

«Dieser Junge wünscht gefährlich zu leben»

Ein Gespräch mit Karl Heinz Bohrer

«War es schon Herbst neununddreißig oder erst Sommer vierzig? Die Jungen hatten plötzlich ein neues Spiel erfunden. Das konnte es vorher nicht gegeben haben. Buchstäblich über Nacht hatte es nämlich diese in allen Farben funkelnden Steine vom Himmel geregnet.» So beginnt Karl Heinz Bohrer's Erzählung *Granatsplitter*, die in diesem Sommer im Hanser Verlag erscheint. Sie erzählt die Geschichte eines Jungen vom ersten Kriegsjahr 1939 über seine Internatsjahre auf dem legendenumwobenen Birklehof im Hochschwarzwald bis zu seinem ersten Englandsaufenthalt 1953. Aber nicht als klassische Autobiographie, sondern als «Phantasie einer Jugend». Im Stil und in der Stimmung steht das Buch quer zu der Memorialliteratur jener Jahrgänge um 1930, die die Innenausstattung der alten Bundesrepublik maßgeblich intellektuell und politisch geprägt haben. So frei und unbefangen haben wir eine deutsche Jugend im Krieg noch nie erzählt bekommen. Als könnte man den Vorhang der Moral, der uns von dem absoluten Präsens jener ferngerückten Jahre trennt, beiseiteschieben, werden wir in das Leben dieses abenteuerlichen Jungen hineingesogen. *Granatsplitter* ist ein ambitioniertes Unterfangen, weil es mit Bohrer's ästhetischer Theorie korrespondiert. Wie lässt sich die Abgründigkeit und Unheimlichkeit einer abgeschlossenen, vergangenen Zeit evozieren? Durch historische realistische Annäherung? Oder nur durch Imagination? Dieser phantastische Junge würde uns genauso fesseln, wenn seine Jugend sich nicht mit der des bedeutenden Literaturwissenschaftlers und exzentrischen Intellektuellen Karl Heinz Bohrer deckte, der im September seinen 80. Geburtstag begeht.

Am Anfang Ihres Buches steht keine Ikone des Schreckens aus dem Dritten Reich, sondern heruntergefallene Teile der Flakgranaten. Granatsplitter. Der Junge, von dem ihr Buch erzählt, sammelt sie. Noch bis in seine Internatszeit auf dem Birklehof bewahrt er sie auf als Talismane gegen die Zumutungen des Lebens. Fast hymnisch beschreibt der Erzähler zu Beginn ihre Schönheit.

Für den Erwachsenen mag im Granatsplitter das Zeichen der vergangenen Bombennacht aufblitzen. Für den Jungen nicht. Es war die schiere Freude am Farbenspiel, an der Form, am Ereignis. Sie strömten eine Atmosphäre des Wunderbaren aus. Zudem fand die Suche statt, als der Junge noch relativ klein war – im siebten und achten Lebensjahr. Ab 1941 veränderte sich das Spielen mit Granatsplittern zum Spielen mit Helmen gefangener polnischer, französischer, belgischer und englischer Soldaten. Das Granatsplitter-Spiel hörte auf, als die Bombenangriffe auf Köln zunahmen.

Dieser Junge erfährt den Krieg als etwas Spannendes und ungeheuer Erhebendes – als Lebenselixier. Aber ist dieses Bild des Krieges als «Spiel» und «Abenteuer» nicht allzu kühn und provokativ vor der moralischen Katastrophe und dem Leid dieser Jahre?

Provokativ ist das nur vor dem Geschichtsbewusstsein von heute. Weder der Junge noch der Erzähler reden bewusst provokativ. Zweifelsohne werden hier böse Vorgänge geschildert, ohne dass sie als solche kommentiert werden. *Granatsplitter* ist eine Erzählung über sich fortsetzende Faszinierungsmöglichkeiten in einer Welt des Ungesagten und Seltsamen – auch des Surrealistischen. Es ist die Geschichte eines Jungen, der besessen ist vom Abenteuer und dem, was nicht alltäglich ist. Aber es handelt sich bei ihm nicht um ein Fantasiewesen, das sich herumtreibt in einer grauenhaft politischen Zeit, und davon nichts wahrnimmt. Mit fortschreitendem Alter beginnt der Junge die Nazi-Verbrechen zu entdecken. Aber auch hier geht es mir weniger um eine historische Einordnung der Ereignisse, als um eine phänomenologische Beschreibung. Das gilt auch für den Vater, der Formen und Strukturen in die erlebte Zeit zu bringen versucht, aber aus der Perspektive der Jahre 1933 oder 1939 notwendigerweise mit einer Stange in einem Nebel der Ungewissheit stochert. Der Junge wird in einer strikt anti-nationalsozialistischen Familie groß. Jede Not-



Abb. 1
Karl Heinz Bohrer als
Oberon, 1952.

wendigkeit, nachträglich moralisch etwas abzuklären, ist daher unnötig.

Der Junge hat ein erstaunliches ästhetisches Sensorium. Er ist beeindruckt von Gesten und Gebärden. Oft interessiert ihn nicht so sehr, was gesagt wird, sondern wie es gesagt wird. Form und Ausdruck, der Klang der Worte.

