

8.3.01  
 " " " " " "  
 Norbert Haas ✓  
 Frank Martin ✓  
 Claudine ✓

## Bildmythen aus Ostberlin

«Das Ultimatum» von Irene Ruttmann

Berlin, Ende der fünfziger Jahre: Ein junges Mädchen studiert, lebt nicht nur von der Liebe, sondern auch von verbotener Nahrung. Bücher, Filme und Kunststrategien aus dem Westen bereichern im stalinistischen Staat die eng geschichtete Lebenswelt der Studenten. Die europäische Moderne, die politisch unerwünschten halten Einzugs kargen Alltag. Risikoreich zusammengetragene Stücke aus Literatur und Kunst formen privaten Mythos vom Leben in Freiheit. Als Mitschüler der Alliierten ein Ultimatum für einen Appell an Berlin stellt mit dem Ziel, den Alliierten den Status für Berlin aufzuheben, ist es klar, dass einschneidende Veränderungen kommen werden und ganz konkret der Verkehr zwischen West- und Ostberlin nicht mehr in der alten Form stattfinden kann.

### Bilder und Räume

Der geistige Horizont, so steht zu befürchten, wird sich mehr und mehr verdunkeln. Mit der sich schärfen werdenden Repression gegenüber den denkenden wächst die Angst. Irene Ruttmann (geb. 1933) schildert in ihrem ersten Roman, besonders die letzten Monate vor dem Inkrafttreten des Ultimatums aus der Perspektive der Protagonistin als Ich-Erzählerin. Die junge Frau wird von der Situation einer Generation, die vor der Entscheidung steht, Herkunft und Familie aufzugeben, um die Zeit zu verlassen um einer Lebensperspektive willen, die vor allem mit einem lockt: mit dem Traum vom glücklicheren Leben. Schnell wird klar, dass diese Bilder ihre ungeheure Anziehungskraft einer Mischung aus Phantasie, literarischen Mythen und intellektueller Weltaneignung haben und nicht einem eiligen Konsumverhalten.

«Das Ultimatum» ist ein brillantes Buch über die Bedeutung von Bildern und Räumen. Da sind die Mietwohnungen und Studentenbuden, die betagte Vermieter für die Jungen vor allem in Erinnerung rufen: die Gegenwärtigkeit des. Mahnend und aufrecht sitzt die Grei-Lehnstuhl, deren Zimmer die Untermietersieren muss, das ordentliche Bett verdankt der Erzählerin dem Umstand, dass die Vermieterin es wegen einer Fehlgeburt nicht mehr benutzen möchte. Ein freundlicher älterer Herr dem Paar ein Zimmer in seiner Wohngemeinschaft hatte, stirbt dort. Aber noch kann ich die beengten Räume der Studenten durch Bilder erweitern: mit Kunstpostkarten Miró und Braque, die auf eine Bastmatte Wand gepinnt werden («unser Beitrag zur Diskussion über die Kunst»), und mit einem Plakat, das eine Dame abbildet. Paris kommt aus den französischen Filmen in die Westberliner Kinos und vor dem inneren Auge in strahlendem Licht. Dass dies nicht «die ganze Wahrheit» über Paris sein kann, weiss die Ich-Erzählerin selbst.

Nicht nur Bilder, auch Eigennamen üben eine Anziehungskraft aus. Was für die Protagonistin, die ihren Namen der Gegnerschaft der Mutter verdankt, Paris bedeutet, verkörpert ihre Mutter, zu der Jenny ein gespanntes Verhältnis unterhält, Venedig. Da Venedig unerreichbar ist, wird die Kunststadt Dresden in der sie von Mutter und Tochter zum Venedig der DDR gekürt: Die Strassen tragen schliesslich Namen venezianischer Maler, und bereits lang erhebt die Stadt aus den Trümmern. Die Kraft solcher innerer Bilder zu eigenen Verfahren aus. Sie nennt es den Versuch der «historischen Überlagerung»: Eigentlich Orte erhalten durch den «Ansturm der Bilder überhöhte Bedeutung. Umgekehrt verorten sie, die ihren Glanz aus einer realen Welt in realen Räumen bezogen haben, so ihr schwebendes Gewand. Ägypten und sämtliche Gezeiten des Orients beziehen ihre Faszination in den Erinnerungen der Kinderzeit. Die Vorstellung der «schwülen Ägypten» geht beispielsweise auf das Konto eines Wohnzimmers, das ein reiches, aber schliesslich von ihrem reichen Vatersitzengelassenes Fräulein mit Andenken aus Ägypten bestückt hatte. Der spröde Reiz des ägyptischen Korrekktivs, welches das Ägyptenmuseum später bietet, lässt dieses erste Bild in der Weise verblasen.

