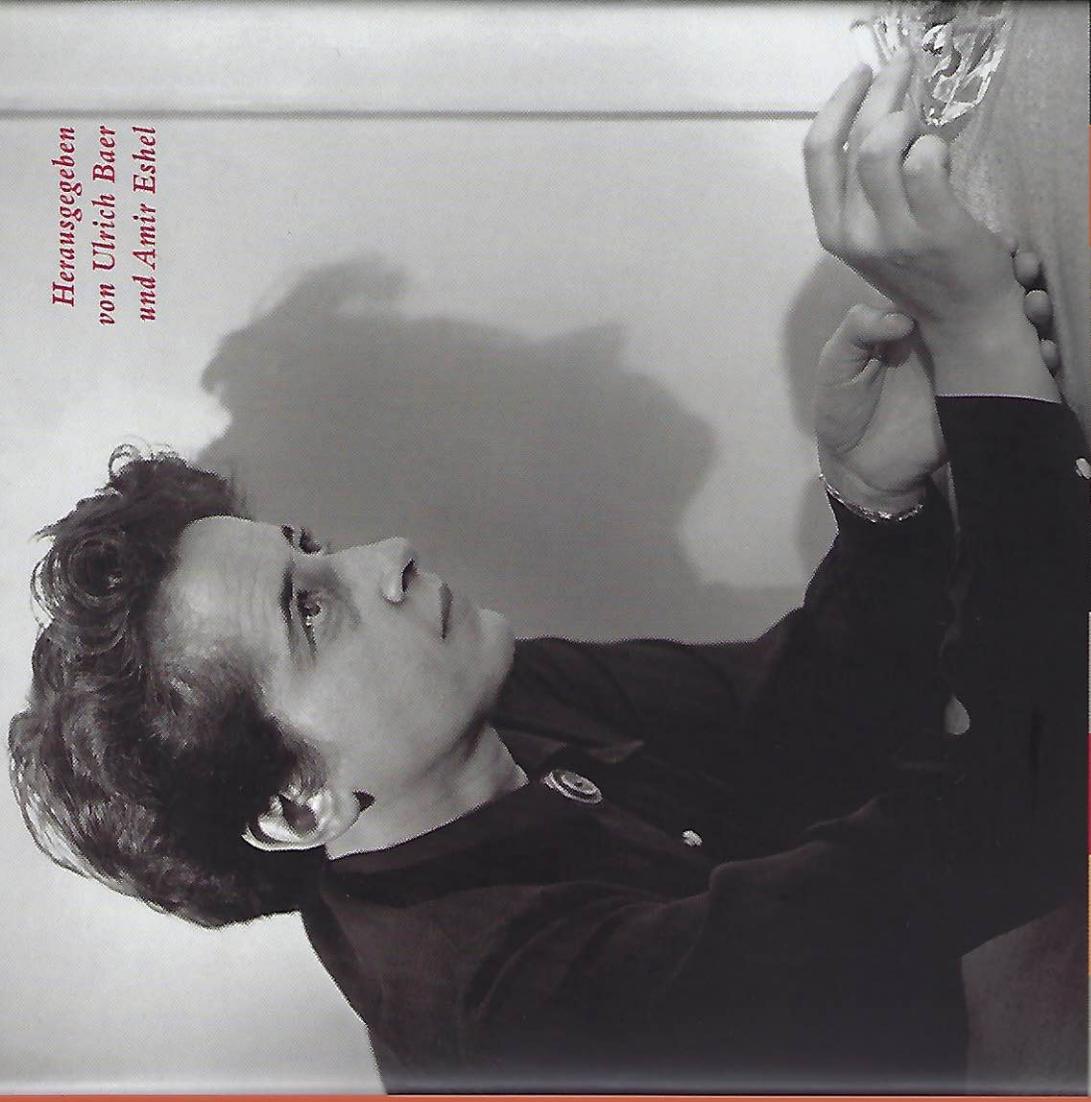


Herausgegeben
von Ulrich Baer
und Amir Eshel



MANHATTAN MANUSCRIPTS

Hannah Arendt zwischen den Disziplinen

WALLSTEIN

MANHATTAN MANUSCRIPTS

Band 10

Herausgegeben von

Eckart Goebel
mit Paul Fleming
und John T. Hamilton

Hannah Arendt zwischen den Disziplinen

Herausgegeben
von Ulrich Baer und Amir Eshel



WALLSTEIN VERLAG

Du wirst sehen, daß das Buch keine Widmung trägt. Wäre es zwischen uns je mit rechten Dingen zugegangen – ich meine *zwischen*, also weder Dich noch mich –, so hätte ich Dich gefragt, ob ich es Dir widmen darf; es ist unmittelbar aus den ersten Freiburger Tagen entstanden und schuldet Dir in jeder Hinsicht so ziemlich alles. So wie die Dinge liegen, schien mir dies unmöglich; aber auf irgendeine Weise wollte ich Dir doch wenigstens den nackten Tatbestand sagen.

Alles Gute!⁴⁹

Ein Brief, geschrieben in New York am 28. Oktober 1960, gerichtet an einen Adressaten in Freiburg, dem Ort der Gespräche, an die Arendt erinnert. Auf das Buch, das Martin Heidegger hätte gewidmet werden sollen, hat dieser nie geantwortet.

In der Arbeit an ihrem letzten Buch nimmt Arendt die Gespräche über die Sprache noch einmal auf. Heideggers ausgebliebene Antwort macht dies unabdingbar. Und nun, in *The Life of the Mind*, geschrieben in den 1970er Jahren, blitzt noch einmal auf, was Heidegger damals, in den Jahren bis zu den Spazierganggesprächen, wusste, in seinen späteren Arbeiten aber nicht weiter bedachte: Das Denken »dichtet« am Rätsel des Seins. Dieses »Dichten« ist wörtlich zu verstehen. Gedichte – geschrieben in allen möglichen Sprachen, durchaus nicht nur auf Griechisch und Deutsch –, Gedichte, in denen sich »in äußerster Dichte und Aufmerksamkeit gesprochenes Sprechen« sedimentiert, sind das Archiv der Gedanken, die an diesem Rätsel arbeiten.

Waren Hannah Arendt und Martin Heidegger also gemeinsam unterwegs zur Sprache? Ja, ein Stück Wegs weit. Dann aber trennten sich die Wege.

Hannah Arendts Politik und Poetik der Einfügung¹

AMIR ESHEL

Einfügung als Denkfigur

Warum Arendt? Und warum gerade jetzt? Die bündige Antwort lautet, dass wir in den Geisteswissenschaften dringend der Erkenntnisse Arendts über das Verhältnis von Vergangenheit und Zukunft bedürfen, um auf den Titel eines ihrer faszinierenden Werke hinzuweisen. Wir bedürfen Arendts Vorstellungen über die Beziehung von Vergangenheit und Zukunft, da sie uns ermöglichen, so glaube ich, uns von einer Hermeneutik des Verdachts zu lösen, die für die Mehrzahl geisteswissenschaftlicher Arbeiten charakteristisch ist. Arendts fruchtbare Begriffe der »Einfügung«, »Natalität« und »Handlung« zeigen Wege des Denkens, Schreibens und Lehrens über moderne Dichtung, Romane, Architektur und modernes Kino auf, die deren Inhalte weniger als Symptome für die Beschaffenheit der modernen Welt betrachten, sondern sie als einzigartige Werke sehen, die an der Neuschaffung der Welt teilhaben.

Die längere Antwort macht den Kern dieses Essays aus, in welchem ich die These vertrete, dass Arendts Gedanken über die Beziehung von Vergangenheit und Zukunft für die Geisteswissenschaften – ganz besonders für die Literatur-, Kunst- und Kulturwissenschaft – in zweierlei Hinsicht äußerst fruchtbar sind: Erstens bietet uns Arendt Heuristiken für das Nachdenken über zeitgenössische Literatur und die Künste im Hinblick darauf, wie diese sich mit den Dilemmata der Moderne befassen; besonders mit solchen Katastrophen, die von Menschen verursacht wurden, wie der Totalitarismus, die Genozide,

¹ Der englische Originaltitel dieses Vortrages lautet: »Hannah Arendt's Poetics and Politics of Insertion«. Der Begriff »insertion« wird in der deutschen Fassung von Arendts Werken abwechselnd als »Einfügung« oder »Einschaltung« übersetzt. Von dieser doppelten Besetzung des Begriffes im Deutschen wird auch in dieser Übersetzung Gebrauch gemacht.

die Verwendung von Massenvernichtungswaffen in Kriegen und bei Massenvertreibungen. Zweitens erweisen sich Arendts Konzepte als wertvolle Instrumente für die Bewertung unserer gegenwärtigen »Kultur der Zeit«,² die von der Zäsur des Zweiten Weltkrieges geprägt ist.³ Arendts Schriften laden uns ein, darüber nachzudenken, wie die zeitgenössische Kultur in der von ihr als »öde«⁴ empfundenen, modernen Welt, die ich in Ermangelung eines besseren Begriffes »Erste Welt« nenne, sich zur jüngsten Vergangenheit der Moderne verhält und wie sie Hoffnungen in Bezug auf die Zukunft hegt.⁵ Um es etwas anders, und mit Arendts eigenen Worten, auszudrücken: Ich möchte zeigen, dass eine repräsentative Auswahl zeitgenössischer literarischer und künstlerischer Werke den »Zustand [unserer] verlassenen Welt«⁶ nicht nur widerspiegeln, sondern gleichzeitig die Möglichkeit aufzeigen, wie »sie in eine humane Welt verwandelt werden kann.«⁷

Ich werde diese zwei Dimensionen – Arendts Denken als neue Herangehensweise an Literatur und Künste sowie als äußerst fruchtbare Einsichten in unsere »Kultur der Zeit« – verbinden und diese »Arendts Politik und Poetik der Einfügung« nennen. Ich fange mit der Vorstellung des Konzepts der »Einfügung« an. Hannah Arendt führt die Figur der Einfügung in ihrer noch vor dem Zweiten Weltkrieg fertiggestellten Arbeit über Augustinus ein; im Besonderen in ihrer Interpretation des augustianischen *initium ut esset homo creatus*: »Damit ein Anfang ist, wurde der Mensch geschaffen«. Jedoch

2 Mit »Kultur der Zeit« verweise ich auf Stephen Kerns Buch *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, Mass. 1983, in dem er die materiellen, wissenschaftlichen und technologischen Veränderungen behandelt, die zwischen 1880 und dem Ersten Weltkrieg stattgefunden haben und die sowohl unser Verständnis als auch unsere Erfahrung von Zeit und Raum neu definiert haben.

3 Den Begriff der Zäsur habe ich zum ersten Mal in Zusammenhang mit meinem Buch *Zeit der Zäsur* gebraucht, wo ich mich mit dem Begriff der »Zäsur« auf den Holocaust beschränkte. Hier jedoch weite ich den Begriff auf die vorhergehenden politischen Ereignisse Mitte des 20. Jahrhunderts aus: die Weltkriege, die Genozide, die Verwendung atomarer Waffen als Mittel der Kriegsführung und die Implementierung totalitärer politischer Systeme.

4 Hannah Arendt, *The Promise of Politics*, hg. von Jerome Kohn, New York 2005, S. 202. Zitiert nach der englischen Fassung [»desert«], übersetzt von Lilla Balint.

