

Fabula docet. Zu den erzählenden Texten von Günther Anders und zum Roman „Die molussische Katakombe“

„Die Lehre vom richtigen Leben.“
Th.W. Adorno: *Minima Moralia*

I

Günther Anders hat sich als philosophischer Autor, insbesondere durch seine Tagebuchnotizen und seine philosophischen Essays und nicht zuletzt durch sein Engagement gegen die Zerstörung unserer Zivilisation in der Nachkriegszeit einen Namen gemacht, nicht jedoch als Autor literarischer Texte.¹ Die frühen belletristischen Arbeiten sind längst vergessen, von den später geschriebenen und erst 1978 publizierten Erzählungen² ist keine einzige Rezension bekannt. Auch die zehn Jahre zuvor erschienenen Fabeln sind kaum kommentiert worden, obwohl sie mittlerweile zwei Nachauflagen erlebt haben.³

Die geringe Rezeption des Literaten Günther Anders steht in krassem Gegensatz zu seiner Produktivität, hat er sich doch, wie neben den erwähnten Prosatexten Beispiele aus der *Antiquiertheit des Menschen*⁴, eine Sammlung seiner Gedichte⁵ und seiner Essays zur Literatur⁶ zeigen, bereits in den 20er Jahren und bis in die jüngste Zeit literarisch betätigt (etwa die Hälfte seiner sehr umfangreichen Schriften sei literarisch, schätzt er in einem Interview). Zudem hat er Literatur und Kunst auch als seine Lieblingsthemen bezeichnet, die er leider zugunsten der politischen und philosophischen Schriftstellerei habe vernachlässigen müssen.⁷

Andererseits taucht Günther Anders als eigenständige Figur im kulturellen Leben erst nach 1945 und dann vor allem mit seinen Tagebuchnotizen und philosophisch-politischen Essays auf. Die Exilierung 1933 unterbrach seine literarische Karriere, bevor er einen Bekanntheitsgrad hatte, der es ihm auch im Exil und darüber hinaus ermöglicht hätte, als literarischer Autor zu überleben.

Der Husserl- und Heidegger-Schüler hatte zwar eine akademisch-philosophische Karriere begonnen, diese jedoch nach seiner Dissertation wieder abgebrochen. Eine Habilitation, für die er eine bis heute unveröffentlichte Schrift über Musikphilosophie⁸ schrieb, kam nicht zustande, und so wechselte Anders wenigstens für eine Weile ins Kritiker-Fach über, arbeitete vor allem für den *Börsen-Courier*, an den Bertolt Brecht ihn vermittelt haben soll,⁹ und für die *Vossische Zeitung*. Über den Umfang seiner Arbeit als Kritiker, in deren Zusammenhang er sein Pseudonym Günther Anders angenommen hat, besteht nicht ganz Einstimmigkeit. Zwar begründet Anders die Wahl seines Pseudonyms damit, daß er unter seinem richtigen Namen Günther Stern zu viele, sogar täglich Beiträge für den *Börsen-Courier* gehabt habe und deshalb angehalten worden sei, sich doch noch einen weiteren Publikationsnamen zu wählen, aber die Zahl seiner Veröffentlichungen aus dieser Zeit ist eher gering, so daß man kaum davon ausgehen kann, daß Anders mit dieser Tätigkeit seinen Lebensunterhalt bestritten hat, geschweige denn, daß er sich damit im Kulturbetrieb hätte etablieren können.¹⁰

Das setzte sich im Exil weiter fort, wofür nicht nur Anders eigene Angaben in seinen Tagebüchern sprechen, sondern auch, daß zwar seine damalige Frau Hannah Arendt immer wieder an prominenter Stelle erscheint, wenn es um bedeutende exilierte Intellektuelle geht,

Günther Anders jedoch aufgrund seiner marginalen Stellung und seiner geringen Beteiligung am literarischen oder intellektuellen Betrieb des Exils¹¹ in beinahe allen Informationsquellen zur Zeit wenn überhaupt, dann nur am Rande vermerkt wird. Er teilt damit das Schicksal vieler unbekannter deutscher Autoren, die im Exil wesentlich größere Probleme hatten, ihren Lebensunterhalt mit ihren literarischen Fähigkeiten zu sichern, als ihre bekannteren Kollegen.¹²

Aus der Zahl der unbemerkt gebliebenen Publikationen von Günther Anders in dieser Zeit ragt die Novelle *Der Hungermarsch* etwas heraus, da er für sie 1936 den Novellenpreis der Exilliteratur des Verlags Querido, Amsterdam, erhielt. Gedruckt wurde die Novelle bereits im Jahr zuvor in Klaus Manns im selben Verlag erschienener Zeitschrift *Die Sammlung*.¹³ Obwohl Anders sich erinnert, mit dieser Novelle wenigstens in einem engen Kreis von Emigranten „eine gewisse Reputation“ erworben zu haben,¹⁴ hat dies seine Stellung im Exil nicht weiter verbessert. Zwar gehörte er, wie einem Diskussionsprotokoll von Max Horkheimer zu entnehmen ist, dem Umkreis des Instituts für Sozialforschung an¹⁵ und konnte auch in verschiedenen Zeitschriften publizieren, aber dennoch blieb er bis zur Rückkehr nach Europa im Jahre 1950 weitgehend unbekannt.

Günther Anders hat, um nur bei den literarischen Texten zu bleiben, auffallend viele Gattungen benutzt, von den Gedichten der frühen Zeit über die gelegentlichen Merksprüche, die er einzelnen Kapiteln der *Antiquiertheit* voranstellte, über die Fabeln bis hin zu zusammenhängenden und abgeschlossenen Erzählungen. All diese literarischen Sprecharten verwendete Anders für seine philosophischen Intentionen: „Ich wurde also ‚Moralphilosoph‘. An die Stelle der Breite der philosophischen Thematik ist dann freilich die Breite der literarischen Genres getreten – womit ich meine, daß ich nun nicht mehr, jedenfalls kaum mehr, philosophisch-diskursive Prosa schrieb, sondern mich je nach Anlaß der verschiedenen literarischen Genres bediente: der Fabel, der Swiftiade, der Dichtung.“¹⁶ Die Gedichte stehen als Lehrgedichte den philosophischen Texten ebenso nahe wie die Dialoge, deren Fiktivität im Detail man voraussetzen kann, ohne deren Authentizität im ganzen anzweifeln zu müssen.¹⁷ Einige Dialoge sind jedoch auch von ihm selbst als konstruiert kenntlich gemacht worden und haben einen ähnlichen Charakter wie die szenischen Reflexionen, die er vor allem in die *Ketzereien* aufgenommen hat. Daß er selbst als Gesprächspartner auftaucht, ebenso wie z.T. prominente Zeitgenossen, widerspricht nicht der Vermutung, es hier weitgehend mit erfundenen, wenigstens aber mit stark stilisierten Texten zu tun zu haben.

Dialoge hat Günther Anders sehr konzentriert in seinem Alterswerk *Ketzereien* verwendet sowie vor allem in seinen Tagebüchern¹⁸, zum Beispiel im Tagebucheil¹⁹ des Sammelbandes *Hiroshima ist überall*, in dem das Tagebuch aus Hiroshima und Nagasaki, der Briefwechsel mit Claude Eatherly sowie die Rede über die drei Weltkriege, mit dem Titel *Die Toten*, zusammengefaßt worden sind. Darüber hinaus erschienen einige wenige Dialoge in den beiden Bänden von *Die Antiquiertheit des Menschen*.²⁰ Anders hat sogar seinem Band mit Interviews zwei imaginäre Gespräche und eine dialogische Fabel beigelegt.²¹

Die Bedeutung der Tagebuchnotizen, die Anders auszugsweise im *Merkur*²² und schließlich gesammelt²³ veröffentlicht hat, für seine philosophischen Schriften ist recht hoch anzusetzen. Günther Anders betreibt seine Philosophie – in ausdrücklicher Distanz zur Schulphilosophie – als Gelegenheitsphilosophie, d.h. an den Gelegenheiten, die eine philosophische Reflexion erzwingen, orientiert. Biographischer Beweggrund ist die Übermacht des nationalsozialistischen Regimes, die Vertreibung aus Deutschland und der Widerstand gegen den Nationalsozialismus. Als im ganzen Heimatloser und Fremder konnte die Schulphiloso-

phie ihm nie seiner Situation angemessen erscheinen. Die beiden in *Recherches Philosophiques* publizierten Vorträge zur Grundlage der menschlichen Entscheidungsfreiheit, in denen er existentialistische Theoreme Sartrescher Prägung vorformuliert hat,²⁴ markieren das Ende von Anders' rein fachlichen Anstrengungen und die Umorientierung von der Schulphilosophie zur Praktischen Philosophie wie überhaupt zur literarischen Praxis. Das Nachkriegswerk steht zwar weiterhin auf der dort formulierten Prämisse, daß nämlich der Mensch aufgrund seiner fehlenden natürlichen Festlegung für seine Handlungen und deren Konsequenzen verantwortlich ist.²⁵ Aber die grundsätzlichen philosophischen Fragen berührt Anders in seinen Nachkriegsschriften eigentlich nur noch, soweit sie seinen fachexternen Intentionen dienen. Unverändert bleibt zwar der lebensphilosophische und phänomenologische Einfluß seiner beiden Lehrer Heidegger und Husserl. Aber Anders zieht mit der Politisierung seiner Philosophie die Konsequenzen aus dem Scheitern seiner akademischen Karriere (die er auch nicht allzu stringent verfolgt hatte) wie aus dem Scheitern der akademischen Philosophie an den existentiellen Problemen der Zeit. Das Zurückweichen vor dem Nationalsozialismus und der Rückzug in rein fachliche Diskussionen einerseits, die Begrüßung der völkischen Erneuerung auch in der Philosophie andererseits, die sich am verhängnisvollsten im Engagement Martin Heideggers für den Nationalsozialismus zeigte, während zugleich die innovative Intelligenz aus Deutschland vertrieben wurde, sind für Anders bittere Lehren gewesen.

Die Orientierung an philosophischen ‚Tagesthemen‘, zu denen die nationalsozialistische Vernichtung der Juden ebenso gehört wie die atomare Bedrohung und schließlich die Philosophie der Technik, legen das Tagebuch und in ihm die philosophische Reflexion als Genre nahe, ist doch mit ihm eine Praktische Philosophie und die Anbindung an die ansivierte Rezipientengruppe weitaus eher möglich als durch komplexe, philosophisch-diskursive Texte, die außerhalb des Faches in der Regel nicht rezipiert werden und somit kaum praxisrelevant werden können. Die Tagebücher sind jedoch wie zum Teil die Dialoge, soweit sie autobiographischen Charakter haben, nur bedingt als belletristisch einzustufen, wenn sie auch prinzipiell denselben Intentionen dienen. Darüber hinaus sind sie als biographische Quelle nicht ungeprüft verwendbar bzw., wie es Wendelin Schmidt-Dengler ausgedrückt hat, „eine solide unzuverlässige Grundlage“²⁶.

