

Julian Reidy / Thomas Richter (Hg.)

Bernward Vesper

Neue Perspektiven der Forschung

Julian Reidy / Thomas Richter (Hg.)
Bernward Vesper

Julian Reidy / Thomas Richter (Hg.)

Bernward Vesper

Neue Perspektiven der Forschung

F Frank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Société Académique de Genève
(<http://www.sacad.ch>)

ISBN 978-3-7329-0532-4

ISBN E-Book 978-3-7329-9466-3

ISSN 1860-1952

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2019. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.

Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Inhaltsverzeichnis

THOMAS RICHTER UND JULIAN REIDY

Einleitung.....7

JENNIFER CLARE

Vom *deaf, dumb and blind boy* zum *paperfighting man* –
eine kulturpoetologische Analyse von Opferrollen, Sprachmacht und
politischem Schreiben im Werk Bernward Vespers.....15

TOBIAS LAMBRECHT

Kein Entwicklungsroman: Überlegungen zu Montagetechnik
und Intertextualität in Bernward Vespers *Die Reise*.....37

NILS BERNSTEIN

„Urszenen des Terrorismus“:
Medienkompetenz und suggerierte Faktualität anhand der Charaktere
Vesper, Ensslin und Meinhof in den beiden Filmen
Wer wenn nicht wir (2011) und *Der Baader Meinhof Komplex* (2008)61

MAGNUS WIELAND

TRIPTYCHON – Bernward Vespers *Reise* zwischen Psychedelik
und Psychologie des Schreibens77

JULIAN REIDY

Vater-Sohn-Konflikte in Thomas Manns *Buddenbrooks*
und Bernward Vespers paradigmatischem „Väterbuch“ *Die Reise*:
Untersuchungen zur Modellfunktion der *Buddenbrooks*
für den deutschsprachigen Generationenroman.....97

THOMAS RICHTER

„Das Substantiv schreitet durch den Satz als König“ – Drogenerfahrung,
literarische Bewusstseinsweiterung und „unzuverlässiges Erzählen“
bei Bernward Vesper und Ernst Jünger113

Inhaltsverzeichnis

THOMAS RICHTER

„... und die Zusammenarbeit beruhte auf einem Mißverständnis“
Der junge Bernward Vesper und seine Mitarbeit
an der „Deutschen Soldaten-Zeitung“ (1959/60)..... 155

ILKA RASCH

On Toxic Unions and the Angel of History:
The Making of Bernward Vesper in Andres Veiel's
WER WENN NICHT WIR (2011)..... 167

ILKA RASCH/ANDRES VEIEL

Ein Interview mit Andres Veiel über die Entstehungsgeschichte von
WER WENN NICHT WIR (2011) geführt von Dr. Ilka Rasch am 30.12.2012..... 187

MARTIN ALEXANDER SIEBER

Sekundärliteratur zu Bernward Vesper..... 201

Autorinnen und Autoren des Bandes..... 217

Einleitung

„[D]ie private scheisse von millionen menschen muss endlich ihre consequenzen haben“¹ – als sich dieser Wunsch während des sogenannten ‚Deutschen Herbsts‘ erfüllt, ist sein Autor Bernward Vesper bereits nicht mehr am Leben. Er, der hoffnungsvolle Jungschritsteller, der unermüdliche Aktivist, der Sohn des Nazi-Lyrikers Will Vesper, der Ex-Verlobte Gudrun Ensslins, hatte 1971 Suizid begangen. Das Buch allerdings, in dem die drastische und nunmehr prophetisch anmutende Forderung zu finden ist, der autobiographisch angelegte fragmentarisch-genialische ‚Romanessay‘ *Die Reise*, erschien durch eine Fügung des Schicksals ausgerechnet im Sommer jenes fatalen Jahrs 1977 – und wurde nach den Ereignissen des sprichwörtlich gewordenen Herbsts zum Bestseller.²

Seither wird *Die Reise* immer wieder als „Nachlass einer ganzen Generation“³, wenn nicht gar – so Peter Weiss – als „intellektuelle[r] Höhepunkt der Bewegung des Jahrs 68“⁴ beschworen, und die Person Bernward Vesper selbst, ein wortmächtiger, ambivalenter, befremdlicher und tragisch gescheiterter (Anti-)Held, ist und bleibt ein Faszinosum⁵. Vergegenwärtigt man sich indes

.....

- 1 Vesper, Bernward: *Die Reise*. Reinbek: Rowohlt, 2009. Hier: S. 632.
- 2 Siehe hierzu u. a. in jüngerer Zeit Henschen, Jan: *Die RAF-Erzählung. Eine mediale Historiographie des Terrorismus*. Bielefeld: transcript, 2013. Hier: S. 130.
- 3 Neumann, Bernd: „Die Wiedergeburt des Erzählens aus dem Geist der Autobiographie? Einige Anmerkungen zum neuen autobiographischen Roman am Beispiel von Hermann Kinders *Der Schleifrog* und Bernward Vespers *Die Reise*“. *Basis* 9 (1979): S. 91–121. Hier: S. 121.
- 4 Weiss, Peter: *Notizbücher 1971–1980. Zweiter Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 21982 (= Neue Folge, Bd. 67). Hier: S. 672. Siehe zu Vespers repräsentativem Status für die Gattungsgeschichte des Familien- oder Generationenromans auch Zschachlitz, Ralf: „Akzeptieren des Widerspruchs als oberstes Prinzip“. Bernward Vespers Romanessay *Die Reise* als Dokument einer Befindlichkeit um 68“. *Cahiers d'Études Germaniques* 54.1 (2008): S. 93–117. Hier: S. 94.
- 5 Siehe Gerd Koenens Dreiecksstudie zu Vesper, Ensslin und Andreas Baader (Koenens, Gerd: *Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus*. Frankfurt am Main: Fischer, 2009) und, in jüngerer Zeit, Alois Prinz' Versuch, Vesper in einen Kanon ‚rebellischer Söhne‘ zu integrieren (Prinz, Alois: *Rebellische Söhne. Die Lebensgeschichten von Hermann Hesse, Bernward Vesper, Franz von Assisi, Martin Luther, Franz Kafka, Klaus Mann, Michael Ende und ihren Vätern*. Weinheim: Beltz & Gelberg, 2010). Auch die diversen filmischen Annäherungen an Vesper und seinen Zeitkontext – oft Versuche, die Emergenz des bundesdeutschen Linksextremismus gleichsam mit Vespers Lebens- und Leidensgeschichte zu parallelisieren – sind in diesem