5 Ebd.

6 Ebd., S. 201. Zitiert nach der englischen Fassung [»conditions of (our) desert life«], übersetzt von Lilla Balint.

7 Ebd.

erst nach dem Zweiten Weltkrieg und womöglich erst unter seinem Eindruck nimmt der Begriff der »Einfügung« seine volle Gestalt an. Wie viele ihrer zeitgenössischen Denker verstand Arendt die Konzentrationslager, den Gulag und Hiroshima als Manifestationen der Moderne selbst, die gleichzeitig auch die gewohnten Formen des Verständnisses und der Repräsentation radikal in Frage stellen. In all ihren Werken versucht sie der Frage nachzugehen, was menschliches Handeln in einer Epoche bedeutet, die Zeugin des Bruches war, wie sie selbst formuliert: »mit dem bereits abgenutzten Faden, der uns noch mit jener zehntausend Jahre alten Geschichte verbindet.«⁸ Die Rolle moderner, von Menschen verursachten Katastrophen besonders hervorhebend – welche sie als Folge der Verengung des politischen Handlungsspielraumes sieht –, betrachtet Arendt Phänomene wie den totalitären Staat als äußerst bedrohlich für unser Vertrauen in die Zukunft: Unser Glaube an die menschliche Fähigkeit, auf die Gegebenheiten Einfluss zu nehmen, gegenüber einer Realität zu handeln, die – angesichts ihres Ausmaßes (denken wir nur an totalitäre Regime) – jegliche Form des sinnvollen Handelns auszuschließen scheint. Arendt zufolge soll der Genozid der Nazis oder das totalitäre Sowjetregime nicht als Beweis für die Unfähigkeit menschlichen Handelns gesehen werden, sondern als Herausforderung, unsere Zweifel an der menschlichen Fähigkeit, auf Umstände Einfluss zu nehmen, zu überdenken, indem wir uns das augustianische *initium* – nach Arendts Auffassung die Hoffnung der Politik – zu eigen machen.

Mit ihren Schlussworten in *Elemente und Ursprünge des Totalitarismus* (1951) tritt Arendt genau dem entgegen, was sie als »Krise unserer Zeit« bezeichnet:

Dennoch ist organisierte Verlassenheit erheblich bedrohlicher als die unorganisierte Ohnmacht aller, über die der tyrannisch-willkürliche Wille eines einzelnen herrscht. Ihre Gefahr ist, dass sie

8 Hannah Arendt, »No Longer and Not Yet«, in: *Essays in Understanding 1930-1974*, hg. von Jerome Kohn, New York 1994, S. 159 f. Zitiert nach der englischen Fassung [»the already outworn thread by which we still might have been tied to a historical entity of more than two thousand years«], übersetzt von Lilla Balint. Zu Arendts Gedanken über Literatur im Spannungsfeld zwischen Vergangenheit und Zukunft siehe Barbara Hahn, »Vom Ort der Literatur zwischen Vergangenheit und Zukunft. Über Hannah Arendt«, in: Barbara Hahn (Hg.), *Im Nachvollzug des Geschriebenen: Theorie der Literatur nach 1945*, Würzburg 2007, S. 87-98.

die uns bekannte Welt, die überall an ein Ende geraten scheint, zu verwüsten droht, bevor wir die Zeit gehabt haben, aus diesem Ende einen neuen Anfang erstehen zu sehen, der an sich in jedem Ende liegt, ja, der das eigentliche Versprechen des Endes an uns ist. *Initium ut esset, creatus est homo* – »damit ein Anfang sei, wurde der Mensch geschaffen«, sagt Augustin. Dieser Anfang ist immer und überall da und bereit. Seine Kontinuität kann nicht unterbrochen werden, denn sie ist garantiert durch die Geburt eines jeden Menschen.⁹

Der Schwerpunkt in diesen Sätzen, wie in Arendts gesamtem *Œuvre*, liegt in der Geste des »but there remains«:¹⁰ »es bleibt jedoch«. Gerade angesichts moderner Endpunkte, wie der des totalitären Staates, betont Arendt den wesentlichen Charakter des »Initium«, der grundlegenden menschlichen Fähigkeit des Anfangens und Handelns, die in den Moment der Geburt eingeschrieben ist.

Arendt betrachtet die Fragen, die sich angesichts der Endpunkte der Moderne stellen, die Herausforderungen, die sich aus den lähmenden Auswirkungen der von Menschen verursachten Katastrophen ergeben, indem sie sich auf das Verhältnis von Vergangenheit und Zukunft konzentriert. Sie fragt, wie man angesichts von Realitäten wie jener der im Herzen Europas errichteten »Todesfabriken« den Glauben an die Zukunft bewahren kann.¹¹ Im Rahmen solcher Reflexionen über die Lage nach 1945 wendet sich Arendt oft an Literatur. In ihren Ausführungen dazu, wie die vermeintlich separaten temporalen Bereiche von gestern und morgen verbunden sind (in *Zwischen Vergangenheit und Zukunft* sowie *Vom Leben des Geistes*), legt sie eine maßgebliche Interpretation von Kafkas folgendem kurzen Text dar:¹²

9 Hannah Arendt, *Ursprünge und Elemente totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*, München 1986, S. 979.

10 Ich beziehe mich hier auf die englische Fassung von *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*. Siehe: Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, New York 1979, S. 478f. Die deutsche Übersetzung weicht von der englischen Fassung ab.

11 Hannah Arendt, »No Longer and Not Yet«, in *Essays in Understanding 1930–1954*, hg. von Jerome Kohn, New York 1994, S. 159f.

12 Hannah Arendt, *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, hg. von Ursula Ludz, München 1994. Ich benutze hier Arendts Version von Kafkas *Er*. Zu Arendts Interpretation von Kafkas Parabel als »den modernen Menschen beschreibende Denkfigur« siehe Vivian Liskas auf-

Er hat zwei Gegner: Der erste bedrängt ihn von hinten, vom Ursprung her. Der zweite verwehrt ihm den Weg nach vorn. Er kämpft mit beiden. Eigentlich unterstützt ihn der erste im Kampf mit dem Zweiten, denn er will ihn nach vorn drängen und ebenso unterstützt ihn der zweite im Kampf mit dem Ersten; denn er treibt ihn doch zurück. So ist es aber nur theoretisch. Denn es sind ja nicht nur die zwei Gegner da, sondern auch noch er selbst, und wer kennt eigentlich seine Absichten? Immerhin ist es sein Traum, dass er einmal in einem unbewachten Augenblick – dazu gehört allerdings eine Nacht, so finster wie noch keine war – aus der Kampflinie ausspringt und wegen seiner Kampfeserfahrung zum Richter über seine miteinander kämpfenden Gegner erhoben wird.¹³

Arendt versteht Kafkas *Er* als Kampf zwischen Vergangenheit und Zukunft im menschlichen Denken.¹⁴ Er ist dem unterworfen, was Kafka als unidirektionalen Fluss der Zeit von der Vergangenheit in Richtung Zukunft betrachtet. Nur weil *Er* – und analog zu ihm auch wir – »in die Zeit eingefügt sind«, schreibt Arendt, und nur soweit wir uns behaupten können, erfahren wir Zeit als etwas, das in Tempora zerfällt.¹⁵ Kafka erkennt aufgrund seines geradlinigen Zeitverständnisses, laut Arendt, jedoch nicht die volle Bedeutung von der »Einfügung des Menschen«. ¹⁶ Tatsächlich ist es die »Einfügung des Menschen«, die bei jeder Geburt die scheinbar »geradlinige zeitliche Bewegung« von Vergangenheit gen Zukunft aufbricht. In die Welt

schlussreiche Interpretation in: *When Kafka Says We: Uncommon Communities in German-Jewish Literature*, Bloomington/Indianapolis 2009, S. 210–12.

13 Da ich mich hier in erster Linie auf Arendt beziehe, zitiere ich ihre Version der Parabel in *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, 11. Arendt verließ sich in der englischen Fassung in *Between Past and Future* auf die Übersetzung von Willa and Edwin Muir in *The Great Wall of China*, New York 1946. In einer Fußnote merkt sie an, dass sie die Übersetzung »ein wenig« angepasst hat. Sie zitiert auch den deutschen Originaltext in einer separaten Fußnote, *Between Past and Future*, 283. Interessant ist, dass der gesamte Teil, der hier in Klammern erscheint, von Kafka gelöscht und von Max Brod wieder eingefügt wurde. Da Arendt sich auf den Text bezieht, wie er in *The Great Wall of China* erschien, so wie sie ihn kannte, belasse ich ihn in dieser Form für dieses Zitat. Zur Löschung der besagten Textstelle von Kafka und der Einfügung von Brod siehe Vivian Liska, *When Kafka Says We*, 224, Endnote 4.

14 Hannah Arendt, *Zwischen Vergangenheit und Zukunft* (Anm. 12), S. 15.

15 Ebd.

16 Ebd.

eingefügt, bewirken Neugeborene, »dass die Kräfte [der Vergangenheit und der Zukunft] von ihrer ursprünglichen Richtung, wie wenig auch immer, abweichen«. ¹⁷ Anders ausgedrückt brechen Initium, Einfügung, Geburt, Arendt zufolge, immer wieder das »Kontinuum« der Zeit auf. ¹⁸ Mit jeder einzelnen Geburt beginnt ein neuer Bewegungsablauf. Das heißt, dass Zeit für Arendt nicht primär indifferente Substanz oder indifferentes Medium ist, dem wir alle unterliegen, sondern vielmehr als ein Begriff für das Sich-Auftun und -Schließen von menschlichen Möglichkeiten steht; Zeit begleitet das Auftauchen und Verschwinden neuer Handelnder und Agierender auf der Bühne der Welt. ¹⁹

Arendts Interpretation von Kafkas kurzem Prosastück und ihre Idee von der »Einfügung des Menschen« verweisen direkt auf ihr Werk aus dem Jahre 1958, *Vita activa*. Hier weitet sie den Begriff der »Einfügung« durch das Konzept der Natalität aus, indem sie die Frage stellt, wie man in Anbetracht »[der] Erfahrungen und [der] Sorgen der gegenwärtigen Situation« ²⁰ die Zukunft denken kann. In diesem Zusammenhang verbindet Arendt Einfügung mit Natalität und Handeln. Im Kapitel über Handeln bestimmt sie Natalität als die grundlegende Fähigkeit des Menschen, sich in die Welt »einzuschreiben«. Ebenso schalten wir uns mit unserem Sprechen und Handeln in die Gegebenheiten ein:

Sprechend und handelnd schalten wir uns in die Welt der Menschen ein, die existierte, bevor wir in sie geboren wurden, und diese Einschaltung ist wie eine zweite Geburt, in der wir die nackte Tatsache des Geborensens bestätigen, gleichsam die Ver-

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 15 f.

²⁰ Hannah Arendt, *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München 2002, S. 13.

