

Dietrich Harth

Literatur trotz Geschichte.  
Eine Alfred Andersch Lektüre

1963 veröffentlichte Alfred Andersch ein Büchlein mit drei Erzählungen, dem er den Titel *Ein Liebhaber des Halbschattens* gegeben hatte. Dieser Sammlung stellte er als Motto eine Passage aus Wilhelm Schapps *Philosophie der Geschichten* (1953) voran, deren Inhalt ich in aller Kürze mit den folgenden eigenen Worten, die sich bereits einem Kommentar annähern, wiedergeben möchte: Unser Leben besteht aus dem Verstricktsein in unzählige Geschichten. Lassen wir uns auf diese ein, so verlieren Denken und Sprechen ihren Halt. Sie beziehen sich dann nicht mehr auf die vermeintlich sicheren, doch trügerischen "Sachverhalte", sondern geraten in eine gleitende Bewegung, das Denken gewinnt einen neuen Ort. Daher ist unsere Rede nur dort in Erfahrung getaucht, wo wir sie auf "ganze Geschichten" beziehen. "Ganze Geschichten", sagt Wilhelm Schapp, und meint damit Geschichten, die erzählt werden.

Eine der jedermann vertrauten Möglichkeiten, aus den Geschichten auszubrechen, in die der Alltag den einzelnen verstrickt, ist die Flucht in eine erfundene, nur angedeutete Realität, in eine Geschichte also, die noch nicht als Geschehenes erzählt werden kann, da sie umrißhaft wie eine vage Wunschwelt in der Fantasie schläft, und die sich doch - mithilfe der Fantasie - so erzählen läßt, als wäre sie bereits geschehen. In Anderschs Namen steckt - ich bitte den Kalauer zu entschuldigen - das Wort "anders". Und es gehört zu seinem literarischen Programm, Geschichten zu erfinden, die auf etwas anderes hinauslaufen als auf das, was bereits geschehen und zur Gewohnheit geworden ist, auch wenn dieses Wollen nicht selten scheitert. Ja gerade an der Spannung zwischen der Normalität und der möglichen Abweichung ist der Schriftsteller in besonderem Maß interessiert. Andersch erzählt gern von Fluchten, die doppelt motiviert sind: Flucht vor einem Verfolger und Flucht vor sich selbst. Wer bleibt, geht das Risiko ein, von der Verfolgungsmacht oder seiner eigenen Geschichte eingeholt zu werden, wer flieht, hat das Risiko zu ertragen, daß er nicht weiß, wo er ankommen wird. Bewußt diese Risiken einzugehen, das ist wie der Vorstoß in einen Raum zwischen den Geschichten, in die das Subjekt schon oder noch nicht verstrickt ist und bildet einen Grundton von Anderschs Prosa.

Eine schlichte, fast wohmannhaft erzählte Geschichte mit einer solchen Spannung ist die des Industriellen aus *Liebhaber des Halbschattens*, der auf einer Geschäftsreise im holländischen Leiden (wo sonst?) im Traum und schließlich im Wachen für Augenblicke sich selber fremd wird. Er hört die alten Häuser in Leiden flüstern und singen und verbindet mit dieser Audition den heftigen "Anfall eines ganz klaren und gierigen Wunsches, für die Welt verlorenzugehen".<sup>1</sup> Doch statt dieser Regung nachzugeben, einer Regung des in ihm vergrabenen Poeten einer anderen Geschichte, rationalisiert er den "Anfall", geht zum Arzt, opfert in einer Ersatzhandlung - während eines Streits mit seiner kühlen Frau - die kostbare Tonfigur eines Widders aus der Nippes-Sammlung derselben und flieht ins einsame Bett und in die Betäubung einer "Luminal". Die mit der Symbolreihe "Leiden, Widder-Opfer (Widder = im Tierkreiszeichen Symbol des Frühlings), Luminal" vielleicht ein wenig zu grell eingefärbte Geschichte erzählt also vom gescheiterten Versuch, aus dem selbstgezimmerten Gefängnis einer Wohlstandswelt auszubrechen, in der das Subjekt die heilsame Verfremdung als drohende Entfremdung mißinterpretiert.

