

**Universität Potsdam**  
Philosophische Fakultät  
Institut für Germanistik  
Am Neuen Palais 10, Haus 5  
14469 Potsdam

---

***„Indem wir die Dichtung zur Angelegenheit existentieller  
Entschlüsse der Dichter machen...“***

**Zu Engagement und Vergangenheitsverdrängung in  
Alfred Anderschs Literaturprogramm und seinem Roman *Die Rote***

---

Bachelor-Arbeit

Erstgutachterin: Frau Dr. Ulrike Schneider

Zweitgutachter: Herr Dr. Andreas Degen

**Ulrike Koppermann**

15.07.2013

Online veröffentlicht auf dem  
Publikationsserver der Universität Potsdam:  
URN urn:nbn:de:kobv:517-opus4-7048  
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-70485>

## **Inhaltsverzeichnis**

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1.0 Einleitung</b>   | <b>2</b>  |
| <b>2.0 <i>Deutsche Literatur in der Entscheidung</i></b>                                  | <b>4</b>  |
| 2.1 Zusammenfassung und kritische Analyse des Literaturprogramms                          | 5         |
| 2.2 Ausgangsüberlegungen zur Disposition der deutschen Existentialismus-Rezeption         | 13        |
| 2.2.1 Sartres Existentialismus und dessen Rezeption in Alfred Anderschs Literaturkonzept  | 14        |
| <b>3.0 <i>Die Rote</i></b>  | <b>21</b> |
| 3.1 Franziskas Handlungsstrang  | 21        |
| 3.1.1 Auf der Suche nach Freiheit: Franziskas Flucht und Patricks Mord                    | 21        |
| 3.1.2 Inspektor Kramer und Patrick O'Malley: Beispiele krimineller und moralischer Schuld | 29        |
| 3.2 Fabios Handlungsstrang  | 34        |
| 3.3 Die Zusammenführung Franziskas und Fabios   | 36        |
| <b>4.0 Schlussbetrachtungen</b>   | <b>40</b> |
| <b>Bibliographie</b>  | <b>43</b> |

## 1.0 Einleitung

„Dieser fulminante Beginn als Essayist sucht noch heute seinesgleichen“ (Reinhardt 1996: 152), so lautet die enthusiastische Stellungnahme Anderschs Biographen Stefan Reinhardt zu dessen Essay *Deutsche Literatur in der Entscheidung. Ein Beitrag zur Analyse der literarischen Situation* (1948).<sup>1</sup> Auf der zweiten Tagung der Gruppe 47 im November 1947 in Herrlingen bei Ulm zum ersten Mal vorgetragen, sollte Anderschs programmatische Schrift wegweisend für das Selbstverständnis dieser Schriftstellervereinigung und der damals beginnenden Konstituierung der deutschen Nachkriegsliteratur werden.

Doch seit den 1990ern ist Anderschs Persönlichkeit und seine Literatur Gegenstand einer ihn posthum belastenden Debatte geworden, welche die Legitimierung der von ihm bekleideten einflussreichen Position zu problematisieren und zu relativieren versuchte. Als Auslöser ist W. G. Sebald zu nennen, dessen Beitrag *Between the devil and the deep blue sea. Alfred Andersch. Das Verschwinden in der Vorsehung* (1993)<sup>2</sup> der autobiographischen Andersch-Rezeption Brisanz verlieh. Die durch Sebald begonnene Diffamierung fand 2003 in Klaus Brieglebs Polemik *Mißachtung und Tabu. Eine Streitschrift zur Frage: „Wie antisemitisch war die Gruppe 47“* wohl ihr am stärksten sympathisierendes Echo. Im Rahmen der folgenden Fokussierung des wissenschaftlichen Interesses auf Anderschs Literatur im Spiegel der kontroversen Diskussion seiner persönlichen Kompromittierung während des Nationalsozialismus und der entsprechenden Problematisierung Sebalds und Brieglebs Thesen geriet eine unmittelbar textgebundene Werkanalyse in den vergangenen Jahrzehnten aus dem Blickfeld der Forschung.<sup>3</sup>

Entgegen dieser Strömung ist es das Anliegen der vorliegenden Ausarbeitung, Anderschs eingangs zitierte historische Initiative im Gestaltungsprozess der deutschen Nachkriegsliteratur auf der Grundlage eines textanalytischen Verständnisses des von Andersch in seinem Aufsatz *Deutsche Literatur in der Entscheidung* entworfenen Literaturkonzepts darzulegen und kritisch zu evaluieren. Durch das hermeneutische Verfahren wird die Relevanz der Programmatik und ihrer literarischen Gestaltung jenseits des biographischen Diskurses bestimmt.<sup>4</sup> Obwohl sein Literaturprogramm als direkte persönliche Stellungnahme betrachtet werden

---

<sup>1</sup> Andersch, Alfred: *Deutsche Literatur in der Entscheidung. Ein Beitrag zur Analyse der literarischen Situation*. Karlsruhe: Volk und Zeit 1948, folgend abgekürzt als DLE.

<sup>2</sup> Hier wird aus einem späteren Abdruck zitiert: Sebald, Winfried G.: *Der Schriftsteller Alfred Andersch*. In: ders.: *Luftkrieg und Literatur*. Frankfurt a. M.: Fischer 2005, S. 113-147.

<sup>3</sup> Stellvertretend für die werkbiographische Debatte sind zu nennen: Ritter, Alexander: *Eine Skandalinszenierung ohne Skandalfolge. Zur Kontroverse um Alfred Andersch in den neunziger Jahren*. In: Neuhaus, Stefan/Holzer, Johannes (Hg.): *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*. Göttingen: Vadenhoeck&Ruprecht 2007, S. 469-479, Hahn, Hans-Joachim: *Leerstellen in der deutschen Gedenkkultur: Die Streitschriften von W. G. Sebald und Klaus Briegleb*. In: *German Life and Letters* 57 (4), S. 357-371, sowie die Beiträge im Sammelband von Döring, Jörg/Joch, Markus (Hg.): *Alfred Andersch ‚revisited‘. Werkbiographische Studien im Zeichen der Sebald-Debatte*. Berlin: Walter de Gruyter 2011.

<sup>4</sup> Auf entsprechende Ansätze wird exemplarisch verwiesen, ohne dass eine nähere Erörterung erfolgt.

kann, soll die Analyse dennoch nicht innerhalb auf den Verfasser rekurrerender psychoanalytischer Deutungsmuster verbleiben. Der Gehalt Anderschs literaturtheoretischer Thesen weist über dessen Persönlichkeit hinaus und wird hier im Kontext der frühen westdeutschen Nachkriegsliteratur verstanden – nicht als „Mantel“, der das „mindere Futter“ des „von Ehrgeiz, Selbstsucht, Ressentiment und Ranküne geplagte[n] Innenleben[s]“ kaum zu verdecken vermag, wie Sebald Anderschs Werk beurteilt (Sebald 2005: 146 f.).

Die kritische Beleuchtung seiner Thesen vor ihrem zeitgeschichtlichen Entstehungshintergrund gibt den Blick auf eine zu hinterfragende Darstellung der nationalsozialistischen Vergangenheit Deutschlands und den verantworteten Holocaust frei, sodass es auch die konzeptionelle Einbettung dieses Geschichtsbildes in Anderschs Leitideen aufzuzeigen gilt. Gleichzeitig weist eine textanalytische Auseinandersetzung mit Anderschs Standortbestimmung der deutschen Literatur, welche sich an den Anforderungen der geschichtlichen Situation nach 1945 orientiert, Merkmale eines engagierten Literaturbegriffs auf, wie ihn Jean-Paul Sartre zeitgleich formulierte und welcher in seinen Grundzügen an späterer Stelle ebenfalls vergleichend zusammenfasst wird. Durch eine Rezeptionsanalyse der Philosophie Sartres durch Andersch in seinem literaturtheoretischen Beitrag wird verdeutlicht, dass Sartres Existentialismus Anderschs Selbstverständnis als Publizist und Literat beeinflusste und eine maßgebliche geistige Orientierungsgröße war.

Im Anschluss an die Analyse Anderschs theoretischer Thesen wird sein gestaltender Beitrag zur deutschen Literatur nach 1945 weiterführend illustriert, indem die literarische Verwirklichung seines Konzepts anhand seines 1960 erstmals erschienen Romans *Die Rote* nachvollzogen wird. Das Interesse der Untersuchung gilt den konkreten Formen, die geschaffen wurden, um die propagierten funktionalen und ästhetischen Werte auszugestalten, genauso wie ein sensibles Verständnis für die im Roman evidente Tradierung der bereits theoretisch angelegten historischen Deutungen, Verdrängungstendenzen und Verantwortungsverweigerung erlangt werden soll.

Für das hiesige Forschungsinteresse, die Umsetzung seines eigens entworfenen Literaturbegriffs, stellt *Die Rote* einen erkenntnisreichen Untersuchungsgegenstand dar, da hier sowohl in der inhaltlichen Gestaltung der Figuren, als auch der strukturellen Form des Werkes Ansätze eines engagierten, sozialverpflichteten Literaturverständnisses und offenkundige Verweigerung einer aktiven, verantwortungsbewussten Auseinandersetzung und Thematisierung der deutschen NS-Vergangenheit gleichermaßen gegenwärtig sind und ihre Diskrepanz ein Spannungsverhältnis erzeugt, welches den Roman charakterisiert. Der Roman ist außerdem für diese Untersuchung interessant, da die 1947 aufgestellten Thesen kaum an Aktualität

verloren hatten und nicht von einer geschichtlich bedingten Entwicklung des Literaturverständnis und Selbstverständnis als Schriftsteller überholt wurden. Dennoch geht die Romananalyse nicht darüber hinweg, dass zwischen der Publikation des Essays und des Romans zwölf Jahre liegen, in welchen historische Ereignisse fortschritten eine Weiterentwicklung des ursprünglichen Konzeptes hätte stattfinden können. In die Analyse werden beide Fassungen, von 1960 und die überarbeitete von 1972, einbezogen, um die vorgenommene Tilgung des Epilogs in Hinblick auf die theoretische Vorlage zu diskutieren.

Es ist bezeichnend für die Orientierung der Forschung, dass für die historisch-kritische Kontextualisierung des Programms sowie die Darstellung der hierin erfolgten Existentialismus-Rezeption recht umfassend gegebene Literatur konsultiert werden kann,<sup>5</sup> während für den gewählten Untersuchungsansatz des Romans nur punktuell bereitstehende Erkenntnisse zur Verfügung stehen.<sup>6</sup> Wie es bereits die Themenwahl begründete, ist die textanalytische Werkforschung seit mehreren Jahren weitgehend zum Erliegen gekommen, sodass die herangezogenen Quellen überwiegend älteren Datums sind. Umfassendes aktuelles Material liegt hingegen zur öffentlichen und literarischen Auseinandersetzungstendenzen mit der NS-Vergangenheit vor, das gewinnbringend in die Analyse Anderschs Geschichtsdarstellung einbezogen werden kann und diese zu kontextualisieren verhilft.

## **2.0 Deutsche Literatur in der Entscheidung**

Ohne dass Andersch zu diesem Zeitpunkt bereits eine etablierte intellektuelle Persönlichkeit gewesen wäre, stieß sein Vortrag *Deutsche Literatur in der Entscheidung* bei den Teilnehmern der Gruppentagung in Herrlingen auf positive Resonanz. Der ihm zuerkannte Verdienst bestand darin, die allgegenwärtige, offene Frage nach der Legitimation der jüngst ‚gegründeten‘ Gruppe affirmativ zu beantworten sowie in der von ihm benannten Positionierung der Literatur hinsichtlich der Herausforderungen der gegenwärtigen gesellschaftlichen und politischen Lage der allgemeinen Gesinnung zu entsprechen und somit maßgeblich auf die Entwicklung der unmittelbaren Nachkriegsliteratur Einfluss zu nehmen (vgl. Böttiger 2012: 62, Williams 1991: 23 29). Anderschs von Tatendrang getragene Auseinandersetzung und die Zustimmung innerhalb der Gruppe spiegeln das Empfinden der „*Offenheit der Situation*“

---

<sup>5</sup> Zu nennen wären die verdienstvollen Beiträge von Koberstein, Anja: „Gott oder das Nichts“. Sartre-Rezeption im frühen Nachkriegswerk von Alfred Andersch im Kontext der zeitgenössischen Existentialismuskussion (=Beiträge zur Literatur und Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts). Frankfurt a. M. (u.a.): Peter Lang 1996 und Rahner, Mechthild: „Tout est neuf ici, tout est à recommencer...“. Die Rezeption des französischen Existentialismus im kulturellen Feld Westdeutschlands (1945-1949) (=Epistemata: Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Philosophie, 142). Würzburg: Königshausen & Neumann 1993.

<sup>6</sup> Sehr allgemeine Ansätze finden sich beispielsweise in: Schütz, Erhard: Alfred Andersch (=Autorenbücher, 23). München: Beck 1980 und Wittmann, Livia Z.: Alfred Andersch (=Sprache und Literatur, 67). Stuttgart: Kohlhammer 1971.

wider (Hüppauf 1981: 13, kursiv im Original), welche die kurze Zeitspanne von 1945-49 kennzeichnete, unter Intellektuellen die Diskussion um neue Orientierung schaffende Werte anregte und „groß[e] Hoffnungen“ und „groß[e] Illusionen“ schürte (Richter 1962b: 7). Vor dem Hintergrund dieses Entstehungskontexts soll Anderschs spezifische Argumentation nachvollzogen und auf der Grundlage einer hermeneutischen Analyse hinterfragt werden.

### **2.1 Zusammenfassung und kritische Analyse des Literaturprogramms**

Zu Beginn des Vorwortes von *Deutsche Literatur in der Entscheidung* bezeichnet Andersch die folgende Untersuchung der literarischen Situation als die eines Publizisten, der „leidenschaftlich am Streit der Zeittendenzen Anteil nimmt“ und dessen besondere Fähigkeit es sei, als „rasanter Leser“ die „Verquickung der Literatur mit den herrschenden Tendenzen der Epoche“ aufmerksam wahrzunehmen (DLE: 3). Er konstatiert ferner, die Literaturkritik habe es bisher versäumt, auch die gesellschaftspolitische Positionierung und Involvierung des Künstlers und seines Werks in ihrem analytischen Verfahren zu berücksichtigen (vgl. DLE: 4). Die von ihm angestrebte Methode zur Analyse ist hingegen durch die Zusammenführung der interdisziplinären literatursoziologischen Kritik und der „Fähigkeit zur existentiellen Entscheidung“ gekennzeichnet (DLE: 3, vgl. Rahner 1993: 295), denn nur mit solch einem komplexen Verfahren könne sich die Literaturkritik wirklich intellektuell bereichernden Fragen zuwenden (vgl. DLE: 4). Indem Andersch auf die Dringlichkeit einer „sozioökonomische[n]“ und einer „existentielle[n] Analyse“ hinweist (Rahner 1993: 295), legt er zugleich sein Verständnis einer unmittelbar gesellschaftlich eingebundenen und relevanten Literatur dar, welches er in den folgenden Kapiteln ausbaut.

Bevor Andersch mit seiner Untersuchung der „Frage nach der Literatur Deutschlands“ fortfährt (DLE: 5), stellt er dieser zur historischen Kontextualisierung eine kurze Bestandsaufnahme der gegenwärtigen gesellschaftlichen Lage voran, welche relevante Aufschlüsse über das zugrunde liegende Geschichtsverständnis bietet. Demzufolge sei das damalige Elend der notleidenden Bevölkerung die Folge „des historischen Irrtums, in den das deutsche Volk durch seine führenden Schichten getrieben wurde“ (DLE: 5). In dieser Behauptung schlägt sich die von Willms allgemein beobachtete Tendenz des deutschen Volkes nieder, sich zum Opfer zu stilisieren, das mit der eigentlichen „Machtclique“ während des Faschismus nicht in Berührung gestanden habe (Willms 2000: 39). Ferner konstatiert Andersch die empfundene Belastung durch die in der vermeintlichen Kollektivschuldthese enthaltene Anschuldigung und die erkannte Teilverantwortlichkeit einiger Intellektueller an dem „geschichtlich kaum vergleichbaren Erdbeben“ (DLE: 5). Die bildhafte Benennung der nationalsozialistischen Vergangenheit als „Irrtum“ und „Erdbeben“ leistet dabei keine konkrete Erfassung des

Ausmaßes der faschistischen Verbrechen und des Völkermordes. Zudem wird deren Vorsätzlichkeit negiert, womit der Nationalsozialismus als zufälliges Ereignis, das gleich einer Naturgewalt Deutschland überkommen habe, ohne dass Menschen hierfür verantwortlich gewesen wären, noch sich ihm hätten entgegenstellen können, dargestellt. Die Bezeichnung als Irrtum dementiert zugleich die Schuld und Haftbarkeit der Involvierten (vgl. Kämper 2007: 146 ff.). Es lassen sich über den Sprachgebrauch die zwei Grundtendenzen aus machen, dass erstens die Verantwortung der führenden politischen Elite zugeschrieben wird, während das deutsche Volk mehrheitlich von einer aktiven Beteiligung freigesprochen wird; zweitens entbehren die pauschalen Begriffe der Differenzierung zwischen der Erfahrung der Diktatur, des Krieges und des Genozids und subsumieren diese zum diffusen Bild eines Gewaltausbruchs, welches am ehesten die Kriegserfahrung konnotiert, für die Shoah jedoch nicht greift<sup>7</sup> – ein Versäumnis, das auch an keiner anderen Stelle beglichen wird. Auch die angeführte Notwendigkeit, der literarischen Bestandsaufnahme die „Betrachtung des wahren Verhaltens des deutschen Geistes in den Jahren der Diktatur“ vorwegzunehmen (DLE: 6), verleiht der Überzeugung Ausdruck, dass die Kollektivschuldthese durch die anschließende genaue Untersuchung eben dieses Geistes zu widerlegen sei. Die so zu gewinnende Erkenntnis bestimme auch die Erfordernis der Deutschen, „im trüben Strudel der Selbstbeziehung“ unterzugehen (DLE: 6). Die hier gewählte Metapher für ein Bekenntnis zur Verantwortlichkeit und die für Bereitschaft zur Hinterfragung der Vergangenheit weist diesen Prozess als verzeherend und selbstzerstörerisch aus. Somit zeichnen sich hier bereits Gründe ab, weshalb Rahner erwägt, „daß sein Essay als *strategische Reaktion* auf den in der Kollektivschuldthese implizierten Vorwurf eines Versagens der deutschen Intelligenz verstanden werden muß“ (Rahner 1993: 297, kursiv im Original).

Es verwundert das zentrale Anliegen des Aufsatzes, durch die Hervorhebung Widerstands- oder zumindest regimekritischer Tendenzen unter den Intellektuellen der ‚inneren Emigration‘ die angebliche Kollektivschuldthese zu widerlegen, insofern, als dass diese bereits 1945 während der Nürnberger Prozesse von den Alliierten und 1946 von Karl Jaspers nicht nur inhaltlich, sondern kategorisch zurückgewiesen wurde. Jaspers erklärt es für „sinnwidrig“, „ein Volk als Ganzes eines Verbrechens zu beschuldigen“, denn „Verbrecher ist immer nur der Einzelne“ (Jaspers 1979: 28). Dass Andersch sich hierauf nicht beruft, sondern durch die Charakterisierung der ‚inneren Emigration‘ den Gegenbeweis anstrengt, lässt sich durch die von Wolfgang Benz für das deutsche Volk insgesamt gegebene Erklärung verstehen. Ihm zufolge sei die Kollektivschuldthese in der nachkriegsdeutschen Gesellschaft

---

<sup>7</sup> Eine sehr kritische Untersuchung des Sprachgebrauchs der ‚jungen Generation‘ findet sich auch in Widmer, Urs: 1945 oder die ‚Neue Sprache‘. Studien zur Prosa der ‚Jungen Generation‘. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann 1966.

