Studia theodisca XIV

Christa Wolf • Werner Heiduczek • Susanne Kerckhoff

Heinrich von Kleist • Grete Weil • Magnus Enzensberger

Thomas Bernhard • Ernst Bloch • Sigmund Freud • Reinhard Jirgl

Paul Celan • Martin Heidegger • Adalbert Stifter

Edidit

Fausto Cercignani

S t u d i a t h e o d i s c a
An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn
ISSN 1593-2478

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition (2011) of Vol. XIV (2007)

Studia theodisca
Founded in 1994
Published in print between 1994 and 2010 (vols. I-XVII)
On line since 2011 under http://riviste.unimi.it
Online volumes are licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License.

The background image of the cover is elaborated
from the original of Georg Büchner's "Woyzeck" (F4-2v).

Indice dei saggi

Karin Birge Gilardoni-Büch – *Mythos Antifaschismus? - Der Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in der DDR-Literatur (1949-1989)* p. 9

Nadia Centorbi – *L'epistolario di Heinrich von Kleist* p. 37

Marco Castellari – *«Nicht mitzulieben, mitzuhassen bin ich da». Mythenkorrektur und Darstellung der Shoah in Grete Weils «Meine Schwester Antigone»* p. 55

Luca Zenobi – *Il filosofo e il parassita. «Le Neveu de Rameau» e la ricezione di Diderot in Germania* p. 73

Massimo Salgaro – *Auf den «Spuren» der Poetik Blochs* p. 99

Fausto Cercignani – *Reinhard Jirgl e il suo «Addio ai nemici»* p. 113

Amelia Valtolina – *Orizzonti lontani nei versi di Paul Celan* p. 131

Rosalba Maletta – *«Was will das Weib?» - Freud, das Weibliche und die Literatur* p. 145

Stefano Esengrini – *Heidegger legge Stifter. Per un'interpretazione fenomenologica della «Eisgeschichte»* p. 175

Studia theodisca XIV (2007), 99-112

Massimo Salgaro
(Verona)

Auf den «Spuren» der Poetik Blochs

Spuren ist der Titel einer Erzählsammlung von Ernst Bloch, die zum ersten Mal 1930 erschienen ist und dann 1959 und 1969 noch einmal aufgelegt und mit neuen Texten ergänzt wurde[1]. Dank der Studien von Rainer Hoffmann[2] und Anna Czajka[3] kennen wir die Vorgeschichte dieser Texte, von denen die meisten, auch mit anderen Titeln, schon veröffentlicht worden waren. Spuren zu sammeln ist in einer anthropologischen Perspektive die einfachste Form der Zeichenproduktion[4], *Spuren* zu veröffentlichen bedeutet daher Erzählungen als Zeichen von etwas lesen zu wollen. Sogar in den Kommentaren zu dieser Erzählsammlung hat Bloch uns absichtlich Fährten hinterlassen. Diesen zweideutigen und einander widersprechenden Zeichen werden wir in dieser Arbeit nachspüren, um daraus die Poetik der *Spuren* zu lesen.

Was *Spuren* sind, hat Bloch selbst 1974 in einem Interview mit José Marchand geklärt, es sind «Erzählungen mit einem Merke darin»:

> Geschichten, die nicht zu Ende sind, wenn sie erzählt sind, die einen Überschuß haben, ein «Merken», wie Hebel sagt, daß die Deutung dieser Geschichte ermöglicht. Bei Hebel, dem allergrößten Geschichtenerzähler, den es überhaupt gibt – bei Johann Peter Hebel, dem Autor des *Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreunds* –, gibt es auch solche Geschichten, die aber nicht unbedingt dahin gehen, daß das «Merke» die Sache auflöst, sondern im Gegenteil etwas Starres zurückbleibt.[5]

---

[1] Ich zitiere aus: Ernst Bloch, *Spuren*, in: ders., *Werkausgabe* Bd. 1, Frankfurt am Main 1969.

[2] Rainer Hoffmann, *Montage im Hohlraum. Zu Ernst Blochs «Spuren»*, Bonn 1977, S. 12-15.

[3] Anna Czajka, *Poetik und Ästhetik des Augenblicks. Studien zu einer neuen Literaturauffassung auf der Grundlage von Ernst Blochs literarischem und literaturästetischem Werk*, Berlin 2006, S. 96-100.

[4] Umberto Eco, *Corna, zoccoli, scarpe. Alcune ipotesi su tre tipi di abduzione*, in: Umberto Eco, Thomas A. Sebeok (Hrsg.), *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, Milano 1983, S. 249.

[5] José Marchand, *Die Welt bis zur Kenntlichkeit verändern*, in: Arno Münster (Hrsg.), *Tagträume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch*, Frankfurt am Main 1977, S. 57.

Bloch hatte sich schon in zwei zeitlich weit auseinander liegenden Texten, *Hebel, Gotthelf und bäurisches Tao* (1926) und *Nachwort zu Hebels Schatzkästlein* (1965), mit Johann Peter Hebel beschäftigt. In beiden versucht er seine Vorliebe für den Schweizer Autor durch Anmerkungen über seinen Stil zu untermauern. Bloch schätzt das narrative Element in der Geschichtsschreibung Hebels und seine Technik des Erzählens, die den Eindruck von Mündlichkeit verleiht. Sein Verdienst besteht darin, «die Erfahrung des Vergangenen in seiner Bedeutung für die jeweilige Gegenwart und Zukunft mitzuteilen»[6]. Eines der wichtigsten Merkmale seiner Prosa ist das schon genannte «Merke», das auch die *Spuren*texte kennzeichnet. In Hebel ist es «das lehrende. Nicht aber so ohne weiteres die oft meisterlich abgewogene Kunst der Komposition, der Niveau-Ausgleich unterwegs, vor allem die Brücke zwischen verschiedenen Zeiten in der Erzählung»[7]. Im Stil des Kalenderchronisten verflechtet Hebel die Biographie der Figuren mit den großen Begebenheiten der Geschichte und versucht die Vergangenheit der Hauptfiguren zu rekonstruieren, auch dort, wo es für die *fabula* nicht nötig scheint. Bloch zitiert als Beispiel die bekannte Geschichte Hebels, in der das Verschwinden eines Bräutigams erzählt wird bis zum Fund seiner Leiche 50 Jahre später, bei dem seine inzwischen veraltete Frau ihn wieder zu Gesicht bekommt und wo die Zeitspanne zwischen den zwei Momenten von Hebel durch einen «überbrückenden Text»[8] ausführlich rekonstruiert wird. Hier treten effektiv zwei verschiedene Zeiten auf, die chronologische und die Augenblickserfahrung, die eine blitzhafte Erkenntnis ermöglicht. Dieser Zeitenwechsel, «der reelle Einschlag von Gegenwart in lange Vergangenheit»[9] wird auch im eben genannten Interview besprochen.