Der Wunsch, "für die Welt verlorenzugehen", erinnert an selbstgewählte Einsamkeiten, an die freiwillige Entsagung dessen, der mit den materiellen Verführungen der Welt nichts mehr im Sinn haben will. Diese asketische Regung scheint die Wahrnehmungsfähigkeit des Subjekts zu steigern, so daß es wie in einem Zustand der Trance mit der Objektwelt zu kommunizieren vermag. Daß es die historische Kulisse einer alten Stadt ist, in der die ästhetische Erfahrung des gleichsam aus seiner alten Haut herausfahrenden Subjekts ihr Echo findet, ist bedeutsam genug. Gewiß, die Weltflucht ist keine Lösung. Sie weckt vielmehr den Verdacht, daß hier einer, der übrigens keinen Namen hat, eine Selbstgenügsamkeit sucht, die in Verzweiflung endet. Eine andere Geschichte würde nur zustandekommen, wenn der Wunsch nicht Weltflucht hieß, sondern Suche nach jenem anderen Ich, das antworten kann. Hier tritt ein thematisches Muster zutage, das für viele Erzählungen des Autors Andersch verbindlich ist, auch wenn es von Fall zu Fall mannigfache Variationen erfahren hat.

"Geschichte berichtet wie es gewesen. / Erzählung spielt eine Möglichkeit durch." - heißt es in Anderschs letztem Roman.<sup>2</sup> Betrachtet man diese aristotelische, insofern scholastische und ganz unironische Bestimmung genauer, so fällt auf, daß der Autor scharf zwischen Geschichtsbericht und fiktionalem Erzählen unterscheidet. In dem Buch *Winterspelt*, aus dessen Eingangskapitel das Zitat stammt, wird diese

Unterscheidung indessen nicht durchgehalten, sondern vom Umschlagen des Dokuments in Fiktion und vice versa, aber dennoch vom "Berichten" als der Tätigkeit des fiktiven Romanerzählers gesprochen. Letzten Endes verfließen also die Grenzen zwischen den wirklichen und möglichen Geschichten. Was wirklich ist, das erscheint uns nur so, und was die Einbildungskraft an Möglichkeitsbildern entwirft, das ist vielleicht wirklicher - im Sinne von wahrhaftiger - als jene Wirklichkeit, die uns zu handeln zwingt und folglich zu Leidenden macht.

Vor dem Hintergrund dieses Gedankens bedeutet mein Thema "Literatur trotz Geschichte": Aufstand des Möglichkeitssinns gegen den Realitätssinn. Was in Anderschs Fall jedoch nicht so zu verstehen ist, als suche der Schriftsteller mit gewaltiger sprachlicher Anstrengung aus der wirklichen Welt heraus- und in eine rein imaginative Welt hineinzuspringen. In Geschichten verstrickt ist man ja nicht nur auf der Ebene der Gleichzeitigkeit etwa im sozialen Verkehr. Die Geschichte (Kollektiv-Singular) ist das Vergangene; aber "das Vergangene" - hier zitiert Andersch noch einmal einen anderen (William Faulkner) - "ist nie tot; es ist nichteinmal vergangen".<sup>3</sup> Und mit dieser nicht gerade zimperlichen Behauptung verbinde ich die zweite Lesart meines Themas: Der großen, in ihren Folgen noch gegenwärtigen Geschichte, als deren Opfer sich der einzelne sieht, suchen die kleinen, nichtsdestoweniger wahren, das individuelle Leben repräsentierenden Geschichten zu trotzen. Auf der Ebene des individuellen Lebens, mag diese auch noch so sehr in die der allgemeinen Geschichte eingepaßt sein, sind die Möglichkeiten der freien Entscheidung niemals ganz und gar verschüttet. Sie zu realisieren, das erfordert freilich nicht selten eine partisanenhafte Widerstandskraft.