Der Junge ist extrem beeindruckbar für sinnenhafte Erscheinungen. Ich habe mich beim Schreiben gefragt, warum ausgerechnet der König Drosselbart eine so enorme Rolle für ihn spielt. Dass er es gleich mit einer Freundin nachspielen musste. Drosselbart ist ja kein schöner König, hat ein deformiertes Gesicht. Aber er ist ein enorm interessanter König. Er ist böse, aber gleichzeitig im Recht. Diese Dissonanz hat den Jungen schon früh gefesselt. Dieses Märchen ist besonders geprägt von exzentrischen Ausdruckserscheinungen.

Ein Märchen-Ton zieht sich auch durch Ihren *Granatsplitter*. Sogar die Vorstellung vom Krieg gräbt sich durch Bilder des Märchens «Schlie-rilei», in dem der Kampf der kleinen Tiere gegen die Pilze beschrieben wird, ganz langsam in das Bewusstsein des Jungen.

Zuerst steht das Wort «Krieg» noch fern einer sozialen Realität. Erst allmählich entwickelt sich die Märchenvorstellung namens Krieg zu der Vorstellung, die ihm später die Erwachsenendialoge und die Gespräche mit seinem Vater verdeutlichen. Als er 1939 in die Volksschule kommt, weiß er ziemlich genau, was bevorsteht: Die Bombardierungen, die tödliche Gefahr für die Zivilbevölkerung, das alles ist dann parat. Aber zuerst stand immer der Versuch, die Welt nicht begrifflich zu fassen, sondern in ihrer Anschaulichkeit und Wahrnehmung zögerlich zu ertasten, eben wie ein Junge in diesem Alter.

Sie haben das Buch, in dem wir in die Welten des jungen Karl Heinz Bohrer hineingezogen werden, am Ende mit einer Warntafel vor allzu identifikatorischen Lektüren versehen. «Dies ist nicht Teil einer Autobiographie, sondern Phantasie einer Jugend.» Warum haben Sie die Erzählung eines namenlosen Jungen geschrieben – und keine Memoiren im üblichen Sinne?

Bei der Darstellung jener Ereignisse zwischen 1939 und 1953 wollte ich nicht von mir erzählen – sondern von einer exotischen Welt. Das hat mich fasziniert in der Erinnerung: Aber nicht als Wahrheitspartikel, sondern als Phänomen. Wenn eine intellektuelle Steuerung des Erzählers vorlag, dann darin, die Atmosphäre einer vergangenen Zeit jenseits der nachträglichen moralischen Identifizierung zu fassen. Dass das Material meiner Biographie entstammt, ist dabei gedanklich zu unterscheiden von der Per-

spektive auf das Material. In einer Autobiographie wird von dem Ich-Erzähler erwartet, dass die Zeiten und Vorkommnisse einer langen Vergangenheit von einem jetzigen Bewusstsein kommentiert werden. Es folgt einem teleologischen Muster. Diesen permanenten Eingriff des Erzählers wollte ich vermeiden. Ich wollte das Fremde, auch im Jungen. Daher habe ich auch keine vollständigen Namen genannt, weil das den Stil der Realitätsimagination von vornherein zerstören würde.

Aber ist eine solche Fiktion nicht naiv? Färbt unser moralisches Urteil der Vergangenheit nicht ab auf die Erzählung? Wie lässt sich das absolute Präsens der poetischen Erinnerung von allem retrospektiven Urteil freihalten?

Das gelingt nur, indem der Erzähler Distanz hält – durch das, was man Imagination nennt. Wichtig war mir eine gewisse Keuschheit des Blicks. Im Vordergrund stand die Gegenständlichkeit einer Erinnerung, die so sehr einging in Phantasien, die sich historisch gar nicht identifizieren lassen. Mir lag daran, diese Welt von damals als eine sehr Fremde zu schildern. Ich musste mich enorm konzentrieren, weil die Erinnerungsmomente nicht einfach abrufbar waren, sondern in der Konzentration als vage Bilder erschienen. Sozusagen ein Paradox: eine erzwungene *mémoire involontaire*.

Anders als so viele Autobiographien Ihrer Generation ist Ihre Erzählung des Jungen angetrieben weniger von Lektionen als von konkreten Dingen. Im Zentrum vieler Kapitel steht ein konkretes Ding – vom «Granatsplitter» über die «Fliegenden Festungen» bis zur Londoner Postadresse des englischen Gastgebers, der den Jungen beherbergt: 54 Drayton Gardens.

Ich habe mich bemüht, jedem Kapitel eine solche Gegenständlichkeit als Titel zu geben, um nicht in die verführerische Falle von Zeitangaben zu tappen. Auch das schockhafte Erkennen der NS-Verbrechen geschieht über konkrete Anschauungsformen – angefangen mit der Litfaßsäule, dem Plakat mit den übereinandergeschichteten Leichenbergen von Bergen Belsen, über das Foto des SS-Arztes auf dem Rande der Badewanne in Eugen Kogons Buch über den SS-Staat bis zu den aus dem Radio quellenden, buchstäb-

lich gehörten Todesurteilen über die NS-Täter in Nürnberg. Das ist alles in szenische Wahrnehmungen verwandelt. Zuerst werden die Dinge in ihrer Faktizität gesehen. Dieser Blickwechsel der moralischen Abstinenz und Neutralität wird im Zuge der Erzählung aufgefächert. Es besteht überhaupt kein Zweifel, dass der Junge entsetzt war über die NS-Verbrechen; aber nicht im Sinne einer ausgeführten moralischen Kritik, sondern eher einer expressiven Reaktion auf etwas zunächst Unzumutbares, sein Bewusstsein und seine Erwartung Übersteigendes.