Gedichte schrieb und veröffentlichte Anders schon in den 20er Jahren, 1924 wurden einige in der Zeitschrift *Das Dreieck* publiziert, aus dem Exil sind wesentlich mehr von ihnen überliefert, die in der späteren Sammlung, *Tagebücher und Gedichte* (1985) zugänglich gemacht worden sind. Ansonsten erscheinen Gedichte immer wieder verstreut in seinem Werk. Den Texten zur Literatur, *Mensch ohne Welt*, hat er das *Lied der Arbeitslosen* vorangestellt, das 1985 publizierte Langgedicht *Mariechen* ist bereits 1946 verfaßt.

Nach 1945, schockiert durch den Abwurf der beiden Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki, hat Anders nach eigenem Bekunden²⁷ fast keine Gedichte mehr geschrieben. Das bedeutet jedoch nicht, daß er die belletristischen Arbeiten danach völlig aufgegeben hätte. F.J. Raddatz besteht in dem Interview mit Anders auf dem poetischen Charakter gerade der Fabeln. Offensichtlich hat Anders aber in einigen Schriften, im Briefwechsel mit Eatherly, im Hiroshima-Tagebuch (hier wären nur einige re-konstruierte Dialoge und eine Erzählung zu nennen) und in seinem offenen Brief an den Sohn Eichmanns, wenn nicht fiktive so doch ästhetisierende Passagen – Gedichte oder Fabeln vor allem – vermieden. Das hängt damit zusammen, daß er Versuche, die Vernichtungspotenz des nationalsozialistischen Antisemitismus oder des technokratischen Atomarsenals in ästhetischen Formen zu begreifen oder aus-

zudrücken, für inakzeptabel hält. „Ich glaube, daß der sogenannte Ernst der Kunst, verglichen mit dem Ernst dessen, was passiert ist und was droht, reine Verspieltheit ist. Es gibt Ereignisse von solcher Größe, daß sie von der Kunst nicht erreicht werden können.“ Er bezieht sich dabei ausdrücklich auf Paul Celans *Todesfuge*, und zu Arnold Schönbergs *Ein Überlebender aus Warschau* und Luigi Nonos *Sul ponte di Hiroshima* schreibt er: „Die Furchtbarkeit dessen, was geschehen ist und was uns bevorstehen könnte, wird in beiden Fällen zum Genußobjekt gemacht. Das ist unernt.“²⁸

Solche Einwände hat Anders gegenüber seinen Prosaarbeiten, den Erzählungen wie Fabeln, nicht geltend gemacht. Motiviert waren die frühen unter diesen Texten, also *Learsi* (1933) und *Der Hungermarsch* (1935)²⁹, durch die Emigration und die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus. Sie stehen damit in engem Zusammenhang mit dem Roman *Die molussische Katakombe*, aus dessen Korpus ein großer Teil der Fabeln stammt, benutzen aber nicht die *Molussen-Kulisse*. Von den späteren Erzähl-Texten unterscheiden sie sich vor allem dadurch, daß sie nicht die philosophischen Schriften begleiten, sondern parallel zu den Tagebüchern und Gedichten verfaßt wurden. Das schließt zwar philosophische Intentionen nicht aus – und von diesen muß man bei Anders generell ausgehen –, zeigt aber, daß seine Produktionsbedingungen und -absichten in den 30er und frühen 40er Jahren andere waren als während der publizistisch regen Nachkriegsjahre.

Der Roman *Die molussische Katakombe* war Anfang der 30er Jahre fertiggestellt und lag dem Verlag Kiepenheuer (vermittelt durch Bertolt Brecht) zur Publikation vor, konnte jedoch nach Beginn der Naziherrschaft in Deutschland nicht mehr erscheinen. Eine überarbeitete Fassung reichte Anders angeblich beim einzig denkbaren deutschsprachigen Exilverlag in Frankreich ein, dessen Lektor Manès Sperber das Skript aber als nicht linientreu genug zurückgab.³⁰ Nachdem Anders aus dem Exil zurückgekehrt war, schien ihm die Veröffentlichung nicht mehr opportun. Im Frühjahr 1992 ist schließlich eine Fassung aus dem Jahr 1938 veröffentlicht worden.

Ernst oder Unernt dieser Form der Literatur, Anders' Versuch einer Literaturästhetik, die dem *delectare et prodesse* der Aufklärung verbunden bleibt, aber neue literarische Formen benutzt, und die Wirksamkeit einer Literatur, die sich mit dem Nationalsozialismus auseinandersetzen muß, lassen sich auch aufgrund der publizierten Texte aus dem Umkreis des *Molussen*-Romans immerhin vorsichtig diskutieren (ohne ihn selbst vorläufig mit einzubeziehen, da er erst jetzt, lange nach seiner Entstehung zugänglich gemacht worden ist).

II

„Wir haben nur Tendenzdichter im Lande“, klagte L. „Wahrhaftig, das ist das Ende!“ „Sie haben gut klagen!“ antwortete A. „In unserem Land sind wir viel schlimmer dran. Wir haben nämlich ausschließlich Tendenzbäcker, die – stellen Sie sich die Barbarei vor – immer nur zu dem Zwecke backen, um uns satt zu machen. Immer haben sie ein Ziel im Auge.“ (F, S. 76) Allein die Dichter hätten sich dem „barbarischen Tendenzkult“ verschließen können, fährt A. fort, ihre „Souveränität“ bestehe auf dem Recht und der Pflicht des Nicht-Meinens. L. wechselt daraufhin verärgert den Tisch und läßt sich dort darüber informieren, daß der lästige Redner A. ein bekannter Tendenzdichter sei, wenn „nicht etwas noch Verruchteres“. (F, S. 77)

In der Fabel *Die Souveränen*, 1952 datiert, grenzt sich Anders, dessen Alter Ego A. schließlich als Tendenzdichter diskreditiert wird, vom unpolitischen Ästhetizismus der Nach-

kriegsära deutlich ab. In den Erinnerungen an Bertolt Brecht, die wenige Jahre nach Entstehen dieser Fabel publiziert wurden, notiert Anders vergleichbares. Brecht habe den Begriff „Tendenzdichtung“ nie verwendet, nicht, weil er ihn ausdrücklich vermieden hätte, sondern weil ihm eine Unterscheidung zwischen intentionaler und intentionloser Dichtung unsinnig vorgekommen wäre. „Denn das nichts zu wollen; oder ausdrücklich nicht zu sagen, was man will; oder ausdrücklich nicht zu wollen, was man sagt – daß darin eine Legitimation des Dichters liegen soll, ist ja (obwohl das seit langem als eine Selbstverständlichkeit gilt, in die jeder Künstler hineingeboren wird) wirklich abenteuerlich. Der Versuch, einem Bäcker, Arzt oder Pastor, also unbefangenen aktiven Männern, diesen Ehrbegriff plausibel zu machen, wäre wohl genant.“ (MoW, S. 147³¹) Gegen den solipsistischen Ästhetizismus, der politischen Autoren in periodischen Abständen unkünstlerischen Agitprop vorwirft, wendet Anders die selbstverständliche Identität von „Werk und Werkabsicht“ (MoW, S. 147).

Intentionalität ist somit auch Anders' literarisches Bewertungskriterium, wie sich deutlich in seiner Rezeption des Expressionismus, Heartfields und Grosz', Döblins und Brechts zeigen läßt. In seiner Kritik von Expressionismus und Dadaismus wirft er ihnen keine ästhetischen Mängel vor, sondern die Beschränkung ihrer Intentionen.³² Die bürgerlichen Künstler, so Anders, hätten zu Beginn des Jahrhunderts keine Lust mehr gehabt, „die Welt, wie sie ist und wie sie aussieht, darzustellen und festzustellen“ (MoW, S. 181). Statt dessen hätten sie begonnen, jeder für sich, sich selbst auszudrücken. Das habe zwar eine enorme Vielfalt ermöglicht, die Beschränkung habe eben nur darin gelegen, daß nur ausgedrückt werden kann, was schon besteht. „Ausdruck verändert nicht die Welt.“ (MoW, S. 181) Auch der Dadaismus habe sich prinzipiell damit zufriedengegeben, „durch völlig beliebige Unordnung des Bildes die Unordnung der Welt darzustellen“ (MoW, S. 184). Die stilistische Wendung zur Neuen Sachlichkeit, die viele Expressionisten vollzogen, war also notwendig, wenn der Anspruch, die bürgerliche Welt zu revolutionieren, realisiert werden und sich der Aufruhr nicht als purer und damit prinzipiell beilegerbarer Generationskonflikt entpuppen sollte, der ästhetisch goutierbar und damit integrierbar sein würde. Das erklärt sich aus dieser Perspektive auch mit der Notwendigkeit, die literarischen Ausdrucksformen den politischen Absichten und Möglichkeiten anzupassen. Die politische Bindung etwa von Bertolt Brecht, George Grosz und John Heartfield an die KP drückte vor allem ein Bekenntnis zur intentionalen, zur politischen Kunst aus. Die Künstler behielten aber dennoch ihre persönliche Unabhängigkeit und entwickelten ihre bereits grundsätzlichen künstlerischen Mittel weiter. Grosz' und Heartfields Arbeiten der 20er Jahre sind ohne die Anfänge im Expressionismus und Dadaismus nicht denkbar, und auch Brecht blieb den Anfängen in *Baal* verbunden.

In seiner Interpretation von Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*, der 1929 erschien, entwickelt Anders die Kritik am Expressionismus weiter und formuliert dabei ein entscheidendes konstruktives Moment: „Die Assoziation“, in der Anders eines der wichtigsten Stilmittel Döblins sieht, „ist der Versuch, das Ganze im Einzelnen zu geben; freilich das Ganze des Chaos – darin unterscheidet sich der Sinn dieser Dialektik von aller bisherigen philosophischen, in der das Einzelne das Ganzes des Systems mitgeben soll“ (MoW, S. 20). Aber Döblins Roman gehe über dieses fixierende Moment hinaus hin zur Montage. Und die Montage ist für Anders das bewußte, realitätsformende Mittel, in dem durch das Chaos und die Zufälligkeiten der Realität und des in ihr befangenen Blicks hindurch die künstlerische Absicht formuliert werden kann. Die Montage „konstruiert nicht eine in sich überzeugende Scheinwelt, sondern enthüllt durch die Montierung des Entferntesten erst das wahre Nebeneinander der Dinge, das ohne Komposition nicht offenbar wäre, weil das Ganze der Welt

nicht zugleich zu sehen ist“ (MoW, S. 27). In seinem Essay über John Heartfield überträgt Anders diese Definition der Montage auf ein anderes künstlerisches Medium, behält aber die Schärfe seines ästhetischen Urteils bei, die er im Falle Döblins durch die Verbindung von künstlerischer Technik und Intention erzielte. Montage ist ‚Fälschung‘, Konstruktion einer Welt nach künstlerischen Gesetzen. Sie rückt damit nur den Zusammenhängen der Welt näher, die hinter ihren verwirrenden Phänomenen zu verschwinden scheint. Wenn „Heartfield ‚fälscht‘“, indem er Elemente in Zusammenhang bringt, die so in der Alltagslogik nicht zusammengehören. „wenn er die Wirklichkeit entstellt und auf ungewöhnliche Art zusammensetzt, tut er es nur, um sie richtig zu stellen. Wenn er konstruiert, konstruiert er nicht, um von der Wirklichkeit abzuführen wie die Konstrukteure üblicher Phantasiebilder, Klünger oder Böcklin oder die Surrealisten, sondern um erst die wirkliche und dem unbewaffneten Auge unsichtbare Welt sichtbar zu machen.“ (MoW, S. 176)

Der Absicht, die wahren Zusammenhänge darzustellen, also in beinahe schon altertümlicher Weise aufklärend zu wirken, sind die neuen, modernen künstlerischen Mittel zugeordnet, da nur sie der Zeit angemessen sind und sie adäquat formulieren können. Kunst ist, so gesehen, stets zweckorientiert, Agitprop nur die extremste und vielleicht mißlungenste Variante, so sie wirkungslos ist und auf die avancierten künstlerischen Mittel verzichtet.