In den Romanen *Sansibar oder der letzte Grund*, *Die Rote* und *Efraim* hat Andersch dargestellt, welche Kämpfe zu kämpfen sind, und welche Opfer es kostet, um den Determinismus der zur Gewohnheit und zur Fessel gewordenen Lebensgeschichte zu durchbrechen. Aber das ist nicht alles: Die drei Bücher - 1957, 1960, 1967 erschienen - geben auch Auskunft über Fluchtversuche vor der deutschen Geschichte; Flucht aus Nazideutschland, Flucht aus der entpolitisierten bundesdeutschen Gesellschaft und 'Exil' des Schriftstellers im eigenen Land. In diese Romane ist, was die Kritik nicht übersehen hat, ein existenzphilosophisches Denkmodell eingelassen. Alle Hauptfiguren suchen Grenzen zu überschreiten, Voraussetzung dafür, daß sie die Chance gewinnen, frei zwischen anderen Lebensentwürfen wählen zu können. Das Andere, das

sie suchen, ohne schon die Gründe der Suche eingesehen oder deren bestimmtes Ziel erkannt zu haben, erscheint in den genannten Büchern als Vorschein in der Gestalt ästhetischer Chiffren. In *Sansibar* ist es die Skulptur des "Lesenden Klosterschülers", in der *Roten* unter anderm ein verwahrlostes Haus, in *Efraim* neben anderm die seltsame Komposition des Musikers Hornbostel. Was diese Chiffren als ihr Geheimnis einschließen, das ist nicht auf einen Begriff zu bringen. Im Gegenteil: Ihr Besonderes liegt ja gerade in den herausfordernden Fragen, mit denen sie die Figuren beschäftigen und beunruhigen. Sie sind die Dinge, die nicht bloß wahrgenommen werden wie andere gleichgültige oder nützliche Objekte. Sie gleichen vielmehr den Gegenständen einer kultischen Verehrung, in die sich der Betrachter zwar anschauend versenkt, aber nur um in dieser Versenkung auf sich selbst zurückgeworfen zu werden. Ich vermeide daher bewußt den Begriff der Aura, zumal die Chiffren Anderschs gerade nicht das Ich dazu verführen, in der diffusen Symbolik des Angeschauten ekstatisch verlorenzugehen. Ihre Funktion ist vielmehr dem Öffnen eines Fensters vergleichbar, das den Blick auf Möglichkeiten freigibt, die der Betrachter bis dahin nicht wahrhaben wollte oder konnte. Nicht selten benutzt Andersch tatsächlich den Blick aus dem Fenster als Kunstgriff des Chiffrelesens.

In *Efraim* tritt der Ich-Erzähler auf den Balkon seines "Schreib-Refugiums", ein kleines Hotel in Rom, und beobachtet die Renovierungs-Arbeit der Maurer am gegenüberliegenden Haus. Diese Arbeit wird ihm zum Sinnbild der Beständigkeit, das sich - so notiert er selber - "wie ein unzerstörbares Ornament [...] durch das Chaos" zieht.<sup>4</sup> Die Arbeit - und es ist, wie der Fortgang der Erzählung zeigt, auch die des Schriftstellers gemeint - die Arbeit unterliegt nicht den absurden Willkürakten des Zufalls, die nach Ansicht des Erzählers die Geschichte (in der Bedeutung des Kollektivsingulars) bestimmen. Welche Bedeutung das für den Roman im ganzen hat, das zeigt der Kampf des Erzählers mit der Form seines in der Entstehung begriffenen Buches. Der Roman ist nichts anderes als die Geschichte und zugleich das Produkt dieses Kampfes und beschreibt den Versuch, an die Stelle der Kontingenzen der Geburt - der Erzähler ist Jude - und der Lebenswahl - er ist beruflich gescheitert und einsam - die niedergeschriebene Wahrheit der Selbsterforschung zu setzen. Das Buch, die aufgeschriebene Lebensgeschichte, rückt an den Ort der gelebten Geschichte. Ich nehme an, daß Andersch der jüdische Traditionssinn die-

ser Verschiebung der Identität in die auslegungsbedürftige Schrift bewußt war.

