespeare-Zitat im Titel des früheren Romans auch vom Geschick der Familie Compson gesagt hatte. Ohne Sinn nicht zuletzt darum, weil einer, der ausbezogen war, um dem Kind Thomas Sutpen, das man einst von der Tür eines fremden Hauses fortgewiesen hatte, Genugtuung zu verschaffen, nun dem eigenen Kind den Platz nicht nur im Vaterhaus, sondern selbst in seinen Ställen verwehrt hatte.

Die legitime zweite Generation

Im Vaterhaus aufgewachsen waren dagegen Henry und Judith, die Kinder aus Sutpens zweiter Ehe. Aus ihrer Kindheit sind nur zwei bemerkenswerte Szenen überliefert, die Miss Rosa beide missbilligend erwähnt, da sie dem für Söhne und Töchter vorausgesetzten Verhaltensmuster widersprechen. Sie haben vor vielen Zeugen stattgefunden und bieten sich zum Vergleich an bei allen Mutmaßungen über Wesen und Verhalten der Geschwister. Zunächst hatte es vor den empörten Augen Jeffersons wilde Wagenrennen des Sutpens'chen Gefährts auf dem sonntäglichen Weg zur Kirche gegeben. Wie sich herausstellte, war es die kleine Judith, die den schwarzen Kutsher dazu angestiftet hatte. Ein anderes Mal hatten die Kinder heimlich bei einem der blutigen Ringkämpfe der Sklaven zugesehen, die Sutpen veranstaltete und an denen er am Ende selber teilnahm. „Während Henry schrie und sich übergab“, hatte Judith den Kampf „mit derselben kalten

und gespannten Aufmerksamkeit verfolgt, mit der Sutpen dem Kampf zwischen Henry und einem Negerjungen zugesehen hätte“ (127).⁹

In der Geschichte der beiden Geschwister überspringt die Erzählung den Zeitraum zwischen diesen Kinderszenen und dem frühen Erwachsenenalter. Als erstes bezeugtes, nicht nur vermutetes Ereignis wird ein Besuch Henrys als junger Student im Vaterhaus berichtet, bei dem er einen älteren Studienfreund, Charles Bon, mitbrachte, von dem Henry nicht wusste, dass dieser Sutpens Erstgeborener aus dessen als „nicht geeignet“ verworfenen und seither verschwiegenen Familie und damit sein und seiner Schwester Halbbruder war. Von Anfang an erscheint dieser Fremdling aus dem mondänen New Orleans als Projektionsfläche für die verschiedenen Erwartungen und Träume nicht allein der Frauen.

Mr Compson betont im Gespräch mit Quentin das Spiegelbildliche der Situation: „Er kam in diesen puritanischen Landhaushalt beinahe wie Sutpen selbst nach Jefferson kam: augenscheinlich auf sich selbst gestellt, ohne Hintergrund oder Vergangenheit oder Kindheit“ (98)¹⁰ und das heißt auch ohne Familie. Charles gilt gleich als Judiths Bräutigam, noch ehe die beiden viele Worte gewechselt haben. Diese Erwartung wird von Judiths Mutter Ellen wie eine Gewissheit verbreitet und durch Aussteuerkäufe bekräftigt. In der Rolle der vom galanten Städter hofierten künftigen Schwiegermutter lebt Ellen die in ihrer eigenen Jugend nie erfüllten Träume von romantischer Werbung und festlichem Brautstand aus.

Vor allem am Lebenslauf Ellens wird deutlich, was an diesem Familienroman untypisch ist: Nicht allein der Familienalltag wird fast vollständig ausgeblendet, es fehlen auch die genretypischen Motive und Handlungselemente wie glanzvolle Hochzeiten, Familienfeste mit ritualisiertem Ablauf, repräsentative Selbstdarstellungen der Familie durch überlieferte Formen der Geselligkeit. Gerade ihr auffallendes Fehlen macht auf ihre Bedeutung für Konstitution und Aufrechterhaltung familialer Strukturen aufmerksam.

Sutpens Verhalten in der ihm zukommenden Rolle als künftiger Brautvater bleibt undurchsichtig und bietet allen Erzählerfiguren Anlass zu Spe-

⁹ “[...] while Henry screamed and vomited [...].Judith [...] looked down from the loft [...] with the same cold and attentive interest with which Sutpen would have watched Henry fighting with a negroboy” (120).

¹⁰ “He came into that isolated puritan country household almost like Sutpen himself came into Jefferson: apparently complete, without background or past or childhood” (93).

kulationen. Warum hält er sich lange zurück? Was war der Zweck einer Reise nach New Orleans und was hat er dort vielleicht erfahren, was ihm nicht längst bekannt war? Was sagt er bei einem späteren Besuch der beiden Studenten als Grund für sein Veto gegen eine Heirat von Judith und Charles zu seinem Sohn Henry, worauf dieser mit dem Vater bricht, der Familie und dem Erbe entsagt und mit dem Freund das Vaterhaus verlässt?

Das Ehehindernis

Fragen wie diese sind Ausgangspunkt aller, ob argumentierenden oder phantasierenden Gespräche dieses Romans. Sie alle lassen sich auf die eine Frage zurückführen, was Menschen dazu veranlassen kann, eine mit größtem Einsatz erstrebte und gewonnene Familie selbst zu zerstören.

Stellvertretend für alle Versuche, eine Antwort zu finden, soll die Argumentationsweise von Quentins Vater dargestellt werden, der drei Aspekte familialer Probleme ins Spiel bringt: psychologische, juristische, soziologische.

Mr Compson interessiert das komplexe Beziehungsgefüge zwischen Henry, Judith und Charles Bon, in dem er das klassische Motiv der verbotenen Geschwisterliebe zu erkennen meint. Da er nicht von der Verwandtschaft der Sutpens mit ihrem Halbbruder Charles weiß, geht es ihm dabei nur um die Beziehung zwischen Judith und Henry.

In der allerdings nur auf Mutmaßungen gestützten Version Mr Compsons, die der Roman als einzige ausführliche Darstellung der Geschwisterbeziehung anbietet, liebt Henry in der Schwester zugleich die Frau. Doch scheint ihm dies Gefühl in seiner erotischen Komponente nicht voll bewusst zu sein. Seine Art der Sublimierung besteht in der Wahl eines Bräutigams für die Schwester, durch die er eine stellvertretende Erfüllung seiner geheimsten Wünsche zu erreichen glaubt. Mr Compson nämlich sieht in der Sutpenschen familialen Konstellation das Thema der inzestuösen Geschwisterbeziehung um eine weitere Möglichkeit ergänzt: die einer homoeerotischen Neigung Henrys zu Charles. Auch diese wird als nicht oder nur halb erkannt dargestellt, soll aber in Mr Compsons Version die Geschichte der zweiten Sutpengeneration entscheidend bestimmen haben. Mr Compson erkennt die zentrale Rolle, die Henry für den merkwürdigen Brautstand in der Schweben zwischen Judith und Charles gespielt hat. Henry tritt als Wer-

bender auf, und zwar einmal, indem er dem Studienfreund Charles immer wieder von der Schwester erzählt, dann auch, persönlich und in seinen Briefen nach Hause, der Schwester von Charles spricht, lange ehe die beiden sich gesehen haben. Das heißt in der Perspektive Mr Compsons, dass Henry versucht, Judith mit seinen Gefühlen für Charles anzustecken und andererseits stellvertretend für die Schwester um Charles zu werben, diesem also seine eigene Liebe zu Judith einzuflößen. Quintins Vater deutet diesen von ihm konstruierten Prozess als Suche nach dem reinen und vollkommenen Inzest:

wenn nämlich der Bruder der Schwester in Gestalt des Schwagers die Unschuld nimmt, in Gestalt des Mannes, in den er sich verwandeln würde, wenn er könnte, als Liebender, als Gatte; und den er, könnte er sich in die Schwester, Geliebte, Braut verwandeln, mit Freuden als Räuber seiner Unschuld aufnahme (101f).¹¹

In seiner psychologisierenden Sicht auf die Beziehung der Sutpenkinder nimmt Quintins Vater dem Inzestmotiv den Schauer des alten Tabus und entschärft damit seine Bedeutung als Bedrohung der Familie, indem er eine die geheimen Konflikte befriedende Lösung konstruiert. Sie hängt davon ab, dass es der Bruder ist, der ‚der Schwester den Gatten freit‘.

An dieser Stelle sei einmal auf den durch den vorangehenden Roman *The Sound and the Fury* gegebenen Subtext verwiesen, weil hier ein besonders deutliches Beispiel für das Sprechen in eigener Sache im Medium einer fremden Familiengeschichte vorliegt. Die enge Beziehung zwischen Quentin und seiner Schwester Caddy ist nicht weniger problembeladen als die zwischen den Sutpengeschwistern. Ob nun Mr Compson bewusst, um den Sohn zu entlasten, seine Version der Inzestproblematik entwickelt oder nicht – seine Lesart der Geschwisterbeziehung kann Quentin keine positive Perspektive bieten, eher das Bewusstsein für seine Lage verschärfen. Mit den Männern nämlich, mit denen sich seine Schwester eingelassen hat und mit ihrem schließlich als Notlösung gewählten Ehemann ist ihm keine versöhnende Identifikation möglich, wie sie Mr Compson für Henry vermutet und damit Inzest als Motiv für den Brudermord ausschließt.

¹¹ "[T]he brother [...] taking [...] the sister's virginity [...] in the person of the brother-in-law, the man whom he would be if he could become, metamorphose into, the lover, the husband; by whom he would be despoiled, choose for despoiler, if he could become, metamorphose into the sister, the mistress, the bride" (96).

Bei der Erörterung der Frage, welches Ehehindernis, wenn nicht das Inzesttabu, Sutpen seinem Sohn Henry als Grund für sein unwiderrufliches Verbot einer Verbindung von Judith und Charles genannt haben könnte, favorisiert Mr Compson, nun in seiner Eigenschaft als Jurist argumentierend, als Begründung die Furcht vor Bigamie, nämlich die Ablehnung eines Gatten, der bereits mit einer Mätresse in einer eheähnlichen Beziehung lebt, ja, eine Familie besitzt. Charles hatte nämlich mit einer Oktorone (also einer Frau, die zu einem Achtel afrikanischer Herkunft ist) einen Sohn, Charles Etienne. Mr Compson imaginiert einen Besuch Henrys in New Orleans, bei dem Charles ihn mit diesem luxuriösen kleinen Hauswesen bekannt gemacht habe. Charles habe dabei eine solche Beziehung als unter den jungen Dandys übliche Institution dargestellt, die, obwohl durch eine Art Zeremonie besiegelt, nicht als Konkurrenz für eine Ehe mit einer weißen Frau betrachtet werden könne. Auch hier liegt also eine Variante der Ausgrenzung einer Rasse vor. Zwar wird der Frau scheinbar großzügig eine bequeme gesellschaftliche Nische gewährt, in der aber keine Gleichberechtigung mit den ‚weißen‘ Familien erreicht werden kann. Charles habe also versucht, den Bigamieverdacht zurückzuweisen. Zugleich habe er auf der Ehrbarkeit, ja Tugendhaftigkeit dieser sorgfältig für eine solche Laufbahn als offizielle Mätresse erzogenen Frauen beharrt. Seine Argumentation habe Henry nicht überzeugt. Er habe sich stillschweigend dem zunächst von ihm abgelehnten Urteil seines Vaters angeschlossen, dass eine Ehe zwischen Judith und Charles um jeden Preis verhindert werden müsse. Nach vierjähriger kriegsbedingter Abwesenheit habe er Charles, weil dieser von seinem Entschluss, Judith zu heiraten, ohne sich von der Mätresse zu trennen, nicht abzubringen war, an der Grenze zur Plantage erschossen.

Für unsere Fragestellung relevant ist hier das für den Süden konstatierte Nebeneinander zweier kaum vereinbarer Familienkonzepte. Was in der städtischen, zwischen Verfeinerung und Dekadenz schillernden Welt von New Orleans stillschweigend geduldet war, sogar einen gewissen, zwar nicht verbrieften, aber auf Gewohnheit beruhenden Rechtsstatus besaß, musste nach den Maßstäben des puritanischen Yoknapatawpha als erlaubter Ehebruch ein Gräuelfeld und ein unaufhebbares Ehehindernis sein.

Im Gesamtkonzept des Romans verstärken die Motive Inzest und Bigamie das ungeheure Gewicht, das der Süden der Rassenmischung beimaß. Mit der Sutpenfamilie hat Faulkner einen Extremfall konstruiert, in dem alle drei verabscheuten Motive zusammentrafen. Doch nur das dritte wird

so gefürchtet, dass, um ihm zu entrinnen, der Brudermord auf Geheiß, oder zumindest mit Duldung des Vaters geschieht.

Die dritte und vierte Generation

In der Mitte der im Roman erzählten Zeit präsentiert sich die Sutpenfamilie in einer Konstellation, die an das Schlusstableau von *Buddenbrooks* erinnert: die Männer sind tot oder verschollen. Zurückgeblieben ist eine Frauengruppe: Judith, Clytie und Rosa. Gleichen Blutes zwar, aber in Faulkners Roman von sehr unterschiedlicher sozialer Position. Zwei von ihnen, die als Halbschwestern am nächsten verwandt sind, Judith und Clytie, trennt unwiderruflich die Rassenschranke. In der auch nach dem Krieg gültigen Einschätzung durch die Umwelt sind sie noch immer weiße Herrin und schwarze Dienerin, da Clyties Mutter eine Sklavin war. Sie sind zwar biologisch verwandt, gehören aber weder vor dem Gesetz noch im Bewusstsein der Gesellschaft und nicht einmal im Selbstgefühl der beiden hier unmittelbar betroffenen Individuen überhaupt zu einer Familie. Sie sind jedoch als einander nicht nur ebenbürtige, sondern auch ähnliche Persönlichkeiten konzipiert, beide Verkörperungen des Typus der starken Südstaatenfrauen, die eigentlich tragenden Figuren im Familiengefüge. Im Unterschied zu den die Männer überlebenden Buddenbrookfrauen, denen noch genügend vom Familienvermögen bleibt, um ein sorgenfreies Leben zu führen, müssen Judith und Clytie zur Fristung ihres Lebens unter Bedingungen arbeiten, die an Sutpen in der Zeit seiner Landnahme erinnern. Beide verrichten Arbeiten im Garten und auf dem Feld, für die früher die Sklaven zuständig waren. Vor allem aber ermöglichen die beiden Frauen, was der Stammvater der Familie verhindert hatte, obwohl es ihm doch lebenslang um Nachkommenschaft gegangen war: ihnen ist zu danken, dass noch eine dritte Generation auf ‚Sutpen’s Hundred‘ aufwächst, sei es auch nur in einem einzigen Vertreter, und dazu einem, den Sutpen sicher von der Tür gewiesen hätte, und der nie den Sutpennamen erhält. Eines Tages nämlich war die Mätresse von Charles mit ihrem kleinen Sohn auf der Plantage erschienen, vermutlich von Judith selbst von seinem Tod unterrichtet, um in wallenden Trauergewändern einer Witwe an seinem Grab zu verweilen. Als wenig später eine Nachricht vom Tod der Frau eintrifft, macht sich Clytie auf die lange Reise nach New Orleans, in eine fremde Welt mit fremder Sprache,

um den verwaisten Jungen zu holen. Dieser trägt den klingenden Namen Charles Etienne Saint Valéry Bon; also, im Unterschied zu Sutpens Erstgeborenem Charles Bon, immerhin den Familiennamen seines Vaters, der allerdings nur der Name von dessen mütterlicher Familie ist. Judith und Clytie ziehen ihn gemeinsam auf, vielleicht ohne überhaupt zu wissen, dass er ein Sutpenenkel und damit ihrer beider Neffe ist. Judith, wie so viele Südstaatenfrauen eine ‚verwitwete Braut‘, hat sich mit dem Jungen den Sohn des toten Bräutigams ins Haus geholt, der ihr selbst versagt geblieben ist. Noch einmal erscheint hier das Motiv des Kindes aus der Fremde, doch erzählt wird eine Gegengeschichte zu der des jungen Sutpen. Dem Enkel öffnet sich ein Haus, aber er will nicht darin bleiben; immer wieder werden ihm Hände geboten, die er ausschlägt. Er, den die meisten für einen Weißen halten, ist von Selbsthass zerfressen. Er hasst in sich das verborgene nicht allein von der Mutter, sondern auch von seinem Vater Charles überkommene Erbe. Aber in verzweifelterm Trotz sucht er sich ihm anzuverwandeln, denn er rebelliert auch gegen den Weißen in sich, mit dem er sich nicht eins fühlen kann. Wieder und wieder sucht der Heranwachsende Spelunken auf, in denen sich kein Weißer sehen lässt, und provoziert dort Schlägereien, wohl wissend, dass er mit seinem zarten Körperbau den Angegriffenen unterliegen wird. Er sorgt also wie zu einer Selbstbestrafung immer wieder dafür, dass der Weiße in ihm – oder vielleicht doch der verborgene Schwarze? – verprügelt, geschunden und manchmal fast totgeschlagen wird.

Als er nach einem besonders wüsten Kampf vor den Richter gebracht wird, der ihn mit der Anrede „You, a white man“ (203) zur Ordnung ruft, holt ihn der General Compson als Freund der Familie aus dem Gerichtssaal und bietet ihm die Mittel für ein unbehelligtes Leben im Norden der USA an. Sutpens Enkel lehnt ab, verschwindet für eine Weile und kehrt mit einer schwarzen Frau zurück, die er in trotziger Auflehnung geheiratet hat. Diese Brautwahl, die letzte in der Sutpenfamilie, ist eine verzweifelte und groteske Parodie der ersten Ehe des Großvaters.

Während das Angebot General Compsons als ungewöhnliches Beispiel einer zukunftsweisenden liberalen Geisteshaltung zu den im Roman als verbürgte reale Ereignisse ausgewiesenen Elementen der Handlung gehört, ist ein anderes unverkennbar eine Erfindung von Quentins Kommilitonen Shreve. Dieser entwickelt auf der Grundlage der von Judith überlieferten Charakterzüge und Handlungsweisen eine Variante der Sutpen’schen Fa-

miliengeschichte. Danach hätte die Tochter, die der Vater nie als Mithandelnde in seinem Lebensprojekt ins Auge gefasst hatte, sich kühn über alle Konventionen und Vorurteile, ja, über die faktische Rechtslage hinweggesetzt zugunsten einer anderen, ausgleichenden und heilenden Gerechtigkeit. Judith habe dem Neffen – ob sie ihn nun als solchen erkannt hatte oder ihn nur als den ihr versagten Sohn des Geliebten sah – den gleichen Vorschlag gemacht wie General Compson, allerdings mit einem wesentlichen, nur ihr durch ihre Stellung in der Familie möglichen Zusatz: sie sei bereit gewesen, ihm einen eindeutigen Status als Mitglied ihres, des unangefochtenen Zweigs der Familie zu sichern, indem sie ihn als Sohn ihres Bruders Henry ausgab. Damit hätte sie ihn zum Weißen erklärt und zugleich als legitimen männlichen Nachkommen Thomas Sutpens anerkannt. Die Familiengeschichte der Sutpens hätte damit auch in den Augen der Stadt Jefferson die dritte Generation erreicht. Die Kühnheit eines solchen Plans setzte voraus, dass Judith sich selbstverständlich jener Schicht zugehörig fühlte, in die ihr Vater einst um jeden Preis gelangen wollte. Jener Schicht, nämlich, in der man einander den Bonus der Glaubwürdigkeit gewährleistet, sodass sie, nach Miss Rosas Worten, einander geglaubt hätten „auch wenn wir darüber, woher er stammte, Lügen verbreitet hätten“ (17).

Doch auch Shreves Mutmaßungen und ausufernde Phantasien, die man als einen die Südstaaten-Wirklichkeit korrigierenden Gegenentwurf lesen muss, finden ihre Grenzen in dem, was im Roman als unumstößliches Faktengerüst der Sutpensaga ausgewiesen ist. Er kann seine Version der Geschichte nicht bis zu einem versöhnlichen Ende weitererzählen. Ein Grabstein lässt sich nicht wegphantasieren, auf dem Charles Etienne auch im Tode nicht den Namen Sutpen trägt. Und nichts, was der Roman von diesem Sutpenenkel als verbürgt überliefert, berechtigt zu der Annahme, er hätte ein solches Angebot akzeptieren können. Er hätte es ausgeschlagen, wie das des Generals Compson, und wäre damit seinem Großvater Sutpen ähnlich gewesen. Der hatte einst die Möglichkeit verworfen, nach der Entdeckung der Herkunft seiner ersten Frau alles beim Alten zu belassen. Sutpen hätte eine Täuschung gegenüber der Umwelt aufrechterhalten können, der er ja selbst während eines ganzen Jahres als Ehemann erlegen war. Gegen den Buchstaben des Gesetzes hätte er dabei nicht verstoßen: Seine erste Ehe war rechtsgültig geschlossen, sein Sohn Charles legitim. Sutpen aber hatte die Werturteile des alten Südens so vollkommen verinnerlicht, dass er, hätte auch niemand außer ihm von dem ‚Negerblut‘ gewusst, keine Al-

ternative sah zur Trennung von der ‚nichtgeeigneten‘ Familie. Die Tragik des Enkels war es, dass er lebenslang die Entscheidung des Großvaters, von der er nichts wusste, durch sein Verhalten bestätigte, wenn er das in ihm selbst verkörperte ‚weiße‘ Erbe ablehnte, so wie jener das ‚schwarze‘ mit Frau und Sohn verworfen hatte.

Als verbürgtes Faktum wird dann berichtet, Judith habe den Neffen, als er am Gelben Fieber erkrankte, ins Herrenhaus geholt und gepflegt, bis sie selbst der Krankheit erlag, an der auch Charles Etienne kurz darauf starb. Von seiner schwarzen Ehefrau ist nicht mehr die Rede. Sie bleibt im Roman ohne Namen und wird von Judith wie der übrigen weißen Bevölkerung und sogar von Clytie so wenig als familiengeeignet angesehen wie einst die namenlose Sklavin, Clyties Mutter. Das heißt aber, dass in Yoknapatawpha ein gültiger Trauschein noch Jahre nach dem Bürgerkrieg ignoriert werden kann, wenn die Frau eine Schwarze ist, die zudem ihre Rechte nicht zu vertreten versteht.

Den Sohn aus dieser Ehe, Jim Bond, könnte niemand mehr, wie einst seinen Vater, für einen Weißen halten. Nur in diesem Urenkel aus der einst verworfenen Familie erreicht Sutpens Stamm die vierte Generation. Doch die Frage, woher er stammt, interessiert diesen letzten Nachfahren nicht, ja, er versteht sie nicht einmal, da er schwachsinnig ist. Jeder Rest von Familiengedächtnis ist in diesem letzten Spross getilgt. Selbst sein Vatersname, der die Erinnerung an Charles Bon beschworen hätte, der einst wie das Muster eines weißen Südstaatengentleman in Sutpens Haus erschienen war, ist in einer Namensform ‚Bond‘ untergegangen, die nun nur noch an die Fesseln der Sklaverei erinnert.

Sutpens Haus, einst der Wildnis abgetrotzt, fällt am Ende des Romans einem zerstörenden Element, dem Feuer zum Opfer, wie das Haus Usher bei E. A. Poe im Element Wasser untergeht. Hier wie dort geht ein Geschwisterpaar mit dem Haus in den Tod, und der Name erlischt, den Haus und Familie einst getragen haben.

Während des letzten Gesprächs zwischen Quentin und Shreve über den Süden liegt vor Quentin auf dem Tisch in Harvard ein Brief seines Vaters, der von diesem Schlussakt im Drama des Hauses Sutpen berichtet. Ein entscheidendes Detail erfährt der Leser erst jetzt. Bei dem Besuch Quentins mit der alten Miss Rosa auf ‚Sutpen’s Hundred‘ hatten sie dort den verschollenen Sutpensohn Henry entdeckt. Er war zum Sterben ins Vaterhaus zurückgekehrt und lebte dort verborgen, von seiner Halbschwester Clytie

versorgt. Als Miss Rosa kurze Zeit später, also nach Quentins Abreise, mit Krankenpflegern zurückgekommen war, hatte Clytie die männlichen Insassen des sich nähernden Gefährts für Abgesandte der Justiz gehalten, die kamen, um den Brudermörder Henry gefangen zu nehmen. Sie hatte darauf das Haus in Brand gesteckt. Die Tochter der Sklavin, die lebenslang nur den Status einer, wenn auch geschätzten und vertrauten, Dienerin gehabt hatte, tritt in dieser letzten Szene mit ihrer souveränen Entscheidung als gleichberechtigte Schwester an die Seite des Bruders und geht mit ihm gemeinsam in den Tod. Ob Sutpens Urenkel Jim Bond überlebt hat, ist ungewiss. Für den Bestand der Familie würde es keine Rolle spielen. Die Fama will wissen, dass er wie ein Gespenst auf der Plantage umherschweift und man nachts sein Geheul um die verkohlten Ruinen hören kann: ‚Sound and Fury‘ – Schall und Wahn.

Quentin, von dem am Eingang des Romans ein auktorialer Erzähler sagt, dass er „zum Gespensterleben bestimmt“ sei, spricht am Ende das letzte Wort. Auf die Frage Shreves, warum er den Süden – also sein Gespenstererbe – hasse, gibt er zur Antwort: „I don't hate it“ (378). Damit verzichtet er darauf, sich von einer Welt zu distanzieren, deren Verlorenheit er sich im bis zur Identifikation gesteigerten Nacherleben einer anderen Familiengeschichte aus diesem Süden bewusst gemacht hat. Wer die Geschichte der Compsons kennt, wie Faulkner sie in *The Sound and the Fury* erzählt hatte, wird in Quentins Satz den Verzicht auf tätiges, zukunftsorientiertes Eingreifen mithören, zu dem Hass wie auch Liebe hätten ermutigen können.