### Mutter und Tochter

Die Beobachtungen ziehen zeitspezifische Momente ins Kollektive. Sie transportieren nicht nur die Atmosphäre der fünfziger Jahre, sondern geben auch Auskunft über die Entstehungsgeschichte von Bildmythen, so individuell auch im Einzelnen zustande gekommen sein. Die Übersetzung ferner Räume und Zeiten. Hier und Jetzt bildet auch eine Strategie der Erzählens (der Ankündigungstext des Verlags liest diesen kleinen «Trick» etwas zu sehr ins Interesse, bietet der Roman doch

gelesen. Sie wird sich wie die Tochter der Marquise im Zuge des Romangeschehens ebenfalls von ihrer Familie trennen, darüber hinaus aber in eine räumlich unüberwindbare Distanz zu ihrer Mutter treten. Diese Geschichte bleibt merkwürdig blass, besonders die Figur der Mütter. Sie presst das grosse Thema des Buches, die Bedeutung von Bildern und Räumen in den Zeiten politischer Repression, zu sehr in ein literarisches Spurensuch- und Beglaubigungsschema.

Irene Ruttmann bedient sich einer knappen, aber doch lebhaften Sprache, der man den Sinn für Plastische anmerkt, ein Stil, der aus der bisherigen literarischen Erfahrung als erfolgreiche Kinderbuchautorin resultieren mag. Die eigentliche Stärke des Buches aber liegt im Aufdecken

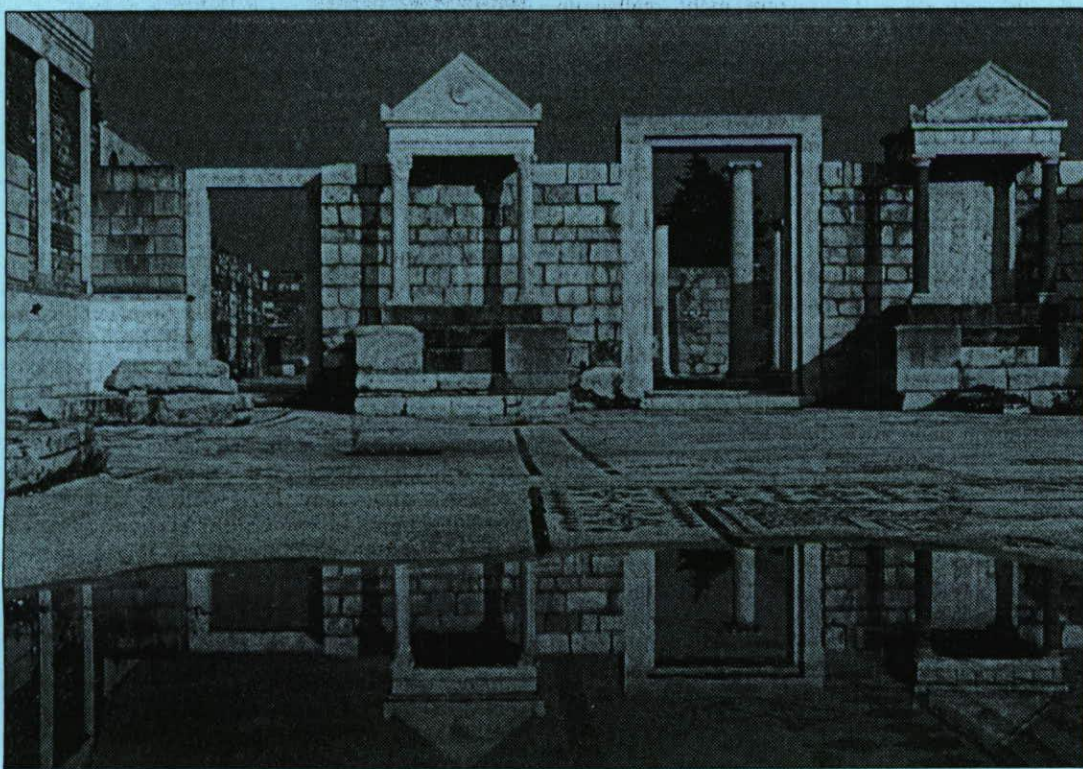
der Bedeutung, die geistige Horizonte zu bieten haben. Dies werden die Nachgeborenen mit einer Spur von Verwunderung und vielleicht auch einem (wenn auch unpassenden) Anflug von Neid zur Kenntnis nehmen. Ist das Glück, das die Beschäftigung mit Büchern und Kunst bieten mag, vielleicht tatsächlich an einen Ort gebunden, der nur aus der Ferne lockt? Die Freude des Paares, das – diesmal ganz legal – in einer DDR-Buchhandlung die Werke Federico Garcia de Lorcas aufgestöbert hat, nutzt Irene Ruttmann, um mit leichter Hand ein wunderbares, ironisches Denkbild zum Thema zu entwerfen: «Wir schwebten mit der Standseilbahn nach oben und hatten draussen Schnee, drinnen nasse Füsse, das Buch und vor Augen die orangenglühenden Gärten Granadas. Das sind die Glücksmomente, die es nur im sozialistischen Erzgebirge gibt.»