Die Chiffre des verfallenen Hauses, die in der Konstruktion des Romans *Die Rote* als Leitmotiv dient, erfüllt, wie es scheint, eine ganz ähnliche Funktion für die Selbstdeutung der Hauptfigur. Ich drücke mich vorsichtig aus, da sich diese Funktion zwischen der ersten und zweiten Fassung des Buches in auffallender Weise verändert hat. Die semantische Verschiebung hat hier also Gründe, die von der Weiterarbeit am Text bedingt sind. Am Anfang, in einer Erinnerungspassage und am Ende der Erstfassung des Romans sieht der Leser mit den Augen der Hauptfigur Franziska - zunächst durch das Fenster des haltenden Zuges - auf ein altes, heruntergekommenes Haus, dessen Beschreibung in allen Fällen identisch ist: "ein Würfel aus Trostlosigkeit und Verfall und geheimem Leben" - heißt es, die Quintessenz der Wahrnehmung zusammenfassend. Das Haus zu Beginn des Romans steht in Verona, das am Ende beschriebene in Mestre - und doch sind die Beschreibungen austauschbar. Diese Indifferenz ist bestimmend für den Charakter der Chiffre und ihre quasimythische Funktion. Sie steht im Gegensatz zu den Veränderungen in der Geschichtszeit und weist dennoch, oder gerade deshalb auf die Möglichkeit hin, in eine andere Geschichte und andere Zeit eintreten zu können. Eben dieses Eintreten vollzieht das letzte Kapitel des Romans in einem ganz buchstäblichen Sinn. Denn indem Franziska in das beschriebene Haus tatsächlich einzieht und auf diese Weise das Geheimnis der Chiffre ent-deckt, verläßt sie endgültig die Geschichte einer bundesdeutschen wohlstandsbürgerlichen Mittelstandsfrau, um die Rolle einer schlecht bezahlten italienischen Fabrikarbeiterin einzunehmen, die eine Familie miternähren muß. Sie ist, wie das von ihr selbst erzählte Schlußkapitel belegt, zum Subjekt ihrer neuen Geschichte geworden. In der zweiten Fassung ist dieser pathetische Schluß gestrichen und die Offenheit der Chiffrensprache wiederhergestellt.

Die auffallende Verwendung des Hauses als Chiffre und Symbol (es gibt daneben auch andere Bildfelder) will erläutert werden. Das Haus, vorab die eigene Wohnung, ist der Ort, an dem man bei sich selbst ist, aufgehoben, geborgen, geschützt, eingebettet in die Gemeinschaft der Familie, der Ehe, oder zurückgezogen in die Einsiedelei; ein Ort der Vertraulichkeit, des Vertrauens und der Intimität, an dem die Zwänge und Ansprüche des gesellschaftlich Allgemeinen außer Kraft gesetzt werden können. So gesehen ist das Haus ein Symbol des konservativen Wertsystems. Doch

erscheint es bei Andersch nicht nur in dieser schlichten Bedeutung. Das im Umbau befindliche Haus vor Efraims Fenster und das Arme-Leute-Haus, in das die abgefallene Bürgerliche einzieht, beide werden mit der Reproduktionsform der körperlichen Arbeit in Verbindung gebracht. Es sind Chiffren des Sozialen, in deren Betrachtung und Aneignung sich der Wunsch kristallisiert, ein sinnvolles, durch Arbeit bestimmtes Leben führen zu können. Ich will damit den Unterschied zwischen der Arbeit des Schriftstellers und der der Fabrikarbeiterin nicht verwischen. Immerhin ist dieser Ausweg in der zweiten Fassung der *Roten* getilgt. Und was Efraim betrifft, so bleibt ihm selbst der Wert seiner literarischen Arbeit dubios bis zum Schluß. "Vielleicht" ("vielleicht" ist ein Schlüsselwort dieses Romans), so notiert er auf der letzten Seite, "ist es [...] gleichgültig, ob ich überhaupt geschrieben habe, oder ob ich nicht vielmehr geschrieben worden bin?"<sup>5</sup> Das ist mehr als nur eine ironische Anspielung auf die Tatsache, daß der Erzähler von einem andern, vom Autor Andersch, erfunden worden ist.