Wenige Wochen nach diesem Gespräch wird Quentin, der wie Henry Sutpen zu denen gehört, die Faulkner ‚Hamlet des Südens‘ nannte, seinem Leben ein Ende setzen. So hatte es der frühere Roman erzählt. Ohne Hass – das bedeutet dann mit Bezug auf diesen Tod auch, dass er ohne Auflehnung die Erkenntnis akzeptiert und die Konsequenz daraus zieht, dass er für sich weder in der alten zu Ende gehenden Welt noch in einer möglichen Zukunft einen Platz sieht, den er wünschenswert findet. Der Abschiedsbrief, den er aus Harvard an seinen Vater schreibt, hat den gleichen Stellenwert in der Geschichte der Compsons wie der Schlussstrich, den der kleine Hanno in der Chronik der Buddenbrooks unter seinen Namen setzt. Hier wie dort konstatiert ein Spätling, der seine mitlebenden Familienangehörigen ohne Zweifel liebt, dennoch ohne Bedauern das voraussehbare Ende der Familie als zukunftsfähiges Ganzes.

Die Absalom-Parallele

Faulkner hat seiner dunkelsten Familiengeschichte einen Titel gegeben, der auf ein biblisches Muster zurückverweist. Was im 2. Buch Samuel von König David und seinen Kindern erzählt wird, zeigt die Familie als Schauplatz von Untaten, die selbst durch väterliche Langmut und Vergebung nicht zu einem guten Ende geführt werden: Vergewaltigung der Schwester Tamar durch den Bruder Amnon; Tötung des Missetäters durch den Bruder Absalom, wenn auch nicht durch eigene Hand, sondern durch eine tödliche Intrige; Aufstand des Sohnes gegen den Vater; Tod des Aufrührers. Der Bezug zur Suptpengeschichte ist komplexer und weniger leicht zu erkennen als der des Shakespearezitats zum Comptonroman. Er liegt nicht, wie gelegentlich kurzschlüssig behauptet wird, in erster Linie im Inzestmotiv. Wie Suptpens Nachkommen gehen auch Davids Kinder nicht an der Verletzung dieses Tabus zugrunde. Die biblische Erzählung wird im Roman selbst nie erwähnt. Sie hätte dort ihren Platz finden können in den Gesprächen Quintins und seines Vaters wie auch in den von Shreve imaginierten Gesprächen Henrys mit Charles Bon, in denen Beispiele aus der Weltgeschichte angeführt werden, als Beweis, dass in früheren Epochen die Verletzung des Inzestverbots nicht unter allen Umständen unverzeihlich war. Das Opfer Tamar beschwört nämlich den Bruder Amnon vor dessen Gewalttat: „Rede mit dem König, er wird mich dir nicht versagen“ (2 Sam. 13, 13). Das eigentliche nur durch den Tod sühnbare Verbrechen an Tamar war die Vergewaltigung, also Schändung, durch die sie zu einer durch die Gesellschaft Ausgestoßenen wurde. In der verrätselten Form seines Titels weist Faulkner darauf hin, dass Vater und Bruder Judiths eine in ihrem Wertesystem der Schändung analoge Untat so sehr fürchten, dass sie den Tod von Charles in Kauf nehmen: nicht den Inzest, also die Vermischung mit nah verwandtem, sondern die mit dem zum schlechthin fremden erklärten Blut einer verfemten Rasse. Ein weiterer Bezug des Titels zur Romanhandlung, der ja keine einfache Namensnennung, sondern in seiner Doppelung ein deutlicher Anruf ist, liegt in der Vater-Sohn-Thematik. Man muss ihn als direktes Zitat aus den Versen 2 Sam. 19, 1 lesen. Dort wird erzählt, dass der König bei der Nachricht vom Tode seines im Aufruhr gegen ihn gefallenen Sohnes weint und ruft: „Mein Sohn Absalom! Mein Sohn, mein Sohn Absalom! Wollte Gott, ich wäre für dich gestorben! O Absalom, mein Sohn, mein Sohn!“ Der Titel verweist durch die auffallende emotiona-

le Färbung und die Betonung des Motivs der Vaterliebe nicht auf eine Parallel- sondern Gegengeschichte zur Familiengeschichte des Romans. Sutpen, der ja sein Leben lang geradezu monomanisch Vaterschaft anstrebt, wird in keiner der Porträtskizzen, die der Roman von ihm vermittelt, im Besitz ausgeprägter Vatergefühle gezeigt. Ein einziges Mal wird ihm die Wendung „Mein Sohn“ in den Mund gelegt. Es ist die Szene einer Begegnung zwischen dem Oberst Sutpen und seinem Sohn Henry im Krieg. Doch gerade diese Szene lässt sich kaum als Beleg für eine vorhandene und in der Extremsituation hervorbrechende Vaterliebe lesen, ohne dass man ihren Status als reine Erfindung des Studenten Shreve berücksichtigt, der keinen aus der Familie Sutpen je gesprochen hat.

Die Szene muss zudem in Bezug gesetzt werden zu einer zweiten, ebenfalls durch keinen konkreten Anhaltspunkt belegten Imagination von Shreve: Er stellt sich nämlich einen Charles Bon vor, der von Sutpen nur ein einziges Mal „mein Sohn“ genannt werden möchte, um dann nach dieser Anerkennung seiner Sohnschaft jeden Anspruch an die Sutpenfamilie fallen zu lassen, damit aber auch auf Judith zu verzichten. Shreve, der Fremde, der nicht „im Süden geboren und erzogen“ ist, entwirft damit ein anachronistisches, eher einer modernen Kleinfamilie angemessenes, intimes Szenario, in dem die Familienkatastrophe der Sutpens vermeidbar gewesen wäre. Es ließe sich in den Stoßseufzer fassen: „Hätte nur Sutpen seine beiden Söhne geliebt wie David den Absalom“. Jedoch auch in der biblischen Konstellation war ja selbst die Liebe nicht stark genug, die Verhältnisse, in diesem Fall den Machtkampf in einer Dynastie, außer Kraft zu setzen. Der im Titel hergestellte Bezug zu einem Familienroman aus alter, ja mythischer Zeit bekräftigt, was in Faulkners Südstaatengeschichten in vielen Variationen sichtbar wird: die unausweichliche Abhängigkeit des je einzelnen Familienschicksals vom historischen Moment, vom gesellschaftlichen System, von fortwirkenden Traditionen, seien sie geliebt oder gehasst. So verweist der Kontext des Titelzitats Shreves Entwurf in den Bereich einer die Vergangenheit umdeutenden Wunschvorstellung, einer rückwärtsgewandten Utopie. Sie wird von der einzigen Figur des Romans erträumt, die nicht nur von der Erblast der Südstaatengeschichte, sondern auch von dem damit verbundenen, oft lähmenden Wissen frei ist. Nur darum kann er unbekümmert in die Vergangenheit projizieren, was ihm in der Erzählgegenwart als allein wünschenswert erscheint. Und genau das verleiht der Stimme dieser Erzählerfigur das Gewicht einer Gegenposition zu Sutpens

familienzerstörendem Wahn. Naiv im Vergleich mit dem alten Isaac McCaslin in *Delta Autumn*, der die Langlebigkeit ausgrenzender Vorurteile kennt, teilt Faulkners junger Fremdling doch mit seinem alten Südstaatler die Erwartung, dass in Amerika der Tag kommen muss, an dem Familien sich nicht mehr durch ihre Zugehörigkeit zu einer Rasse definieren, die das Recht für sich beansprucht, ihre Söhne und Töchter anderen Blutes von der Schwelle des Vaterhauses zu weisen.

Literatur

Primärliteratur

Faulkner, William. *Absalom, Absalom!* (New York 1964).

Faulkner, William. *Absalom, Absalom!*, übers. H. Stresau (Hamburg 1991).

Faulkner, William. *The Unvanquished* (London 1955).

Faulkner, William. *Die Unbesiegtten*, übers. E. Franzen (Zürich 2003).

Sekundärliteratur

Brooks, Cleanth. *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country* (New Haven und London 1963).

Goldman, Arnold, ed. *Twentieth Century Interpretations of 'Absalom, Absalom!'* (London 1971).

Parker, Robert Dale. „How does Quentin find out?“, in: *The Questioning of Fictions* (Boston 1953).

Rollyson, Carl E. Jr. *Uses of the Past in the Novels of William Faulkner* (Ann Arbor, Mich. 1984).

Kapitel 11

Lebendiger Umgang mit den Toten – gestärkte Gegenwärtigkeit

Uwe Johnson, *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl*
(1970–83)

Heinz Hillmann

„Uwe Johnsons große Fähigkeit ist, deutsche Geschichte darzustellen als Familiengeschichte“ – so steht es kurz und bündig im ersten der vier Bände umfassenden Taschenbuchausgabe der *Jahrestage* von 1988, als der Familienroman schon ins Blickfeld zu rücken begann. 18 Jahre früher, als Johnsons Roman zu erscheinen begann, war im Klappentext eher nur beiläufig von der „Familiengeschichte der Cresspahls“ die Rede gewesen.

Doch in der Tat war hier, einsam und früh, schon in den Jahren 1970 bis 1973 und dann mit dem letzten Band 1983 ein Familienroman in Deutschland zur Welt gekommen. Denn die von Gesine Cresspahl, der Zentralgestalt, erzählten Geschichten reichen über vier Generationen von den Papenbrocks bis in die Gegenwart, ähnlich wie 100 Jahre früher die vier Generationen der Buddenbrooks. An deren Namen wird, wohl kaum zufällig, erinnert, auch wenn in den *Jahrestagen* natürlich nicht nur anderes, nun das 20. Jahrhundert, sondern auch ganz anders erzählt wird. Denn Thomas Mann hat noch souverän und in der Haltung der Unberührbarkeit als ein allwissender Erzähler auf Gestalten und Zeiten von einem festen Standpunkt zurückgeblickt und die Familie von ihrem Gründungsvater über alle folgenden Generationen chronologisch heran erzählt. In diesem modernen Roman wird die Vergangenheit mitten aus den schwierigen Gegenwartssituationen heraus vergegenwärtigt, immer angestoßen von den Ereignissen der Tage eines Jahresablaufs.

Uwe Johnson hat ein solch gefährdetes, von mehreren Personen und aus ihren Perspektiven vorgetragenes Erzählverfahren von William Faulkner

aus Amerika nach Deutschland herübergeholt, eine avancierte westliche Technik, schon mit den *Mutmaßungen über Jakob* (1959) in die DDR importiert. Das war eine revolutionäre Technik gegenüber der verordneten einen richtigen Sicht der Partei auf das eigene Land und die Bundesrepublik. Nun wird sie mit den *Jahrestagen* noch einmal erheblich ausgeweitet auf West wie Ost, auf die Gegenwart wie die Vergangenheit, auf viele Stimmen und Blicke, auch wenn Gesine die vermittelnde, gleichsam moderierende Hauptstimme hat. Doch auch sie nur im Dialog, im Gespräch mit ihrer Tochter Marie, deren Fragen sie aufnimmt und fortspinnt, ganz ähnlich, wie das in Faulkners *Absalom! Absalom!* (1936) geschah (Kapitel 10). So bilden sie ein Erzählerinnen-Paar auf der schwankenden Welle der Zeit, mitten in einer Krise der Welt.

Von hier aus werden die Großeltern Papenbrock memoriert, als Leitbilder sicher nicht. Weder der Großvater Albert mit seiner Frau und noch weniger ihre zwei Söhne. Eher schon verdienen ihre beiden Töchter Achtung in einer nationalistischen und nationalsozialistischen Staats- und Familien-Geschichte. Aber auch Lisbeth Papenbrock wird man nicht vorbildlich nennen können, obwohl sie zuletzt in der Pogromnacht des ‚Dritten Reiches‘ verwirrt und würdig handelnd zugrunde geht. Sie ist, mit dem Sozialdemokraten Cresspahl verheiratet, die Mutter Gesines, deren Tochter Marie ist, das Kind ihrer Liebe zu Jakob Abs, der Hauptgestalt aus den *Mutmaßungen*, der auf den Gleisen gestorben ist oder sterben wollte, auf denen die Panzer und Truppen der DDR gegen die Erhebung in Budapest transportiert wurden. Schon die Reihe der Töchter, diese weibliche Genealogie von Lisbeth über Gesine zu Marie, lässt die Betonung der Frauenschicksale in einer Geschichte erkennen, die sie erleiden, erleben, bewältigen müssen und im Erzählen erhellen wollen. Sie sind die Heldinnen dieses Romans.

Die Geschichte der Papenbrocks wird nur in Blöcken und bruchstückhaft erzählt, und auf ihre Kontinuität, ihre Dauer und ihr Fortleben ist auch kein Wert mehr gelegt. Die Abs oder Cresspahls, Gesines Eltern, bekommen so gut wie gar keine weiter zurückreichende Geschichte. Eine große, weit verzweigte Mehrgenerationenfamilie als Held der *Jahrestage*, davon kann also gar keine Rede sein. Und so sind sie auch keine „Familiensaga“, wie es in der Taschenbuchausgabe steht, und wie sie mit John Galsworthys *Forsythe Saga* (1906–21) die englische und mit Faulkners *Absalom! Absalom!* die amerikanische Literatur kennt. Aber auch wenn die Familie nicht der Held von Johnsons Roman ist, sind doch die Bruchstücke ihrer Geschichte

tatsächlich die Fundamente, auf denen die ‚deutsche Geschichte‘ errichtet wird, vom zu Ende gehenden Kaiserreich über die Weimarer Republik und den Nazistaat bis in die Nachkriegszeit, den Aufbau der DDR und der BRD und ihre Krisen bis Ende der Sechzigerjahre.

Die Zeit jedoch, in der Gesine der Tochter Marie die Geschichten und die Geschichte erzählt und mit ihr in Amerika lebt, die *New York Times* die Gegenwart immer miterzählt, ist das Krisenjahr vom 20. August 1967 bis zum 20. August 1968. Das sind die genau bezeichneten Daten der Jahrestage, in die auch Amerikas Vietnam-Krieg und der russische Einmarsch in Prag fallen. Mit dieser raumzeitlichen Ausweitung wird Familiengeschichte nicht nur als deutsche, sondern als Weltgeschichte erzählt; und auch nicht nur durch Analogie als Teil für das Ganze, das Kleine fürs Große und Größte, sondern Gesine und D. E., der sie liebt, sind direkt verwickelt in die West-Ost-Konflikte ihrer Zeit, die D. E. wie schon Jakob Abs nicht überlebt. Eine solche Gesamtkonzeption hatte Johnson bereits mit den *Mutmaßungen* von 1959 entwickelt, auch dort waren die Besetzung des Suezkanals durch Amerikaner und Briten und der Einmarsch des Ostblocks in Budapest die Weltereignisse, die das Paar Jakob und Gesine trennen und zerstören. Diese Geschichte bildet aber nicht nur den Hintergrund des neuen Romans, in dem der russische Einmarsch in Prag zugleich mit dem Amerikas in Vietnam erzählt wird, sondern sie wiederholt sich in neuer Konstellation und wird auch noch einmal erzählt von Gesine und für Marie.

*

Die *Mutmaßungen* allerdings haben, trotz der ähnlichen Konzeption, noch keine Familiengeschichte. Sie stehen eher dem Zwei-Generationen-Roman nahe, einer typischen Romanstruktur der frühen Sechzigerjahre, die in Ost wie West die neuen, jüngeren Generationen der inzwischen aufgebauten Staaten den Elterngenerationen der NS-Zeit gegenüberstellt, wie etwa Günter Graß' *Blechtrommel* (1959) oder Heinrich Bölls *Ansichten eines Clowns* (1963) in der Bundesrepublik, Christa Wolfs *Geteilter Himmel* (1963) oder Erik Neutsch' *Spur der Steine* (1964) in der DDR. In der BRD ist das eine Konstellation der sogenannten Vergangenheitsbewältigung, der Auseinandersetzung mit den in den Nationalsozialismus verwickelten Eltern und besonders mit den Vätern. Diese Tendenz, in der DDR schwächer entwickelt, ist erkennbar in den Herrfurts des *Geteilten Himmels*, aber viel stärker

geht es hier um das neue Selbstbewusstsein der Jungen gegenüber dem etablierten sozialistischen Staat und seinen älteren Funktionären, wie in allen diesen ‚Anspruchsromanen‘.

Wenn nun Johnson die *Mutmaßungen* rund 20 Jahre später wieder aufnimmt und mit den *Jahrestagen* zum Viergenerationenroman erweitert, so ist das eine Verschiebung, die vielleicht ein Licht werfen kann auf ein eigentümliches Phänomen, das merkwürdige Schwinden des Familienromans in Deutschland seit den *Buddenbrooks* (1901), sowie das damit bestehende Defizit einer differenzierteren und zugleich weiter, über die Väter und Mütter hinausreichenden literarischen, personen- und familiennahen Erkundung deutscher Geschichte. Erst die Väterromane der Achtzigerjahre bereiten ein solches Muster wieder vor: Sie blicken weiter zurück auf Bedingungen des Aufwachsens dieser Generation, eine Tendenz, die die Familienromane um das Jahr 2000 dann aufnehmen und fortsetzen können. – Im Prinzip aber hätte das ja schon früher geschehen, hätte die Wiederaufnahme etwa der Verfahrensweise der *Buddenbrooks* die starre Enge des Blicks auf die NS-Verwicklungen der älteren Generation erweitern und vertiefen können. Warum ist das nicht geschehen? Lag es nur an der dringlichen Gegenwart, dem Schweigen und Fortwirken rechter Kräfte in der BRD; der Herrschaft der älteren strategischen Führungseliten Moskauer Prägung im Machtapparat von Partei und Staat in der DDR sowie dem Pathos einer neuen Gesellschaft und eines neuen Menschen, von dem jene nur sprachen, ohne den Anspruch der Jüngeren einlösen zu wollen oder zu können? Es scheint mir interessant, eine solche Frage einmal zu stellen, weil sie die Rolle unseres Genres im politisch-sozialen Prozess erhellen kann. Warum gab es solche Romane nicht schon nach dem Krieg und in den schwierigen Zeiten der Sechzigerjahre? War es wirklich nur der Druck, den die Gegenwart ausgeübt hat, und später erst eine gewisse Distanz der Entfernung, die die literarischen Grenzen allmählich erweiterten? Unterschätzen wird man solche Realitäten außen und innen nicht, doch warum sollte man nicht auch dem literarischen Sprechen, bestimmten Formen und Genres, die es dafür entwickelt hat, vertrauen und sich ihrer lösenden Kräfte anheim geben können.

Wenn Johnson selbst so vergleichsweise früh mit einem Familienroman dieser Art beginnt, dann hängt es wohl einerseits mit einer persönlichen Eigenart zusammen, einer Art narrativer Treue und wohlwollend kritischer Forschungslust gegenüber einmal geschaffenen Personen aus voraufgehen-

den Werken, die er wieder aufnimmt in späteren Werken, um sie hier vor in die Zukunft und weiter zurück zu erzählen: So bekommt etwa Heinrich Cresspahl nach den *Mutmaßungen* eine sorgfältig ausgearbeitete, fast historiographische Skizze im *Versuch einen Vater zu finden* (1988), die, seine Biographie in Weimarer Republik und Kaiserreich rekonstruierend, dann auch in die *Jahrestage* eingeht. Es hängt andererseits auch damit zusammen, dass er bei Faulkner dafür die geeignete Erzählweise personaler Rückgriffe über mehrere Generationen fand und aufnehmen konnte. Hinzukommt aber, und das möchte ich stark betonen, dass er bei Faulkner auch eine sehr fatale Schuld- und Verstrickungsgeschichte vorfand, die den deutschen Familienroman gleichsam herunterholte vom hohen Ross.

Die *Buddenbrooks*, dieser exemplarische Roman in Deutschland, waren old-fashioned, elegisch, ästhetisch edel, wie ein schönes Museum mit diesem gleich eingangs beschriebenen großzügigen Haus in der Mengstraße, in das man lesend noch einmal eintreten, sich mit den Gestalten zu lecker bereitetem Mahl und gepflegtem Gespräch setzen und überhaupt anspruchsvoll mit ihnen leben konnte. Selbst wenn sie unglücklich wurden, so hatten diese Menschen nichts Schlimmes verbrochen oder auch nur irgendwie klein und opportunistisch gehandelt. Dazu bei aller damaligen Modernität vornehm erzählt, mit dieser Ruhe, Distanz und verstehenden Ironie, der Eleganz der kurzen Kapitel, der so gefällig gegliederten Dauer seiner elf Teile. – Das alles war vor dem ersten der großen europäischen Kriege untergegangen, vorbei in der Wirklichkeit wie in der Literatur. Es hatte deshalb nicht Schule gemacht als entwickeltes Genre, als belletristische software, die sich leicht reproduziert, und niemand hatte sie, meines Wissens, auf weniger hoher Ebene wiederholt, fortgesetzt in der Weimarer Republik. Wäre es überhaupt möglich gewesen so etwas wie die kleinbürgerlichen *Buddenbrooks* zu erzählen, oder selbst die einer etwas besser gestellten Bürgerfamilie, wie die der Papenbrocks?

Die Nationalsozialisten haben thematische und erzählerische Modernität, soweit sie sich in der Weimarer Republik entwickelt hatte, als entartet bezeichnet, in Deutschland die eigenen Traditionen derart verbannt und zerstört, sodass nach dem zweiten großen Krieg im Westen wie Osten solche Konzepte und Schreibweisen nicht mehr selbstverständlich verfügbar waren. Dass Johnson ausgerechnet in der DDR, die doch der von ihr so genannten Dekadenz und dem Formalismus auch nicht gerade hold war, in eben dieser Weise zu schreiben begann, ist sicher bemerkenswert und

hängt mit dem Widerstand gegen soviel provozierend offizieller Borniertheit und Dogmatismus zusammen, der dennoch, und sogar wissenschaftlich begründet, zu wissen behauptete, wie Dinge waren, wurden und sind.

So war, nach den inzwischen weit entfernten *Buddenbrooks*, kein modernes, mittleres oder niederes Genre eines Familienromans entstanden, auf das die Autoren nach dem zweiten Weltkrieg hätten zurückgreifen können. Gibt es aber kein solches Genre, das Verleger, Leser und Autoren in ein erwartbares, eingespieltes Verhältnis bringt, dann ist es natürlich besonders schwer und aufwendig für einen Autor, ohne tradiertes und eingeführtes Muster einen ‚niederer‘ Familienroman zu schreiben, der den schlimmen Zeitläufen der deutschen Geschichte gewachsen ist.

Uwe Johnson ist das deshalb erst auf den Spuren Faulkners gelungen. Bei ihm wird der Generationenroman zum Erkundungsmuster für längerfristige Mentalitäten und weitergereichte Erbschaften, die gerade nicht die Dauer der Familie garantieren sollen, sondern ein Gedächtnis für die kritische Nutzung in der Gegenwart bereitstellen. Johnson hat ein kleines, alltäglich beachtliches und manchmal auch mieses, ja böses Familiengeschehen erzählt, das als ein solches uns nicht einfach Achtung, wohl aber aufmerksamste Beachtung abverlangt. Und doch fehlen nicht darin die Gestalten, die mit angefochten bedachtsamer Stärke mit ihrer Zeit umgehen können. Er hat ein großes Epos mit kleinen Leuten geschaffen, nicht Helden, die Vor- oder Schreckbilder wären wie in einer erhabenen Gattung, sondern mittleren Charakteren, die uns ähneln und Denkbilder darstellen im Roman, wie über ihn hinaus.

Es hat deshalb keinen Sinn, über sie aus der Ferne im Großen und Ganzen zu sprechen. Wir müssen uns in ihre kleineren, alltäglichen Verhältnissen hineinbegeben und sie dort studieren. Das soll jetzt in zwei Schritten geschehen.

*

Jahrestage – das sind wie ein Geburtstag oder das Weihnachtsfest die Erinnerung oder die Wiederholung eines Ereignisses der Vergangenheit, an einem bestimmten Datum. Aber so einfach sind die Jahrestage dieses Romans nicht gestaltet. Weder das Datum stimmt immer, noch wird ein Ereignis erinnert oder erzählt, das gleich oder auf deutliche Weise ähnlich wäre. Dennoch sind das vergangene und das gegenwärtige Ereignis aufein-

ander bezogen, nur sind diese Beziehungen indirekter, verdeckter, man muss sie suchen und denken – aber dann hat man auch etwas davon, wie Gesine und Marie im Erzählen und Vergleichen – und wir, indem wir ihrem Gespräch folgen. Ein Beispiel sei der 20. Oktober 1967. Er wird mit dem 2. und 3. März 1933 zusammen- oder ihm gegenübergestellt, ist also, wie alle Jahrestage ja sind, zweiteilig.

Drei Nachrichten (aus der *New York Times*) bilden den ersten, gegenwärtigen Teil. Die erste Nachricht ist eine Aufzählung der amerikanischen Toten (13 907) und Verwundeten (88 502) im Vietnamkrieg seit 1961. Die zweite berichtet von einer Demonstration, einem Studentenprotest des Brooklyn-College gegen zwei Werbeoffiziere der US-Marine, also indirekt gegen den Vietnamkrieg. In deren Verlauf schlägt ein Beamter auf eine „kleinere, mädchenartige Person mit einem Knüppel ein“. Das Foto wäre, fügt der Erzähler hinzu, „für eine Fahndung nach ihm [...] geeignet“. Die dritte Nachricht schließlich ist die Ankündigung einer Demonstration in Washington, wo Truppen einer Luftlandedivision zum Schutze des Pentagons eingetroffen sind (194).

Das ist der durchaus typische erste Teil eines Jahrestags im Roman. Der Krieg in Vietnam und die Zahl der Toten und Verwundeten, der Protest gegen den Krieg, der oft, wie hier auch, fast zum inneren Krieg der Polizei und des Heeres gegen die Protestierenden wird, die oft an anderen Tagen gegen Verarmung, Arbeitslosigkeit, Rassendiskriminierung und Ghettoisierung kämpfen. Angedeutet ist in diesem inneren Krieg eine Art Rechtsverletzung auf der staatlichen Seite: Der gewalttätige Knüppelschlag des Beamten und dessen staatliche Duldung und Nichtverfolgung, denn das Foto „wäre“ ja nur für eine Fahndung geeignet, es wird nicht wirklich dafür genutzt. Das lässt sich natürlich als Kommentar des Erzählers lesen, aber auch als die nicht weiter erwähnte Assoziation der Zeitungsleserin Gesine verstehen, die ja immer mit dem ‚Genossen Schriftsteller‘ kooperiert.