die Rezeptionskarriere der *Reise*, konstatiert man eine gewisse Inkommensurabilität zwischen dem Kultstatus des Buchs und seines Autors und der oft einseitigen bis stiefmütterlichen Behandlung des Werks in Forschung und Feuilleton. Als relativ rezentes, unfreiwillig komisches Beispiel mag Ursula März' Rezension zu Stephan Wackwitz' Generationenroman *Ein unsichtbares Land* (2003) in der *Zeit* dienen, in der sie den jüngeren Text als „späte, indirekte Gegenrede zu Guntram Vespers *Reise*“⁶ lobt. Die Fehlleistung ist paradigmatisch und belegt besonders drastisch die von Frank Schäfer geäußerte Beobachtung, dass eben „kaum einer ‚Die Reise‘ von Deckel zu Deckel gelesen“ hat und ein neuer „Blick in den Originaltext“⁷ vielen gut anstehen würde.

Die Forschungsgeschichte zur *Reise* zeugt jedenfalls davon, dass die Literaturwissenschaft mit diesem Text bislang nicht so recht zu Rande kam. Für Befremden scheint vor allem die für den ‚Romanessay‘ konstitutive Ambivalenz zu sorgen, die daraus entsteht, dass hier einer zugleich „rigoros“ und kunstvoll schreibt, dichtet, „recherchiert“⁸ und leidenschaftlich, bisweilen gar hetzerisch anklagt, richtet, urteilt. Man forcierte Lektüren, löste die Ambivalenzen auf, vereindeutigte die Versuchsanordnung des unfertigen Buchs: Manifestierte sich hier nicht jener ‚linke Faschismus‘⁹, von dem Habermas einst geraut hatte? Lange (und bisweilen nahezu bis in die Gegenwart¹⁰) blieb Frederick A. Lubichs Behauptung unwidersprochen, wonach in der *Reise* nachgerade eine „Konversion von der extremen politischen Rechten zur extremen politischen Linken“, mithin „nicht eine Befreiung von der Vergangenheit [...], sondern vielmehr ihre Rekapitulation unter ideologisch umgekehrten Vorzeichen“¹¹ gestaltet werde. Der als Kind durch den Vater

Zusammenhang bemerkenswert: Zu nennen wären Margarethe von Trotta's *Die bleierne Zeit* (1981), Markus Imhoofs *Die Reise* (1986) und Andres Veiels *Wer wenn nicht wir* (2011, siehe hierzu die Beiträge von Ilka Rasch im vorliegenden Band). Siehe hierzu auch Reidy, Julian: „Baader, Vesper und Ensslin im Kino. Terrorismus und *memoria* in Markus Imhoofs *Die Reise* (1986), Margarethe von Trotta's *Die bleierne Zeit* (1981) und Andres Veiels *Wer wenn nicht wir* (2011)“. *Germanica* 53 (2013): S. 163–179.

6 März, Ursula: „Erforschen oder Nacherzählen“. *Die Zeit* (30.04.2003): http://www.zeit.de/2003/19/L-Wackwitz_2fWerle/komplettansicht (27.6.2016).

7 Schäfer, Frank: „Verseuchtes Leben“. *TAZ* (10.03.2005): <http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2005/03/10/a0206> (27.6.2016).

8 Atze, Marcel: „Unser Hitler“. *Der Hitler-Mythos im Spiegel der deutschsprachigen Literatur nach 1945*. Göttingen: Wallstein, 2003. Hier: S. 209.

9 Jürgen Habermas, *Protestbewegung und Hochschulreform*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008, S. 148.

10 Siehe Atze: S. 214; S. 217, der sich affirmativ auf Lubichs Thesen zur *Reise* beruft.

11 Frederick Alfred Lubich: „Bernward Vespers *Die Reise*. Von der Hitler-Jugend zur RAF. Identitätssuche unter dem Fluch des Faschismus“, in: *German Studies Review* 1987, 10, 1, S. 69–94, hier S. 77.

rechtsradikal indoktrinierte Vesper, so Lubich, geriere sich in seiner literarischen Abrechnung mit der Elterngeneration als ‚linker Faschist‘. Ähnlich, wenn auch nicht ganz so plakativ, äußerte sich Vespers wichtigster Biograph Gerd Koenen. Mit Blick auf *Die Reise* diagnostiziert er „in den scheinbar radikalsten politischen Gegenoptionen“, welche die 68er-Bewegung entwarf, „nicht wenige der alten Wahn- und Zwangsvorstellungen der Weltkriegsperiode“¹². Eine weitere Belegstelle für diese Sichtweise findet sich bei Michael Schneider, der in der *Reise* der „Dynamik nach ein [...] totalitäres Fühlen“ dargestellt sieht, „in dem die psychische Erbschaft des Nazi-Vaters durchgeschlagen ist“¹³ – und noch in jüngerer Zeit postulierte Ralf Zschachlitz, dass die in der *Reise* formulierten „Widersprüche [...] sich bei genauerem Hinsehen als Kontinuitäten erweisen“¹⁴.