Zu den kühnen Stellen gehört das Nebeneinander von erotischem Begehren und Erschrecken über die moralischen Verbrechen der Nazis. Ein weltanschauliches Raster würde das in verschiedene Fächer katalogisieren. Aber in der Subjektivität dieses Jungen scheint das zusammenzufallen.

In der Tat fällt das Entsetzen über die Leichenberge auf dem Plakat auf der Litfaßsäule in den Zeitpunkt seiner beginnenden Pubertät. Das steht nebeneinander, die faschistischen Verbrechen und die einsetzende Begierde für Mädchen und den weiblichen Körper. Zur gleichen Zeit hat das in der Wahrnehmung des Jungen eine ungeheure Aufregung hervorgerufen. Das Weibliche bleibt für den Erzähler letztlich bis zum Ende etwas Fremdes und nicht einfach Integrierbares. Begriffen werden die Mädchen nicht. Diese Geschichten von immer wieder ansetzenden, sich nicht realisierenden Kontakten mit Mädchen gehörten selbst zum Phantasiegeschehen des Ganzen.

Der Junge entfaltet im Buch eine eigene Moralistik, wenn er über den Krieg und die Verbrechen räsoniert. Er trennt eine höhere Gerechtigkeit, die im Gefühl grundiert ist, von einer relativen Gerechtigkeit, die auf Vernunft basiert.

Das schließt an das Gespräch mit dem Vater über den Umgang mit NS-Verbrechern an. Als ihm dämmert, wie viele Männer nicht zu Hause sind, weil sie schwerste Verbrechen begangen haben. Der Junge hat die Idee, dass man alle Verbrecher erschießen sollte. Das hält er für einen guten Vorschlag. Warum nicht eine Reihe von deutschen Faschisten erschießen – ohne ausländische Gerichte, sofort. Von seinem vernünftig pragmatischen Vater, der

ihn ja politisch schon aufgeklärt hatte, erhält er den Bescheid, dass das keine Lösung ist.

Auch der Erzähler wird von einer höheren, poetischen Gerechtigkeit angetrieben, wenn er den Gefühlen dieses Jungen, auch in der Widersprüchlichkeit und Dissonanz, gerecht zu werden versucht – und die Stimme der Vernunft dazu so weit wie möglich auszuklammern versucht. Welche Rolle spielt das Gewissen des Jungen?

Brutal formuliert hat er kein Gewissen. Weil er sich selbst als ein Außenseiter des Systems versteht. Das ist mit gleichaltrigen Generationserfahrungen aus melancholisch stimmenden, nationalsozialistischen Backgrounds nicht zu vergleichen. Als er aber in den Nürnberger Prozessen von den grauenhaften Verbrechen der Deutschen erfährt, da tritt so etwas ein wie Scham. Er war ja Teil dieser Nation, aus deren Mitte diese Verbrechen begangen wurden; auch wenn er selbst aus einer Familie entstammte, die gegen all das war. Das Wort «Tod durch den Strang» bei den Nürnberger Prozessen wird durch den Jungen millionenfach multipliziert. Eigentlich haben viel mehr den Tod durch den Strang verdient, und in einem gewissen Sinne gehörst Du selbst zu einer schuldigen Nation.

Der Verlust des Glaubens spielt in Ihrem Buch eine große Rolle. Der Junge ist zuerst sehr religiös musikalisch. Aber es scheint mir nicht so sehr der innere Glaube zu sein, der ihn an der Religion fasziniert.

Er leidet unter dem Verlust des Glaubens. Als der protestantische Pfarrer den Jungen auffordert, am Religionsunterricht teilzunehmen, antwortet er widerwillig: «Bei Euch wird zu viel geredet, man kann zu wenig sehen.» Der Junge war noch ein richtiger Katholik. Glaube war ihm nur über Anschaulichkeit möglich – nicht als Reflexion oder als Annahme eines Dogmas. Dieser Glaube als Evidenz im Geheimnis des Kirchenraums, im Geheimnis des Beichtstuhls, ist dem Heranwachsenden verloren gegangen. Die Anschaulichkeit des katholischen Ritus, der feierlichen Messe ist nie substituiert worden durch eine abstraktere Form der Innerlichkeit. Als die katholische Äußerlichkeit nicht mehr gegeben war, war jede Form von Gottesfurcht und Gottesannahme zerstört. Denn die protestantische Innerlichkeit war ihm zweifelsohne ver-

geschlossen. Das soll ja auch die Erzählung vom Theaterspiel, vom Geheimnis des sich öffnenden Vorhanges zeigen.