²¹ Zu Hannah Arendts Begriff der Natalität, siehe Patricia Bowen-Moore, *Hannah Arendt's Philosophy of Natality*, London 1989. Zur Rolle von Natalität in ihrem Denken siehe Seyla Benhabib, *The Reluctant Modernism of Hannah Arendt*, Lanham, Maryland/Oxford 2000, S. 102-122, besonders S. 108 f. In Bezug auf Arendts Begriff der Natalität spricht Seyla Benhabib treffend von »anthropologischem Universalismus«, siehe Seyla Benhabib, »Arendt's Eichmann in Jerusalem«, in: *The Cambridge Companion to Hannah Arendt*, hg. von Dana Villa, Cambridge 2000, S. 65-85, hier S. 80. Zu Arendts Begriff der Natalität siehe auch die detaillierte Darstellung in Peg Birmingham, *Hannah Arendt and Human Rights. The Predicament of Common Responsibility*, Bloomington/Indianapolis 2006, S. 6-34.

antwortung dafür auf uns nehmen. Aber wiewohl niemand sich diesem Minimum an Initiative ganz und gar entziehen kann, so wird sie doch nicht von irgendeiner Notwendigkeit erzwungen wie das Arbeiten, und sie wird auch nicht aus uns gleichsam hervorgelockt durch den Antrieb der Leistung und die Aussicht auf Nutzen. [...] Der Antrieb scheint vielmehr in dem Anfang selbst zu liegen, der mit unserer Geburt in die Welt kam, und dem wir dadurch entsprechen, dass wir selbst aus eigener Initiative etwas Neues anfangen. ²²

Dieses Potential, eingeschrieben in die Figur der Einfügung, ist für Arendt von wesentlicher Bedeutung. Während sie *Vita activa* schreibt, notiert sie in ihr *Denktagebuch*: Jede Geburt birgt »eine Garantie des Heilens in der Welt«, die Möglichkeit der Erlösung für diejenigen, die keinen Anfang mehr darstellen – die Lebenden. ²³ Arendt schreibt hier die jüdisch-christliche Tradition des Messianismus neu, indem sie den im Konzept der Geburt innewohnenden Erlösungsaspekt nicht als die bereits erfolgte oder zukünftige Ankunft des Messias fasst, sondern als Vermögen aller Neugeborenen, die Wirklichkeit – in welchem Maße auch immer – zu verändern. In eine durch Pluralität – die Tatsache, dass Menschen in einem sozialen Gefüge leben – bestimmte Welt hineingeboren, werden alle Neugeborenen sofort Teil eines aus weiteren Sprechenden und handelnden Menschen bestehenden Geflechts. Es ist die Notwendigkeit, uns unter diesen Umständen zu orientieren, das Handeln und somit die ständige Neugestaltung unserer Realität herbeiführt.

In ihren Betrachtungen von Handeln in *Vita activa* verbindet Arendt Einfügung mit Natalität und Handeln zu dem, was ich als *Intuitivität* bezeichne – zu einer Vorstellung von Zukunft als dem Bereich des Möglichen (Handlungsakte, zu denen Menschen sich entschließen *mögen*) und der Verantwortung (was sie als Menschen tun *sollen*):

Das Wunder, das den Lauf der Welt und den Gang menschlicher Dinge immer wieder unterbricht und vor dem Verderben rettet, das als Keim in ihm sitzt und als »Gesetz« seine Bewegung be-

²² Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben* (Ann. 20), S. 215.

²³ Hannah Arendt, *Denktagebuch: 1950-1973*, hg. von Ursula Ludz und Ingeborg Nordmann, 1. Bd., München 2002, S. 208. Diese Aufzeichnung stammt aus Mai 1952; sie wurde also vor der Veröffentlichung von *Vita activa* verfasst.

stimmt, ist schließlich die Tatsache der Natalität, das Geborensein, welches die ontologische Voraussetzung dafür ist, dass es so etwas wie Handeln überhaupt geben kann [...]. Nur wo diese Seite des Handelns voll erfahren ist, kann es so etwas geben wie »Glaube und Hoffnung« [...].²⁴

Arendt setzt sich nicht für die Evangelien ein, wenn sie ihre Leser an folgende Worte erinnert: »Uns ist ein Kind geboren«.²⁵ Vielmehr betont sie, wie Patricia Bowen-Moore bemerkt, dass vom Standpunkt unserer »gegenwärtigen Ängste aus gesehen, Zukünftigkeit [Futurität] kraft des Neubeginns garantiert [wird], den jedes Kind darstellt.«²⁶ Arendt selbst schreibt im Dezember des Jahres 1952: »Die Vergangenheit wird erfasst durch das Sinnen (An-Denken), die Gegenwart durch Erleiden und die Zukunft durch Handeln.«²⁷

Auch wenn Arendt sich mit den Begriffen der Einfügung und der Natalität vor allem auf die Besonderheit politischen Handelns und somit auf den Bereich der Politik konzentriert, möchte ich betonen, dass sie sich in ihrem ganzen Werk immer wieder auf Literatur bezieht. Erstens im Sinne eines Prismas, durch das wir in den Blick bekommen können, was menschliches Handeln ist, und zweitens als »Einfügung«, als Form der Natalität selbst. An dieser Stelle möchte ich das lokalisieren, was ich Arendts *Poetik der Einfügung* nenne. Fangen wir mit dem ersten Aspekt an. In ihrem Essay *Franz Kafka, von neuem gewürdigt* verbindet Arendt Kafkas Werk mit der Moderne – einer Epoche, in der unzählige Menschen, aus verschiedenen Gründen, ihrer »Freiheit und ihrem] Recht auf Handeln«²⁸ abgeschworen haben. Arendt zufolge führt uns Josef K.'s elendes Verenden in *Der Prozess* – insbesondere seine Anpassung an die Regeln, die die Welt beherrschen und schließlich auch zu seinem Tode führen – Kafkas und unsere eigene Zeit vor Augen, um uns Leser genau hiermit zu konfrontieren. Die Moderne ist für Kafka, laut Arendt, ein Zeitalter, das die Menschen in den Irrglauben geführt hat, sie seien jeglicher Freiheit und jedweden Rechts auf Handeln beraubt.

²⁴ Hannah Arendt, *Vita activa* (Anm. 20), S. 316f.

²⁵ Ebd., S. 317.

²⁶ Patricia Bowen-Moore, *Hannah Arendt's Philosophy of Natality* (Anm. 21), S.18.

²⁷ Hannah Arendt, *Denktagebuch: 1950-1973* (Anm. 23), S. 292.

²⁸ Hannah Arendt, »Franz Kafka: A Reevaluation«, in: *Essays in Understanding* (Anm. 8), S. 71. Zitiert nach der englischen Fassung [»freedom and their right of action«], übersetzt von Lilla Balint.

Im selben Essay fährt Arendt mit einem Vergleich der Figur K.'s aus *Der Prozess* und aus *Das Schloss* fort. Indem er weder zu den gemeinsamen Dorfbewohnern, noch zu den gesichtslosen, omnipotenten Herrschern des Schlosses gehört, stellt letzterer K. eine andere Möglichkeit der modernen Existenz dar als ersterer: einen Weg, den man als Weg der Einfügung, der Natalität und des Handelns bezeichnen könnte. K.'s Eigensinnigkeit, bemerkt Arendt,

öffnet einigen Dorfbewohnern die Augen; sein Verhalten *bringt ihnen bei*, dass Menschenrechte es wert sind für sie zu kämpfen, dass die Herrschaftsordnung des Schlosses keine göttliche Gesetzgebung ist und daher dagegen gekämpft werden kann. Laut den Dorfbewohnern zeigt er ihnen, dass Menschen, die Erfahrungen wie wir sie erleiden mussten, die von ähnlicher Angst heimgesucht werden [...] die bei jedem Klopfen an der Tür zittern, Dinge nicht richtig sehen können. Und sie fügen hinzu: »wie glücklich wir sind, dass Sie zu uns gekommen sind!«²⁹

Was K. den Dorfbewohnern in *Das Schloss* »beibringt« und was Kafkas Roman uns modernen Lesern vorführt, ist einerseits der Reiz dessen, sich ganz und gar als den ökonomischen, sozialen und politischen Gegebenheiten ausgeliefert zu begreifen; und andererseits, dass eine andere Haltung, weiter oben als Weg des Sich-Einfügens bezeichnet, möglich ist. In die Welt der Dorfbewohner bringt K. eine neue Einstellung gegenüber den Herrschern des Schlosses, ein Bewusstsein für die Möglichkeit eines aktiven Lebens, das auf dem Widerstand gegen vollständige Unterwerfung gründet.

Arendts Interpretation von Kafkas *Das Schloss* stimmt in meiner Lesart mit ihrer Betrachtung des Geschichtsschreibers überein. In der Tat offenbart sich Handeln als solches dem »Geschichtsschreiber« – dem Geschichtswissenschaftler, oder dem Schriftsteller, der seinen Blick auf die Vergangenheit richtet, schreibt Arendt in *Vita activa*.³⁰ Erst durch den Gebrauch von Bildern, Metaphern und

²⁹ Ebd., S. 73. Zitiert nach der englischen Fassung [»opens the eyes of some of the villagers; his behavior teaches them that human rights may be worth fighting for, that the rule of the castle is not divine law and, consequently, can be attacked. He makes them see, as they put it, that »men who suffered our kind of experiences, who are beset by our kind of fear [...] who tremble at every knock at the door, cannot see things straight.« And they add: »how lucky we are that you came to us!«]. Hervorhebung durch den Autor, übersetzt von Lilla Balint.

³⁰ Hannah Arendt, *Vita activa* (Anm. 20), S. 240.

Geschichten von Geschichtsschreibern erlangt schieres Tun seine Besonderheit als menschliches Handeln. Was dem »Handelnden qua Handelnden [...] [*zwangsläufig*]³¹ verborgen«³² bleibt, darüber sinnieren Geschichtsschreiber, indem sie sich mit der Vergangenheit beschäftigen und daraus eine Geschichte des sinnvollen menschlichen Handelns stricken. Beim Nachdenken über *Menschen in finsternen Zeiten* sind es Dichtung und Dichter, die den Sinn und »die in die Geschichte eingehende, bleibende Bedeutung«³³ des Handelns festlegen. Weiterhin bereiten alle, die weder Dichter noch Geschichtsschreiber sind, »das Dichten als eine menschliche Möglichkeit ständig vor, sind gleichsam ständig darauf gefasst, dass es irgendwo in einem Menschen zum Durchbruch gelangt.«³⁴

Für Arendt ist Literatur also nicht nur Ausdruck dichterischer Schönheit, ästhetischer Qualität und ästhetischen Wohlgefallens. Dadurch, dass Literatur sich auf entscheidende Momente der Vergangenheit beruft, oder über individuelles Handeln reflektiert, zeugt sie außerdem von der menschlichen Fähigkeit des Handelns selbst. Dichterische Sprache ist Potentialität, da sie imstande ist, Reflexion über sowie ein Bewusstsein für menschliches Handeln zu erzeugen und somit womöglich auch Neuanfänge ermöglichen kann. »Alles Verdinglichen ist Verwandlung und Transformation«, schreibt Arendt in ihren Betrachtungen zu Rilkes Dichtung, »aber die vergegenständlichende Verdinglichung, die das Kunstwerk dem ihm zugrundeliegenden Inhalt zufügt, ist eine Transfiguration, eine Metamorphose so radikaler Art, dass es ist, als könne in ihm der natürliche Lauf der Dinge umgekehrt werden – als gäbe es Gebilde, die aus so »unbeschreiblicher Verwandlung stammen, dass die Flammen des Herzens, in sie gerettet, nicht mehr zu Asche werden, ja dass noch der Staub der Vergänglichkeit in ein immerwährendes Feuer entflammt.«³⁵ In vielen Fällen betrachtet Arendt Literatur als Anlass und Quelle für Neuanfänge. Zum Beispiel argumentiert sie: »Keine Lebensweisheit, keine Analyse, kein Resultat, kein noch so tiefsinziger Aphorismus kann es an Eindringlichkeit und Sinnfülle mit der

31 In der englischen Fassung [»must necessarily be hidden from the actor himself«]. Hervorhebung durch d. Verf. Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago 1958, S. 192.