Alle Vorgänge dieser Gegenwartspartien sind knapp und allgemein, das heißt summarisch erwähnt oder, wie wir das nennen, berichtet; nicht aber singularisch mit einzelnen Ereignissen, persönlich erzählt – mit Ausnahme des auf das Mädchen einschlagenden Beamten.

Genau umgekehrt ist die folgende Vergangenheitspartie gestaltet, sie ist 14-mal so lang und erzählt nur einen einzigen Tag, die darauf folgende Nacht und den Morgen: In dieser Zeit reist Cresspahl im März 1933 von London nach Jerichow, mit den Zwischenstationen Hamburg und Lübeck.

Es ist eine Reise aus der (kapitalistischen) Demokratie Englands in die beginnende Nazidiktatur Deutschlands. Cresspahl, der sich im englischen Richmond eine passable Stellung als Werkmeister in einer Schreinerei und damit ein auskömmliches Leben mit seiner Frau Lisbeth im Ausland gesichert hat, kehrt zu ihr nach Hause zurück. Eine durchaus zwiespältige Rückkehr, auch persönlich, aber vor allem politisch als ungewollte, aber unvermeidliche ‚Heimkehr ins Reich‘ der Nazis, die ja am 30. Januar die Macht übernommen hatten. So wird Cresspahls Reise zu seiner schwangeren Frau, wird dieses Familienereignis des Vaters von Gesine und Großvaters von Marie zu einer Ereignisreihe innerhalb des Unrechts- ja Verbrecherstaats.

Familien- und Nationalgeschichte berühren, ja schneiden sich, und darauf kommt es dem Erzähler an. Genauer, um es schon einmal knapp vorweg zu nehmen, öffnet diese besondere Metonymie Johnsons einen narrativen Fächer verschiedener familialer und persönlicher Verhaltensweisen gegenüber historischen, überpersönlichen Ereignissen.

Das erzählerische Vergleichen von Vergangenheit und Gegenwart, von Amerika und Deutschem Reich, aber dort auch zwischen den verschiedenen Gruppen, Institutionen oder Familienmitgliedern wird zum beherrschenden Verfahren. Ein gleitendes, schräges oder kunstfertiges Vergleichen, das nicht nach Vorbild und Schreckbild ordnet, sondern kreatives Entdecken ermöglicht. So ist an unserem 20. Oktober vielleicht eine gewisse Ähnlichkeit zwischen dem staatlich militärischen und politischen Macht- und Unrechtsgebaren im Amerika des Vietnamkriegs mit den gewaltsamen Übergriffen der braunen Privatarmee nach der Machtübernahme 1933 in Deutschland erkennbar. Aber die sich ausbreitende Protest- und Demonstrationenbewegung in Amerika blieb in Deutschland aus: Das ist eine wichtige Differenz, die engagiertes persönliches und kollektives Verhalten in Amerika jetzt ermöglicht, dort aber sehr erschwert oder unmöglich gemacht hat.

In Deutschland ist der Spielraum fast ganz auf ein eher persönliches Verhalten eingengt. Unser Jahrestag erzählt zunächst zwei Fälle in deutschen Behörden – der erste bei Cresspahls Ankunft im Hafen von Hamburg, der zweite im Bahnhof von Lübeck. „Die Kerle vom Zoll in Hamburg waren auf eine wilde Art feierlich gewesen. Sie hatten ihn mit Namen beglückwünscht zur Heimkehr nach Deutschland“ (195). Die Zollbeamten verrichten ihren Dienst nicht normal sachlich oder unpersönlich, sondern

identifizieren sich mit der nationalen Erhebung und Euphorie, sie machen aus der Passkontrolle eine Feier der Heimkehr. Dieser Identifizierung in Hamburg stellt der Erzähler im Lübecker Bahnhof die Distanzierung eines Polizeibeamten gegenüber, der „im alten Polizeigrün zwar dem SA-Mann zugestellt ist“, sich aber gestisch und mimisch demonstrativ absetzt: „Der Polizist schien sich zu ekeln vor der Privatarmee dieses Hitler, und Cresspahl hätte ihm beinahe zugenickt“ (195). Die beiden Ereignisse erzählen prägnant angepasstes versus resistentes Verhalten in offiziellen Behörden, die sehr entscheidend dafür sind, ob eine Diktatur epidemisch wird oder nicht – für die deutsche Justiz im ‚Dritten Reich‘ ist das ja genau diese ‚Ansteckung‘ typisch geworden.

Die beiden kleinen Ereignisse zeigen aber auch, wie der Kontakt zwischen Behörden und Privatpersonen die Epidemie fördern oder eingrenzen kann. Der Erzähler sieht ja zugleich mit Cresspahls aufmerksam prüfendem Blick, der die Resistenz bei dem Polizisten erkennt und wortlos bestärken möchte, er „hätte ihm beinahe zugenickt“. Dass er das dennoch nicht etwa demonstrativ tut, liegt an seiner umsichtig-vorsichtigen Art, die sich und den anderen nicht unnötig gefährden will. Cresspahl übt also schon bei seiner Rückkehr ins Reich eine doppelte Haltung ein. Ihm ist wohl noch aus seinem Aufwachsen im Kaiserreich die, auf einer lange gezüchteten deutschen Mentalität des Staatsvertrauens aufbauende Sympathie geläufig, sodass er sie auch mit dem loyal demokratischen Polizisten aufbringen kann. Aber Cresspahl kann sich, in anderen Situationen, einer solchen Sympathie auch als Täuschung, als Maske bedienen: „Dennoch legte sich Cresspahl ein hilfsbereites Wesen zu (mit dem er sein Lebtage Begegnungen mit Amtsträgern eingeleitet hat), als ob er in Geduld warten wollte, bis der Braune seine Papiere [...] befinde“ (195). Eine zivile Chuzpe gleich hier, die es ihm im Nazireich wie später in der DDR gestatten wird, loyal zu sein, wo es angebracht ist; oder es nur zu scheinen und resistent, ja widerständig zu werden, wo das notwendig wird – also zu handeln, ohne sich immer gleich zu gefährden, immer gleich dran zu sein.

Das unterscheidet ihn von seinem sozialdemokratischen Genossen Plath und dessen Frau, die er nun, nach der Ankunft in Lübeck, aufsucht. Er findet zunächst nur die aufgeregte und nach außen angepasste Frau, nicht aber den Mann zu Hause an, weil man den zur Teilnahme an einem Nazi-trauerzug gezwungen hat. Cresspahl reiht sich mit „angenommener benommener Miene“ ein in diesen Trauerzug für einen gestorbenen Offizier

mit Trommeln, Fahnen der Marine und Hakenkreuz, weil er auf diese Weise unauffällig neben dem Genossen gehen und dessen sonst nicht durchführbare, konspirative Briefübermittlung übernehmen kann. Cresspahl arbeitet subversiv, obwohl er sich von der SPD seit längerer Zeit entfernt hat und diese kritische Distanz bei seiner Teilnahme an einer geheimen Abend-Sitzung der SPD, an der er dann teilnimmt, auch bestätigt findet. Noch in der frühen Nacht wegen dieser Teilnahme verhaftet und seinem ebenfalls verhafteten Genossen Plath im Verhör gegenübergestellt, befreit er sich und ihn durch eine bedachtsamen und klug inszenierten Bemerkung über ihrer beider Teilnahme am ersten Weltkrieg, also einer auch von den Nazis anerkannten Vergangenheit. – Man muss, wie an diesen Beispielen deutlich wird, schon sehr genau lesen oder analysieren, wie subtil der Erzähler oder die Erzählerin Gesine den Vater beobachtet, um zu entdecken, wie man sich unter sehr erschwerten Bedingungen handlungsfähig erhält: Auch sie und Marie könnten das bei Gelegenheit in Amerika brauchen.

Der Vergangenheitsteil dieses Jahrestags nutzt aber zunächst einmal die persönliche Begegnung Cresspahls mit der schon verfolgten SPD und dem Reich zu einer Reihe von allgemein historischen Rückgriffen auf den Reichstagsbrand als politische Inszenierung der Verfolgung der Linken, auf deren gefährliche Absetzbewegungen voneinander, die offenbar zur Entfernung Cresspahls von der SPD beigetragen haben, sowie auch auf das taktische Zusammengehen von KPD und NSDAP in einigen Fällen im Reichstag, sodass die kleine Person Cresspahls diese großen Zusammenhänge vor Augen bringt, in denen sie steckt und handeln muss.

Genau das ist Familiengeschichte als deutsche Geschichte, von der die Taschenbuchausgabe allgemein spricht, eine hoch differenzierte Integration, die man deshalb bis in den Alltag und seine Einzelheiten hinein verfolgen muss. Sonst bleibt Uwe Johnsons große narrative Tugend unerkannt und ungenutzt, die freilegt, wie vertrackt und schwierig das Handeln in einem diktatorischen oder repressiven System ist, wo Mut und Anstand nicht ausreichen und ausgesprochen gefährlich sind. – Wie leicht dagegen sich später oder in einem andern System darüber reden und urteilen lässt. Die neue ‚Generation‘ dieser Art von Romanen löst erst das Defizit der allgemeinen Rede sowie ihrer literarisch noch zu einfach gestalteten Schuld- und Gegenrede in den älteren Romanen der Vergangenheitsbewältigung auf.

Uwe Johnson hätte, da Cresspahls Reise für die kleine Familie von untergeordneter Bedeutung ist, sie auch übergehen oder nur knapp andeuten können, dass Cresspahl zu spät zur Geburt seiner Tochter Gesine kommt, weil er verhaftet wurde. Wenn er sie dagegen so ausführlich erzählt, wird erst deutlich, wie Familiengeschichte in Nationalgeschichte gerät und deshalb miterzählt werden muss. Nur so wird umgekehrt auch deutlich, wie total und totalitär diese neue Welt noch bis in die kleinsten Alltagshandlungen hineinreicht und eine Ehe stört oder gar zerstören kann. An der Ehe des Genossen Plath, in dessen Haus Cresspahl die restliche Nacht nach der Verhaftung verbracht hatte, wird schon spürbar, was Cresspahl und Lisbeth noch schrecklich bevorsteht.

Die moderne Familie ist nicht nur kleiner geworden, sondern auch angreifbarer, leichter zerstörbar von außen wie innen als die ältere Großfamilie, weil ja fast alle ihre früheren Möglichkeiten und Funktionen nach außen verlagert wurden.

Es sieht so aus, als wäre bis weit ins 19. Jahrhundert hinein die Familie noch in sich geschlossener und weniger antastbar gewesen und als hätte deshalb ein Erzähler ihre Geschichte auch noch als in sich autonomer erzählen können. Ein vergleichender Blick zurück auf Thomas Manns *Buddenbrooks* und die dort erzählte Reise Tonis an den Timmendorfer Strand und zurück machen das unmittelbar deutlich. Toni flieht aus der Stadt vor der aufdringlichen Werbung des grässlichen Grünlich, verliebt sich in Timmendorf in den Studenten der Medizin Schwarzkopf und fährt dann gezwungen, mit dem Vater traurig aber fügsam zurück in die von der Familie arrangierte Ehe. Hier ist die ganze Reise, Flucht wie Rückkehr, nur von innen, durch die Familie bedingt, die die Liebe des Paares zerstört, wie sie die Zerstörung auch der späteren Ehe mit Grünlich vorbereitet.

Diese, einer älteren Zeit und dem relativ gehobenen Stand patrizischer Familien noch mögliche relative Unantastbarkeit durch die allgemeinen – sie wird ja schon in der Geschichte der *Buddenbrooks* durchlässiger, wie die durch eine übliche Versicherungskriminalität zerstörte dritte Ehe Tonis zeigt – ist modernen kleinen Familien nicht mehr gewährt. So werden äußere und innere Vorgänge durchsetzter, durchmischer, fataler, kleiner ja mieser und abstoßender. Täter und Opfer, Verhältnisse und Personen schieben sich fast ununterscheidbar ineinander, sodass aus dem ‚hohen‘ Familienroman um 1900 ein ‚niederer‘ Paradigma wird. Damit geht einher, dass das innerfamiliäre Erzählen auch nicht mehr die leuchtenden Ahnenlegenden

kennt, die den folgenden Generationen zum Vorbild werden, wie etwa Toni, wenn sie nach ihrer Rückkehr in der Familienchronik liest und sich dann nur noch wichtig ist als Glied in der Kette des Geschlechts. An die Stelle des vorbildorientierten Familiengedächtnisses tritt im neuen Familienroman deshalb ein höchst differenziertes, realistisch eindringendes ‚negatives‘ Erzählen der Altvorderen, das aber keineswegs als bloß negative Entleerung oder Erniedrigung geschehen muss. Ganz im Gegenteil sind gerade Gesines Erzählungen der Familiengeschichte und hier besonders das Schicksal ihrer Mutter Lisbeth höchst verständnisvolle Lernfelder – auch für ihre Tochter Marie im amerikanischen Leben, in dem rechtes Verhalten schwierig genug geworden ist. Ich werde das noch am Beispiel des schwarzen Mädchens Francine skizzieren, das Gesine und Marie vorübergehend aufnehmen. In dieser Tat wird praktisch, wofür das vergleichende Erzählen Mutter und Tochter sensibel und fähig gemacht haben; weshalb man die tägliche Praxis auch als die dritte Phase eines Jahrestags bezeichnen könnte.

*

Zunächst aber noch einmal zurück zu den Altvorderen, zu Lisbeth und ihrer Ehe mit Cresspahl, ihrer schwierigen Beziehung zu ihrer Tochter und vor allem zu ihrem zugleich ehrenvollen und entsetzlichen Tod – der dem Jakobs in den *Mutmaßungen* gar nicht so unähnlich ist.

Nehmen wir dafür die Gewohnheiten und Notwendigkeiten älterer Familien noch einmal auf, hier das Erstgeburtsrecht oder überhaupt Regeln der Weitergabe väterlicher Herrschaft und Gewalt, sei es durch ein materielles oder geistiges Erbe. Lisbeths Bruder Horst, Sohn des alten Albert Papenbrock, ist ein so schlechter Geschäftsmann wie schäbiger Nazi, er wird vom Vater zur Strafe und Erziehung erst einmal nach Südamerika geschickt; von Familiensinn ist bei ihm keine Spur. Ähnlich ist es bei dem anderen Sohn Robert. Und die beiden Töchter Luise und Lisbeth – auch sie sind nicht ganz ohne geistiges Erbe aus diesem Geschlecht, wenn auch von einer ‚corporate identity‘ nicht einfach die Rede sein kann.

Die Papenbrocks sind eben keine Buddenbrooks mehr und leben schon gar nicht in einem gleichen Milieu. Da sie an Besitz und Reputation noch halbwegs großbürgerlich sind, ist Lisbeths Heirat mit Cresspahl, dem Schreinermeister, eine halbe Mesalliance, wie sie bei Toni der Konsul mit

Schwarzkopf selbstverständlich verhindert und Toni das genauso selbstverständlich akzeptiert hat. Bei Lisbeth wie bei der Schwester liegt auch keine von der Familie arrangierte Ehe vor, sondern eine auf Blick und Liebe begründete Bräutigamswahl, die die Familie akzeptiert. Zwischen Cresspahl und dem Patriarchen Albert gibt es deshalb kaum größere Probleme.

Aber zwischen Cresspahl und Lisbeth reiben sich die Mentalitäten. Cresspahl ist als Handwerker Arbeiter und seinem politischen Herkommen nach Sozialdemokrat, lange bevor er als Mitglied aus der Partei austritt. Er teilt seine Denkweise mit der Partei, vielleicht kann man ihn einen säkularen Humanisten und höchst individuellen Marxisten nennen – eine grobe Zuordnung, aber wie sollte ich alle seine Handlungen so wie sein Erzähler Johnson vorführen. Jedenfalls erklärt er sich menschliches Handeln und gesellschaftliche Verhältnisse nicht als gottgewirkt oder als göttliches Schicksal, sondern erzählt sie als menschlichen Wirkungszusammenhang, ganz anders als Lisbeth. Ihr Vater ist ein ausgesprochen nationalistischer Rechter, ein Deutschnationaler, der manches mit Hitler teilt, auch wenn er sich zunehmend von ihm distanziert; ihre Mutter ist eine kirchenfromme Protestantin konventioneller Art.

Lisbeths geistiges Erbe steht also einigermaßen quer zu der ihres Vaters, aber eben auch zur sozialen und politischen Tradition ihres Mannes – die alte Homogenität von Religion, Stand und Verhalten in familienbestimmten Ehen ist vorbei. So ist der neueren Ehe einiges aufgebürdet, was ihr in Patriarchenzeiten durch die ‚passende‘ Brautwahl erspart blieb.

Aber Lisbeth, die man zu Beginn immer mit einigem Befremden an Cresspahls Seite geraten sieht, auch in Gesines erzählendem Blick, gewinnt nicht nur unsere Sympathie, sondern höchste Achtung und trauernde Anteilnahme an ihrem Lebensopfer. Denn weder will sie Cresspahl noch er sie missionieren. Vielmehr beginnen sie sich im Austausch der Gespräche und Handlungen, die ihnen der Alltag erst in England dann in Deutschland zumutet, zu verwandeln und dabei zu lieben und zu erkennen. Die Art, wie dieses Paar christliche Nächstenliebe und Schuldübernahme bei Lisbeth, weltliche Humanität und Gesellschaftserkenntnis bei Cresspahl verbindet, geht weit über diese Ehe hinaus und wird zur, wie mir scheint, schönsten ja rührendsten Erzählung in diesem Buch. Gesine und Marie werden dann in Amerika an dem schwarzen Mädchen Francine ähnlich liebevoll realistisch handeln, genau wie sich Gesine und D. E. für einen Sozialismus mit menschlichem Antlitz in Prag einsetzen werden, obwohl der für die ameri-

kanische Rüstung arbeitende D. E. Gesines Sympathien nicht oder doch lange nicht mehr geteilt hat. – So ist auch hier das Familiengedächtnis zugleich Übernahme, Erweiterung und Differenz zum geistigen Erbe.

Es ist sehr schade, dass ich Lisbeths und Cresspahls Weg nach England und von dort zurück ins Deutschland der Nazis und bis in die Reichspogromnacht 1938 nicht aus der gleichen behutsamen Nähe erzählen kann wie Johnson. Das ist ja ein Grundübel jeder literaturwissenschaftlichen Arbeit. Ich kann nur ein kleines Beispiel des Anfangs in England und des schrecklichen Endes in Deutschland etwas genauer beleuchten.

Die Erzählung von Lisbeths Weggang aus England beginnt wie alle Jahrestage mit einer Gegenwartsnachricht über Amerika und seine Massenarmut, deren Bekämpfung „Billionen Dollar haufenweise und die Anstrengung einer ganzen Generation“ kosten würde, so wird am 4. Oktober 1967 erzählt, und dann heißt es von Marie, sie „ist da gar nicht ängstlich, in einem solchen Land“. So endet der Erzähler den ersten Teil seines Jahrestags, diesmal mit einer ziemlich präzisen Analogie zum zweiten erinnernden Teil, der die Massenarmut und Arbeitslosigkeit in England darstellt – und dann Lisbeths genau gegenteiliger Reaktion darauf erzählt, sogleich im anschließenden Satz: „Lisbeth Cresspahl war ängstlich in England“ (141).

Diese kontrastive Analogie zeigt die Anpassungsfähigkeit der Enkelin im neuesten Amerika, damit aber auch ihre Lebensfähigkeit in solchen modernen Verhältnissen – genau das, was ihrer Großmutter im England der Dreißigerjahre nicht gelingt. Man sieht, wie der Erzähler die Familiengeschichte zugleich genau erfasst und umfassend erweitert; und was es bringt, nicht gleitend kontinuierlich zu erzählen, sondern in Generations- und Zeitsprüngen die Probleme vergleichend und wechselseitig sich spiegelnd einander gegenüberzustellen. Man weiß deshalb auch nicht, ob man gegenüber Mariens lebensfähiger Anpassung nicht die altertümliche Unangepasstheit Lisbeths richtiger finden soll, auch wenn sie für sie immer lebensgefährlicher wird.

Lisbeth ist nämlich eine durch Stand und religiöse Tradition eigentümlich wahrnehmungsfähige geworden, eine sensible Frau.

Sie hatte Angst vor den Arbeitslosen, die [...] aus Wales, Nordengland, Schottland nach London marschiert kamen, eine abgerissene Masse Männer, denen auch sie schlechte Ernährung und erbärmliches Wohnen ansah. Sie stand in einer dünnen Reihe Zuschauer [...],

eine Bürgersfrau in einem neuen Mantel, einen Fuchskragen um den Hals, in Schuhen nach der diesjährigen Mode und blickte etwas töricht, sehr erschrocken auf den Hungermarsch (141).

Was Lisbeth hier massenweise und deshalb ängstlich mit Anteil nehmendem Erschrecken wahrnimmt, aber trotz der kommunistischen Organisation des Marsches nicht abwehrt und abtut, das rückt ihr im Hause ganz nahe durch einen Lehrling aus Cresspahls Werkstatt, Perceval: Er muss mit seinem kleinen Lohn auch noch Eltern und Geschwister durchbringen. Lisbeth lernt diese Lebensverhältnisse der Ritchetts persönlich kennen. Sie traut sich aber nicht mit Almosen zu ihnen, „die hatten auch ihr Scham eingejagt“ (142). So bittet sie ihren Mann um Hilfe: „Gib dem Jungen mehr Lohn“, sagt sie zu Cresspahl. „Von deinem Küchengeld gib ihm, Lisbeth“ (142), antwortet der Werkmeister Cresspahl, der selbst nur angestellt ist und keinen Spielraum hat. Er verweist sie auf ihren eigenen persönlichen Handlungsspielraum mit dem Haushaltsgeld.

Eine für Johnson durch und durch typische Gesamtpartie, die die allgemeinen Verhältnisse mit dem Hungermarsch erzählt, dann den Einzelfall in direkte Reichweite und Handlungsnahe der Hauptgestalt bringt und nun erst die Enge, den begrenzten Handlungsspielraum der Personen zeigt. Der Sozialdemokrat Cresspahl reagiert dann mit einer allgemeinen Ursachenerklärung der Arbeitslosigkeit und Armut, während Lisbeth mit ihrem geistigen Erbe, das hier nicht mehr hilft, aber dennoch in ihr wirkt, in Bedrängnis gerät:

Als sie noch Papenbrock hieß, war sie sicher gewesen. Für Gerechtigkeit hatte sie nicht einen Begriff mitgebracht, sondern ein Empfinden. Das Empfinden, beraten von der evangelischen Religion, ließ Unterschiede zu, allerdings nicht krasse. Die Armut in Mecklenburg war vor ihr versteckt gewesen: in der Verspätung der Mecklenburgischen Seele, im Vertrauen der Familie Papenbrock auf ihr Recht zu bevorzugtem Leben, in regelmäßigen Spenden, in dummen Sprüchen, wie dem vom Tüchtigen und seinem Lohn. Da hatte sie sich nicht in Gefahr geglaubt (142).

Was Lisbeth jetzt in England wahrnehmen muss an allgemeiner und besonderer Armut, was sie durch Cresspahls Erklärung als Folge „wirtschaftlicher Gesetze und wirklicher Personen“ begrifflich erkennen muss und nicht als ein von Gott verhängtes Schicksal, denn einem „Schicksal hätte sie

sich womöglich überantwortet“, dafür hat Lisbeth keine Haltung bereit. Anteilnahme und Gerechtigkeitsgefühl, wie sie ihr in Familie und Kirche zugewachsen sind, geraten in Widerspruch zu dem, was sie nun in England erkennt. Aber auch ihr persönliches Handeln im Einzelfall Perceval treibt sie in einen Widerspruch. Sie kam „sich gefangen vor. Denn Wohltätigkeit über ein gutmütiges Maß hinaus hätte ihr ins Küchengeld geschnitten, hätte den Traum vom eigenen Haus beschädigt. Sie war also ungerecht, und sie glaubte“, dass „der Ungerechtigkeit eine göttliche Strafe auf dem Fuß“ (142f) folgen würde – oder gar sie selbst ein solches Gericht ausüben müsse. Wie sich noch zeigen wird, wenn sich die Unrechtsverhältnisse noch zuspitzen.

Johnson entlarvt in Lisbeth nicht etwa bürgerlich religiöses Bewusstsein, wie wir das immer so hochmütig und hämisch in der Achtundsechziger-Zeit gehört haben, vielmehr erzählt er mit jener aufmerksamen Bedachtsamkeit, die auch Cresspahl eigen ist, wie die arme Lisbeth als Person ausstrahlen muss, was ganze Generationen von Familien- und Kirchenvätern in ihr angerichtet haben, sodass sie für allgemeine Verhältnisse noch keinen Begriff der Gerechtigkeit finden kann – für den besonderen Perceval aber auch das bisschen eigenen Haus-Traum nicht aufgeben will – sehr verständlicherweise, aber damit wieder persönlich ungerecht, sündig und dafür bestraft: jetzt, bald oder später. Das alles mag wegen der engen Dimensionen durchaus ein wenig kleinkariert und komisch sein, aber richtiger noch ist es eine große Tragödie, die dieser kleinen Person aufgebürdet wird. Die vornehmen oder erhabenen Probleme der bedeutenden Familien haben sich in die der kleineren Leute verschoben und damit verwandelt: Das ist, was dem Genre Familienroman nach den *Buddenbrooks* historisch aufgegeben war und erst jetzt eingelöst wird.

In ihrem Zwiespalt will Lisbeth weg aus diesem Land: „So schlimm“, denkt sie, „ist es in Deutschland nicht. Als sie dem Kapitalismus zum ersten Mal begegnete, hielt sie ihn für etwas Ausländisches“ (143). Und deshalb will sie nach Deutschland.