Die Verteidigung der Innerlichkeit gegen die Einflüsterungen der retrospektiven Moral ist das regierende Prinzip von Martin Walsers literarischer Autobiographie. Programmatisch der Titel *Die Verteidigung der Kindheit*. Würden Sie Ihr Buch missverstanden fühlen, wenn es in die Nähe eines solchen Slogans gerückt werden würde?

Gerne höre ich es nicht. Ich habe einmal am Beispiel Prousts, Virginia Woolfs und Walter Benjamins eine Vorlesung über den Mythos der Kindheit gehalten. Als literarisches Phantasma ist mir das durchaus geläufig. Aber ich denke nicht, dass die Kindheit so etwas ist wie der reine Bezirk der Unschuld, der mit dem Erwachsenwerden verlorengeht. Das ist ein utopisches Modell. Dieser Rousseauismus spielt bei mir keine Rolle. Ich habe sehr viel später, in den siebziger Jahren, meinem Band über Surrealismus und Terror den Titel *Die gefährdete Phantasie* gegeben. Das war ein Versuch, eine bestimmte literarische Imagination zu verteidigen gegen das Prinzip des Realismus. Aber der Junge ist nicht angekränkelt von der Gefahr, dass die Fantasie gefährdet sein könnte. Er muss nichts verteidigen.

Der Junge auf der Suche nach dem permanent Fantastischen erlebt den Krieg mit den träumerischen Augen Tom Sawyers. Das scheint mir in der deutschen Literatur singulär zu sein. Überhaupt scheinen Innenansichten des Krieges in der Literatur der Nachkriegszeit keine größere Rolle gespielt zu haben.

Ich hatte kein literarisches Vorbild. Die Mehrheit der Autobiographien meiner Generation habe ich nicht gelesen. Häufig sind das ja die Biographien ehemaliger entweder selbst oder durch ihre Eltern dem Regime Ergebenener. Eine Ausnahme sind Dieter Welershoffs Kriegserinnerungen *Ernstfall*, ein Buch der schieren Faktizität. Auch Alexander Kluge müsste man nennen. Aber eigentlich habe ich auch daran nicht gedacht. Vielleicht hatten tatsächlich Mark Twains von mir bewunderte Romane *Tom Sawyer* und *Huckleberry Finn* mich beim Schreiben beeinflusst, weil meine Kindheit und Jugend in eine Zeit fielen, die dem 19. Jahrhundert noch näher war als dem späten 20. oder 21. Jahrhundert. Auch Alain-Four-

niers irgendwie mystische Internatsgeschichte *Le Grand Meaulnes*, die ich kurz nach dem Abitur gelesen habe, erinnerte ich wohl. Wir Jungens von damals hatten jedenfalls in der Stadt und auf dem Land Erlebnisse, die man heute nicht mehr haben kann.

In Ihren ästhetisch-theoretischen Schriften fällt Ihre Unbefangenheit gegenüber dem Thema Krieg auf. Das unterscheidet Sie von vielen Köpfen Ihrer Generation. So unterschiedliche Exponenten wie Jürgen Habermas und Hans Magnus Enzensberger waren sich ja einig in der Privilegierung eines unspektakulären Normalzustandes.

Habermas und Enzensberger sind nur drei Jahre älter als ich. In der lakonischen Ablehnung von Abenteuern treffen sie sich. Habermas spricht sich in letzter Konsequenz für Langeweile als zivilisatorisches Ethos aus. Enzensberger wünscht nicht gefährlich zu leben. Diese Zelebrierung von Normalität ist das Gegenteil von dem, was den Jungen antreibt. Ich habe mich selbst gefragt: Wie konnte dieses Kind die Schrecklichkeiten des Krieges durchleben und doch seinem phantastischen Blick auf die Welt treu bleiben. Der Junge ist in die schlimmsten Bombennächte Kölns gekommen. Er sah kleingebrannte Menschen, die wie Holzscheite auf den Straßen lagen. Schwarze Stümpfe, die in den Bäumen hingen. Etwas Grauenhafteres für traumatische Konsequenzen kann man sich nicht vorstellen. Und doch hat es eher in ihm eine Neugier und Akzeptanz des Lebens als Chaos ausgelöst. Er hat den Krieg verwandelt zur Erwartung, zu einer Antizipation von spannendem Leben. Das ist nun in der Tat ein Gegensatz zu dem Enzensberger-Diktum. Dieser Junge wünschte gefährlich zu leben.

Das erste Kapitel endet mit einer Aufführung im Krieg von Aischylos' Agamemnon durch die Schüler des Birklehofs. In Ihrem Buch über *Das Tragische* (2009) schreiben Sie, dass nichts so sehr Ihnen die Kraft der Tragödie vor das Auge geführt hat wie diese Aufführung.