Dass diese Interpretationen von Vespers im schlimmsten Fall *rhetorischen* Verfehlungen (*Die Reise* hat unbestritten polemische, ja extremistische Züge) als Manifestationen eines irgendwie in Form eines ‚Linksfaschismus‘ fortbestehenden deutschen Faschismus – als Manifestationen einer politischen *Praxis* – fragwürdig sind¹⁵, blieb erstaunlich lange unbemerkt. Den Rang eines interpretatorischen Befreiungsschlags nimmt eigentlich erst Ende der Neunzigerjahre Andrew Plowmans wegweisender Aufsatz zu „Politics and Autobiography“ in der *Reise* ein. Plowmans großes Verdienst ist die unaufgeregte und unideologische Kontextualisierung der *Reise* in den zeitgenössischen Diskursen über politische Subjekt- und Identitätsbildung.¹⁶ Dennoch hält sich, wie nicht nur Ursula März’ achtlose Abkanzlung der *Reise* zeigt, bis heute mit einiger Hartnäckigkeit das alte, undifferenzierte Narrativ vom verhinderten Terroristen Vesper, der den um 1968 aufbrechenden Generationenkonflikt

.....
12 Gerd Koenen, *Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus*, Frankfurt am Main, Fischer, 2009, S. 312.

13 Michael Schneider: „Über die Aussen- und Innenansicht eines Selbstmörders. Notwendige Ergänzungen zu Bernward Vespers *Die Reise*“, Ders., *Den Kopf verkehrt aufgesetzt oder die melancholische Linke*, Darmstadt und Neuwied, Luchterhand, 1981, S. 72.

14 Ralf Zschachlitz: „Akzeptieren des Widerspruchs als oberstes Prinzip“. Bernward Vespers Romanessay *Die Reise* als Dokument einer Befindlichkeit um 68“, in: *Cahiers d’Études Germaniques*, 2008, 54, 1, S. 93–117, hier S. 117.

15 Siehe hierzu auch Brandstädter, Mathias: *Folgeschäden. Kontext, narrative Strukturen und Verlaufsformen der Väterliteratur 1960 bis 2008*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010. Hier: S. 170; Anm. 477. Siehe außerdem zur Vertiefung Reidy, Julian: *Vergessen, was Eltern sind. Relektüre und literaturgeschichtliche Neusituierung der sogenannten Väterliteratur*. Göttingen: V & R unipress, 2012 (= Palaestra Bd. 336). Hier v. a. S. 127ff.; S. 138ff. u. ö.

16 Dieser und der unmittelbar vorangehende Absatz entstammen mit einigen Anpassungen Reidy 2013: S. 163f.

nachgerade personifiziere: So zum Beispiel, wenn Vesper nach wie vor als Archeget einer angeblichen ‚Väterliteratur‘ gilt, die allein „im Zeichen des *Bruchs*“ und der „Abrechnung“¹⁷ situiert sei – wenn also das der *Reise* innewohnende Moment der ‚rigorosen Recherche‘ noch in der aktuellen Forschung tendenziell durch den Vorwurf eines undifferenzierten „Anklageton[s]“¹⁸ überblendet wird.

Man könnte nun aus alledem mit Frank Schäfer wiederum boshaft schließen, dass sich offenbar viele über *Die Reise* auslassen, ohne den Text „von Deckel zu Deckel“ gelesen zu haben. Wohl dürfte es sich bei der *Reise* um eines jener Kultbücher handeln, über die zwar alle sprechen, die aber von den wenigsten wirklich rezipiert werden. Die für die Vesper-Forschung (soweit man von einer solchen sprechen kann) so charakteristischen Nivellierungen, Emotionalisierungen und Vereinfachungen zeugen aber noch von etwas anderem. Sie sind nicht einfach Effekte mangelnder Textkenntnis oder mangelhaften Textverständnisses. Die tendenziellen Verflachungen der *Reise* in Forschung und Feuilleton scheinen darüber hinaus ein kollektives Bedürfnis nach einer ganz spezifischen Narrativierung und Emotionalisierung der jüngeren deutschen Zeit-, Kultur- und Literaturgeschichte zu indizieren.

Man könnte die Zeit um und nach 1968, zu deren literarischer Galionsfigur Vesper posthum erklärt wurde, mit Jennifer Cameron als „moment[] in German memory culture[]“ beschreiben, für welchen eine bipolare Kategorisierung der Generationen „into victims and perpetrators“¹⁹ charakteristisch ist. Im Rückblick auf ‚1968 und die Folgen‘ wurde augenscheinlich neben einem neokonservativen *backlash*-Diskurs²⁰ gegen die damaligen Umwälzungen (der im Erfolgskurs der AfD einen neuen Höhepunkt erreicht hat) auch die Tendenz salonfähig, der jüngeren (Literatur-)Geschichte trennscharfe Frontverläufe und eine klare Opfer-Täter-Dynamik einzuschreiben. *Daher* rührt viel-

17 Assmann, Aleida: *Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur*. Wien: Picus Verlag, 2006. Hier: S. 26; Hervorhebung im Original.

18 Fuchs, Anne: „Landschaftserinnerung und Heimatdiskurs: Tradition und Erbschaft in Thomas Medicus' *In den Augen meines Großvaters* und Stephan Wackwitz' *Ein unsichtbares Land*“. *Generationen. Erfahrung – Erzählung – Identität*. Hg. von Andreas Kraft und Mark Weißhaupt. Konstanz: UVK, 2009: S. 71–92. Hier: S. 72.

19 Jennifer Cameron: „Categorically Complicit. Generation Discourse in Contemporary German Literature“, in: Katharina Hall/Kathryn N. Jones (Hrsg.), *Constructions of Conflict. Transmitting Memories of the Past in European Historiography, Culture and Media*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011: S. 35–52. Hier S. 45f.

20 Siehe hierzu v. a. Eigler, Friederike: *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2005 (= Philologische Studien und Quellen Heft 192). Hier: S. 214ff.

leicht der immer noch andauernde „moment[] in German memory culture[]“, in dem es möglich ist, vielschichtige Texte wie *Die Reise* weitgehend unwidersprochen als Dokumente eines tumben intergenerationellen ‚Bruchs‘ oder gar als Emanationen eines ‚linken Faschismus‘ zu deuten; *daher* also rührt womöglich die Penetranz, mit der die Ambivalenz und Komplexität des literarischen und somit fiktionalisierten Texts, des ‚Romanessays‘, auch wider die Textevidenz immer wieder unterschätzt – und das rein dokumentarische Moment, das Moment des ‚Bruchs‘, der ‚Anklage‘ und des Generationenkonflikts (über-)betont wird.