„zur Metapher für alles Leid und Unrecht, das Deutschen nach dem Zweiten Weltkrieg angeblich geschah“, geworden, weshalb er sie als „Konstrukt der Abwehr“ enttarnt, denn „schließlich ließ sich im Gefühl, Unrecht zu leiden, eine allgemeine und umfassende Schulddebatte vermeiden“ (Benz 1992: 120 f.). Für Andersch bietet die kategorische Akzeptanz der Kollektivschuldthese gerade die von Benz benannte Legitimität, Alternativen unreflektiert zu lassen und im Kontrast zu Jaspers Gegenentwurf nicht die Frage nach der moralischen Schuld des Einzelnen zu stellen (vgl. Jaspers 1979: 21, 46-52).

Die anschließende „Inventur der jüngsten Vergangenheit“ beabsichtigt, die Positionen wiederzugeben, aus welchen heraus verschiedene Gruppen von Schriftstellern zur Zeit des Regimes Handlungsentscheidungen austrugen, die ihre Literatur bedingten, denn, so Andersch, „Indem wir die Dichtung zur Angelegenheit existentieller Entschlüsse der Dichter machen, erheben wir sie in jenes Reich der Freiheit, in dem allein sie geboren werden kann“ (vgl. DLE 6 f., Zitat: 7). Er glaubt unbedingt an die Korrelation zwischen der Lebenssituation des Künstlers und seinem Werk, welchem existentielle Entscheidungen unter anderem zur gesellschaftlichen und politischen Positionierung vorausgingen, sodass die gesellschaftspolitische Position kongruent sei mit dem künstlerischen Wert der Literatur eines Autors (vgl. DLE: 6). Folgerichtig stellt Andersch die kontroverse These auf:

Denn deutsche Literatur, soweit sie den Namen einer Literatur noch behaupten kann, war identisch mit Emigration, mit Distanz, mit Ferne von der Diktatur. [...] Eine Zeugung des Dichterischen aus dem Geist des Nationalsozialismus gab es nicht. [...] Eine Analyse des Wirkens der ‚inneren Emigration‘ ist also identisch mit einer Analyse der deutschen Literatur überhaupt (DLE: 7 f.).

Die Ansichten über die Validität dieser Aussage gehen bezeichnender Weise auseinander. Rahner sieht hierin die zumindest logisch richtige Folgerung „Aus der für ihn programmatisch konstitutiven, irreduziblen existentiellen Einheit von politischer und künstlerischer Haltung“ (Rahner 1993: 295 f.), während Böttiger in dem Ausschlussverfahren anhand des normativen Literaturbegriffs lediglich einen „rhetorischen Trick“ sieht (Böttiger 2012: 62). Das Urteil Böttigers übergeht jedoch die von Rahner bestätigte Konsequenz Anderschs Argumentation innerhalb der von ihm benannten existentiellen Entstehung von Literatur und greift mit der Reduzierung auf die rhetorische Ebene zu kurz. Undifferenziert euphorisch erscheint hingegen Reinhardts Beschreibung der „glänzenden analytischen Paukenschläg[e]“, welche die inhaltlichen Implikationen und Motivationen nicht reflektiert (Reinhardt 1996: 153). Williams empfindet Anderschs Argument als „merkwürdig genug“, welches ihn im „Handumdrehen“ befähige, die Literatur der ‚inneren Emigration‘ zu rehabilitieren (Williams 1991: 30 f.). Sein Urteil resultiert aus seiner Kritik an Anderschs Instrumentalisierung des existentialistischen Entscheidungsprozesses unter Verweis auf die „tiefe Verwandlungsfähigkeit des Menschen“ (DLE: 3) zur Tilgung früherer Kompromissbereitschaft der Literaten der ‚inneren Emigration‘

und die der Rehabilitierung folgende unbelastete Selbsterneuerung, welche Williams als „impliziten Bezugsrahmen der Argumentation des ganzen Essays“ bloßstellt, wobei er allerdings auch das biographische Interesse Anderschs und dessen Generation hieran betont (Williams 1991: 29 ff., Zitat: 30).

Der obenstehenden These geht als grundlegende Annahme die Definition des künstlerischen Kriteriums voraus, der „Fähigkeit, in den innersten Kern des Menschen einzudringen“, woran die Gültigkeit des Geschriebenen als Literatur oder als bloßes „Papier“ zu bemessen sei (DLE: 7). Diese formal stimmige Argumentationsweise ist allerdings nur haltbar, solange die Prämisse – die Konkretetheit des künstlerischen Kriteriums – und die daraus folgenden Urteile nicht inhaltlich hinterfragt werden. Die bildhaft offene Formulierung lässt annehmen, dass Andersch das Ideal einer Literatur beschreibt, die durch die Verhandlung für den Leser relevanter Stoffe diesen bewegt und ihm eine Identifikationsmöglichkeit schafft, die wiederum den Leser zu Reflexionen über das Gelesene anregt, welche seine späteren Handlungen mitbestimmen. Eine konkrete Illustration dieses Ideals und seiner Argumentation unternimmt Andersch jedoch an keinem der Vertreter der ‚inneren Emigration‘, die er im weiteren Verlauf kategorisiert.

Die Gruppe der späten bürgerlichen Humanisten sei durch die „Nicht-Beteiligung an dem Regime sowohl wie an dem gegen das Regime gerichteten Widerstand“ gekennzeichnet und habe dieses stattdessen schweigend ignoriert. Dennoch sei die „Unwirksamkeit und Hilflosigkeit“ dieser Literaten nicht zu leugnen, die ihre Haltung zunehmend isolierte (vgl. DLE: 10 f., Zitate: 10). Präserter seien hingegen die Kalligraphen gewesen,<sup>8</sup> welche ebenfalls durch ihre „Abneigung gegen das System und das Geschick, mit dem sie das Anliegen der Kunst [...] verteidigten“ geeint gewesen seien (DLE: 12). Dieses habe darin bestanden, literarische Formen zu finden, welche vor der Zensur bestehen würden, womit die Künstler „die Unabhängigkeit von der Reichsschrifttumskammer wahrten“ (DLE: 12). Ob Kalligraphie, diese „gewisse Art literarischer Schönschrift“, tatsächlich Unabhängigkeit für sich beanspruchen kann, wird nicht problematisiert; Andersch konstatiert lediglich, dem Eskapismus sei „die Kraft unmittelbarer Aussage“ verloren gegangen (DLE: 12). Doch Anderschs Argumentation umgeht es, dass derlei Zugeständnisse bezüglich der Wirksamkeit diesen Werken angelastet werden könnten, indem die betonte Kongruenz der Gesinnung des Autors und seines Werkes die Projektion der persönlichen, eingangs konstatierten Ablehnung des Nationalsozialismus

---

<sup>8</sup> Andersch bezieht sich hier auf den Artikel von Gustav Hocke: Deutsche Kalligraphie oder: Glanz und Elend der modernen Literatur [1946]. Hier rechtfertigt dieser Kalligraphie zur NS-Zeit als Suche nach einer literarischen Form, die politischen Sanktionen vorbeuge. Habe das Verfahren damals auch einen „unmißverständlichen Sinn“ gehabt und außerdem einige „untadelige Ergebnisse“ erzielt, wirke es nun, da die Gefahr der Zensur nicht mehr gegeben sei, „hohl“ und werde „geistig illegitim“ (Hocke 1962: 204 ff.).

auf die Literatur legitimiert, weshalb ihr Wert unangetastet bleibt. Am Beispiel Ernst Jüngers wird diese neue Tendenz der Ästhetisierung als „höchste Stilverbesserung“ gelobt (DLE: 13), niemals jedoch als Kompromiss diskutiert. Im Gegenteil geht Andersch so weit, Jüngers Symbolismus als „Mittel zum Angriff“ zu erheben, welcher entsprechend der bisherigen Argumentation der beidseitigen Spiegelung zwischen Werk und Autor auf die „Selbstreinigung“ Jüngers schließen lasse (DLE: 13). So ist es Andersch argumentativ möglich, den künstlerischen Wert und die Autoren der ‚inneren Emigration‘ selbst nahezu unangreifbar zu machen.

Während die ‚innere Emigration‘ aktiv die „inner[e] Aushöhlung des Systems“ bewirkt habe – eine Metapher, welche den zuvor charakterisierten Widerstand rhetorisch wirkungsvoll, überhöhend zusammenfasst –, sei doch „echte[r]“ Widerstand, welcher in Deutschland anders als in Frankreich nicht möglich gewesen sei, nur durch die Literatur der Exilanten erfolgt (vgl. DLE: 15 f., Zitat: 16). Der Wert der Exilliteratur sei unmittelbar durch die Freiheit bedingt, in welcher sie entstehen konnte, denn „Freiheit hat immer zeugerische Kraft“ (DLE: 16). Doch könne ihre Relevanz für Deutschland nur erhalten bleiben, wenn eine Rückkehr und Integration der Autoren folge (vgl. DLE: 17).

In der hier wiedergegebenen Darstellung der deutschen Literatur im In- und Ausland sieht Williams ein nennenswertes Merkmal des Programms:

[Die] Entwicklung eines kategorialen Rahmens zur Rehabilitierung des Großteils der in Nazideutschland erschienenen Literatur und zur Integration des kleinen Teils der Exilliteratur sowie zur Assimilierung beider Traditionen in einem neuen Stil: der Nachkriegsliteratur. (Williams 1991: 29)

Diese zukünftige Nachkriegsliteratur betreffend entwickelt Andersch im zweiten Teil seines Programms wegweisende Thesen, welche sich auf dem zuvor erfolgten Rückblick gründen.

In Rekurs auf die zu Beginn postulierte Abhängigkeit der Literatur von der persönlichen Entscheidungsposition des Autors dient die Illustration der Erfahrung des verheerenden Einflusses der politischen Zensur im Vergleich zu den uneingeschränkten Bedingungen der Emigranten der Erkenntnis der Entscheidungsfreiheit des Autors als Voraussetzung literarisch wertvollen Schaffens: es sei notwendig „das Erlebnis des freien Wortes“ zum „Grunderlebnis des Dichters“ zu machen (DLE: 12). Um diese Rahmenbedingung zu gewährleisten sei „die große Aufgabe, die vor dem deutschen Schriftsteller steht: sich seiner allgemeinen Lage bewußt zu werden“ und sich ferner dem „Kampf um die geistige Freiheit“ zu verschreiben (DLE: 26 f.). Diese sieht Andersch während der Besatzung im „halbkolonialen“ Deutschland sowohl durch die Alliiertenpolitik, welche die Demokratie „diskreditiere“, als auch durch jene, deren Ressentiments gegen die Alliierten sie zu faschistischen Neigungen verleiten, gefährdet (DLE: 26 f.). Die Wahrung der Demokratie, „das Ziel des freiheitlichen Ringens“, könne von den Schriftstellern in Zukunft „nur aus dem Geist der unerbittlichen Selbstkritik“

hervorgehen (DLE: 27). Die dem Schriftsteller abgeforderte gesellschaftspolitische Beteiligung zur Wahrung der eigenen Existenz ist im Kampf „um eine sozialistische Synthese von Freiheit und sozialer Gerechtigkeit“ charakteristischer Weise ideologisch und parteilich ungebunden, da „die Lösung von den Systemen erst die Bindung an den letzten Wert möglich macht, [...] den der Mensch selbst als Träger der absoluten Freiheit besitzt“ (vgl. DLE: 28 f., Zitat: 29).

Während die gesellschaftliche Verantwortung der künftigen Literatur damit entschlossen benannt scheint, gestaltet sich die Suche nach der geeigneten Ästhetik weniger gradlinig. Die Notwendigkeit der Erneuerung sei allerdings dadurch gegeben, „daß die alten Formen den geistigen Inhalt der neuen Zeit nicht tragen können“ (DLE: 25). Die „tabula rasa“, vor welcher sich die ‚junge Generation‘ in dieser Hinsicht befinde, erfordere einen „originalen Schöpfungsakt, eine Erneuerung des deutschen geistigen Lebens“, für welchen es „keine Muster und Vorbilder“ gebe (DLE: 24 f.). Hier verhandelt Andersch hinsichtlich literarischer Fragen den Generationskonflikt, den er auch als gesellschaftliches Phänomen wahrzunehmen meint. Die ‚junge Generation‘ seien „die Männer und Frauen zwischen 18 und 35 Jahren, getrennt von den Älteren durch ihre Nicht-Verantwortlichkeit für Hitler, von den Jüngeren durch das Front- und Gefangenschaftserlebnis, durch das ‚eingesetzte‘ Leben also“, so Andersch 1946 in seinem *Ruf*-Artikel *Das junge Europa formt sein Gesicht* (Andersch 1962b: 25). Auch Hans Werner Richter bekundet im *Ruf* im selben Jahr die „geistige Kluft zwischen zwei Generationen“, da „jenes Menschenbild, das die ältere Generation von ihren Vorvätern ererbt und das sie nun wieder errichten möchte, nicht mehr aufgebaut werden kann“; die junge Generation suche hingegen nach Neuerung unabhängig von traditionellen Werten (Richter 1962b: 29, 31). Die aufgezeigte Generationsidentität ist ein weiterer bezeichnender Teil des bereits angesprochenen Verantwortungsverständnisses, dessen Untersuchung wiederum unter Bezug auf Jaspers vertieft werden kann. Diejenigen, die 1933 als damals Minderjährige über die Verantwortung des Wahlsiegs der Nationalsozialisten erhaben sind, tragen, wie Anderschs Zitat zu entnehmen ist, eine Unschuld in sich, die für nachhaltig erachtet wird und zur Abgrenzung gegenüber der damals wahlberechtigten Generation angeführt wird. Die Überzeugung, die Schuldfrage für die Geschehnisse des zwölf Jahre währenden Nationalsozialismus sei nach rein politischen Kriterien, nämlich über die Wahlbeteiligung, zu entscheiden, hat in Anbetracht Jaspers Kategorie der politischen Schuld keinen Bestand, die *jeden* Staatsangehörigen haftbar für die vom Staat ausgeführten Verbrechen macht: „Der Sinn politischer Haftung erlaubt es niemandem auszuweichen. [...] Aber die politische Haftung trifft sie [die Apolitischen, bzw. in Anderschs Fall die nicht-Wahlberechtigten, Anm. d. V.], weil auch sie

ihr Leben durch die Ordnung des Staates haben. Es gibt kein Außerhalb in modernen Staaten“ (vgl. Jaspers 1979: 44 ff., Zitat: 45). Ergänzend geben Herrmann und Fischer zu bedenken, die Zentralisierung des gemeinsamen Kriegserlebnisses innerhalb der ‚jungen Generation‘ marginalisiere den Holocaust, erinnere darüber hinaus „fatal an Kollektivierungsbestrebungen des Nationalsozialismus“ und übernehme zugleich „unübersehbar die Funktion einer strategischen Schuldabwehr“ (Herrmann/Fischer 2007: 55).

Hinsichtlich der Verständigung über literarästhetische Werte liegt Anderschs Sympathie auf Seiten des „reinen Realismus“, welcher mit „neuen Formen, mit der Intensität unmittelbarer Erlebniskraft“ zu füllen sei (DLE: 25). Doch erkennt Williams zurecht, dass Anderschs Realismus-Begriff undefiniert verbleibt und verschiedene Ausführungen zuließe (vgl. Williams 1991: 34). Den angestrebten vagen Realismus grenzt Andersch gegen bisherige „realistische Tendenzkunst“, vertreten durch Heinrich Mann, Franz Werfel, Arnold Zweig und Alfred Döblin, ab, deren „Isolationstendenz“ und besonders ihre „elektrische Aufgeladenheit mit Tendenz“ er gar als „künstlerischen Schaden“ vehement kritisiert, da sie im Widerspruch zur ursprünglichen Intention des Realismus, der „Wahrheitsliebe“, stehe (DLE: 19). Dieser Vorwurf stellt zugleich die Erfassung von Wahrheit als höchstes literarisches Ziel heraus, zu dessen Umsetzung ästhetische Formen sich bewähren müssen. Während die neuerliche Ablehnung dieser Stilrichtung aufgrund ihrer Systemgebundenheit sich in der Verhandlung um die Literatur der Zukunft konsequent in die Forderung nach kritischer, ideologisch unabhängiger Literatur fügt, ist die Kritik an den „propagandistische[n] Vorzeichen“ der Exilliteratur (DLE: 20) zugleich zu hinterfragen. Andersch sieht hierin Anlass, die Literatur dieser dezidierten Oppositionellen des Naziregimes literarisch zu degradieren und somit ihre politische Positionierung zu unterminieren, während er mit der Literatur der ‚inneren Emigration‘ zuvor gegenteilig verfuhr. Hierin wird offensichtlich, dass Ästhetik und politische Positionierung zweckdienlich zu Gunsten der ‚inneren Emigration‘ wechselnd zur Priorität erhoben werden.

Auf die Problematik des allzu didaktischen Charakters der Literatur verweist Andersch auch in Bezug auf die proletarischen Schriftsteller, deren „klar[e] Einsicht in die gesellschaftlichen Hintergründe der Epoche“ und „Aneignen der heute für Deutschland wichtigen Stoffe“ er dennoch wertschätzt (DLE: 22). Reinhold weist darauf hin, dass den Vorbehalten diesen Autoren gegenüber „sein Mißtrauen gegen die wissenschaftliche Weltanschauung des Marxismus, gegen dessen Fähigkeit, die gesellschaftlichen Gesetze zu erklären“ zugrunde liegt (Reinhold 1988: 52), was in Anbetracht Anderschs Verweigerung gegenüber Ideologien mit universellen Gültigkeitsansprüchen verständlich scheint. Schließlich könnte Bertolt Brecht,

dessen Werk „Reine[n] Realismus und Tendenz, Satire und Proletarität“ einschlieÙe, „zum Richtpunkt und Rückhalt der jungen Generation“ werden, würde er nach Deutschland zurückkehren (DLE: 23).

Nicht Gegenstand der Diskussion zukunfts-fähiger Literaturen ist interessanterweise das künstlerische Kriterium, an welchem schon die zu NS-Zeiten erschienene Literatur bemessen wurde. Das ist insofern bemerkenswert, als dass diese Tatsache zwangsläufig entweder eine Kontinuität im Literaturverständnis impliziert, was im Widerspruch zu der angeblichen vollständigen Erneuerung stände und den Innovationswert der Literatur nach 1945 deutlich relativieren würde, oder aber die Berechtigung des künstlerischen Kriteriums diskreditieren würde, was wiederum Anderschs Argumentation zur Verteidigung der ‚inneren Emigration‘ zu Fall brächte. Denkbar wäre nur, dass eine Bewusstseinsänderung vorausgesetzt wird, die zur Folge hat, dass nunmehr *andere* Inhalte den Rezipienten berühren, worin die Erneuerung bestände, doch werden die genauen Verhältnisse nicht ausgebreitet.

Insgesamt erweist sich das Vorgehen, anhand des Verwerfens bisheriger, angeblich überholter ästhetischer Traditionslinien neue zu determinieren, als unfruchtbar, da dieser Ansatz in sich rückwärtsgewandt und negativistisch angelegt ist und vornehmlich die Rehabilitierung der ‚inneren Emigration‘ gegenüber parallelen ästhetischen Strömungen priorisiert.