Das war im Sommer 1944, wenige Wochen nach dem Attentat auf Hitler. Die Gleichzeitigkeit von Mykene und der Gemetzel dieses Sommers sind dem Jungen damals schlagartig bewusst geworden. Dieser Mordgeruch, der aufsteigt aus dem Haus der Atriden, vermischte sich mit den Geschichten über die Bestialitäten der Nazi-Zeit, über die ihn sein Vater und ein holländischer Mit-

schüler kurz zuvor unterrichtet hatten. Die Wirkung der Aufführung war so groß, weil es zu dieser komplexen Verdopplung kam. Der Vater hatte ihm ja am Tage vor der Aufführung das Attentat erklärt und von den Bestialitäten, die folgten, Andeutungen gemacht. Aber Mykene hatte für den Jungen etwas Großartiges. Klytämnestra mit der Axt war was Anderes als die Nazi-Henker.

Aber das Bild bleibt diffus. Wenige Wochen später sehen wir den Jungen verstrickt in die soldatischen Endkämpfe des Dritten Reiches – trotz aller Affekte und Reserven gegen das Nazi-Regime. An die Stelle der Erwartungsangst der Tragödie tritt der Erscheinungsschrecken eines deutschen Leutnants, der den Jungen für letzte Verteidigungskämpfe rekrutiert.

Das Metallisch-Aggressive des Leutnants wird zu einer fantastischen Figur für den Jungen. Es war ein Hineingesogensein in eine soldatische Welt, die sich von dem zivilen Leben radikal unterschied. Der Junge sah auch mit Sympathie, dass die amerikanischen Panzer die verteidigenden deutschen Soldaten nicht über Nacht austrüchern konnten. Das Ganze hatte eine Suggestionskraft, die auch zutiefst erschreckend war. Sich zu verweigern, das kam vor seinem Mut-Ideal wohl nicht in Frage. Aber es war schizophran. Gleichzeitig war da dieses erwartungsvolle Gefühl, dass die absehbare Niederlage für seine Familie ein neuer, wunderbarer, unendlicher Horizont war.

Im Mai 1945 blüht der gelbe Ginster im Westerwald. Haben Sie Erinnerungen an die unmittelbare Nachkriegszeit?

Zuerst war da eine enorme Erleichterung des ruhigen Schlafs. Mit einem Mal hörten die Flugzeugschwärme auf. Eine völlig neue Zeit war über uns eingebrochen. Man bekam nun englisches Weißbrot. Als Geschmackserlebnis war das sensationell. In der Wahrnehmung signalisierte das eine neue Epoche. Ich starrte auf einen Horizont, an dem sich etwas bewegte, aus dem etwas kam, was mich erwartete und was mich hochstimmte.

Anders als viele intellektuelle Flakhelfer rüstet der Junge nach dem Krieg seine Apparate der Wahrnehmung nicht ab. Das Heldische

Abb. 2

«Das Rissige der scharfen Ränder war ja das Gegenteil von den Schmuckstücken, wie seine Mutter sie immer trug.» Eine Seite aus Karl Heinz Bohrsers Manuskript «Granatsplitter».

bleibt seine schönste Vorstellung. Auch wenn das Mut-Ideal nun immer mehr von England verkörpert wird.

So war es. Der Junge war durch besondere Umstände, die im Buch erklärt werden, ja nicht einmal im Jungvolk, der Vorphase der Hitler-Jugend, gewesen. Und dennoch das Heldische, ja. Zunächst jedenfalls. Aber vielleicht selbstkritisch gesehen ist ein Rest davon, das Kriterium des Mutes oder der Courage, immer geblieben. Schon der Anblick der englischen Soldaten: das Gebrüll des Sergeants, die Gleichzeitigkeit von Disziplinertheit und Menschlichkeit, auch Warmherzigkeit – das war ein weiterer Schritt zur Wahrnehmung von Dingen, die sehr prinzipiell die Alternative zur versackenden deutschen Welt klar machte. Ob die flachkehligen Stimmen der englischen Soldaten oder das heroische Shakespeare-Englisch von Laurence Olivier – das hat den 14-Jährigen 1946 sehr beeindruckt. Der Westen, England und Frankreich, begann eine ungeheure Verlockung zu werden. Psychologisch, landschaftlich, auch schon kulturell. Ein Vorhang, der aufgeht.

Aber zuvor kehrt der Junge noch einmal zurück in das Birklehof-Internat. Der autobiographische Zufall spielt dem Erzähler eine weitere Märchenwelt zu, eine Burg des Geistes und der Überlieferung im Hochschwarzwald. Das gibt dem Buch eine ganze eigentümliche Note. In einer Zeit, in der alle Zeichen auf Zäsur und Neubeginn stehen, erlebt er noch einmal die Macht der Tradition.

Mein ansonsten ökonomischer Vater war ein wenig altfränkisch, mit einer großen Liebe zur klassischen Literatur. Trotz seiner Kritik an meinen Träumereien und Phantasien und auch wissend, dass aus mir niemals ein Nationalökonom oder wirtschaftlich orientierter Mensch werden würde, war er doch von der Bedeutung der alten Sprachen erfüllt.

Welche Art Lehrer hatten Sie?