Die Skepsis Efraims ist verantwortlich für die komplizierte Erzählstruktur 'seines' Romans, für das Durcheinander der Zeitebenen, die Selbstkritik am gerade Niedergeschriebenen, seine unaufgelösten Widersprüche, seine Zweifel an der Sprache und an der Gewißheit von Urteil und Aussage - allein die Beschreibung bietet ihm hin und wieder einen Halt, aber ohne daß er ihr Haltbarkeit zutrauen würde. Er wird sich selbst, wie er bemerkt, zur "Maske",<sup>6</sup> seine Identität erscheint ihm als Indifferenz, als Gleich-Gültigkeit. Und wie er, von Reisen umhergetrieben, ständig mit dem Gedanken spielt, mal hier, mal dort - in London, in Berlin, in Rom - einen festen Wohnsitz zu suchen, so schwankt er ortlos zwischen den diversen Geschichten, die teils zu ihm gehören, teils sich als potentielle andeuten. Der Grund dafür wie auch für die bruchstückhafte Komposition seines autobiographischen Romans ist in einem tiefstehenden Geschichtspessimismus zu suchen, für den es freilich wieder einen historischen Grund gibt. Für Efraim ist die Geschichte ein Zufallswerk und daher ohne Vernunft. Als deutscher Jude, der zur Emigration gezwungen wurde, kann er sich nicht mit den Geschichtshypothesen abfinden, die Auschwitz erklären wollen. Nach Auschwitz erscheint ihm das "Leben des Menschen" als "ein wüstes Durcheinander".<sup>7</sup> Und dennoch - seine Arbeit als Schriftsteller ist der Versuch, in diesem Chaos sich selbst zu behaupten, ganz gleich wie der Kampf mit dem Buch, mit diesem Medium der Selbstbehauptung, ausgehen wird.

Hier spätestens drängt sich die Frage auf, ob sich in *Efraim* nicht eine Tendenz niedergeschlagen hat, die zum Selbstverständnis des Autors gehört. Hat sich Andersch nicht durch seine freiwillige Emigration in die Schweiz die Möglichkeit geschaffen, wie seine Figur Efraim als Fremder in die eigene Heimat zu reisen? Ich übergehe die biographischen Affinitäten und setze mich auch über des Autors eigene Warnungen an den Leser hinweg. Efraims Erzählung ist die Geburtsurkunde eines Schriftstellers, und schon das allein gibt, so scheint mir, der Frage ihr Recht. Mehr noch: Der Zufall ist ein Meister der unvorhergesehenen Wendung im Geschichtenerzählen, von dem Andersch fast überall in sehr bewußter Weise Gebrauch macht. Efraims Philosophie des Zufalls ist also selber nicht dem Zufall der Invention zu verdanken, sondern Bestandteil von Anderschs Programm - die selbstverständlichen Unterschiede zwischen Programm und Fiktion abgerechnet. Auch ohne ausführliche Belege ist diese These, wie ich glaube, plausibel zu machen. Es sei nur daran erinnert, wie Andersch die Handlungen konstruiert, die seine Figuren aus dem Zwangszusammenhang einer ein für allemal festgelegten Lebensform herausführen sollen. Es sind "actes gratuits", Entscheidungen und Taten, für die nicht der soziale, moralische oder irgendein anderer unmittelbarer Vorteil in Anschlag gebracht werden kann.<sup>8</sup> Sie ähneln vielmehr dem spontanen Zerreißen aller Bindungen und widersprechen den Erwartungen, die ein eingefahrener gesellschaftlicher Konsens dem einzelnen entgegenbringt. Einfach weggehen, Flucht und Desertion sind Formen des Aufbegehrens gegen eine Geschichte, deren Macht - sei es die des Bösen oder sei es die der Gewohnheit - als unstatthafte Begrenzung individueller Freiheit gedeutet wird. "Die Kunst und der Kampf des Menschen gegen das Schicksal", heißt es in dem autobiographischen Bericht *Die Kirschen der Freiheit* von 1952, "vollziehen sich in Akten der absoluten, verantwortungslosen, Gott und dem Nichts sich anheimgebenden Freiheit".<sup>9</sup>