Obwohl Bloch in seinem Interview eine Analogie zwischen den Merktexten von Hebel und den eigenen nahelegt, ist diese Ähnlichkeit nur scheinbar, denn im selben Interview setzt sich Bloch von Hebels Merkpoetik ab. Er tut es, indem er indirekt seine eigenen Aussagen über Hebel zitiert und zwar so genau, daß sich die These aufdrängt, Bloch habe seine Aufsätze kurz vor dem Interview wieder in die Hand genommen. Als ersten divergierenden Punkt zwischen den zwei Merkbegriffen ist die Rich-

[6] Francesca Vidal, *Hebel bei Bloch. Zur Bedeutung von rhetorischer Geschichtsschreibung und inszenierter Mündlichkeit,* in: Richard Faber (Hrsg.), *Lebendige Tradition und antizipierte Moderne. Über Johann Peter Hebel*, Würzburg 2004, S. 102.

[7] Ernst Bloch, *Nachwort zu Hebels Schatzkästlein,* in: ders., *Werkausgabe* Bd. 9, Frankfurt am Main 1965, S. 175.

[8] Ebd., S. 177.

[9] Ebd., S. 176 und in: José Marchand, *Die Welt bis zur Kenntlichkeit verändern*, a.a.O., S. 59.

tung der Narration zu nennen: Das Hebelsche «Merke» deutet auf ein Vorhergehendes, ein «Zurück» das es zu rekonstruieren gilt, oder auf eine Parabel, die auf eine herkömmliche Moral zeigt[10]. Um seine Deutungen von Hebels «Merke» überschaubar zu machen, zitiert Bloch einige solcher «Merke» aus der «Geschichte vom strebsamen Jakob Humbel», oder dem *Husar von Neiße*:

> Dann aber das erbitterte «Merke» im «Husar von Neiße», das weise in den «Drei Wünschen», den vertanen, alle diese Fazits freilich mit der Eigenschaft, fertig zu sein, so daß die Geschichte diesfalls ihre Schuldigkeit getan hat und nicht weiter ritzt. Das Fertige gehört zur alten Welt, wo die Parabel zu einem ohnehin bekannten Sinn oder Rat hinführt und nicht etwa offen sucht, versucht, beunruhigt, probiert.[11]

Als weiteres Beispiel führt Bloch das «Merke» von Hebels *Drei Wünsche* an. Dieser Text erinnert stark an den Inhalt der *Spuren*erzählung *Fall ins Jetzt*, dessen Titel wenig später im Aufsatz zitiert wird[12]. Walter Benjamin zitierend nennt Bloch Hebel einen «Rückzugsgeneral»[13]. Am Schluß seiner Texte findet man das lehrreiche «Merke» durch das man noch einmal auf die eben erzählte Geschichte zurückschaut. Der belehrende Sinn der Geschichte ist den meisten Fällen bekannt[14], deshalb kann Bloch behauten: «Die Fragen sind bei Hebel nicht offen»[15]. Was Bloch am Ende des vorherigen Zitats sagt, gilt hingegen für seine eigenen Merkerzählungen, die im Vergleich zu jenen von Hebel einen Richtungswechsel aufweisen. In seinen *Spuren* wird nicht auf Fertiges zurrückgegriffen, sondern in ihnen geht die narrative Bewegung nach vorne. Schon Adorno hatte beobachtet, daß «nur das Mißverständnis die Blochsche Erzählung einfach als Parabel läse

[10] «Ein anderes, freilich viel einfacheres und gewohntes Zurück ist das belehrende. [...] Doch ohne alle Abschweifung ist Hebels «Merke» zu beachten, nämlich als legitime Anzeige von Parabel. Gewiß wird dabei oft sehr mit Wasser gekocht, die Feinheiten des anderen Aufbaus stehen nicht mehr im Haus. Dafür aufgeklärter bon sens gegen den harten Spießer, manchmal auch etwas von einem Handorakel der Lebensklugheit für kleine Leute, um zu bestehen». Ebd., S. 178.

[11] Ebd., S. 178.

[12] Ebd., S. 183.

[13] Ebd., S. 177.

[14] Als Ausnahme zitiert Bloch das *Unverhoffte Wiedersehen* aufgrund seines «Nichtendes und Merke», *Ebd.*, S. 179.

[15] Ebd., S. 179.

[...] Vielmehr möchte sie in Abenteuer und außerordentlicher Begebenheit jene Wahrheit konstruieren, die man nicht in der Tasche hat»[16].

Das Verb «ritzen» finden wir nicht nur im eben genannten Zitat aus dem *Nachwort zu Hebel*, sondern auch in der Beschreibung der *Spuren*, die uns Bloch in seinem Interview vermittelt:

> Das wäre es was über die *Spuren* annäherungsweise zu sagen ist und weshalb sie *Spuren* heißen. Hier bewegt sich etwas bzw. bewegt sich etwas weiter, so daß man nicht einfach die Nachttischlampe auslöscht und sich bequem auf die Seite legt und zufrieden einschläft, sondern es hat etwas geritzt, es ist ein Stachel in der Geschichte.[17]

Das Verb «ritzen» wird jedoch in bezug auf die *Spuren* in entgegensetzter Bedeutung benutzt: während Hebels Geschichte «nicht weiter ritzt», «bewegt sich etwas» in Blochs *Spuren*. Es darf uns deshalb nicht wundern, daß Bloch in diesem Aufsatz auf seine Erzählsammlung anspielt, wenn er schreibt: «Insgesamt ist die Komposition des Kalendermachens ein Korrektiv – nicht nur für freundliche Erzählung, sondern auch für ihre Spuren der Merkbarkeit»[18]. Die Komposition, auf die sich Bloch hier bezieht, ist Hebels *Unverhoffte Wiedersehen*, die einzige mit einem offenen Schluß und folglich die einzige, die Blochs Merkstruktur widerspiegelt.