Anderschs funktionale und ästhetische Überlegungen schließt in eine Stellungnahme zum Existentialismus ab. Dieser könne nicht die alleinige Antwort auf den gegenwärtigen „Zusammenbruch aller Werte“ sein, doch sei dessen „Appell an die persönliche Entscheidung“ und Gleichsetzung von Freiheit und Existenz von „bewegender Kraft“ (DLE: 29). Für den Abschluss seines programmatischen Essays leiht Andersch sich Sartres Stimme, indem er das Vorwort zu dessen Stück *Die Fliegen* zitiert. Der erste Teil des Zitats beansprucht den aus der Perspektive des französischen Volkes geltend gemachten Anspruch auf eine freiheitliche Zukunftsorientierung trotz der NS-Besetzung – „Unsere Vergangenheit existierte nicht mehr. Sie war uns in der Hand zerronnen, ohne daß wir Zeit hatten, sie festzuhalten, sie weiterhin zu beachten, um sie zu begreifen. Neu aber war [...] die Zukunft“ – auch für Deutschland (DLE: 30); das Zitat bekräftigt Andersch in seinem eingangs bemerkten Unwillen zur Befassung mit der NS-Vergangenheit. Aufgrund der verschiedenen Kriegsvorgängen geht diese Analogie jedoch an der Realität vorbei, zumal Andersch zuvor selbst auf die Differenzierung der Verhältnisse in Deutschland und Frankreich drängte (vgl. DLE: 15 f.). Durch die nahegelegte Vergleichbarkeit beider Länder wird außerdem die Kriegserfahrung auf die Zerstörung und die Opferrolle reduziert und somit der Faschismus und der Genozid als maßgeblich diffe-

renzierende Tatsachen ausgeklammert. Das Zitat Sartres kann Andersch hier außerdem dahingehend für seine Argumentation nutzbar machen, dass Sartre die „Selbstverleugnung“ der Deutschen für „unfruchtbar“ hält und somit die ‚Vergangenheitsbewältigung‘ begrifflich ähnlich fasst, wie es Andersch mit dem Begriff der ‚Selbstbeichtigung‘ eingangs tat (DLE: 31).

Mehr als tatsächlich Orientierungslinien für eine neue Literatur zu schaffen, die besonders hinsichtlich ästhetischer Kategorien offen bleiben, drängt Anderschs Argumentation, schließlich dahin, wie Rahner nachweist, die deutschen Intellektuellen der ‚inneren Emigration‘ zu rehabilitieren und ihren „politisch-gesellschaftliche[n] Partizipationsanspruch gegenüber den Alliierten“ geltend zu machen (Rahner 1993: 295). Allerdings „stilisiert er in einer enthistorisierenden Sichtweise die deutschen Intellektuellen“ durch die hier suggerierte Analogie zwischen dem durch die Nazis besetzten Paris und dem „halbkolonialen“ Deutschland unter den Alliierten (Rahner 1993: 298, vgl. Schneider 2012: 328). Die hier implizit verlauteten massiven Vorwürfe gegenüber den Alliierten und die Diffamierung ihrer Politik sind in einem antiamerikanischen Diskurs zu verorten, der Willms zufolge die Autorität der Siegermächte zu untergraben versuchte, um letztlich die militärische und politische Unterlegenheit Deutschlands zu verdrängen und die eigenen Verbrechen abzuwerten (vgl. Willms 2000: 179).

In dieser Reflexions- und Verantwortungsverweigerung kulminiert die konzeptuelle Ausblendung der Kriegsverbrechen und des Völkermords, wobei der fehlende Ansatz für eine verantwortungsbewusste und reumütige Befassung mit dieser Vergangenheit systematischen Charakter hat. Diese Perspektive leitet ihre vermeintliche Legitimität freilich maßgeblich aus dem erläuterten Selbstverständnis der ‚jungen Generation‘ her, für welche Andersch einsteht.

### **2.2 Ausgangsüberlegungen zur Disposition der deutschen Existentialismus-Rezeption**

Die gesellschaftlich relevanten Dimensionen des von Sartre vertretenen Existentialismus bildeten den Ausgangspunkt für das sich konsequent ergebene Literaturkonzept der *littérature engagée*. Bevor die Existentialismus-Rezeption in Deutschland nach 1945 verstärkt einsetzte, fand die Existenzphilosophie ihr weiterhin bedeutsamstes literarisches Spiegelbild in der *Résistance*-Literatur zur Zeit der Besetzung Paris, als die Lebensverhältnisse existentieller Bedrohung der Autoren die Literatur unmittelbar prägten (vgl. Rahner 1993: 34). Die Annäherung einiger deutscher Intellektueller an den Existentialismus unmittelbar nach Kriegsende<sup>9</sup> war durch den empfundenen Verfall bisher Orientierung leistender Wertsysteme und die folgende Reduzierung auf die „nackte Existenz“ motiviert, worin eine Parallele der Lebensumstände zur *Résistance* angenommen wurde (Rahner 1993: 108, vgl. Reinhardt 1996: 154)

---

<sup>9</sup> Der Nihilismus-Vorwurf, mit welchem deutsche Intellektuelle dem Existentialismus begegneten, kann aus Platzgründen leider nicht verfolgt werden. Im Vordergrund steht die positive Rezeption, wie sie Andersch vertrat.

Wehdeking 1971: 98f.). Des Weiteren äußerte sich die empfundene Vergleichbarkeit der jeweiligen Lebenswirklichkeiten in der Projektion der Grenzerfahrungen, wie sie in der *Résistance* zentral gewesen waren, auf die unmittelbare Nachkriegszeit (vgl. Rahner 1993: 111, 113); diese deutsche Bewusstseinsverfassung wurde in der Phrase der „Stunde Null“ subsumiert. Die vorliegende Erörterung wird hinsichtlich dieses Diskussionspunkts<sup>10</sup> Rahners Hinweis Folge leisten, der Ausdruck müsse trotz seiner wissenschaftlich disputablen Berechtigung „als Metapher zur Bezeichnung des herrschenden Lebensgefühls und die damit verbundene zeitgenössische Mentalität“ ernst genommen und als „Prädisposition für die literarischen Rezeptionsprozesse“ berücksichtigt werden (Rahner 1993: 92).

### 2.2.1 Sartres Existentialismus und dessen Rezeption in Alfred Anderschs Literaturkonzept

Die Integration existenzphilosophischer Denkmuster ist auch in Anderschs literaturtheoretischem Entwurf gegenwärtig, dessen Überschrift bereits den Begriff der Entscheidung zentralisiert und somit die existenzphilosophische Ausrichtung proklamiert (vgl. Rahner 1993: 295). Folgend sollen Sartres Kernthesen zusammenfassend wiedergegeben und mit Anderschs gesellschaftlicher und literaturtheoretischer Existentialismus-Rezeption in Bezug gesetzt werden, welche herauszuarbeiten und in ihrer Charakteristik zu analysieren sind. Obwohl die Übersetzung von Sartres *Was ist Literatur?*<sup>11</sup> erstmals 1950 erschien, somit nach der Verfassung von *Deutsche Literatur in der Entscheidung*, sind ihm das grundsätzliche Welt- und Menschenbild sowie der entsprechende Literaturbegriff aus der *Résistance*-Literatur bekannt gewesen und auch in Sartres früheren Schriften wie *Ist der Existentialismus ein Humanismus?*<sup>12</sup> und *Der Schriftsteller und seine Zeit*<sup>13</sup> bereits angelegt und von Andersch rezipiert worden (vgl. Koberstein 1996: 217 f.).<sup>14</sup>

„*Der Mensch ist, wozu er sich macht*“, so laute der „erste Grundsatz des Existentialismus“, konstatiert Sartre in seinem Aufsatz *Ist der Existentialismus ein Humanismus* (vgl. EH: 11, kursiv im Original). Diesem Axiom liegt die Annahme zugrunde, der Mensch sei, wenn man Gottes Existenz bestreite, der allein den Menschen zu einer Bestimmung hätte erschaffen

---

<sup>10</sup> Einen Überblick über die Debatte gibt: Hobuß, Steffi: Mythos „Stunde Null“. In: Fischer, Torben/Lorenz, Matthias N. (Hg.): Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland: Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. Bielefeld: Transcript 2007, S. 42-43.

<sup>11</sup> *Qu'est-ce que la littérature?*, erstmals 1947. Hier wird zitiert aus: Sartre, Jean-Paul: *Was ist Literatur* (=Schriften zur Literatur, 3). Reinbek: Rowohlt 1981, folgend abgekürzt als WL.

<sup>12</sup> *L'existentialisme est un humanisme*, erstmals 1946. Hier wird zitiert aus: Sartre, Jean-Paul: *Ist der Existenzialismus ein Humanismus?* In: ders.: *Drei Essays*. Berlin: Ullstein 1966, S. 7-51, folgend abgekürzt als EH.

<sup>13</sup> Erstmals 1946. Hier wird zitiert aus: Sartre, Jean-Paul: *Der Schriftsteller und seine Zeit*. In: *Die Umschau* 1 (1), 1947, S. 14-21, folgend abgekürzt als SZ.

<sup>14</sup> Koberstein und Reinhardt geben zu bedenken, dass die Rezeption auf Übersetzungen der französischen Originaltexte Sartres angewiesen war (vgl. Koberstein 1996: 26-29, Reinhardt 1996: 153). Koberstein leitet zudem den zeitlichen Verlauf Anderschs Sartre-Rezeption her, der hier als Grundlage dient, aber nicht im Detail wiedergegeben werden soll (vgl. Koberstein 1996: 217 f.).

können, das einzige Wesen, dessen Existenz ohne eine ihr vorausgehende Determinierung gegeben sei und welche folglich erst anschließend „definiert“ werden könne (EH: 11): „er existiert nur in dem Maße, in welchem er sich verwirklicht, er ist also nichts anderes als die Gesamtheit seiner Handlungen“ (EH: 22). Erschwert werde die Wahl der Existenz dadurch, dass „wir uns keinen Werten, keinen Geboten gegenüber [finden], die unser Betragen rechtfertigen“, woraus sich das Freiheitsverständnis ergibt, der Mensch sei „verurteilt, frei zu sein“ (EH: 16). Hieraus folge als erste Konsequenz die absolute Verantwortung des Menschen für die Definition seiner Existenz, der sich als zweite bedeutende Schlussfolgerung die Verantwortung für den Menschen überhaupt anschließe, da der Mensch durch die Wahl seiner eigenen Existenz eine allgemeine Vorlage für den Menschen über sich selbst hinaus gestalte (vgl. EH: 11). Weiterhin impliziere die Wahl seiner selbst auch die Wahl einer Moral, welche der Existenz nicht a priori inhärent sei (vgl. EH: 30, Koberstein 1996: 32). Naturgemäß sei die Erkenntnis dieser Verantwortung durch die universelle Bedeutsamkeit der eigenen Handlungen mit Angst verbunden („Aber wenn alle Welt so handeln würde?“, EH: 13), welche sich jedoch nicht hinderlich auf das Handeln des einzelnen auswirke, sondern den Menschen zur Reflektion der Wahl seiner Handlung treibe und daher „die eigentliche Bedingung ihres Handelns“ werde (EH: 15). Die tatsächlich gewählten Handlungen zielen nach Freiheit „als Grundlage aller Werte“, wobei die Einsicht folgt, dass das Bestehen menschlicher Bindungen die Freiheit des Einzelnen jeweils in Abhängigkeit der Freiheit des anderen stellen würden, sodass auch die eigene nur Handlungsziel sein könne, wenn auch die des Gegenüber es wäre (EH: 32). Wer in Übereinstimmung mit diesen Maximen handle und nicht mit „deterministischen Entschuldigungen ihre totale Freiheit verdecken“ will oder die Existenz als „notwendig“ behauptet, handle authentisch (EH: 32).

Während Sartres Freiheitsbegriff die Handlungsverantwortung der nicht-determinierten menschlichen Existenz, welche mit Angst und Belastung verbunden sei, konnotiert, erfährt er durch Andersch eine relevante Umdeutung. In den meisten Verwendungskontexten des bei Andersch darlegten Verständnisses tritt die zur Verantwortung verpflichtende Komponente der Freiheits-Kategorie in den Hintergrund. Stattdessen wird der Begriff angereichert mit dem aus der konkreten Erfahrung der Unterdrückung während des Nationalsozialismus gewonnenen Wert der physischen und geistigen Freiheit des Menschen, welche ihm unter den Nazis genommen war, wie Andersch an anderer Stelle bemerkt: „Das Recht des Menschen auf seine Freiheit ist [...] die große Lehre [...] aus der Erfahrung der Diktatur“ (Andersch 1962b: 22 f.). Deutlich wird sein Begriffsverständnis auch in dem Gedanken „Die Entscheidung zur Freiheit läßt zunächst noch keinen Rückschluß auf die Art des Inhalts der Freiheit zu“ (DLE: 29), der

Sartre insofern entgegenläuft, als dass dessen Überzeugung zufolge die Freiheit für den Menschen nicht optional, sondern zwangsläufig gegeben und ihm zum Selbstentwurf mit den Implikationen der allgegenwärtigen sozialen Verantwortung auferlegt sei. Anderschs Begriffsverständnis drückt sich im Literaturkonzept ferner durch die Hervorhebung der Notwendigkeit des freien, unzensierten Wortes als Grundwert künftiger Literatur und der im Zweifelsfall unerlässlichen Emigration zur Wahrung der Äußerungsfreiheit aus (DLE: 16). Die Wertschätzung eines offenen Meinungsdialogs als Ausdruck demokratischer Gesinnung bei Andersch rührt bereits von den positiven Erfahrungen als Kriegsgefangener in den USA her, wo er sie als Offenbarung nach der Diktatur wahrnahm (vgl. Reinhold 1988: 27).

Der von Sartre vermittelten existentiellen Entscheidungsfreiheit kommt in Anderschs Konzept punktuell tragende Bedeutung zu. Grundlegend ist sie als Voraussetzung für seinen Glauben an die „Wandlungsfähigkeit des Menschen“ (DLE: 3), hinsichtlich deren Funktionalisierung zur Rehabilitation Williams Kritik bereits zitiert wurde (vgl. S. 8 dieser Arbeit), und wenn die Literatur der Zukunft als Gegenstand und Spiegel entsprechender Handlungsentscheidungen benannt wird (vgl. DLE: 7). Eine konzeptionelle Übernahme liegt in der Anerkennung der Progressivität des existentialistischen Denkens, welches durch die Zentralisierung der persönlichen Entscheidung eine „dialektische Rolle“ übernehme, indem es „Viskosität eines entscheidungslosen Daseins gleichsetzt mit Unmenschlichkeit und Tod“ (DLE: 29). Des Weiteren bleibt Anderschs Auslegung nah an Sartres Theorie, wenn er durch die Forderung der kritischen Prüfung zur Hinterfragung jeglicher Wertesysteme diesen das individuelle freie Urteil entgegengesetzt, das keiner Vorbestimmung unterworfen sei (vgl. DLE: 27). In diesem Gebot ist zuerkennen, dass der theoretische Bezug auf Sartre zugleich maßgeblich durch die spezifische Erfahrung – hier die Parteipolitik während des Nationalsozialismus – bestimmt wird (vgl. Williams 1991: 25 f.). Konsistenter ist die Rezeption in der Ablehnung des „schein-humanitäre[n] und geistig völlig flache[n] Systems der sogenannten Rück-Erziehung“ hinsichtlich der Erkenntnis, dieses setze „objektive Werte“ voraus, deren Bestand durch die geschichtliche Erfahrung revidiert werden müsse und denen nur persönliche Initiative gültiger Weise entgegensetzen sei (DLE: 27, vgl. Andersch 1962a: 135). Hier dient die von Sartre konstatierte Reduzierung des Menschen auf seine Existenz in Unabhängigkeit von göttlicher oder ideologischer Bestimmung zur Erfassung der Lebenswirklichkeit in Nachkriegsdeutschland, in welcher nach dem „Zusammenbruch aller Werte“ einzig die Freiheit des Menschen als letzter Wert verbleibe (DLE: 29). In dieser Perspektive zeige sich nach Reinhold die Hoffnung, im Existentialismus ein „konsequentes Gegengewicht gegenüber der Zerstörung des Menschen im Faschismus und seiner Unterordnung unter das Führerprinzip“

zu finden, welche dessen Rezeption in Deutschland nach 1945 wesentlich begünstigte (Reinhold 1988: 45). Auch Andersch sah die Gültigkeit Sartres Philosophie in deren weltanschaulich toleranten Offenheit, welche „durch alle Lager hindurch“ wirke und deren konkrete Inhalte sich aus den freien Handlungen des Individuums ergäben, nicht aber ideologisch festgelegt seien (DLE: 29, vgl. Reinhold 1988: 45 f.). Sartre und Andersch sehen die Wahrung der Freiheit in der „sozialistische[n] Synthese von Freiheit und sozialer Gerechtigkeit“ gegeben (DLE: 28), doch sind sie sich einig, dass der Sozialismus nicht „den letzten Zweck darstellen“ dürfe, welcher immer die Freiheit selbst bleiben müsse (WL: 212, vgl. Andersch 1962b: 22).

Auch die Rezeption Sartres zentralen Verantwortungsbegriffs gestaltet sich in Anderschs Literaturprogramm bezeichnend kontrovers. Dass, wie die in 2.1 vorangegangene Analyse darlegte, die Verantwortung für die NS-Vergangenheit an eine elitäre Minderheit übertragen wird, steht in offensichtlichem Widerspruch zu der von Sartre starkgemachten absoluten Verantwortung des Einzelnen für das eigene Handeln. Das Verantwortungsverständnis Sartres findet bei Andersch jedoch nur für die in der Zukunft liegenden Handlungen Anwendung, dass wir nämlich „handelnd über die Art unserer Zukunft entscheiden können“, während hingegen rückblickend das *getriebene* Volk für seine Passivität nicht kritisiert wird (DLE: 30, vgl. Schneider 2012: 328). Statt einer kritischen Hinterfragung dieser breiten gesellschaftlichen Apathie, welche eine konsequente existenzphilosophische Denkweise verurteilen müsste, wird diese einem historischen Determinismus unterstellt. Diese Inkonsequenz hängt damit zusammen, dass Sartres Programm im Dienst der aktiven *Résistance* stand, die zu jener Zeit keine deutsche Entsprechung hatte, die nach vergleichbaren Maximen gehandelt hätte. Somit kann Andersch den Widerstandsbegriff der *Résistance* für Deutschland nicht in Anspruch nehmen, was er durch den Verweis auf die verschiedenen Bedingungen der Widerstandsmöglichkeiten in Deutschland und Frankreich zu rechtfertigen versucht (vgl. DLE: 15 f.). Gegenwärtig aber bestehe der prekären Analogie zufolge eine deutsche *Résistance* als Opposition zu den Alliierten, die ihre existentialistische Verantwortung wahrnehme, welche konkret den Kampf gegen „koloniale Erscheinungsformen“ zum Ziel habe (DLE: 27).