Es gibt einen vordergründigen Bruch in der Poetik Günther Anders' zwischen seiner vorbehaltlosen Bewunderung für die Montagetechniken eines Alfred Döblins oder eines John Heartfields und seiner eigenen, am Idealtypus des intentionalen Künstlers, Bertolt Brecht, geschulten literarischen Praxis, in der Anders vor allem auf die aufklärerische Fabeltradition zurückgreift. Schaut man sich jedoch Anders' Brecht-Rezeption an, so wird deutlich, daß die Benutzung der traditionellen und der avantgardistischen Formen auf derselben methodischen Grundlage und Denkweise beruhen.

Anders hat die Brechtschen Theaterstücke in einem seiner Dialoge mit Brecht als soziale Experimente beschrieben: „Modell der Situation, die Sie vor sich sehen, ist das physikalische Praktikum. An die Stelle der Studenten treten die Zuschauer; an die der Professoren die Kommentatoren. Im naturwissenschaftlichen Experiment setzen wir Stücke der Welt auf eine Weise ein, in der sie sich ‚von sich aus‘ nicht kombinieren; was im Experiment vor sich geht, ist stets ein Eingriff, ein von uns gemachtes Arrangement, eine von uns kontrollierte physische Veränderung.“ (MoW, S. 137³³) Diese Beschreibung, die Anders auch für die Darstellung Döblins und Heartfields verwendete, ist hier noch weiter zugespitzt.

Brecht referiert eben nicht nur ein Experiment, sondern bringt es je neu zur Anwendung. Er probt in seinen sozialen Experimenten, wie und unter welchen Umständen eine andere Gesellschaft möglich ist. Der Gestus des Zeigenden, Lehrenden ist somit nicht von den Inhalten abzulösen, somit also der Theaterstil Brechts an seine Ideologie gebunden.³⁴

In der Interpretation des *Galilei* Brechts schlägt Anders schließlich den Bogen zurück zu seinen eigenen literarischen Texten, den Fabeln insbesondere. Von der Überlegung ausgehend, daß das Galilei-Stück eingängiger und unproblematischer ist, als es etwa die Lehrstücke sind, verweist Anders vor allem darauf, daß das mit Bertolt Brecht verbundene literarische Mittel der Verfremdung³⁵ hier nur eine geringe Rolle spielte. „Der Grund für diese ‚Normalität‘ ist leicht erklärbar. Möglich und erforderlich ist Verfremdung allein dann, wenn vertraute Situationen, denen gegenüber unsere Urteile starr und eingeleist sind, Situationen, die wir zu Unrecht und zu unserem Verderben für unveränderbar halten, zur frischen Beurteilung vorgelegt werden sollen.“ (MoW, S. 158) Die Verfremdung soll also eine neue Beurteilung und schließlich auch die Anwendung auf die Ausgangssituation ermöglichen. „Das Erkannte

legt seine Entstehungs- und Daseinsbedingungen frei; es werden Kausalzusammenhänge sichtbar, die es dem Zuschauer erlauben, das Vertraute nicht mehr nur hinzunehmen, sondern kritisch zu prüfen und zu verändern. Gerade den Wunsch nach Veränderung der als unerträglich erkannten Zustände sollte Verfremdung aber im Publikum bewirken.“³⁶

Das steht in deutlicher Parallele zu den Bemerkungen zur Kunst im „Anhang IV“ seiner Erzählung *Der Ahnenmord* (E, S. 289-294), die die Form- und Inhaltsvarianten der Kunst und ihr spezifisches Verhältnis zur Realität behandeln. Verspieltheit als unhistorisches Charakteristikum läßt Anders nicht gelten. Statt dessen verweist er auf die Kausalität des Spielerischen. Man habe „in der Kunst selbst das Produkt der Spielnötigung zu sehen und zu erkennen, daß das Leben aus sehr realen Gründen ‚irreale‘ Attitüden entwickle und zu ‚spielen‘ beginne: nämlich in der listigen Absicht, übermäßig ernste Situationen, denen es faktisch nicht gewachsen ist, durch deren Entwirklichung zu bewältigen.“ (E, S. 392) Die List des Lebens, um zu überleben, ist die Kunst, die List des Künstlers ist die Verfremdung. Anders legitimiert hier, was er, wie erwähnt, bei Schönberg und Nono ablehnt.

Die Verfremdung verändert die Funktion des Theaters ebenso wie die Haltung des Publikums von der eines nur genießenden hin zur aktiv rezipierenden. Anders benennt – aufgrund seiner historischen Einsicht oder wegen seiner eigenen literarischen Praxis – deshalb die Fabel als die „klassische Methode solcher Verfremdung“, und die Mehrzahl von Brechts Stücken seien Fabeln (MoW, S. 158).

Er knüpft damit an eine literarische Tradition an, in der der Leser der „unbeseelten Natur, Pflanzen, Bergen, Gewässern, einzelnen Organen des Körpers und besonders der Tierwelt [...] sein Bewußtsein, seine Vernunft und seine Sprache“ verleiht.³⁷ Daß diese Geschichten mehr als den direkten erfahrbaren Sinn transportieren sollen, macht ihre Nähe zum hermeneutischen Verfahren des vierfachen Schriftsinns aus, der in der Exempeldichtung eine gesondert klerikale Variante zur dezidiert weltlichen Fabeldichtung hervorbrachte. Beide Varianten behaupten ausdrücklich, daß den von ihnen erzählten Geschichten noch ein weiterer, erschließbarer Sinn innewohnt. Erst mit der Wendung weg von der Äsopischen Tradition der Tier-Fabel und unter Berücksichtigung eines menschlichen Figurenensembles ersetzte die Fabel das klerikal geprägte Exempel. Für die Aufklärung, die bis heute die Definition des Begriffs bestimmt, waren in der Fabel Lehre und Unterhaltung idealtypisch miteinander verbunden. So bezeichnet „Fabel“ schließlich die übergreifende Gattung der exemplarischen Erzählungen, bezieht sich also auf eine besondere, eingrenzbar Funktion und Form und weniger auf ein spezifisches Figurenensemble oder eine besondere Weltanschauung. Festzuhalten – und insofern ist Anders’ Verständnis gestützt – ist, daß in der Fabel nie eine direkte, unvermittelte Botschaft transportiert wird, sondern die Verfremdung der Ausgangssituation ihre erneute Beurteilung ermöglichen soll: „Fabelwahrheiten entspringen der Entstellung.“ (MoW, S. 47) Die Wahrheit aber durch die „Fälschung“ hervorzubringen ist die Absicht und Methode Brechts in der Interpretation von Günther Anders, und, wenn man so will, auch seine eigene, denn: „Daß ich durch Brecht beeinflusst worden bin, zum Beispiel durch die Keuner-Geschichten, auch durch seine, wie er einmal sagt, ‚Mischung von Weisheit und Frechheit‘, das ist gar keine Frage.“³⁸ Die Fabel ist schließlich neben dem Dialog und dem Tagebuch zum wichtigsten literarischen Medium Günther Anders’ geworden.

III

Von dem zu Beginn der 30er Jahre verfaßten Roman *Die Molussische Katakombe*, dessen Untertitel Anders mit „Unterricht im Lügen“ angibt³⁹, sind bis 1992 nur einige Teile veröffentlicht worden, was es erlaubt, ihn hier vorerst als ‚Leerstelle‘, als Unbekanntes zu behandeln. Als größere Teile aus diesem Erzählkreis sind die *Kosmologische Humoreske*, *Der Ahnenmord* und *Rigonia* anzusehen. Gesammelt publiziert bzw. als kleine Einzelveröffentlichungen sind noch zu vermerken: *Die Autorität*⁴⁰, *Die Freiheitspost* und *Die Brueder*⁴¹, *Bücher und Briefe* und *Was Tradition ist*⁴², sowie die in den *Fabeln* abgedruckten kürzeren Texte⁴³. In die beiden Bände der *Antiquiertheit des Menschen* hat Anders zudem einige kleinere Passagen, Lieder oder Sprichwörter eingebaut.⁴⁴ Der Umfang der einzelnen Stücke schwankt erheblich, ebenso die verwendeten Gattungen, Themen und Motive. Die im Erzählungenband abgedruckten Texte, die diesem Umkreis angehören, umfassen nur ca. 150 Druckseiten. Das entspricht kaum dem Konvolut von ca. 500 bzw. 600 Seiten, das Anders Manès Sperber zur Prüfung überlassen haben will.⁴⁵ Außerdem sprechen einige Datierungen gegen eine Entstehung im Zusammenhang mit dem frühen Romanprojekt.

Das Konzept und die Geschichte des in der Sekundärliteratur und auch von Anders so häufig erwähnten Romans lassen sich durch die publizierten Fragmente, die aus dem Projekt hervorgegangenen Erzählungen und einige Hinweise von Günther Anders wenigstens skizzieren. In einem Interview mit Matthias Grefrath hat Anders den Rahmen des Romans gerafft beschrieben. „Molussien‘ ist ein erfundenes Land. Das Buch bestand aus vielen, wohl hundert Geschichten, die wie die aus ‚Tausendundeine Nacht‘ ineinanderhingen. Inhalt des Buches war die Mechanik des Faschismus. Erzählt wurden die Geschichten von Gefangenen, die von der ‚molussischen‘ Gestapo in einem unterirdischen Gefängniskeller festgehalten wurden. Die Fabeln, Geschichten und Maximen wurden von den Gefangenen der alten Generation denen der jüngeren weitergereicht, von diesen wiederum denen der übernächsten – bis der ‚corpus der Lehren‘ nach dem Zusammenbruch der Terrorherrschaft wieder ans Licht kam.“⁴⁶

Konrad Liessmann hat eine „stark verkürzte Version“ von 348 Seiten aus dem Jahr 1938 in Händen gehabt⁴⁷ und eine Paraphrase des Inhalts gegeben, der die kurzen Erinnerungen Günther Anders’ ergänzt. Die Bedeutung der Fabeln der *Molussischen Katakombe* und ihrer mündlichen Wiedergabe wird durch die Dunkelheit, in der die Gefangenen des archaischen totalitären Systems Molussiens gehalten werden, betont. Für die Gefangenen wird in „der absoluten Dunkelheit der Katakombe, in der sie sich [...] nie sehen und die Wahrheit der Vernunft tatsächlich nur vernehmen, das Erzählen der Geschichten zur Methode des Überlebens, die sich erst am Schluß, als die Wirklichkeit die Parabelkette einholt, aufhebt“⁴⁸.