Es ist das Deutschland von 1933, in das sie nun kommt und das ihrem Bewusstsein noch genauso versteckt ist, wie ihr früher die Armut in Mecklenburg verborgen war, in die sie nun zurückkehrt, schwanger mit ihrer Tochter Gesine, und wohin ihr, wie erwähnt, ihr Mann aus Liebe nachfolgt. Obwohl er weiß, wohin er da geht und deshalb gleich zu Beginn auf seiner

Reise eine Haltung einzuüben anfängt, die Wissen und Handeln so zu verbinden versucht, dass er darin überleben kann.

Das sind die gleichen Probleme, die Gesine und Marie in Amerika zu bewältigen haben und was sie im Erzählen der Ehe von Lisbeth und Cresspahl klären und üben. Das ist überhaupt das, was dieser Familienroman über die Generationsreihe hinweg als Geschichten-Gedächtnis versucht.

Lisbeth, in England bis zur Schmerz- und Schamgrenze treffbar geworden für soziales Leiden und Unrecht und für die winzige persönliche Mitschuld daran, wird in Deutschland fünf Jahre auf die Untaten des Nazi-Reichs blicken, angstvoll entsetzt, was da im Großen geschieht und direkt in ihrer Nähe: was zum Beispiel dem jüdischen Arzt Semig als einem von Vielen passiert, der Christ geworden ist und den sie gut kennt. Am Ende, im November des Jahres 1938, holen sie alle diese Schrecknisse ein und überfallen sie, als das Mädchen Marie Tannebaum, das „Judenbalg“, wie die SA-Männer es nennen, von ihnen hinterhältig erschossen wird.

Über der großen Menge an Ereignissen, die der Erzähler und seine Erzählerin aus dem Amerika der Sechzigerjahre und den Untaten aus dem Deutschland der Dreißigerjahre erzählen, kann man die fast unscheinbaren Nachrichten von Lisbeths zunehmender Bedrängnis und ihrer Verwirrung bis in Opfer und Selbstopfer hinein leicht übersehen oder gar missverstehen, wie das auch mir selbst lange passiert ist. Da ist zum Beispiel ein angefangener Leserbrief Lisbeths an den Lübecker Generalanzeiger, in dem sie die „Unmenschlichkeit des englischen Kapitalismus bloßstellen wollte, wenn es ihr doch um die Erinnerung an ihre Londoner Zeit gegangen war, und um das Verlangen, sich selbst zu strafen“ (691f). Oder wenn die Butterbrote der Gesellen Cresspahls angeknabbert sind und sich herausstellt, dass das die kleine Gesine getan hat, weil sie Hunger hatte, weil Lisbeth sich und das Kind hungern lässt, als Ausgleich und Sühne für das allgemeine Unrecht, als Selbstbestrafung und Opfer; und dem Kind dann doch eine Cola kauft, weil sie „Mitleid hatte mit sich und dem vor Hunger blöden Kind“ (693). Oder wenn sie die Frau des Pastors Brühshavers fragt, ob die Bibel den Selbstmord nicht verbietet, lange bevor sie ihn begeht.

Sie mag befremdlich sein, diese unter dem Übermaß nationaler Verbrechen in Verwirrung getriebene, bürgerlich christliche Seele, aber viel eher verlangt sie erschrockene Anteilnahme, wie sie ihr auch Gesine in ihrem Fieber- und Feuertraum nicht versagt, indem sie anstelle der Mutter in dem angesteckten Hause verbrennt.

Vergangenheit wird, wie man an diesem Beispiel sieht, nicht immer nur in erzählerischer Klarheit, Helle und im Hinblick auf alltagspraktische Reflexion und Orientierung in die Gegenwart herübergeholt, so wichtig, ja dominant im Roman diese Art des Generationenhandelns auch ist. Vergangenheit, wo sie traumatisch war, wird wie hier öfter traumatisch wiederholend erlitten, wie Christian Elben (*Ausgeschriebene Schrift*, 2002) gezeigt hat, gerade auch an Metaphern und Bildern des Feuers und Meers oder ihren visionären Realitäten. Seinen Hinweis auf Freuds berühmten Aufsatz „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten“ sollte man freilich eher als Blick auf ein analoges literarisches Verfahren nutzen, wie man überhaupt die Zielrichtung alltäglicher Praxis in diesem Roman nicht hoch genug einschätzen kann. Das ließe sich auch an Cresspahls sorgfältig kluger Wiedererkennung von Lisbeths Selbstverbrennung, sowie an Gesines und Maries Gespräch darüber und den Feuertraum Gesines entdecken. Tragik wird anerkannt in den *Jahrestagen*, aber immer wird auch das mögliche gute Handeln gesucht.

Selbst Lisbeth, zunehmend in die Enge getrieben, versucht sich zu retten, macht Fluchtversuche. Sie geht ins Kino. Sie geht mit Cresspahl auf einen Festball. Sie „lässt zweieinhalb Stunden keinen Tanz aus. Sie war so munter lachlustig locker“ wie früher, an Cresspahl gelehnt, zu dem sie vorher gesagt hatte über die deutschen Dinge: „Es ist alles meine Schuld Cresspahl“, und er antwortet in ruhigem Bewusstsein: „Jetzt ist das meine auch, Lisbeth“ (207). In ihrer Verwirrung ist so viel Wahrheit wie in Cresspahls klarer Erkenntnis.

Lisbeth in Gneez. Sie sieht, wie die Synagoge brennt, sieht, dass Polizei die Straße von beiden Seiten abgesperrt hat, dass sie die Synagogenplünderer nicht hindert und ihren Lastwagen passieren lässt. Dass nun die Feuerwehr kommt und eilig alle Anstalten zum Löschen macht, doch dann gerade nicht löscht, sodass die Synagoge ausbrennt, während der alte Rabbiner gewaltsam abgeführt wird.

Lisbeth danach in Jerichow, wo, vor Tannebaums Laden, der Bürgermeister persönlich, Polizeichef und Ortsgruppenführer der SA in einer Person, mit gezogenem Revolver die Rolle der Polizei übernimmt. Er schützt aber nicht die Familie Tannebaum mit seiner Pistole, er schützt die verkleidete SA, als sie das Türglas einschlägt mit der Axt, als sie den Laden verwüstet, als sie die Kasse durchs Schaufenster auf die Straße schleudert, dass das Geld auf den Boden fällt. „„Dat's nich recht', sagte eine weibliche Stimme, offenbar die einer alten Frau, bekümmert und entsetzt in einem“:

die einzige Reaktion der zuschauenden Menge. Einer der Täter stößt Oskar Tannebaum aus dem Laden heraus, sodass er fällt. Zwingt ihn dann, kniend das Geld einzusammeln und zum Bürgermeister, zu tragen. Der es verächtlich auf die Straße wirft und darauf herumtrampelt, als Lisbeth dazu tritt. Sie hört erst den zweiten Schuss und sieht jetzt seine Folgen:

„Dann kam Frieda Tannebaum aus dem Haus, langsam [...] Auf den Armen hatte sie das älteste Kind. Sie stellte sich wie Oskar, mit dem Rücken zur Wand. Sie sahen sich über das Kind hinweg an. Das war die Marie Tannebaum, acht Jahre alt, ein wildes verschlossenes Mädchen“, das „der Lehrer [...] nicht mehr in seine Schule gelassen hatte [...] Als sie der Mutter zu schwer wurde, glitt sie mit ihr in den Armen auf den Boden, immer gehorsam mit dem Rücken zur Wand, und fiel über ihr zusammen. Sie hielt ihr Kind immer noch wie eins, das bloß schläft und nicht aufwachen soll“ (724).

Eine weltliche Pietá. Eine Jüdin, die ihr von ‚Ariern‘ hingeopfertes Kind über dem Schoß in den Armen hält.

Und jetzt wird die kleine, empfindliche, eher bürgerlich angepasste christliche Frau, wird diese verwirrte und verwirrend gerechte Seele ihre erste große Tat tun. In der Nacht vom 9. auf den 10. November, der Reichspogromnacht, die man wegen der eingeschlagenen Scheiben hämisch und zynisch Kristallnacht genannt hat. Die erste dieser ihrer beiden Taten richtet sie nach außen, gegen die Schänder und Mörder, ganz allein unter den bloß zuschauenden Bürgern: Da war Lisbeth

vorgetreten, um Friedrich Jansen herumgegangen, so dass der den ersten Schlag ins Gesicht bekam, ohne ihn zu ahnen. Sie schlug aber mehrmals zu, obwohl sie den großen, schweren Mann gar nicht im ernst treffen konnte. Sie schlug wie ein Kind, ungeschickt, als hätte sie es nicht gelernt (724).

Die zweite ihrer beiden großen Taten ist nach innen gerichtet, gegen sie selbst, oder richtiger: durch sich selbst, indem sie ihr eigenes Leben als Sühneopfer darbringt für die Untaten der Nazis in Jerichow, Gneez und im ganzen Reich. Sie verbrennt sich selbst in ihrem Haus.

Was Lisbeth hier allein in ihrem Haus tut – denn Cresspahl ist auf eine Reise gegangen, und sie hat ihre Tochter eigens mitgeschickt in einer Art

letztem Abschied, sodass man nachträglich ahnen kann, dass das ihr Vorhaben war –, das erzählt uns keine der Stimmen des Romans, die Einblick in diesen Vorgang der Selbstverbrennung hätte. Und so bleibt – durch eine schöne erzählerische Scheu – verschlossen, was in ihr, der weiblichen Opfergestalt, geschah. Nur die nachträglichen Recherchen der Feuerwehrleute und Kriminalpolizisten, also die äußeren Spuren, erfährt Cresspahl in einem Verhör; geht dann selbst in das verbrannte Gebäude und folgt Schritt für Schritt ihren Spuren. So begleitet er sie bis in ihren Tod, aber von innen. Erst jetzt erkennt er plötzlich, nachträglich, was in den vergangenen Monaten in ihr vorgegangen sein muss, weil er vom Ende der Kette her die früheren Anzeichen deuten kann. Deshalb sagt der Erzähler, als er in das verbrannte Haus eintritt: Cresspahl „ging nicht suchen, er ging finden“ (745). In seiner Todesanzeige schreibt er deshalb auch klar und deutlich: „Lisbeth Cresspahl ist aus dem Leben gegangen“. Es ist nicht die übliche „Rede von tragischem Geschick, von Gottes (unerforschlichem) Ratschluss“ (759) und ähnliche Sprüchen.

Damit liegt offen zutage, was wir mit dem Namen Selbstmord benennen und damit immer zugleich verdecken. In der Stadt und für den Pastor Brühaver bedeutet das nach der kirchlichen Vorschrift, dass Lisbeth nur ein reduziertes, verstümmeltes Totenritual erlaubt ist. Aber Cresspahl will sowohl die deutliche Todesanzeige wie das vollständige Ritual. Brühaver gewährt ihm das eine wie das andre – und noch sehr viel mehr: Er tut es für Lisbeths innere Ehre. Er tut es auch für seine eigene Aufrichtigkeit und das öffentliche Zeugnis in seiner Predigt. „Es war, als ob er aufgewacht wäre“, sagt seine Frau, denn er hatte sich bisher so verhalten, dass er unter den Spitzel-Augen der Geheimen Staatspolizei nicht in Gefahr kam. Jetzt aber enthält er Lisbeth nicht mehr vor, was ihr zusteht. Und was die Bürger der Stadt angeht und was sie nicht angeht.

In seiner Totenrede sagt er: „Es ging die Bürger von Jerichow gar nichts an, wie Lisbeth Cresspahl gestorben sei [...]. Es sei eine Sache zwischen Lisbeth und ihrem Gott“, so beginnt der erste Teil seiner Predigt. „Hingegen ging es die Bürger von Jerichow sehr wohl an, dass Lisbeth gestorben war. Sie hatten mitgewirkt an dem Leben, das sie nicht ertragen konnte [Herzvorh. H. H.]“ (760).

So beginnt der zweite Teil, in dem er die Nazi-Untaten in Jerichow und Gneez aufzählt und ihre Duldung durch die Bürger der Stadt. Der dritte Teil aber geht auf Brühavers eigenen Anteil an ihrem Tod, auf ihn, „der ge-

sehen habe nur auf die Verfolgung der eigenen Kirche, der geschwiegen habe entgegen seinem Auftrag“ (761). Brühaver wird so zu einem unmittelbar persönlichen Teil der Bekennenden Kirche.

Der Schluss seiner Rede aber bringt die den ganzen Roman durchziehende richtige Vorstellung zum Ausdruck, dass in einem kollektivem Handeln jeder Einzelne für die Gesamthandlung mitverantwortlich ist, selbst wenn sein Anteil nur klein ist: „Wo alle Gottes immerwährendes Angebot zu neuem Leben nicht angenommen hätten, habe ein Mensch allein darauf nicht mehr vertrauen können“ (961).

Brühaver wird noch in der Nacht von der Gestapo abgeholt und kommt erst nach Kriegsende aus dem KZ wieder frei.

Gesine und Marie geben der hier endenden Geschichte von Lisbeth und Cresspahl den Titel: „Wie der Großvater die Großmutter nahm“, sagen also auf witzige Weise und gewollt unangemessen genau das, was wir seit der Patriarchengeschichte immer eine Brautwahl und ihre Folgen genannt haben. Man wird nicht bezweifeln, dass das wichtig und folgenreich für eine Familiengeschichte ist, aber sich vielleicht wundern, dass ich so viel Einzelheiten und Ereignisse rund um die Familie herum in dieser Ausführlichkeit behandelt habe. Hätte ich das indessen nicht getan, so hätte ich zerstört, was für diesen Roman und eine moderne Ehe so charakteristisch ist: Das liebevolle und wachsamer Erzählen, das bis ins kleinste Ereignis des Alltags wie die größten Zeitereignisse reicht, die darein wirken. Und nur so kann auch deutlich werden, welche Bedeutung das Leben von Eltern und Großeltern im Erzählen für das eigene Leben der jüngeren Generation haben kann – bis ins vierte Glied. Und wie sie und wir selbst noch mit den kleinsten Handlungen am größten Unheil beteiligt sind.

D. E., dieser bei aller wunderbaren Lebenssicherheit und amerikanischen Souveränität höchst behutsame Freund und Geliebte Gesines, ein wichtiger Mann für die USA, schreibt in einem Brief an sie:

„Dass ich in der Arbeit abwesend bin, nur noch Fähigkeit, nicht Person. Dass ich längst aufgegeben habe, meine Arbeit zu rechtfertigen [...] Eben das Fehlen biografischer Anstöße entsetzt dich: ich ver füge über keine Biografie, es sei denn eine tabellarische. Du aber“,

so fährt er dann fort,

„hast eine rundum belebte Vergangenheit, Gegenwart mit den Toten, und noch deine Marie weiß genauer wer sie ist, weil ihre Herkunft ihr bekannt gemacht wird“ (816f).

So schreibt er am 3. März 1968, als er einen gefährlichen Flug machen wird und nicht lange, bevor er dann umkommt in dem großen Kriegsgeschehen der Russen und Amerikaner. Es ist einer der schönsten Liebesbriefe die ich kenne, und sein Wunsch („ICH WÜNSCHTE, DU WÜRDEST MIT MIR LEBEN“, 817) ist eine Erzählgemeinschaft, eine, hätte ich beinahe gesagt, narrative Liebe, wie sie Gesine und ihre Tochter Marie schon haben.

„Eine rundum belebte Vergangenheit, Gegenwart mit den Toten“: Das ist Familiengeschichte.

*

Ich vermute freilich, dass nicht nur das Romanerzählen, sondern auch das innerfamiliäre Erzählen sich verändert hat und ungleich schwieriger geworden ist und komplexer hätte werden müssen, ohne das freilich leisten zu können. – Für diese Problematik wäre unter anderem Harald Welzers *Opa war kein Nazi* (2002) eine ideale Ergänzung.

Man kann ja generell feststellen, dass in traditionellen Familiengeschichten Erzählzeit und Erzähldichte für die Gegenwartsgeneration zunehmen, für die Vergangenheitsgenerationen dagegen kontinuierlich abnehmen. In den *Buddenbrooks* könnte man das anhand des Verhältnisses von Erzählzeit und erzählter Zeit regelrecht nachrechnen und eine ziemlich steil ansteigende Kurve zeichnen: Für die Familie bis zum Firmengründer reicht eine einzige Seite; über den alten „Monsieur Johann Buddenbrook“ sind es schon wesentlich mehr, über sein Geschäft, die beiden Ehen, das Verhältnis zu den Söhnen; der Konsul Jean und die Konsulin bekommen viele Bücher und Kapitel – aber Thomas und Toni ist fast der halbe Roman gewidmet, und selbst Hanno mit seinem kurzen Leben, welche Verdichtung in dem langen Typhus- und Todeskapitel. Das hat sich in den *Jahrestagen* verschoben. Ohne dass ich hier genauer nachzählen oder ungefähr überschlagen möchte, kann man feststellen, dass die Großeltern und Eltern kaum weniger ausführlich erzählt werden als Mutter und Tochter Gesine und Marie.

Natürlich hängt das damit zusammen, dass das Familiengedächtnis über die Vorfahren – wenn es nicht Chroniken, Anekdoten oder verfestigte Erzählungen gibt – ‚nach hinten‘ abnimmt und ‚nach vorn‘ in die eigene

Gegenwart zunimmt. Das gilt wahrscheinlich für das fiktionale wie das innerfamilial faktuale Erzählen. Aber es hängt gewiss auch zusammen mit der Funktion, die das Erzählen in traditionellen Mehrgenerationenfamilien hatte, die in vergleichsweise weniger wandlungsstarken Gesellschaften lebten. Die Vorfahren und die Toten konnten musterhaft sein, immer und über die Zeiten hinweg leuchtende Vorbilder, und auf diese Weise mussten sie ins Familiengedächtnis eingetragen werden, wenn sie die ‚Corporate Identity‘ ihrer Nachfahren prägen wollten, die für die Fortdauer der Familie selbst notwendig war. Das alte lateinische ‚de mortuis nihil nisi bene‘ war nicht nur Pietät gegenüber den toten Vorgängern, sondern für deren Leitbildcharakter für die Nachfahren unabdingbar.

Aber schon in den *Buddenbrooks* kann man sehen, wie sich das ändert. Der als Vorbild erzählte Firmengründer Johann Buddenbrook mag beruflich und in seinen beiden Ehen noch halbwegs vorbildlich erscheinen, obwohl er als Vater in seinem Verhalten gegenüber dem erstgeborenen Gotthold schon ziemlich problematisch dasteht. Sein Sohn Jean, der Konsul aber, sehr viel gebrochener schon, gibt zusammen mit eben diesem Bruder Gotthold als Vorbild und Schreckbild das doppelte Muster, das für die Folge als ein Kontrast die Wegmarken zur Rechten und Linken aufstellt, so ähnlich wie Abel und Kain in der nachparadiesischen Epoche der ersten Familie. Aber wenn dieses doppelte Muster auch noch durchschimmert in der nächsten Buddenbrook-Generation, mit Thomas und Christian als Vor- und als Schreckbild, so ist es doch damit nicht mehr ganz richtig. Im Gegenteil, die gewiss enorm tapferen beiden Charaktere Thomas und Toni ruinieren sich gerade durch ihre überanstrengenden Haltungen. Und fast noch schlimmer: Toni mit ihren gescheiterten Ehen – die keineswegs durch ihre Schuld zerbrechen, sondern weil Familientradition und Verhältnisse längst nicht mehr zusammenpassen – Toni kann und darf natürlich für ihre Tochter kein Vorbild mehr sein. Und Thomas‘ hochproblematische Selbststilisierung zum Leistungsmenschen, den die modern beschleunigten Verhältnisse längst überholt haben, erdrückt ja seinen Sohn Hanno gerade durch seine selbst zwingende Haltung. Das große Vorbild wird jetzt lebensgefährlich, ja wirkt auf Hanno direkt tödlich.

Ganz zu Recht hat deshalb der Rezensent eines postmodernen Familienromans schon in seiner Überschrift von der „Vermeidung der Hanno-Falle“ durch die beiden letzten Generationen aus unserer Zeit gesprochen. Freilich bedeutet diese Vermeidung auch die völlige Isolation gegenüber den

vorausgehenden Generationen. Sie geraten in Thomas von Steinaeckers Roman *Wallner beginnt zu fliegen* (2007) ganz aus den Augen und aus dem Sinn, sodass sie umgekehrt auch nicht mehr zur kritischen Reflexion und narrativen Orientierung zur Verfügung stehen. Es ist vielleicht symptomatisch für den neuesten Familienroman – und durchaus über ihn hinaus auch für Tendenzen unserer Zeit –, dass die Befreiung von der Familiengeschichte zugleich den Verlust einer komplexeren Identität mit sich bringt, eine Anpasstheit und Stromlinienförmigkeit im reißenden und immer schnelleren Strome der Zeit, wie sie D. E. noch rückgängig machen wollte im erinnernden Leben mit Gesine und Marie. Aber es könnte gut sein, dass man sich solch anspruchsvolle Identitäten nur schwer leisten kann: dergestalt, dass an die Stelle der Überbetonung der alten Familientradition nun ihre Unterbetonung tritt und dass eine ausgewogene Balance und wechselseitige Nutzung, wie sie die *Jahrestage* erzählen, nur eine schöne und schwere Episode sein wird.

Aber genau wie eine bloß an gegenwärtigen Rollenzwängen orientierte Bildlosigkeit, so führt auch die an Vorbild wie Schreckbild orientierte Identitätsbildung in die Irre. Beide spiegeln eine Einfachheit und Klarheit vor, die in den hochkomplexen modernen Gesellschaften nicht mehr gelten und befolgt werden dürfen, ja bei Strafe des Untergangs auch nicht mehr können.

Lisbeth ist weder Vorbild noch Schreckbild, sondern ein wichtiges Denkbild für ihre Kinder und Enkelkinder. Ihren moralisch fast antiken Opfergang, den werden wir vielleicht heute nutzlos und verstiegen finden und für uns selbst kaum wählen, so wenig wie Cresspahl, Gesine, und gar Marie das getan haben. Aber Cresspahl sieht nicht nur die Spur seines eigenen Denkens in ihrem Tod, er sieht vor allem sehr scharf, wie Lisbeths Mutter sie mit ihrer leicht bigotten Religiosität in eine verquere Haltung getrieben hat. Wie überhaupt Cresspahl in einem zugespitzten Nachtragsgespräch zum zweiten Band sich bei Gesine für diese Papenbrocks als Ahnen und Familienerbe gleichsam entschuldigt.

Nur – man kann sich seine Vorfahren nicht wählen. Wohl aber kann man das Erbe annehmen, abweisen oder vor allem differenzieren und zum übenden Denken und Handeln nutzen, auch da wo es scheitert. Denn Scheitern und Tragik wollen *auch* akzeptiert sein. Und das fällt uns Modernen schwer, ja fast erscheint uns fast undenkbar: Irgendwer oder notfalls auch wir selbst müssen doch einen Fehler gemacht haben, der zu vermei-

den gewesen wäre! Doch wenn uns das Schicksal oder die Zeitverhältnisse auch über sein mögen, so gilt trotzdem auch der Versuch glückenden oder wenigstens umgänglichen Handelns, wie ihn D. E. an Gesine und ihrer Tochter so liebt.

Ihr rundum lebendiger Umgang mit den Toten, ihre immer erzählerische Reflexion, eine wechselseitige Spiegelung von Vergangenheit und Gegenwart, eine Bewegung zwischen den Zeiten, die beweglich erhält, spannkraftig in den immer noch schwer oder gar nicht oder nur halb und halb zu bewältigenden Schwierigkeiten und Widersprüchen des Alltags. „Beweis, dass es unmöglich ist zu leben“, so der Titel einer Erzählung des frühen Kafka – und doch gilt auch, die rechte Sache nicht aufzugeben, wie es von Cresspahl und Gesine einmal heißt. Eine geistige Alltags-Gymnastik statt des bloß körperlichen Fitness-Trainings, das ist das Erzählen, mit dem Marie Gesine beauftragt wie Gesine den Genossen Schriftsteller.

Das brauchen die beiden jeden Tag. So wie wir auch. Und weil wir damit genug zu tun haben, will ich aus den Tausend Einzelheiten ihres Roman-Lebens zuletzt nur noch die schwierige Aufnahme des schwarzen Mädchens Francine für einige Zeit in Wohnung und Haus der Weißen am Riverside Drive zur Übung vorschlagen. Denn die erzählerische Zweiteiligkeit der Jahrestage hat, als ihren dritten entscheidenden Anteil, das praktische Tätigwerden im amerikanischen Alltag.

*

Die Geschichte des schwarzen Mädchens Francine und ihrer Mutter wird – unter dem 11. Februar – kurz vor der Geschichte des jüdischen Mädchens Marie Tannebaum – unter dem 14. Februar 1968 – erzählt; das amerikanische Gegenwartserlebnis löst die erinnernde Erzählung des faschistischen Vergangenheits-Ereignisses erst aus. Gesine und Marie holen Francine aus einer Messerstecherei heraus, bei der ihre Mutter schwer verletzt wird, und nehmen sie mit nach Haus, während Lisbeth Marie Tannebaum und ihrer Mutter nicht mehr helfen kann und von da an ihrem Opfertod entgegengeht.