Die sich im existenzphilosophischen Denkkonzept ergebenden gesellschaftlichen Verantwortungen des Einzelnen im Allgemeinen bedingen die speziellen des Schriftstellers unmittelbar: „er steht mitten im Kampf und ist verpflichtet, was auch immer er tun mag“ (SZ: 17). Hinsichtlich dieser von Andersch und Sartre betonten Kampfbeteiligung der Intellektuellen für gesellschaftliche Freiheit gilt es, das angestrebte Wirkungskonzept von Literatur bei Andersch und Sartre zu differenzieren. Beiden zufolge beziehe sich die Verpflichtung dabei

auf die augenblickliche Gegenwart und die mittelfristige Zukunft, mit welcher sich das Werk befassen müsse, in welcher es Resonanz finde und Wirkung erlange (vgl. SZ: 18, DLE: 26 f.). So, wie der einzelne Mensch in sich ein universelles Menschbild wähle, so würden auch die ursprünglich zeitgebundenen, der Veränderung der gegenwärtigen Gesellschaft dienenden Entscheidungen des Schriftstellers „die ewigen Werte, [...] die diesen sozialen und politischen Kämpfen immanent sind“ schaffen (SZ: 20). Nichtsdestotrotz bleibe die Literatur in ihrer „soziale[n] Funktion“ parteipolitisch ungebunden (SZ: 21).

Um Anderschs Rezeption des Existentialismus und der *littérature engagée* nachzuvollziehen, ist es wesentlich zu erkennen, dass Sartres durch Andersch rezipierten Schriften chronologisch die Entwicklung aufweisen, dass das Engagement „weniger in der historisch-gesellschaftlichen Situation des Schriftstellers und immer mehr im Wesen der Literatur lokalisiert“ wird (Peitsch 2010: 208). Denn während *Der Schriftsteller und seine Zeit* die soziale Rolle des Literaten erörtert, wendet sich das spätere Werk *Was ist Literatur?* der These „Die Prosa ist ihrem Wesen nach utilitär“ und der Prosaist „jemand, der der Wörter sich *bedient*“ zu (WL: 23f., kursiv im Original).

Den Ausgangspunkt des Literaturmanifests bildet die Feststellung, Sprache, aus welcher Literatur sich bekanntlich zusammensetze, verweise ihrem Wesen nach immer über sich hinaus, benenne, und sei somit bedeutend (vgl. WL: 13, 24). Infolgedessen sei Sprache ein „besonderes Moment des Handelns“ und ihr Zweck immer die Kommunikation, niemals „reine Kontemplation“ (WL: 25). In diesem Sinne ist auch Schweigen nach Sartre „sich weigern zu Sprechen“ und somit eine aktive Sprachvariante (WL: 28). Die im Sprechen vollzogene Handlung bestehe in der Benennung von Dingen, welche sich hierdurch selbst erkenntlich werden und erkannt wissen, wodurch sie Teil des „objektiven Geist[es]“, einer Welt allseits geteilter Kenntnisse, werden (WL: 26). Der Handlungscharakter werde erst dadurch vervollständigt, dass etwas durch seine Benennung „riesig zu existieren“ anfangen und sich deswegen zur Veränderung seiner selbst gedrängt fühle (WL: 26). Diesen Prozess erwirke auch Prosa, weshalb sie ein „sekundäre[r] Modus des Handelns“ sei, „den man Handeln durch Enthüllen nennen könnte“ (WL: 26). Konkreter ziele Prosa darauf „die Welt und besonders den Menschen den anderen Menschen zu enthüllen, damit diese gegenüber dem derart aufgedeckten Gegenstand ihre ganze Verantwortung übernehmen“ und damit jeglicher Unwissenheit und Unschuldansprüchen der Menschen entgegenzuwirken (WL: 27). Das kommunikative Naturell und der Handlungscharakter der Sprache schließen den Leser als Rezipienten vielfach mit ein und machen die Lektüre zum „dialektischen Korrelat“ zwischen Autor und Leser, zur „Synthese aus Wahrnehmen und Schaffen“ (vgl. WL: 37-39, Zitate 39).

Das ‚Schaffen‘ bestehe darin, dass der Leser den vom Schriftsteller offengelegten Verhältnissen durch seine Zuwendung zur „objektiven Existenz“ ver helfe, was den Abschluss des Werkes bedeute, die der Autor aus seiner Subjektivität heraus jedoch nicht zu gewähren vermöge (WL: 41). Sartre zentralisiert somit in seinem Wirkungsverständnis einen Rückkopplungsprozess, in welchem Leser und Autor relevante Agenten sind, deren Engagement in der Kooperation durch vom Autor gelenkte künftige Handlungen des Lesers – durch „gesteuertes Schaffen“ (WL: 40) – entsteht.

Die Verschiedenartigkeit der Autor-Leser-Beziehung bei Andersch und Sartre bezeichnet die angestrebten Wirkungsvarianten innerhalb ihrer Literatur. Während in Anderschs Vorwort sein an Sartres Konzept des engagierten, gesellschaftlich eingebundenen Literaten orientiertes Selbstverständnis kenntlich wird, wenn er die Frage „des gesellschaftlichen Standortes des Kunstwerks wie des Schriftsteller“ in den Vordergrund künftiger literarkritischer Beschäftigungen zu stellen drängt (DLE: 4, vgl. Koberstein 1996: 145), so lehnt er doch das Engagement *in* der Literatur ab, welches in der deutschen Rezeption bis in die 1960er als Charakteristikum der ‚Tendenzliteratur‘ aufgefasst wurde (vgl. Peitsch 2010: 214, Fries/Peters 1979: 30). Nach Anderschs Überzeugung sollte es nicht Intention des Autors sein, den Leser durch Literatur zu bestimmten Handlungen aufzurufen, sondern ihm lediglich Optionen aufzuzeigen, ohne ihm die Wahl zu nehmen (vgl. Fries/Peters 1979: 30).<sup>15</sup> So lässt es auch das zitierte künstlerische Kriterium vermuten, welches das *Eindringen* der Literatur in den Leser in den Vordergrund stellt, nicht aber Lenkung desselben (vgl. DLE: 7). Auf diese Weise sucht Andersch eine Wirkungsmöglichkeit seiner Literatur zu finden, die zwischen explizitem Engagement und der „Blindheit der reinen, sich selbst genügenden Form“, wie er *l’art pour l’art* in seinem späteren Aufsatz *Die Blindheit des Kunstwerks* (1956) beurteilt, liegt (Andersch 1965: 33, vgl. Fries/Peters 1979: 30). Grundlegend bleibt aber die Überzeugung der gesellschaftlichen Rolle des Schriftstellers und dass die Inhalte der Literatur Wege, „die Gesellschaft geöffnet zu halten“, zu veranschaulichen haben (Andersch 1965: 30, vgl. DLE: 4).

Konsequenterweise kommt der Ästhetik in Sartres *littérature engagée* eine untergeordnete Rolle zu, insofern als „Wörter transparent sind und der Blick durch sie hindurchgeht“, ohne sie aber ihrer selbst wegen zu bemerken (WL: 28); im Mittelpunkt stehe das Thema, welches gegebenenfalls eine bestimmte ästhetische Ausformung nahelege (vgl. WL: 28 f.). In Hinblick auf im Sinne Sartres relevanter Thematiken, verweist Rahner auf die in der *Résistance*-Literatur nachgebildeten Extremsituationen, welche der Lebenswelt der Leser und

---

<sup>15</sup> Eine Analyse von *Deutsche Literatur in der Entscheidung* allein kann hierüber nur im Spekulativen verbleiben, weshalb Sekundärliteratur einbezogen werden muss, die sich auf umfangreicheres Primärmaterial stützt, dessen selbstständige Auswertung im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden kann.

Autoren entsprachen (vgl. Rahner 1993: 34), sowie auf das Strukturschema der „Konversion“, das „im Lauf der Entwicklung des Protagonisten veränderte[n] Verständnis von Geschichte“ (Rahner 1993: 36). Rahner weist zudem darauf hin, dass die Kategorien der Grenzsituationen bereits 1919 von Jaspers etabliert wurden, welche das Denken in der *Résistance* beeinflusst haben werden und nach 1945 in Deutschland eine verstärkte Rezeption erfuhren, da sie der Lebenswirklichkeit glichen und sie beschreibbar machten (vgl. Rahner 1993: 111). Jaspers spricht von Grenzsituationen, „über die wir nicht hinaus können, die wir nicht ändern können“ (vgl. Jaspers 1950: 20 f., Zitat: 20). Wird Leid, Kampf, Tod oder Zufall erfahren, kann auf diese Konfrontation nur mit Ignoranz und „Verschleierung“ oder „Verzweiflung“ und „Wiederherstellung“ reagiert werden, wobei zweiteres den Ansatzpunkt zur Konversion darstellt (Jaspers 1950: 21).

Während Andersch in seinem Konzept den Realismus in Hinblick auf die Funktionsbestimmung der Literatur als die gültigste ästhetische Form erachtet, da sie sich der sprachlichen Erfassung von Wahrheit verschreibe (vgl. DLE: 19), ist der Realismus in Sartres Ansicht, der die Wahrheit als Pluralität von Perspektiven begreift (vgl. Rahner 1993: 60), gerade zu diesem hohen Ziel ungeeignet, denn:

ein Gegenstand in einer Erzählung gewinnt seine Existenzdichte nicht aus der Zahl und der Länge der Beschreibungen, die man darauf verwenden, sondern aus der Komplexität seiner Bezüge zu verschiedenen Figuren; [...] Der Irrtum des Realismus bestand in dem Glauben, daß das Reale sich in der Kontemplation offenbare und daß man folglich ein unparteiisches Gemälde davon machen könne. Wie wäre das möglich, wo doch die Wahrnehmung selbst parteiisch [...] ist? (WL: 51)

Möglicherweise wurde dieser literarästhetische Aspekt der existentialistischen Philosophie von Andersch zeitverzögert rezipiert, ohne dass dieses Verfahren in *Deutsche Literatur in der Entscheidung* bereits theoretisch verankert ist. Schließlich sind seine Romane *Sansibar oder der letzte Grund* (1957) und *Die Rote* multiperspektivisch angelegt (der Erfolg der pluralistisch konzipierten Narrative wird hinsichtlich dieses Anliegens allerdings unbedingt zu problematisieren sein).

Insgesamt ist von der erfolgten Rezeptionsanalyse Sartres Existentialismus und des Konzepts der *littérature engagée* ausgehend Kobersteins Schlussfolgerung beizupflichten, Anderschs Programmatik sei nicht im ursprünglichen Sinne existentialistisch (vgl. Koberstein 1996: 222). Zwar gestalten die wesentlichen Kategorien Freiheit, Verantwortung und Zeitverpflichtung auch Anderschs Literaturkonzept, Menschenbild und gesellschaftliche Ansichten, doch werden die Begriffe Sartres mit neuen, der deutschen Nachkriegslebenswirklichkeit entnommenen Inhalten gefüllt, sodass das philosophische Konzept insgesamt eine andere Ausprägung erfährt. Charakteristisch ist besonders die Forderung nach von äußeren Repressalien unabhängiger geistiger Freiheit und einer vehementen Zukunftsorientierung, was sich

zulasten der erforderlichen nachhaltigen Vergangenheitserörterung auswirkt. Hinsichtlich Anderschs Literaturideals wird zu untersuchen sein, ob seine Wahl der realistischen Anschauung wirkungsvolle Umsetzung in dem angestrebten Sinne findet.

## **3.0 Die Rote**

Nachdem die Erörterung Anderschs Literaturprogramm unter Einbeziehung der Existentialismusrezeption erfolgte, besteht der zweite Teil dieser Arbeit in der Analyse des Romans *Die Rote*. Die Frage nach der prosaischen Verwirklichung der im theoretischen Teil offengelegten Ansätze zur Erfüllung der sozialen Funktion von Literatur einerseits sowie die literarische Tradierung der konzeptionell fragmentarischen Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit andererseits werden über die Analyse der einzelnen Romanfiguren beantwortet, die als Akteure verschiedener Lebenskonzepte und Weltanschauungen auftreten.

Die im Roman erzählte Zeit umfasst vier Tage – Freitag bis Montag im Januar 1958 –, die gleichzeitig die Kapiteleinteilung darstellen und wiederum in Sequenzen gegliedert sind. Sie erzählen wechselnd den Handlungsstrang Franziskas, der Roten, die sich in einer Umbruchphase ihres bisherigen Lebens befindet und als Ausländerin ohne soziale Verbindungen nach Venedig kommt, und Fabios Alltag, eines aus Maestre stammenden, in Venedig engagierten Violinisten. Die Erzählsituationen wechseln zwischen Franziskas Passagen typographisch abgesetzter innerer Rede<sup>16</sup> und den auktorial erzählten Erlebnissen Fabios (vgl. Battafarano 1994: 109). Somit sind die alternierenden Erzählstränge strukturell und inhaltlich in mehreren Hinsichten antagonistisch konzipiert. Dieser Spannung erzeugende Gegensatz wird erst zum Schluss durch eine die Handlungen verbindende Interaktion der Protagonisten aufgehoben, wobei dennoch zu zeigen sein wird, dass handlungsübergreifende metaphorische Elemente sinnkonstituierende Parallelen bilden. Die folgenden Betrachtungen greifen die Teilung der Handlungen auf und nehmen die Figuren jeweils zunächst innerhalb ihrer im Roman gegebenen sozialen Verbindungen in den Blick, bevor eine Deutung der Zusammenführung erfolgt, die auch das 1972 getilgte Schlusskapitel *Das Geheimnis solcher Häuser* miteinbezieht.

## **3.1 Franziskas Handlungsstrang**

### **3.1.1 Auf der Suche nach Freiheit: Franziskas Flucht und Patricks Mord**

Der Roman beginnt mit Franziskas Abreise aus Mailand nach Venedig, welche als aktive Maßnahme die geistige Trennung von ihrem Mann, ihrem Geliebten und ihrem deutschen Leben komplettiert und versinnbildlicht. Obwohl die genauen Umstände, die sie zu einem

---

<sup>16</sup> Bei den folgenden Zitaten wird die Kursivsetzung aus dem Original übernommen.

Fahrkartenkauf nach „irgendwohin“ (DR: 12)<sup>17</sup> bewegten, noch nicht bekannt sind, offenbart die erste Episode ihre mögliche Schwangerschaft, einen verlassenen Ehemann Herbert und einen offensichtlich vermögenden Liebhaber Joachim eindrücklich als die initialen Faktoren ihrer Flucht sowie die Geldknappheit als ein ihrer Entscheidung inhärentes Problem (vgl. DR: 14). Durch die Gedanken des Fahrkartenverkäufers und des Sitznachbarn im Zug wird außerdem Franziskas auffällige, reizvolle äußere Erscheinung hervorgehoben, die „bewundernd und obszön“ wahrgenommen wird (vgl. DR: 16, Zitat: 13). Im Zug sitzend erinnert sich Franziska an den Satz, der sie zum Aufbruch brachte und welcher zu Beginn der nachgetragenen Auseinandersetzung mit Herbert stand: „*Weißt du, Franziska, San Maurizio ist ein vorzügliches Beispiel für den sensualistischen Spätstil von Solari. Du tätest mir einen Gefallen, wenn du dir's nachher mit mir zusammen ansehen würdest*“ (DR: 18). Während sich das Gespräch äußerlich und nach Herberts Dafürhalten um den Wert des Besuches von San Maurizio dreht, spiegelt diese Verhandlung für Franziska ihre Ehebeziehung zu Herbert – „*eine Art Trotzreaktion bei mir, eine Art von ästhetisch-geschäftlicher Planung bei Herbert*“ (DR: 23) – insgesamt wider. Als sie schon im Begriff ist, sich von dem „widerlichen Ästhet[en]“ (DR: 24) loszusagen, erhält sie die letzte nötige Bestätigung für ihr Gehen in dessen Antwort, ihre durch seine Unvorsichtigkeit verursachte mögliche Schwangerschaft sei ein „Betriebsunfall“ gewesen, im „schlimmsten Fall“ könne eine Abtreibung vorgenommen werden (DR: 28 f., Zitat: 28). Karlson weist daraufhin, dass diese Wortwahl die sexuelle Beziehung von Herbert als „Teil der betrieblichen Zusammenhänge“ ausweist und Franziskas Verhältnis zu ihrer beider Chef Joachim als „ein Teilstück ihrer beruflichen Karriere“ charakterisiert (Karlson 1999: 81). Franziskas Rekapitulation zufolge verlief diese bisher äußerst geradlinig und konventionell und machte offensichtlich den Mittelpunkt ihres Lebens aus (vgl. DR: 23). Ihr Aufbruch als Ausgangspunkt künftigen Durchbrechens konventioneller Strukturen findet in ihrer Bezeichnung der Trennung als „*Schluß machen, Schluß, Schluß, Schluß*“ Ausdruck (DR: 26), welche Herberts Frage nach Scheidung, einer formal vollzogenen Form der Trennung, gegenübersteht. Franziska strebt die sofortige effektive Trennung aus persönlichen Motiven an, ohne diese in institutionalisierten Formen zu denken oder in solchen unmittelbar ausführen zu wollen. Doch will sie nicht nur Herbert verlassen – das wäre freilich durch eine Scheidung und weniger tiefe Einschnitte in ihre bisherige Lebensführung möglich – sie will den vollständigen Ausbruch aus den privaten und beruflichen Verstrickungen, die sich scheinbar einem Automatismus folgend um sie gestaltet hatten.

---

<sup>17</sup> Soweit nicht anders vermerkt, wird zitiert aus: Andersch, Alfred: Die Rote. Zürich: Diogenes 2006, folgend abgekürzt als DR; hierbei handelt es sich um eine Ausgabe der Fassung von 1972.

Das Gewicht der Vorgänge besteht nach Reinhold in der implizierten „Frage nach der Lebensqualität der bundesdeutschen Gesellschaft“, deren „Legitimität und politische Fragwürdigkeit“ in den oberflächlichen, an materiellem Luxus, beruflichem Erfolg und männlicher Aufmerksamkeit orientierten Wertmaßstäben Franziskas Lebens gespiegelt und von dieser erkannt werden (Reinhold 1988: 138). Hiermit ist durch Franziskas Entscheidung Anlass zu einem neuen Existenzentwurf gegeben, der im Mittelpunkt des Romans steht und den Ausgangspunkt der Handlung darstellt. In dem folgenden, gewählten Abbruch aller sozialen und beruflichen Verbindungen erfährt Franziska die Reduzierung auf sich selbst (und ein begrenztes Startkapital aus Herberts Tasche), nachdem ihr die bisherigen handlungsbestimmenden Wertmaßstäbe ihres früheren Lebens nunmehr ungültig erscheinen. Somit ist die existentielle Lebenswirklichkeit des Lesepublikums während der Restauration in der Romanheldin nachempfunden, deren Abwendung von bisherigen traditionellen Wertsystemen und die freie Entscheidung über den neuen Existenzentwurf für den Leser relevant sind, seine Auseinandersetzung verdienen und deren Erörterung sich Literatur nach Anderschs Konzept programmatisch zu widmen habe (vgl. DLE: 7).