32 Hannah Arendt, *Vita activa* (Anm. 20), S. 240.

33 Hannah Arendt, *Menschen in finsternen Zeiten*, München 2001, S. 37.

34 Ebd., S. 37f.

35 Hannah Arendt, *Vita activa* (Anm. 20), S. 203f.

recht erzählten Geschichte aufnehmen.«³⁶ An anderer Stelle zitiert sie Hermann Broch und stimmt ihm zu, dass die Aufgabe des Kunstwerkes »die ständige Neuschöpfung der Welt«³⁷ sei. In unserer Zeit gilt gerade für die Dichtung, argumentiert sie mit Broch: »Bekanntnis ist nichts, Erkenntnis ist alles, dass es aber letztlich sich nicht um ein »wissenschaftliches«, sondern ein »ethisches« Kunstwerk handelt, dessen Zeit angebrochen ist.«³⁸

»Der moderne Roman«, schreibt Arendt weiter, »erfüllt nicht mehr die Funktion der Unterhaltung oder der Bildung [...] und die Autoren berichten nicht mehr über das außergewöhnliche, einmalige Ereignis [...] oder erzählen keine Geschichte, aus der der Leser Ratschläge bekommt [...]. Vielmehr werden die Leser mit Problemen und Perplexitäten konfrontiert, auf die sie sich einzulassen bereit sein müssen, um sie überhaupt zu verstehen.«³⁹

Akte poetischer Einfügung

Also, warum Arendt? Und warum gerade heute? Weil die Art und Weise, wie sie über das Verhältnis von Vergangenheit und Zukunft nachdenkt, ihre implizite Poetik und Politik der Einfügung uns erlauben, hervorzuheben, was Literatur und Künste *tun*, statt uns darauf zu konzentrieren, was sie *sind*. In den letzten Jahrzehnten haben wir in den Geisteswissenschaften viel Zeit damit verbracht darüber nachzudenken, wie Literatur und die Künste über die materielle und soziale Beschaffenheit unserer Wirklichkeit Auskunft geben. Unter dem Einfluss von Denkern wie Jacques Lacan, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Edward Said und in letzter Zeit Alain Badiou und Slavoj Žižek haben wir der Frage, wie Romane, Filme und Werke der visuellen Kunst die Symptome unserer Diskurse aufweisen und wie sie die zerstörerischsten Seiten von Kapitalismus, Kolonialismus und Rassismus weiter nähren können, viel Aufmerksamkeit ge-

36 Hannah Arendt, *Menschen in finsternen Zeiten* (Anm. 33), S. 38.

37 Ebd., S. 132.

38 Ebd., S. 136.

39 Hannah Arendt, »The Achievement of Herman Broch«, in: Hannah Arendt, *Reflections on Literature and Culture*, hg. von Susannah Young-ah Gottlieb, Stanford, CA, 2007, S. 148-155, hier S. 148. Das ist ein Zitat von Goethe: »eine sich ereignete, unerhörte Begebenheit«. Allerdings beschreibt er damit die Novelle und nicht den Roman.

schenkt. Oft beschäftigen wir uns mit Literatur und den Künsten, um zu sehen, wie sie Klassenunterschiede, orientalistische Projektionen, genderspezifische Normen, Traumata der Moderne, oder Spannungen zwischen individuellem und kollektivem »Agieren« und »Durcharbeiten« widerspiegeln und wieder einschreiben. Mit anderen Worten haben wir eine immense Menge an sinnvollen wissenschaftlichen Werken produziert, die Literatur, wie Kafkas Er, zwischen Vergangenheit und Zukunft verfangen sehen. Arendts Konzept der Einfügung erlaubt es uns jedoch, die Geisteswissenschaften zu erweitern, indem wir der Frage mehr Aufmerksamkeit schenken, wie Romane, Filme oder Gemälde als menschliche Potentialität existieren; wie diese »in einem Menschen zum Durchbruch gelangt.«⁴⁰ Gedichte, Fotos oder Theaterstücke erzählen etwas darüber, wie wir uns die Welt zu eigen machen – Arendts Konzept der Einfügung erlaubt es uns jedoch, so glaube ich, Kunstwerke nicht nur aufgrund dieser offensichtlichen Fähigkeit zu betrachten, sondern als »Transfiguration, eine Metamorphose [...] radikaler Art«, als »ständige Neuschöpfung der Welt.«⁴¹

Wie aber mag solch eine Neuschöpfung der Welt aussehen? Wo können wir das Wechselspiel zwischen Endpunkten und Neuanfängen verorten? Wo können wir in der Literatur und den Künsten, metaphorisch gesprochen, Fälle der poetischen Einfügung finden; Werke, die zeigen, wie man sich dem, »was als notwendig erscheint«,⁴² nicht unterwirft, so wie es Arendt zufolge Kafkas *Das Schloss* es tut? Auf den nächsten Seiten möchte ich drei literarische und künstlerische Werke präsentieren, die durch Handlung, Themen- und Figurenwahl oder aufgrund visueller Elemente Akte der Einfügung darstellen. Einige der von mir behandelten Werke thematisieren, wie Menschen in unserer von der Zäsur geprägten Zeit von Neuem anfangen, sich in eine scheinbar hoffnungslose Situation einzufügen – in eine Realität, die einer sinnvollen Zukunft beraubt ist. Andere Werke, so meine Interpretation, führen durch die Anwendung bestimmter formaler Elemente selbst Akte der Einfügung aus. Dadurch, dass der Textfluss mithilfe von Bildern unterbrochen wird, oder zum Beispiel Bilder aus unterschiedlichen Quellen zusammen-

40 Hannah Arendt, *Menschen in finsternen Zeiten* (Anm. 33), S. 38.

41 Ebd., S. 132.

42 Hannah Arendt, »Franz Kafka: A Reevaluation« (Anm. 8), S. 73. In der englischen Fassung »appeared as necessity«, übersetzt von Lilla Balint.

gefügt werden, stellen die von mir behandelten Werke die Möglichkeit der Einfügung im Sinne Arendts dar – die Aussicht auf Neubeginn, Handlung und somit auf sinnvolles menschliches Handeln überhaupt.

Über »das Spektakel der Geschichte« hinaus

Fangen wir mit W. G. Sebalds *Austerlitz* an. 1944 im bayerischen Wertach geboren, evoziert W. G. Sebald in seinem Roman *Austerlitz* (2001), wie auch in seinem gesamten Werk, moderne, von Menschen verursachte Katastrophen, im Besonderen eben jene Zäsur der modernen Ära – den Holocaust. Wie ich in meinen Arbeiten zu Sebald bereits gezeigt habe, geht *Austerlitz* auf sein Interesse an Fragen der geschichtlichen Erinnerung im Nachkriegs-Deutschland zurück.⁴³ Oft drückt Sebalds Werk den Wunsch aus, über das geschichtliche Vergessen hinwegzukommen, das den westdeutschen Diskurs bis Mitte der 1980er Jahre bestimmt hat; sich vom Vokabular etablierter Schriftsteller wie Günter Grass und Martin Walser wegzubewegen und sich von Themen und formalen Lösungen Sebalds eigener Generation zu lösen. In *Austerlitz* entscheidet sich Sebald genau hierfür, indem er die emblematische Geschichte eines jüdischen Holocaust-Überlebenden erzählt. Im Jahre 1934 in Prag geboren, ist sein Protagonist ein Historiker mittleren Alters, der dem Schicksal vieler anderer Juden entkam, da er das Glück hatte, als Kind, kurz vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, mit dem sogenannten Kindertransport ins sichere England geschickt zu werden.

Somit bleiben in *Austerlitz* die Motive von Überleben und Katastrophe, Endpunkt und Anfang untrennbar miteinander verbunden. In einer der bewegendsten Szenen des Romans stellt sich Sebald den Moment vor, in dem Austerlitz, wie viele andere jüdische Kinder,

43 Auf den Platz, den Sebald innerhalb seiner Generation von Schriftstellern einnimmt, gehe ich an folgender Stelle ein: Amir Eshel, »Against the Power of Time: The Poetics of Suspension in W. G. Sebald's *Austerlitz*«, *New German Critique* 88 (Winter 2003), S. 71–96. Es ist unmöglich, hier auf die Literatur von Sebalds Generation einzugehen. Ich möchte jedoch auf folgende repräsentative, wenn auch unterschiedliche Werke verweisen: Peter Schneiders *Lenz: Eine Erzählung* (1973) und *Vatti: Erzählung* (1987), Wolfgang Hilbig's *Ich* (1993), Peter Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht: Ein Märchen aus den neuen Zeiten* (1994), und Bernhard Schlinks *Der Vorleser* (1995).

gezwungen war, seiner Mutter auf dem Prager Wilson-Bahnhof Lebewohl zu sagen. Auf das traumatische Ende von Austerlitz' ruhiger Kindheit folgt jedoch seine Rettung. Im Gegensatz zu vielen anderen jüdischen Kindern seiner Zeit überlebt er. Seine Rettung steht als Neugeburt jedoch unter keinem guten Stern: Als er in der walisischen Kleinstadt Bala ankommt, wird er von einem kalvinistischen Priester und seiner Frau adoptiert. Um seine »vom Christentum unberührte Seele«⁴⁴ zu retten, wird er vom Ehepaar gezwungen, seine Habseligkeiten abzugeben und seine ganze Existenz, samt seinem Namen, aufzugeben.

Als Dafydd Elias aufwachsend, wird Austerlitz fast sein gesamtes Erwachsenenleben damit verbringen, die Geschichte hinter seinem wirklichen Namen aufzudecken: seine Herkunft. Seine Geschichte beschreibt das Schicksal unzähliger Holocaustüberlebender, deren Leben erst durch den Nationalsozialismus und dann durch Verlassen oder Verdrängen ruiniert wurde. »Für mich war die Welt mit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts zu Ende«,⁴⁵ reflektiert Austerlitz über seine anfängliche Herangehensweise an die Vergangenheit. Als Wissenschaftler legt er sich früh darauf fest, die Beschäftigung mit dem zwanzigsten Jahrhundert zu vermeiden und somit die Traumata seiner Kindheit zu verdrängen: »Darüber [über das 19. Jahrhundert] wagte ich mich nicht hinaus«, gibt Austerlitz zu, »trotzdem ja eigentlich die ganze Bau- und Zivilisationsgeschichte des bürgerlichen Zeitalters, die ich erforschte, in die Richtung der damals bereits sich abzeichnenden Katastrophe drängte.«⁴⁶ Austerlitz' Verdrängen führt zum totalen Nervenzusammenbruch, den er im Sommer 1992 erleidet.

Selbst wenn *Austerlitz* mit mühevoller Präzision die Endpunkte – den Nationalsozialismus, die Traumata des Überlebens und deren lähmende Wirkungen auf die Psyche des Einzelnen – dokumentiert, präsentiert der Roman auch eindeutige Bilder des Neubeginns und betrachtet die Vergangenheit somit nicht nur als Last, die »der Mensch zu schultern hat,«⁴⁷ um es mit Hannah Arendt auszudrücken, sondern auch als mögliche Momente des Neubeginns. Die Geschichte beginnt mit der Invokation des horrenden Genozids – ein

44 W. G. Sebald, *Austerlitz*, München 2001, S. 201.

45 Ebd.

46 Ebd.

47 Hannah Arendt, *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, hg. von Ursula Ludz, München 1994, S. 14.

Ereignis, das von politischen Entscheidungen und Handlungen vieler Deutscher und anderer Europäer verursacht wurde. Grausam wie diese Vergangenheit und somit auch Austerlitz' Kindheit war, sein Schicksal ist auch eines des Überlebens – ein Überleben, das durch die Handlungen derer, die in die Kindertransporte involviert waren, ermöglicht wurde. Indem der Roman also die 1930er Jahre durch die Geschichte der Kindertransporte wieder aufleben lässt, betont er – durch Handlungs- und Themenwahl –, was Arendt als menschliche Fähigkeit des Beginns bezeichnet.⁴⁸

Das Wechselspiel von Endpunkt und Neubeginn manifestiert sich auch in der Aufmerksamkeit, die im Roman dem einzigartigen Namen von Austerlitz geschenkt wird. In der Tat gewinnt Austerlitz, als Dafydd Elias aufwachsend, seinen wirklichen Namen – Jacques Austerlitz – durch eine Begegnung mit dem charismatischen Geschichtslehrer, André Hilary, wieder. Es ist Hilary, der ihn dazu ermuntert, über die Geschichte jenseits von geschichtswissenschaftlichen Fakten nachzudenken: »Wir versuchen, die Wirklichkeit [von Geschichte] wiederzugeben«, sagt Hilary seinen Studenten, »aber je angestrengter wir es versuchen, desto mehr drängt sich uns das auf, was auf dem *historischen Theater* von jeher zu sehen war [...] Unserer Beschäftigung mit Geschichte [...] sei eine Beschäftigung mit immer schon vorgefertigten, in das Innere unserer Köpfe gravierten Bildern, auf die wir andauernd starren, *während die Wahrheit irgendetwo anders*, in einem von keinem Menschen noch entdeckten Abseits liegt.«⁴⁹ Mit anderen Worten schlägt Hilary vor (und Austerlitz stimmt ihm zu), dass uns die Vergangenheit zwingen soll, den Horizont bereits existierender »Bilder«, sprich bereits existierenden Wissens und gegebener historischer Narrative zu überschreiten. Sich der Vergangenheit zuzuwenden und diese in etwas Sinnvolles zu verwandeln, nach der »Wahrheit« zu suchen, die »anderswo« liegt, verlangt nach aktivem Eingreifen; ein Prozess, im Laufe dessen der

⁴⁸ Als Kindertransport wird die Ausreise jüdischer Kinder nach Großbritannien und in andere Länder nach der sogenannten *Reichskristallnacht* bezeichnet. Kinder aus Deutschland, Österreich und der Tschechoslowakei gelangten mit dieser von jüdischen Gruppen organisierten Rettungsaktion nach Großbritannien. Der erste Transport erreichte die ostenglische Hafenstadt Harwich am 2. Dezember 1938; etwa sechzig Meilen von Norwich entfernt, wo Sebald an der University of East Anglia unterrichtet. Die Kindertransporte endeten mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges am 1. September 1939. Etwa zehntausend Kindern gelang so die Ausreise nach Großbritannien.