Der Aufsatz *Hebel, Gotthelf und bäurisches Tao* (1926) reicht in die Entstehungszeit der *Spuren*. Hier markierte Bloch Unterschiede und Gemeinsamkeiten der im Titel genannten Schweizer Schriftsteller[19], in denen wir eine Darstellung von gesundem Landleben finden[20]. Der idealisierte Bauer führt ein ausgeglichenes Leben im Gleichgewicht der «Wäge»:

> «Wäge» im Gleichgewicht einer Waage oder im geradezu geometrischen Lot ist, was den Bauern von Schulden, Fron, Druck, von Hindernissen im Bau des Brots frei macht. Freilich aber: «Wäge» ist auch, jenseits des freilegend-verständigen Sinns, mit gesundem Agno-

---

[16] Theodor W. Adorno, *Blochs Spuren*, in: ders., *Gesammelte Schriften* 11, Frankfurt am Main 1997, S. 235.

[17] José Marchand, *Die Welt bis zur Kenntlichkeit verändern*, a.a.O., S. 60.

[18] Ernst Bloch, *Nachwort zu Hebels Schatzkästlein,* a.a.O., S. 179.

[19] Hebel spricht wie «ein guter lächelnder Vater, wo Gotthelf mit einer Art permanentem Zorn von einer Buchkanzel recht pfäffisch eifert, schwärzt, auch liebend gern ungerecht zu sein weiß». Ernst Bloch, *Hebel, Gotthelf und bäurisches Tao,* in: ders., *Werkausgabe* Bd. 9, Frankfurt am Main 1965, S. 370.

[20] «Gesund, sagt man, ist das tägliche Leben im Freien trotz aller überkommenen Mühe, letztere mag wenigstens nicht entnerven. Gesund im übertragenen Sinn ist auch der schuldenfreie Hof, die Wirtschaft in gutem, "geregeltem", "gleichmäßigem" Gang; gesund schließlich in einem noch mythisch erhaltenen Sinn ist das Vertrauen auf den Boden, auf die regelmäßigen Jahreszeiten, ist das Leben mit dem Kalender». Ebd., S. 366.

> stizismus gegen Gutsherren, was dem Sein mit dem Boden in Ruhe hält, was das Dasein auf dem Boden gegen jeden weiteren «Zeitgeist» reaktionär einbannt und hält.[21]

Sein taohaftes Leben ist also in Einklang mit der Natur. Schon hier definiert Bloch Hebels Erzählweise «eine Meisterschaft des Rückzugs oder Heimwärts»[22] aufgrund seiner Eigenschaft, große Zeiträume und die große Geschichte mit den Geschichten der kleinen Menschen zu verschmelzen. Auch Goethe hatte Hebels Erzählgeste gerühmt, die darauf zielt «das ganze Universum zu verbauern»[23]. Während aber Hebels «Merke» freundlich sind, sind die von Gotthelf «eifernde ländlich weise»[24]. Und was Hebels «Merke» betrifft, präzisiert Bloch:

> Hebels Taohaftes ist Dorfleben waagrecht durch die gesunde, gesund merkwürdige Welt. Das Verständige ruft darin breit und überall, das Unverständige ist das Dasein des Schiefen, das Verständige ist Tao des *Rechten, Wägen im Geschichtenhaus der Welt*. Durchs «Merke» noch am Ende kommt alles ins vernünftige Lot, und die Dinge hängen selber wieder gesund, waagrecht, natürlich einklingend. So daß es kaum ein Buch gibt, bei dem der Leser so froh und so ruhig, am Ende jedes Stücks, die Lampe ausdrehen kann, in den treuen Schlaf sinken, und das Gefühl hat, es sei alles gut, es werde schließlich alles gut.[25]

Laut dieser Aussage kann man nach der Lektüre von Hebels «Merke» ruhig einschlafen. Mehrmals betont Bloch, daß die von Hebel und Gotthelf beschriebene Welt noch «kurz vor dem kapitalistischen Einbruch steht»[26], eine «vom arbeitenden Menschen und sozusagen von sich selber

---

[21] Ebd., S. 367.

[22] Ebd., S. 376.

[23] Ebd., S. 376.

[24] Ebd., S. 373: «Freundlich ist es, von Hebel zuerst an die Hand genommen su werden. Der *Hausfreund* geht mit, ist der Knabe, mit dem man als mit seinesgleichen sich so wohl versteht». Vgl. *Nachwort zu Hebels Schatzkästlein*, a.a.O., S. 172: «Das Kind kann in einer Weise ihn verstehen, und der reife Leser, wenn er einer ist, kehrt immer wieder ein. So lebt Hebel, indem man seiner eigen bedürftig ist, er bleibt als Freund da». Diese Verwertung von eigenem oder fremden Material mit einem kleinen aber bedeutendem «Korrektiv» ist eine typische Geste für Bloch.

[25] Ernst Bloch, *Hebel, Gotthelf und bäurisches Tao*, a.a.O., S. 377-378. Oellers hat sicher recht, wenn er beobachtet, daß Bloch «in seiner frühen Abhandlung die Harmonisierungstendenzen Hebels zweifellos über- und die subversive Kraft, die von vielen Texten des Dichters ausgeht (oder ausgehen kann) unterschätzt». Norbert Oellers, *Blochs Nähe zu Hebel*, in: Karlheinz Weigand (Hrsg.), «Bloch Almanach» 3, Baden-Baden 1983, S. 130.

[26] Ernst Bloch, *Hebel, Gotthelf und bäurisches Tao,* a.a.O., S. 370.

noch nicht entfremdeten»[27] ist. Ganz anders ist der geschichtliche Kontext, aus dem Blochs *Spuren* entsprungen sind. Es ist beachtenswert, daß in seinem Interview Bloch, fünfzig Jahre später, zwei Mal über die Nachtlektüre spricht – eine haben wir schon genannt[28] – und in beiden Fällen betont, daß man nach der Lektüre eines *Spuren*textes nicht schlafen kann:

> Also, es gibt zweierlei persönlicher kleiner Erfahrungen und Geschichten, auch Kalendergeschichten. Die einen sind so beschaffen, daß sie behaglich zu Ende gelesen werden, im Bett in der Nacht vor dem Einschlafen. Die Geschichte ist zu Ende, alles ist gelöst, man knipst das Licht aus und schläft den Schlaf der Gerechten, auch wenn man keiner ist. Es gibt aber Geschichten, die nicht zu Ende sind, wenn sie erzählt sind, die einen Überschuß haben, ein «Merken», wie Hebel sagt, das die Deutung dieser Geschichten ermöglicht.[29]

Auch im *Spuren*text *Das Merke* scheint Bloch seine Poetik zu bekräftigen, die der von Hebel gegen den Strich läuft. Er empfiehlt auf kleine Dinge zu achten, auf das Kleine in den Ereignissen, das «nicht zur Ruhe kommen läßt»[30]:

> Kurz, es ist gut, auch fabelnd zu denken. Denn so vieles eben wird nicht mit sich fertig, wenn es vorfällt, auch wo es schön berichtet wird. [...] Geschichten dieser Art werden nicht nur erzählt, sondern man zählt auch, was es darin geschlagen hat oder horcht auf: was ging da. Aus Begebenheiten kommt da ein Merke, das sonst nicht so wäre; oder ein Merke, das schon ist, nimmt kleine Vorfälle als Spuren und Beispiele. Sie deuten auf ein Weniger oder Mehr, das erzählend zu bedenken, denkend wieder zu erzählen wäre; das in den Geschichten nicht stimmt, weil es mit uns und allem nicht stimmt.[31]

Im Erzählen versucht Bloch dieser Exzedenz des Geschehens gerecht zu werden. Dieses Weniger oder Mehr soll «im Erzählen merkend, im Merken das Erzählen meinend»[32]. Auch im «Abfall» vergangener Zeiten finden sich Geschichten «merkwürdige, die, wenn sie zu Ende gehen, erst einmal im Anrühren zu Ende gehen»[33].

Blochs «Merke» ist also nicht das starre «Merke» des katechismushaften Lehrsatzes im Hebelschen Sinne, sondern meint eine Haltung, die befä-

---

[27] Ebd., S. 384.
[28] Anm. 17.
[29] José Marchand, *Die Welt bis zur Kenntlichkeit verändern*, a.a.O., S. 57.
[30] Ernst Bloch, *Spuren*, a.a.O., S. 16.
[31] Ebd.
[32] Ebd., S. 17.
[33] Ebd.

higt, Denk- und Merkwürdigkeiten im richtigen Sinn zu lesen. Die den Erzählungen innewohnende Bewegung unterscheidet Hebels und Blochs Merktexte. Hebels Texte sind rückgewandt, die Blochs antizipierend[34]. Bloch lehnt sich an die Poetik der Hebelschen «Merke» an, um sich von ihr abzusetzen: In seinen *Spuren* wird nicht auf Fertiges oder Gewesenes zurrückgegriffen, sondern nach dem Neuem gesucht[35]. Ihr Zeitvektor läuft also in die entgegengesetzte Richtung gegenüber dem der Hebelschen Merktexte. Wenn Hebels Texte ihren Höhepunkt am Schluß im «Merke» haben, kann man folgern, daß die Gewichtsverlagerung Blochs den Akzent auf den Anfang, auf den Titel setzt[36]. Bloch paraphrasierend kann man die *Spuren* als ein Korrektiv der Hebelschen «Merke» ansehen[37].

Der Titel *Spuren* evoziert die Jagdsphäre – das zu suchende Lebewesen kann ein Tier oder auch ein Krimineller sein. Auf diese zweite semantische Dimension weist auch Bloch in seinem Interview mit José Marchand hin[38]. Tatsächlich trifft man auch in den *Spuren* Bezüge zum Detektivroman an: Conan Doyle wird explizit genannt[39] und es werden verschiedene Kriminalfälle berichtet[40]. Mit dem Detektivroman haben sich Blochs Freunde und Zeitgenossen auseinandergesetzt: Siegfried Kracauer schrieb darüber *ein philosophisches Traktat*, Bertold Brecht reflektierte *über die Popula-*

---

[34] Diese Bewegung nach vorne ist typisch für Bloch, wie sein Aussagen zur Psychoanalyse (Marianne Wurth, *Antizipierendes Denken. Ernst Blochs Philosophie und Ästhetik des Noch-Nicht-Bewußten im Zusammenhang seiner Freud Kritik*, Frankfurt am Main, Bern, New York 1986) und zum Detektivroman (Ernst Bloch, *Philosophische Ansichten des Künstlerromans* in: ders., *Werkausgabe* Bd. 9, Frankfurt am Main 1965) veranschaulichen.

[35] Wollen wir Blochs Selbstaussagen Glauben schenken können wir nicht mit Norbert Oellers übereinstimmen, wenn er behauptet: «Bloch war Hebel immer schon nahe und ist ihm immer näher gekommen. Er war ihm ein Gewährsmann dafür, daß seine Ontologie des Noch-Nicht Seins in die Hoffnung auf die Konkretheit einer Utopie münden müsse, die im Vor-schein der Kunst prunkhaft und augenblicksweise in die Dunkelheit der Gegenwart herüberleuchtet». Norbert Oellers, *Blochs Nähe zu Hebel*, a.a.O., S. 133.

[36] S. Massimo Salgaro, *Titel als Spuren*, in: Elmar Locher (Hrsg.) *Ernst Bloch,* Spuren. *Interpretationen*. Im Druck.

[37] Zur Kritik Blochs an Hebels Merkpoetik s. Rainer Hoffmann, *Montage im Hohlraum*, a.a.O., S. 213-215.

[38] «Da ist doch eine Spur von etwas und Spur im Stil von einer «Wild West»-Geschichte, im Stil von Cooper, Karl May und Gerstäcker. Da ist an einem Baum die Rinde beschädigt, und das gibt dem Sherlock Holmes, der dann «Old Shatterhand» heißt oder der «Rote Freibeuter» bei Cooper, sehr viel zu denken. Da ging doch jemand, da ging doch etwas vor, das bedeutet doch etwas; da ist eine Spur von etwas geblieben». José Marchand, *Die Welt bis zur Kenntlichkeit verändern*, a.a.O., S. 57.

[39] S. *Der edle Schein* in: Ernst Bloch, *Spuren*, a.a.O., S. 55-57.