Aus diesem gedächtniskulturellen Korsett will sich der vorliegende Band befreien. Er versammelt Aufsätze zu Bernward Vesper, die sich seinem Leben und Werk aus verschiedensten Perspektiven annähern. Gemein ist ihnen aber allen, dass sie den Kunstcharakter von Vespers nachgelassenem Romanessayfragment anerkennen und sich zu einer nüchternen, kurzum *wissenschaftlichen* methodischen und analytischen Herangehensweise bekennen. Das sollte eigentlich das Mindeste sein, so könnte man glauben, aber es ist, wie ein Blick auf die Forschungsgeschichte zu Vesper zeigt, mitnichten eine Selbstverständlichkeit. Auf dieser Grundlage werden neue, originelle Einsichten zur *Reise* möglich, die sich von einem reduktiv-kämpferischen ‚moment in German memory culture‘ emanzipieren und Vespers Oeuvre mit längst überfälliger Distanz behandeln.

So befasst sich *Tobias Lambrecht* von Neuem mit der nach wie vor völlig unterforschten Formalästhetik der *Reise* und untersucht das dem Romanessay zugrundeliegende Montage-Prinzip. In eine ähnliche Richtung geht der Aufsatz von *Magnus Wieland*, der den poetologischen Bezügen zwischen der *Reise* und der Digressionsliteratur, dem Surrealismus, der cut-up-Technik und ähnlichen ästhetischen Paradigmen nachgeht, mit denen sich Vesper – seinerseits Literaturwissenschaftler und Verleger – sehr intensiv befasste. Einen völlig neuartigen Zugang zu Vesper und seinen Zeitgenossen etabliert *Nils Bernstein*, der in einer praxiserprobten didaktischen Analyse der Filme *Wer wenn nicht wir* (2011, Andreas Veiel) und *Der Baader Meinhof Komplex* (2008, Uli Edel) ein medienskeptisches Unterrichtsmodell vorschlägt, das sich vereindeutigender Zugriffe auf die Vergangenheit enthält. Eine ebenfalls sehr originelle Analyse der Dialektik von Unterdrückung und Befreiung beziehungsweise des widersprüchlichen literarischen Selbstentwurfs in der *Reise* unternimmt *Jenni-*

fer *Clare*, die zudem auf auffällige Parallelen zwischen der *Reise* und dem Konzeptalbum *Tommy* (1969) der Band The Who stößt.

Auf einen bis dato sträflich unterbelichteten Aspekt von Vespers Schaffen macht der editions- und quellenphilologisch angelegte Aufsatz von *Thomas Richter* aufmerksam: Auf der Grundlage einer fundierten Auseinandersetzung mit dem Nachlass im DLA Marbach kommt Richter zu neuen Erkenntnissen über die rechtsextremen Umtriebe des jungen Vesper, seine Operationalisierung des unzuverlässigen Erzählens und die noch kaum beachtete ‚interautorale‘ Beziehung Vespers zu – ausgerechnet – Ernst Jünger. *Julian Reidy* sodann verfolgt einen eher gattungstypologischen und literaturgeschichtlichen Ansatz, der von einem grundlegenden literaturwissenschaftlichen Desiderat – der Erarbeitung einer Literaturgeschichte des Familien- oder Generationenromans – ausgeht und nach dem Platz der *Reise* innerhalb dieser Gattungsgeschichte fragt. Den inhaltlichen Schlussstein dieses Bands bildet *Ilka Raschs* vertiefte Analyse von Andres Veiels Film *Wer wenn nicht wir*, an dem sie als Beraterin mitwirkte – und ein von Rasch eigens für diese Publikation geführtes Interview mit dem Regisseur selbst. Beschlossen wird das Buch sodann durch eine von *Martin Alexander Sieber* sorgfältig erarbeitete Bibliographie, die erstmals die gesamte Sekundärliteratur zu Bernward Vesper katalogisiert (und es uns erlaubt, Zitate aus der Vesper-Forschung in den Aufsätzen in Form von Kurztiteln nachzuweisen).

Die hier versammelten Beiträge sind keinem einenden, monolithischen inhaltlichen oder methodischen Prinzip verpflichtet. Sie alle aber, und das macht sie originell und spannend, würdigen Bernward Vesper als Künstler und seine *Reise* als wichtiges kulturelles Artefakt, als einen der signifikantesten Texte der deutschen Nachkriegsliteratur. Somit zieht dieser Band mit jahrzehntelanger Verspätung (und gut vierzig Jahre nach 1968) zumindest ansatzweise die Konsequenzen aus Peter Weiss' Panegyrik auf *Die Reise*: Möge er nur den Auftakt zu weiteren fundierten wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Bernward Vesper und seinem Schaffen bilden!

Ermöglicht wurde die Publikation dieses Bands durch einen grosszügigen Publikationsbeitrag der Société Académique de Genève (www.sacad.ch), für den an dieser Stelle ausdrücklich gedankt sei. Die Herausgeber möchten sich abschliessend von Herzen beim Frank & Timme-Verlag für die gute Zusammenarbeit und insbesondere bei allen beteiligten Autorinnen und Autoren

bedanken – nicht nur für die hervorragenden Beiträge, sondern auch für die engelsgleiche Geduld, mit der sie diesem Projekt durch viele Verzögerungen und Rückschläge die Treue hielten.