Es sind beide Male Mütter mit Töchtern, die vor Mutter und Tochter in Not stehen, eine bedeutsame Konstellation, die der Erzähler geschaffen hat. Sie stellt zum einen mit Marie Tannebaums und Francines Schicksal den deutschen und den amerikanischen Rassismus nebeneinander und einan-

der gegenüber, die ja beide sowohl in den Großerzählungen der NS-Zeit wie auch in den Nachrichten der *New York Times* ständig gegenwärtig sind. Und wenn der Erzähler später, wenn Francine wieder in ihrem Slum „verloren“ sein wird, diesen nach langer Beschreibung ein „Gefängnis“ nennt, „in das die Gesellschaft jene deportiert, die sie selbst verstümmelt hat“ (845), dann rückt er mit seinen Benennungen von Gefängnis, Deportation und Verstümmelung die amerikanischen Zubereitungen doch ziemlich nahe an Ghettos, Deportationen und die geistigen und körperlichen Verstümmelungen heran, die die Deutschen unseren Juden schon lange Zeit vor und dann erst in ihrer Vernichtung zugefügt haben. Aber er setzt die Verhältnisse dennoch nicht gleich, er verwischt nicht in unklarer Analogie die deutsche Judenverfolgung mit dem amerikanischen Rassismus, wie das manchmal Intellektuelle und der eigens benamste „Herr Enzensberger“ tun und sich dafür die grimmigste Ironie des Erzählers einhandeln. Durchaus mit Recht, weil sie sich mit ihrer groben Gleichsetzung nur ein gutes Gewissen machen, ohne die Differenzen in konkreten Ereignissen sichtbar zu machen, oder gar selbst in solche eintreten zu müssen, da sie an- und bald auch wieder abreisen werden.

Marie Tannebaum und ihre Mutter wurden, unter den Augen untätiger Zuschauer, des Bürgermeisters und der Polizei, von SA-Männern ermordet, also unter Beihilfe von Hitlers „Privatarmee“, zu der auch Horst Papenbrock zählt, und der Behörden – während hier in Amerika die allgemeinen Umstände ganz andere sind: „Wir“, so erzählen Marie und Gesine,

haben das Kind Francine aus einem Durcheinander von Funkwagen und Ambulanz und loseem Müll auf der 103. Straße, weg von einer Messerstecherei und einem Zuständigkeitsstreit zwischen Polizisten, Fürsorgern und Hausverwaltern, heraus aus den gleichmütigen Zuschauern, die ihre blutige Mutter und den schreienden Kriechling umstanden (705).

Die konkrete, singuläre Erzählung dieses Ereignisses lässt nicht nur die allgemeinen, behördlich-staatlichen Verhältnisse in ganz anderem Licht erscheinen. Sie macht, auch gegenüber Allgemeinerzählungen Herrn Enzensbergers Möglichkeiten persönlichen Eingreifens, individueller Aktivität sichtbar. „Wir“, Mutter und Tochter, „holten Francine heraus“; und sie wollen sie nun aus jener zerstörten in die eigene, ein wenig bewahrtere Familie mitnehmen. – Das ist, auf der anderen Seite, das große Verdienst einer Fa-

milienerzählung, die das Große im Kleinen und umgekehrt sichtbar macht, und nicht etwa das Kleine allegorisch aus dem allgemeinen Begriff konstruiert.

Natürlich gehört dazu auch, die Schwierigkeiten nicht wegzuretuschieren. „Wissen Sie auch, was Sie da tun, lady?“ fragt schon der Wachtmeister, der Francine „nicht gerne loswerden wollte an weiße Leute“, weil er ja weiß, wie schnell sie mit schwarzen Kindern auf Widerstand stoßen und sie dann in ihre „Löcher“ zurückschaffen. Und „Sie wissen ja wohl was Sie da tun, Mrs. Cresspahl“ (705), sagt auch der Hausmeister dann, der seine Mieter im guten Riverside Drive genau kennt. Und tatsächlich ist es nicht nur Mrs Ferwalter nicht recht, und auch nicht ihrer Tochter Rebekka, dass „ihre Freundin Marie ein schwarzes Kind aufgenommen hatte“, denn „die Schwarze kam aus einer Straße, einem Haus, vor denen die kleine Jüdin nachdrücklich gewarnt worden war“ (707). Mutter und Tochter Ferwalter – das fünfte Paar dieser Art im Roman – , selbst schwer beschädigt im antisemitischen alten, mögen im neuen Land Schwarze partout nicht.

Aber selbst innerhalb der eigenen Familie wird es schwierig. Die selbstverständlichsten, ‚weißen‘ Hygiene- und Zivilisationspraktiken sind Francine fremd, ja geradezu feindlich, sie fühlt sich diskriminiert, liegt abends ganz steif im Bett, schläft nicht ein, „auf der Hut vor unausdenklicher Gefahr“ (707).

Und das ist nur der erste Tag. Marie gerät in der folgenden Zeit durch Francines Gegenwart in mancherlei Bedrängnis, in der Wohnung, im Haus und besonders in ihrer Schulklasse, in der Francine die einzige Schwarze ist und – ihre Freundin sein soll, was sie natürlich überfordert. Was Marie aber viel schwerer erträgt, was sie tiefer befremdet, das ist Francines mangelnde Bindung an die eigene Mutter und ihre Geschwister. Als Gesine im Krankenhaus nach dem Gesundheitszustand der Mutter fragt, will sie nicht an das Telefon; als sie erfährt, dass es der Mutter besser geht, „nickt sie ohne Erleichterung, eher aus Höflichkeit“. Und sie „nickte zu der Nachricht, dass ihre älteren Geschwister immer noch nicht gefunden waren und der Jüngste in einem Kinderheim, als sei es ohne Vernunft, sich das zu merken“ (706). Marie kann das Ausbleiben solcher Familiengefühle und Fürsorglichkeiten nicht ertragen, weil sie das anders gewohnt ist, und nicht verstehen kann, dass sie im Slum nicht nur lästig sind, sondern geradezu gefährlich werden können, wenn man losgelöst nur für sich selbst sorgen muss. Mangel, Elend, und Fragmentierung reichen so weit in die Familie hinein, dass Francine nicht einmal mehr ‚nach Hause‘ zurückkehren will, als sie sich

schließlich bei Gesine und Marie eingelebt hat und die zu früh aus dem Krankenhaus entlassene Mutter sie brauchen würde.

Mitten in dieser gegenwärtigen Verstörung über Francines Verhalten wechselt Marie im Gespräch mit ihrer Mutter plötzlich scheinbar das Thema und springt in die ‚Vergangenheit‘ zurück: Sie beginnt von Cresspahl zu sprechen, der nach dem Tod Lisbeths allein mit Gesine zurückbleibt und dann seine Tochter zu einer Verwandten in Pflege gibt. Man versteht diesen auch vom Erzähler nicht erläuterten, plötzlichen Sprung aus der Gegenwart in die Vergangenheit nicht, und auch Gesines Erklärung, dass Cresspahl, der ja als Spion Englands einen unverdächtigen Platz braucht und deshalb die Arbeit auf einem entfernten Flughafen annimmt, wo er das Kind nicht gebrauchen kann, beruhigt Marie überhaupt nicht. Ja sie wirft Gesine sogar vor: „Du willst Cresspahl besser machen als er war“ (831).

Man versteht diesen thematischen und zeitlichen Sprung von Francine zu Cresspahl zunächst nicht und erst dann, wenn man merkt, dass Verlassen und Verlassenwerden von Vater und Kind, von Mutter und Kind, aber auch umgekehrt einer Familie durch ihr Kind, das Mädchen Marie so beunruhigt, dass sie Cresspahl des gleichen Mangels an Bindung und Familiengefühl verdächtigt wie Francine. Die angstvolle Beunruhigung Mariens aber ermöglicht es nun Gesine, von ihrem eigenen Alleingelassenwerden zu erzählen, auch wenn sie die Zwangslage des Vaters versteht. Die kleine Verletzung Mariens in ihrer Gegenwart eröffnet ihrer Mutter das lösende Erzählen ihrer eigenen Verletzungen in der Vergangenheit durch das Verlassensein von Vater und Mutter. – Das ist, was ich die narrative Gymnastik des Familienerzählens genannt habe. „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten“, so nennt Freud schon im Titel die drei wichtigsten Schritte in einem seiner vorsichtigsten therapeutischen Aufsätze.

Die Gegenwartsgeschichte von Mutter und Tochter, die ja auch zuletzt Francine wieder allein lassen müssen, führt aber nicht nur auf die Vergangenheitsgeschichte zurück, sondern verändert sie auch. Einmal, weil der gegenwärtige Blick auf die Fallen, Tücken und Details des Alltags den Blick für die Vergangenheit schärft und so alte, eingefahrene Erzählungen, Anekdoten und Legenden neu aufrollt und eine dichtere Inhaltsfülle erzeugt oder zumindest verlangt, wodurch die bisher erzählte Vergangenheit ihre Macht über die Gegenwart verliert und geradezu umgekehrt von ihr und ihren wichtigen Problemen abhängig wird. Aber die Vergangenheitsge-

schichte verändert in diesem Prozess auch ihre Erzählweise selbst, ihre Modalität, ihren scheinbar so unumstößlichen Indikativ realer Vergangenheit. Marie merkt im Laufe ihrer narrativen Gespräche mit ihrer Mutter, wie der kleine Rest der Geschichten in ihren Gedächtnis langsam anwächst und sie fragt, wie Gesine das „anstellt“. Darauf fragt Gesine an dem gerade anstehenden Beispiel zurück: „obwohl die Geschichte nur möglich ist?“ Und da antwortet ihre immer doch ziemlich kluge Tochter: „Es ist die Möglichkeit, auf die niemand kommen kann als du. Was du dir denkst an deiner Vergangenheit, wirklich ist es doch auch“ (671). Es ist fast, als habe die junge Gesine oder der älter erfahrene Autor gewusst, was die neuere Historiographie und Psychoanalyse erst etwas später entdeckt haben, wie stark nämlich die Rekonstruktionen vergangener Wirklichkeit – auch Konstruktionen sind. Marie freilich kann, viel unbekümmerter als unsere Wissenschaftler, einerseits die Potentialität und Fiktivität, die „Möglichkeit“, andererseits die Personengebundenheit, das individuelle Profil an Erzählungen herausfinden, „was du dir denkst“ und „worauf niemand kommen konnte als du“.

Auch Kristin Jahn („*Vertell, vertell. Du lüchst so schön*“, 2006) hat auf die „Überwindung der Pole Erfindung–Bericht“ hingewiesen und damit auf eine eigentümliche Gegenwart der Toten, die im erinnernd erfindenden Erzählen Gesines sprechen und handeln. Sie hat sehr schön die dreidimensionale Zeitstruktur des Romans transparent gemacht, also Zeit nicht als lineare Abfolge, sondern als Raum, in dem alles Vergangene aufbewahrt ist und die Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitstufen herrscht – was ja auch, wie ich hinzufügen möchte, für die Präsenz der Räume der Welt (USA, Vietnam, Prag, Ost und West) gilt. Ob man die dem Roman inhärente Poetik des Zeitbegriffs auf Benjamin und einen jüdischen Zeitbegriff zurückführen müsste, wie Kristin Jahn dies tut, bedürfte vielleicht einer Diskussion; denn sie selbst hebt doch hervor, dass es im Roman gerade nicht um „kollektives Gedächtnis“ geht, sondern um einen „ethischen Rigorismus“: Und der entspringt ja gerade erst in dem höchst individuellen Erinnern und Erfinden von Mutter und Tochter im Augenblick des alltagspraktischen Handelns der zu bewältigenden Gegenwart.

Die letzte, neue Generation einer Familiengeschichte steht damit nicht mehr unter dem Gewicht und der Gewalt der Vergangenheit, auch wenn sie Vergangenheit anerkennt. Die Chroniken und Legenden übermächtigen sie nicht mehr, wie sie es Toni antaten; sie sind nicht mehr die wirkende,

wirkliche Realität, sondern können modalisiert werden durch die Personen und ihre Gespräche. Noch immer ist die Vergangenheit wichtig, kann die Familie nicht auf ihre Geschichte verzichten, aber die jüngste Generation ist nicht mehr das Objekt autoritativer Vorfahren, sondern das Subjekt des lebendigen Umgangs mit den Toten. Die Gegenwart gewinnt ihr Recht der Präsenz zurück, das alte Präteritum wird bei aller Schwere im erzählenden Worte leicht und schöpferisch. Im Kleinen der von außen bedrängten Familien, im Großen der Nationen – und Weltgeschichte, die immer erlitten wird und deshalb auf die gleiche Weise genau und in ihrer Möglichkeit miterzählt werden will.

Literatur

Primärliteratur

Uwe Johnson. *Jahrestage*. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl, 4 Bde. (Frankfurt a. M. 1988).

Sekundärliteratur

Elben, Christian. *Ausgeschriebene Schrift. Uwe Johnsons ‚Jahrestage‘: Erinnern und Erzählen im Zeichen des Traums* (Göttingen 2002).

Jahn, Kristin. *„Vertell, vertell. Du lüchst so schön“: Uwe Johnsons Poetik zwischen Anspruch und Wirklichkeit* (Heidelberg 2006).

Krellner, Ulrich. „Wie kannst du so reden Marie!‘: Zwei Modelle im Vergangenheitsbezug der *Jahrestage*“, in: *Johnson-Jahrbuch* 10 (2003), 121–134.

Mecklenburg, Norbert. *Die Erzählkunst Uwe Johnsons. ‚Jahrestage‘ und andere Prosa* (Frankfurt a. M. 1997).

Neumann, Bernd. *Utopie und Mimesis. Zum Verhältnis von Ästhetik. Gesellschaftsphilosophie und Politik in den Romanen Uwe Johnsons* (Kronberg/Ts. 1978).

Schmidt, Thomas. *Der Kalender und die Folgen. Uwe Johnsons Roman ‚Jahrestage‘: Ein Beitrag zum Problem des kollektiven Gedächtnisses* (Göttingen 1998).

Welzer, Harald. *„Opa war kein Nazi“: Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis* (3. Aufl., Frankfurt a. M. 2002).

Kapitel 12

Erschwerter Abschied und schwierige Vergegenwärtigung: deutsche Familiengeschichten um die Jahrtausendwende

Wibke Bruhns, *Meines Vaters Land. Geschichte einer deutschen Familie* (2004) und Stephan Wackwitz, *Ein unsichtbares Land. Familienroman* (2005)

Heinz Hillmann

Um die Wende zu unserem neuen, 21. Jahrhundert erscheint in Deutschland eine Reihe von Familiengeschichten, die mehrere Generationen umfassen und manchmal auch deren Vor- oder Urgeschichte skizzieren oder fingieren, wozu ja nahezu alle unsere älteren und neueren Beispieltex-te tendieren.

Die Verlage verwenden in ihren Anzeigen und Klappentexten Kennzeichnungen wie „Familiensaga“, „Familienepos“ oder „Schicksal einer Familie“ oder andere Umschreibungen, und manchmal auch den genauer gefassten Begriff „Familienroman“. Das terminologische Schwanken zeigt eine gewisse Unsicherheit an, die daher rührt, dass es kein so weltweit verfestigtes Genre dieser Art gibt, wie etwa den Detektivroman. Aber die Buchmacher wie die Kritiker verweisen gern auf das Thema Familie und Familiengeschichte, denn es hat nicht nur auf dem literarischen Markt Konjunktur.

Der Klappentext etwa zu Stephan Wackwitz' *Ein unsichtbares Land* (2005) spricht von einer „Familiengeschichte, die unter der Hand zum Roman dreier Generationen und ihres Lebens“ wird. Tatsächlich aber werden im Text vier und, mit den Kindern des Ich-Erzählers und seiner Geschwister, sogar fünf Generationen behandelt, ausführlicher oder knapper oder auch nur einmal kurz erwähnt. Und der Begriff „Roman“ ist doch recht problematisch für dieses literarische Gebilde, das sich zwar selbst im Untertitel

als Familienroman bezeichnet, aber im Innern des Textes selbst explizit auf Freuds *Familienroman der Neurotiker* (1909) hinweist – also ein fabel- oder romanhaftes Phantasiegebilde von Eltern und Vorfahren im Kopf, und nicht einfach die Erzählung mehrerer Generationen meint.

Nun will ich mit solchen Bemerkungen nicht etwa einen terminologischen Mangel am Buchmarkt verklagen. Wir selbst sprechen ja auch vom Familienroman, obwohl sich die Patriarchenerzählung kaum darein fügen, und noch weniger dazu passen würden natürlich die Mythen des Göttergeschlechts in Hesiods *Theogonie* und den *Werken und Tagen* oder des Atridengeschlechts bei Homer und den späteren Dramatikern, die wir hier ursprünglich auch hatten behandeln wollen. ‚Familiengeschichten‘ sind sie alle oder dichten in ihrem Modell noch andere, zum Beispiel kosmische, Geschichten; sie haben ein immer wiederkehrendes Muster (ein ‚Skript‘), das wahrscheinlich aus der Lebenserfahrung der Sippen herauswächst, sich kulturell in verschiedenen Genres und Dichtarten zu tradieren und im Roman der Neuzeit allmählich zu kristallisieren beginnt.

Der Roman der Neuzeit ist ja einerseits seit seiner Entstehung eine sehr wandlungsfähige Gattung, deren eine Spielart wir hier in möglichst vielen Kulturen ins Auge gefasst haben. Was an den neuesten Texten in Deutschland besonders auffällt, ist, dass sie die Erzählweise des Familien- und Nationalgedächtnisses sozusagen verdoppeln. Das klassisch-literarische Erzählen erweitert und bewegt sich hinüber in typische Formen historiographischen Schreibens. Das Erzählen von Historikern, die mit schriftlichen Quellen und Dokumenten arbeiten, Theorien und historische Forschungen aus anderen Disziplinen nutzen, zitieren, in die eigene Sprache integrieren – diesen Historikerdiskurs nehmen die Familienerzählungen auf und kreuzen ihn mit ihrem eigenen Diskurs, wie inzwischen Friederike Eigler (*Gedächtnis und Geschichte im Generationenroman seit der Wende*, 2005) und Ariane Eichenberg (*Familie – Ich – Nation*, 2009) viel genauer gezeigt haben, als ich es damals skizzieren konnte. Der historiographische und der literarische Diskurs stehen also nicht mehr nur nebeneinander, weder institutionell draußen in der gesellschaftlichen Welt, noch im Innern der Romane, diese differenzieren, ergänzen, steigern, konzentrieren sich vielmehr in einem Erzählstil, den man deshalb gerne hybrid nennt. Durchaus mit Recht und sinnvollerweise, so wie man von einer neuen Generation von Autos spricht, die zwei Antriebsarten derart kombinieren, dass sie zugleich sparsamer wie leistungsfähiger arbeiten. Die Romane stellen ein modernes narratives

Repertoire bereit, das gleichzeitig ist mit einer beschleunigten Modernisierung aller anderen Lebensbereiche einer globalisierten Gesellschaft, dessen sie deshalb dringend zu ihrer Selbstreflexion und Selbsterkenntnis bedarf.

Es sieht so aus, dass der neue deutsche Familienroman des ‚künstlichen‘ wissenschaftlich rekonstruierenden Gedächtnisses in besonderer Weise bedurfte, weil die ‚natürliche‘ Erinnerung des Kulturbruchs der Nazivergangenheit nachhaltig gestört, ja verstört, war. Als Verschweigen oder Verschleiern in der väter- wie mütterlichen Tätergeneration des ‚Dritten Reichs‘ genauso wie in der mit Recht misstrauischen, vorwurfsvoll urteilenden Söhne- und Töchtergeneration der Republik. Es ist also eine unserer gefährlichen Nationalgeschichte unausweichlich folgende Behinderung von Generationsmentalitäten, ein daraus auch wieder hervorgehendes literarisches Defizit, das diese moderne Erzählstruktur notwendig und möglich gemacht hat.

Man sieht dem deutschen Familienroman der neuesten Generation die beiden älteren Generationen noch an, man sieht sie wie in einer übereinander gelegten Schichtenaufnahme, einer literarischen Tomographie. Denn auch die modernen Romane sind gewissermaßen noch Väterromane – nur erweitern sie diese um die historische Genesis der Familien in der älteren Nationalgeschichte einerseits und um die distanzierend-objektivierende Erzählweise der Historiker andererseits. Sie geben aber das Subjektive, das persönliche Urteil keineswegs gänzlich auf, das heißt sie sind auch insofern hybrid.

Man kann an solchen Verschiebungen der Figurenkonstellationen, der Werthaltungen und der Erzählverfahren den historischen Wandel der Verhältnisse der Generationen und ihrer Mentalitäten, aber auch der literarischen ‚Generationen‘ und Muster erkennen, sowohl synchron als auch diachron. Und man sieht dann auch plastischer, wie die Autoren selbst sich in den Spuren der Vortexte bewegen und sie überschreiten müssen, wenn sie über ihre eigenen Familien, wenn sie also biographisch und autobiographisch schreiben.

Wibke Bruhns: *Meines Vaters Land. Geschichte einer deutschen Familie* (2004)

Schon Titel und Untertitel verraten eine Reihe von typischen Merkmalen unserer Familiengeschichten. *Meines Vaters Land*, nicht einfach „Mein Vater“, weist auf das Pars pro Toto, das Spiegelverfahren von kleiner Familie und großem Land hin, aber auch mit dem Untertitel auf die Geschichte der mehreren Generationen, die eine Überschreitung der Väter-Grenze der vorigen Romane ermöglicht. Vater und Familie stehen aber nicht nur in Analogie zu ihrem staatlichen Ganzen, sondern, wie das besitzanzeigende Fürwort schon andeutet, auch in direkter Berührung und Wirkung, was wir immer mit dem Kunstwort Metonymie bezeichnet haben.

Der Vater, Hans-Georg Klamroth, die Erzählerin nennt ihn immer HG, ist kurz vor 1900 geboren, reicht also mit seinem Leben in Kaiserreich, Weimarer Republik und ‚Drittes Reich‘ hinein und repräsentiert damit die nationalistische Geschichte Deutschlands. Er ist Offizier im Ersten und Zweiten Weltkrieg, teilt die militaristische Gesinnung und expansive Kriegszielpolitik des Kaiser- wie des Nazireichs bis weit in die Vierzigerjahre hinein. Und erst gegen Ende des Kriegs schließt er sich dem Widerstand gegen Hitler an, nimmt am Attentat des 20. Juli teil und wird in Plötzensee gehängt.

Das ist in gewissem Sinn eine Konversionsbiographie. Sie ist für die Tochter von großer Bedeutung. Einerseits als Ehrenrettung und Revision des Nationalismus des Vaters die Bedingung einer entspannteren Darstellung und Kritik. Zum anderen als das persönlich-familiäre Paradigma eines Wechsels der Identitäten: vom Land des Vaters, seinem Ende und seiner Verabschiedung zu dem sich erneuernden Lande der Tochter.

Holt man die im Paratext des Titels und der Tochter noch halb versteckte Figuration und Bedeutung hervor, kann man schon formulieren, was die Klappentexte, die Fotos des Umschlagentwurfs knapp und später der Roman differenziert erzählen. Vater und erzählende Tochter repräsentieren die nationalistische Monarchie und Diktatur damals, die Demokratie und internationale Verständigung und Eingliederung jetzt. Zugleich wird in der Figuration von Vater und Tochter der männliche Beruf des Soldaten wie die Emanzipation der Journalistin beleuchtet, wird die ältere Dominanz der Männer patriarchalischer Art und die neuere Teilung von Haus und Beruf heute modelliert. Der hintere Klappentext betont, als knappes Porträt der Autorin, sowohl diesen familialen Wandel und Wert der Gleichberechtigung

gung, wie die exemplarische Rolle der Fernsehjournalistin Wibke Bruhns, die 1971 als „erste Frau die ‚heute-Nachrichten‘ präsentierte“ und international tätig wurde; die später „als Stern-Reporterin nach Israel und in die USA“ ging und Kulturchefin des ORB wurde. Der vordere Klappentext dagegen verweist, wie üblich, auf den Roman und damit den Vater und seine männliche Tradition.

Nimmt man hinter der Schrift der erweiternden Paratexte die Bilder des Umschlagentwurfs hinzu, dann erkennt man auch noch die ältere und engere Tradition der Väter-Romane. Auf der Frontseite sieht man den hochaufgerichteten Vater als Offizier, der lächelnd auf die kleine Tochter (Wibke) herabblickt; sie weist mit ihrem Fingerlein auf den Betrachter beziehungsweise auf die Fotografin, die vielleicht kniet oder am Fuß der Treppe steht, von der der Vater herabkommt. Auf jeden Fall: Man muss zu seiner intakten, gepflegt uniformierten Gestalt aufblicken. Auf der Rückseite aber sieht man den Mann in Zivil, dünn, ja ausgemergelt in seinem Anzug, sitzend, flankiert von zwei ihn bewachenden Uniformierten hinter und dem Zwangsverteidiger neben ihm. Wie aufgescheucht blickt er über die Schulter auf seinen Fotografen oder auf uns, jetzt in gleicher Höhe der Augen. Zwei Stationen einer Vaterbiographie.

Im Inneren aber des Buchs, eingeklebt auf den vorderen und den hinteren Deckel, schimmert ein noch älteres Fotobild durch, das unsere Familiengeschichten seit dem Genesis-Buch sehr lieben. Man sieht, in eine braunrosa Farbe warm und poetisch gemildert, das große Familienhaus inmitten des Gartens. „Das Haus! Mutters Haus! Unser Elternhaus! In dem wir so glücklich gewesen sind! Wir sollens verkaufen ...!“ Das sind Tonis Worte am Ende der *Buddenbrooks*. Mag sein, dass sie nur mir persönlich hier einfallen, dass ich damit einen stillen, ruhigen Grund der Familiengeschichten mir auch mit Machfus zusammen dichte und so dem Roman von Wibke Bruhns erst die allgemeinere Bedeutung zuschreibe. Mag sein, diese ganze Ikonographie ist nicht so symptomatisch und schon gar nicht so symbolisch gemeint, auch wenn die ikonographische Ausgestaltung des Buchs im Innern nicht zufällig, nicht willkürlich, sondern sehr bewusst und bedeutend durchgeführt ist.

Der Prolog erzählt das Ereignis der Entdeckung eines Vaters, der durch Schweigen und Verschleierung seiner Geschichte der Tochter in der Familie verdeckt war. Es ist tatsächlich eine richtige Entdeckung des Vaters, die die inzwischen erwachsene Tochter erlebt, ein Wiedersehen als Begegnung im Bild – gegen die ihn verdeckenden Worte. Zweimal erscheint er so seiner Tochter.