Aufgeschrieben und damit für die Zukunft konserviert werden die Fabeln von den Gefängniswärtern. Der letzte in der Kette der Überlieferer opfert sich nämlich im Kampf um die Freiheit und löst so einen Streik und eine siegreiche Revolution aus. Das ist zwar für die Opposition des Romans der lang erhoffte Erfolg, die Geschichten jedoch wären damit der Vernichtung preisgegeben, wenn sie nicht notiert worden wären. Eine zusätzliche Ebene wird mit dem fiktiven Herausgeber eingegeben, der mit der Veröffentlichung der Fabeln gegen eine allgemeine Verhöhnung des Geistes und gegen die organisierte Verdummung angehen will.

Im Groben sind damit der Handlungsrahmen des Andersschen Romans und seine Geschichte beschrieben. Die Verfremdung von Schauplatz, Geschichte und Figuren wird einge-

setzt, um detaillierte Zensurvorschriften zu umgehen oder um durch sie einen von Gewohnheit und Alltag unbehelligten distanzierten Blick auf ein Problem werfen zu können. „Es ist peinlich, Fabeln oder Sprichwörter zu erklären. Sie selbst sind Erklärungen. Und eine bessere Sorte als alle anderen: denn zugleich sind sie Warnungen. Müssen sie übersetzt werden, so beweist dies die schlechte Qualität. Und sind sie übersetzt, so klingen sie gewöhnlich und wirkungslos“⁴⁹, heißt es in der *molussischen Katakombe*.

Anders selbst betont bei der Diskussion der Brechtschen Verfremdung aber nur den zweiten künstlerischen Schwerpunkt. Die Verschiebung des Schauplatzes nach Indonesien, die Adaptation des platonischen Höhlenmotivs und die Historisierung der Geschichten, dieses „Verfahren der geographischen und zeitlichen Verfremdung“ ist in der nicht-nazistischen und anti-faschistischen Literatur dieser Zeit gängiges und häufig benutztes Mittel.⁵⁰ Die Autoren versuchten, soweit sie in Deutschland geblieben waren oder dort noch zu publizieren hofften, einerseits einer drohenden Zensur zu entgehen, indem sie ihr Thema und ihren Schauplatz so wählten, daß sie mit den aktuellen Bedingungen nichts zu tun haben schienen, oder sie verloren immer mehr, soweit sie im Exil lebten, den genauen Einblick in die Lebensverhältnisse in Deutschland und wählten deshalb andere, für sie einsehbarere Kulissen. Dennoch ließen viele nicht davon ab, mit ihren Schriften auf Deutschland Bezug nehmen zu wollen, wenn auch sehr versteckt. Gegeben „werden sollte immer das zeitgenössisch Vertraute in historischer Verfremdung, gemeint waren immer Hitler oder Verfolgungsvorgänge aus dem Dritten Reich“⁵¹. Wie mißverständlich das sein konnte, zeigt die Wiederveröffentlichung des 1935 erschienenen Romans *Die Mauer schwankt* von Wolfgang Koeppen im Jahr 1939 unter dem Titel *Die Pflicht*.

Koeppens Versuch, das Verhältnis von Pflicht und individuellen Interessen zu thematisieren, ohne den Nationalsozialismus und die von ihm propagierte absolute Autoritätshörigkeit zu stützen, war spätestens mit dem Wechsel des Verlages und dem Abrücken vom ursprünglichen Titel, der die Zweifel Koeppens noch sehr stark betonte, gescheitert. Es ist wohl unmöglich gewesen, als Nicht-Nazi im nationalsozialistischen Deutschland zu publizieren, ohne sich auf tiefgreifende Kompromisse einzulassen.⁵² Mit der Historisierung seines Romans reagiert Anders nun aber nicht auf Nazi-Herrschaft und Exil. Der *Molussen*-Roman war aber bereits Anfang 1933 fertiggestellt. Seine Konzeption läßt sich also eher mit der Bedrohung durch den nationalsozialistischen Terror bereits während der Endphase der Weimarer Republik erklären, dem Anders mit der Wahl des exotischen Ortes einerseits begegnen, andererseits entgehen wollte.⁵³

Eine seiner Fabeln legt aber noch eine weitere Möglichkeit nahe: Auf das Lob zweier Zuhörer, wie sehr es ihm doch immer wieder gelinge, seine Einsichten in Bilder zu übersetzen, antwortet darin der Fabeldichter Äsop abwehrend, daß keine Rede davon sein könne, daß er mit Einsichten beginne. „Womit es beginnt? [...] Regelmäßig mit einem Bilde, das zwar verrät, daß es etwas bedeutet, das steht jedem auf der Stirne geschrieben – nie dagegen, jedenfalls niemals sofort, und eben auch mir nicht, was es bedeutet. Aus diesem Grunde, weil keines mir sein Geheimnis verrät, mache ich mich dann eben ans Deuten und Übersetzen. Also wohlgehemmt nicht daran, eine Einsicht ins Bild zu übersetzen – das mögen Allegoriker tun – sondern daran, ein Bild in eine Einsicht zu übersetzen. Was du ‚Fabeln‘ nennst, sind umgekehrte Allegorien.“ (F, S. 99) Dahinter eine in Grundzügen erkennbare Produktionsgeschichte der Anders'schen Fabeln zu vermuten ist naheliegend und deutet auf seine Freude am Bild und am Erzählen hin, neben der rationalen Erkenntnis der drohenden Gefahr durch den Nationalsozialismus. Beides, Freude am Erzählen und intentionales Erzählen, sind bei

Anders, wie nicht zuletzt in dieser kleinen Fabel zu sehen ist (das Bild, „das [...] verrät, daß es etwas bedeutet, das steht jedem auf der Stirne geschrieben“), kaum zu trennen.

Eine aufklärende Wirkung gemäß Anders' eigenen Ansprüchen hat der Roman jedenfalls nicht mehr haben können, da er weder in Deutschland noch in einem Exil-Verlag erschienen ist. Selbst wenn dies aber geschehen wäre, müßte wohl angenommen werden, daß der *Molussen*-Roman wie die gesamte Exil-Literatur ohne die erhoffte Wirkung geblieben wäre. Die Bemühungen der Exilanten um ihre zurückgebliebenen Landsleute waren im intendierten Sinne, nämlich daß sich die deutsche Bevölkerung vom Nazi-Regime selbst befreit hätte, ergebnislos, wie etwa auch die Rundfunksendungen der Alliierten, bei denen deutsche Exil-Autoren mitwirkten, kaum einen Einfluß auf die Entwicklung in Deutschland hatten und bestenfalls die Bedingungen für die Zeit nach der nationalsozialistischen Herrschaft verbessern helfen konnten. „Die wirkliche Wirkung“, schreibt Richard Löwenthal über seine Mitarbeit an den alliierten Propagandasendungen, „war die Heranbildung einer Reihe von Menschen, die dann beim Aufbau eines neuen demokratischen Deutschlands etwas leisten konnten“⁵⁴. Aber dafür wäre nach dem Krieg der Roman zu spät gekommen. Anders verzichtete damals auf eine Veröffentlichung, da das Manuskript „seine Funktion, die es zu erfüllen niemals die Gelegenheit gehabt hat, vollends eingebüßt hat“⁵⁵.

IV

Die publizierten Passagen aus *Die molussische Katakombe* divergieren im ganzen derart, daß sie einen eher unzusammengehörigen, zufälligen Eindruck machen. Anzunehmen ist, daß Anders Teile des ursprünglichen Manuskriptes später weitergeschrieben und stark verändert hat. So sind die beiden umfangreichsten Erzählungen, *Kosmologische Humoreske* und *Der Ahnenmord*, 1954 bzw. 1951 datiert, also rund zwanzig Jahre nach dem *Molussen*-Roman, zu dessen Themenkreis sie gehören.⁵⁶

Die frühere der beiden Erzählungen, *Der Ahnenmord*⁵⁷, beschreibt das molussische Bestattungsritual, das dem Problem begegnen sollte, wie der beschränkte Begräbnisraum in der „unterhalb Molussiens gelegenen Gräberstadt“ (E, S. 241) mit der ständig zunehmenden Zahl der Toten vereinbart werden kann. Die Erzählung ist sehr breit als ethnographischer Bericht mit Literatur- und Quellenangaben konzipiert und beschäftigt sich eingehend mit der Auslegung von überlieferten, das Ritual anleitenden Hieroglyphen. Wiedergegeben wird, wie die Söhne eines Verstorbenen in einer streng vorgeschriebenen nächtlichen Aktion in die Gräberstadt eindringen und dort Großvater und Urgroßvater umbetten. Sinn der Aktion ist, Platz für den jüngst Verstorbenen zu schaffen, indem der Urgroßvater aus der Grabstätte entfernt und in ein Massengrab gebracht wird, der Großvater dessen Platz einnimmt und der Vater den des Großvaters. Nachdem die beiden Söhne ihr Werk vollendet haben, kehren sie auf ebenso ritualisiertem Wege in ihr alltägliches Leben zurück.

Anders scheint weniger eine Satire auf ethnographische Untersuchungen als eine Problematisierung der historischen Überlieferung beabsichtigt zu haben. In seinem „Anhang II“ gibt er einen Hinweis: „Keine Frage, die Geschichte selbst ist ein Prozeß nicht abbrechender Selbstliquidierung, selbst eine Art kontinuierlichen ‚Ahnenmordes‘. [...] Unsere Geschichtsignoranz gehört zum Wesen der Geschichte selbst.“ (E, S. 286) Zwar stellen Machthaber immer sich selbst und ihre Rechtmäßigkeit dar und verschweigen dabei (notwendig) die unterworfenen Gegner und deren Ansprüche. Geschichte ist Geschichte der Herrschenden, oder in den Worten Günther Anders: „Die Entscheidung darüber, was wir heute geschichtlich

wissen oder nicht wissen, ist in den Machtkämpfen der Vergangenheiten bereits getroffen worden.“ (E. S. 287) Aber obwohl die dabei entstehenden Defizite (eine Geschichte der Sklaven, deren Fehlen Anders moniert) zu bedauern sein mögen, ist Geschichte ohne den Verlust und die Konstruktion von Informationen nicht denkbar. „Will Geschichte weitergehen, dann ist es ihr eben grundsätzlich unmöglich, das ganze Gepäck ihrer Vergangenheiten mit sich weiterzuschleppen. Und zuweilen ist sie, um selbstbewußt weiterzukommen, umgekehrt dazu genötigt, sich eine Vergangenheit, die sie ad hoc erfunden hat, als Gepäck aufzuladen. Sie ist also notwendigerweise Geschichte ihrer Selbstenstellung und ihrer Selbstvergessenheit, zuweilen sogar Geschichte ihrer nachträglichen, gleichfalls entstellenden, Selbstproduktion.“ (E. S. 288)

Auf den ersten Blick hat diese Fabel wenig mit einer Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus zu tun und mündet eigentlich weitgehend in ein Referat gängiger Thesen zur Funktion der Kunst und Geschichtsschreibung in der Gesellschaft, etwa in die, daß sich jede Generation einen neuen Zugriff auf ihre Geschichte verschaffen muß, sich die Erarbeitung einer Geschichte immer wiederholt und sich bei der Neudiskussion eben auch die Gewichtung der historischen Daten und Informationen verschiebt. Dies bestätigt im wesentlichen den Eindruck, daß Anders die Folie seines *Molussen-Romanes* später für andere Zwecke benutzt hat, ihn, wie Konrad Liessmann schreibt, als seinen Privatmythos verwendet.⁵⁸ Es geht in *Ahnenmord* um das Verhältnis zur Vergangenheit, die Balance zwischen Vergangenheitskonservierung und -vernichtung. Die Erzählung ist also eher denkbar als Beitrag zu den Bewältigungsversuchen oder zur Bewältigungsverweigerung nach 1945 in Deutschland denn als aus der direkten Konfrontation mit der Machtübernahme der Nazis und dem Exil entstanden.