Wir hatten namhafte Professoren wie Rudolf Till als Latein-Lehrer, der nach dem Krieg keine Professur mehr bekam, weil er sich in seine Ausgabe der *Germania* eine Widmung von Heinrich Himmler hineinschreiben ließ. Oder Josef Wiesner, der das glänzende kulturhistorische Buch *Fahren und Reiten* geschrieben hatte, aber für die Nazis auch germanische Bestattungsriten untersuchte

und keinen Lehrstuhl mehr bekam. Vor allem aber der immer kritische Griechischlehrer, ein ironischer Kopf. Daneben saßen im Kollegium Lehrer aus dem unmittelbaren preußischen Widerstand, deren Hauptfigur in meinem Buch die Gräfin von der Schulenburg ist, ohne, dass ich sie mit Namen nenne. Sie hat meine Leidenschaft fürs Theater angefacht. Und sie hat mir auch zögernd vom 20. Juli erzählt – von dem Tag, wie sie ihn erlebte, nachdem sich ihr Mann von ihr verabschiedet hatte. Eine ganze Reihe der Schüler kam aus den ersten preußischen Familien: Gersdorff, Kleist, Moltke, Bismarck. Aber im Schulalltag hat das keine Rolle gespielt. Nicht zu vergessen die Eltern der anderen Schüler. Der bedeutende Verfassungshistoriker und Carl Schmitt-Schüler Ernst Rudolf Huber, der nicht mehr lehren durfte, besuchte manchmal die Schule. Er war von einer blendenden Mischung aus Intelligenz und Schönheit. Seine hochbegabten, temperamentvollen Söhne waren auf der Schule und spielten im Schulalltag eine ziemliche Rolle. Aber wie gesagt, die Eltern werden nicht mit Namen genannt, nur beschrieben, und die Schüler nur mit Vornamen genannt.

Von zwei geistigen Ausstrahlungsphänomenen des Birklehofes haben wir jetzt noch nicht gesprochen – Max Kommerell und Ernst Robert Curtius.

Die Witwe Kommerell wohnte in der unmittelbaren Nähe des Internats. Max Kommerell gehört zum *namedropping* des Birklehofes in jenen Jahren. Auch sicher dadurch war die Gräfin Eulenburg, die Schwester Richard von Weizsäckers, Lehrerin bei den Mädchen, auf die Idee gekommen, Max Kommerells Stück *Die Gefangenen* aufzuführen. Mir wurde die Rolle des jungen Bolschewisten angetragen, der mit dem russischen Aristokraten lange Gespräche führt. Ernst Robert Curtius selbst habe ich im Birklehof nie gesehen. Aber seine Schwester war eine pittoreske Erscheinung.

Die Mutter des Schuldirektors Georg Picht ...

Sie schwebte in einem weißen, griechischen Gewand immer zwischen des Hausherrn Schwarzwaldhaus und ihrem eigenen Gehäuse hin und her. So gehörte sie mit zur Mythologie von Picht. Genauso wie Pichts Vater, der von uns der «soldatische Mensch»

genannt wurde. Ein Verehrer Stefan Georges. Allmählich gewannen wir auch ein ironisch pragmatisches Verhältnis dazu. Bei aller Verehrung und Liebe zur Schule erkannte der Junge da auch Hoheitszeichen eines durchgeknallten Idealismus, einer präventiösen Form von Geistigkeit.

Die Absetzbewegung des Jungen wird ganz deutlich, ohne dass er die Aura der Schule letztendlich verrät. Auch nicht, als ein Heidegger-Assistent den Internatsschülern die neue Droge des Existentialismus einräufelt. Und sich eine ganz andere Welt an der Schwelle zu den Fünfzigerjahren öffnet – der Kellerlokale, des Jazz', auch der erotischen Libertinage.

Das hatte mit den Grundsäulen der Schule ja viel zu tun. Der Existentialismus zog im Geist der griechischen Mythologie ein – denken Sie an Sartres Theaterstück *Die Fliegen* oder Heideggers «Seins»-Begriff. Das hat dem Jungen nur Wasser auf seine alten Mühlen getrieben. Sie haben recht, es kommt nicht zu einer vollständigen Entfremdung im Geiste des Existentialismus und der Moderne. Aber ein bestimmter frömmelnder und idealistischer Tonfall der Birklehof-Pädagogik – das war für ihn und einen Kreis von Freunden nicht mehr akzeptabel. Die Schule ist erhalten geblieben, obwohl eine Burgzinne von dem Jungen geschleift worden ist – und die hieß Picht. Das alles aber ist wohlverstanden nicht autobiographisch reflektiert, sondern in Szenen eines 16- und 18-Jährigen erzählt. Auch Picht wird ja nicht namentlich identifiziert, sondern erscheint als Figur in einem Drama: buchstäblich als Faunsgesicht.

Wir sehen, wie Zentralbegriffe, die den ästhetischen Theoretiker Karl Heinz Bohrer später ausgiebig beschäftigten werden, quasi in Jungfräulichkeit und noch theoretischer Blässe in den Nachkriegsjahren in den Gesichtskreis des Jungen treten. Nicht zuletzt – die Verheißungsvokabel «Moderne».