Das eine Mal ist es ein Bild, das räumlich versteckt war. „Ich habe ein Foto von meinem Vater gefunden“, so lautet der erste Satz des Prologs. Es steckte hinter oder unter dem Kinderbild der Mutter, Else, in einem kleinen ovalen Rahmen über ihrem Schreibtisch. Dort hat es alle die Jahre gehangen. Nun ist es plötzlich verrutscht und gibt so den Blick frei auf den Vater. Auf der linken Buchseite (6), den Prologbeginn auf der rechten symbolisch verdichtend, kann man die kleine Fotomontage des den Vater freigebenden Bildchens sehen. Vielleicht dass es die Mutter sogar absichtlich versteckt hatte, denn als der Vater nun hinter ihrem Kinder-Bild hervorblickt, auf dem sie lächelt im weißen Kleid, da sieht man „einen todtraurigen Mann um die Dreißig“. Die Tochter vertauscht nun ihrerseits die Bilder im Rahmen, „aber lange halte ich dieses hoffnungslose Gesicht nicht aus“ (7). Die Umkehrung, das Hervorrücken des Vaters vor die Mutter, markiert auch die hier beginnende Teilnahme der Tochter, die Empathie, ja den Beistand für den Vater, der von nun ab den ganzen Erzählprozess bis zum Ende des Romans anhält, während sie, als die erzählte Tochter, bisher immer stärker an der Seite der Mutter gestanden hat, das spürt man in vielen Kapiteln.

Das andere Mal ereignet sich die Entdeckung – fast eine Begegnung in Bild und Ton –, als die Tochter von einem Israel-Aufenthalt zurückkehrt und am Abend einer Fernsehdokumentation über den 20. Juli folgt. Plötzlich sieht sie ihren Vater da stehen, vor dem Volksgericht. „Kerzengerade, elend in seinem kurzen Anzug, stumm“, während „die Stimme des Vorsitzenden Freisler keift und tobt“ (13).

Dieses Sichtbarwerden des Vaters bedeutet eine unmittelbare Begegnung mit ihm in Bild und Geschehen – gegenüber den bloß mittelbaren eigenen Erinnerungen und den verschleiern den Erzählungen der Familie. Das bewegt die Tochter so, dass sie zur Erzählerin wird. Einer Vatergeschichte mit Anfang und Ende, markiert durch die beiden Bilder, die sie sofort in einen Zusammenhang bringt. „So verloren“, sagt sie vom ersten Foto, „guckt er auf keinem anderen Foto außer dem letzten vor dem Volksgerichtshof“ (7).

Begegnung, Erschütterung, Anteilnahme ist das eine der Motive, das die Erzählung in Bewegung bringt, ein emotionales, ein persönliches Motiv. Das andere ist distanzierter, historischer, vielleicht auch professioneller, eine Art Rechercheabsicht der Journalistin.

Ich lese seit Monaten in fremden Leben herum, in Briefen, Tagebüchern, in Schriftlichem aus mehr als 100 Jahren, das ich zusammengetragen habe aus den Katakomben der weitverzweigten Sippe. Es gibt sie schon so lange, die Klamroths, und immer haben sie sich als Klan verstanden, auch heute noch, obwohl das Zentrum ihres Bürgerstolzes – Halberstadt – im Krieg für sie verlorengegangen ist (8).

„Sie haben sich immer als Klan verstanden“, Familiensinn, wie es in *Die Buddenbrooks* heißt, und Familiengeschichte („die weit verzweigte Sippe aus mehr als 100 Jahren“) – das beides gehört ja zusammen in dem von uns untersuchten Muster, dem Skript. Hier deutet es auf eine Publikationsabsicht hin, ein Fernsehprojekt oder auch schon einen Familienroman der Art, wie sie gerade Mode zu werden beginnen.

Wie diese beiden Motive, das persönlich-emotionale und das publizistisch mehr rationale, zeitlich und ursächlich miteinander verkettet sind, das hat Wibke Bruhns nicht genauer erzählt. Wir erfahren nur, dass beide Motive zusammenkommen und wirken im Entstehungs- und Initiationsprozess des Romans. Aber sie bleiben auch im Erzählprozess selbst ständig wirksam, oft fast gleichzeitig oder abwechselnd in schnellerer oder langsamerer Folge und in vielerlei Formen.

Das zeichnet sich schon im Prolog ab. „Da steht er im Großen Saal des Berliner Kammergerichts, um sich herum uniformierte Zuschauer, und er weiß, er wird binnen kurzem einen grauenhaften, ja jämmerlich einsamen Tod sterben“ (15). So erzählt die Autorin ihr Fernseherlebnis. Sie beobachtet eine äußere Situation des Vaters, und sie nimmt zugleich eine innere Haltung wahr, ein Todesbewusstsein. Er weiß von dem ihm bevorstehenden Tod, so schreibt sie. Aber weiß er auch von welcher Art dieser Tod sein wird? Einsam, gehenkt – und an einem Fleischerhaken aufgehängt. Das kann er so eigentlich gar nicht wissen. Das weiß nur die später erkennende historische Erzählerin. So sehen wir eine gewisse Empathie, aber begrenzt und angehalten durch späteres Wissen, und ergänzt durch eine Kenntnis sozialtypischer Männerhaltungen in solchen Situationen: „Haltung war da-

bei angesagt. Tapferkeit. Sie sind ‚männlich‘ gestorben, hieß es hinterher. Großer Gott! Das kann nicht sein“ (14).

Die Autorin weiß, was man darüber so erzählt, sie kennt, was man laut solcher Erwartungen zu tun und zu fühlen hat. Sie zweifelt daran. Aber sie tritt nicht erzählend ein in den Vater, sie erfindet ihn nicht mit ‚innerem Blick‘, wie wir das narratologisch nennen. In einer fiktiven Erzählung wäre das ein all- oder doch vielwissender, viel fühlender Blick gewesen. Für eine historiographische Erzählung wäre das ein Verstoß, denn hier kann man das Innere nur nach bestimmten Zitaten, Quellen und Regeln als ein wahrscheinliches rekonstruieren. An solch einem kleinen Beispiel wird unmittelbar einsichtig, wie sich historiographisches und literarisches Erzählen bereichern, aber auch gegenseitig begrenzen und hemmen können.

Wibke Bruhns ist diesem historischen Diskurs verpflichtet. Auch wenn sie ihn, wie hier, infrage stellt. Aber zugleich ist doch auch ihre persönliche Teilnahme wirksam. Kaum, eigentlich niemals, als erzählerische Gestaltung inneren Erlebens, wie wir sie aus fiktiven Erzählungen wie Theodor Fontanes *Effi Briest* (1895) oder Leo Tolstois *Anna Karenina* (1873–77) kennen – wohl aber als eine Art fiktiver Begleitung, einer Art nachträglichen Lebens der erwachsenen Tochter mit dem Vater. Diese Begleitung, oft harsch kritisierend, oft mit einem Kopfschütteln über sein Handeln und mit Vorschlägen alternativen Verhaltens, beginnt schon bei dem Erlebnis der Gerichtsszene im Fernsehen, der letzten Station des Lebens des Vaters, seiner Passion sozusagen. Und mit dieser wird der Roman auch enden.

Gleich nach dem Schrecken über den grausamen Tod, nach dem entsetzten Zweifel an der Tapferkeitshaltung des Vaters und dem Ausruf „Großer Gott! Das kann nicht sein“, beginnt diese Begleitung.

Jemand muss dich an die Hand nehmen, dich begleiten, nicht nur in die Hinrichtungsstätte in Plötzensee. Denn bis dahin hast du gelebt – und wer weiß das noch? Wie war denn dein Leben jenseits der Gedenktafeln [...], wie warst du jenseits der Bücher, in denen der Name auftaucht unter K wie Klamroth (14).

*

Mit Ausnahme einiger Zeitsprünge im Prolog und im Epilog erzählt das Buch in chronologischer Folge und temporaler Verkettung. So entsteht in 14 Kapiteln eine Chronik Deutschlands und ihrer Familie. Sie reicht, histo-

risch gesehen, vom Ende des alten Kaiserreichs über den Aufstieg der Nation und den Abstieg durch ihre Kriege bis in die europäische Einigung und die Westintegration der Bundesrepublik, auch wenn diese letzte Phase nur episodisch erwähnt und als bekannt vorausgesetzt ist. Denn die Erzählerin erzählt hier ihre eigene Geschichte und damit die einer Kleinfamilie, nicht mehr; das Ende der Mehrgenerationen- und Großfamilie Klamroth ist nur angedeutet mit einem Doppelfoto, das den Epilog einleitet. Es zeigt hier nur noch die älter gewordene Mutter Else allein, denn der Mann ist hinge richtet, die Firma von ihr nicht wiederbelebbar; und darunter die noch junge Erzählerin mit einer kleinen Tochter.

Die Fotografien begleiten den Aus- und Eingang der Kapitel. Sie kommentieren die Erzählung der Schrift, aber sie veranschaulichen sie keineswegs nur, sondern erzählen in bildlicher Komprimierung eine eigene Geschichte, wie schon das Doppelfoto vor dem Prolog.

Rücken wir nach der allgemeinen Beschreibung über Erzählweise und Geschichte des Romans etwas näher an seine Gestaltung heran. Das erste Kapitel hatte mit großem Tempo die Familie über 100 Jahre hinweg in das Kaiserreich und mit diesem zusammen an die Schwelle des 1. Weltkriegs herangeführt. Das Eingangsfoto zeigt hier „Vater und Sohn bei einem Morgenritt“, als Exponenten einer herrschaftlichen Familie, beritten, wie spätere Offiziere auch sein müssen. Das Abschlussbild aber zeigt den „Rittmeister Kurt Klamroth“ (50), es leitet zugleich das erste der drei folgenden Kriegskapitel ein. Das letzte, vierte, Kapitel schließt wieder mit einem zivilen Bild, „Kurt und Gertrud mit den Kindern“ (124), um einen kleinen Tisch gruppiert, auf dem ein großformatiges Buch liegt, aufgeschlagen, vielleicht die Familienchronik. Das Bild, wie alle anderen Fotos auch, steht auf der linken Seite, das voraufgehende Kapitel abschließend und das folgende auf der rechten Seite eröffnend. Hier weist es vor auf die vier nun folgenden Kapitel über die Weimarer Republik, die zwar nach außen keinen Krieg führen darf und kann, aber höchst konfliktreich ist im Innern, zunehmend militarisiert, gewaltbereit, bis zu ihrem Ende, der Machtübernahme Hitlers und der Nazis vom 30. Januar 1933. Das das achte Kapitel abschließende, auf das neunte vorweisende Foto (232) zeigt die Familie in der nächsten Generation, den Vater am Klavier, die Mutter und Kinder im Zimmer um ihn herum mit dem zum deutschen Gruß erhobenen Arm: „Wir singen Hitlerlieder“ lautet die Bildunterschrift. Sie ist als Zitat kenntlich gemacht, stammt also wohl aus dem mehrfach erwähnten „Kinderta-

gebuch“ der Mutter Else. Das ist eine der eigens genannten und viel genutzten Quellen im Buch, besonders aufschlussreich für die Mentalitätsgeschichte einer Großfamilie in dieser Generation, weil es die zunehmende aktiv wie passiv sich in den Nationalsozialismus verwickelnde Mutter mit ihren Kindern bis in die Privatsphäre herein und wieder heraus in die Öffentlichkeit und die Verbände der Nazis in wörtlichen Formulierungen erfassbar macht.

Die Familienbilder mit ihren Subskripten haben, wie gezeigt, nicht nur eine veranschaulichende Rolle. Sie gleichen vielmehr ikonographischen Mottos. Sie stellen zusammen mit den Erzählkomplexen Doppelgebilde dar, weil sie die Verwicklung von großer und privat intimer Familie und Familiengeschichte zeigen. Mit dieser hybriden Gestaltung wird das durchaus persönliche Buch zu einer Nationalgeschichte, die viele andere historische und literarische Bücher gewiss nicht ersetzt, aber in plastisch komprimierter, gut und flott erzählter Gestalt griffig und in Portionen geteilt vermittelt.

Interessanter als diese, hier natürlich nur an wenigen Beispielen umrissene Makrogestaltung des Buches ist die erzählerische Verschränkung großer und kleiner Geschichte innerhalb der Kapitel. Ich zeige sie zunächst nur an einigen Stellen des 9. Kapitels.

„Die weltweite Agrarkrise beutelt auch I. G. Klamroth“ (233). Die Firma handelt ja mit landwirtschaftlichen Produkten und Maschinen. „Die Konkurrenze von Geschäftspartnern reißen große Löcher in die Klamrothschen Bilanzen.“ So fährt die Erzählerin fort; nimmt in einem Satz noch den Schwarzen Freitag an den Amerikanischen Börsen am 25. Oktober 1929 mit, und erwähnt dann die verheerende Depression der Wirtschaft überall und den „Hang zur Düsternis im Innern HGs“. Das ist zum Teil Zitat, zum Teil in eigene Worte gefasste transponierte Rede des Vaters in einem seiner Briefe oder Tagebücher. Man sieht wie rasant und unbekümmert große und kleine Ereignisse, Weltwirtschaft und Firma, Ökonomisches und Psychisches nacheinander gestellt werden im ersten Absatz.

Romankapitel oder -eingänge können, wenn sie nicht in medias res gehen, immer solche weiten raum-zeitlichen Horizonte eröffnen, aber hier sind zwei Diskurse verschränkt in einer Art literar-journalistischer Kurzschrift. Ein interessantes Verfahren für moderne Erzähler und Welt: Es würde sich lohnen, das mit Uwe Johnsons ungleich aufwendigerem und komplexerem Verfahren in den *Jahrestagen* (1970–80) zu vergleichen, im

Hinblick auf eine Ökonomie von darstellerischer Leistung und Lektüre-Aufwand.

„Jeder junge I. G. Klamroth braucht seine eigene Innovation“, schreibt die Autorin und stellt in solch verallgemeinernder Schreibweise die Anpassungsfähigkeit, das Fortschritts- und Aufstiegsverhalten der Firma heraus, die deshalb auch nicht wie die traditionalistische Buddenbrook-Firma absteigen muss. „Für Kurt war es die Superphosphat-Mine in Curaçao“, also die Diversifikation des älteren Landhandels durch die neuen industriellen Düngemittel. „HG hat die Süßlupine entdeckt, das ist eine neue Futterpflanze, deren Entwicklung viel Geld verschlingt und viel Geld einbringt“ (233). Ein schneller Blick in die Wirtschaftsgeschichte oder, um es medientechnischer auszudrücken, in den Wirtschaftsteil einer Zeitung, den sich der Feuilletonleser meist eher erspart. Hier bekommt er, in einem Roman, in den wenigen Sätzen eines literarischen Gebildes, das gleich miterzählt, also in *einem* Teil, was er sonst nur im Feuilleton, separiert vom Wirtschaftsteil, finden würde, wenn er ihn überhaupt aufschlägt.

Von diesem kleinen Ausflug in die Innovationsgeschichte der Firma kommt die Erzählerin mühelos zurück zur Anschaffung eines „Horch 8“ durch den Vater, „das war die S-Klasse unter den damaligen Autos“, ein flott-anachronistisch kommentierender Sprung in unsere Gegenwart, der mit diesem privaten Kauf zugleich den guten Gewinn der Klamroths bei schlimmster Wirtschaftskrise anzeigt. Die Firma expandiert sogar während der Wirtschafts- und Finanzkrise.

„Die Wahlerfolge der Nationalsozialisten häuften sich“, so beginnt nun der nächste, dritte Absatz (234). Die Erzählerin gebraucht nicht einmal adversative, konzessive oder kausale Konjunktionen oder Adverbien, das heißt sie verknüpft die Ereignisse zwischen den Absätzen und Sätzen nur temporal, als Nach- oder Nebeneinander. Sie erspart sich sogar ein „und“ oder das epische „dann“. Genau das ist auf der Mikroebene chronikalischer Stil. Die Fakten oder Ereignisreihen werden oft unterbrochen durch Urteile der Erzählerin oder kritische Vorschläge oder Überlegungen für ein besseres Verhalten ganzer Gruppierungen oder einzelner Familienmitglieder, wie hier sogleich für den Vater: „Aber wenigstens zuhören hätte sich gelohnt“, so beginnt der nächste Absatz, der eine Reihe von schamlosen Gobbels-Äußerungen anführt, die der Vater nicht recht zur Kenntnis nimmt, wie zum Beispiel:

„Wir werden Reichstagsabgeordnete, um die Weimarer Gesinnung mit ihrer eigenen Unterstützung lahmzulegen. Wenn die Demokratie so dumm ist, uns für diesen Bären dienst Freikarten und Diäten zu geben, so ist das ihre eigene Sache“ (234).

Von hier aus kommt sie dann, mit den für Familienerzählungen typischen Wendungen ins Allgemeine, wieder auf ihren Protagonisten zurück: „Wie so viele andere machen sich HG und auch Kurt die Dramatik der Entwicklung nicht klar“ (234). Eine flotte, direkte Kommentierung, wie sie eher in mündlichem, unmittelbar kommunikativen Erzählen üblich ist.

Mit dieser Ahnungslosigkeit der Firmenchefs – oder ist es eine viel schlimmere Haltung? – beginnt der nächste Absatz, der eine längere Partie über Gäste im Hause Klamroth und damit zugleich über rechte Gruppierungen im Reich einleitet. Freunde der Familie

fallen mit fünf SA-Leuten bei HG und Else ein auf der Durchreise nach Bad Harzburg [...]. Im Oktober 1931 trifft sich dort die ‚Nationalopposition‘. Da sind alle versammelt, Deutschnationale, Stahlhelm, Reichsbund – das sind die Großagrarien – Alldeutscher Verband, auch vorgeschobene Sondierer der Ruhrindustrie (235).

Man kommt als Analytiker geradezu außer Atem, wenn man diesem sprunghaft reihenden Stil beobachtend, registrierend folgen will. Man könnte ihn leicht kritisieren und als typische Klitterung abtun. Aber es lohnt sich vielmehr, ihn stattdessen genauer zu vermessen.

Große Familien sichtbar machend, ausführlich, mit wesentlich verringertem Erzähltempo kommt Wibke Bruhns dann auf ihren Vater und ihre Mutter zu sprechen. Dem Vater sind die Nazis unangenehm. Er hat ein „flaues Gefühl“ (236), er meidet Freunde wie die Yorks und die Wolfs, die sie ins Haus gebracht haben; er betrachtet Nazis „als antisemitische Randalierer“ bei einem Heine-Vortrag, den sie sprengen, er findet das „zum Kotzen“. Er schreibt anlässlich einer Liebermann-Ausstellung im Münchner Kunstverein: „Nazis lungern vor der Tür. Das kann so nicht bleiben“ (238). Nach dem Besuch der ungebetenen Gäste steht in HGs Tagebuch: „Sehr früh fahren die Nazis ab nach Bad Harzburg. [...] Spät Nachmittag mit Schönfeld gemütlich Schampus getrunken und viel geredet.“ Die Erzählerin erklärt: „Schönfeld ist der Kinderarzt, und Schönfeld ist Jude“ (237). – Solche Partien würde man eher in Memoirenliteratur finden als in einem

Roman erwarten; Wibke Bruhns Buch ist eben nicht nur hybrid, es ist ein Mischgenre in dem sich neu herausbildenden Familienroman, das man als eine interessante Variante literarischer Evolution studieren und dabei seine enorme Beliebtheit bei Lesern nicht vergessen soll.

Antisemitisch ist HG wohl nicht, aber vielleicht auch nur nicht im persönlichen Umgang. Die Nazis sind ihm zwar nicht geheuer, aber was ihn vor allem anwidert, ist das Vulgäre, das Grobe, das Aggressive ihrer Aktionen. Seine Lektüre ist nicht einseitig braun. Als er einmal an einen Roman von Arnolt Bronnen gerät, notiert er: „Faschist oder nicht?!“ (238). Er liest gleichzeitig Ernst Jünger, der den Weltkrieg zu einem Ideal gesteigerten Lebens umdichtet, aber auch Erich-Maria Remarques *Im Westen Nichts Neues* (1929), der das Elend des Kriegs vor Augen führt. Über die Nazi-Krawalle gegen dessen Verfilmung schimpft er schreibend „Mob! Und die Polizei sieht zu“.

Die Gestalt HGs wird durch die vielen Zitate aus seinen Tagebüchern und die knappen Kennzeichnungen der vielen politischen Besuchergruppen im Gästebuch recht facettiert dargestellt. Sie ist im Prinzip ein Porträt wie es auch ein Historiker mit Quellenzitaten rekonstruieren könnte, der freilich die typischen Merkmale eines solchen Unternehmers und Familienhauses begrifflich schärfer fassen würde. Dagegen reiht die Autorin Zitate, lässt sie für sich sprechen oder kommentiert sie durch eine eigene verneinte Alternative: „Nie finde ich HG bei den Sozialdemokraten“ (238).

Wibke Bruhns hat aus ihren Quellen auch HGs schwankende Stellung innerhalb des rechten Parteien- und Verbändespektrums skizziert:

Ich sehe HG ratlos und auf der Suche nach Orientierung. „Die deutsche Volkspartei ist nach Stresemanns Tod in Agonie“. Sich aus allem herauszuhalten ist bei der allgemeinen Polarisierung ringsum keine Option. HG hört sich um bei Veranstaltungen des „Jungdeutschen Ordens“, wo gemeinsam mit Dissidenten der Deutschnationalen ein Platz im eher gemäßigt bürgerlichen Lager gesucht wird. Er besucht Gründungstreffen der „Deutschen Staatspartei“, die eine liberale Mitte besetzen will. HG geht zum Herrenklub des von Gleichen-Russwurm (237). “

Wibke Bruhns kann, im ersten Kapitel, auf gut 40 Seiten die 100-jährige Geschichte des Familienunternehmens in die Wirtschafts-, Technik- und Politikgeschichte Deutschlands im 19. Jahrhundert hineinstellen. Sie kann im, der Verheiratung HGs mit Else gewidmeten sechsten Kapitel auf gut vier Seiten aus dem rechten Familienmilieu heraus die Freikorps, Putsche und politischen Morde der extremen Rechten der ersten Weimarer Jahre skizzieren. Im zehnten Kapitel die fünf Jahre von 1934 bis zum Kriegseintritt 1939, die Anpassung der Familie an die aggressive Innen- und Außenpolitik plastisch vor Augen führen. Was sie dagegen nicht kann, oder doch nur mit kunstvollen Griffen wie etwa Max Frischs „Ich stelle mir vor“, das ist einen kleinen Liebesdialog erzählen, die Gefühle und Gedanken eines stillen Augenblicks einer ihrer Gestalten fassen, ein längeres Tischgespräch oder ein Festessen sichtbar und hörbar machen, wie das Fontane oder Thomas Mann gerne tun. Kurz, genau das, was wir üblicherweise als die langsamere Gangart einer fiktionalen Erzählung erwarten. Aber wir dürfen und müssen es ja auch nicht von ihrer faktualen Geschichte erwarten. Denn sie kann eben etwas anderes. Also zum Beispiel das Treffen einer Großfamilie – „35 Mitglieder von 69 sind anwesend“ – vom Morgen bis in die Nacht auf zwei Seiten so erzählen, dass man versteht, wie eine solche Familie sich unterhält, vor und zurück erzählt und lebt und auf diesem Strom ihrer eigenen Tradition in den Faschismus hineingleitet.

Dabei spielen die kirchlichen Großfeste wie Ostern und Weihnachten genauso wie die Familienfeste eine besondere Rolle. „Auch 1933 ist Familientag“, so beginnt das Kapitel. Und dann, nach der Äußerung der Aversion, davon überhaupt zu erzählen – eine der Äußerungen von Unmut, Wut, Scham, von Urteilen oder Einreden über mögliche Verhaltensalternativen, die sich durch alle Kapitel ziehen –, fährt die Erzählerin fort:

Die Sippe versammelt sich am 28. Mai 1933 in Kloster Gröningen. Das ist das Gut von Johannes Klamroth, Kurts Bruder, und dessen Frau Minette, genannt Nettchen – „Tante Nettchen, welche Ehr, jumheidi, jumheida, stammt von Karl dem Großen her“ (253).

Die Familie ist, wie der Gutsbesitz andeutet, wohlhabend in allen ihren Zweigen. Und sie reicht nicht nur mit ihren männlichen Erben über mehrere Generationen zurück, sondern die angeheirateten Frauen können aus altadeligen Geschlechtern stammen, wie das kleine schnell eingestreute Gedicht zeigt. Die Familie gedenkt solcher Traditionen bei ihren Feiern.

Jedoch nicht mit feierlichem Ernst, sondern balladen- ja bänkelsängerhaft, wie eine weitere Reimerei über das adelige ‚von‘ zeigt: „manche heißen Busse, manche von und manche bloß, manchem zum Verdrusse“ (254). Diese Familie kann sich lustig machen, sich über die eigenen Traditionen und gegenseitigen Vorurteile stellen, obwohl sie fest darin steht. Ein ironisch gehandhabtes Familiengedächtnis. Es nimmt die Ahnen, trotzdem, nicht weniger wichtig, nur nicht pietätvoll andächtig und schwer wie die Buddenbrooks, sondern witzelnd und flott. Der Witz zersetzt solche Traditionen nicht, sondern ermöglicht im Gegenteil ihre Akzeptanz.

Akzeptanz auch für Fragwürdiges, weitreichend Anpasslerisches. Am Abend singt die Familie ein politisch gewendetes Mailed. Das Reimen und Liedermachen ist hier ganz offenbar zu Hause:

Der Mai ist gekommen, das Volk ist erwacht, und auch die Familie
erhebt sich mit Macht, drum reichet die Hände euch heute auf's Neu,
heil unserem Stamme, dem Vaterlande treu (254).

Familie und Vaterland reimen sich mühelos, wie ihr altes und ihr neues Erwachen; ihr Aufstehn im Reiche und bei Tische „mit Macht“. Das ist nicht bloß Lyrik. Oder besser: Gerade Lyrik mit ihrem Reim, Rhythmus und gar Gesang gelingt solche halbetrunkene Vermischung und Verschmelzung von Großem und Kleinem, wie schon die Lyrik der Befreiungskriege und dort etwa Theodor Körners *Gewehr und Brautlied* fertig gebracht hat.