Mit diesem, aber nicht nur mit diesem Satz hat sich Andersch in die Nachbarschaft der französischen Moderne, der Literatur von Gide, Sartre und Camus, begeben. Die bundesdeutsche Kritik hat das oft bemängelt und zum Anlaß genommen, Andersch an den Maßstäben existentialistischer Ideen zu messen. Ich will nicht in Abrede stellen, daß die Idee der persönlichen Revolte zahlreiche Angriffspunkte für eine tiefeschürfende Ideologiekritik enthält. Doch erlaube ich mir den banalen Einwand: Andersch hat keine Philosophie, sondern ein Literaturprogramm

entwickelt, das in der Idee des "acte gratuit" eine Rechtfertigung für das Schreiben gesucht hat. "Die Kunst [...] vollzieh[t] sich in Akten der absoluten, verantwortungslosen [...] Freiheit." "Die Kunst" sagt Andersch, und das ist wichtig, da er die Verstrickung der Literatur in den Pragmatismus verantwortbarer Taten niemals gelegnet, ja sie vielmehr zum Gegenstand eines - wie er es nannte - "zweifelnden Erzählens" gemacht hat. In *Efraim* greift der Zweifel nicht nur das Erzählen, sondern auch den Erzähler an. Und ich denke, dieser Roman, der eine Antwort auf das schreckliche Wort Adornos von der "Selbstliquidation des Individuums" gibt, antwortet auch in paradoxer Weise auf die Frage, ob nach Auschwitz guten Gewissens noch romanhaft erzählt werden kann.<sup>10</sup> Die lange vor Andersch, z.B. schon in Döblins Romantheorie der zwanziger Jahre erörterten Schwierigkeiten des Erzählens werden in *Efraim* geradezu wiedererfunden, nur daß die Skepsis nun auf eine neue Zeitrechnung zurückgeht, die zwischen der Epoche vor Auschwitz und der Epoche nach Auschwitz unterscheidet.

Der sinnlose Mord, der ins Böse verkehrte "acte gratuit" namens Auschwitz, verwehrt Efraim die letzte Anerkennung jenes Freiheitspathos, das sich mit der Plötzlichkeit einer spontanen, alle Bindungen zerreißen- den Tat in die Wirklichkeit stürzt. Ich lese diesen Roman daher auch als einen Traktat über die Schwierigkeit, mit der Geschichte - nota bene: der deutschen Geschichte - in der Weise fertig zu werden, wie man über einen Abgrund hinwegspringen möchte. Den Sprung zu wollen, und ihn dennoch nicht spontan ausführen zu können, anders gesagt: plötzlich und völlig bedenkenlos aus der eigenen Geschichte in eine andere, fremde zu springen, um bei sich selbst zu sein - dieses schwierige und paradoxe Unterfangen ist Anderschs großes und durchgehendes Thema. Schon in der *Roten* ging die Bedrohung der ertrotzten, neu gewonnenen Entscheidungsfreiheit von der Gegenwart Auschwitz' (Figur Kramers) in der Realität der 50er Jahre aus, eine bemerkenswerte Sichtweise im allgemeinen Quietismus der Adenauerzeit. Anderschs letzte größere Erzählung, *Der Vater eines Mörders* (1980), verfolgt dieses Thema am autobiographischen Faden weiter zurück bis in die zwanziger Jahre der deutschen Geschichte.

Aber selbst hier verbietet er sich jeden Versuch der Analyse oder Erklärung. Das pointillistische Porträt, das diese Erzählung von dem Vater des späteren Reichsführers der SS Heinrich Himmler zeichnet, gibt keine Antwort auf die Frage nach den historischen oder sozialen Ursachen des

Bösen. Die Erzählung ist vielmehr eine Erkundung ohne bestimmtes Ergebnis. Sie läßt den Subjekten, von denen sie spricht, Spielräume der Entscheidung, selbst wenn die Geschichte sie längst ins Fixierbad einer scheinbaren Notwendigkeit getaucht hat. "Ein Interesse", so lautet Anderschs Kommentar, "das mich dazu bringt, mich mit dem Bleistift vor einen Stoß weißen Papiere zu setzen, wird ausschließlich durch den Anblick offener Figuren ausgelöst, nicht von solchen, über die ich schon ganz genau Bescheid weiß, ehe ich anfangen, zu schreiben. Und am liebsten sind mir Menschen, die offen, geheimnisvoll bleiben, auch nachdem ich mit dem Schreiben aufgehört habe".<sup>11</sup>