[40] U.a. *Spielformen, Leider* (Ernst Bloch, *Spuren*, a.a.O., S. 22- 27), *Armer und reicher Teufel* (S. 44-46).

rität des Kriminalromans[41]. Detektivisch geht der Philosoph vor, wenn er sich auf Nebensächliches konzentriert, wenn er seine Aktivität als eine Entzifferung von Zeichen versteht[42]. Erklärt Bloch im Interview den unheimlichen Effekt auf den Leser der *Spuren*, so beschreibt er in *Philosophische Ansicht des Detektivromans* (1960) den gemütlichen Genuß der Detektivgeschichten[43]. Die Detektivromane sind die Folge einer neuen Auffassung der Justiz, die sich nicht mehr auf das Zugeständnis des angeblichen Täters stützt, sondern auf das Indizienverfahren, das Zeichen jeder Art benutzt, auch «Bodenspuren»[44]. Drei sind die Hauptmerkmale dieser Gattung:

> Zu ihren *Kennzeichen*; sie sind dreifach, hängen eng zusammen, sind des Abgezielten voll. Da ist zuerst die Spannung des *Ratens*; sie weist, als ohnehin detektivisch, zum zweiten auf das *Entlarvende*, *Aufdeckende* hin, mit dem besonderen Akzent des Abseitigen, worauf oft das Wichtigste zu erfahren ist; und das Aufdeckende geht zum dritten auf Vorgänge, die aus ihrem *Unerzählten*, *Vor-Geschichtehaften* erst herauszubringen sind. Dies dritte Kennzeichen ist das charakteristischste der Detektivgeschichte und macht sie, sogar weit vom Detektiv, unverwechselbar.[45]

In dieser Gattung ist das verbrecherische Ereignis der Erzählung immer voraus, dieses Faktum schickt sich der Detektiv zu rekonstruieren[46]. Die philosophische Ansicht auf den Detektivroman rechtfertigt sich, da das Geschehen sich «in einer wachsend entfremdeten und Maskenwelt»[47]

---

[41] Siegfried Kracauer, *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat*, in: ders., *Schriften I*, Frankfurt am Main 1971, S. 103-205. Bertold Brecht, *Über die Popularität des Kriminalromans* und *Über den Kriminalroman* in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 19., Frankfurt am Main 1967, S. 450-458.

[42] Die Aufmerksamkeit für das Kleine ist ein Leitmotiv dieser Texte, vgl. Ernst Bloch, *Spuren*, a.a.O., S. 16, 17, 59.

[43] «Die Lage ist doch zu gemütlich, in der Detektivgeschichten am meisten genossen werden. Im bequemen Sessel, unter der abendlichen Stehlampe, mit Tee, Rum und Tabak, persönlich gut gesichert und ruhevoll in gefährliche Dinge vertieft, die flach sind». Ernst Bloch, *Philosophische Ansichten des Detektivromans*, in: ders., *Werkausgabe* Bd. 9, Frankfurt am Main 1965, S. 242.

[44] «Weil erst das *Indizienverfahren* zureichende Hinweise verlangt, bereits für einen Haftbefehl, gar erst vor Gericht, und damit zum kriminalistisch Aufdeckenden, mit dem Detektiv im Vordergrund, erst den *Auftrag* gab. Zeichen jeder Art, Bodenspuren, unechte Alibis und die Schüsse aus alldem sind nun so wichtig geworden wie selbst das alte, oft viel zu breite cui bono». Ebd., S. 243-244.

[45] Ebd., S. 247.

[46] «Er entwickelt seinen Anlaß nicht während der Erzählung und mit ihr, sondern einziges Thema ist das Herausfinden eines bereits Geschehenen ante rem». Ebd., S. 254.

[47] Ebd., S. 252.

abspielt. Wie schon Bertold Brecht festgestellt hatte, spielt sich das Geschehen des Detektivromans auf den Hintergrund einer verfremdeten Welt ab[48]. Aufgabe des Philosophen ist es durch Spurensuche aus dieser Kondition einen Ausweg zu zeigen. In seinem Aufsatz *Entfremdung, Verfremdung*[49] definiert Bloch die Entfremdung als die Reduzierung des Menschen und der Dinge auf ihren Tauschwert. Aus dieser Situation hilft der verfremdende Blick, aus der man sich in der eigenen entfremdeten Lage beobachten kann. Verfremdung ist gewolltes Befremden, «vom Gewohnten führt das, wie bemerkt, wachsend weg, läßt stutzen und merken»[50]. Aufgabe solcher Verfremdung ist einen «Fernwink» zu übermitteln, «eine Ahnung unserer künftigen Freiheit»[51]. Während das Detektivische das «allgemeine Verstelltsein» in der scheinhaften Wirklichkeit aufzeigt, verfolgt der Künstlerroman das, was sich in der entfremdeten Welt heraufbildet und die Selbstbegegnung fördert. Von solchen Bewegungen zeugen etliche *Spuren*texte[52].

---

[48] Brecht schreibt dazu: «das Leben der atomisierten Masse und des kollektivisierten Individuums unserer Zeit verläuft spurenlos. Hier bietet der Kriminalroman gewisse Surrogate» und «Wir machen unsere Erfahrungen im Leben in katastrophaler Form. Aus Katastrophen haben wir die Art und Weise, wie unser gesellschaftliches Zusammensein funktioniert, zu erschließen. Zu den Krisen, Depressionen, Revolutionen und Kriegen müssen wir, denkend, die "inside story" erschließen. Wir fühlen schon beim Lesen der Zeitungen (aber auch der Rechnungen, Entlassungsbriefe, Gestellungsbriefe und so weiter), daß irgend etwas gemacht haben muß, damit die offenbare Katastrophe eintrat. Was also hat wer gemacht? Hinter den Ereignissen, die uns gemeldet werden, vermuten wir andere Geschehnisse, die uns nicht gemeldet werden. Es sind dies die eigentlichen Geschehnisse. Nur wenn wir sie wüßten, verstünden wir. [...] Diese Grundsituation, in der die Intellektuellen sich befinden, daß sie Objekte und nicht Subjekte der Geschichte sind, bildet das Denken aus, das sie im Kriminalroman genußvoll betätigen können. Die Existenz hängt von unbekannten Faktoren ab». Bertold Brecht, *Über die Popularität des Kriminalromans*, a.a.O., S. 453; 456-457.

[49] Ernst Bloch, *Entfremdung, Verfremdung*, in: ders., *Werkausgabe* Bd. 9, Frankfurt am Main 1965, S. 277-284.

[50] Ebd., S. 281.

[51] Ebd., S. 283. Deshalb heißt es in *Fremdes Zuhause, Urvertraute Fremde*: «Ein bisher völlig Fremdes ist damit also als das Nächste bedeutet. [...] Der Sprung zum Niegewesenen ist wichtig, vor allem eben zum völlig bisher Fremden, wie es dem zitierten Seelenmädchen marcionitisch das Vertrauteste ist. Wohl dem, der sich unter vorhandenen oder vorgemachten Stillungen nicht diesen appetitus verlegen läßt». Ernst Bloch, *Spuren*, a.a.O., S. 81.

[52] Beispielshalber könnte man dafür die folgenden Texte aus Spuren nennen: *Sing Sang* (Ernst Bloch, *Spuren*, a.a.O., S. 12), *Das nützliche Mitglied* (S. 12), *Schüttler für Erdbeeren* (S. 27-28), *Störende Grille* (S. 30-32).