Das Mailed am Abend ist wahrscheinlich feuchtfröhlich gesungen worden. Wibke Bruhns führt uns das leider nicht in epischer Breite vor, denn so erzählt sie gerade nicht. Sie nimmt Teilereignisse heraus und montiert sie in eine lockere Folge. Fast wie die Punkte einer Tagesordnung. Und so auch tatsächlich einen der Tagungsordnungspunkte an diesem Familientag, nämlich Busses Dringlichkeitsantrag, „in das Grundgesetz des Klamroth-schen Familienverbandes den sogenannten Arierparagraphen mit aufzunehmen“ (253). Erst zwei Jahre später werden die Nürnberger Gesetze verabschiedet (254), so merkt die Erzählerin an, immer gleichsam den *Ploetz* in der Hand und damit den vorausseilenden Gehorsam der Familie konstatierend. HG vertritt den Antrag Busses, obwohl ihn der vulgäre Antisemitismus der SA „ankotzt“, distanziert er sich keineswegs – wie es die Erzählerin anmahnt. Er bringt ihn mit einer familiengeschichtlichen Begründung ein:

„Aus den Ahnentafeln geht einwandfrei hervor, dass sämtliche Mitglieder des Familienverbandes von arischer Herkunft sind. Wir sind mit Recht stolz auf die Rassereinheit unserer Sippe, die auch in Zukunft erhalten werden muss, weshalb ein Mitglied, das eine Ehe mit einem Nicht-Arier eingeht, die Mitgliedschaft verliert“ (253).

Und genau mit diesem „Arierparagraphen 9 a“ wird das dann in das Klamroth'sche Vereinsregister beim Amtsgericht Halberstadt eingetragen.

Das Familiengedächtnis eines solchen Großgebildes besteht eben nicht nur aus einem Schatz weitergereicherter Erinnerungen, allmählich sich verfestigender Anekdoten, Sprüche, Geschichten oder, wie in dieser Familie, von Balladen, als einer normativen Kraft der Narration also. Sondern auch aus einem schriftlichen Archiv mit Ahnentafeln, wie einem kodifizierten Vereinsrecht. Auch hier steht also das Präsens unter der Herrschaft des Präteritums – wie bei den Buddenbrooks, wie bei den Patriarchen. Nur dass es sich trotz seiner Festigkeit dem Wandel der Umweltgeschichte anpasst und damit den Bestand, ja sogar den Aufstieg garantiert. Wieder ist dabei die witzig launige Lockerung behilflich und sorgt für eine lässliche Akzeptanz auch des Inakzeptablen. Denn nach dem Mailied dürfen die – auch einbezogenen – „Kinder Launiges aufführen, Sohn Jochen, der ist sieben, erscheint in SA-Uniform: ‚Heil Hitler, sind Sie der Herr Chronist, der so fleißig im Ahnenforschen ist‘“ (254).

Damit endet der Familientag 1933. Begonnen hatte er am Morgen mit einer ordentlichen Sitzung, bei der alles seinen geordneten Gang ging. „Totenehrung, Kassensturz, Stiftungsvermögen, Hochzeiten, Kindstaufer, Konfirmationen“ (253). Die Erzählerin öffnet, wie man hier sinnfällig bemerken kann, die Tagesordnung nicht. Sie erzählt nicht den ganzen Ablauf der Versammlung selbst als eine Folge von Ereignissen. Aber wir sehen trotzdem schon an den Punkten der Tagesordnung – wie selbst an den Folgen der Geschichte –: eine Großfamilie ist eine regelrechte Institution. Wie in der Kirche gibt es die Totenehrung, die An- und Abkündigungen der religiösen Familienfeste; es gibt ein Rechnungswesen. So ist auch nicht verwunderlich, dass Wibke Bruhns, wenn sie das Familienarchiv zu öffnen und schreibend zu nutzen beginnt, nicht nur ihre eigene Familienlinie vertraut ist, sondern sie kennt alle die vielen 69 Mitglieder schon irgendwie ganz genau. Sie sind ihr durch schriftliches und mündliches Erzählen, durch Praktiken und Paragraphen vielfach wiederholt und deshalb gegen-

wärtig. Das Familiengedächtnis, der Familiensinn, wie ihn Thomas Budenbrook einmal nennt, ist es, der alle Mitglieder in seinen Geist hineinzieht und darin aufhebt und festhält. Sie verstehen sich alle als „Klan“, wie ihn die Erzählerin im Prolog schon genannt hat.

Deshalb ist es auch erstaunlich, dass Wibke Bruhns sich von ihm verabschieden kann. Mit Wut, Scham und viel Kopfschütteln. Paradoxerweise ist das wahrscheinlich erst möglich geworden durch das, was die Familie zunächst gerettet und dann endgültig zerstört hat: ihren traditionsgebundenen Wandel, ihre Anpassung und Verwicklung in das Nazireich. Und zuletzt die Einsicht und den Widerstand des Vaters, für den er mit dem Tod eintreten musste. Dafür kann sie ihm danken.

Du hast den Blutzoll bezahlt, den ich nicht mehr entrichten muß. Ich habe von dir gelernt, wovor ich mich zu hüten habe. Dafür ist ein Vater da, nicht wahr? Ich danke dir (381).

Was der Tochter dieses Geschlechts geblieben ist, was sie gelernt hat von ihrem Vater und wie sie mit diesem Erbe leben konnte in unserer Republik, davon hätte ich gern auch gelesen in diesem wichtigen Buch mit dem leichten Ton, der ironisch geschärften Distanz, der stets beweglichen Umsicht – und dem Archiv, das sich in eine Erzählung verwandelt hat der National- und Familiengeschichte.

Stephan Wackwitz: *Ein unsichtbares Land. Familienroman* (2005)

Wenn Wibke Bruhns schnell und leicht, wenn sie fast gesprächshaft erzählt, auch wenn sie dabei ganze Reihen und Bündel historischer Fakten heranschleppt –, so erzählt Wacknitz bedeutungsvoll, tiefschürfend, ja, wie er selbst einmal sagt, „brütend“ über seinen Zitate, indem er sie anders als Wibke Bruhns intensiv interpretiert, mit einer Sprache voller Metaphern und Bilder. Dabei mutet er sich und uns erhebliche historische und theoretische Reflexionen und Konstruktionen zu – wo Wibke Bruhns der gesunde Menschenverstand genügt, der sich aufhellen und mit einigem Wissen anreichern lässt.

Dabei haben die Autoren es mit dem gleichen Problem zu tun. Sie wollen, was ihre Väter und Familien im ‚Dritten Reich‘ angestellt haben, weder entschulden noch einfach verurteilen. Sie wollen das ungefährlich gewordene Urteil über die vergangene Diktatur aus der gesicherten Lage der Republik hintergehen. Denn es wäre ein anachronistisches Urteil, das die äußeren und inneren Bedingungen der voraufgehenden Generation in der Nazidiktatur nicht kennt, nicht am eigenen Leibe erlebt hat, ihrer Tradition nicht verhaftet und den realen Zwängen und Gewalten ringsum nicht ausgesetzt ist, in denen die Vorfahren dachten und fühlten und lebten. Die Nachgeborenen müssen deshalb historisieren, sie müssen jene Bedingungen des Handelns, des Denkens, Fühlens und Phantasierens erst wieder herstellen, um sie zu verstehen und zu erklären. Und das ist nicht möglich durch ein schlichtes, unmittelbares Erzählen und literarisches Imaginieren, das bedarf vielmehr der Arbeit an Quellen und Dokumenten: an den primären, familieneigenen Tagebüchern, Briefen und Fotos, ja den Häusern und Parks, genauso wie an den sekundären der historischen Forschung, die ihrerseits komplexe Zeugnisse über Gruppen und Institutionen aufgearbeitet hat.

Das verlangt unter Umständen auch Theorien, wie sie vor allem Wackwitz heranzieht, um das „unsichtbare Land“ sichtbar zu machen, das heißt die versteckte oder verdeckte Welt der phantastischen Obsessionen, die aber wirksam werden auf der Oberfläche eines pervertierten persönlichen, familialen und staatlich organisierten Handelns. Versteht sich, dass das Erzählen so schwieriger wird, umständlicher und mit größeren Umwegen. Denn Wackwitz will ja nicht wie ein Wissenschaftler theoriegeleitet Träume und Texte analysieren. Es ist vielmehr ein psychohistorisches Erzählen, das hin und her geht zwischen dem personalen und politisch historischen Handeln, dem Großvater Wackwitz und dem Kaiser und dem Führer, zwischen dem ‚Familienroman‘ und dem ‚Staatsroman‘. Eine besondere Variante des Pars pro Toto oder der Metonymie, das wir ja als ein allgemeines Merkmal unserer Familiengeschichten kennen.

Die besondere Art seiner Metonymie lässt sich an einem Beispiel erläutern, in dem Wackwitz wie Wibke Bruhns den Historiker Ian Kershaw zitiert, also das typisch hybride Erzählverfahren nützt. Wibke Bruhns hat „bei Joachim Fest, bei Peter Hoffmann, bei Ian Kershaw“ (380) gelesen, was mit ihrem Vater geschehen ist, um die niederträchtige Schändung und Ermordung ihres Vaters mit Augen zu sehen und ihn in seinen Tod begleiten

zu können. Ihr war es um den konkreten Vorgang als solchen gegangen, den sie nachvollziehen wollte, für sich und mit ihrem Vater; in das Innere der Motive der Mörder und Hitlers ist sie nicht erzählerisch eingetreten.

Ganz anders Wackwitz in seinem drittletzten Kapitel „Mord“, in dem er Andreas Wackwitz', seines Großvaters, Wahrnehmung und Beurteilung von Hitlers Völkermord sichtbar macht. Das recht verschlungene Kapitel beginnt mit einer Reise des Erzählers nach Luckenwalde südlich von Berlin, in das der Großvater 1940 gekommen ist. „Im Spätherbst 1940“, so fährt er dann im zweiten Absatz fort, „befand sich Deutschland auf dem Höhe- und Scheitelpunkt seiner kurzen Weltherrschaft. Polen und Frankreich waren geschlagen, besetzt und geteilt [...]. Die Niederlande, Belgien, Dänemark und Norwegen waren okkupiert.“ So könnte das auch mit einer umfassenden Perspektive Wibke Bruhns oder ein Historiker erzählt haben; und wie ein Historiker zitiert nun auch Wackwitz den ‚Kollegen‘-Text Ian Kershaws wörtlich, um die von ihm skizzierte Situation zu ergänzen, nun aus der Perspektive des ‚Führers‘:

Im Laufe des Jahres 1940 waren die beiden Obsessionen Hitlers, die ‚Entfernung der Juden‘ und ‚der Lebensraum für das deutsche Volk‘ in den Mittelpunkt getreten. In diesen Monaten sollten die beiden zwillingshaften Obsessionen ineinander verschmelzen. Die entscheidenden Schritte zum Völkermordkrieg standen nun bevor (224).

Wackwitz ist nicht so sehr an den realen Vorgängen des Völkermordkriegs interessiert, den militärischen Operationen, ihrer Organisation, ihren Auswirkungen oder den bürokratischen Vorbereitungen und Durchführungen der Massenmorde – wie sie seit Hannah Arendt, Raul Hilberg, Wolfgang Sofsky und Laurence Rees erforscht haben. Er sucht vielmehr die ursprünglichen, die inneren Triebfedern dieser äußeren Machenschaften sichtbar werden zu lassen, Hitlers „Obsessionen“, wie Kershaw sie nennt und Wackwitz deshalb zitiert: die raumgreifende ethnische Expansions-, die rassistische Vernichtungs- und völkische Herrschaftsidee als wahnhaftes Heil.

Der Erzähler hat in den vorausgehenden Kapiteln ähnliche Obsessionen auch bei seinem Urgroßvater und seinem Großvater Andreas Wackwitz entdeckt, also eine mentale Verwandtschaft und Nähe zum ‚Führer‘. Jetzt, in diesem späten Kapitel, hebt er die räumliche und zeitliche Nähe von Hitler und Wackwitz, von Berlin und Luckenwalde, hervor. Ja, er rückt sich so-

gar selbst in deren Nähe auf seiner Reise im Jahre 1990, indem er „einem unbestimmten familialen Sentimentalitätsimpuls“ nachgibt und die Orts-einfahrt nach dem Berlin nahen Luckenwalde nimmt (223). Von seinen eigenen Großraumphantasien werden wir ja noch hören, denn dieser Erzähler schont sich selbst keineswegs, er vergisst nicht – oder entdeckt erst erzählend – seine eigene gefährliche Geschichte, auch wenn sie als linke Opposition gegen die rechte Gewalt gerichtet sein wollte.

Der Großvater ist, wie der Erzähler hervorhebt, „genau in den Monaten“ des Jahres 1940, denen Kershaw den entscheidenden Schritt zum Völkermordkrieg zuordnet, aus Deutsch-Südwestafrika nach Deutschland zurückgekommen und eben ausgerechnet nach Luckenwalde, von wo aus Hitlers „prachtstarrende Reichskanzlei“ nur 30 Kilometer nordöstlich liegt.

Aber damit noch nicht genug. Er erzählt auch, dass der „Säugling Rudi Dutschke mit seiner Mutter gleichzeitig mit Andreas Wackwitz und seiner Familie“ hierhergekommen ist. Auf diese Weise werden Raum und Zeit als gleichzeitige Treffpunkte einer Doppelkonstellation von zwei Generationen zusammengerückt, des rechten Duos Hitler–Großvater und des linken, späteren Duos Rudi Dutschke–Stephan Wackwitz. Damals, ergänzt der Erzähler dann, im Jahre 1990, habe er sich „darüber noch weiter keine Gedanken gemacht“ (224), wohl aber jetzt beim Schreiben des Buches werde es ihm möglich zu sehen, wie „deren gemeinsame Anwesenheit hier mein eigenes Leben bestimmt hat, und mit deren unsichtbarer Verbindung mir weit über meinen Familienroman hinaus die Geschichte meiner Lebenszeit und Generation ein wenig verständlicher machen kann“ (224f).

Würde Wackwitz eine psychodynamische Studie schreiben, dann könnte er die Heilsphantasien und Herrschaftsobsessionen der vier Figuren analytisch bearbeiten und einer Typologie zuordnen. Der Erzähler Wackwitz aber arbeitet mit Räumen, Zeiten und Konstellationen, er muss die Nähe und Ähnlichkeit auf andere Weise herstellen. Die Konstellationen, die er auf diese Weise konstruiert, sind geeignet, eine Verbindung sichtbar und lesbar zu machen. Genau das geschieht im weiteren Erzählverlauf.

Einmal in dem Kapitel „Mord“, in dem der Großvater Andreas Wackwitz mit den Folgen des Völkermordkriegs konfrontiert wird. Und dann in dem darauf folgenden Kapitel „Kleine Propheten“, in dem der Enkel Stephan sich dem Propheten Dutschke, dem MSB Spartakus nähert und damit dem mörderischen Heilswahn der RAF konfrontiert wird. Die Distanzierung erfolgt erst in dem Kapitel „Die Toten“, eine weit zurückgreifende

Suchbewegung nach den Vätern und Führern der Rechten wie der Linken; zurück bis zu Fichte und Schleiermacher am Beginn des 19. Jahrhunderts. Zur vorläufigen Ruhe aber kommt dieser ganze, buchstäblich wahnsinnige ‚Familienroman‘ erst im letzten Kapitel „Schiffbruch“. Keine Versöhnung, wohl aber eine beruhigte, postmoderne Bereitschaft, eine schwierige Demokratie und moderne Welt so zu akzeptieren, wie sie heute sind. Anstatt sie manichäisch in rechte und linke aggressive Heilsphantasten und -täter zu teilen.

Wibke Bruhns schließt ihr Buch mit dem Widerstandsakt des Vaters gegen die Diktatur ab. „Du hast den Blutzoll bezahlt, den ich nicht mehr entrichten muss. Ich habe von Dir gelernt, wovon ich mich zu hüten habe. Dafür ist ein Vater da, nicht wahr?“ (381), so spricht sie zu ihrem hingerichteten Vater auf seinem ‚Ölberg‘ und muss das Handeln ihrer Generation nicht weiter problematisieren und erzählen. Stephan Wackwitz dagegen spürt in der eigenen Familie und im eigenen Land die noch lange versteckte und verdeckt fortwirkende Unheimlichkeit jener Vergangenheit. Er will sie sichtbar und durch Aufklärung auflösbar machen, in Zusammenarbeit mit der Bewegung der Achtundsechziger will er sie noch, als die erzählte Gestalt Stephan, sozusagen für immer radikal ausrotten und in ein neues endgültiges Heil überführen – bis er, nun als Erzähler, in den Gewalttaten und Verbrechen der RAF wie im Stalinismus und in sich selbst die Tendenz zum gleichen mörderischen Wahn wie bei seinen Vorfahren findet.

Der phantastische ‚Familienroman‘ und die Geschichte seiner Familie reichen also bis in den Erzähler und seine Gegenwart hinein. Er wird hier selbst zur Zeitgeschichte, ähnlich wie schon, wenngleich in anderer Richtung, Gesine und das Erzählduo Marie–Gesine in Johnsons *Jahrestagen* (Kapitel 11). Das ist eine eindrucksvolle Erweiterung des von uns untersuchten Romantyps.

Die andere Leistung mag problematischer sein. Die enorme Dehnung und vielleicht Überdehnung der Metonymie und ihre psychohistorische Wendung. Die Tendenz, die Familie fast zum literarischen Vehikel des Ganzen einer Gesellschaft, eines Staates oder gar der Menschheitsgeschichte zu machen. Das haben wir ja auch schon an anderen Texten bemerken können, an Rushdies *The Moor's Last Sigh* (1995, Kapitel 9) und Machfus' *Die Kinder unseres Viertels* (1959/67, Kapitel 1). Sie alle lösen die gewiss schwierige, aber interessante Balance zwischen der genuinen Familiengeschichte und

ihrer größeren Umgebung auf, die ein wichtiges erzählendes Verfahren dieses Romantyps ist. Einige dieser Möglichkeiten und, bereits in der Einführung erwähnten Gefahren will ich deshalb noch ein wenig genauer skizzieren.

*

Ein etwas einfacheres Beispiel dafür ist ein Kapiteleingang, der zu Beginn die „Tradition meiner Vorfahren“ erwähnt, „das Leben an einem Ort aufzugeben und ins Ungewisse aufzubrechen“. Ein Verhalten, das, wie der Erzähler meint, „mit den Ideologien und Unternehmungen der Nazis von vornherein ganz im Einklang gewesen ist und vielleicht insgeheim schon lange auf sie gewartet hat“. Das ist sicher eine etwas gewagte Verhaltensgeschichte, die der Erzähler da seiner Familie unterstellt. Aber noch gewagter erscheint es, diese Verhaltensgeschichte jetzt in Analogie zum Verhalten Hitlers, ja der ganzen Nation zu stellen:

Die Träume und Phantasien, die Hitler während seiner Aufstiegszeit mit einer solchen Gewalt befreite, dass sie stärker wurden als Vorsicht, Vernunft, Verantwortungsgefühl, Gewissen, stärker vor allem als die Fähigkeit, genau hinzuschauen und den Ausgang riskanter Unternehmungen realistisch abzuwägen – man muss sie sich vielleicht vorstellen als einen sechzig Millionen Menschen gleichzeitig heimsuchenden Traum, in dem der Laskowitzer Schlosspark und sechzig Millionen anderer Kinder Unendlichkeitserinnerungen sich plötzlich auf eine Fläche vom Atlantik bis zum Ural ausgedehnt und staatlich befestigt hatten. Diese Träume sind untergegangen in der Scham, die ans Licht geratene Größenphantasien hinterlassen (198).

Hitlers Expansionskriege vom Atlantik bis zum Ural werden hier auf Träume und Phantasien zurückgeführt, die in Politik umgesetzt wurden und die deshalb umsetzbar waren, weil Millionen von Deutschen ähnlich mit ihm geträumt haben und dazu bereit waren, sie zu verwirklichen. Zu diesen Millionen gehören auch die Wackwitz-Vorfahren und ihre mit Hitler gleichzeitigen Söhne, hier in dieser Textpartie allerdings nur indirekt in der Nennung des Laskowitzer Schlossparks kenntlich gemacht. In Laskowitz ist der Urgroßvater herrschaftlicher Oberförster gewesen und ist der Groß-

vater Andreas Wackwitz 1893 geboren und aufgewachsen. Andreas Wackwitz ist die seine Familie und den Roman beherrschende Gestalt.

Seine Eltern, das Haus, das Gut, der Park und die ganze Standesherrschaft bis zum Herzog und Kaiser hinauf, wie wir noch sehen werden, haben seine Kindheit beherrscht und seinen Charakter geprägt. Er nimmt teil am Ersten Weltkrieg und teilt die expansionistischen Kriegsziele des Kaiserreichs. Er schließt sich nach dem Krieg den rechten Gruppierungen an, beteiligt sich am Kapp-Putsch als Gegner der Weimarer Republik; er nimmt das erste Pastorat seiner Laufbahn in Anhalt (nahe Auschwitz) als kämpferischer Auslandsdeutscher an, der hier im durch den Versailler Vertrag polnisch gewordenen Gebiet eine „Art preußischer Landrat“ verkörpert und die deutsche Mission an dieser Front vertritt. Ganz ähnlich wie er das dann nach seiner Auswanderung nach Deutsch-Südwestafrika dort tut, um 1939 bei Kriegsbeginn in das Reich und zu dem neuen Lebenskaiser Hitler zurückzukehren. So jedenfalls, einigermaßen grob vereinfacht, deutet und modelliert der Erzähler sein Leben und die Familiengeschichte als Ortswechsel und Raumgewinne.

Natürlich geht die Familiengeschichte des Großvaters darin nicht auf. Er selbst beginnt mit seinen Memoiren Ende der Fünfzigerjahre, als seine Existenz obsolet und „erklärungsbedürftig“ wird, sowohl innerhalb der eigenen Familie, in der sich Söhne und Töchter zunehmend in die neue Demokratie integrieren, wie auch in der von ihm abgelehnten Bundesrepublik selbst. Die so entstandenen mehrbändigen Memoiren von Andreas Wackwitz sind die Hauptquelle des Erzählers, seines Enkels Stephan Wackwitz. Er zitiert oft lange Passagen, die er dann einleitend zwischendurch oder verallgemeinernd am Schluss interpretiert.

*

Ein komplizierteres Beispiel ist das Kapitel „Im Palast des Vaters“, weil hier die verschiedenen Schichten des Buches auf transparente Weise sich überlagern und die literarische Einbeziehung und bedeutsame Übersteigerung des Orts große Möglichkeiten eröffnet.

Denn Orte haben ja, hier über die Person des Urgroßvaters hinaus, eine eigene lange Geschichte. In diesem Fall ist es dessen, über viele Generationen zurückreichende Gutsherrschaft einschließlich des großen Parks, der eine verräumlichte Erinnerungslandschaft darstellt. Damit kann die Väter-

welt weiter zurückverfolgt, kann die für unsere deutschen Romane typische Begrenzung und Fixierung auf die Nazivergangenheit aufgehoben werden. Wir haben ja Ähnliches schon bei Wibke Bruhns exemplarisch an ihrer Einleitung über den Familienort Halberstadt zeigen können. Sie erinnert ein wenig an einen Baedeker-Artikel. Wackwitz nennt solche Quellen einmal sogar explizit. Ein andermal erzählt er die Besiedlung des Dorfes Anhalt anhand einer regionalhistorischen Zeitschrift bis zurück in die Reformationszeit und von dieser noch einmal weiter bis in die antike Stoa. Man hat dabei den Eindruck, dass der Erzähler aus dem Strom der Familiengeschichte fast herausgerät.

Aber wenn solches Über-die-Ufer-Treten die zentrale Erzählung auch manchmal schwächt, so bringt es andererseits eine interessante Erzählweise in das Gefüge des Romans ein. Das ist die Reise-Erzählung als historische Erkundung, als Aufsuchen der Familienorte. Zu den historisierenden Quellen und Dokumenten gehören ja nicht nur Fotos, sondern auch die Zimmer, die Häuser, die Gärten und Parks, ja die ganze Umgebung. Sie können auf diese Weise selber lesbar gemacht werden, eine Möglichkeit, die Wackwitz extensiv nutzt.

Zur Erzählung des Romans gehört – als Erkundungs- und Schreibgeschichte – ganz wesentlich die Erzählung seiner Reisen an die Lebensorte seines Großvaters dazu. Die Reise nach Luckenwalde, wo Andreas Wackwitz nahe der Reichskanzlei als Pastor und Superintendent gelebt hat; die Reise nach Anhalt nahe Auschwitz, wo er in der Weimarer Zeit als eine Art preußischer Landrat das Reich durch den Versailler Vertrag in Polen vertritt, die Reise nach Laskowitz, wo der Vater seine Kindheit verbracht hat im Haus des Urgroßvaters, seines sozusagen inneren Kaisers, in dessen Palast, dessen geisterhafter ‚Botschaft eines Toten‘ er ein Leben lang folgt.

Was wir die Herrschaft des Präteritums in der Familiengeschichte genannt haben, hier wird es zur geisterhaften Präsenz des Urgroßvaters und Großvaters vom Kaiserreich bis in die Bundesrepublik. Noch der Enkel wird davon beherrscht und versucht sie durch die Reise und das Schreiben aufzuhellen und sich aus dem Zauberbann zu befreien.