Dieses Plädoyer für das Offenhalten ist nicht mit Entscheidungslosigkeit zu verwechseln. Es richtet sich gegen die Machtansprüche und Subsumtionsforderungen der Geschichte, der Organisation, des Politischen und des Gesellschaftlichen, kurz: gegen die Hohlformen konformistischer Ideologie. "Ein temporärer Nihilismus wäre nicht das Schlechteste", schrieb Andersch 1948 als Empfehlung der deutschen Literatur ins Stammbuch und meinte damit den Widerstand gegen die narzotisierende Macht verlogener Ideale.<sup>12</sup> Vor diesem Hintergrund erscheint es wie eine Inkonsequenz, daß Andersch sich zusammen mit Hans Werner Richter an eine organisatorische Vereinigung der deutschen Schriftsteller der Nachkriegszeit gewagt hat. Die historische Soziologie der "Gruppe 47" hat indes längst nachgewiesen, daß diese "Inkonsequenz" konstitutiv für die Organisationsform der Gruppe, daß diese eine gewollte Pseudo-Organisation war.<sup>13</sup> Mit den Worten eines bissigen, den 47ern gewidmeten Xenions Johannes Bobrowskis: "Eine Gruppe ist eine Gruppe ist zwar eine Gruppe, / diese ist keine, es sind Leute, die kennen sich, denn / keine Gruppe ist keine Gruppe ist gar keine Gruppe - / Hans Werner Richter erklärt deutlich und klar: wie's hier steht."<sup>14</sup> Das erste, was Andersch in einem Rundfunkfeature von 1949 als "das Gemeinsame" innerhalb der Gruppe nannte, war das Offenhalten jedweder Position.<sup>15</sup> Und sein Feature beschrieb die Standpunkte und Leistungen der einzelnen Schriftsteller der Gruppe in derselben Weise, in der er die Figuren seiner Erzählungen auftreten ließ: vielstimmig und auf Differenzen bedacht.

Wer nach dem Motivationsgrund für die Anerkennung eines offenen Horizonts von Geschichten und der sie vermittelnden Differenzen sucht, mag diesen in der vorausgegangenen Diktatur eines Geschichtsbildes finden, das andere Möglichkeiten rigoros ausschließen wollte. Anderschs Position - wie sollte es anders sein - entzieht sich der vollständigen

Erklärbarkeit. Sein kritisches Plädoyer aber für die innerhalb einer scheinbar versteinerten Geschichte enthaltenen potentiellen Geschichten gibt zu denken. Ist es, so ist zum Schluß doch zu fragen, nicht auch auf die Geschichte der deutschen Nachkriegsliteratur anwendbar?

- 1 *Ein Liebhaber des Halbschattens. Drei Erzählungen.* Zürich 1974. S. 66
- 2 *Winterspelt.* Frankfurt a. M., Wien, Zürich 1976, S. 18.
- 3 *Winterspelt*, S. 7
- 4 *Efraim.* München 1974, S. 117
- 5 *Efraim*, S. 287
- 6 *Ebd.*
- 7 *Efraim*, S. 56
- 8 Zur Philosophie des "acte gratuit" vgl. M. Raether: *Der Acte gratuit. Revolte und Literatur.* Heidelberg 1980
- 9 *Die Kirschen der Freiheit. Ein Bericht.* Zürich 1971, S. 127
- 10 Vgl. zu diesem Gedanken das anregende Büchlein von V. Wehdeking: *Alfred Andersch.* Stuttgart 1983; hier S. 51f.
- 11 *Der Vater eines Mörders.* Zürich 1982, S. 135
- 12 *Deutsche Literatur in der Entscheidung.* Karlsruhe [1948]
- 13 Vgl. F. Kröll: *Gruppenzerfall. Versuch über die Gruppe 47.* In: *Gruppensoziologie. Perspektiven und Materialien.* Sonderheft der *Kölnner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie.* 1983, S. 319ff.
- 14 *Die Gedichte.* 1. Bd., hrsg. v. E. Haufe, Stuttgart 1987, S. 245
- 15 *Gruppe 47. Fazit eines Experiments neuer Schriftsteller* [Rundfunk-Feature vom 26. 7. 1949]. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 26, 1988, S. 81-94