Interessanterweise divergieren die Ansichten darüber, inwiefern durch Franziskas Flucht konstruktive Perspektiven zur Emanzipation aufgezeigt werden. Während Reinhold die Neuartigkeit der dargestellten Unabhängigkeit Franziskas aufgrund ihrer Berufstätigkeit positiv herausstellt (vgl. Reinhold 1988: 140 f.), macht Karlson ein „ungeheuer konventionelles Frauenbild“ ausfindig, das in den dargestellten Berufsbildern, ihrer Unterwürfigkeit und materiellen Abhängigkeit gegenüber Männern bestehe und Frauen insgesamt als „fungible Objekte männlicher Planung“ zeichne (Karlson 1999: 96). Reinholds Lesart folgt dem existentialistischen Ansatz, wohingegen die von Karlson starkgemachten Aspekte dessen Konsequenz bezüglich des Frauenbildes revidieren, denn tatsächlich wird die berufliche und soziale Unabhängigkeit Franziskas nichterreicht und nicht als Bedingung einer neuen Existenzgründung ihrer selbst fruchtbar gemacht.<sup>18</sup>

Die Erinnerung an ihren letzten Venedig-Besuch mit Herbert, „*sehr chic, im Bauer-Grünwald, auf Spesen, auf von Joachim bewilligten Spesen*“ (DR: 34), kontrastiert mit ihrer neuerlichen Ankunft dort, als sie ohne jegliches Gepäck allein nach Hotels der unteren Preiskategorie sucht (vgl. DR: 35-41). Auf diese Weise werden ihr und dem Leser die Verschiedenheit, auch die anfängliche Unbequemlichkeit ihrer Zukunft nach ihrer Entscheidung, sich zu Gunsten der Selbstbestimmung von allem Komfort abzuwenden, vor Augen geführt. Im

---

<sup>18</sup> Der Schluss der 1972 gewählten Neufassung gibt aufgrund seiner Offenheit keinen Aufschluss über Franziskas künftige Selbstbestimmung. Inwiefern das ursprüngliche Schlusskapitel von 1960 die Interpretation in diesem Aspekt anderweitig bestimmt, wird in 3.3 zu erörtern sein.

Gegensatz zu der Sicherheit, die ihr Männer zuvor boten, will sie während ihres jetzigen Venedig-Aufenthaltes ihre Unabhängigkeit aufbauen, es schaffen, „*allein zu leben*“ (DR: 47).

In einem zweifelnden Moment verwirft sie die bisherige Entscheidung, in Venedig zu bleiben und Italien zur neuen Heimat ihres zu verwirklichendes neues Lebens auszuwählen, und verfällt kurzzeitig der Idee eines geregelten Alltags einer alleinerziehend, berufstätigen Mutter in München. Dennoch enttarnt sie schnell die „*falsche Ordnung und die falsche Sauberkeit, de[n] Mangel an Ideen, de[n] Mangel an Leidenschaft*“ – die Inauthentizität und Müßigkeit des Konventionellen, – welche die „*Lösung*“ beinhalten würde (DR: 100), wodurch ihrer Entscheidung Nachdruck verliehen wird. Auch erkennt sie, dass sie nicht nach einer Lösung und „*Erleichterung*“ ihres Lebens sucht, sondern nach dem „*Impuls*“, der sie zwangsläufig handeln lässt, so wie es beim Verlassen Herberts geschehen war (DR: 100). Die von ihr empfundene Notwendigkeit, im Ausland zu bleiben, erinnert an die von Andersch starkgemachte „*Stunde der Emigration*“, die anbreche, „*wenn eine Emanzipation von der Diktatur nur noch dadurch möglich wurde, daß man den Begriff der Kunst immer mehr abstrahiert*“ (DLE: 16). Denn tatsächlich wurde die Freiheit Franziskas in ihrem Dortmunder Leben soweit verfremdet, dass Herbert darunter verstand, „*Daß ich [Franziska] mit deinem Chef [Joachim] schlafe, wann immer er es wünscht*“ (DR: 25). Diesem von Herbert pervertierten Freiheitsbegriff setzt Franziska durch ihre Flucht einen neuen entgegen, dessen Wert „*die idealistischen wie materialistischen Entwürfe augenscheinlich vergessen haben*“ (DLE: 29), und bekräftigt die kommunizierte Kritik an dem bundesrepublikanischen, restaurativen Lebensalltag. Obwohl der Ausdruck ‚*Flucht*‘ gebraucht wird, konnotiert er nicht die Feigheit eines Weglaufens, sondern drückt durch den implizierten Freiheitsbegriff die Suche nach einem Neuanfang als zentrales Motiv der Reise aus (vgl. Reinhold 1988: 33).

So hat die um Franziska kreisende Handlung durchgängig deren gegenwärtige Entscheidungen zum Thema, die in ihren Konsequenzen reflektiert werden und den Verlauf der Tage in Venedig gestalten; mal zielen sie auf eine fernere Zukunft (vgl. u. a. DR: 100, 226 ff.), mal auf die Wahl der nötigsten Einkäufe (vgl. DR: 47 ff.) oder den Tee im Luxushotel Pavone (vgl. DR: 81). Aber jede dieser Entscheidungsfindungen wird beschrieben und reflektiert und bestimmt den kurzfristigen Moment, da sie sonst auf nichts zurückgreifen kann als auf die Gegenwartigkeit ihrer Existenz. Gemein ist diesen Entscheidungen besonders zu Beginn des Romans, dass ihre finanziellen Mittel als ausschlaggebendes Argument in der Entscheidungsfindung angeführt werden. Franziska bewertet die Konsequenz dieser danach, ob es an ihrer gegenwärtigen Situation gemessen finanziell verantwortliche Handlungen sind. Folglich reflektiert sie die Wahl des teuren Rapido-Tickets von Mailand nach Venedig sowie ihren

Besuch im Pavone als inkonsequent und als Täuschungsversuch ihrer selbst über ihre materielle Zwangslage (vgl. DR: 14, 81). In diesem Widerstreit zwischen den alten und neuen Faktoren, nach welchen ihre Entscheidungen zu treffen sind, zeigt sich der Entwicklungsprozess durch das kritische Überdenken weiterhin dominanter, verhaltensdeterminierender Sehnsüchte: *„ich muß den Mut haben, mir einzugestehen, daß ich eine Frau ohne Geld bin, statt dessen sitze ich hier, und ich habe mir eben vorgestellt, daß ich gesehen werde, eine einzelne Dame, die Anschluß sucht, es wäre eine Lösung auf Zeit“* (DR: 81). Des Weiteren räumt Franziska dem Geld einen zentralen Wert ein, da sie ihre Freiheit – von ihr vorläufig definiert durch die mögliche Rückreise nach Deutschland und die Möglichkeit der Abtreibung – in Abhängigkeit ihrer Mittel sieht, was besonders deutlich aus ihrem Telefonat mit Joachim hervorgeht, den sie um Geld bittet, damit sie nicht aufzugeben braucht (vgl. DR: 143). Nachdem Patrick, ein Brite, dessen Bekanntschaft sie macht, ihr zwanzigtausend Lire überlässt erscheint ihr *„Auf einmal alles wieder ganz anders“* (DR: 138) und *„Es gibt eine Masse Möglichkeiten, seitdem ich wieder etwas Geld habe. Seit ein paar Minuten also“* (DR: 139). Diese Gedanken lassen außerdem erkennen, dass sie seit ihrer Ankunft in Venedig selbst, beispielsweise durch Arbeitssuche, noch keinen erfolgreichen Beitrag zur Änderung ihrer Situation geleistet hat, hierüber allerdings keine Selbstkritik erfolgt. In Patricks Angebot, er wolle sie als Reisebegleitung auf seinem Boot mitnehmen, ihre Karriere unterstützen und auch ihre Mutterschaft berücksichtigen (DR: 135), kulminiert die Versuchung zur Selbstaufgabe, zur Übergabe in die Verantwortung eines Fremden. Endlich jedoch setzt die Einsicht über die Unwahrhaftigkeit einer solchen Lebensführung ein: *„es wäre eine herrliche Lösung, zu schön, um wahr zu sein, es würde an Zauberei grenzen, und darum stimmt irgendetwas daran nicht“* (DR: 136). Franziskas Bezeichnung Patricks als *Deus ex machina* (DR: 228, 232) konnotiert genau diese Realitätsferne seines Vorschlags als Handlungsausgang, der nicht konsequent motiviert wäre, sondern nur durch übermenschliche Mächte herbeigeführt werden könnte, nicht aber durch persönliche existentielle Selbstbestimmung.

Entsprechend dem während der *Résistance*-Literatur etablierten Handlungsmuster der Konversion, das Andersch in seinem Glauben an die Wandlungsfähigkeit des Menschen bekräftigt und welches an Franziskas Entwicklung nachempfunden wird, ist der Fortgang darauf ausgelegt, dass die Protagonistin Franziska ein neues Verständnis für die kausalen Zusammenhänge ihres Lebens und der sie umgebenden Welt erlangt. Im konkreten Fall wird die von Franziska selbst konstruierte Begrenzung ihres Handlungsspielraums und die bisherige Lokalisierung des entscheidungsrelevanten Faktors in ihren Mitteln, für welche sie keine Verantwortung annahm, statt in ihr selbst erkannt und überwunden, sodass sie allein zum Entschei-

dungsmoment avanciert. Zur Illustration des von Franziska erfahrenen Bedeutungsverlustes des Geldes, ihrer folgerichtigen moralischen Wiederherstellung und Besinnung auf sich selbst dienen zum einen in ihrer Begegnung mit dem jüdischen Juwelier, welchem sie das ihr für den Ring zustehende, allerdings vom ehemaligen Gestapo-Inspektor Kramer für sie erpresste Geld zurückgibt (vgl. DR: 213 f.), und zum anderen das kurze Gespräch mit einem jungen Italiener, den sie zum selbstständigen Reisen ermutigt (vgl. DR: 227-231). Beiden Situationen fehlt es jedoch aus verschiedenen Gründen an authentischer Überzeugungskraft in Hinblick auf die zu exemplifizierende Konversion. Die Rückzahlung an den jüdischen Juwelier steht zugleich im Dienst der „Wiedergutmachungsphantasie“ (Klüger 2009: 12) einer Deutschen gegenüber einem Juden, sodass die Situation vom Diskurs des Verhältnis zum jüdischen Volk nach dem Völkermord eingenommen ist und nicht gleichzeitig als Ausdruck der Suche neuer existentieller Wertmaßstäbe wirken kann. Für diese Szene gilt die von Heidi M. Müller beobachtete „Funktionalisierung der Juden“, da sie Franziska „Gelegenheit zur Bewährung“ gibt, sich als moralisch höherwertig zu beweisen und gleichzeitig die Niedertracht der Nazis, in diesem Fall Kramers, zur verurteilen (Müller 1986: 193).<sup>19</sup> In dem Zusammentreffen zweier Diskurse in einer Handlung Franziskas ist der erstgenannte umfassender konstruiert und behält die Deutungshoheit der Situation, sodass Franziskas nachhaltige Loslösung von materiellen Werten in dieser Szene nicht glaubwürdig vermittelt werden kann. Somit steht die hier entwickelte Interpretation der Battafarons entgegen; dieser sieht hier Franziskas innere Entfernung von materiellen Werten authentisch symbolisiert, ohne ihr Verhalten mit der Darstellung jüdischer Figuren kritisch in Bezug zu setzen (vgl. Battafarano 1994: 114). Bei anderer Gelegenheit ruft sie einen jungen Italiener auf „Gehen Sie doch einfach fort. Fort aus ihrem Büro.“ (DR: 230) und setzt dessen rhetorischen Einwand „Aber ich habe doch kein Geld“ ein beschwichtigendes „Es ist noch keiner verhungert, der ohne Geld auf Reisen gegangen ist“ entgegen (DR: 231). Doch die Analogie zu ihrer gegenwärtigen Erfahrung wirkt in ihrer Gleichförmigkeit erzwungen und geradezu lehrbuchmäßig, daher vermag sie keine natürliche wirkende Vermittlung dieses Wissens gewährleisten. Dennoch wird durch die hier zugleich angestrebte Vorbildfunktion Franziskas die existenzphilosophische Verantwortlichkeit für andere veranschaulicht, indem die von Franziska gewählten Handlungen und Werte einer weiteren Person beispielhaft vorgeführt werden. Das Verantwortungsbewusstsein über die eigene Person hinaus wird Franziska zuvor schon durch ihre mögliche Schwangerschaft abverlangt, da ihr somit die potentielle Verantwortung für ein zweites Menschenleben obliegt und in ihre Entscheidungen mit einbezogen werden muss. Tatsächlich stellt das Bewusstsein über die

---

<sup>19</sup> Eine genaue Untersuchung der Darstellung der jüdischen Figuren folgt in 3.1.2.

mütterliche Verantwortung für Franziska den entscheidenden Faktor dar, sich die eigene Freiheit zu erkämpfen und weitergeben zu können (vgl. DR: 145).

Die hinfällige Wertigkeit materiellen Besitzes wird primär durch die unmittelbare Verflechtung mit den zweifelhaften Liebesbeziehungen in persönlichen, moralischen Kategorien authentisch erfahren. Franziskas Reflexionen weisen keine politischen oder antikapitalistischen Motive auf und erreichen beispielsweise nicht die Komplexität der theoretischen Vorlage hinsichtlich der Erfassung der „Relativierung des bürgerlichen Besitzgedankens durch den Bombenkrieg“ (DLE: 24). Somit lässt ihre gegenwärtige Lebenswirklichkeit sie zwar mit dem Sozialismus sympathisieren, wie es Anderschs Programm erwarten lässt, allerdings vordergründig durch das Bedürfnis nach solidarischen, nicht von monetären Machtinteressen bestimmten menschlichen Beziehungen – nicht aber aus erwachendem, durch die geschichtlichen Umstände bekräftigten Klassenbewusstsein. In diesem Verlangen besteht das Hauptmotiv für die Hinwendung zu Fabio, zur Arbeiterklasse, welche Franziskas positive Bestimmung ihres Existenzentwurfs, den konstruktiven Gebrauch ihrer Freiheit darstellt und sich als die gesuchte „*dritte Möglichkeit*“ neben dem moralisch zweifelhaften „*schicken Leben*“ abzeichnet, das sie an Herberts und Joachims Seite hatte, und der „*sauberen Misere*“ (DR: 70), der ausgemalten moralisch einwandfreien, aber konventionellen Mustern folgenden selbständigen Existenz einer Angestellten.

Kontrastiert wird Franziskas Flucht aus ihrer Dreiecksbeziehung mit der Beziehung zwischen Patrick, einem ehemaligen britischen Alliierten, und Kramer, einem ehemaligen Gestapo-Inspektor, dessen Mord Patrick begehen wird. Patricks misslungene Selbstbefreiung durch Selbstjustiz fungiert als negatives Spiegelbild zu Franziskas scheinbar erfolgreicher Konversion: „*Er muß töten, nicht um seine Ehre wieder zu gewinnen, die gibt ihm auch die Rache nicht zurück, sondern einfach, um nicht mehr Kramers Gefangener zu sein. Ich bin nicht mehr seine [Joachims] Gefangene, weil ich mich nicht an ihm rächen will*“ (DR: 144), so reflektiert Franziska die Parallelität ihres Verhältnisses zu Joachim zu dem von Patrick zu Kramer. Patricks von Franziska festgestellte Gefangenschaft geht auf ein Verhör im Mai 1944 zurück, das Kramer mit dem damaligen britischen Spion führte und in welchem er ihm den Verrat seines Auftrags entlockte, weshalb ein dritter Involvierter erschossen wurde. Patricks Erklärungsmuster seines Lebenslaufes, wie er ihn Franziska zusammenfasst, ist einschließlich des begangenen Verrats von einem deterministischen Deutungsverständnis bestimmt (vgl. Schmidt 2001: 114 f.):

Weil ich nicht zu den Normalen gehörte, habe ich Deutsch gelernt, und weil ich mich damals am Ende meiner Pubertät, als auserwählt und ausgestoßen empfand, habe ich mich zum Counter Intelligence Corps gemeldet. [...] Mein Schicksal ist die Folge einer lückenlosen, einer automatischen Kette von Kausalitäten. (DR: 114)

Die Gegensätzlichkeit ihrer Positionen wird weiter vorgeführt, indem Franziska ihre Hoffnung auf die Wehrhaftigkeit des Individuums ausspricht, während Patrick ihr das Leben als Automatismus erklärt, dem der Einzelne unterliegen müsse (vgl. DR: 107). Entsprechend deutet er auch den Verrat als keine von ihm ausgehende Handlung, sondern als Ergebnis „von all den Unwägbarkeiten“ – „dem Anblick der toten russischen Mädchen, vom Knochenhauer-Amtshaus, später von der Folter und von dem Gesicht Kramers, der Molluske Leben über einem Stein, der [er] erlegen war“ (DR: 121). In ihrem Telefongespräch mit Joachim erkennt Franziska, dass auch sie sich bislang dem Automatismus einer Liebesbeziehung unterworfen hatte und Joachims Opfer war, um die Annehmlichkeiten der Beziehung nicht entbehren zu müssen. Doch wird ihr schließlich begreiflich, dass gerade die Bereitschaft zu diesem Verzicht ihr die Freiheit gewährt (vgl. DR: 145). Der Einsicht folgend, dass die Annahme der Selbstverantwortung und Aufgabe von Rachewünschen ihr Freiheit von Joachim bieten, erklärt sie Patrick für dessen analoge Lebenssituation: „Ich wollte Ihnen schon längst sagen, daß Sie kein Recht haben, sich an Kramer zu rächen. Sie sind es, der verraten hat. Kramer war nur das Medium Ihres Verrats.“ (DR: 235). Doch Patricks deterministische Anschauungen hindern ihn, sich selbst als Ursprung seiner Handlungen zu erkennen, sodass seine Rache ihn dauerhaft an Kramer bindet. Somit ist seine Reaktion eine zynische Absage an Franziskas neugewonnene und ihm vorgehaltene existentialistische Ansicht zur individuellen Handlungsverantwortung: „Natürlich, nie ist das Böse schuld, das uns gezwungen hat, so zu handeln, wie wir handelten. Wir, nur wir allein, tragen die Schuld. Unser Gewissen allein ist verantwortlich“ (DR: 236). In dem hinterhältigen Mord an Kramer durch Rattengift und der geäußerten Absicht ihn unbemerkt auf See zu versenken spitzt sich der Verantwortungsentzug Patricks abschließend zu und wird von Franziska mit großer Enttäuschung quittiert (vgl. DR: 244). Durch Patricks feiges Verhalten gegenüber Kramer wird Franziskas Mut positiv hervorgehoben, die sich von Kramer nicht einschüchtern lässt und ihm im mit Gespräch schlagfertiger Freimütigkeit entgegentritt (vgl. DR: 176, 211). Durch ihre unerschrockene Aufrichtigkeit verkörpert sie einen Widerstandsbegriff gegen die autoritäre Unterdrückung, die Kramer und Joachim darstellen, der seine Kraft aus der Benennung von Wahrheiten nimmt: „*ich bin eine Frau, der noch kein Mann das Schweigen beigebracht hat. Ich kann es nicht lassen, Ästheten und Mörder bei ihrem Namen zu nennen*“ (DR: 204).

In existenzphilosophischen Denkmustern gefasst sind die antagonistischen Verhaltensweisen Franziskas und Patricks die von Jaspers ausgemachten Reaktionsvarianten eines Individuums in Grenzsituationen. Franziskas Vermutung „*Vielleicht fallen die äußersten Entscheidungen in dem Augenblick, in dem man resigniert*“ beschreibt genau den Moment des

Scheiterns an Grenzsituationen, den Jaspers herausstellt und welcher ihr als der zuvor erwähnte „Impuls“ im Café Biffi überwältigend widerfuhr, als sie ihr Leid und die Selbstverschuldung als unerträglich erkennt (DR: 236, vgl. Jaspers 1950: 23). Patrick hingegen verschließt sich der Erkenntnis seiner Grenzsituation, seiner Verschuldung durch den Verrat, indem er die Schuld nicht annimmt, sondern Kramer zuweist. Somit erreicht er keine existentielle Freiheit, er wird nicht „[er] selbst in einer Verwandlung [seines] Seinsbewußtseins“ (Jaspers 1950: 21). In diesem Sinne lässt sich die Gegenüberstellung Franziskas und Patricks Lebenswege als unmissverständliche Fürsprache einer existentiellen Selbstwerdung durch Selbstbefreiung lesen. Sie löst die von Andersch formulierte Forderung nach der Thematisierung existentieller Entschlüsse in der Literatur ein, die der Lebenswirklichkeit des Lesers entnommen sind und ihm wegweisende Handlungsoptionen offenlegen.