Am Beispiel der griechischen Lyrik zeigte der den Jungen besonders beeinflussende Griechischlehrer, dass diese Archaik gleichzeitig höchst modern sei – und es keinen großen Unterschied zwischen Logos und Mythos gebe. Auch Archilochos gehört zu den wirklichen Entdeckungen des Jungen. An seiner wilden Lyrik ge-

fiel ihm die provokative Nicht-Achtung von zeitgenössischen Moralien. Archilochos war ein Ausdrucksphänomen. Genauso hat ihn erregt, wie der Lehrer zum ersten Mal an die Tafel schrieb «O xein angélllein Lakedaimoniois...». Auf Deutsch klingt das ungeheuer banal – «Oh, Fremder kommst Du nach Sparta, Melde...» –, wie ein klassizistisches Goldschnitt-Verslein aus dem 19. Jahrhundert. Aber auf Griechisch, mit knirschender Kreide an die Tafel geschrieben, hat ihn das zutiefst erregt. Wie ein paar Jahre zuvor die Erscheinung der Granatsplitter. Die Lektüre des Archilochos war zweifellos auch ein Propädeutikum zu meiner späteren Distanzierung gegenüber Pädagogisierungen der Kunst.

Wie hat sich das in der Schule fortgesetzt?

Als der Junge älter wurde, empfand er eine andere Form von Moderne an zwei Literaturstücken, Hemingways Erzählungen und Thornton Wilders *Unsere kleine Stadt*. Modern schien hier eine lakonische Schilderung des Alltags, auch in seiner Tiefendimension und Banalität, in einer absehbar nicht literarischen, rhetorischen oder poetischen Sprache. Das war der Inbegriff dessen, was wir Ende der Vierziger-, Anfang der Fünfzigerjahre als «modern» verstanden. Hemingways frühe Prosa der Erzählungen, und solche Literatur und Dramenformen wie *Unsere kleine Stadt*. Aber unvergessen blieb die altgriechische Lyrik. Hinzu trat der französische symbolistische Film der späten Vierzigerjahre.

Der Birklehof als Endmoräne des deutschen, vom Hellenismus geprägten Geistes. Ist Ihnen dieser Ton, Habitus später noch einmal begegnet? Oder ist er in der Landschaft der Bundesrepublik verschwunden?

Nun antworte ich natürlich nur noch als Autobiograph, nicht mehr auf den Erzähler des Buches bezogen. Mir selbst hat die Birklehof-Zugehörigkeit am Anfang meiner Arbeit bei der *Frankfurter Allgemeinen* geholfen. Für die alte Garde der Herausgeber, auch für Karl Korn, zählte das. Das war für die etwas ganz Besonderes. Mein Doktorvater Arthur Henkel hat es auch notiert, schon weil er ein Schüler Max Kommerells gewesen war. Auch für Paeschke spielte dieses Internat eine gewisse Rolle. Wir nannten ihn den «Eichelhäher»: Ein fantastischer Vogel mit hochgerecktem Flug.

Paeschke hatte immer so ein Alpenglüh in den Augen, etwas Luis Trenker-Haftes, eine geistige Flambierung. Hellmut Becker, der als Anwalt der Landerziehungsheime für den Birklehof zuständig und mit Ernst Klett befreundet war, war später ein Befürworter meiner *Merkur*-Kandidatur, nachdem ich sie bei der ersten Anfrage abgelehnt hatte. Während ich mich auf meine mündliche Habilitationsprüfung im Herbst 1977 vorbereitete, eruierte Becker, ob ich nicht noch einmal darüber nachdenken möge: wenn sich Universitätsprofessur und Herausgabe der Zeitschrift nicht ausschließen. Dann ist Michael Klett, als Nachfolger seines Vaters über meine ursprüngliche Ablehnung enorm enttäuscht, auf diese Kombination eingegangen.

Aber ein bestimmtes pädagogisches Erbe, für das Ernst Klett, Hellmut Becker und auch Paeschke standen, haben Sie später im *Merkur* geschleift.

Der alte Klett war mit einer Schock-Mentalität aus Russland zurückgekommen. Das hat eine säkularisierte Frömmigkeit, politische Ernsthaftigkeit und existentielle pädagogische Gesinnung bei ihm gefördert, abgesehen davon, dass er Schulbuchverleger war. Klett und Becker haben sich im Verein mit Picht als geheime geistige Elite für die Erziehung der Nation verantwortlich gefühlt. Ich habe sehr früh dem alten Klett auf eine Bitte, einen Text von Hartmut von Hentig zu veröffentlichen, mitgeteilt, dass ich diesen Text für meinen *Merkur* ganz und gar unattraktiv fände. Hentig war Anfang der Fünfzigerjahre selbst Lehrer auf dem Birklehof, hat sich dann aber mit Picht wegen unterschiedlicher Erziehungsmaximen überworfen. Ich habe ihn bei gelegentlichen Besuchen gesehen. Und er hat mir sehr imponiert in der Art, wie er auftrat. Freizügig, unmittelbar, aristokratisch amerikanisch. Aber beigemischt war in diese kulturelle und gesellschaftliche Selbstsicherheit immer auch ein Gran unerträgliche, sozusagen unschuldige Arroganz. Ernst Kletts Sohn Michael war auch auf dem Birklehof. Ich erinnere mich, wie er mit anderen Jüngeren bei unseren Theaterproben zuschaute. Er war schauspielerisch sehr begabt.