⁴⁹ W. G. Sebald, *Austerlitz* (Anm. 44), S. 105. [Hervorhebungen d. Verf.]

Einzelne entsteht. Sich mit der Geschichte beschäftigend, wird man nicht nur mit deren Traumata konfrontiert, sondern man tritt in den Prozess der Selbst-Werdung ein. In der Tat bemerkt Austerlitz, dass je öfter Hilary das Wort »Austerlitz« erwähnte, als er mit seinen Schülern die Schlacht von Austerlitz behandelte, »desto mehr wurde es mir zu meinem Namen, desto deutlicher glaubte ich zu erkennen, dass das, was ich zuerst als einen Schandfleck an mir empfunden hatte, sich verwandelte in einen Leuchtpunkt, der mir ständig vor-schwebte, so vielversprechend wie die über dem Dezembernebel sich erhebende Sonne von Austerlitz selber.«⁵⁰ Die Schlacht von Austerlitz, wie alle modernen, von Menschen verursachten Katastrophen, ist nicht nur eine Geschichte aus dem Buch historischen Unheils, sondern zugleich eine Einladung, über den Wert der Geschichte für das eigene Leben nachzudenken: Um in der Landschaft des Schlachtfeldes sowohl die hinterbliebenen Körper als auch »die Sonne« zu entdecken.

Ein entscheidender Neuanfang im Roman ist Austerlitz' Besuch im Antiquariat von Penelope Peacefull, kurz nachdem er nach seinem Nervenzusammenbruch aus dem Krankenhaus entlassen wird. Hier hört er Frauenstimmen in einer Radiosendung: »und diese zunächst kaum vernehmlichen, bald aber für mich geradezu überdeutlich werdenden Stimmen zogen mich derart in ihren Bann, dass ich ganz die vor mir liegenden Blätter vergaß und so reglos verharrte, als dürfte mir nicht eine einzige der aus dem etwas schnarrenden Gerätkommenden Silben entgehen.«⁵¹ Die Stimmen der Frauen, die ihre Erfahrungen des Kindertransportes im Sommer des Jahres 1939 beschreiben, bewegen Austerlitz dazu, sich seiner eigenen Vergangenheit bewusst zuzuwenden. Sie signalisieren den Beginn eines wachsenden Bewusstseins über die Ereignisse, die zu seinem Zusammenbruch geführt haben. Nachdem er von Penelope Peacefull Abschied nimmt, die womöglich, wie Homers Penelope, auf seine Rückkehr von einer langen Reise gewartet hat, sitzt er an jenem »sonnigen Tage« eine Stunde lang auf einer Bank und beobachtet, wie Stare im Gras auf- und abmarschieren.⁵² In diesem frühlingshaf-

⁵⁰ Ebd., S. 106.

⁵¹ Ebd., S. 203.

⁵² Zum symbolischen Charakter von Penelope Peacefulls Namen siehe die aufschlussreiche Erörterung von Yahya Elsaghe, »Das Kreuzworträtsel der Penelope: Zu W. G. Sebalds Austerlitz«, in: *Gegenwartsliteratur: A German Studies Yearbook* 6 (Theme Issue: W. G. Sebald), Tübingen 2007, S. 164-184.

ten Moment der natürlichen Erneuerung, in dem auf die Dunkelheit seiner Vergangenheit eine Begegnung mit der Sonne folgt, tritt Austerlitz seine Reise zurück in die Zeit an – ein Weg, der es ihm ermöglichen wird, sein Leben anders zu leben, indem er wirkliche und imaginierte Stimmen aus der Vergangenheit in Anspruch nimmt.

Das Motiv der eng miteinander verwobenen End- und Anfangspunkte ist vielleicht in dem Moment am offensichtlichsten, in dem sich der Erzähler und Austerlitz trennen. Bevor sie zum letzten Mal Abschied nehmen, vertraut Austerlitz dem Erzähler die Schlüssel zu seinem Londoner Haus in der Aldreney Street an. »Ich könnte dort«, gibt uns der Erzähler Austerlitz' Abschiedsworte wieder, »mein Quartier aufschlagen und die schwarzweißen Bilder studieren, die als einziges übrigbleiben würden von seinem Leben.«⁵³ Da Austerlitz aus einer zeitlichen Perspektive geschrieben ist, die auf dieses und alle anderen Ereignisse folgt, können wir die gesamte Handlung als Folge dieser Geste sehen. Somit wird ersichtlich, dass der Roman Austerlitz' Suche nach seiner Vergangenheit nicht nur nacherzählt, sondern darüber hinaus auch das Ergebnis von der Einfügung des Erzählers selbst ist.

Der Erzähler webt einen Text aus dem, was er lediglich von seinem jüdischen Freund gehört hat, und schafft damit ein Werk, das auch die Ereignisse seines Lebens beinhaltet, die nach seinem Aufeinandertreffen mit Austerlitz passiert sind. Austerlitz ist gleichzeitig die Erzählung von der Freilegung der Geschichte des Protagonisten und die Geschichte des Erzählers, infolge derer er sich erst selbst konstituiert.⁵⁴ Als ob der Erzähler dem Rat von André Hilary folgen würde und versuchte, die Wirklichkeit der Vergangenheit nicht »zu reproduzieren«, um am »Spektakel der Geschichte« teilzunehmen. Vielmehr sucht er durch das Verweben seiner eigenen Geschichte mit der seines jüdischen Freundes sowie durch die Einfügung von Bildern in den Text nach seiner eigenen »Wahrheit«, die er für sich selbst entdecken muss.

⁵³ W. G. Sebald, *Austerlitz*, München 2001, S. 410.

⁵⁴ Zur traumatischen Qualität von Austerlitz' Erfahrung und der Rolle von Traumata im Roman siehe Katja Garloff, »Moments of Symbolic Investiture in W. G. Sebald's Austerlitz«, in: W. G. Sebald, *History, Memory, Trauma*, hg. von Scott Denham and Mark McCullough, Berlin, New York 2006, S. 157-169 und Carolin Duttlingers Abhandlung über den Zusammenhang von Fotografie und Trauma in »Traumatic Photographs: Remembrance and the Technical Media in W. G. Sebald's Austerlitz«, in: W. G. Sebald – *A Critical Companion*, hg. von J.-J. Long and Anne Whitehead, Seattle, WA 2004, S. 155-171.

In einem mächtigen Akt poetischer Einschaltung fügt der deutsche Erzähler ein Bild von einem jüdischen Friedhof in den Fluss der deutschen Erzählung ein. Gleichzeitig fügt er auch Hebräisch in den überwiegend deutschen Text ein. Das Ergebnis ist ein deutscher Roman voller bedeutender Spuren von eben jener Kultur, an deren Vernichtung der Nationalsozialismus sich versuchte. Die Einführung von Elementen jüdischer Geschichte und Kultur in ein Werk, das im Großen und Ganzen deutsch ist, unterminiert den Vorgang, mit dessen Hilfe die Nazis versuchten, die jüdische Kultur und jüdisches Lebens von der Erdoberfläche zu verbannen. Weiterhin unterstreichen die Sätze, von denen das eingefügte Bild umgeben wird, den Sinn des vom Erzähler gewählten Weges, die Möglichkeit des Neubeginns: sie bieten ein Bild des »Frühlings«, des »Lichtes«, einer anderen Wirklichkeit, die den Tod – durch Grabsteine versinnbildlicht – überwindet. Es geht nicht darum, dass der Erzähler sich hier eine ungestörte Gegenwart oder eine ruhige Zukunft vorstellt, mit der man die schmerzvolle europäische Vergangenheit voll und ganz hinter sich lassen könnte. Vielmehr zeigt die Einfügung des Bildes und der Sätze, die das Bild als Rahmen umgeben, das Zusammenspiel von Endpunkten und Neuanfängen auf, die Möglichkeiten, die entstehen, wenn man sich, wie Sebalds Erzähler in *Austerlitz*, dafür entscheidet, die Vergangenheit zu erfassen.

*Einfügung als die Erzeugung
eines neuen, imaginären Raumes*

Nach der Beschäftigung mit Austerlitz, und somit europäischer Geschichte und zeitgenössischer deutscher Literatur, möchte ich die Diskussion ausweiten, indem ich mich anhand des Romans *Hevzekim* von der israelischen Schriftstellerin Michal Govrin dem Hebräischen und dem Nahen Osten zuwende. Govrins Protagonistin Ilana Zuriel ist mit dem jüdischen Historiker und französischen Holocaust-Überlebenden Alain Greenenberg verheiratet. Während des gesamten Romans versucht Ilana Zuriel die Auswirkungen der Geschehnisse zu bewältigen, die die Kindheit ihres Ehemannes und das Leben zahlreicher anderer Juden und deren Nachkommen zerstört haben. In ihrem Kampf gegen die Last von Alains Vergangenheit wird sie mit der Gegenwart einer weiteren Vergangenheit konfrontiert: mit dem Zionismus ihres Vaters und mit den Erinnerungen

ihres Geliebten, Sayyid Ashabi, dem palästinensischen Dramatiker aus Ost-Jerusalem.

Zuriels Interesse an der Ansiedlung jüdischer Holocaust-Überlebender in den 1950er Jahren in Israel wird wach, als sie auf das Leid der Palästinenser aufmerksam gemacht wird. Sie bemerkt, dass, während jüdische »displaced persons« in Israel ankommen, plötzlich palästinensische Flüchtlingslager auf der anderen Seite der Grenze auftauchen. Zuriels Bewusstsein der Verflochtenheit von israelischer und palästinensischer Geschichte wächst mit der Ersten Intifada 1988. Zu dieser Zeit entscheidet sie sich dafür, an einer Ausschreibung der UNESCO für die Errichtung israelisch-palästinensischer »Orte des Friedens« in Jerusalem teilzunehmen. Während der Verwirklichung dieses Projektes trifft sie ihren palästinensischen Kollegen für dieses Unterfangen, Sayyid Ashabi. Durch Sayyid wird sie nun aus unmittelbarer Nähe mit dem Schicksal der Palästinenser im 20. Jahrhundert in Berührung kommen.