Andererseits zeigt der Abdruck einer kleinen Episode aus der *Molussischen Katakombe*, daß die Verbindung zwischen politischer Intention und literarischer Verarbeitung nicht unbedingt kurz-schlüssig sein muß, damit der Anspruch der Rahmenhandlung eingelöst wird.

Welche Faschismus-Kritik in der Fabel *Die Autorität*⁵⁹ formuliert sein könnte, erschließt sich nämlich nicht auf den ersten Blick, insofern verstehen sich die Fabeln, spätestens wenn sie aus ihrem Kontext gelöst sind, nicht von selbst und bedürfen der Auslegung. Anders berichtet darin von dem Prinzen Gey, den der bärtige Mee lehren soll, wie man sich als König zu verhalten habe. Gey trifft Mee dabei an, wie er dem Wetter befiehlt, was sich bei genauerem Hinsehn als die recht kurzfristige und genaue Vorhersage dessen herausstellt, was sowieso geschehen wird. Das Regieren sei ein schweres Geschäft, das einen ganz schön in Atem halte, gibt Mee zu verstehen. „Was tust du?“, fragte mürrisch Gey. „Ich befahl das Zeitgemäße. [...] Ich befahl das Seiende. Ich befahl, was ich nicht verhindern konnte. Tue wie ich, und deine Autorität wird unangreifbar bleiben.“⁶⁰ Eine Erklärung ist wenigstens über zwei Wege möglich. Zum einen über Anders' Produktion von Fabeln, die er stets vom Bild her entwirft und erst dann auslegt. Zum anderen, und damit eben eng verbunden, durch die Adaptation Machiavellischer Herrschaftslehren, mit der Anders einen reflektierten Umgang mit Herrschaft und Politik vorschlägt. Zum speziellen Problem, ob sich denn politische Macht darauf beschränken kann, nur das Unausweichliche zu tun, bezieht Anders ausdrücklich keine Stellung. Weder Gey noch Mee sind als Alter Ego Anders' zu entziffern.

Zu bedenken ist jedoch, daß Anders den Text zu einem Zeitpunkt publiziert, zu dem den Nazis die Machtübernahme gelang und die Situation sich in Deutschland drastisch zuspitzte. Die kleine Fabel ließe sich somit auch als eine, wenn auch versteckte Kritik an der Macht-Politik der Linken verstehen, die sich sogar, um an der Macht zu bleiben, dem Untergang

aussetzt, wenn der sich nicht vermeiden läßt. Die Veröffentlichung am 28. Februar erscheint so gesehen als der Abgesang auf die Weimarer Republik. Mit dem Reichstagsbrand in der Nacht zuvor beginnt der Exodus aus dem NS-Deutschland. Eine Woche nach der Veröffentlichung dieses Textes können die Nazis in der Wahl vom 5. März 1933 ihre Macht stabilisieren und die Verfolgung ihrer Gegner beginnen.

Die Erzählung *Der Ahnenmord* paßt in einem solchen Kontext thematisch zum Interesse der Nazis an einer von ihnen festgelegten Interpretation der Vergangenheit. Sie verbanden die Deutung der Geschichte mit der Behauptung einer pur deutschen Vergangenheit und brachten der Germanenforschung einen beachtenswerten Aufschwung (dessen Ergebnisse zum Teil bis heute rezipiert werden und Anerkennung finden). Die Zurichtung der Vergangenheit auf eine Legitimierung der Herrenmenschen-Ideologie ist überdeutlich und bestätigt die möglichen Bezüge. Problematisch ist aber die eindeutige Zuweisung. Die Verfremdung in der Fabel läßt relativ viele, zum Teil widersprechende Interpretationen zu. Wenn der Rahmen fehlt, insbesondere der Hinweis auf die Diktatur in Molussien und deren Fall, ist die Verbindung mit dem *Molussen-Konvolut* eher willkürlich.

Ähnlich verhält es sich mit der zweiten großen Erzählung, die aus dem Kontext des *Molussen-Romanes* entstanden ist. Die *Kosmologische Humoreske*⁶¹, 1954 geschrieben, behandelt die Zusammenarbeit zwischen der Personifizierung des Nichts, Frau Nu, und dem Gott Bamba, der das Sein darstellt, mit der die Erschaffung einer Welt möglich wurde. Frau Nu entdeckt eines Tages in ihrem Nichts etwas, das ohne zureichenden Grund entstanden ist, Bamba eben, und verfällt schockiert in einen verzweifelten Putzwahn, in dem sie alle Ecken und Winkel ihres Reiches (des Nichts immerhin) von diesen immer wieder entstehenden Seins zu säubern versucht. Schließlich gewöhnt sie sich an den Neuling, der glücklicherweise eine Ausnahme geblieben ist, und hofft, daß sich damit alles geregelt hat, als dieser auf die von Langeweile und Einsamkeit erzeugte Idee kommt, doch einfach eine Welt zu erschaffen. Da diese aber nun geringer sein muß als er, sein privilegiertes Spielzeug gewissermaßen, ist ihm solch eine Creatio nur möglich in Kooperation mit Frau Nu, die für die Differenz zwischen Sein und Schöpfung verantwortlich und notwendig ist. Die Kooperation dieser beiden sich widersprechenden Prinzipien, Nichts und Sein, für die Produktion des Seienden ist natürlich nicht ohne weiteres möglich, und ihr Zustandekommen schildert Anders in aller vernünftigen Ausführlichkeit.

Den ernsthaften Hintergrund verdeckt Anders dabei nur oberflächlich, geht es ihm doch anscheinend um eine ironisierende Brechung der philosophischen Reflexion über die Entstehung des Daseins. Mythologische Schöpfungsberichte und Bezüge zur Heideggerschen Ontologie⁶² sind verarbeitet und in eine kaum ernstzunehmende Erklärungsvariante übergeleitet, wie denn die Existenz und ihre Vergänglichkeit miteinander verträglich und erklärbar sind. Insofern ist sicherlich auch der Bezug zum ursprünglichen *Molussen-Projekt* denkbar, zudem vermittelt über eine „Molussische Legende“, die Anders der Erzählung vorangestellt hat, und inhaltlich über die Verbrämung von Mythologie und Ontologie, die der Nationalsozialismus vornahm. Die Niederschrift der Erzählung in den 50er Jahren ist möglicherweise mit der Kontinuität dieser Ideologeme, insbesondere der Heideggerschen Philosophie im bundesdeutschen Kulturbetrieb erklärbar. Aber auch hier sind die Zuweisungen eher unverbindlich und weitgehend auf die gemeinsame Handlungsfolie reduzierbar, die Anders in seinem ursprünglichen Projekt entworfen hat.

Signifikant anders und einfacher verhält es sich mit der Erzählung *Learsi*⁶³, die Anders in der Emigration 1933 geschrieben hat. Es fällt auf, daß Anders die beiden direkt nach der

Emigration verfaßten Erzählungen (von denen hier nur eine näher behandelt zu werden braucht) aus dem *Molussen*-Kontext löst und erst sehr viel später wieder darauf zurückkommt. Anders erzählt von dem Versuch des Learsi aus Bochotien, sich in Topilien zu integrieren, mehr noch, das ganze Topilien zu erfassen. Hinter dem Namen der Hauptfigur verbirgt sich, wie sehr schnell trotz der Verfremdung von Schauplatz und Figuren zu erkennen ist, das jüdische Volk, Israel. Learsi spricht, angelehnt ans Jiddische, einen Dialekt, den „man sieben Jahrhunderte früher auch in Topilien gesprochen hatte“ (E, S. 96), er ist also noch verständlich, jedoch sofort als Außenseiter, als Fremder erkennbar. Der Fremde aber ist der Gefährliche, da er weder die Regeln der Gruppe kennt noch ihre Ziele teilt, und ist deshalb, wenn der Zusammenhalt der Gruppe nicht mehr funktioniert, der Sündenbock par excellence.

Die Erzählung ist in zwei große Abschnitte unterteilt. Der erste spielt im „Südhof“ im südlichen Departement Topiliens. Learsi quartiert sich darin ein, obwohl alles von Dauermietern belegt ist, und beginnt den Gasthof zu erkunden. Er will alles wissen und aufnehmen, als Garantie dafür, daß er dieses Topilien vollständig kennt. Er identifiziert sich bald mit dem Gasthof und setzt dies in Habitus und Verhalten soweit um, daß er von den Gästen, Angestellten und sogar dem Direktor selbst für ein Mitglied der Direktion gehalten wird. Um aber die Vollständigkeit seines Wissens zu garantieren, um „wirklich dazuzugehören, um wirklich die Fremdheit zu verlieren, da braucht man schon beides: das Ganze und das Einzelne“ (E, S. 99). Also wechselt Learsi die Rollen. Eine Weile wird er auch zu einem der Gäste, nimmt ihre Gewohnheiten und Allüren an, ihre Vorbehalte und Abneigungen, und schließlich geht er in den Keller und wird einer der Arbeiter und Bediensteten, imitiert auch deren Verhalten und Gestik derart, daß er auch ihr Vertrauen erwirbt. Learsi pendelt zwischen diesen drei Gruppen, wird für alle drei ein bevorzugter Gesprächspartner und teilt ihre Geheimnisse. Aufglockert von den geringen Vorbehalten gegen Bochoten im sozialen Unterbau des Hotels, bei den Bediensteten, wird er zum Fürsprecher ihrer Interessen. Es gibt Unruhe bei den Arbeitern, die auch der Direktion nicht verborgen bleibt. Als Learsi wieder in die oberen Etagen zurückkehrt, wechselt er wieder die Rolle, wird zum Vertrauten des Direktors, aber mit dem Wissen, das er im Keller gesammelt hat, und verspricht, vom Direktor um Hilfe gebeten, sich um diese Unruhen zu kümmern. Learsi ist nun soviel Südhof wie niemand anders. „Learsi und der Südhof waren eins.“ (E, S. 110) Diese Balance zwischen den verschiedenen sozialen Gruppen zerbricht, als ein Sturm über den Südhof fegt und ihn niederzureißen droht. Erst jetzt fällt auf, daß Learsi allen drei Gruppen bekannt und vertraut ist, und so dauert es nicht lange, bis sich die durch die externe Gefährdung provozierte Angst auf ihn als Sündenbock entlädt, sie ihn als Dieb und Spion vertreiben, da er die Schranken zwischen den sozialen Gruppen nicht beachtet hat. Über dieses ‚Erlebnis‘ stellt sich schließlich sogar eine wenigstens kurzfristige ‚Volksgemeinschaft‘ her: „Und alle, die Learsi zugleich geliebt hatte, waren sich völlig einig, daß man sie zusammen nicht lieben durfte. Und je mehr er blutete, desto fröhlicher wurde ihre Gemeinschaft.“ (E, S. 114) Hier klingt der Einfluß der jüdischen Intelligenz in der Arbeiterbewegung ebenso an wie die auffallende Einhelligkeit, mit der sich nach 1933 alle Bevölkerungsschichten in Deutschland für die propagierte, alle sozialen, ökonomischen und politischen Divergenzen überdeckende ‚Volksgemeinschaft‘ begeistern und sich schließlich in die quasi industriell betriebene Vernichtung der jüdischen Bevölkerung einbeziehen ließen.