#### **3.1.2 Inspektor Kramer und Patrick O'Malley: Beispiele krimineller und moralischer Schuld**

Neben der Illustration Patricks scheiternder Selbstbefreiung trägt die Beziehung zwischen Patrick und Kramer strukturell gesehen durch ihr neuerliches Treffen in Venedig, Patricks Mordpläne und Franziskas Verstrickung in die Verfolgung wesentlich zu dem bisher durch Franziskas Konversion konstituierten Spannungsbogen bei (vgl. Wittmann 1971: 46). Gleichzeitig wird eine Untersuchung Patricks und Kramers zeigen, dass über ihre Konstellation die in *Deutsche Literatur in der Entscheidung* angelegte Schulddebatte und Geschichtsdeutung verhandelt wird, die zwar nicht positiv bestimmter Teil des Literaturkonzeptes ist, aber dennoch in diesem lokalisiert werden kann. So wird über die Figuren Kramer und Patrick eine Interpretation der nationalsozialistischen Vergangenheit transportiert, welche nur teilweise programmatisch motiviert ist, zugleich jedoch zeitgeschichtliche Diskurse manifestiert, die aus heutiger Sicht unter den komplexen Tatbestand der Verdrängung zu fassen sind.<sup>20</sup>

Kramer verkörpert als Gestapo-Inspektor, als gehobener Beamter im zeitweiligen Auschwitz-Dienst, den Stereotyp des bösen Nazis und Arm der staatlichen Gewalt, als Teil der „führenden Schichten“, welchen systematisch und ausschließlich die NS-Verbrechen zugeschrieben werden (DLE: 5). Die Gestapo-Zugehörigkeit Kramers verweist darauf, dass diese Figur der während der Nürnberger Prozesse wegen ‚krimineller Schuld‘ angeklagten Gruppe angehört hätte (vgl. Jaspers 1979: 36 f.), sodass die in *Deutsche Literatur in der Entscheidung* angelegte eindimensionale Schuldzuschreibung sich in der Charakterisierung Kramers fortsetzt. Franziska Figur hingegen nimmt keinerlei Bezug auf den Krieg, außer, dass

---

<sup>20</sup> Reinhardt deutet die Schulddiskurse in Anderschs Romanen dezidiert entgegen der von Sebald proklamierten „Transsubstitution von Schuld bzw. Mitschuld in Schuldfrei“ anderweitig biographisch als Versuch, „sich die Schuld, mitverstrickt gewesen zu sein in die Spielregeln der NS-Diktatur, bewußt zu machen und dadurch einer möglichen Wiederkehr der Vergangenheit zu entziehen“ (Reinhardt 1994: 35).

ihre Mutter den Bomben zum Opfer fiel (DR: 253), obwohl doch die NS-Zeit ihre Kindheit und Jugend maßgeblich geprägt haben müsste.

Besonders augenfällig wird die forcierte Unterscheidung zwischen Angehörigen des Volkes und denen der Staatsgewalt in Hinblick auf ihre nationalsozialistische Schuldigkeit in der Begegnung Kramers und Franziskas mit dem jüdischen Juwelier. Während Franziska, die einfache deutsche Bürgerin, der jüdischen Herkunft des Juweliers zunächst scheinbar unbewusst ist und in ihrem Verhalten ihm gegenüber entsprechend vermeintlich unbeeinflusst, vollzieht Kramer, der verbrecherische Nazi, einem antisemitischen Muster folgend augenblicklich eine „*Judenverfolgung*“, um „diesem widerlichen Juden etwas von seinem Geld abzunehmen“ (DR: 200). Indem sie dem Juwelier das Geld zurückgibt, kann Franziska neben ihrer Unvoreingenommenheit gleichzeitig besondere, von Verzicht gesteigerte Sympathie für den Juden beweisen, die mit der mutwilligen Bössartigkeit Kramers kontrastiert wird, von welcher sie sich explizit distanziert (DR: 213, vgl. Klüger 2009: 17 f.). Ruth Klüger formuliert hierzu: „Dort [in Anderschs Romanen, Anm. d. V.] werden Juden von Deutschen ganz außergewöhnlich gut behandelt, und zwar mit der größten Selbstverständlichkeit, als seien solche Fälle eher typisch als Ausnahmen.“ (Klüger 2009: 13). Die bereits in anderem Zusammenhang angesprochene Funktionalisierung des jüdischen Juweliers als Beweis-Medium für Franziskas moralische Überlegenheit (vgl. S. 26 dieser Arbeit), ist ebenfalls auf Fabios Betragen auszuweiten, dessen positiver Charakter durch die Wahl des jüdischen Viertels als präferierter Wohnort sowie dessen Einsatz zum Gedenken der NS-Opfer ausgebaut wird (DR: 31, vgl. Müller 1986: 103). Somit gilt für die Präsentation jüdischer Figuren im Roman die von Müller in der Nachkriegsliteratur festgestellte Zweckdienlichkeit zur Betonung der Grausamkeit der Nazis und gleichzeitiger moralischer Erhebung der Protagonisten, deren Problematik in ihrer inhärenten Persistenz antisemitischer Denkmuster besteht (vgl. Müller 1986: 193 f.).

Nichtsdestotrotz stehen dieser binären – einerseits rehabilitierenden, andererseits anklagenden – Lesart der Szene inhaltliche und erzähltechnische Aspekte entgegen. Zunächst ist es offensichtlich, dass die Darstellung des Juden als geldgieriger, betrügerischer Juwelier einem tradierten negativen Stereotyp folgt.<sup>21</sup> Da vor Kramers Hinweis kein expliziter Verweis auf die jüdische Identität des Juweliers erfolgt, beansprucht die Darstellung seiner Verhandlung mit Franziska Unvoreingenommenheit und Authentizität hinsichtlich des Juweliers, die durch seine Gedanken in Form der inneren Rede wirksam transportiert werden soll. Umso gravierender ist es folglich, dass gerade diese Authentizität versprechenden Passagen die Niederträchtigkeit des Juweliers, der Franziskas Zwangslage durchschaut und zu seinem Vorteil

---

<sup>21</sup> Somit bildet die Figur eine Ausnahme unter denen von Müller bemerkten mehrheitlich positiv besetzten Stereotypen in der Literatur zwischen 1945 und 1981, die allerdings keine Erwähnung findet (vgl. Müller 1986: 188).

ausnutzt, bestätigen (vgl. DR: 194, 196). Darüber hinaus sind die den Juwelier bei der Begutachtung des Ringes beschreibenden Episoden auktorial erzählt:

[S]ein niemals jung gewesenes, sein niemals reif gewordenes, sein in irgendeinem undefinierbaren mittleren Alter mager erstarrtes Gesicht sah sie beflissen an [...] Er nahm ihn gelangweilt entgegen, hielt ihn zwischen Daumen und Zeigefinger, betrachtete ihn gelangweilt, zog dann die Schublade auf, entnahm ihr eine Lupe, steckte sie sich ins rechte Auge, zeigte das Ergebnis durch ein Kopfschütteln (DR: 194 f.).

Die hier zum Ausdruck gebrachte Abschätzigkeit und Blasiertheit des Juweliers sowie sein charakterloses Äußeres sind durch die Erzählhaltung für den Leser in höherem Maße verbindlich als es beispielsweise eine Beschreibung in der inneren Rede Franziskas wäre. Die von Müller grundsätzlich geäußerte vehemente und warnende Kritik an einem derartigen Erzählverfahren bei der Darstellung jüdischer Figuren ist vor diesem Hintergrund berechtigt:

Als Goy einen Juden in auktorialer Erzählhaltung darzustellen, ist eine Vermessenheit. Dem ‚Leser‘ auf solche Weise im Hinblick auf die dargestellten Juden Gefühle der Ueberlegenheit zu verschaffen, ist eine Dummheit, die gefährliche Folgen haben könnte, da sie Ueberheblichkeit und blasierte Herablassung provoziert. (Müller 1986: 196)

Bezogen auf die gegenwärtige Forschungsfrage zeigt die Untersuchung funktionaler, inhaltlicher und erzähltechnischer Aspekte der literarischen Präsentation jüdischer Figuren nicht nur die Umsetzung der von Andersch bereits konzeptuell lancierten einseitigen Schulddeutung, sondern macht gleichzeitig einen Mangel an kritischer Befassung mit antisemitischen Gesinnungen als Konsequenz des ausgeblendeten Holocaust augenscheinlich.

Auffällig an Kramers Figur ist außerdem, dass er zwar unmissverständlich ein NS-Verbrecher ist und seinen Antisemitismus exemplarisch praktiziert, allerdings keine eigentliche Erläuterung „[s]einer Aufgabe“ in Auschwitz und Teilhabe am Völkermord erfolgt, da seiner gleichgültigen, groben Schilderung keine hinterfragende Perspektive entgegengesetzt wird, sondern einzig durch Franziskas Hoffnung, er möge bald schweigen, Resonanz erfährt (vgl. DR: 208 ff., Zitat: 210).<sup>22</sup> Differenzierter ist nur die Erörterung seiner Verhöre als ‚Büro-Dienste‘, auf welche durch Patricks Involvierung wiederholt Bezug genommen wird. Dass er sich in dieser Rolle schuldig gemacht hätte, wenn Häftlinge ihm gegenüber einen Verrat begingen, wird allerdings von Franziska im Gespräch mit Patrick negiert: „Aber eines weiß ich über den Teufel: daß er schuldlos ist.“ (DR: 236). Hieraus ergibt sich prekärer Weise, dass der Roman zugunsten der propagierten existentiellen Verantwortung des Einzelnen die Schuld eines Gestapo-Beamten relativiert. Umgekehrt liegt in Kramers unhinterfragt bleibender Aussage „War immer deutschnational, nie schwarz-rot-golden. Habe immer die Juden gehaßt“ (DR: 203) eine bedeutsame Inkonsistenz im Erklärungsmuster der existenz-

---

<sup>22</sup> Die nebensächliche Erwähnung von Auschwitz ist einer der Hauptkritikpunkte Sebalds, der sie als „Hintergrundstaffage“ bezeichnet, welche „die Obszönität dieses hoffnungslos mißratenen Stücks Literatur“ vervollständige (Sebald 2005: 139). Genau diesen Kritikpunkt Sebalds hebt Briegleb positiv hervor, weil Sebald hiermit das zentrale Problem „eines Zusammenhangs von Gesinnung und Gedenken“ benenne (Briegleb 2003: 252).

philosophischen Selbstwerdung, worin dessen ausschließliche Zukunftsorientierung kenntlich ist. Indem die Erklärbarkeit eines nationalistischen Antisemiten, welche dem Nationalsozialismus und Judenmord eine Rationalität zusprechen würde, dementiert wird, enthebt sich der Roman der Aufgabe, Aufschluss über die Kausalität und Dimensionen der nationalsozialistischen Verbrechen und des Holocausts zu leisten sowie Schuldfragen zu stellen. Gegenwärtig bleibt der NS-Terror nur diffus atmosphärisch in Kramers Drohungen, seiner Kommandosprache (vgl. DR: u. a. 175 f.), seiner beibehaltenen Verhörmanier (vgl. DR: u. a. 198) und seiner Verfolgung Franziskas (200 f.). Auch die sich schematisch wiederholende Beschreibung seines Äußeren – der weißen Pappmaske eines Albinos – wirkt als Abneigung provozierende Variante eines Ariers im Nationalsozialismus, die ihn seiner Individualität und Menschlichkeit beraubt (vgl. DR: v. a. 174, 197).

Können die vielschichtigen, teils widersprüchlichen Ansätze der Auseinandersetzung mit der kriminellen Schuld Kramers, des exemplarischen NS-Verbrechers insgesamt als Kontinuität der in *Deutsche Literatur in der Entscheidung* fixierten Ansichten gezeigt werden, so gestaltet sich der um Patricks Figur vollziehende Schuld diskurs ebenso komplex wie widersprüchlich.<sup>23</sup>

Bevor Patrick den Mord an Kramer begeht, ist er bereits durch den als Spion begangenen Verrat schuldig geworden, für welchen die Verantwortung anzuerkennen er sich weigert. Diese Schuld, die ihm keiner nachweisen kann und die nicht juristisch geahndet wird, projiziert Patrick in Form von Rachedgedanken auf Kramer, als er diesen plötzlich in Venedig wieder sieht, der ihm vor dreizehn Jahren das Geständnis entlockte (vgl. DR: 122 f.). Patricks Aussage „Ich habe ihn [den erschossenen Verbündeten, Anm. d. V.] auf dem Gewissen [...] aber man kann sich mit einem schlechten Gewissen ganz gut einrichten“ gibt kurzweilig den Blick frei auf ein inneres Ringen mit seiner Schuld, dem Verrat und dessen fatalen Folgen. In Anbetracht Jaspers Schuld kategorien hat Patrick, der sein Gewissen als urteilende Instanz für ein Vergehen einführt, das anders als die Kramers keinen offiziellen Schuldspruch erfahren könnte, sich moralisch verschuldet: „Für Handlungen, die ich doch immer als dieser einzelne begehe, habe ich die moralische Verantwortung [...] Die Instanz ist das *eigene Gewissen*“ (Jaspers 1979: 21, kursiv im Original). Somit wird durch Patricks Verrat die moralische Schuld als weitere Schuld kategorie, die in Anderschs programmatischem Aufsatz systematisch unerwähnt bleibt, in die dem Roman immanente, unterschwellige Schulddebatte eingeführt wird. Patrick ist sich der moralischen Schuld seines verräterischen Handelns bewusst,

---

<sup>23</sup> Williams legt seiner Deutung Patrick Verrat folgendes autobiographisches Motiv zugrunde: „His release in 1933 was probably conditional both upon good behaviour and upon the promise to provide information on his communist acquaintances. It is this likelihood which lends poignancy to Andersch's return, in his post-war writing, to the theme of betrayal and threat“ (Williams 1992: 223).

doch führt die Erkenntnis nicht zu konstruktiven Bewältigungsversuchen innerhalb seiner selbst, sondern dieser Impuls wird auswärts gegen Kramer gerichtet, als könne dessen Tod Patricks Schuld widerrufen. Es scheint daher, dass die Verhandlung Patricks Verweigerung einer existentialistischen Neuwerdung und die seiner moralischen Schuld über die gleichen Handlungen verlaufen; zwar sind es zwei verwandte aber dennoch nicht tatsächlich identische Motive, da eine gleichsinnige Deutung – die Verweigerung zur Auseinandersetzung mit moralischer Schuld führe zur Erneuerung der Schuld, in diesem Falle Mord, und Einsamkeit – andere relevante Aspekte außer Acht ließe:

Zunächst ist die Tatsache, dass die Kategorie moralischer Schuld von Andersch in seinem Aufsatz nicht angesprochen wird, Ausdruck der beanspruchten Unabhängigkeit von dieser Thematik im Selbstverständnis der ‚jungen Generation‘ von identitätsstiftender Bedeutung, deren Widerrufung widersinnig wäre. In diesem Zusammenhang ist außerdem die Relevanz der gesellschaftlichen Ehre in der Ermessung seines Vergehens zentral, wenn Patrick seinen Verstoß aus der Reihe der englischen Gentlemen beschreibt: „Man kann es beichten, dafür Buße tun und danach wieder ein Christ sein. Aber es ist ausgeschlossen, nach einem Verrat wieder ein Gentleman zu sein“ (DR: 121). Neben dem eigenen Gewissen wird also vorrangig den von Patrick verinnerlichten überindividuellen, gesellschaftlichen Konventionen und Erwartungen die Beurteilung überantwortet, welche Verrat ohne weitere Differenzierung verurteilen, wodurch der Auseinandersetzung vor dem Gewissen höchstens sekundäre Relevanz zukäme.

Auch ist weiter zu beachten, dass Patrick Brite und kein Deutscher ist. Das ist deswegen bezeichnend, da eine Thematisierung moralischer Schuld, die offensichtlich nicht programmatisch motiviert ist, nur in Verbindung mit einem Alliierten, nicht aber mit einem Deutschen anklingt, obwohl sich doch nach Jaspers gerade jeder Deutsche hierauf zu prüfen habe (vgl. Jaspers 1979: 46, 53). Die Anhaltspunkte für eine implizite Erörterung moralischer Schuld und die Staatszugehörigkeit des moralisch Schuldigen lassen Spekulationen darüber zu, ob die Auseinandersetzung nur andeutungsweise und auch nur bei nationaler Verschiebung erfolgen kann; denn sicherlich könnten sich zahlreiche Deutsche mit Patricks Situation identifizieren, doch relativiert die verschobene Nationalität die Konfrontation.

Der letzte und wohl gewichtigste Aspekt, der gegen eine Auslegung als Appell zur moralischen Befragung spricht, liegt in Anderschs programmatisch vertretender Opposition zu den Alliierten. Seine offene Kritik an den Besatzungsmächten in *Deutsche Literatur in der Entscheidung* findet in Patricks Charakter ihre literarische Legitimierung; durch seine Kriegsbe-

lastung und die Vergiftung Kramers wird der Alliierte zum Hauptschuldigen. Somit wird über Patricks Figur ausgeführt, was im Aufsatz mit politischen Argumenten erfolgt, nämlich das von Willms erkannte moralische Degradieren der Siegermächte, das dem Egalisieren der eigenen, deutschen Verbrechen und der Verdrängung der Niederlage dient (Willms 2000: 179).

### 3.2 Fabios Handlungsstrang

In der Parallelhandlung, in deren Zentrum Fabio Crepaz steht, erfolgt vordergründig die Verhandlung grundsätzlicher Fragen zu Politik und Kunst, deren aktueller Bezugspunkt das Nachkriegsitalien zur Zeit des Kalten Kriegs ist. Des Weiteren sind ihre Teilnehmer alle in Venedig beheimatet, wodurch im Gegensatz zu Kramers, Patricks und Franziskas Leben als Fremde in Venedig ein Portrait des venezianischen Alltags gezeichnet wird. Während in Franziskas Handlungsstrang das Konzept der existentialistischen Konversion durch Handlungen und persönliche Bewusstwerdung veranschaulicht wird, ist die um Fabio kreisende Erzählung handlungsarm und vermittelt die relevanten Inhalte durch Gespräche und Reflexionen über die politische Situation sowie praktische und intellektuelle Partizipationsmöglichkeiten.