Govrins Geschichte fügt die Erinnerungen von Palästinensern in einen hebräischen Text ein und schafft somit ein literarisches Gewebe, das die Leser dazu zwingt, ihre Assoziationen und Annahmen hinsichtlich der Tatsache, dass Juden und Palästinenser ein und dasselbe Land bewohnen, überdenken müssen. Während sie mit Sayyid in Jerusalem im Schottischen Hospiz im Bett liegt, hört sie ihrem Geliebten zu, wie er seine Gefühle anlässlich einer Busfahrt in Tel Aviv beschreibt. Während die israelische Landschaft vor dem Fenster vorbeizieht, sieht Sayyid »eine Karte, die ausgelöscht wurde. Ich fahre an Lod, Ramle, Beit Lid vorbei und der Schmerz zerfetzt mein Herz. Ich höre meinen Vater, wie er die Tante beschreibt, die Zitronen vom Baum bringt, den Hof, die Hühner.«⁵⁵ Indem Zuriel von den Gefühlen Sayyids erzählt, beobachtet sie auch ihre eigenen Assoziationen, die Worte ihres Mannes, des Holocaust-Überlebenden, der, während er auf eine andere Landkarte zeigte, sagte, er habe mit einer »Architektur der Vergangenheit« zu kämpfen, mit Orten wie Bels, Brazlaw und Berdyschiw – Zentren jüdischen Lebens, die während des Holocaust ausgelöscht wurden.

Darüber hinaus, dass Govrins Roman dem Schmerz von Palästinensern und Juden eine Stimme verleiht, fügt er auch ein neues Vokabular in den israelischen Diskurs ein, das beiden Seiten helfen

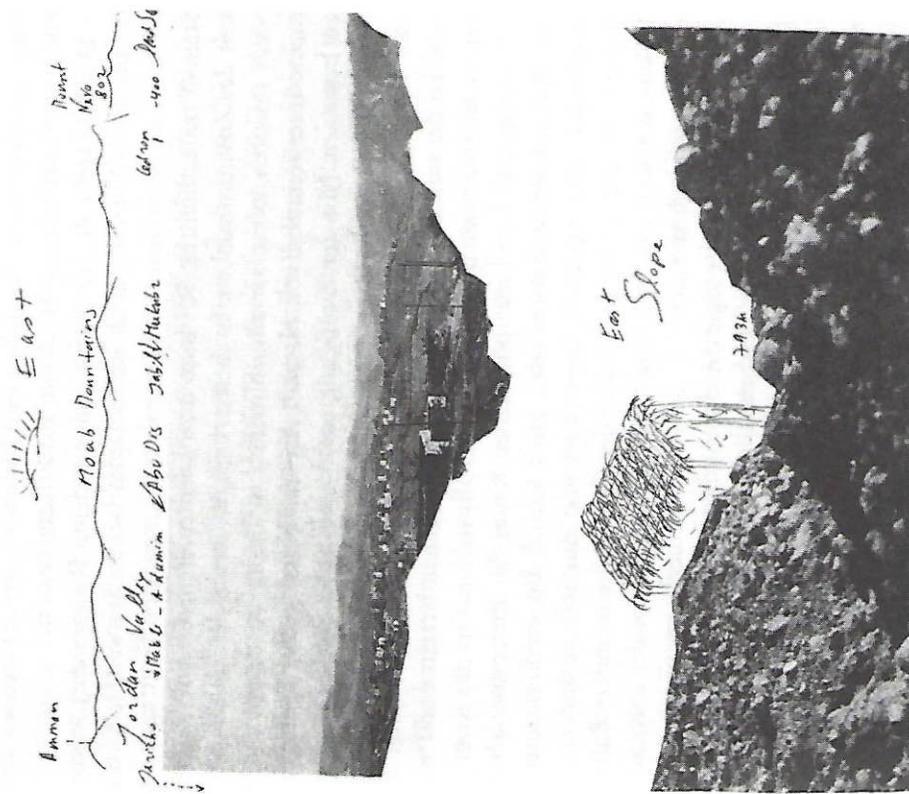
kann, über ihre gewaltsame Geschichte hinwegkommen und die vielfachen und miteinander oft im Konflikt stehenden Erinnerungen zu akzeptieren. Dieses neue Vokabular macht sich in Ilana Zuriels preisgekröntem Antrag für das UNESCO-Projekt »Orte des Friedens« bemerkbar. Sie stellt sich die Errichtung von etwas vollkommen Neuem in den Bergen Jerusalems vor – eine »moshevet Sukkot« (»Siedlung von Hütten«) an einem Ort, den sie »bar hashmitag« (»Sabbat Berg«) nennt. Ihre künstlerische Konstellation, die auf die Zukunft ausgerichtet ist, basiert jedoch auf einer alten jüdischen Tradition: auf dem alten biblischen Gebot der »Schmittah«, wörtlich »loslassen«, die Erde ruhen lassen. Im 3. Buch Mose, Levitikus, bezeichnet »Schmittah« den göttlichen Befehl, dem Land zu erlauben, alle sieben Jahre brach zu liegen.⁵⁶

Wie mit ihren Entwürfen für das Projekt, versucht Zuriel auch mit ihrem Kunstwerk eine Siedlung anderer Art einzufügen, »einen provisorischen Ort, keinen monumentalen«,⁵⁷ wo Israels Palästinenser nicht vertreiben, sondern sich mit ihnen auf künstlerisches Schaffen einlassen, auf Lernen und Debattieren in Sukkot (Hütten).⁵⁸ Zuriels Projekt versucht einen Raum zu schaffen, der auf Dialog und

⁵⁶ Laut dem Gebot des *Schmittah* wird das bebaut Ackerland im siebten Jahr brach liegen gelassen, und jeder genießt ein Anrecht auf die Ernte, da diese als herrenlos angesehen wird. Alle fünfzig Jahre, nach sieben Schmittah-Zyklen, folgt ein Yovel-Jahr. Sowohl das neunundvierzigste als auch das fünfzigste Jahr sind heilig. Während dieser Zeit sollte man sich landwirtschaftlicher Arbeit enthalten, Sklaven befreien und jeder Besitz sollte an seinen ursprünglichen Besitzer zurückkehren. Siehe R. J. Zwi Werblowsky und Geoffrey Wigoder, (Hg.), *The Oxford Dictionary of the Jewish Religion*, New York 1997, s. v. »Schemittah«.

⁵⁷ Michal Govrin, *Snapshots*, New York: Riverhead Books 2007, S. 75.

⁵⁸ In der jüdischen Tradition bezeichnet *Sukka* eine Laubhütte, in der man sieben Tage zu wohnen hat. »Sieben Tage lang sollt ihr in Laubhütten wohnen; alle Einheimischen in Israel sollen in Laubhütten wohnen, damit eure Nachkommen wissen, daß ich die Kinder Israels in Laubhütten wohnen ließ, als ich sie aus dem Land Ägypten herausführte; ich, der Herr, bin euer Gott« (Lv. 23, 42-43). Der kabbalistischen Tradition gemäß ist es gebräuchlich, Gäste in der Sukka willkommen zu heißen. Somit sind die Tage des Wohnens in der Sukka während des Festes Sukkot Tage der Gastfreundschaft. Siehe »Sukkot«, in R. J. Zwi Werblowsky und Geoffrey Wigoder (Hg.), *The Oxford Dictionary of the Jewish Religion*, a. a. O., S. 659-660. Zum Unterschied von Govrins Vorstellung von den israelisch-palästinensischen Beziehungen und denen von Amos Oz (»Nomads and Viper« oder A. B. Yehoshua in *The Lover* (1977) siehe Yohai Oppenheims Buchbesprechung von Michal Govrins *Hevezekim*, »Hahaim hakfulim shel hautopia« (Das Doppelleben der Utopie), *Ha'aretz*, June 5, 2002.



796 A

WEST

Michal Govrin, *Fotocollage aus seinem Roman Hevezekim*
(Tel Aviv-Jaffa: Am Oved Publishing 2002).
Auf Englisch erschienen als Snapshots.

Zusammenleben, auf das Geben und Nehmen von Gastfreundschaft und somit, zumindest symbolisch, auf Frieden basiert.

Das Bild stellt Zuriels Vision eines anderen Raumes dar, sowohl im buchstäblichen als auch im metaphorischen Sinne. Ihr Kunstwerk bietet an, inmitten von Jerusalems »gesegneten Festungen aus Stein«⁵⁹ neue, flüchtige Strukturen zu konstruieren, die die Möglichkeit des Zusammenlebens in diesem heiligen Raum der umkämpften Stadt schaffen, ohne sie ausschließlich in Besitz zu nehmen. Um meine Interpretation von Hannah Arendts Konzept der Einfügung zu benutzen: Mit der Einfügung einer »moshevet Sukkot« (»Siedlung von Hütten«) versucht Zuriel das aufzubrechen, was Israelis und Palästinenser als unabänderliches Kontinuum der Zeit erscheint: der scheinbar endlose Konflikt zwischen Israelis und Palästinensern. Indem sie ihre Bauten in den physischen Ort des Konfliktes einfügt und einen metaphorischen Raum des Zusammenlebens, des Aufeinandertreffens schafft, hofft Zuriel die unidirektionalen Kräfte der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu ändern. Sie möchte den gegenwärtigen Ablauf der Geschichte in andere Bahnen lenken, der vom Konflikt vom zionistischen Traum der Rückkehr, dem messianischen Eifer der jüdischen Siedlerbewegung und der palästinensischen Ideologie des Tsumud (oder sumud) bestimmt ist, dem unerschütterlichen Festhalten aller am Land. Am »Ort des Neid-Besitzums schlechthin«⁶⁰ soll »moshevet Sukkot« (»Siedlung von Hütten«) die Idee verkörpern, dass das Wohnen nicht mit Exklusivrechten auf den Ort gleichzusetzen ist. An diesem »utopischen Ort«⁶¹ sieht Zuriel die Möglichkeit, den Kampf um die Fragen, »wer zuerst da war, wer wen vertrieben hat«,⁶² hinter sich zu lassen.

Indem sie die Metapher des Wohnens ohne dauerhafte Rechte einführt, wirbt Zuriels Projekt für eine Ethik, die nicht auf das Befolgen metaphysischer Imperative basiert. Sie will ihre Siedlung auf Jerusalems Berg des Bösen Rates bauen, wo laut der jüdischen Tradition Abraham auf seinem Weg zum Berg Moriah innehielt und Gott ihm die Anweisung gab, seinen Sohn Isaak zu opfern (Genesis 22:4). An jenem Ort, an dem es Abraham klar wurde, dass Menschenopfer unnötig sind, um Gott seiner Hingabe zu versichern;

59 Michal Govrin, *Snapshots*, New York 2007, S. 95.

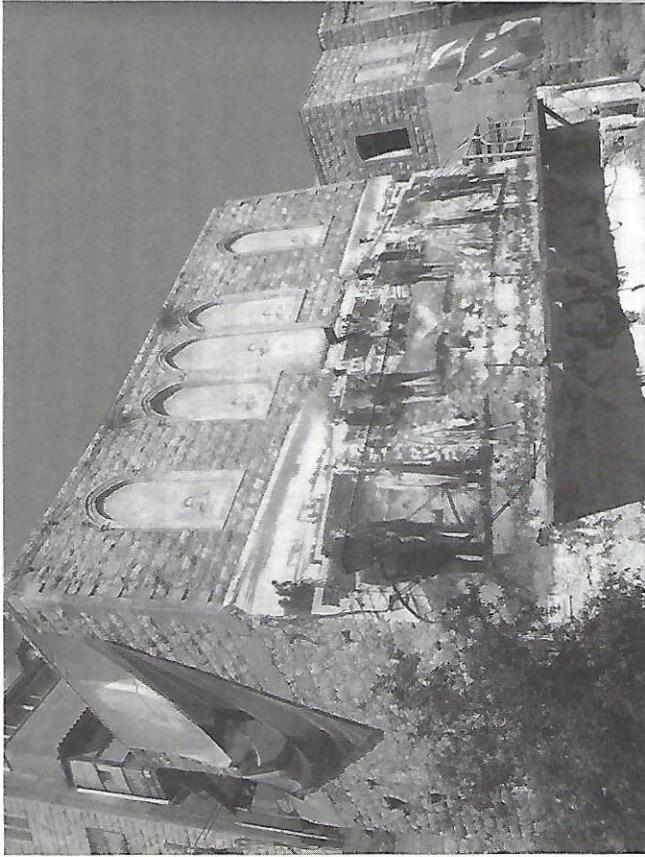
60 Ebd., S. 172.