Bern und Zürich, im Dezember 2018
Thomas Richter und Julian Reidy

Vom *deaf, dumb and blind boy* zum *paperfighting man* – eine kulturpoetologische Analyse von Opferrollen, Sprachmacht und politischem Schreiben im Werk Bernward Vespers

1 Opferrollen und Ausbrüche um 1968

Am 23. Mai 1969 erscheint in Deutschland das Konzeptalbum *Tommy* der britischen Band The Who. Das Album erzählt in 24 Songs folgende Geschichte: Tommy wird kurz vor Kriegsende geboren. Sein Vater gilt als vermisst, sodass er erst nur bei seiner Mutter, dann bei ihr und einem neuen Stiefvater aufwächst. Nach Jahren kehrt der Vater jedoch aus Kriegsgefangenschaft zurück. Es kommt zum Streit um die Mutter, bei dem der Stiefvater getötet wird¹. Der kleine Tommy hat die Szene im Spiegel beobachtet und wird fortan *deaf, dumb and blind* (taub, stumm und blind) – ausgelöst durch seine Eltern, die ihm immer wieder einschärfen, er habe nichts gesehen, nichts gehört und dürfe niemals darüber sprechen. Es folgt eine harte Zeit für Tommy, in der er in seiner Wehrlosigkeit sexuellem Missbrauch, den Quälereien und dem Spott der anderen Kinder und Heilversuchen durch Drogen ausgesetzt wird. Eines Tages gerät der Jugendliche an einen Arzt, der feststellt, dass seine Sinne normal funktionieren – kein äußerer Einfluss kann ihn heilen, nur er selbst kann seinen „inner block“ überwinden. Dies gelingt Tommy schließlich durch einen veritablen Befreiungsschlag, indem er den Spiegel zerschlägt, in dem er damals die schreckliche Szene beobachtete. Tommy wird geheilt und wird zu einer Berühmtheit, einer Leitfigur für die Jugend. Zunächst mit großem Erfolg versucht er, seinen Anhängern den Weg zu seiner Befreiung nahezubringen, muss

.....
1 In einer etwas anderen Variante erzählt der 1975 entstandene Musikfilm von Ken Russell die Geschichte: Hier ist es der heimgekehrte Vater, der ums Leben kommt. Ob die Tötung absichtlich oder unabsichtlich passiert, ist in der Albumversion nicht ganz klar; in der Filmversion wird sie als unreflektierte Kurzschluss-handlung des neuen Partners gezeigt. Dieser Beitrag entspricht Teilen der Dissertation der Verfasserin: *Pro-
texte. Interaktionen von literarischen Schreibprozessen und politischer Opposition um 1968*. Bielefeld: transcript, 2016, S. 85–132 (ISBN: 978-3-8376-3283-5, PDF: 978-3-8394-3283-9). Die Herausgeber danken dem transcript Verlag für die erteilung der einfachen Nutzungsgenehmigung, welche den Abdruck dieses Beitrags ermöglicht (21.11.2018).

aber am Ende erkennen, dass er nur Gegenstand eines Trends gewesen ist und seine eigentliche Botschaft nicht verstanden worden ist.²

Der Song „1921“ lässt die Ursprungsidee der Band erkennen, die Handlung nach dem 1. Weltkrieg anzusiedeln. Jedoch verweisen etliche Themen und Motive des Albums, etwa die Heimkehrerproblematik nach langer Kriegsgefangenschaft, die angenommene Heilkraft von chemischen Drogen, das Flipperpiel, die Jugendbewegung und auch der „Rock Musician“, den Tommys Anhängerin Sally Simpson statt seiner heiratet, überdeutlich auf die Nachkriegszeit des 2. Weltkriegs. In der Filmfassung von 1975 ist die Handlung dann auch eindeutig dort angesiedelt, sodass zu vermuten ist, dass auch die Albumfassung von 1969 eigentlich schon in weiten Teilen die 1950er und 1960er Jahre vor Augen hat.

Interessant an dieser musikalischen Narration ist vor allem die Konstruktion der Figur Tommy. Tommy wird durch das Schlüsselerlebnis zum *deaf, dumb and blind boy*. Charakteristisch für diesen Zustand ist, dass er eine Opferrolle in jeglicher Hinsicht darstellt; man könnte fast sagen, dass die Figur des kranken Tommy als Allegorie des Opfer-Seins entworfen wird: Durch seine fehlenden Sinne (Sehen/Hören) einerseits und seine fehlende Artikulationsmöglichkeit (Sprechen) andererseits ist Tommy jegliche Chance genommen, die Umgebung seiner Kindheit wahrzunehmen, zu verstehen und in sie einzugreifen.³ Damit hat er keine Möglichkeit zur Tat, ist immer nur den Ergebnissen der Taten anderer ausgesetzt. Unter diesen Voraussetzungen trifft er permanent auf Menschen, die seine mangelnden Verstehens- und Handlungsmöglichkeiten ausnutzen und an ihm zum Täter werden. Seine erste eigene „Tat“, das Zerschlagen des Spiegels, führt dann schließlich zu seiner Heilung, seiner Befreiung vom Opfer-Status, seiner Möglichkeit, aktiv an der Gesellschaft teilzunehmen.

Die Konstruktion der Figur Tommy ist deshalb von Bedeutung, weil sie auf kleinem Raum eine Vielzahl von Elementen in sich vereint, die um 1968 im Diskurs um Opferschaften und Täterschaften signifikant sind – einem Diskurs, von dem wiederum Bernward Vespers Text *Die Reise* und besonders

2 Eine ausführliche Entstehungsgeschichte von Album und Film sowie alle Songtexte der Filmfassung bietet: Barnes, Richard/Townshend, Pete: *The story of Tommy*. Twickenham 1977.

3 Dass die Figur Tommy allegorisch konzipiert ist und eine weiterreichendere Form der Passivität und Einschränkung verkörpert, bestätigt auch eine Aussage Pete Townshends im Interview: „So I decided that the hero had to be deaf, dumb and blind, so that, seen from our already limited point of view, his limitations would be symbolic of our own.“ (Ebd., S. 30)

seine schriftstellerische Selbstverortung im Text stark geprägt sind. Doch dazu später mehr. Zunächst ist es für ein weiterführendes Verständnis interessant, die Konzepte von Täterschaft und Opferschaft, um die die Figur Tommy aufgebaut ist, genauer anzuschauen. Mit welchen Eigenschaften werden „Täter“ und „Opfer“ in der Erzählung in Verbindung gebracht? Und grundlegender: Was bedeutet es, „Täter“ oder „Opfer“ zu sein?