Andrea Gnam

Irene Ruttmann: Das Ultimatum. Beck, München 2001. 221 S., Fr. 35.–

## Die Dauer der Diaspora

Die Geschichte des Judentums in einer Gesamtansicht



Ausgegrabene Reste einer Synagoge in Sardis, Kleinasien. (Bild dem besprochenen Band entnommen)

Zu gross angelegten Geschichtsentwürfen gehört eine Art historiographischer Chuzpe, die Unverfrorenheit nämlich, die Komplexität geschichtlicher Daten und Ereignisse auf (phänomenologisch) vereinfachende Muster zu reduzieren und (historisch) linearisierende Zusammenhänge herzustellen, mit einem Wort: eine historische Totalansicht zu entwerfen. Solche Entwürfe sind zweifellos – gerade dank ihren erheblichen Vereinfachungen – auch «nützlich» und vor allem für eine erste Information hilfreich. Ob sie aber einen mehr als einführenden oder populärwissenschaftlichen Wert haben, erweist sich daran, wie mit der prekären Simplifizierung umgegangen wird. Darin liegt die eigentliche Kunst der Universalgeschichte.

Die «Illustrierte Geschichte des Judentums», herausgegeben von dem Cambridger Historiker Nicholas de Lange, leistet hierzu – auf nicht sparsam bebilderten 450 Seiten – einiges an Überzeugungsarbeit, was angesichts des unbescheidenen Anspruchs gewiss nötig ist: Die Darstellung «versucht, die kontinuierliche Geschichte des jüdischen Volkes von den fern liegenden Ursprüngen bis hin zu unserer Zeit nachzuzeichnen». Zwar wird dabei zuweilen mit Gemeinplätzen operiert, so etwa in dem einleitenden Satz: «Die Juden waren stets ein Volk auf Wanderschaft.» Bedenken mag auch der Anspruch hervorrufen: «Die Aufgabe des Historikers ist es, die Dauer inmitten des Wandels aufzufindend zu machen.» Dennoch haben de Lange und seine acht Mitarbeiter – namhafte Historiker aus den USA, England und Israel – einige Vorkehrungen getroffen, um historiographische Naivitäten zu vermeiden.

Dazu zählt zunächst die Einsicht, dass eine «chronologische Aufzeichnung aller Ereignisse» nicht möglich ist, sondern nur die Darstellung einiger «sorgfältig ausgewählter Schlüsselaspekte». Getragen ist diese Auswahl von der Erkenntnis, dass Geschichtsschreibung stets eine Interpretation und Neuerfindung durch eine bestimmte Generation ist: «Die Geschichte des jüdischen Volkes wird ständig neu- und umgeschrieben.» Dann freilich stellt sich die Frage, welches denn die erkenntnisleitende Perspektive dieser Neuformulierung jüdischer Geschichte ist, geschrieben von vorwiegend anglo-amerikanischen Historikern und veröffentlicht zuerst 1997 in Toronto