Im zweiten Abschnitt versucht Learsi einen neuen Anlauf, sich mit dem Gesamten zu identifizieren, diesmal in der Hauptstadt Topiliens. „Aufs Topilische kommt es an, aufs Ganz-Topilische. Und alles andere ist halbe Sache.“ (E, S. 126) Auch hier dauert es nur eine

kurze Zeit, bis Learsi sich wieder wesentlich besser auskennt als alle Bochoten und sogar als Reiseführer arbeiten kann. Schließlich ist der Fremde genötigt, sich das Wissen über seine Umgebung völlig anders, systematischer, auch gründlicher und weitgehender anzueignen, als derjenige, der in ihr aufgewachsen ist und alle ihre Bedingungen verinnerlicht hat.

Learsis Bekanntschaft mit einem Herrn Lerse, gleicher Herkunft, nur bereits länger im Lande, gerät zur Konkurrenz unter ihnen um den vermeintlich knappen Platz im Lande. Also sucht er die Alteingesessenheit, probiert er sich als „Herr Südler“, seit 700 Jahren im Lande: Wir „haben uns zu fügen“, sagt Herr Südler, und: „Wir halten uns im Rahmen der topilischen Vorschläge.“ (E, S. 138) Integration im genau abgegrenzten sozialen Raum, unter genau geklärten Bedingungen und, wie die Erpressungen, denen Learsi ausgesetzt ist, zeigen, auch nur unter revidierbaren Umständen. Der Mikrokosmos Südhof wird abgelöst durch den komplexeren der Hauptstadt. Die Einübung in das Leben im fremden Lande wird durch den Ernst der Praxis ersetzt. Die Figuren werden zahlreicher, die gegenseitigen Abhängigkeiten stärker, die Möglichkeiten, der Ablehnung durch die alteingesessenen Topilier zu entgehen, ebenso größer wie deren Mittel, Learsi unter Druck zu setzen.

Der eine Ausweg aus dieser Zwangssituation ist die bedingungslose Integration, für die Lerse steht. Als Learsi die Kathedrale besucht, die für ihn das vornehmste Dokument topilischer Kultur ist, findet er dort den dem topilischen Kultus ergebenen Lerse im meditativen Kopfstand. Lerse gesteht Learsi seine Abneigung und begründet sie mit seiner gefährdeten Anerkennung. „Ein Topilier, der, wie ich, pausenlos in Gefahr schwebt, als Bochote verdächtigt zu werden, der ist auch pausenlos dazu verpflichtet, sein Topiliertum zu betonen und zu beweisen, daß ihm nicht ferner liegt, als Bochoten Topiliern vorzuziehen.“ (E, S. 166) Wobei Lerse stets betont, immer Topilier gewesen zu sein. (E, S. 167) Learsi zieht daraus die naheliegende Konsequenz: „Um wirklich Topilier zu sein, würde er topilischer sein müssen als die Topilier selbst.“ (E, S. 168)

Das Zusammentreffen mit seinem „Doppelgänger“ spitzt die Situation weiter zu und zeigt die andere Möglichkeit. Ist Lerse bereits weitgehend ununterscheidbar (aber revidierbar) integriert, ist der Doppelgänger in derselben Lage wie Learsi selbst. Beide stehen also in der Konfrontation zu den Topiliern: „Sie machen uns solidarischer als wir eigentlich sind.“ (E, S. 148) Mehr noch, sie werden miteinander identifiziert. Für die Augen der Einheimischen, der Gruppenzugehörigen, sind sie alle gleich. Deshalb wird der Doppelgänger in das Zimmer Learsis gebracht, also ihm sozial zugeordnet und auf diese Weise mit ihm ‚identifiziert‘, obwohl sie sich nicht ähnlich sind. Deshalb wird der Doppelgänger gesteinigt, obwohl eigentlich Learsi unterstellt wurde, der Dieb zu sein. Deshalb übernimmt Learsi wenigstens für eine Weile die Rolle des Familienvaters von seinem Doppelgänger. Die Formierung der sozialen Gruppe kommt auf den Druck der Außenwelt zustande.

Aber der Tod des Doppelgängers, das Weggehen Learsis, seine Furcht, auf jeden Fall für den Mörder des Doppelgängers gehalten zu werden, seine Unternehmungen, um den Toten zu verstecken, zerbrechen diese Solidarität wieder und werfen Learsi wieder in seine Isolation zurück. Die Integration in die topilische Gesellschaft ist nur vorübergehend, die Grundlagen für eine dauernde Integration sind nicht vorhanden. Die Vertreibung oder die Vernichtung ist deshalb unausweichlich. Günther Anders wählt für Learsi die Vertreibung.

Die Nähe zur Emigration Günther Anders' legt eine Übertragung auf die Geschichte der Juden in Deutschland nahe.⁶⁴ Die Zerstreuung in die Diaspora, wiedergegeben in der Geschichte der Bochoten, die Integrationsbemühungen gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, der Zwang zur intensiven Auseinandersetzung mit der fremden Kultur und

die demonstrative Identifizierung mit ihrer Geschichte, die erzwungene und aufgekündigte Solidarität der Fremden, die mangelnde Grundlage für ein gleichberechtigtes Zusammenleben sind Charakteristika der jüdischen Gemeinde in Deutschland und ihres Scheiterns, die für Anders in der Situation der Emigration das brennendste Thema gewesen sein müssen. Er bleibt trotz aller Verschiebungen und Verfremdungen nahe an der Realität. Die Namensumstellungen (Learsi – Israel, Sesom – Moses) und die unverstellten Paraphrasen zur Geschichte der Juden in Deutschland verbergen das Thema nicht und erleichtern die Übertragung. Eine Integration in den *Molussen*-Roman nahm Anders aber nicht vor, vielleicht weil er verhindern wollte, daß das Thema hinter der Kulisse Molussiens verschwindet. Die Rückgabe des Manuskriptes durch die Gestapo⁶⁵ war für ihn möglicherweise ein Hinweis darauf, daß der Versuch, seine Absichten durch eine Verfremdung zugleich deutlicher und versteckter zu formulieren, auch ihre Nachteile hat, nämlich die der Beliebigkeit und Unlesbarkeit, seine Fabeln also doch, leider, übersetzt werden müssen und damit wirkungslos oder banal werden können.

Siglen

- AdM = Die Antiquiertheit des Menschen (vgl. Anm. 4)
 E = Erzählungen (vgl. Anm. 2)
 F = Fabeln (vgl. Anm. 3)
 MoW = Mensch ohne Welt (vgl. Anm. 6)

Anmerkungen

- 1 Weder die Germanistik noch das Feuilleton haben Anders als Literaten zur Kenntnis genommen. Wie das literarische Publikum reagiert, ist nicht ganz klar. Den vorgeblich schlechten Absatz (worunter sicherlich eher die mangelnde Reaktion des schreibenden Metiers zu verstehen ist) seiner bei Suhrkamp erschienenen Sammlung von Erzählungen erklärt sich Anders 1982 in den „Ketzerreien“ (München: Beck 1982, S. 128) damit, daß die „Kosmologische Humoreske“, die zu diesen Erzählungen gehört, „einen Grad von Voraussetzungslosigkeit voraussetzt, den man bei fast niemandem voraussetzen kann“. Zwei Jahre später erschien jedoch eine Neuauflage, wenn auch unter anderem Titel. Die beiden Aufsätze von Konrad Liessmann sind die einzigen germanistischen Arbeiten zu Günther Anders. Konrad Liessmann: Die Schönheit der Gorgo. Günther Anders und die Literatur. In: Das Pult 14(1982)65, S. 17-23. Neuerdings auch: Konrad Paul Liessmann: Die Herrschaft der Lüge. Zu Günther Anders' Roman „Die molussische Katakombe“. In: Manuskripte 31(1991)9, Nr. 113, S. 113-115.
- 2 Günther Anders: Kosmologische Humoreske, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978. 2. Aufl. unter dem Titel Erzählungen. Fröhliche Philosophie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984.
- 3 Günther Anders: Der Blick vom Turm. Fabeln. Mit Bildern v. A. Paul Weber, München: Beck 1968, 3¹⁹⁸⁸.
- 4 Günther Anders: Die Antiquiertheit des Menschen, Bd. 1: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution, München: Beck 1985/7; Bd. 2: Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution, München: Beck 1986/4.
- 5 Günther Anders: Tagebücher und Gedichte, München: Beck 1985.
- 6 Gesammelt in: Günther Anders: Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur, München: Beck 1984.
- 7 Elke Schubert (Hrsg.): Günther Anders antwortet, Berlin 1987, S. 61.
- 8 Vgl. Thomas H. Macho: Die Kunst der Verwandlung. Notizen zur frühen Musikphilosophie von Günther Anders. In: Merkur 45(1991)Nr. 507, S. 475-484.
- 9 Vgl. Elke Schubert (Hrsg.): Günther Anders antwortet, S. 29f.