Ein aufschlussreicher Anfang ist ein Blick in die Etymologie der beiden Worte: Der Wortstamm „Tat“ und damit auch der Begriff „Täter“ gehen etymologisch auf die indogermanische Wurzel „dhē“ (= setzen, stellen, legen) zurück.⁴ Diese verweist also zunächst einmal wertneutral darauf, dass jemand eine Handlung an der Umwelt vornimmt, mit einer sichtbaren Konsequenz für sie bzw. Veränderung an ihr. Der heute vor allem gebräuchliche moralisch negativ besetzte Täterbegriff rekurriert auf das mittelhochdeutsche Wort „-tæter“, welches sich zunächst nicht als eigenständiger Begriff, sondern als Teil von Komposita wie „übeltæter“ oder „missetæter“ herausbildet.⁵ Aus diesem Einfluss heraus entsteht die heutige, juristisch geprägte Verwendungstradition des Begriffs für eine Person, deren Tat gegen ein Gesetz verstößt.

Schwieriger einzugrenzen ist der Opfer-Begriff, etymologisch zurückzuführen auf „offere“ im Lateinischen („anbieten“; „entgegen bringen“). Der Begriff stammt ursprünglich aus religiösen Kontexten: Hier gibt es also eine dritte, meist göttliche Instanz, der jemand etwas „entgegen bringt“, welches er durch eine Tat auf sie zubewegt. In dieser Verwendungsweise kann das „Opfer“ auch ein Gegenstand sein. Des Weiteren erfährt die Tat, die zum Opfer führt, im Kontext einer legitimen religiösen Handlung eher eine positive als negative Bewertung.

Seine negative Aufladung erhält der Begriff wiederum durch seine neuere säkular-juristische Verwendung im Sinne einer Person, die durch die Straftat eines anderen (eben eines „Täters“) einen Nachteil erfährt – die also etwas „anbieten“ muss, was sie nicht aufgeben will.

Durch diese neuere Verwendung wird auch die Frage nach Verantwortung für eine Tat berührt. Wird jemand „Opfer“, so geschieht ihm/ihr etwas Negatives außerhalb seiner/ihrer Verantwortung.

.....

4 Vgl. *DUDEN Herkunftswörterbuch*, Mannheim 2007, S. 838.

5 Vgl. ebd. sowie *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Bd. 2, Berlin 1989, S. 1203. Als selbstständiges Wort taucht „taeter“ erstmalig im 15. Jahrhundert auf.

Für die in diesem Aufsatz folgenden Überlegungen zu Täter- und Opferdiskursen um 68 ist es wichtig, beide hier angeführten Bedeutungsstränge des Wortes „Opfer“ im Hinterkopf zu behalten. Diese sind im Übrigen ein Sonderfall der deutschen Sprache – in anderen Sprachen werden sie, wie Kristin Breitenfellner herausarbeitet, klar voneinander getrennt, etwa im Englischen durch die Begriffe „victim“ und „sacrifice“.⁶

Was geschieht also im Fall von *Tommy*? Die Eltern entgehen der Verantwortung für die erste Tat (Töten) in Form einer weiteren Tat zu Tommys Nachteil: Sie bringen ihn zum Schweigen und versagen ihm damit fortan jegliche Teilhabe an der Gesellschaft.⁷ Damit wird Tommy Opfer ihrer Täterschaft – er muss seine gesellschaftliche Teilnahme unfreiwillig „darbringen“.

Gleichzeitig wird Tommy in seinem Schweigen und seiner Verslossenheit aber auch gewissermaßen zum Gegenstand, der zwar durch die Taten anderer bewegt werden kann, sich aber nicht selbst bewegt. In der Filmfassung ist diese Bewegungslosigkeit mehrfach visuell umgesetzt: Tommy wird vor seiner Heilung meist gezeigt, wie er von einem Erwachsenen mit sich gezerrt – also bewegt – wird, während seine wenigen eigenen Bewegungen explizit als ziel- und fruchtlos dargestellt werden. Nach seiner Heilung ist er dann in der Lage, sich ohne Einschränkung zu bewegen. Interessant ist nun, wie diese Heilung zustande kommt. Sie wird eingeleitet von einem Akt, in dem Tommy aktiv aufhört, „Opfer“ zu sein: Er setzt seiner Umwelt mit dem Zerschlagen des Spiegels eine erste eigene Tat entgegen, er verlässt die Sphäre des Passiv-Gegenständlichen und wird zu einer Person, die durch ihre Handlungen Veränderungen in ihrer Umwelt auslöst und verantwortet. So gelesen ist *Tommy* die Geschichte einer Emanzipation, eines Weges zu eigenständigem Handeln.

Betrachtet man die „Ur-Handlung“, das Zerschlagen des Spiegels, so zeigt sie sich indes als eine gänzlich symbolische Handlung, Schließlich ändert Tommy durch sie nichts Gravierendes an seiner Umwelt. Tommy schlägt den Spiegel, nicht etwa seine Eltern oder diejenigen, die ihn als „Opfer“ gequält haben. Er befreit sich also aus dem Opfer-Status in einem Spagat, in dem er zu

6 Vgl. Kristin Breitenfellner: *Opferlust*. In: *Falter*, 04.04.2012 (online unter <http://www.falter.at/falter/2012/04/03/opferlust>; abgerufen am 30.09.2012).

7 Die Schuld der Eltern wird in der Albumfassung kaum explizit thematisiert, während sie in der Filmfassung stärker in den Fokus rückt. Unter anderem verfügt der Song *Amazing Journey* im Film über eine zusätzliche Strophe, die in der Albumaufnahme nicht enthalten ist: „Now he is deaf / Now he is dumb / Now he is blind / The guilty are safe / but always accused by his empty eyes“ (zit. nach: Barnes, Richard/Townshend, Pete: *The story of Tommy*. Twickenham 1977, S. 20f.).

einem gewissen Grad selbst „Täter“ wird (indem er etwas „tut“ und den Zustand verlässt, in dem „etwas mit ihm getan“ wird), er aber gleichzeitig keine Schuld auf sich lädt durch die Schädigung anderer. Tommy schafft es, ein „Tünder“ zu werden, aber kein „Täter“ im juristischen Sinne. Dies ist der Kernpunkt der Befreiung, die Tommy erfährt – und die er sucht, seiner Generation weiterzugeben.