phie. Während die grossen Entwürfe jüdischer Geschichte im 19. Jahrhundert entweder ältere Geschichtstheologien erneuerten (z. B. Samson Raphael Hirsch) oder aber in der Säkularisierung und Modernisierung des Judentums den Sinn jüdischer Geschichte sahen (z. B. Heinrich Graetz), kann am Ende des 20. Jahrhunderts weder Theologie noch Fortschrittsoptimismus ein Konzept jüdischer Geschichte sein; es bleibt nur die Einsicht einer Negativität: «Auf jeden Fall hat sich die Geschichtsschreibung von der Theologie geschieden.»

Die zweite historiographische Voraussetzung ist die Perspektive der Diaspora. Die Geschichtsschreibung in Israel – um den Unterschied zu zeigen – befindet sich seit einiger Zeit in einem geradezu ödipalen Generationenkonflikt zwischen den älteren zionistischen Ideologien jüdischer Geschichte und einer postzionistischen Distanzierung davon. Bei de Lange hingegen erscheint die Gründung des Staates Israel unverfänglich als «Gegengift gegen die Verzweiflung nach dem Holocaust», vor allem aber: Israel bleibt eingebettet in den grösseren Horizont eben jener Diaspora, die eingangs mit der Formel «die Juden waren stets ein Volk auf Wanderschaft» beschrieben wurde. Dies aber bedeutet nicht weniger, als dass es eine isolierte «jüdische Geschichte» gar nicht gibt, dass diese vielmehr erst in der Auseinandersetzung – produktiver, aber auch verletzender Art – mit anderen Kulturen und Völkern erkennbar wird. «Jüdische Geschichte» resultiert folglich aus der Beobachtung der Möglichkeiten und Grenzen «kultureller Kompromissfähigkeiten»; sie ist immer schon die Geschichte von «Beziehungen zwischen Juden und Nichtjuden», so de Lange in der Einleitung.

Diese Optik der Diaspora leitet folgerichtig die Auswahl der acht «Schlüsselaspekte», unter denen die «Geschichte der Juden» erzählt wird. Als eigentlicher Anfang jüdischer Geschichte nämlich wird hier nicht ein mehr oder weniger historisches oder mythologisches Königreich gesetzt, sondern vielmehr eine Diaspora: «Genau genommen begann die jüdische Geschichte erst nach der Zerstörung Jerusalems durch die Babylonier im Jahre 586 v. u. Z.», so Seth Schwartz in seinem Kapitel über «Die Ursprünge». Diesen Anfang bestätigt das zweite Kapitel aus «Die Entstehung

## Epopöe der Räume

Sehen lernen mit Michael Donhauser

Vom Jazzpianisten Thelonius Monk stammt das Diktum, das Wichtigste sei, was man nicht sieht. Einen ähnlichen Sinn für Raum besitzt der in Liechtenstein und Wien lebende 44-jährige Lyriker und Prosaist Michael Donhauser. Sein letzter Gedichtband hiess «Sarganserland». Der geographische Ort ist darin weniger wichtig als die Räume, die er für die Dinge (ein Stück Strasse, ein Wegbord beispielsweise) schafft. Räume, in denen die räumlichen die Geschichte der zeitlichen Dinge (Erinnerungsbilder einer Beziehung, einer Liebesgeschichte vielleicht) zu erzählen vermögen. Donhausers Gedichte erinnern an die ruckenden alten Filme – es fehlen immer ein paar Bilder. Manchmal müsste man sonst Angst haben: Wie kann einer aus Wörtern wie «sanft», «Wunde», «warm» ein gestochen scharfes Gedicht machen. Aber Donhauser setzt die Wörter aus, nimmt ihnen die sentimentale Aura. Seine Strophen sind fragil und stabil zugleich, wie Trockenmauern: Die Wörter reden miteinander, geben sich Raum, schaffen Passagen.