„An einem apokalyptisch verregneten und verdüsterten Aprilmorgen 2001 [...] bin ich mit dem Auto nach Laskowitz bei Breslau gefahren“ (110). So beginnt das Kapitel mit einer später wieder aufgenommenen mythischen Überhöhung der Atmosphäre und einer realistischen Routenangabe. Aber die dann wirkliche Fahrt durch den Raum bekommt eine

tieferer zeitliche Bedeutung. Sie führt durch „amerikanisch elegant aussehende Wohntürme“, zwischen „verlassen vor sich hinrostenden Kombi-natslandschaften“ zu Dörfern, die „zu Beginn des Jahrhunderts nicht anders ausgesehen haben werden als heute“. So wird aus der Raumreise eine Zeitreise durch die westlich gewordene Moderne, die sozialistische Industriemoderne in eine altertümliche Landschaft der Jahrhundertwende und weiter zurück in die feudalistische Zeit der Herrenhöfe. Die durch den Raum führende Zeitreise des Erzählers bringt ihn in die Kindheit und Jugend seines Großvaters in Laskowitz, in das er nun genauso einfährt, wie damals der Junge Andreas unter dem Peitschenknallen eines herrschaftlichen Kutschers. Das bringt der Erzähler indirekt in einer kurzen Partie aus den Memoiren des alten Mannes. Der Erzähler tritt also, wie auch wir, mit dem Jungen in das Gut, in den Park und später in das Forsthaus, immer mit dem Typoskript der großväterlichen Memoiren in der Hand. So hören wir die alte Stimme und sehen mit ihrem Blick in die vergegenwärtigte Kindheit und erkennen so zugleich, was der alte Mann in der ihm fremd gewordenen Bundesrepublik erinnert. Im Park ist das zum Beispiel der Blüchertempel mit der Büste und einer Inschrift auf dem Giebelbalken, die lautet: „1813 – Einigkeit macht stark – 1871“ (114). Das ist also eine für ihn wichtige Inschrift, die die Daten der Befreiungskriege und des Reichsgründungskriegs so zusammenbringt, dass Nationalismus und Militarismus zusammengehören und die Reichseinigkeit garantieren. Zugleich sind Kaiser und Reich die erweiterte Existenz des Großvaters. Der Landschaftspark wird damit zum ‚National-Park‘ erweitert.

Der Erzähler macht mit diesem Dokument den Park zu einer Erinnerungslandschaft. Aber er kommentiert zugleich mit eigener Stimme und eigenem Blick. Er bestimmt den Ausschnitt und die Betrachtungsweise dieses Dokuments. So bringt er gleich nach der Blücher-Partie einen weiteren kurzen Ausschnitt über eine Rotbuchenallee des Parks, die der Großvater zu „Pfeilrippen eines Kirchenschiffs“ metaphorisiert, das mit dem Kreuz am Ende „eine starke Wirkung auf den inneren Menschen ausübt“ (115). Der erzählende Enkel bringt auf diese Weise Nationalismus und deutsches Christentum in einen engen Zusammenhang.

Deutlicher noch wird sein eigenes Verfahren und sein eigener Blick in drei längeren Partien zu Beginn, in der Mitte und am Schluss des Kapitels. Sie stellen weitreichende Deutungen dar, wie sie ein Germanist, ein Kulturwissenschaftler oder eben ein Psychohistoriker entwickelt.

Die erste Partie beginnt damit, dass der Großvater in diesem Heft seine Kindheit beschrieben habe, „die ihm (wie allen Menschen) als ein verlorenes [...] Paradies erschienen ist“. Dann erweitert er und nimmt die Metapher beim Wort, wenn er fortfährt: „Er war vertrieben aus dem Garten, den ihm zwar kein Engel mit dem Flammenschwert versperrte“ (113) – wohl aber tut das zur Zeit der Niederschrift der Memoiren die große Mauer des Ostblocks. Und deshalb habe der Großvater sich „verdüsterten Phantasien über das ‚Ausmaß der Zerstörung und Verwüstung‘ hinter der Weltgrenze“ hingegeben, „apokalyptisch inspiriert durch unklare Nachrichten“ (113).

Aus einer persönlichen Biographie des Verlusts von Kindheit und Heimat wird auf diese Weise eine mythische Urgeschichte von der Vertreibung aus dem Paradies bis hin zur Apokalypse, welche in den Augen des Großvaters zugleich die Geschichte vom Paradies des Kaiserreichs und seiner Verwüstung im apokalyptischen Sozialismus bedeuten soll – jedenfalls nach der Deutung des Enkels und Erzählers. Was wir, anders als in einem Historikertext, hier nicht eigens kontrollieren können, aber doch als Differenz von ‚recte‘ gesetztem Erzähler- und kursiv gesetztem Memoirentext einander gegenüber gestellt sehen können.

Wackwitz wird durch seinen Umgang mit Dokumenten ein halber Historiker und damit einerseits zu einem faktualen Erzähler, andererseits, und hier besonders, wird er zum Dichter der großväterlichen Phantasien. Der interne Blick, das heißt der unmittelbare Einblick des Erzählers in eine andere Gestalt, ist ja eine typische Lizenz des fiktionalen Erzählers. An einer anderen Stelle beglaubigt der Erzähler solche Erfindungen durch Theoreme Freuds, wie wir gleich sehen werden; und wieder an anderen Stellen beruft er sich auf Selbsterfahrungen ähnlicher Phantasien, also auf Introspektion, die zum Verständnis der Väter und Vorväter dient, wie ich zuletzt noch zeigen will.

„Elternhäuser sind Seelenarchitekturen“ (115). Mit dieser Maxime – eine Art ‚ad hoc‘-Theorem – beginnt die zweite Deutungspartie dieses Kapitels. Sie gestattet es, die dann folgenden, gut sechs Seiten umfassenden Erinnerungen des Großvaters an sein Elternhaus von vornherein als inneren Rückblick zu lesen. Das Haus „war ein Sinnbild dafür, wie es nach Andreas Wackwitz‘ Ansicht hätte bleiben sollen auf dieser Welt“, oder das „Inbild einer Ordnung, deren Erhaltung er sein Leben widmen wollte“ (116).

So etwas steht, explizit ausgesprochen, an keiner Stelle der folgenden Memoirenpartie. Der Erzähler begründet seine weitreichende Deutung eines tiefsitzenden Ordnungsbedürfnisses mit der ‚en passant‘ vom Großvater betonten Feststellung, dass der Urgroßvater „über 30 Jahre weder die Stellung der Möbel, noch sonst irgendetwas im Hause [...] verändert habe“ (116), das heißt er deutet von einer Oberfläche der Dinge her in die Tiefe der Psyche.

Das Beharrungsvermögen, den Immobilismus, mag eine solche Stelle andeuten, vielleicht auch einen Traditionalismus allgemeinerer Art des Urgroßvaters, der für seinen Sohn Andreas prägend geworden ist. So geben traditionalistische Familien ihre ‚Botschaft‘ weiter, als normative Kraft des Faktischen. Die lange Passage der Hausbeschreibung ist tatsächlich selbst ein kulturgeschichtliches Dokument auch der täglichen Lebensgewohnheiten in der großväterlichen Familie, des Präsidierens bei Tisch und nicht zuletzt ihrer kulturellen und politischen Leitbilder. So dem „Bismarckbild nach einem Lenbach-Porträt“ (122) über dem Bücherschrank, ein „Bildnis des Kaisers in einer Generalsuniform auf einer Holzstaffelei“ (119); an vielen Stellen Fotografien „mit Widmungen von herzoglichen und königlichen Leuten“ (119). Besonders bedeutsam ist ein „Bild des alten Herzogs Wilhelm“, das dieser dem mittelbar in seinen Diensten stehenden Oberförster geschenkt hatte. Das dieser dann wiederum testamentarisch für seinen Sohn Andreas bestimmt; welcher, nach dem Verlust, es später in einem Antiquariat wiederentdeckt und erwirbt, um es „wieder in unsere Familie zu bringen“ (122). So beschreibt er das ausdrücklich in diesem Teil seiner Memoiren. Das kennen wir aus anderen Texten. Es ist die Weitergabe eines wichtigen kulturellen Guts und zeigt den Traditionalismus und einen Familiensinn an, der sich über Generationen an der Autorität vom Vater, Landesvater, Kaiser (und Gottvater) orientiert. Das mag man diesem großväterlichen Dokument durchaus entnehmen und es für wahrscheinlich halten.

Stephan Wackwitz, der Enkel, Urenkel und der Erzähler, stellt eine solche Tradition nicht nur fest, sondern er versucht sie zu erklären und psychodynamisch zu vertiefen, um so die verdeckte Triebdynamik innerhalb der Familie sichtbar zu machen und sich davon zu befreien. „Die Traumdeutung“, Freud bemerkt es in seinem Aufsatz über den *Familienroman der Neurotiker*, lehrt, so schreibt Wackwitz in der dritten Partie unseres Kapitels, „daß noch in späteren Jahren in Träumen vom Kaiser oder der Kaiserin die-

se erlauchten Persönlichkeiten Vater und Mutter bedeuten“. Der vereinsamte Mann, der 1959 „vom wilhelminischen Laskowitz träumte, hat sich umgekehrt den Kaiser seines Lebens und das Reich [...] zeitlebens so vorgestellt, wie die Umstände und Bewandnisse seines Vaters, der beinahe so etwas wie ein preußischer Landrat war“ (123).

Wackwitz nimmt Freuds Theorem auf, nachdem der äußere Kaiser auf den inneren Vater übertragen wird und diesen so vergrößert und idealisiert. Aber er ergänzt und kehrt auch Freuds Theorem noch einmal um, indem er postuliert, dass das so idealisierte, innere Vaterbild wieder auf den äußeren Herrscher zurück übertragen wird, dergestalt, dass man nun dem äußeren Kaiser und Reich unbedingt folgen und sie kritiklos akzeptieren muss. Ja, dass man, wenn es zerfällt, es unbedingt wieder hergestellt sehen will. So wird die Psychodynamik innerhalb einer Familie realiter wirksam in der politischen Geschichte, wird die politische Geschichte als Psychohistorie lesbar.

Die Revolution, der Weltkrieg, die narzistisch-wuterfüllte Zerstörung der im Krieg geprüften und zu leicht befundenen Nation und ihr unbestimmt grandioser Wiederaufbau in Jahrhunderten, von denen er in seinem Tagebuch von 1918 phantasiert, schließlich der neue Lebenskaiser und das Reich von 1933 (123).

So ‚erzählt‘, theoriegeleitet und mit erheblichem Tempo, Wackwitz seinen Großvater mit seiner Familie und zugleich die Geschichte Deutschlands mit nicht weniger rasantem Tempo aus dem Kaiserreich in das Hitlerreich (123f).

Wackwitz hat auf diese Weise eine besondere Variante des Familienromans geschaffen, die eine weiter und tiefer reichende wechselseitige Wirkungsweise von kleiner Familien- und großer Nationalgeschichte eröffnet und damit auch das literarische Metonymiemodell bereichert. Selbst wenn man seine, wohl überdehnte, Ausformung mit einiger Skepsis betrachtet, kann man doch daran denken, dass eine geschmeidige Weiterentwicklung solcher Modelle prinzipiell möglich und sehr leistungsfähig sein kann.

Eine kritische Würdigung kann ich hier trotzdem nicht leisten. Aber darauf hinweisen würde ich gern, dass dieser eigentümliche Roman eines der Probleme von Familiengeschichten schärfer und radikaler angeht, das wir immer wieder diskutiert und mit unserem Titel schon betont haben: den „lebendigen Umgang mit den Toten“.

Die beste Leistung alter Familiengeschichten war es ja gerade, Bestand und Erweiterung zu erhalten, und zwar durch Orientierung an der Tradition und ihrer Wiederholung in Erzählungen. In Zeiten des Wandels freilich konnte gerade diese innere Festigkeit gefährlich werden, ja, wie wir an den *Buddenbrooks* (Kapitel 5) gesehen haben oder an William Faulkners *Absalom! Absalom!* (1936), (Kapitel 10) oder an V. S. Naipauls *A House for Mr Biswas* (Kapitel 6), konnten sie zur rabiaten Gefährdung ihrer eigenen Mitglieder und zuletzt ihrem Zerfall beitragen. Wackwitz' Roman führt uns drastisch vor Augen, dass sich diese Gefahr nicht nur nach innen gegen die Mitglieder der Familie und diese selbst richtet, sondern nach draußen die ganze Gesellschaft bedrohlich, ja mörderisch werden lässt.

Aus dem lebendigen Umgang mit den Toten – indem man sich für eine schwierige, ständig bewegte, ja beschleunigte Gegenwart nicht einfach an der Vergangenheit orientiert, sondern vergleichend mit ihr übt und beweglich macht, eine historische Gymnastik sozusagen wie in den *Jahrestagen* (Kapitel 11) – wird sonst ein Umgang, bei dem die Toten die Lebenden besetzen, beherrschen und lenken, sodass sie wie Gespenster in ihnen spuken. Sie gehorchen der Botschaft eines Toten, wie Wackwitz in seinem Leitwort dieses Kapitels und in einer Anspielung auf den vorletzten Satz in Kafkas *Eine kaiserliche Botschaft* (1917) suggeriert. Die Metapher von den Gespenstern und ihrer Unsichtbarkeit bei ihrer gleichzeitig starken Wirkung wird sogleich im ersten Kapitel eingeführt und durch alle Kapitel fortgeführt, sodass diese Kontinuität sogar zu einer metaphorischen Grunderzählung führt. Dabei gibt es vielerlei Varianten und Umkehrungen, so in dem Kapitel „Mord“, wo die Lebendigen wie Tote betrachtet, verwaltet und behandelt werden, so lange, bis sie wirklich, in der Shoa, umgebracht sind.

*

Wenn der Großvater Andreas mit seiner Familie eine rechte, obrigkeitstaatliche, ja diktatorische Tendenz nach innen und eine expansionistische Tendenz nach außen vertritt und mit seiner Person vom Kaiserreich bis in die Republik hinein auch repräsentiert; so stehen seine Söhne und Töchter mit ihren Familien – übrigens nur recht schemenhaft mit ihrem Schweigen bei Tisch erzählt – für die frühe Phase der über ihre Vergangenheit schweigsame Bundesrepublik, stehen aber zugleich mit ihrer zunehmen-

den Integration in Demokratie und Westorientierung für deren weitere Entwicklung, die den Großvater hinter sich lässt, anachronistisch macht, allerdings ohne ihn explizit zu verabschieden. Der Enkel Stephan dagegen, mit seiner innerfamiliären wie außerparlamentarischen Kritik an der Verschweigung der deutschen Verbrechensgeschichte und der Rezeption der großen Prozesse darüber in Ulm und Frankfurt, steht für eine weitere Phase dieser Republik und zugleich für eine linke Bewegung und linke Tradition. Er orientiert sich an dem charismatischen Führer Rudi Dutschke als seinem Übervater (und den Vorvätern Bloch, Trotzki und Lenin) so ähnlich wie der Großvater sich an Hitler, dem Kaiser und deren nationalistischen Vorvätern orientiert hat, von denen einer in unserem Buch, Fichte mit seinen *Reden an die deutsche Nation* (1808), eigens genannt wird.

Der Enkel Stephan wendet sich bei zunehmender Gewalttätigkeit der Linken und insbesondere der RAF sowie dem allmählich sichtbar werdenden Gewaltssystem des Stalinismus von den linken charismatischen Führern und Heilspropheten ab und tritt damit in eine skeptische postmoderne Akzeptanz der Demokratie ein, wie sie realiter ist. Er vertritt so die Republik der Neunzigerjahre und des neuen Jahrtausends. Als älteren geistesgeschichtlichen Ahn dafür hat der Roman Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher erzählt, in Gegenüberstellung zu Fichte.

*

Das Kapitel „Eine erfundene Geschichte“ modelliert mit der Raumreise des Erzählers von Krakau nach Auschwitz (60) eine Zeitreise von der „Vielölkerstadt“ Krakau, die vom „Mittelalter bis in die Renaissance wie New York oder Buenos Aires“ war, und damit eine frühe „Utopie“ einer Alternative für Europa, während Auschwitz nahe Anhalt mit seinen deutsch-protestantischen Siedlern und der vom Großvater geleiteten Gemeinde den nationalistisch und rassistischen Gegenort darstellt. Es gibt in dem Buch weitere Wertoppositionen dieser Art, so die mentalitätsgeschichtliche Gegenüberstellung vom Anhalter Pietistenvater Schleiermacher und seinem moderneren Sohn Friedrich Schleiermacher, von diesem wieder in Gegenüberstellung zu Fichtes *Reden an die deutsche Nation*. In die Reihe dieser Oppositionen gehört auch die schöne, zweimal erzählte Geschichte von Lehfeld, der zu Beginn des Buches an die Seite des Großvaters gestellt wird, dann aber in eine ganz andere demokratische Konstellation am Ende des

Buches umgerückt wird, eine in eine Abfolge gebrachte Opposition im letzten Kapitel, das mit dem positiv gemeinten Titel „Schiffbruch“ das Ende der falschen Heils- und Gewaltwelten innen wie außen vorläufig abschließt.

*

Erst wenn man so, natürlich extrem vereinfacht, die Wertoppositionen auf der temporalen wie räumlichen Achse abzeichnet, erkennt man, wie der Roman die Geschichte von Orten (Anhalt versus Krakau), von Mentalitäten (Schleiermacher versus Fichte) und Heilspropheten (Kaiser, Hitler versus Dutschke, Bloch, Stalin), Psychohistorie und Literatur- wie Philosophiegeschichte und, zuerst und zuletzt, auf diese Weise Familiengeschichte als Nationalgeschichte übereinander schichtend erzählt.

Es ist vielleicht von allem ein wenig zu viel, ein Roman, der alles erklären will. Zumal er, so ganz en passant und geschwind, auch noch eine Geschichte Europas, ja fast eine der Welt zu erzählen riskiert. Wie ja die eigentümliche Analogisierung vom mittelalterlichen Krakau mit dem neueren New York schon andeuten kann.

So entsteht eine universale Metonymie für den Raum und die Zeit, die nicht nur ihre je eigenen Analogien seriell wiederholen, sondern ja in der Tat die eine ursprüngliche gleiche Botschaft darstellen.

Derartig globale Konzeptionen über Zeit und Raum hinweg sind seit der Patriarchengeschichte mit Ur- und Vorgeschichte in diesen Familienromanen durchaus eine Tendenz. Auch Wackwitz ist da nicht gerade sparsam. Seine Vorgeschichte ist mehrfach gestaffelt. Die erste Staffel läuft vom Urgroßvater zurück, seiner Geburt 1893 in Primkenau, wo die „Häupter der Familie Wackwitz seit Generationen als Böttchermeister und Stadtoberhäupter zu den Honoratioren gehört haben“; sowie gleich noch, von seiner Standesherrschaft zurück bis in das 16. Jahrhundert, welche ihm das „ständisch-feudale Selbstgefühl“ weitergegeben hat (40f). Eine zweite Staffel reicht von dessen erstem Amtssitz Anhalt bis zurück zu Luther und wieder heran an Friedrich II. und die damit gegebene deutschnationale Tradition. Ein dritter entschiedener Schub reicht noch viel weiter zurück, selbst wieder über zwei Etappen. Die erste davon zum Großbauern Christian Wackwitz, der 1791 das Gut Lindight in Meißen erwirbt und erheblich erweitert (193) und von diesem bis zum ersten urkundlich erwähnten Wackwitz im Jahr 1402. Der wiederum „sei seinerseits ein Jahrhunderte verspäteter

Nachkomme eines unternehmenden jungen Mannes gewesen, der irgendwann zwischen 1050 und 1250 [...] unter dem Schutz der Meißner Königsburg gerodet, eine Hütte gebaut, gehungert und die erste Ernte eingebracht hat“ (194).

Mit dieser schon sehr frühen Phase im Mittelalter geht, wie man gleich hört, die Legende der Wackwitz-Familie mit der Vergrößerung des Besitzes durch „Heirat, Kauf, durch Tapferkeit im Totschlagen, Niederbrennen und In-die-Sklaverei-verkaufen“ (194) in eine archaische Urgeschichte über. Wackwitz möchte darauf, wie fast keiner unserer Erzähler, verzichten. Deswegen möchte ich sie Ihnen gerne zitieren:

Er [dieser legendäre Urahn, H. H.] wusste nichts von den endlosen Wanderungen, auf denen die Generationen vor ihm das Römerreich zerstört, Griechenland besiedelt, in der Jungsteinzeit von Mesopotamien aus (zusammen mit dem Wissen, wie man Getreide anbaut) durch den tiefen Urwald, der den Kontinent bedeckt hat, bis nach England und an den Atlantik gekommen waren und den Cromagnon-Menschen bis in die Gegend des Baskenlandes zurückgedrängt hatten und er wusste nicht, dass seine Nachkommen um 1770 über Bremen nach Amerika, nach Amsterdam und Brooklyn wandern und segeln würden (198).

„Er wusste nicht“, schreibt der Erzähler und weiß es fast doch mit seinem erfindenden Innenblick: „aber mir will scheinen, dass auch er manchmal von verlassenem Zimmern und unendlichen Wäldern geträumt haben muss“ (198), wie der Nachfahr im Hochmittelalter, wie der Großvater von der Wüste in Afrika oder dem sich erweiternden Park von Laskowitz. Oder er selbst, Stephan Wackwitz, der Erzähler, „in allen Parks, in die ich seither gekommen bin, im Hampstead Heath, im Bois de Boulogne, im Englischen Garten, im Central Park, in all diesen Kunstlandschaften (die in Wirklichkeit eine unendliche Gegend im Inneren unserer Seele sind)“ (188).

Da ist der Erzähler nun angekommen bei weit sich dehnenden Raumphantasien, die er im nächsten Kapitel als Hitlers gewaltsam entbundenen Traum erzählt, den 60 Millionen Menschen mit ihm geträumt haben, als Expansion auf eine Fläche vom Atlantik bis zum Ural. Das haben wir ja zu Beginn schon kennengelernt.

Wie die Rohre eines ausziehbaren Fernrohrs, sagen die Generationssoziologen, seien die Erinnerungen und Träume der Väter und Söhne und Enkel ineinandergeschoben, und wahrscheinlich lebt wirklich keiner sein inneres Leben“ (188f).

Nach diesem Theorem wiederholt sich in den Erinnerungen, die tätlich werden, die Geschichte der Urzeit stets von neuem. Und so entsteht mit dieser und manchen anderen Familiengeschichten ein Mythos der Urzeit.

Lassen wir es dabei fürs erste bewenden und beenden damit unseren Rückgang in die Zeit und unseren Rundgang durch viele Kulturen.

Literatur

Primärliteratur

Bruhns, Wibke. *Meines Vaters Land. Geschichte einer deutschen Familie* (Berlin 2004).

Wackwitz, Stephan. *Ein unsichtbares Land. Familienroman* (Frankfurt a. M. 2005).

Sekundärliteratur

Eichenberg, Ariane. *Familie – Ich – Nation. Narrative Analysen zeitgenössischer Generationenromane* (Göttingen 2009).

Eigler, Friederike. *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende* (Berlin 2005).

Die Autorinnen und Autoren

HILLMANN, Heinz (* 1934), Studium der Germanistik, Romanistik (1955–62), Promotion (1962), Habilitation (1968/69), Professur in Hamburg (1971–2001). Buchpublikationen über Kafka, Romantik, Produktionsästhetik; mit P. Hühn zum Europäischen Entwicklungsroman und zur Europäischen Lyrik; Arbeitsgebiete, Aufsätze zu Textanalyse, Rezeption, Literatur und Religion.

HILLMANN, Inge (* 1929), Studium der Germanistik, Anglistik, Romanistik (1949–56), Promotion (1962), Wissenschaftliche Assistentin in Bonn (1958–60) und Münster (1962–64). Lektorin im Hoffman und Campe Verlag (1964–69). Mitarbeit am Goethe-Wörterbuch, Lehrbeauftragte am Literaturwissenschaftlichen Seminar der Universität Hamburg (seit 1972, an der Arbeitsstelle für Wissenschaftliche Weiterbildung 1998–2009). Buchveröffentlichung zu Goethes West-Östlichem Divan und einführende Essays zu 64 Bänden der Bertelsmann-Edition *100 Meisterwerke der modernen Weltliteratur*.

HODEL, Robert (* 1959), seit 1997 Professor für Slavische Literaturwissenschaft an der Universität Hamburg. Veröffentlichungen: *Betrachtungen zum skaz bei N. S. Leskov und Dragoslav Mihailović*. Bern/Berlin 1994 (Dissertation), *Erlebte Rede in der russischen Literatur. Vom Sentimentalismus zum Sozialistischen Realismus*. Bd. 1., *Erlebte Rede bei Andrej Platonov. Von „V zvezdnoj pustyne“ bis „Čevengur“*. Bd. 2. Frankfurt a. M. 2001 (Habilitation), *Diskurs (srpske) moderne*. Belgrad 2009, *Hundert Gramm Seele. Serbische Poesie aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Leipzig 2011, *Andrić i Selimović: forme aktuelnosti*. Sarajevo 2011.

HÜHN, Peter (* 1939), emeritierter Professor für Anglistische Literaturwissenschaft an der Universität Hamburg. Veröffentlichungen zur Narratologie, zur englischen Lyrik und angloamerikanischen Detektivliteratur, u. a. *Geschichte der englischen Lyrik*, 2 Bde. (1995), *The Narratological Analysis of Lyric Poetry* (2005) (mit J. Kiefer) und *Eventfulness in British Fiction* (2010). Er

ist federführender Mitherausgeber des *Handbook of Narratology* (2009, seit 2010 online).

MALATRAIT, Solveig, Privatdozentin an der Universität Hamburg, ihr Gebiet ist die französische und italienische Literatur- und Kulturwissenschaft. Forschungsschwerpunkte: französische und italienische Literatur des Mittelalters und der Renaissance, Theater und Film der Neuzeit sowie der zeitgenössische frankophone Roman.

MEYER-MINNEMANN, Klaus (* 1940), Professor (emeritus) für Romanische Philologie an der Universität Hamburg. Veröffentlichungen zur französischen und spanischsprachigen Literatur, zuletzt *La narración paradójica. Normas narrativas y el principio de la transgresión* (2006) (mit N. Grabe u. S. Lang), *Europäische Dimensionen des „Don Quijote“ in Literatur, Film, Kunst und Musik* (2007) (mit T. Altenberg) sowie *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género* (2008) (mit S. Schlickers).