Etwa zur gleichen Zeit, in der Pete Townshend die „Erfolgsgeschichte“ des jungen Mannes Tommy konzipiert, notiert der junge deutsche Schriftsteller und Verleger Bernward Vesper in seinem einzigen Roman *Die Reise*:

Ich habe nicht darum gebeten, Europäer werden zu dürfen, geboren als Deutscher im Jahre 1938 in einer Klinik in Frankfurt an der Oder, als Kind von Mittelklasseeltern, die einem vertrottelten Traum vom Tausendjährigen Reich anhängen. Ich werde mir die Freiheit nehmen, die man mir vorenthalten hat, ich werde mich verwandeln [...].⁸

Auch der Protagonist und Erzähler der *Reise*, Bernward, empfindet seine familiäre Herkunftssituation als unfrei, als Opfer-Situation. Bisher, so suggeriert er, hat er an der Gestaltung seiner Umwelt keinen Anteil gehabt; den Gestaltungsspielraum haben, ähnlich wie im Fall von Tommy, bislang seine Eltern ausgefüllt. Doch er möchte sich „die Freiheit nehmen“, sich „verwandeln“ – und wie bei Tommy überkommt ihn diese Entscheidung schlagartig:

Plötzlich hörte ich eine Stimme einen kurzen Satz bestimmt aussprechen. Ich richtete mich auf, hörte dem Satz nach, der das ganze Innere des Autos ausfüllte. Und langsam begriff ich, daß ich selbst diesen Satz gesprochen hatte, ohne ihn zu formulieren, daß ich meine Stimme, die ich verloren hatte, [...], wieder beherrschte. ‚Jetzt werde ICH diese Sache einmal in die Hand nehmen.‘ [...] Ich fing an, meine Möglichkeiten zu überdenken und einen Plan zu machen. Ich war gestorben und wieder geboren worden. ICH war vorhanden, ein Subjekt, das der Welt nicht hilflos ausgeliefert war. (DR: 254)

.....
⁸ Vesper, Bernward: *Die Reise*, hg. von Jörg Schröder. Hamburg ⁷2009, S. 238. Im Folgenden im Text zitiert mit „DR“ und Seitenzahl.

Auch Bernwards Erfahrung ist also eine der Überwindung von gefühlter Sprachlosigkeit („meine Stimme, die ich verloren hatte“) und Passivität sowie der Entdeckung der eigenen Handlungsfähigkeit und des eigenen Subjektstatus („ICH war vorhanden, ein Subjekt, das der Welt nicht hilflos ausgeliefert war“). Seine titelgebende „Reise“ hat daher unter anderem auch die Bedeutungsdimension eines Wegs zur eigenen Emanzipation und Aktivität.⁹ In ausführlichen Rückblenden in seine Kindheit und Jugend, dem „EINFACHEN BERICHT“, schildert Bernward immer wieder seine passive, machtlose und nicht-erkennende Ausgangssituation, aus der er versucht, sich herauszuarbeiten. Die Gegenwart, in der er mit der Niederschrift des Romans beginnt, markiert dabei eine Art Umschlagpunkt – Bernward betrachtet sein gesamtes vorheriges Leben ohne Ausnahme als fremdbestimmt und unter dem Zeichen des Opfer-Seins. Dabei spielen vor allem seine Eltern, aber auch die Kultur, mit der sie sich identifizieren und die sie ihm vermittelt haben, eine Rolle:

Dreißig Jahre hat die Bourgeoisie uns in den Ohren gelegen, hat uns beschwätzt, verseucht, bevormundet, entmündigt, nicht nur: Bild, Schrift, Ton: toute la ‚réalité‘ ça veut dire: Produktionsformen, Kommunikationsformen, Produkte, Häuser, Straßen, Familien, Sprache – alles, um uns zu gut funktionierenden, weichen, gefügsamen Vegetables auszubilden. (DR: 264)

Interessant ist in diesem Kontext vor allem das Verhältnis zu seinem Vater, dem ehemaligen NS-Funktionär und ‚Blut und Boden‘-Dichter Will Vesper.¹⁰ Dadurch, dass der übermächtige, alles entscheidende und gestaltende Vater ebenfalls Autor ist, tritt im Falle Bernwards ein interessanter Aspekt seiner Opferschaft und Passivität hinzu: Macht und Ohnmacht, Täter- und Opferschaft, Selbst- und Fremdbestimmung sind in Bernwards Elternhaus ganz stark an die Kategorie der Literatur bzw. des Schreibens gebunden. Beide Eltern, vor allem aber der Vater, betonen häufig und vehement ihr Recht, das Lese- und Schreibverhalten des Sohnes zu reglementieren („Selbstverständlich

9 Zu anderen Deutungsdimensionen der „Reise“ im Werk siehe z.B. Glawion, bes. S. 26f. sowie Berendse, bes. S. 324.

10 Dieser Aspekt ist in der Forschung zu Bernward Vesper, meist vor dem Horizont der sogenannten „Väterliteratur“, relativ gut untersucht, weshalb ich hier nur knapp im Rahmen der konkreten Fragestellung darauf eingehen werde. Ausführliche Analysen des Vater-Sohn-Verhältnisses finden sich beispielsweise bei Karlheim oder Brandstädter.

haben wir das Recht, zu lesen, was in Deinem Zimmer liegt.“ (DR: 480) / „Solange Du in diesem Hause bist, bestimme ich, was Du liest und was Du nicht liest“, sagte mein Vater.“ (DR: 382))