- 10 Mir sind nur 16 Beiträge für den Börsen-Courier bekannt, von denen 14 mit Günther Stern gezeichnet sind u. die zwischen dem 23.1.1932 u. dem 26.2.1933 erschienen sind (Mitteilung Gregor Ackermann). Nach Werner Reimann (Verweigerte Versöhnung. Zur Philosophie von Günther Anders, Wien 1989, S. 29) hat Anders im Schnitt wöchentlich einen Artikel gezeichnet, was die hier genannte Zahl wesentlich erhöhen würde, andererseits aber nicht den Zwang erklärt, wie auch Reimann meint, ein Pseudonym zu wählen. Vgl. dazu den Erklärungsversuch von Thomas H. Macho in: Merkur 45(1991)Nr. 507, S. 483f.
- 11 Die wichtigsten Publikationen von Günther Anders im Exil sind neben den Aufsätzen für die „Recherches philosophiques“ (siehe Anm. 24) die Gedichte für den „Aufbau“. Vgl. zu den Zeitschriftenbeiträgen Günther Anders' im Exil Lieselotte Maas: Handbuch der deutschen Exilpresse 1933-1945, 3 Bde., München, Wien 1976-1981. Lieselotte Maas weist Beiträge in folgenden Zeitschriften nach: Aufbau (New York), Deutsche Blätter (Santiago de Chile), Deutsche Nachrichten (Kopenhagen), Deutsches Volksecho / Deutsch-Kanadische Volkszeitung (New York), Neues Deutschland (Mexico), The German American (New York), Neue Welt (Los Angeles), Die Sammlung (Amsterdam) und Volksblatt (Buenos Aires).
- 12 Vgl. Frithjoff Trapp: Deutsche Literatur im Exil, Bern, Frankfurt a.M., New York 1983, S. 57, zum Vergleich S. 140 ff.
- 13 Der Hungermarsch. Novelle von Günther Anders. In: Die Sammlung 2(1934/35)6, S. 294-314 (Reprint in 2 Bdn., München 1986). Auffallend ist, daß in „Escape to Life. Deutsche Kultur im Exil“ (München 1991, englischsprachige Erstausgabe 1938) von Erika u. Klaus Mann Anders fehlt, trotz der Publikation seiner Erzählung in Klaus Manns Sammlung. Ganz glücklich scheinen Klaus Mann u. Fritz Landshoff von Querido mit dem Abdruck der Novelle nicht gewesen zu sein. In den Erinnerungen von Landshoff gibt es zwei Hinweise auf Günther Anders. Der erste in einem Brief vom Februar 1935 an Klaus Mann ist etwas rätselhaft, in einem zweiten Brief an Arnold Zweig vom 2.7.35 bestätigt Landshoff den Eingang eines Manuskriptes von Dr. G. Stern, verspricht auch, es zu prüfen, gibt aber zu bedenken, daß er mit dem Vorabdruck eines Teils des Werkes in der Sammlung nicht besonders zufrieden gewesen sei (Fritz Landshoff: Erinnerungen eines Verlegers, Berlin 1991, S. 236 u. 240).
- 14 Vgl. Elke Schubert (Hrsg.): Günther Anders antwortet, S. 30.
- 15 Max Horkheimer: Gesammelte Schriften, Bd. 12. Frankfurt a.M. 1985, S. 579.
- 16 Vgl. Elke Schubert (Hrsg.): Günther Anders antwortet, S. 28.
- 17 Auf die Dialoge trifft insbesondere zu, was für das autobiographische Schreiben insgesamt gilt: daß nämlich die Rekonstruktion weitgehend Konstruktion ist und ebenso fiktive Elemente enthält wie ausgesprochen fiktive Texte. Literatur ist, so gesehen, immer Konstruktion einer besonderen Realität mit besonderen Gesetzmäßigkeiten. Die Differenz zwischen Realität und Fiktion ist jeweils neu zu bestimmen. Im Falle Günther Anders' ist Aufmerksamkeit für diese Differenz vor allem deswegen besonders zu beachten, da er sich als dezidiert zielorientiert begreift.
- 18 Vgl. etwa die Erinnerungen an Bertolt Brecht, die in „Mensch ohne Welt“ (S. 135-153) wiederabgedruckt sind.
- 19 Der Mann auf der Brücke. Tagebuch aus Hiroshima und Nagasaki, 3-189, im einzelnen: S. 18-22, 52-55, 56-58, 72f., 77-80, 95-99, 105-109, 152-171, 180f. Enthalten ist in dem Tagebuch auch eine Noah-Geschichte, die Günther Anders einem Geistlichen erzählt.
- 20 Vgl. Bd. 1, S. 145 eine kurze Unterhaltung, die die Bedeutung der Medienwelt illustrieren soll, S. 172-174, wo Anders erzählt, wie er einem nordamerikanischen Polizisten verdächtig erscheint, weil er (ohne Auto) einen Highway entlangwandert; Bd. 2: S. 316-321 über Phantastik als Realismus, S. 339-340 unter dem Titel „Der Hiob von heute“.
- 21 Elke Schubert (Hrsg.): Günther Anders antwortet, S. 115-124 u. 153-168.
- 22 Die Dichtstunde. In: Merkur 6(1952)Nr. 49, S. 224-240; Kultur und Umweg. In: Merkur 7(1953)Nr. 67, S. 864-872; Ruinen heute. In: Merkur 8(1954)Nr. 75, S. 447-454. Fabeln über Fabel. In: Merkur 9(1955)Nr. 86, S. 398-400; Über die Vernichtung der Vernichtung. Ein Tagebuchblatt. In: Merkur 12(1958)Nr. 123, S. 498. Vor elf Jahren. Aus dem Tagebuch eines Rückwanderers. In: Merkur 15

- (1961) Nr. 160, S. 597-600. Helden und Ignoranten. Tagebuchblätter während des sowjetischen Weltraumfluges. In: Merkur 17 (1963) Nr. 181, S. 223-238. Florentinische Notizen. In: Merkur 24 (1970) Nr. 268, S. 748-755. Lieben Gestern. Aus einem Tagebuch. In: Merkur 31(1977)Nr. 350, S. 673-683.
- 23 „Ketzerien“ (1982) ist weitgehend als Tage- und Notizbuch geführt. Erwähnt ist bereits das bekannteste Tagebuch „Der Mann auf der Brücke“ in „Hiroshima ist überall“ (1982), zudem gibt es große Auszüge in „Tagebücher und Gedichte“ (München 1985). An Tagebüchern liegt vor: Die Schrift an der Wand. Tagebücher 1941-1966, München 1984; Besuch im Hades. Auschwitz und Breslau 1966. Nach ‚Holocaust‘ 1979, München 1979; Lieben gestern. Notizen zur Geschichte des Fühlens, München 1986.
- 24 Une interprétation de l'a posteriori. In: Recherches Philosophiques 4(1934/35), S. 65-80. Pathologie de la liberté. Essai sur la non-identification. In: Recherches Philosophiques 6(1936/37), S. 22-54. Der zweite Vortrag wurde nach Anders' Aussage 1929 als Vortrag für die Kant-Gesellschaft Frankfurt unter dem Titel „Die Weltfremdheit des Menschen“ geschrieben, jedoch in der französischen Fassung zum ersten Mal gedruckt. Das deutsche Original ist verlorengegangen. Vgl. Elke Schubert (Hrsg.): Günther Anders antwortet, S. 36; Werner Reimann: Verweigte Versöhnung. Zur Philosophie von Günther Anders, Wien 1990, S. 20-45.
- 25 Auch in: Die Antiquiertheit des Menschen I, München 1985, 7, S. 309; II, München 1986, 4., S. 129f. Vgl. dazu Werner Reimann: Verweigte Versöhnung. Zur Philosophie von Günther Anders, Wien 1990, S. 45-78; Konrad Paul Liessmann: Günther Anders zur Einführung, Hamburg 1988, S. 21f.
- 26 Wendelin Schmidt-Dengler: „Hoch die Metapher! Hoch unsere Verdrängungen“. Zu Günther Anders' „Lieben gestern“. In: Manuskripte 31(1991)9, Nr. 113, 116-121, S. 121, Anm. 3.
- 27 Vgl. Interview mit Fritz J. Raddatz. In: Elke Schubert (Hrsg.): Günther Anders antwortet, S. 111.
- 28 Elke Schubert (Hrsg.): Günther Anders antwortet, S. 110.
- 29 „Der Hungermarsch“, der hier nicht weiter behandelt wird, beschäftigt sich mit dem Thema des Volksaufstandes bzw. mit der Haftung des Amtsinhabers für seine Handlungen. Anders hat das Thema der Verantwortung und der auseinandertretenden Rollen einer Person parallel in seinen philosophischen Essays behandelt. Die extremste Fassung und zugleich die wirkungsvollste und umstrittenste gab Anders in einem Interview mit Manfred Bissinger, in dem er es für erforderlich hielt, diejenigen, „die die Macht innehaben und uns (ein millionenfaches ‚Uns‘) bedrohen, einzuschüchtern“ (in: Günther Anders: Gewalt – ja oder nein. Eine notwendige Diskussion, München 1987, S. 24). Hier wird auch deutlich, wie Anders die Frage nach der Verantwortung der Person für die Position, die sie bekleidet, beantwortet. Vgl. auch Günther Anders: Ketzerien, München: Beck 1982, S. 337f.
- 30 Elke Schubert (Hrsg.): Günther Anders antwortet, S. 90. Die Angaben Anders' sind im Fall Sperber etwas undurchsichtig. Manès Sperber war ab Juni 1934 in Paris und arbeitete dort als Leiter des Instituts für Studium des Faschismus (INFA), das bis Frühsommer 1935 bestand. Er trat Mitte 1936 in den Calman-Lévy-Verlag ein, vorher gibt es keinen Hinweis auf eine Verlagstätigkeit, auch nicht für einen kommunistischen Verlag. Im Februar 1937 brach Sperber dann mit der KP, der Kontakt zwischen Anders und Sperber müßte also in der Zwischenzeit liegen. Anders verließ zudem bereits 1936 Frankreich (Elke Schubert [Hrsg.]: Günther Anders antwortet, S. 37), und der Verlag Calman-Lévy hat sich für die deutschsprachige Exil-Literatur nicht besonders engagiert. In der bei Wilhelm Sternfeld, Eva Tiedemann (Deutsche Exilliteratur, Heidelberg 21970) abgedruckten Liste kommt er jedenfalls nicht vor, ebenfalls nicht bei Dieter Schiller (ders. u.a.: Exil in Frankreich, Leipzig 1981, S. 73, zu Verlagen: S. 72-82). Vgl. zu den Angaben zu Sperber: Werner Licharz u.a. (Hrsg.): Die Herausforderung Manès Sperber. Ein treuer Ketzler auf der Brücke ohne anderes Ufer, Frankfurt a.M. 1988, S. 49-51. Schiller u.a. nennen als wichtigste politische Exil-Verlage: Editions du Carrefour, Editions Prométhée und Editions du Phénix. Eine Verbindung zwischen Sperber und Willi Münzenbergs Verlag Editions du Carrefour, in dem man am ehesten den „von Parteimarxisten geleitete(n) [...] Pariser Verlag, das einzige deutschsprachige Verlagshaus, das für solche Prosa in Betracht zu kommen schien“ (Elke Schubert [Hrsg.]: Günther Anders antwortet, S. 31), vermuten muß, ist mir nicht bekannt. Sperber selbst erinnert sich in seiner Autobiographie zwar an Münzenberg, aber von einer Lektoratsarbeit für ihn schreibt er nichts. Vgl. Manès Sperber: Bis man mir Scherben auf die Augen legt. All das Vergangene ..., Wien 1977, zu Münzenberg: S. 132-135. Da beinahe alle Angaben auf den persönlichen Erinnerungen der Zeitzeugen beruhen, müssen sie als unsicher gelten. Auffallend ist, daß Anders zwar auf Nachfrage heute noch bestätigt, daß Manès Sperber der fragliche Lektor gewesen sei (Mitteilung Konrad Liessmann), sich dies aber in nachprüfbaren Dokumenten bislang nicht bestätigen läßt. Nicht angemessen erscheint mir, daß die Eigenangaben Anders' offensichtlich völlig ungeprüft übernommen werden und nach und nach eine Umdeutung erfahren. So ist aus dem Lektor Manès Sperber bei Werner Fuld neuerdings der Leiter eines deutschsprachigen Verlages geworden. Vgl. Werner Fuld: Das Gefälle. Zur Kontinuität eines philosophischen Gedankens bei Günther Anders. In: FAZ v. 16.11.1991. Nachweisbar ist ein Manuskript Günther Anders' zu Anfang 1935 bei Fritz Landshoff in Amsterdam gewesen (F.L.: Erinnerungen eines Verlegers, Berlin 1991, S. 240).
- 31 Vgl. dazu MoW, S. 154, 213f.; Elke Schubert (Hrsg.): Günther Anders antwortet, S. 28. Brecht bestätigt diese Interpretation Anders': „Wenn die Bankleute sich zueinander ausdrücken oder gar die Politiker, dann weiß man, daß sie dabei handeln; selbst wenn der Kranke seinen Schmerz ausdrückt, gibt er dem Arzt oder den Umstehenden noch Fingerzeige damit, handelt also auch; aber von den Lyrikern meint man, sie gäben uns noch den reinen Ausdruck, so, daß ihr Handeln eben nur im Ausdrücken besteht und ihre Absicht nur sein kann, sich auszudrücken.“ Bertolt Brecht: Gesammelte Werke. Bd. 18, Frankfurt a.M. 1967, S. 59.
- 32 Problematisch für die Einschätzung der literaturkritischen Essays ist, daß Anders seine Arbeiten in vielen Fällen erst nach 1945 erscheinen lassen konnte, während zumindest erste Fassungen in die 30er Jahre datiert sind.
- 33 Vgl. MoW, S. 47, wo er Kafkas Literatur mit demselben Bild beschreiben will und so ausdrücklich auf die Modernität Kafkas verweist.
- 34 Vgl. dazu Jan Knopf: Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht, Frankfurt a.M. 1974, S. 27-31. Zwar kritisiert Knopf Hultbergs Auffassung der Verfremdung als erkenntnistheoretisches Prinzip und nicht als ästhetischen Begriff als zu abstrakt, besteht aber im nächsten Abschnitt auf der unlösbaren Verbindung von literarischer Technik und Ideologie, in seinen Worten von Dialektik und Verfremdung.
- 35 Günther Anders verwendet in der „Antiquiertheit des Menschen“ den Begriff Verfremdung im Unterschied zu seinen literaturkritischen Essays synonym zu Entfremdung. Vgl. zur Entwicklung des Begriffs Dimiter Daphinoff: Verfremdung. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 4, Berlin, New York 1984, S. 613-626. Hier ist speziell die literarische Technik gemeint, wenn sie auch theoretisch mit der der Entfremdung in der Gesellschaft verbunden bleibt. Zur Literatur über den Verfremdungseffekt bei Bertolt Brecht vgl. Reinhold Grimm: Bertolt Brecht, Stuttgart 31971, S. 44f.; Jan Knopf: Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht, Frankfurt a.M. 1974, S. 15-60.
- 36 Dimiter Daphinoff: Verfremdung. In: Reallexikon, Bd. 4, 613-626, S. 613.
- 37 Hans Lothar Marksches: Fabel. In: Reallexikon, Bd. 1, Berlin 1958, 433-441, S. 433, vgl. die Fabel-Definition bei Eberhard Lämmert: „die hinter ein Ordnungsprinzip gestellte Geschehnisfolge“ (S. 25), Fabel entspricht damit dem angelsächsischen „plot“ im Unterschied zu story/Geschichte, benennt also hier keine literarische Gattung sondern ein Strukturmoment des Erzählens (Eberhard Lämmert: Bauformen des Erzählens, Stuttgart 81983).
- 38 Elke Schubert (Hrsg.): Günther Anders antwortet, S. 103.
- 39 Ebenda, S. 31.
- 40 In: Berliner Tageblatt v. 28.2.1922 (Ausgabe A, Morgenausgabe, Nr. 99).
- 41 In: Austro American Tribune 2(Mai 1944)Nr. 10, S. 5, 3 (März 1945) Nr. 8, S. 9f.
- 42 Süddeutsche Zeitung v. 4.5.11.1967 (Nr. 264).