Bloch greift auf Kernbegriffe seines Vokabulars zurück, wenn er als Nukleus des Detektivischen «das Dunkel des gelebten Augenblicks» nennt[53]. Dies ist für ihn die Grundsituation des Menschen, die durch Mangel, Hunger und Bedürfnis geprägt ist[54]. «Etwas ist nicht geheuer»[55] am Anfang der Detektivgeschichte, weil die eigentliche Tat noch nicht erzählt worden ist. Dies ist Aufgabe des Detektiverzählers. Dieses Dunkel ist philosophischer Natur, denn «noch kein Ödipus hat das Inkognito des Daß, weshalb überhaupt etwas erscheint, Welt ist, dies einzig werte Sphinx-Geheimnis beantwortet, gar gelöst»[56]. Hier versagt die Logik des Detektivs und sein Weg trennt sich von dem des Philosophen. Auch Siegfried Kracauer betont, daß der Detektiv mit seinen logischen Deduktionen das Leben zwar erklären aber nicht verstehen kann; Wissen und Leben sind nicht deckungsgleich[57].

Während die Leistung des Detektivs darin liegt, eine im Verborgenen liegende Geschichte zu rekonstruieren, bestimmt der detektivische Philosoph die Zukunft zum Ziel der Spurensuche. Will der Detektiv durch seine Indizien eine gewisse Perspektive bestärken, entziffert der Philosoph die Zeichen, um die Entwicklungen und Tendenzen der Welt zu antizipieren: «Es ist der Philosoph als Detektiv, der die Zeichen verstehen will, um in die Zukunft denken zu können»[58].

Im Interview mit José Marchand unterstreicht Bloch bezüglich seiner Erzählung *Fall ins Jetzt*[59] den Übergang durch verschiedene Zeitebenen und Verbmodi: vom Wunschmodus zum historischen Präsens bis zum ak-

---

[53] Das «Dunkel des gelebten Augenblicks» kommt im Aufsatz öfters vor. (Ernst Bloch, *Philosophische Ansichten des Detektivromans*, a.a.O., S. 247, 254, 259, 260, 262).

[54] Das Dunkel des gelebten Augenblicks als Mangel erklärt Bloch wie folgt: «Was an sich und unmittelbar als Jetzt vor sich geht, ist so noch leer. Das Daß im Jetzt ist jetzt hohl, ist nur erst unbestimmt, als ein gärend *Nicht*. [...] Das Nicht ist nicht da, aber indem es derart das Nicht eines Da ist, ist es nicht einfach Nicht, sondern zugleich das Nicht-Da. Als solches hält es sich das Nicht bei sich nicht aus, ist vielmehr aufs Da eines Etwas treibend bezogen. Das Nicht ist Mangel an Etwas und ebenso Flucht aus diesem Mangel; so ist es Treiben nach dem, was ihm fehlt. Mit Nicht wird also das Treiben in den Lebewesen abgebildet: als Trieb, Bedürfnis und primär als Hunger». Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, in: ders., *Werkausgabe* Bd. 5, Frankfurt am Main 1965, S. 356.

[55] Ernst Bloch, *Philosophische Ansichten des Detektivromans*, a.a.O., S. 242.

[56] Ebd., S. 258.

[57] Siegfried Kracauer, *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat*, a.a.O., S. 138-150.

[58] Francesca Vidal, *Der Detektiv im Unterholz der Philosophie. Kriminalistisches bei Bloch und Benjamin*, in Elmar Locher (Hrsg.), *Ernst Bloch,* Spuren. *Interpretationen*. Im Druck.

[59] Komischerweise nennt hier Bloch seine Erzählung *Landung ins Jetzt*.

tuellen Präsens. Diese Struktur unterscheidet die *Spuren* von der der Detektivromane:

> Das ist also eine seltsame Form, die mit einem Wunschmodus beginnt, über das historische Präsens dann ins aktuelle Präsens geht und von dort erfolgt dann die Landung im Jetzt und Hier, während doch sonst alle Erzählungen, jeder Roman und erst recht Detektivromane mit dem Präsens beginnen. In allen Biographien oder Beschreibungen eines Helden, zum Beispiel im *Jean Christophe* von Romain Rolland und in der Beschreibung des Lebens von Beethoven, finden wir diesen plötzlichen Umschlag ins Jetzt und Hier. In Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* kommt dieser Sprung ins Präsens unmittelbar aus dem aktuellen Gegenwärtig-Erlebten heraus. Hier ist es genau umgekehrt.[60]

Am Ende von *Philosophische Ansicht des Detektivromans* wird dem Detektivroman der Künstlerroman gegenübergestellt; schließt der erste das Vorhergehende auf, so ist der Zweite ganz auf das Neue aus:

> Etwas ist nicht geheuer, damit fängt das an. Forschend Aufdeckendes ist freilich nur das eine, es geht aufs Woher. Forschend Heraufbildendes wäre das andere, es geht aufs Wohin. Ein Gewesenes Finden ist dort, ein Neues Schaffen hier der gespannte, oft nicht minder labyrinthische Vorgang. Und merkwürdig: auch das *Heraufbildende* kommt in eigener Romanform vor. Wieder sogar in oft sinistrer, dann in bedeutend hoher, nämlich im sogenannten *Künstlerroman*.[61]

In *Philosophische Ansicht des Künstlerromans* (1961) führt Bloch seine Argumentation fort. Wiederum finden wir Ähnlichkeiten mit dem schon genannten Interview: Romain Rollands Künstlerroman *Jean Christophe* wird gleich zweimal zitiert[62]. Das Finale des Künstlerromans entspricht dem Dunkel, dem man am Anfang des Detektivromans begegnet:

> Überhaupt fehlt dem Künstlerroman die unverwechselbare Form, die die Romane des Detektivhaften, Detektorischen durchwegs zeigen; es sei denn, man sehe in ihnen eine bedeutsame Art *ausgespartes Ende, ungereichte Frucht* als charakteristisch an. Dies Ende müßte ja

[60] José Marchand, *Die Welt bis zur Kenntlichkeit verändern*, a.a.O., S. 59.

[61] Ernst Bloch, *Philosophische Ansichten des Detektivromans*, a.a.O., S. 261. Zur Präsens der Poetik des Künstler- bzw. Detektivromans in Blochs Werk s. Rainer Hoffmann, *Montage im Hohlraum.* a.a.O., S. 172-210.