Indem der Vater seinem Sohn den Zugang zu bestimmten Texten verwehrt und darüber hinaus den Anspruch geltend macht, dessen eigene Textproduktion zu kontrollieren, macht der angehende Autor Bernward eine Erfahrung, die der von Townshends „Tommy“ ähnlich ist: Er darf bestimmte Elemente der (Text-)Welt nicht sehen, darf sich in dieser aber auch nicht frei artikulieren. Es sind die Eltern, bei Bernward vor allem der Vater, die genau regulieren, was der Sohn sehen, hören und sagen darf – und ihn damit zu einer passiven, den Taten Anderer ausgelieferten Rolle verdammen. Besonders deutlich wird diese Ohnmachtserfahrung Bernwards in der folgenden Szene:

ES WAR AN EINEM ABEND IM JULI, die Verandatür stand auf, ich saß in meinem Bett, die Nacht kam. Ich stand auf, ich teile die Vorhänge und sah hinaus in die schwarzen Schatten des Parks. [...] Ich wollte etwas aufschreiben, ich wollte morgen, wenn ich es las, noch einmal diesen Augenblick erleben. Ich schrieb: ‚Es handelt sich um eine Sternennacht.‘ Ich konnte das Heft kaum erkennen, ich schrieb es einfach blind hin. Ich sagte mir den Satz noch einmal laut vor. Ich merkte, wie erbärmlich er klang, nichts von diesem Sommer, der den Atem anhielt, nichts von meinem zitternden Körper unter dem dünnen Nachthemd. Ich legte den Bleistift hin. Ich kroch in mein Bett zurück. [...] Am nächsten Tag sagte meine Mutter beim Mittagstisch: ‚Unser Sohn ist unter die Dichter gegangen.‘ Sie holte unter dem blauweiß bedruckten Set das Heft hervor und las: ‚Es handelt sich um eine Sternennacht. Aus. Weiter ist der Roman bisher nicht gediehen.‘ Ich erstarrte. Ich hörte ein unbändiges Gelächter. Ich fühlte, daß ich unter eine schäbige Bande geraten war, ich sprang auf, wollte hinausstürzen. ‚Bei Tisch bleibt man sitzen, bis alle fertig sind!‘ sagte mein Vater. Später erstellte Herr Doktor Schmidt, der Sekretär meines Vaters gewesen war, ein ‚Hausquartett‘, in dem alle geflügelten Worte des Hauses enthalten waren. ‚Haben Sie vielleicht: Es handelt sich um eine Sternennacht? Bedauere, aber haben Sie vielleicht...‘ Ja, sie hatten keine Schwierigkeiten, das auszudrücken, was sie empfanden. Ich war eingekreist. (DR: 344f.)

Bernwards kindliche Unterlegenheit und Ohnmacht wird ihm offenbar durch seine mangelnde verbale Ausdruckskraft: Er kann nichts schreiben, was für die Gesellschaft bedeutsam ist, und das verbannt ihn an das unterste Ende der familiären Hierarchie, fordert implizit Stummheit und Passivität von ihm. Er soll besser schweigen, vermittelt ihm seine Familie an dieser Stelle.¹¹

Dieser Zwang zum Schweigen und der verwehrt Zugang zu Wissen, Erkenntnis und Ausdrucksvermögen sind Themen, die sich durch Bernwards Kindheitserzählungen hindurch ziehen. Es ist daher wenig überraschend, dass Bernwards Versuche, aus der Rolle des *deaf, dumb and blind boys* auszubrechen, über das Schreiben laufen. Auch Bernward wählt damit, ähnlich wie Tommy, einen Weg, der das Täter-/Opfer-Verhältnis nicht einfach umkehrt, sondern zu vermeiden sucht. Bernward schlägt nicht seinen autoritären Täter-Vater – er beginnt, gegen ihn anzuschreiben.¹² Seine neuen Erfahrungen von Macht und Subjektstatus speisen sich daraus, dass er endlich auch Worte hat, die für die Gesellschaft relevant sind. Er ist nicht mehr Opfer der Worte anderer, sondern ist selbst einer Stimme, einer Sprache und damit letztlich einer Handlung mächtig.

2 Identitäts- und Schreibprobleme nach dem Ausbruch

Bernward und Tommy finden also beide eine zunächst erfolgreich scheinende Lösung, ihren Opfer-Status abzulegen und Handlungsmacht zu erlangen, ohne dabei als neue „Täter“ auf neue Opfer angewiesen zu sein. Gleichzeitig ist diese neu entdeckte Lösung kaum weniger von Hass, Ablehnung und Abgrenzung geprägt – sie kann nur als feindliche Frontstellung gegenüber der Elterngeneration gedacht werden. Dies zeigen nicht nur viele Passagen der *Reise*, sondern

11 Als Gegenentwurf zu Bernwards folgenlosen Worten fungieren im EINFACHEN BERICHT die Worte des Vaters. Es finden sich immer wieder Passagen, in denen die Worte des Vaters als im höchsten Maße wirkungsmächtig, gewaltgeladen und konsequenzenreich erscheinen – etwa, als der Vater Bernward für ein Fehlverhalten mit „einem neuen Sprachstoff“ (DR: 395, Hervorhebung von mir) bestraft.

12 Passend dazu bezeichnet Axel Schalk Vesper als „literarischen Vatermörder“ – und spricht damit genau jenen von Vesper eingeschlagenen Weg an, die Konfrontation mit dem Vater und das Ausagieren der neu entdeckten Macht gegen ihn auf rein literarischer Ebene zu suchen. (Schalk, Axel: *Nach dem Aufstand ist vor dem Aufstand. Autobiographische Prosa im Kontext der Achtundsechziger: Urs Jaeggi, Uwe Timm, Bernward Vesper*. In: *literatur für leser* 32 (2009), S. 211–220, hier S. 220).

Interessant in diesem Zusammenhang sind auch Mathias Brandstädters Überlegungen zur Frage, inwiefern die *Reise* auch als ein Aufgreifen und Dekonstruieren bekannter Texte des Vaters gelesen werden kann – mit anderen Worten, inwiefern Vesper das Werk des Vaters schreibend vereinnahmt und systematisch zerstört. (vgl. Brandstädter 2006, bes. S. 30)