Wie eine Burg aus althumanistischer Zeit ragt der Birklehof in die bundesrepublikanische Nachkriegsgesellschaft hinein. Was war sein Ort zwischen Abendländerei und Westernisierung?

Der Pichtsche Birklehof hatte etwas Wirklich-Philosophisches, aber gleichzeitig ungeheuer Materialistisches: eine Denkform erobern, nicht irgendein Abbild nachbeten. Das war nicht nur ein ehrfurchtvolles Traditionsbewusstsein. Picht wollte junge Leute erziehen, die im praktischen politischen Leben Deutschlands eine Rolle spielten. Ich würde heute in Picht nicht so sehr den Fortsetzer des Althumanismus sehen. Und er hat Platon nicht bloß als Ethiker gelesen. Es war die Dialektik Platons, die sokratische Methode, es war der Purismus des Arguments. Nein, für Abendländerei waren wir 18-Jährige zu «intellektuell». Das war unser neuer Gestus in der Clique, etwas unreif natürlich. Das passte nicht, wie wir uns gaben gegenüber den ringdrehenden Adligen und den musizierenden jungen Damen. Daneben gab es sicher auch eine Vorstellung von der Priorität der griechischen Kultur für jede intellektuelle Erziehung. Aber die wurde modernisiert und intellektualisiert. Später an der Universität Köln habe ich, bevor ich nach Göttingen ging, alles als Banalität und Langeweile empfunden, weil ich den Birklehof als Aura nicht aus dem Kopf kriegte. Das war natürlich ungerecht, angesichts so brillanter Professoren wie Richard Alewyn. Aber meine Jugenderlebnisse haben mich so imaginativ auf Trab gehalten, dass ich nicht mehr dafür gemacht war, abgeholt zu werden von Professorenmeinungen. Professoren haben mich eigentlich nie beeinflusst.

Vom *Granatsplitter* führen Wege in Ihre späteren theoretischen Bücher. Was verbindet die abenteuerliche Kriegswahrnehmung des Jungen mit Karl Heinz Bohrers späterer Fokussierung auf Themen wie Tragödie, Surrealismus und Plötzlichkeit? Findet Ihre ästhetische Theorie eine existentielle Beglaubigung in der Erzählung des Jungen?

Das ist zweifellos eine naheliegende Vermutung. Ich bin mir aber nicht sicher, ob meine Kriegspantasien die Wahl meiner literaturwissenschaftlichen Themen präjudiziert haben. Da scheint aber ein Zusammenhang zu sein. Ist nicht meine Hauptkategorie der «Plötzlichkeit» eine Metapher für das, was mich als Kind oder Jungen geprägt hat? Wie könnte man die explodierende Granate,

die einschlagende Bombe, das zusammenstürzende Haus, das unmittelbar auftauchende Bild eines Toten anders begreifen als mit der Metapher der «Plötzlichkeit»? Aber die Anlage zu romantisch fantastischen Gegenständen war bei mir schon früher vorhanden. *Granatsplitter* ist keine bewusste Konstruktion des Theoretikers. Aber der Theoretiker Bohrer scheint beeinflusst von einer nie abgeholten Kindheit. Ist das so ungewöhnlich? Gilt das nicht gemeinhin für eine geistige Existenz? In meiner ästhetischen Theorie schlagen – wie ich selbst beim Schreiben mit einigem Erstauen wahrnahm – jedenfalls Bewusstseinsformen von damals ein.

Was in diesem Buch fast gar nicht vorkommt, ist die frühe Bundesrepublik – die später Gegenstand polemischer Obsession des Essayisten Karl Heinz Bohrer ist. Kaum hat der Junge die elysischen Felder des Hochschwarzwaldes verlassen, setzt er schon nach England über. Nur am Rande tauchen der zerstörte Altstadt kern und die Bretterbuden der Heimatstadt Köln auf. Hat der pragmatische Stil der Bundesrepublik der fantastischen Suche des Jungen keine Nahrung gegeben? Wie erklärt sich diese Leerstelle?

Am Ende steht der fast tendenziöse Satz: Je mehr neue Häuser gebaut werden, umso scheußlicher findet der Junge die Stadt. Am liebsten träumte er in der Nachkriegszeit über die Trümmerlandschaft hinweg. Er sieht die Trümmer gerne. Weil das noch eine Zukunft ermöglichte, die er in sich herstellt und die nicht vor ihm gestellt wird. Denn das ist die neue Bundesrepublik. Ich habe sie fast vollkommen aus der Erzählung ausgeklammert, bis auf die im Buch geschilderten Ferien in Köln, wo ich mich nie richtig wohlfühlte. Ich war nicht gerne da. Am liebsten im Kino oder in dem kleinen Zimmer, wo ich weiter lesen konnte. Die Kriegsjahre und der Birklehof waren für mich unendlich eindrucksvoller als die Jahre an der Universität. Daher hatte ich auch nie vor, eine klassische Biographie zu schreiben. Die Bundesrepublik hätte dem Erzähler einen realistischen Stil mit absehbaren Wertungen und Identifikationen abgenötigt. Genau das wollte ich nicht.

Das Gespräch führte Stephan Schlak

Bildnachweis: Abb. 1 und 2:
Karl Heinz Bohrer privat.