Gegenwärtig ist Fabio Violinist, wobei seine eigene Einschätzung der zufolge er „sehr ordentlich Geige spiel[t]“ (DR: 20) im Widerspruch zu seiner Anstellung an der Fenice-Oper steht, die eine nicht unbedeutende Begabung voraussetzt. Zurückzuführen ist dieser Widerspruch auf den subjektiven Wert, den Fabio seiner Musikerexistenz beimisst. Sein gegenwärtiges Leben führt er isoliert, im „Hintergrund“, gesellschaftlich und politisch unbeteiligt, im Berufsalltag „untergetaucht“: als „irgendein Mensch“ (DR: 20). Die untätige, unverbindliche Beliebigkeit und Resignation, die Fabio seiner heutigen Existenz attestiert, sind das Ergebnis seiner erfolglosen, besiegten Aktivitäten im spanischen Bürgerkrieg und der antifaschistischen Bewegung Italiens.<sup>24</sup> Doch begeht er, wie Reinhold aufzeigt, hierbei keine blinde Flucht „in die Selbstgerechtigkeit und Selbstgenügsamkeit einer ästhetischen Scheinexistenz“, sondern vergegenwärtigt sich die Entwicklung seines Lebensinhalts mit kontinuierlicher Enttäuschung (Reinhold 1988: 146). Wenn Fabio sich als „ein Mann“ charakterisiert, „der alles verlor, als er die Aktion verlor, [...] im übrigen ein Betrachter, ein Zuschauer, ein Dilettant“ (DR: 158) liegt dieser Aussage zugrunde, dass für ihn, der ursprünglich eine Solistenkarriere angestrebt hatte (vgl. DR: 73 f.), der Krieg nicht nur eine Diskontinuität seines Lebensentwurfs bedeutete, sondern auch anhaltend eine Priorisierung politischen Engagements über eine erfolgreiche künstlerische Laufbahn, sodass eine Substitution und Rückkehr zur früheren Wertigkeit der zwei Berufungen nun unmöglich scheint. Professor Bertaldi, Fabios Mentor

<sup>24</sup> Fabios kommunistische Vergangenheit bietet in der Literatur wiederholt Anlass, ihn als autobiographisch motivierte Figur zu betrachten, u. a. Schütz 1980: 60, Fries/Peters 1979: 37.

aus dem Widerstand, beschreibt Fabios früheres „Organisationstalent, einfache praktische Kraft, die Fähigkeit zu handeln“, woraus die Rückläufigkeit Fabios politischer Beteiligung bis zum gegenwärtigen Erliegen geschlossen werden kann (DR: 131, vgl. Karlson 1999: 86). Aber nicht nur die einstige Niederlage paralyisiert Fabio, sondern insbesondere die seitdem fortschreitende ideologische Verhärtung der politischen Opponenten, die auch die Verständigung früherer Bündnispartner nunmehr unmöglich machen (vgl. DR: 21, 127). Das Gespräch zwischen Fabio und Professor Bertaldi ist ein unmittelbarer Bezug auf die Geschehnisse des Kalten Kriegs, der nach Fabios Resignation nun auch den bisherigen Bürgermeister Venedigs zum Rückzug aus der aktiven Politik bewegt, da die von dem Parteilosen geführte Koalition aus Vertretern diverser politischer Lager an dem erstarrten Dialog zerbricht (DR: 125). Für Fabio ist das Ende des Versuchs der „große[n] Synthese“ (DR: 128) die Bestätigung seiner Desillusion über die Verdrängung inhaltlicher Ideen aus der Politik zugunsten machtfixierter Ideologien und auch der Professor muss erkennen, dass Vertreter einer kompromiss- und verständigungsorientierten Politik „zwischen den beiden Mühlsteinen zermahlen werden“ (DR: 126). Die beidseitige Kritik spiegelt neben der inhaltlichen die sich für Intellektuelle während des Kalten Krieges ergebende, von Williams in Bezug auf Andersch formulierte Schwierigkeit: „he cannot criticise communism without appearing to side with the Cold Warriors, but cannot, by the same token, praise communism without appearing to be a fellow-traveller“ (Williams 1992: 233).

Bertaldis politisches Dilemma, „Wenn eine Situation entsteht, in der zwei mächtige Faktionen nichts mehr anderes wünschen als den Krieg, ist jeder, der sich einer von ihnen anschließt, ein Verräter“ (DR. 132), ist die Vertiefung der bereits im Aufsatz 1947 während der Anfänge des Kalten Krieges formulierten Kritik gegenüber den sich abzeichnenden Entwicklungen, sodass die im Roman artikulierte Ablehnung ideologischer Positionen eine Kontinuität der Forderung im Aufsatz ist:

„[Der] Zwang zur kritischen Untersuchung aller Wertsysteme, die uns von den großen Weltmächten sowohl wie vom Nationalismus präsentiert werden. Wir können diese Wertsysteme [...] schon deshalb nicht annehmen, weil wir ihre Bereitschaft kennen, [...] die tiefste Entwürdigung des Menschen vorzubereiten: den Krieg“ (DLE: 28).

Dass ideologische Machtbehauptung zur Destruktion des Gegners, zum Krieg und zur Unfreiheit der Beteiligten führt, während die Bemühungen um dialogische Politik die Freiheit des Menschen unbeschnitten ließen, ist die zuerst theoretisch begründete, dann im Roman fiktionalisiert wiederholte zentrale Kritik an den realpolitischen Ereignissen. Doch da die Verdammung zur Untätigkeit der zuvor im Geist der Freiheit Engagierten Bestandteil der Kritik ist, schlägt der Roman für diese nur eine sehr vage Zukunftsperspektive vor: „der Tag wird kommen, an dem man die Reliquien des lebendigen Menschen unter einem Haufen toten

Schweinefleisch nach Venedig bringen wird“ (DR: 133), somit benennt Professor Bertaldi Venedig „allegorisch [als] Zufluchtsort, der als Raum das Überleben derer, die Menschen bleiben wollen, verspricht“ (Fries/Peters 1979: 37 f.).

Neben den politischen Debatten leistet Fabios Charakter zusätzlich eine Innenansicht Venedigs. Sein durch Orchesterproben bestimmter Arbeitsalltag, Espresso mit Freunden in Ugos unauffälliger Bar (vgl. DR: 51) und die Sorgen um die in ärmlichen Verhältnissen lebende Familie (vgl. DR: 20, 160 ff.) bilden das Portrait eines nach Battafarano „nicht stereotypisch[en]“ Italieners (Battafarano 1994: 117). Ujma kritisiert gerade diese Behauptung, da es ihr zufolge zwar durch die Darstellung Fabios Lebenswelt gelinge, „einen Blick auf das Venedig der arbeitenden Menschen“ freizugeben (Ujma 1999: 96), Fabios Persönlichkeit aber unter dem „Wust an Informationen über Italien“ zur politischen Lage und intellektueller Geschichte untergehe (Ujma 1999: 97). Ihr Einwand ist besonders dahingehend berechtigt, dass zwar Fabios persönliche Bezugnahme zu den politischen und geistesgeschichtlichen Ereignissen aus seiner Lebenssituation heraus erstellt wird, zum Beispiel zu Fra Mauro (vgl. DR: 154-58), letztendlich aber im Theoretischen verbleiben, in allegorischen Reflexionen geäußert und nicht in persönlichen Handlungen veranschaulicht werden oder aus diesen abzuleiten wären. Die von Ujma aufgezeigten Folgen im ästhetischen Verfahren der Charakterisierung Patricks werden in ihrer Bedeutung für die Beziehung zu Franziska im Folgenden erörtert.

### **3.3 Die Zusammenführung Franziskas und Fabios**

Bislang wurden die Figuren hinsichtlich der Denkweisen und Weltanschauungen analysiert, zu deren Illustration sie alleinig fungieren. Doch darf neben dieser separaten Analyse nicht der Blick dafür verloren gehen, dass die Handlungsstränge vielfach semantisch verschränkt sind, was insbesondere der Motivation der örtliche Annäherung und geistige Verwandtschaft Fabios und Franziskas dient, über die zudem eine besondere Sympathie für die ihnen gemeinsamen Ansichten vermittelt wird (vgl. Wehdeking 1983: 93).

Im Rahmen Sartres *littérature engagée* wurde die Notwendigkeit der Berücksichtigung multipler Perspektiven in der Konstruktion einer komplexen, sich aus verschiedenen Subjektivitäten ergebenden Wahrheit hervorgehoben, die es auch literarisch zu erfassen gelte (vgl. WL: 51). Eine Betrachtung Anderschs Romans unter diesem Aspekt zeigt, dass zwar unabhängige Narrative wiedergegeben, aber nur in wenigen Momenten im Sinne Sartres genutzt werden, um eine Begebenheit umfassend aus verschiedenen Blickwinkeln darzustellen (vgl. Wittmann 1971: 51). Umsetzung findet dieses Verfahren bei Franziskas und Fabios Begegnung auf dem Campanile; von Franziska heißt es über Fabio:

*Ich mag sein Gesicht, sein mageres, weder braunes noch bleiches, sein unauffälliges, gut geschnittenes Gesicht. [...] Er sieht aus wie die Männer, die ich mir vorgestellt habe, als ich das Licht vor dem Dogenpalast sah, [...] Männer, die beinahe alles wissen, raffinierte, wissende, kalte Männer, und ich habe bei diesem Gedanken ein vages Gefühl von Hoffnung. [...] Er lacht jetzt wegen der Glocken, [...] aber sein Gesicht ist ernst. [...] seines ist ernst ohne Pose. (DR: 152)*

Und von Fabio über Franziska:

er überlegte, ob der Mantel aus weichem teuren Tuch zu ihr paßte, [...] aber sie ist keine Mondäne, [...] in ihrem Gesicht ist ein Zug von Anstrengung, von Energie, von Sachlichkeit, wie ihn nur Frauen haben, die arbeiten, Frauen, die sich in der Arbeit, die sie verkaufen, anspannen. [...] der Wind strömte [...] in ihre Haare [...] und es war die Form dieser Welle [...] die in Fabios Augennerven eindrang wie eine Strophe. (DR: 164 f.)

Es ist gleichermaßen paradox wie bezeichnend, dass diese wechselseitige Beobachtung während des ersten Treffens auf dem Glockenturm von auf Oberflächlichkeit begründeter gegenseitiger Sympathie geprägt ist, die das Motiv für Franziskas wiederholte Hinwendung zu Fabio und dessen bereitwillige Reaktion bildet (vgl. DR: 243, 254). Dass die folgende Beziehung der Protagonisten sich auf oberflächlich motivierte komplexe Urteile über den Charakter des jeweiligen Gegenüber stützt, ist ihrer Plausibilität abträglich, wodurch dieser Fluchtpunkt, den die Handlungslinien antizipierten, in seiner Konsequenz fragwürdig wird. Es ist zu bedenken, dass Fabios Urteilsfähigkeit, „Gesichter die arbeiten, von Gesichtern, die nicht arbeiten“ (DR: 164) unterscheiden zu können, positiv gemeint sein muss, um seine Sympathie zu Franziska zu legitimieren und gleichzeitig ihre Hinwendung zum Proletariat zu fundieren, während Kramers Neigung zum Kategorisieren durch Franziska abgelehnt wird: „*einer, für den die Menschen in Sorten eingeteilt sind*“ (DR: 202). Die Gegenüberstellung der obenstehenden Zitate dient dem Nachweis, dass der Romanausgang letztlich auf einer Inkonsistenz in den vermittelten Wertungen und aus der Perspektive der Protagonisten inhaltlich haltlosen Urteilen aufbaut.

Der durchaus mangelhaft gestalteten persönlichen Bezugnahme zwischen Franziska und Fabio steht die dichte semantische und symbolische Verbindung entgegen, die dem Leser – bei gleichzeitiger Unkenntnis der Protagonisten – geboten wird. Ein zentrales Motiv ist in diesem Zusammenhang die Erzählung des Ofensetzers Guiseppa (vgl. DR: 53-61), der den verbissenen Kampf einer Ratte und eines Katers von jeweils übernatürlicher Größe mit ansehen musste, der nur dadurch zu beenden war, dass der geistesgegenwärtige Prior die beiden „ineinander vergraben[en]“ Tiere mit einer Schaufel in den Kanal warf (DR: 60). Sein Kommentar „Diese unvernünftigen Tiere! [...] Finden Sie nicht, daß Gott den Tieren etwas mehr Vernunft hätte verleihen können?“ (DR: 61) bewirkt bei der Lektüre Bertaldis und Fabios Dialog, „,Sie geben der Vernunft also keine Chance?‘ ‚Nein‘, erwiderte Bertaldi [...] ‚Bestien sind der Vernunft nicht zugänglich‘“ (DR: 132) und Franziskas Warnung an Patrick, „,Wenn Sie keine Vernunft annehmen, werden Sie Kramer, oder Kramer wird Sie töten“ (DR:

137), rückwirkend unmittelbar die gedankliche Verknüpfung der drei durch Irrationalität begründeten Kampfsituationen. Guiseppes Erzählung kommt ein symbolischer Wert zu, dessen Plädoyer für die Vernunft durch einen Gottesvertreter paradigmatisch von Franziska und Fabio in jeweils völlig verschiedenen Zusammenhängen wiederholt wird und die Vernunft für beide als höchstes Gut auszeichnet. Battafaranos Interpretation zufolge dient die Analogie in Anwendung auf Kramer und Patrick dazu darauf hinzuweisen, „daß 1958 eine eindeutige Zuordnung von Nazi-Tätern und Nazi-Opfern, von Gut und Böse nicht so leicht, wie es Franziska zunächst scheint, vorzunehmen ist“ (Battafarano 1994: 112). Diese Annahme entspricht der im Roman gegenwärtigen Konstruktion der Täterschaft der Alliierten, wie Willms sie als allgemeine gesellschaftliche, wiederholt literarisch gespiegelte Tendenz beobachtet (vgl. Willms 2000: 79), versäumt es aber, deren Berechtigung zu relativieren und tradiert diese problematische Sichtweise somit zusätzlich.

Auch Fabios Traum von einer im Wasser schwimmenden Leiche eines alten weißhaarigen Mannes (vgl. DR: 62) verbindet als Vorausahnung Kramers Todes seine Geschichte mit Franziskas für den Leser bildlich (vgl. Battafarano 1994: 115), ohne dass dieser allerdings im gleichen Maße symbolträchtig wäre, wie die Ratten-Kater-Parabel.

Wesentlich ist schließlich die illustrierte geistige Nähe der beiden in Anbetracht ihres Kunst- und Lebensideals beziehungsweise der bezeichnenden Zusammengehörigkeit beider. Franziskas anfängliche zynische Erhebung über Herberts Vorliebe für Kirchen, Palazzi und „schöne Bücher“, wie die Rilkes, karikiert das traditionelle Italienbild deutscher Literatur (vgl. Battafarano 1994: 116) und ein formalistisch ästhetisches Kunstverständnis, welchem Franziskas Interesse an den einfachen runtergekommen Häusern entgegengesetzt wird, die Lebensrealität erkennen lassen und ‚ihr‘ Italien ausmachen, das sie kennenlernen will (vgl. DR: 17 f., 34). Die Vorstellung liegt nahe, die Fabios in Gedanken beschriebenen Lebensverhältnisse seiner Familie als das von Franziska gesuchte „*Geheimnis solcher Häuser*“ (DR: 18) zu begreifen, das unverfälschte, solidarische Leben einer Arbeiterfamilie, nach dem es sie verlangt, ohne dass über die tatsächliche Übereinstimmung zunächst, beziehungsweise in der Neufassung gar nicht, Aufschluss gegeben wird. Komplexer wird die Verflechtung außerdem durch die Tatsache, dass der italienische Neorealismus von beiden theoretisch reflektiert und gelebt wird. Denn gerade die Faszination, die diese Häuser auf Franziska ausüben, ist Ausdruck ihrer Begeisterung für den Neorealismus (vgl. Wehdeking 1983: 93), die sie kurz zuvor in Erinnerung an den Film *Il Grido* betont (vgl. DR: 15). Nicht nur, dass Fabio später den gleichen Film überdenkt, sondern auch die Tatsache, dass er als Antifaschist, Arbeiter und Künstler den Neorealismus gewissermaßen personifiziert, bestärkt die

Zusammengehörigkeit mit Franziska und dient als Fürsprache einer lebensverbundenen Kunst. Durch Ujmas Hinweis auf die neorealistiche Stilistik der Passagen des alten Fischers Piero, Fabios Vater, welche als *Stream of Consciousness* konzipiert einen unmittelbaren Einblick in dessen harten Arbeitsalltag gewährleisten (vgl. Ujma 1999: 97), verdichtet sich nicht nur die Beziehung zwischen „Kunsttheorie und ästhetischer Praxis“, wie es im Titel eines Aufsatzes von Fries und Peters heißt (Fries/Peters 1979: 27), sondern auch die romaninterne Semantik.

Dass Kunst und Leben sich unmittelbar berühren, gar eins sind, wird über die charakteristischen Wahrnehmungen der Protagonisten noch vielfach illustriert. Fabios Geigenspiel gestaltet sich als Spiegel seiner inneren Verfassung, sodass ihm Resignation anzuhören (DR: 19 f.) oder aber sein Spiel *technisch* ausgezeichnet ist, gerade wenn ihm die *Leidenschaft* fehlt (vgl. DR: 240). Franziska bemerkt ihrerseits diese Beziehung in dem Moment, als sie der Anblick von San Marco zu Tränen rührt und sie sich von der Schönheit Venedigs überwältigt findet. Weil sie es in dem Moment „*nichts angeht*“ und sie gerade keine vorsätzliche Besichtigung vornimmt, erlebt sie die Kunst umso stärker (DR: 39). Darüber hinaus hat sie „*literarische Assoziationen*“, die für sie aber „*so wirklich oder unwirklich wie alle anderen*“ sind, denn sie „*kann die Wirklichkeit der Literatur nicht widerrufen, wenn die Literatur irgendeinen Sinn hat, dann den, wirklich zu sein*“ (DR: 150), so ihre persönliche Einschätzung, die der programmatisch niedergelegten Anderschs und Sartres gleichsam entspricht und deren Lebenswirklichkeit durch Franziskas Figur bewiesen werden soll.

Nachdem dargelegt wurde, dass das mentale Einverständnis der beiden insbesondere über ihr Kunstverständnis durch vielschichtige konstruierte Querverweise komplex ausgestaltet wird, während eine Annäherung der beiden aus ihren beschränkten Perspektiven heraus jedoch unzulänglich motiviert ist, ist abschließend noch die Plausibilität und Bedeutsamkeit der Schlussvarianten zu besprechen.

Der von Franziska aus der ich-Perspektive gesprochene Epilog erregte zur Zeit der Veröffentlichung aufgrund seines ‚Happy-End-Charakters‘ vielfach Kritik (vgl. Schütz 1980: 58). Tatsächlich ist es bedenklich, dass die defizitäre Vorbereitung der letztlich Zusammenführung hier noch schwerer als bei einem offenen Ende wiegt, wenn diese absoluter erfolgt. Da Franziska sich zwar künstlerisch dem italienischen Proletariat glaubwürdig verbunden fühlt, die ideelle Annäherung durch die sukzessive Entsagung materieller Werte jedoch der zweifelhafte Aspekt ihrer Konversion bleibt und politische Sympathien nicht reflektiert werden, erscheint ihre Anstellung in einer Seifenfabrik als erzwungenes Ergebnis der ‚Konversions-Gleichung‘, aber nicht als konsequente Entwicklung.