[62] In: Ernst Bloch, *Philosophische Ansichten des Detektivromans*, a.a.O., S. 261 und in Ernst Bloch, *Philosophische Ansichten des Künstlerromans* in: ders., *Werkausgabe* Bd. 9, Frankfurt am Main 1965, a.a.O., S. 269.

> eben, nach dargestelltem status nascendi, *das Werk des Künstlers selber* sein [...] Da könnte das ausgesparte, jedoch als wetterleuchtend, gar aurorisch latente Ende eine ähnliche Bedeutung haben, wie der im Dunkel liegende Anfang bei detektorischer Darstellung und ihm korrespondieren.[63]

Die Gegenüberstellung von Detektiv- und Künstlerroman ähnelt der zwischen Hebelschem und Blochschem «Merke»; Bloch bringt seine Poetik der *Spuren* aus der Anlehnung bzw. Abgrenzung von anderen Gattungen und poetologischen Überlegungen hervor. Die *Spuren*texte und die Detektivromane weisen eine umgekehrte Bauart auf. Der Künstlerroman hat, wie die Geschichten der *Spuren*sammlung, Zeichen in sich, die «antizipierende»[64] sind, die nicht auf schon Gewesenes verweisen, sondern auf das Noch-Nicht[65]. Wie in den *Spuren* geht es hier um «die Darstellung des Artikulierenwollens, des Gesichtebildens selber von bisher nie erhörtem»[66]. Die Lehre ist nicht wie im Hebelschen «Merke» schon vorausgesetzt, sondern:

> Das Sujet steht hier philosophisch für nichts Geringeres als für die dargestellte Handlung des Herausbringens, für die Arbeit an den Stimmen des Noch-Nicht, die im Schaffen eines Kunstwerks besonders eigen, vernehmlich und suo modo lehrreich klingen.[67]

In *Philosophische Ansichten des Künstlerromans* wird das Kunstwerk mir einem antizipierenden Traum, mit einer «Traumgeschichte nach vorwärts»[68] verglichen. Es darf nicht als Zufall betrachtet werden, wenn er im Interview in bezug auf *Spuren* sagt: «wir haben hier einen auf Wünsche, auf Tagträume eingestellten Unterbau, und oben beginnt die Mauer»[69].

Diese Texte beschäftigen sich mit «*gestaltbar Humanem*, das hervorzubringen ist»[70], denn, wie es in den *Spuren* heißt, «der Mensch ist etwas, was erst noch gefunden werden muß»[71]. Sie sind ein Richtungsweiser in die Freiheit[72]. Nach dem Kunstbegriff von Bloch sind diese Erzählungen ein

---

[63] Ernst Bloch, *Philosophische Ansichten des Detektivromans*, a.a.O., S. 262.
[64] Ernst Bloch, *Philosophische Ansichten des Künstlerromans*, a.a.O., S. 275.
[65] Ebd., S. 272.
[66] Ebd., S. 274.
[67] Ebd., S. 275.
[68] Ebd., S. 275.
[69] José Marchand, *Die Welt bis zur Kenntlichkeit verändern*, a.a.O., S. 60.
[70] Ernst Bloch, *Philosophische Ansichten des Künstlerromans*, a.a.O., S. 275.
[71] Ernst Bloch, *Spuren*, a.a.O., S. 32.
[72] In Ernst Bloch, *Durch die Wüste. Kritische Essays*, Berlin 1923, S. 6 hieß es: «Durch die Wüste ziehen wir nun wie lange schon. So soll dieser Titel dem ganzen Buch voranste-

Vorschein des utopischen Endzustandes[73]. Wie wir wissen, ist die Lebenssituation des Menschen für Bloch durch «das Dunkel des gelebten Augenblicks»[74] gekennzeichnet. Wir leben uns, aber wir erleben uns nicht, der aktuelle Augenblick kann nicht gefasst werden. Es ist ein Gefühl «nie dabei zu sein»[75], denn nur im Rückblick oder im Vorblick können wir unser Leben fassen[76]. In den «Symbolintentionen» erleben wir «ein Aufblitzen von utopischem Endzustand»[77], kleine, antizipierende Selbstbegegnungen. In *Geist der Utopie* werden sie «das Eine, Ungenannte, Unnennbare», «das noch artikulierte Urgeheimnis»[78] genannt. Man kann sie nicht in Worte fassen, weil darin Subjekt und Objekt, das Innere des Menschen und das der Welt verschmelzen. Diese «Symbolintentionen» charakterisieren auch Blochs *Spuren*. Nicht zufällig standen in der Fassung von 1923 von *Geist der Utopie* einige *Spuren*texte unter dem Titel *Einige ethisch-mystische Symbolintentionen konkret gefasst*[79].

In dieser prekären Situation des Menschen bietet die Kunst einen Vorschein von Wirklichem, in dem die Welt sich ohne Transzendenz verwirklicht[80]. Die *Spuren* sind also Manifestation eines Noch-nicht, der Weg in eine utopische Heimkehr[81]. In diesem utopischen Präsens lebt der Mensch

---

hen, und auch heitere Erinnerung steigt dabei auf, mitten im Ernst, an ein Knabenbuch, heiss gelesen, an Spuren im Sand und Geröll, an rasende Ritte hinterher, den Schutt vernichtend, Senitza befreiend, "Durch die Wüste" geht der dunkle kanaanitische Weg [...]». In diesem Text sind bereits einige Erzählungen enthalten, die später in den Spuren aufgenommen wurden.

[73] Auf dieses Novum zielt das gesamte Denken und die Ästhetik Blochs. Die Kunst hat für ihn die Kraft auf diesen utopischen Endzustand zu verweisen. S. Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, in: ders., *Werkausgabe* Bd. 5, Frankfurt am Main 1965, S. 242-250.

[74] Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, in: ders., *Werkausgabe* Bd. 2, Frankfurt am Main 1965, S. 243.

[75] Ebd., 237.

[76] Wir erleben den Augenblick immer nur im Bild, wie exemplarisch der *Spuren*text *Augenblick und Bild* zeigt, dessen Hauptfigur es vorzieht den Brief des Freundes zu lesen, anstatt mit ihm in der Gegenwart zu kommunizieren.

[77] Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, in: ders., *Werkausgabe* Bd. 5, Frankfurt am Main 1965, S. 337.

[78] Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, a.a.O., S. 245.

[79] Ernst Bloch hat die Texte der *Spuren* «Symbolintentionen auf uns selbst» definiert, vgl. Rainer Hoffmann, *Montage im Hohlraum*, a.a.O., S. 26-27.