61 Ebd., S. 95.

62 Ebd., S. 76.

dass Menschen ihre Glaubenstreue auch durch symbolische und substitutive Akte ausdrücken können. Mit der Platzierung ihrer Hütten genau an diesem symbolträchtigen Ort unterstreicht Zuriel die Möglichkeit einer religiösen Bindung an das Land, die jedoch gleichzeitig die Chance birgt, »das Messer loszulassen«. ⁶³ Indem Govrins Erzählung Zuriels künstlerische Vision auf den Jerusalemer Berg des Bösen Rates konzentriert, weist sie auch darauf hin, was passiert, wenn religiöse Bindung in Blindheit überschlägt. Das Neue Testament stellt den gleichen Berg, der Isaaks Rettung symbolisiert, als den Wohnsitz des Hohepriesters Kajaphas dar. Hier kamen die jüdischen Sanhedrin zusammen, um sich gegen Jesus zu verschwören (Johannes 11:53, Matthias 26:3-5), hier führten gemeinschaftliche Bindungen und das Bekenntnis zum göttlichen Gesetz zu dem, was letztlich in der christlichen Tradition das neue Menschenopfer wurde. Indem sie diesen Ort als Schauplatz für ihr künstlerisches Schaffen wählt, legen Zuriels Vision und Govrins Erzählung als Ganzes nahe, wie man das Vermächtnis gewaltloser Unterdrückung neu schreiben kann.

Govrins Roman zeigt nicht nur die gegenwärtige Lage des israelisch-palästinensischen Konflikts, er gibt nicht nur Aspekte des heutigen politischen Diskurses in Israel kritisch wieder. Vielmehr fügt er in diesen Diskurs etwas vollkommen Neues ein, indem er sich vorstellt, was zwischen Israelis und Palästinensern in den kommenden Tagen und Jahren passieren könnte. Das UNESCO-Projekt und die Chiffren Sukkot und Schmittah präsentieren ein kreatives Konzept der Behausung und des Regierens, die tatsächlich eine existenzfähige Zukunft ermöglichen würden. Des Weiteren fordern die weißen, leeren Stellen zwischen den zwei Teilen des Originalfotos die Leser auf, diese Leerstelle zu füllen. Sie bietet ihnen die Möglichkeit, sich durch Reflexion und womöglich Handeln in das einzufügen, was als unabänderliche Gegebenheit des israelisch-palästinensischen Konflikts (das Originalfoto) erscheint. Durch die Anwendung sowohl textueller als auch visueller Formen des Einfügens präsentiert sich der Roman der Zukunft gegenüber als offen: als Einladung dazu, was im Arendt'schen Sinne ein Neuanfang werden könnte.



Yigal Shtayim, Archivfotografie.

Einfügung in der Kunst:

Verlassenen Räumen neues Leben einhauchen

Nachdem ich Einfügung als thematische und visuelle Inkorporation neuer, den Ablauf der Dinge verändernder Elemente in textuelle Kunstwerke betrachtet habe, möchte ich weiter ausführen, was ich unter Arendts impliziter Poetik des Einfügens verstehe, indem ich mich der visuellen Kunst zuwende. Mein Ziel ist es, anhand des Werkes *Archivfotografien* [Archival Photographs] des israelischen Künstlers Yigal Shtayim zu untersuchen, was Arendt als die Fähigkeit der Kunst zur »Transfiguration« oder »Neuschaffung« der Welt bezeichnet. *Archivfotografien* [Archival Photographs] besteht aus zwei Fotografien, die zunächst an die Wand eines verlassenen palästinensischen Hauses in Haifa projiziert und danach gemalt wurden.

Yigal Shtayim fand das Bild, das an die untere Wandhälfte eines Hauses in Haifa gemalt wurde, in einem Stadtarchiv. Auf dem aus dem Jahre 1937 stammenden Bild ist eine Gruppe jüdischer Flücht-



Yigal Shtayim, Archivfotografie.

linge aus Europa zu sehen. Wie viele andere, die zu der Zeit Haifa erreichten, entkamen die Männer in dunklen Anzügen nur knapp der faschistischen Unterdrückung.

Yigal Shtayims künstlerisches Werk verändert die Originalbilder, um den Schmerz der Vertreibung, den die aus Hitlers Deutschland geflüchteten Juden erleiden mussten, zu unterstreichen. Anfangs hatte Yigal Shtayim lediglich vor, das Bild jüdischer Flüchtlinge und palästinensischer Arbeiter in seinem künstlerischen Werk zu zeigen. Sein Ziel war es, den »historischen Fakt«, wie er formuliert, eines Gebäudes darzustellen, das von den ursprünglichen Bewohnern ver-

lassen, während es von neuen in Besitz genommen wurde.⁶⁴ Das Thema des Exils war für Shtayim von zentralem Interesse, da seine eigene Familie nach der Machtergreifung der Nazis aus Berlin entkam. Während er jedoch das Bild der jüdischen Flüchtlinge an die Außenseite des Hauses malte, wunderten sich manche palästinensischen Einwohner von Wadi Nisnas, mit denen sich Yigal Shtayim anfreundete, über sein Werk. Sie bemerkten, dass die abgebildeten Flüchtlinge schließlich nicht in dem Haus wohnten, an dessen Wand das Bild projiziert wurde. Shtayim erwiderte, dass genau dies sein Thema war: dass Menschen gezwungen werden, ihr Zuhause zu verlassen, während andere kommen, um es zu besetzen. An dieser Stelle kaufte ihm sein palästinensisches Publikum ein Foto jener Frau ab, die bis 1948 in dem Haus wohnte. Daraufhin entschied Shtayim sich, ihr Bild in seine Arbeit einzufügen und damit eine Spannung zwischen den Bildern zu erzeugen.

Yigal Shtayims *Archivfotografien* [*Archival Photographs*] ruft das Schicksal von Juden und Palästinensern wach. Gleichzeitig führt Shtayims Kunstwerk etwas gänzlich Neues in das heutige Wadi Nisnas – eine Stätte des israelisch-palästinensischen Dilemmas – ein. Das Projekt zwingt den Betrachter, die Gleichzeitigkeit des Schmerzes anzuerkennen; wie Palästinenser und Juden als Folge der europäischen Geschichte an diesem Ort in Berührung kamen und sich bekämpften. Genauer gesagt fordert das Kunstwerk zu einer möglichen Veränderung im israelischen sowie im palästinensischen Diskurs über das palästinensische Exil und Leid auf. Besucher, die das Kunstwerk besichtigen, ob Palästinenser oder Israelis, werden mit einer neuen Sicht der Verflochtenheit von traumatischen Nationalgeschichten konfrontiert, die sonst voneinander getrennt betrachtet werden. Wenn sie die Stätte in Wadi Nisnas verlassen, wird sich der Pool von Bildern, mit denen sie ihr gemeinsames Schicksal ins Auge fassen können, in Frage gestellt und womöglich sogar erweitert haben: durch ein Kunstwerk, das nur sehr zaghafte Grenzen zwischen Erinnerungen zieht, die oft unvereinbar scheinen. Eine neue Perspektive auf die relevanten geschichtlichen Ereignisse – den Holocaust und den Ersten Arabisch-Israelischen Krieg 1948 – bietend, fordert Yigal Shtayims Kunstwerk seine Betrachter zum Nachden-

64 Für die *Archivfotografien* betreffenden Details bin ich Yigal Shtayim (E-Mail-Austausch vom 19. August 2008) zu Dank verpflichtet.



Yigal Shtayim, *Archivfotografie*.

ken über den nichtsdestotrotz existierenden Zusammenhang divergierender Erinnerungen auf. Indem es Fotografien in den physischen Ort von Wadi Nisnas sowie das Bild von der palästinensischen Frau in ein Kunstwerk, das ursprünglich jüdische Flüchtlinge abbildete, einfügt, fordert es uns auf, darüber nachzudenken, wie die historischen Ereignisse, die die Juden unter britischem Mandat nach Palästina brachten, mit den Geschehnissen des Unabhängigkeitskrieges im Jahre 1948 zusammenhängen – ein Ereignis, das von den Palästinensern »Nakba«, Katastrophe oder Unglück, genannt wird.

Indem das Bild von der palästinensischen Bewohnerin des Hauses auf die einzementierten Fenster projiziert wird, wird die Vergangenheit mit einer möglichen Zukunft auf eine weitere wichtige Art und Weise verbunden: das *new* gestaltete Haus erlaubt es den Betrachtern, darüber nachzudenken, was diesem und anderen leer stehenden Häusern wieder Leben einhauchen könnte.

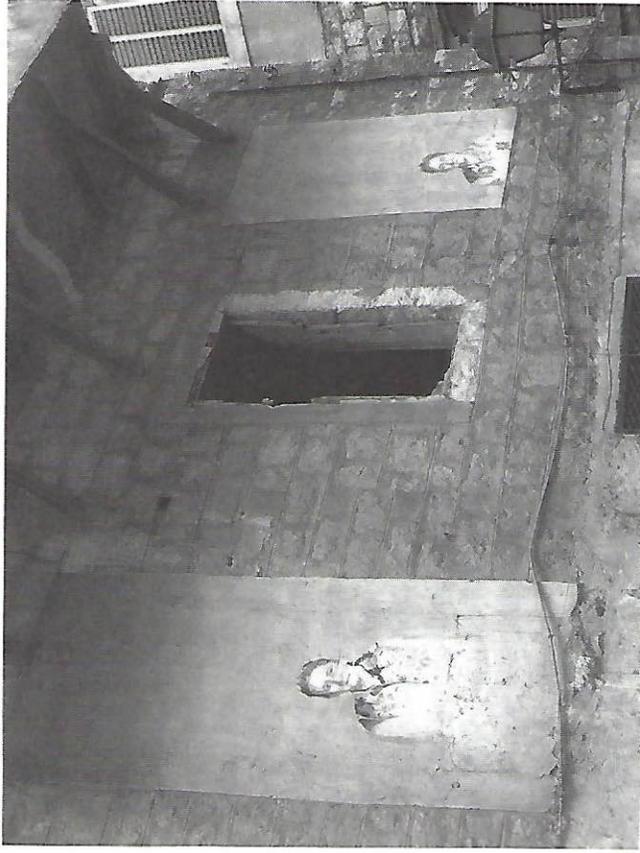
Sie werden aufgefordert näher darauf einzugehen, was an ethischem oder politischem Handeln nötig wäre, um dieses und zahlreiche andere leer stehende Wohnhäuser in Haifa und anderswo in Israel wieder zum Leben zu erwecken. Das Vermögen der *Archivisten*, Gedanken, oder sogar Handeln, zu generieren, spiegelt sich auch in der Entscheidung der Stadt Haifa wider, ihre ursprünglichen Pläne wieder rückgängig zu machen und das gesperrte Haus wegen der nun an dessen Wände gemalten Bilder doch nicht abzureißen.⁶⁵ Um es mit dem oben eingeführten Arendt'schen Konzept auszudrücken: Das Werk weist nicht nur die Gegebenheiten der »Wüste« auf, das heißt die politische Wirklichkeit des israelisch-palästinensischen Konflikts, sondern deutet vielmehr darauf hin, was gebraucht wird, um jene »Wüste« in eine »menschliche Welt« zu verwandeln. Das »Ende«, das palästinensische Exil im Jahre 1948, beinhaltet in dem Falle gleichzeitig auch die Aufforderung, ins Auge zu fassen, was einen »Neuanfang« darstellen würde. Als Künstler öffnet Shtayim mit seinen Bildern die Augen einiger Bewohner von Haifa: Seine Akte der poetischen Einfügung bringen ihnen vielleicht bei – wie Kafkas K. den Dorfbewohnern in *Das Schloss* –, dass es sich lohnt, für die Rechte der Vertriebenen, das Leben, das aus dem jetzt leer stehenden Wohnhaus verbannt wurde, zu kämpfen.⁶⁷

Die Tatsache, dass Yigal Shtayims künstlerisches Werk selbst weiterhin im Entstehen ist, legt die Validität einer solchen Herangehensweise nahe: Ein Jahr nachdem der Künstler sein ursprüngliches Kunstwerk beendet hatte, kehrte er in dieselbe Straße von Wadi Nisnas zurück, um seiner Installation am leer stehenden Nachbarhaus einen weiteren Satz von Bildern hinzuzufügen. Die Topo-

65 Daniella Talmor, »Painting in the New Millennium«, in: Daniella Talmor (Hg.), *Focus on Painting*, Haifa: Haifa Museum of Art 2002, S. 154-156, hier S. 155.