Um Franziskas Integration in Fabios Familie zu fundieren, wird ihr ein neuer Sprachstil zuerkannt, indem die auffällig kurzen einfachen Satzstrukturen im Gegensatz zu ihren bisherigen stehen und eine Anpassung und Verinnerlichung ihres neuen, einfachen Lebensstils symbolisieren sollen (vgl. Wittmann 1971: 53). Auch dass sie durchgängig als ich-Erzählerin auftritt, leistet die Assoziation einer nun gewonnenen eigenen Stimme und der Möglichkeit, frei für sich zu sprechen. Die betonte Dynamik der aufeinander abgestimmten und den anderen bedenkenden Handlungen (z. B. „wir zogen uns die Mäntel aus, er nannte mir seinen Namen und ich ihm den meinen, er goß Rotwein in zwei Gläser, wir saßen an einem Tisch“, DR [1960]: 285), dient der positiven Charakterisierung ihrer Beziehung. Doch Karlson bringt den interessanten Einwand vor, dass, wenn Franziskas und Fabios Zusammenführung der Kulminationspunkt ihrer beider Vernunft wäre, jegliche Emotionalität dieser rationalen Beziehung unterstellt sein würde, sodass Franziska wiederum keine Freiheit, sondern weiterhin Unterwerfung erführe (Karlson 1999: 99). Diese schwerwiegende Analyse ergänzt die nicht zu tilgende, begründete Fremdheit Franziskas im Kreise Fabios Familie. Schlussendlich erscheint der Epilog als eine zu unmittelbare Erfüllung der von Anbeginn formulierten Sehnsüchte Franziskas, die besonders durch die exakte sprachliche Wiederholung der Beschreibung zu einem wiederkehrenden Traum erstarren (vgl. DR [1960]: 288). Somit kann das Bild der Häuser zwar bei seiner ersten Erwähnung während der Zugfahrt als Metapher wirken (vgl. DR [1960]: 17 f.), doch überzeugt die Transformation vom Wunsch-Bild zur neuen Lebensrealität wegen seiner Invariabilität nicht, durch welche Franziskas Entwicklung widerzuspiegeln wäre.

#### 4.0 Schlussbetrachtungen

Das Motto Claudio Monteverdis, „*Der moderne Komponist schreibt seine Werke, indem er sie auf der Wahrheit aufbaut*“ (DR: 5, kursiv im Original), welches Andersch seinem Roman voranstellt, legt das literarische Ideal vor, dass als Bezugsrahmen dem Selbstverständnis des Romans obliegt und diesen hinsichtlich inhaltlicher, ästhetischer und theoretischer – somit auch funktionaler – Aspekte charakterisiert; es ist die prägnante Formel dessen, was in *Deutsche Literatur in der Entscheidung* gesucht und in *Die Blindheit des Kunstwerks* benannt wurde (vgl. Andersch 1965: 39). Es werden ein Anspruch und ein Versprechen bezüglich eines Kunstbegriffes gefasst, welche durch den gesetzten Bezug zum Roman in dieser Gültigkeit zu erfahren sich verbürgen und eine entsprechende Lesart suggerieren. Daher können in seiner Erörterung die hierzuvor geöffneten, sich auf inhaltliche und ästhetische

Aspekte in ihrer literaturtheoretischen und -praktischen Gestalt beziehenden Argumentationslinien zusammengeführt werden.

Die Untersuchung der theoretischen Grundlage, die Anderschs Aufsatz stellte, ließ erkennen, dass der hier angenommene Wahrheitsbegriff in der existentiellen Entscheidungsfreiheit des Menschen liegt, von dessen Vergegenwärtigung ausgehend Geschichte interpretiert und Gegenwart gestaltet werden können. Die zentralen existenzphilosophischen Kategorien konnten im Roman an Franziskas Entwicklung aufgezeigt werden, insofern, dass deren veranschaulichte Konversion die literarische Analogie zum Konzept darstellt, im Rahmen welcher sie nach der Erfahrung ihrer persönlichen Grenzsituation sich ihrer Freiheit annimmt und somit ein neues Selbstverständnis erlangt. Dieses ermöglicht ihr, nicht nur über sich, sondern auch über weitere Zusammenhänge und betreffend deren Kausalitäten tatsächliche Wahrheiten zu erkennen. Zu diesem Zweck bedarf es insbesondere der Figur Patricks, an welcher die Konversion *ex negativo* vollführt wird. In der Konstellation von Franziska und Patrick schlägt sich Anderschs Anspruch nieder, Inhalte zu literarisieren, welche dem Leser Identifikationsmöglichkeiten bieten und positive Handlungswege aufzeigen. Theoretisch und literarisch bedeutet dies den Appell zur Hinterfragung und Aufgabe restaurativer Werte zugunsten systemkritischer Selbstbestimmung.

Allerdings ging aus der Analyse der Bezugnahmen auf konkrete geschichtliche und tagespolitische Sachverhalte, die von Andersch im existenzphilosophischen Sinne unternommen wurden, hervor, dass im Angesicht der nationalsozialistischen Vergangenheit und Nachkriegsrealität Deutschlands die von Sartre entworfene Freiheits- und Verantwortungskategorie aufgrund dieser Erfahrungen spezifisch gedeutet und angewendet werden. Als vordergründig bezeichnend für Anderschs Existentialismus-Rezeption und die sich hieraus ergebende Geschichtsdeutung konnte die Hervorhebung der sich aus der Entscheidungsfreiheit ergebenden Wandlungsfähigkeit des Menschen und die auf die Zukunft beschränkte Gültigkeit der Handlungsverantwortung des Einzelnen herausgestellt werden, die aber nicht als Erklärungsansatz für die Vergangenheit erprobt wird. Die Wahrheit der Vergangenheit wird hingegen durch einen historischen Determinismus charakterisiert, der die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung negiert. Aus dieser Inkonsequenz ergibt sich im Roman das hinsichtlich des in diesem Werk tradierten Geschichtsbilds problematische Paradox, dass für den Holocaust keine Verantwortungshinterfragung oder kausalitätsorientierte Rekonstruktion erfolgt. Konkret wird einem NS-Verbrecher im Sinne der freien Entscheidung seines Gegenübers einerseits die Schuld für den Verlauf seiner Verhöre abgenommen, andererseits sein Antisemitismus als unabänderliches und nicht zu hinterfragendes Schicksal präsentiert. Somit liegt in Anderschs

persönlicher Existentialismus-Rezeption sowohl der Ausgangspunkt seines gesellschaftlichen Wirkungsanspruchs als Literat als auch die philosophische Legitimierung zur konsequenten Ausblendung der Kriegsverantwortung. Die diesem Widerspruch zugrunde liegende Verweigerung zur Vergegenwärtigung des Völkermordes und der Kriegsverbrechen während der NS-Diktatur wurden im Sprachgebrauch sowie in den lancierten Schuldzuweisungen im Essay und im Roman analytisch erfasst und konnten als Teile zeit- und gruppenspezifischer Diskurse erkannt werden. Dabei sei angemerkt, dass gerade die hermeneutische Analyse diese Erkenntnisse hervorbringen konnte, während ein autobiographischer Bezug den Referenzrahmen zu eng gehalten hätte, um die genannten Bezüge herzustellen.

Neben den inhaltlichen Aspekten, deren literarische Gestaltung umfassend untersucht wurde und welche schließlich große Nähe zu den früheren theoretischen Ansichten offenbarte, besteht hinsichtlich der ästhetischen Wirkung des Romans in Beziehung zu Anderschs Literaturkonzept noch weiterer Forschungsbedarf. Der hiesige Ansatz konnte bezüglich der Frage nach der ästhetischen Wahrheitsvermittlung im literaturtheoretischen Konzept Alfred Anderschs und seinem Roman *Die Rote* aufzeigen, dass die Multiperspektivität nicht hinlänglich ausgebaut ist, um eine komplexe Wahrheitserfassung zu leisten, was sich in diesem Roman inhaltlich abträglich auf die Motivation des Schlusses auswirkt. Auch wurde darauf hingewiesen, dass entscheidende Szenen in Franziskas Entwicklung von einer gewissen Kalkulierbarkeit sind, was den Vorsatz der reinen Anschauung relativiert, wie es auch durch Fabios allegorisch bleibende Überlegungen erfolgt.

Obwohl nach heutigem Erkenntnisstand vieles an Anderschs Geschichtsinterpretation, wie sie sich in *Deutsche Literatur in der Entscheidung* und *Die Rote* niederschlägt, nicht dem von ihm selbst erhobenen Wahrheitsanspruch genügt, darf dieser niemals im Rahmen einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung als Maßstab an sein Werk angelegt werden. Entsprechend normative Ergebnisse verblenden den Blick für die den Zeitgeist bestimmenden Diskurse und ihre Hintergründe. Diese Arbeit versteht sich als Beitrag zur Untersuchung eben jener Tendenzen und ihrer Einbindung in die frühe Nachkriegsliteratur durch Alfred Andersch.

## Bibliographie

### Primärliteratur:

- Andersch, Alfred: Deutsche Literatur in der Entscheidung. Ein Beitrag zur Analyse der literarischen Situation. Karlsruhe: Volk und Zeit 1948.
- Die Rote. Freiburg i. B.: Walter-Verlag 1960.
- Aktion oder Passivität [1946]. In: Schwab-Felisch, Hans (Hg.): Der Ruf. Eine deutsche Nachkriegszeitsschrift. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1962a, S. 132–136.
- Das junge Europa formt sein Gesicht [1946]. In: Schwab-Felisch, Hans (Hg.): Der Ruf. Eine deutsche Nachkriegszeitsschrift. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1962b, S. 21–26.
- Die Blindheit des Kunstwerks. In: ders.: Die Blindheit des Kunstwerks und andere Aufsätze (=Edition Suhrkamp, 133). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1965, S. 21–33.
- Die Rote. Zürich: Diogenes 2006.
- Sartre, Jean-Paul: Der Schriftsteller und seine Zeit. In: Die Umschau 1 (1), 1947, S. 14–21.
- Ist der Existenzialismus ein Humanismus? In: ders.: Drei Essays. Berlin: Ullstein 1966, S. 7–51.
- Was ist Literatur (=Schriften zur Literatur, 3). Reinbek: Rowohlt 1981.

### Sekundärliteratur:

- Battafarano, Italo Michele: Alfred Anderschs Italien-Roman „Die Rote“: Zwischen Claudio Monteverdi und Michelangelo Antonioni. In: Heidelberger-Leonard, Irene/Wehdeking, Volker (Hg.): Alfred Andersch. Perspektiven zu Leben und Werk. Kolloquium zum achtzigsten Geburtstag des Autors in der Werner-Reimers-Stiftung. Opladen: Westdeutscher Verlag 1944, S. 109–121.
- Benz, Wolfgang: Etappen bundesdeutscher Geschichte am Leitfaden unerledigter deutscher Vergangenheit. In: Brigitte Rauschenbach (Hg.): Erinnern, wiederholen, durcharbeiten. Zur Psycho-Analyse deutscher Wenden (=Texte zur Zeit, 181). Berlin: Aufbau 1992, S. 119–131.
- Böttiger, Helmut: Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb. München: Deutsche Verlags-Anstalt 2012.
- Briegleb, Klaus: Mißachtung und Tabu. Eine Streitschrift zur Frage: „Wie antisemitisch war die Gruppe 47?“. Berlin/Wien: Philo 2003.
- Döring, Jörg/Joch, Markus (Hg.): Alfred Andersch ‚revisited‘. Werkbiographische Studien im Zeichen der Sebald-Debatte. Berlin: Walter de Gruyter 2011.
- Fries, Ulrich/Günter, Peter: Zum Verhältnis von Kunsttheorie und ästhetischer Praxis bei Alfred Andersch. In: Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur 61/62, 1979, S. 27–53.
- Hahn, Hans-Joachim: Leerstellen in der deutschen Gedenkkultur: Die Streitschriften von W. G. Sebald und Klaus Briegleb. In: German Life and Letters 57 (4), 2004, S. 357–371. Online verfügbar unter <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-0483.2004.00291.x/pdf>, zuletzt geprüft am 07.03.2013.

- Herrmann, Anne-Kathrin/Fischer, Torben: Junge Generation. In: Fischer, Torben/Lorenz, Matthias N. (Hg.): Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland: Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. Bielefeld: Transcript 2007, S. 54–56.
- Hobuß, Steffi: Mythos „Stunde Null“. In: Fischer, Torben/Lorenz, Matthias N. (Hg.): Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland: Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. Bielefeld: Transcript 2007, S. 42–43.
- Hocke, Gustav René: Deutsche Kalligraphie oder: Glanz und Elend der modernen Literatur [1946]. In: Schwab-Felisch, Hans (Hg.): Der Ruf. Eine deutsche Nachkriegszeitung. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1962, S. 203–208.
- Hüppauf, Bernd: Einleitung. Schwierigkeiten mit der Nachkriegszeit. Literaturgeschichtliche Versuche das Jahr 1945 zu verstehen. In: ders.: „Die Mühen der Ebenen“. Kontinuität und Wandel in der deutschen Literatur und Gesellschaft. 1945-1949. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1981, S. 7–20.
- Jaspers, Karl: Einführung in die Philosophie. Zwölf Radiovorträge. Zürich: Artemis-Verlag 1950.
- Die Schuldfrage. In: ders.: Die Schuldfrage. Für Völkermord gibt es keine Verjährung. München: Piper 1979, S. 9–93.
- Kämper, Heidrun: Opfer –Täter –Nichttäter. Ein Wörterbuch zum Schuldiskurs 1945-1955. Berlin: Walter de Gruyter 2007.
- Karlson, Martin: „Venezianische Erniedrigungen“. Gefahr und Leidenschaften in Alfred Anderschs Roman „Die Rote“. In: Würker, Achim/Scheifele, Sigrid/Karlson, Martin (Hg.): Grenzgänge: Literatur und Unbewusstes. Zu Heinrich von Kleist, E. T. A. Hoffmann, Alfred Andersch, Ingeborg Bachmann und Max Frisch. Würzburg: Königshausen und Neumann 1999, S. 79–100.
- Klüger, Ruth: Katastrophen. Über deutsche Literatur. Göttingen: Wallstein 2009.
- Koberstein, Anja: „Gott oder das Nichts“. Sartre-Rezeption im frühen Nachkriegswerk von Alfred Andersch im Kontext der zeitgenössischen Existentialismuskonzeption (=Beiträge zur Literatur und Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts). Frankfurt a. M. (u.a.): Peter Lang 1996.
- Müller, Heidi M.: Judendarstellungen in der deutschsprachigen Erzählprosa (1945-1981) (=Hochschulschriften Literaturwissenschaft, 58). Königstein i. Taunus: Anton Hain 1986.
- Peitsch, Helmut: Engagement/Tendenz/Parteilichkeit. In: Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden (Bd. 2, Dekadent-Grotesk). Stuttgart: Metzler 2010, S. 178–222.
- Rahner, Mechthild: „Tout est neuf ici, tout est à recommencer...“. Die Rezeption des französischen Existentialismus im kulturellen Feld Westdeutschlands (1945-1949) (=Epistemata: Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Philosophie, 142). Würzburg: Königshausen&Neumann 1993.
- Reinhardt, Stephan: Ästhetik als Widerstand –Andersch als Bürger und engagierter Schriftsteller. In: Heidelberger-Leonard, Irene/Wehdeking, Volker (Hg.): Alfred Andersch. Perspektiven zu Leben und Werk. Kolloquium zum achtzigsten Geburtstag des Autors in der Werner-Reimers-Stiftung. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 32–41.
- Alfred Andersch. Eine Biographie. Zürich: Diogenes 1996.

- Reinhold, Ursula: Alfred Andersch. Politisches Engagement und literarische Wirksamkeit (=Literatur und Gesellschaft). Berlin: Akademie-Verlag 1988.
- Richter, Hans Werner: Warum schweigt die junge Generation [1946]. In: Schwab-Felisch, Hans (Hg.): Der Ruf. Eine deutsche Nachkriegszeitung. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1962a, S. 29–33.
- Beim Wiederlesen des ‚Ruf‘. In: Schwab-Felisch, Hans (Hg.): Der Ruf. Eine deutsche Nachkriegszeitung. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1962b, S.7–9.
- Ritter, Alexander: Eine Skandalinszenierung ohne Skandalfolge. Zur Kontroverse um Alfred Andersch in den neunziger Jahren. In: Neuhaus, Stefan/Holzner, Johannes (Hg.): Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen. Göttingen: Vadenhoeck&Ruprecht 2007, S. 469–479.
- Schmidt, Gary: Koeppen – Andersch – Böll: Homosexualität und Faschismus in der deutschen Nachkriegsliteratur. Hamburg: MännerschwarmScript-Verlag 2011.
- Schneider, Ulrike: Positionierungen in der frühen Nachkriegsliteratur: Jean Améry und Alfred Andersch. In: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 64 (4), 2012, S. 313–337.
- Schütz, Erhard: Alfred Andersch (=Autorenbücher, 23). München: Beck 1980.
- Sebald, Winfried Georg: Luftkrieg und Literatur. Frankfurt a. M.: Fischer 2005.
- Ujma, Christina: Alfred Anderschs Italienbild im Kontext der Nachkriegsliteratur. In: Parkes, Stuart (Hg.): The Gruppe 47 fifty years on a re-appraisal of its literary and political significance. Symposium: Die Gruppe 47 in der Deutschen und Österreichischen Literatur und Gesellschaft, London 1997 (=German Monitor, 45). Amsterdam: Rodopi 1999, S. 89–104.
- Wehdeking, Volker: Der Nullpunkt. Über die Konstituierung der deutschen Nachkriegsliteratur (1945-1948) in den amerikanischen Kriegsgefangenenlagern. Metzler: Stuttgart 1971.
- Alfred Andersch (=Sammlung Metzler: Realien zur Literatur, 207). Tübingen: Metzler 1983.
- Widmer, Urs: 1945 oder die ‚Neue Sprache‘. Studien zur Prosa der ‚Jungen Generation‘ (=Wirkendes Wort, 2). Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann 1966.
- Williams, Rhys W.: Deutsche Literatur in der Entscheidung. Alfred Andersch und die Anfänge der Gruppe 47. In: Fetscher, Justus/Lämmert, Eberhard/Schutte, Jürgen (Hg.): Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik. Würzburg: Königshausen&Neumann 1991, S. 23–43.
- „Und wenn man sich überlegt, daß damals sogar Leute wie Adorno daran teilgenommen haben...“: Alfred Andersch and the Cold War. In: Williams, Rhys W./Parker, Stephen/Riordan, Colin (Hg.): German writers and the Cold War. Manchester/New York: Manchester Univ. Press 1992, S. 221–244.
- Willms, Weertje: Die Suche nach Lösungen, die es nicht gibt. Gesellschaftlicher Diskurs und literarischer Text in Deutschland zwischen 1945 und 1970 (=Epistemata: Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, 309). Würzburg: Königshausen&Neumann 2000.
- Wittmann, Livia Z.: Alfred Andersch (=Sprache und Literatur, 67). Stuttgart: Kohlhammer 1971.

## Erklärung

Ich versichere, dass ich, Ulrike Koppermann, meine BA-Arbeit, „*Indem wir die Dichtung zur Angelegenheit existentieller Entschlüsse der Dichter machen...*“ **Zu Engagement und Vergangenheitsverdrängung in Alfred Anderschs Literaturprogramm und seinem Roman *Die Rote***, selbstständig und nur mit den angegebenen Quellen und Hilfsmitteln (z. B. Nachschlagewerke oder Internet) angefertigt habe. Alle Stellen der Arbeit, die ich aus diesen Quellen und Hilfsmitteln dem Wortlaut oder dem Sinne nach entnommen habe, sind kenntlich gemacht und im Literaturverzeichnis aufgeführt. Weiterhin versichere, ich, dass weder ich noch andere diese Arbeit weder in der vorliegenden noch in einer mehr oder weniger abgewandelten Form als Leistungsnachweise in einer anderen Veranstaltung bereits verwendet haben oder noch verwenden werden.

Die „Richtlinie zur Sicherung guter wissenschaftlicher Praxis für Studierende an der Universität Potsdam (Plagiatsrichtlinie) - Vom 20. Oktober 2010“, im Internet unter <http://uni-potsdam.de/ambek/ambek2011/1/Seite7.pdf>, ist mir bekannt.

Es handelt sich bei dieser Arbeit um meinen ersten Versuch.

---

Ort, Datum Unterschrift