[80] Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, a.a.O., S. 248.

[81] Für Bloch ist «*das letzthinnige Grundprinzip der utopischen Philosophie* [...]: in der Welt, gegen die Welt und ihre bloße Tatsachenwahrheit die Spuren, die konzentrischen Promiskuitäten der Utopie zu suchen, zu beschleunigen, zu vollenden». Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, a.a.O., S. 260.

in einer durch Aufhebung des Abstands von Subjekt und «Objekt nicht mehr entfremdeten, nicht mehr fremden Welt»[82]. Der Weg dorthin wird in der Erzählung *Die Perle* angedeutet:

> Wie es keinen richtigen Weg gibt ohne Ziel, so auch kein Ziel ohne die Kraft eines Weges zu ihm hin, ja eines im Ziel selber aufbewahrten. Sehe man drum jetzt und hier sich um, mit tätig gesetzter Zeit im tätig umgebauten Raum; die Spuren des sogenannten Letzten, ja auch nur wirtlich gewordenen sind selber erst Abdrücke eines Gehens, das noch ins Neue gegangen werden muss. [83]

Die *Spuren* bringen dem Leser ihr Dasein vor Augen: Die Existenz erscheint dem Menschen als Frage, als Problem, aufgebürdet[84]. Viele Erzählungen des Bandes berichten gerade von einer Nichtidentität des Menschen mit sich, die, laut Adorno, auf zwei Aspekten basiert: dem materialistischen und dem mystischen[85]. Sie sind die «Vorwegnahme eines Paradieses»[86]. Für Krakauer ist Blochs Utopie «das Land nirgendwo und überall, in dem die Menschen noch die letzte mythologische Hülle abgeworfen haben und nun endlich sich selber antreffen wie sonst nur in den Märchen»[87]. Selbst immer nur Abdruck des Kommenden haben die *Spuren* also die Funktion auf ein noch offenes Ende hinzudeuten.

Eine Literatur, die sich der Utopie weiht, kann keine starre Poetik haben, weil sie sich ständig der Neuheit des Zukünftigen öffnen muß. Bloch hinterläßt seinen Lesern *Spuren*, aus denen dieses Zukünftige spricht und dem nur eine Poetik angemessen ist, die sich selbst aufgeben kann, um in der Lektüre immer neu erfunden zu werden.

---

[82] Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, a.a.O., S. 367.

[83] Ernst Bloch, *Spuren*, a.a.O., S. 220.

[84] Anna Czajka, *Wann lebt man eigentlich? Die Suche nach der zweiten Wahrheit und die ästhetische Erfahrung (Musik und Poesie) in Ernst Blochs* Geist der Utopie, in «Bloch-Almannach», 19-2000, S. 113. Czajka fügt richtigerweise hinzu: «Es ist nicht eine Frage nach etwas schon Gegebenem, das wie in den Detektivromanen lediglich rekonstruiert werden soll, sondern eine Frage, die im Gang durch die Wirklichkeit in weitere Fragen übergeht, bis die in Symbolerscheinungen vorschimmernde Antwort im Wissen und Sein des Augenblicks aufgeht».

[85] Mit dem ersten meint Adorno die Entfremdung in der universalen Tauschgesellschaft, «der andere Aspekt ist der mystische: daß das empirische Ich, das psychologische, auch der Charakter nicht das jedem gemeinte Selbst, der geheime Name sei, dem allein der Gedanke der Rettung gilt. Blochs Lieblingsgleichnis fürs mystische Selbst ist das Haus, in dem man bei sich selbst wäre, darin, nicht länger entfremdet». Theodor W. Adorno, *Blochs Spuren*, a.a.O., S. 239.

[86] Ernst Bloch, *Spuren*, a.a.O., S. 133.

[87] Siegfried Krakauer, «Frankfurter Zeitung», 17.5. 1931.

Studia theodisca XIV (2007), 113-129

Fausto Cercignani
(Milano)

Reinhard Jirgl e il suo «Addio ai nemici»

Addio ai nemici[1] è il romanzo con il quale Reinhard Jirgl si è guadagnato una certa notorietà a partire dal 1995, l'anno in cui il manoscritto, concluso nel 1993, divenne libro. La pubblicazione dei suoi primi lavori non è stata né semplice né rapida, dal momento che lo scrittore (berlinese orientale nato nel 1953), non andava certo incontro al conservatorismo dei "funzionari culturali" o alle pretese dei circoli letterari della Repubblica Democratica Tedesca. Il suo primo manoscritto, il *Romanzo Madre Padre* (1985) fu pubblicato solo nel 1990, quindi dopo la caduta del Muro, ma ancora nell'ambito di un programma letterario nato in pieno "socialismo reale"[2], e più precisamente in quella collana letteraria chiamata "Außer der Reihe" che, sotto la direzione di Gerhard Wolf (e grazie a un aggiornamento della politica culturale di stato), tendeva a presentare opere di scrittori della RDT che fossero in qualche misura "fuori dai ranghi" letterari. Il ritardo di circa cinque anni nella pubblicazione del *Romanzo Madre Padre* è attribuito da Reinhard Jirgl alla sua incapacità di adattarsi al conformismo e alle piaggerie delle "Künstler-Szenen", di quelle comunità artistiche e letterarie – prima fra tutte la comunità del distretto berlinese "Prenzlauer Berg" – che si erano costituite nelle maggiori città della RDT (Berlino Est, Lipsia, Dresda, Jena), nonché alle pretese di "guru" letterari come Gerhard

[1] Reinhard Jirgl, *Abschied von den Feinden. Roman*, Monaco, Hanser, 1995. Per le citazioni dal romanzo si è fatto ricorso, qui, all'edizione tascabile (Monaco, dtv 1998) con l'abbreviazione AvF. Originariamente il manoscritto si chiamava *Dinge und Schimären*, ma nel 1993 – l'anno in cui Jirgl ricevette il "Premio Alfred Döblin" – il primo titolo aveva già ceduto il posto a *Gemonien*. La nuova intestazione rimandava alle "Gemoniae [scalae]" dei romani, intese (per etimologia popolare) come "scale dei gemiti", ovvero a quei gradini sulle pendici del Campidoglio dove i cadaveri dei giustiziati nel carcere Mamertino venivano trascinati con appositi uncini per poi essere gettati nel Tevere. *Gemonien* rimandava quindi a una landa di morte e disperazione.

[2] Reinhard Jirgl, *Mutter Vater Roman*, Berlino e Weimar, Aufbau-Verlag, 1990.