- 43 „Fortschritt“ (F, S. 13f.), „Die Eigenschaften“ (F, S. 14-16), „Das Mikroskop“ (F, S. 20-22), „Der Betrug“ (F, S. 22f.), „Das Ende“ (F, S. 26), „Der betrogene Philosoph“ (F, S. 26f.), „Der gewissenhafte Nihilist“ (F, S. 31f.), „Die drei Masks“ (F, S. 34-36), „Die Solidarität“ (F, S. 40), „Der bezahlte Defekt“ (F, S. 45f.), „Was Humanität ist“ (F, S. 52f.), „Simbas Hades-Bericht“ (F, S. 54f.), „Das Plagiat II“ (F, S. 57), „Das Pferdchen“ (F, S. 58), „Freiheit“ (F, S. 64), „Lieber nie als kontingent“ (F, S. 70f.), „Selber denken“ (F, S. 71f.), „Namen gibt es“ (F, S. 79), „Zuviel“ (F, S. 79f.), „Der Kapellmeister“ (F, S. 80), „Absconditus“ (F, S. 81), „Wie heißt dieses Wesen?“ (F, S. 81-83), „Die Beschränktheit“ (F, S. 88f.), „Der Kriegsgrund“ (F, S. 95f.) und „Der Liebestod“ (F, S. 96f.).
- 44 Ein molussisches Industrielied (AdM I, S. 26), zwei molussische Hymnen (AdM I, S. 36 und AdM II, S. 174), ein molussisches Märchen (AdM I, S. 125), vier molussische Redensarten (AdM I, S. 233, S. 302 und AdM II, S. 135, S. 428), einen molussischen Aphorismus (AdM II, S. 16), zwei kleine Fabeln (AdM II, S. 29 und 147) und ein „Auszug“ aus einem molussischen „Lehrbuch des Konformismus“ (AdM II, S. 131).
- 45 Elke Schubert (Hrsg.): Günther Anders antwortet, S. 90, von 600 S. spricht Anders in einem anderen Interview, ebenda, S. 31.
- 46 Ebenda, S. 30. Das Zitat geht folgendermaßen weiter: „Dieses antifaschistische Buch war in seiner ersten Version bereits vor Hitlers Machtantritt fertig; ich bat damals Brecht darum, es bei seinem Verleger Kiepenheuer einzureichen, was er tat. Und Kiepenheuer hat es schlauerweise weiter getarnt, nämlich in eine alte Landkarte von Indonesien eingebunden, auf die er eine Insel namens ‚Molussia‘ einzeichnen ließ. Kaum hatte Kiepenheuer das getan, da kam die Gestapo zu ihm und nahm alle Manuskripte mit sich. Unter anderen auch meines. Die Zensoren sahen sich aber das Skript nur flüchtig an, sie fielen prompt auf Kiepenheuers Trick hinein und schickten die, wie sie meinten ‚Südsee-Märchen‘ dem Verlag zurück. Der seinerseits gab es Brecht zurück, und der mir.“
- 47 Konrad Paul Liessmann: Die Herrschaft der Lüge. Zu Günther Anders' Roman „Die molussische Katakombe“. In: Manuskripte 31(1991)9, Nr. 113, 113-115, S. 114f., sein letztes Zitat ist von S. 109 des Manuskriptes. Welche Beweggründe für die Kürzung um 150 bis 250 S. ausschlaggebend gewesen sind, läßt sich bislang nicht feststellen.
- 48 Ebenda, S. 114.
- 49 Ebenda, S. 115.
- 50 Simone Barck: Ein junger Schriftsteller im dritten Reich. Wolfgang Koeppen: Die Mauer schwankt. In: Sigrid Bock, Manfred Hahn (Hrsg.): Erfahrung Nazideutschland. Romane in Deutschland 1933-1945. Analysen, Berlin, Weimar 1987, 9-43, S. 21. Zu den häufigsten Prosa-Genres in der Exilliteratur vgl. Jan Hans: Literatur im Exil. In: Jan Berg u.a.: Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 1918 bis zur Gegenwart, Frankfurt a.M. 1981, 419-466, S. 431-460, zur Funktion des historischen Romans S. 449-452.
- 51 Jan Hans: Literatur im Exil, S. 451.
- 52 Vgl. z.B. Koeppen (in: Simone Barck: Ein junger Schriftsteller im dritten Reich, S. 9-43).
- 53 Erika Mann berichtet vergleichbares von den Anfängen ihres Kabarets „Die Pfeffermühle“ (Erika u. Klaus Mann: Escape to Life. Deutsche Kultur im Exil, Frankfurt a.M. 1991, S. 32).
- 54 Hans Sarkowicz, Michael Crone unter Mitarbeit des deutschen Rundfunkarchivs (Hrsg.): Der Kampf um die Ätherwellen. Feindpropaganda im zweiten Weltkrieg, Frankfurt a.M. 1991, Begleitbuch, S. 32.
- 55 Elke Schubert (Hrsg.): Günther Anders antwortet, S. 31.
- 56 In der mir vorliegenden Fassung von 1938 finden sich keine Hinweise auf diese beiden Erzählungen oder eventuelle Vorfassungen.
- 57 Abgedruckt in: Günther Anders: Erzählungen. Fröhliche Philosophie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, S. 241-295.
- 58 In: Manuskripte 31(1991)9, Nr. 113, S. 113.
- 59 Die Episode ist in der Fassung von 1938 vorhanden.
- 60 Berliner Tageblatt v. 28.2.1933, vgl. Anm. 40.
- 61 Abgedruckt in: Günther Anders: Erzählungen, S. 7-95.

- 62 Elke Schubert (Hrsg.): Günther Anders antwortet, S. 22. Zur Heidegger-Rezeption Anders' vgl.: Helmut Hildebrand: Weltzustand Technik. Ein Vergleich der Technikphilosophie von Günther Anders und Martin Heidegger, Berlin 1990; Gabriele Althaus: Leben zwischen Sein und Nichts. Drei Studien zu Günther Anders, Berlin 1989, S. 77ff.
- 63 Abgedruckt in: Günther Anders: Erzählungen, S. 96-189.
- 64 Elke Schubert (Hrsg.): Günther Anders antwortet, S. 32.
- 65 Vgl. ebenda, S. 30.

Anschrift des Verfassers: Dr. Walter Delabar, Kirchplatz 19, W-5140 Erkelenz-Lövenich

*Zeitschrift
für*

*G*ermanistik

*Neue Folge
2·92*

PETER LANG
Europäischer Verlag der Wissenschaften