Um Räume geht es auch in der neuen Prosa Michael Donhausers: «Die Gärten». Gärten sind wie Gedichte geschaffene Räume, Kunsträume. «Wirtliche» Natur nennt sie Donhauser. Vom Menschen geschaffen, schaffen sie dem Menschen Raum. Es geht nicht um die hängenden Gärten der Semiramis oder den Garten Eden, auch nicht um denjenigen Epikurs und schon gar nicht um den Garten Candides in diesem schmalen und doch unendlich grossen Band. Auch der Untertitel «Paris» bedeutet nichts Besonderes. Vielleicht dient er nur der Datierung, dem privaten Archiv. Die Bedeutung bekommen die Baumgruppen, Rasenflächen, Schotterwege, Balustraden, Eisentore, Brunnenanlagen, Teiche und Statuen in Donhausers Prosa auf sich selber. Sie sind nicht Orte in der Welt. Die Welt ist in ihnen. Sie sind nur im ganz wörtlichen Sinne Schauplätze zu nennen: Plätze, die sich zeigen. Denn es ereignet sich nichts auf ihnen ausser das Ereignen selbst. Und das, worin es sich ereignet: das Sehen. Donhausers Gärten sind sakrale Räume, Tempel: ausgegrenzte Zentren. Manchmal unterläuft Donhauser deshalb das Feierliche, Emphatische. Nicht ungefährlich auch sein Lieblingswort, das diffuse «etwas», mit dem er (darin wieder ganz bewusst) zugleich die Immaterialität der Dinge und ihr Etwassein behauptet.

Donhausers Prosa ist aber da am stärksten, wo er als Autor «schwach» bleibt, wo er wahrnimmt «wie durch das Fenster eines Krankenzimmers», wo er die Gärten sich selber erzählen lässt. Dem Autor bleibt das Sehen als ein Sehen des Sehens. «Eine Glückseligkeit» ist ihm nicht das, was es sieht, sondern der Akt, in dem es sich vollzieht. Ein streunendes, absichtsloses Sehen. Es ordnet nicht, es folgt dem, was sich «zeigt». Es konstruiert nicht. Es hält auseinander. Das Sakrale in Donhausers Gärten kommt ohne Hierarchie aus. Alles ist gleich wichtig und gleichzeitig. Sie sind nicht zeitlos, aber sie sind der Zeit nicht unterworfen. Sie sind Zeitgeber, nicht Zeitmesser. Sie sind ständig in Bewegung: der Wind, die Wolken, die Schatten, die Blätter – alles bewegt sich. Aber keine Bewegung hat ein Ziel, keine erfüllt eine Erwartung. Der Gartengott ist bekanntlich seit alters her unanständige Priapus – auf so einen kann man nicht warten, der kommt immer überraschend.

Es handelt sich bei Donhauser auch nicht um Schilderungen von Gärten und Parks. Er erzählt sie; seine Texte sind Epen. Er beruft sich auf das «Homerische, Aufzählende». Zum Epos gehören ja nicht primär die aussergewöhnlichen Heldentaten. Wichtiger ist die andere Zeitvorstellung, die in ihm vorherrscht. Seine Zeit ist nicht die vergehende, historische Zeit, sondern die, die nicht vergeht – die «Dauer», an die Peter Handke ein Gedicht geschrieben hat. In Michael Donhausers Prosa ist sie gegenwärtig. An dauerhaften Helden mangelt es denn auch nicht in seinen Gärten: Kinder, Pétanque-Spieler, Parkwächter, Paare, die heilige Geneviève. Sie sind zwar keine Helden der Arbeit, und sie tragen keine Namen. Aber namenlose Statuen sind sie keineswegs. Sie werden kenntlich ohne Schicksal. Sie treten hervor und treten in Kontakt mit dem Erzähler – nicht anders als die fallenden Kastanien oder die verrauchende Zigarettenkippe auf dem Kiesweg. Nicht raumfüllend, sondern raumgebend auch sie.

Samuel Moser

Michael Donhauser: Sarganserland. Gedichte. Urs Engeler Editor, Basel 1998. 86 S., Fr. 29.–

Michael Donhauser: Die Gärten. Paris. Urs Engeler Editor, Basel 2000. 103 S., Fr. 29.–

Marrus). Bezeichnend ist schliesslich auch, dass die «Illustrierte Geschichte des Judentums» nicht mit dem Zionismus und dem Staat Israel endet. Die «freie Nation im eigenen Lande», so die israelische Nationalhymne *Hatikwa*, erscheint hier als eine Möglichkeit jüdischer Moderne