66 Hannah Arendt, *The Promise of Politics*, hg. von Jerome Kohn, New York 2005, S. 201.

67 Hier beziehe ich mich auf Hannah Arendt, »Franz Kafka: A Revaluation« (Anm. 28), S. 73: [»worth fighting for«], übersetzt von Lilla Balint.



Yigal Shtayim, *Archivfotografie*.

graphie der Stadt weiter verändernd, erlaubt sein Werk Israelis und Palästinensern zugleich, nicht nur zu diskutieren, woher sie kommen, sondern auch zu fragen, was sie werden wollen und was unter den gegebenen Umständen ihre Optionen hinsichtlich politischer Handelns sind.

Also, warum Arendt? Und warum gerade jetzt? Zum Schluss möchte ich darauf eingehen, dass Arendts Konzept der Einfügung nicht nur als Heuristik dient, um zeitgenössische Literatur und Künste im Hinblick darauf zu untersuchen, wie sie sich mit den Dilemmata unserer Zeit befassen, sondern auch ein nützliches Mittel für die Beurteilung unserer zeitgenössischen »Kultur der Zeit« nach der Zäsur ist. Indem ich den Akzent auf Arendts Poetik und Politik der Einfügung setze, und gleichzeitig dem Aufmerksamkeitspunkt, was ich als thematische Einfügungen und Akte des Einfügens in Literatur und den Künsten betrachte, können wir einen Blick darauf werfen, wie die zeitgenössische Kultur der »Ersten Welt« Hoffnung auf eine Zukunft kultiviert. In den letzten Jahren wurde viel über die westliche spätkapitalistische, spätmoderne oder postmoderne Kul-

tur als einer geschrieben, die von einem schwindenden Geschichts- bewusstsein geprägt ist. Verschiedene Denker und Kritiker sehen in unseren heutigen Diskussionen (besonders nach 1989) über »das Ende der Geschichte« ein Indiz dafür, dass wir als Bürger der Ersten Welt unsere Fähigkeit verloren haben, die Vergangenheit auf sinn- volle Weise in unseren Debatten über Ideologie und Geschichte heranzuziehen. Alain Badiou zum Beispiel diagnostiziert in unserer Kultur ein Unvermögen »Zeit zu denken«. ⁶⁸ In der westlichen Welt des späten zwanzigsten Jahrhunderts ist nahezu allen, so Badiou, »übermorgen zu abstrakt und vorgestern unverständlich: wir sind Zeitgenossen einer Epoche der Atemporalität und Momenthaftigkeit«. ⁶⁹ Fredric Jameson und andere sehen im Wiederaufleben des Hegel'schen Diskurses über das »Ende der Geschichte« ein »intellektuelles Symptom« für den schwindenden faktischen Sinn der historischen Vergangenheit, was Jameson emblematisch »die Liquidation von Zukünftigkeit en gros« ⁷⁰ nennt.

In *Zukünftigkeit: Die zeitgenössische Literatur und die Vergangenheit* behandle ich Werke von W. G. Sebald, Govrin und Shtayim, um zu belegen, dass diese Besorgnis unbegründet ist; denn zeitgenössische Literatur zeichnet sich durch ein vielfaches Interesse an modernen, von Menschen verursachten Katastrophen, an Natalität, Handlung und somit an Futurität aus. ⁷¹ Arendts Nachdenken über die Verbindung von Vergangenheit und Zukunft, angesichts ihrer impliziten Poetik und Politik der Einfügung, hilft uns, so glaube ich, nicht nur den Neo-Marxismus von Denkern wie Badiou, Žižek oder Jameson zu relativieren, sondern auch über Walter Benjamins messianische Melancholie hinwegzukommen, die zweifellos eine außerordentlich mächtige und produktive Anziehungskraft auf die Geisteswissenschaften ausgeübt hat. Zahlreiche Wissenschaftler, darunter auch ich selbst, haben in den letzten Jahrzehnten versucht, die Ver-

68 Ich beziehe mich hier auf die englische Ausgabe: Alain Badiou, *The Century*, transl. Alberto Toscano, Cambridge, UK / Malden, MA 2007, S. 105: »any thinking of times«, übersetzt von Lilla Balint.

69 Ebd., S. 105: »the day after tomorrow is abstract and the day before yesterday incomprehensible: we are contemporaries of a period of a-temporality and instantaneity.«

70 Fredric Jameson, »The End of Temporality«, *Critical Inquiry* 29, no. 4 (Summer 2003), S. 695-718, hier S. 704: »wholesale liquidation of futurity«, übersetzt von Lilla Balint.

71 *Zukünftigkeit: Die zeitgenössische Literatur und die Vergangenheit*, Berlin 2012.

bindung zwischen Vergangenheit und Zukunft vor dem Hintergrund von Walter Benjamins »Thesen über den Begriff der Geschichte« zu denken. Unsere Faszination für Benjamins Sicht der Vergangenheit als »eine[r] einzige[n] Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft« ⁷² vor den Füßen des Engels der Geschichte, ist angesichts der von Menschen herbeigeführten Katastrophen in der Moderne verständlich. Benjamins Auffassung vom Zusammenhang von Vergangenheit und Zukunft – in eklatanter Ähnlichkeit zur Paralyse von Kafkas *Er* – führt aber lediglich, so glaube ich, zu politischem Messianismus. Um es etwas grob zu formulieren: In Benjamins metaphorischer Darstellung gibt es keinen Platz für die »Einfügung des Menschen«, kaum Raum für denkende, wollende und handelnde Menschen, die – wenn sie Mut fassen – sich den Herausforderungen der Gegenwart und der Zukunft stellen. Bei Benjamin, oder jenen, die seiner Auffassung von Fortschritt folgen und diesen in der möglichen Ankunft des Messias sehen – Agamben zum Beispiel –, finden wir sehr wenig, was zur Beschäftigung mit dem mühsamen Geschäft der Alltagspolitik ermutigen würde.

Arendt stellt in dieser Hinsicht eine klare Alternative dar, und dies kann erklären, warum sie – Freundin, Bewundererin und Unterstützerin Benjamins – sich seinem Denken über Vergangenheit und Zukunft nicht zuwandte. ⁷³ Für sie scheint das Nachdenken über den »Ausnahmestandard«, in dem wir Benjamin, Agamben und anderen zufolge alle leben, nur wenig zu bringen. Arendt zufolge besteht unsere Aufgabe nicht darin, einen »wirklichen Ausnahmestandard« ⁷⁴ herbeizuführen, wie Benjamin es nahelegt. Vielmehr möchte sie – wie W. G. Sebald, Michal Govrin und Yigal Shtayim –, dass wir unsere Fähigkeit des Intuierens, des Beginnens, uns mit Wort und Tat in die Welt einzufügen, anerkennen. Arendt scheint gespürt zu haben, dass es für uns keine Zukunft geben mag, die wir miteinander

72 Walter Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt/M. 1977, S. 251-263, hier S. 255.

73 Arendt bezieht sich auf Benjamins »Engel der Geschichte«, in ihrem bereits erwähnten Essay »Franz Kafka, von neuem gewürdigt«. Für eine Reflexion über mögliche Folgen von »Fortschritte« siehe *Essays in Understanding* (Anm. 8), S. 74f. Zwar benutzt sie Benjamins Bild, wie jedoch auch im Falle von Kafkas *Er* gebraucht sie es, um ihre eigenen Ideen von der Verbundenheit von Vergangenheit und Zukunft zu entwickeln.

74 Walter Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte« (Anm. 72), S. 251-263, hier S. 255.

teilen können, wenn wir nicht in diesem Sinne handeln. Sie mag erkannt haben, dass im Falle unseres Scheiterns der sich vor dem Engel der Geschichte ansammelnde Trümmerhaufen den Betrachter einholen kann.

Aus dem Amerikanischen von Lilla Balint

Gesetzlose Erbschaft *Hannah Arendt und Giorgio Agamben*

VIVIAN LISKA

«Notre héritage n'est précédé d'aucun testament» («Unserer Erbschaft ist keinerlei Testament vorausgegangen»)¹. Diese Worte René Chars, die Hannah Arendt ihrem Vorwort zu *Zwischen Vergangenheit und Zukunft* voranstellt, lassen sich in einem übertragene Sinne auch auf Arendt selbst beziehen. Weil auch der Erbschaft Arendts kein Testament mitgegeben ist, kann ihr Nachleben nur an den Ansprüchen derjenigen gemessen werden, die sich in ihrem Denken auf sie berufen. In einem 1970 datierten Brief an Arendt schreibt Giorgio Agamben: »Ich bin ein junger Schriftsteller und Publizist, für den die Entdeckung Ihrer Bücher im letzten Jahr eine prägende Erfahrung darstellte. Darf ich Ihnen hiermit meine Dankbarkeit zum Ausdruck bringen, sowie die all jener, die mit mir in der Lücke zwischen Vergangenheit und Zukunft den Drang verspüren, in der von Ihnen angegebenen Richtung weiterzuarbeiten?«²

Der Brief, in dem der damals 26-jährige Agamben Arendt mit Nachdruck seines Vorhabens versichert, in der von ihr angegebenen Richtung weiterzuarbeiten, situiert ihn und seine Gleichgesinnten in einer »Lücke zwischen Vergangenheit und Zukunft«. Er bezieht sich dabei offensichtlich auf Arendts Vorwort zu ihrer Schrift *Zwischen Vergangenheit und Zukunft*, dessen Originaltitel, »Die Lücke zwischen Vergangenheit und Zukunft«, den Denkraum ankündigt, in dem ihre darauf folgenden »Übungen im politischen Denken« sich bewegen. Arendts »Lücke in der Zeit« bezeichnet eine Unterbrechung des linearen chronologischen Ablaufs als Zwischenperi-

1 Hannah Arendt, »Die Lücke zwischen Vergangenheit und Zukunft«, in: dies., *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, München 1994, S. 7-21, hier S. 7. Im Folgenden als (Z, Seitenangabe) gekennzeichnet.

2 Aus dem Nachlass von Hannah Arendt, Manuscript Division Library of Congress; Brief Agambens an Arendt vom 21. Februar 1970. Hier direkt übersetzt aus dem Englischen.