

# PROTHESENPOESIE: ÜBER EINE ÄSTHETIK DES EXILS MIT BEZUG AUF BARBARA HONIGMANN, ANNA SEGHERS, KONRAD MERZ UND HERTA MÜLLER - DOERTE BISCHOFF

## Abstract

In literary and essayistic texts witnessing an experience of expulsion, flight and exile, images and configurations of bodily injury and mutilation are remarkably frequent. These images not only reflect violent and often traumatic segregation and irreversible ruptures in individual biographies but also refer to constructions of a collective body as it is present in notions of the nation or the fascist concept of ethnic community. The article shows that by foregrounding images of mutilated and fragmented bodies exile narratives by Barbara Honigmann, Anna Seghers and Konrad Merz problematize the idea of an originally intact body or home which can be restituted by nostalgic imagination. Instead fragmentation and loss appear as the condition of a writing which by explicitly taking up practices of the artistic avant-garde explores an exilic poetics of prosthesis that marks not only the impact of historical reality on writing but also constitutes and reveals intertextual correspondences between literary texts and testimonies of exile of different times and contexts.

In literarischen und essayistischen Texten, die eine Exilerfahrung bezeugen, begegnen immer wieder Bilder und Figuren körperlicher Verletzung und Verstümmelung, die einen gewaltsamen und unwiderruflichen Bruch mit dem Gewesenen vor Augen stellen. Alfred Döblin setzt etwa die Erfahrung des Exils, das ihn von der deutschen Sprachgemeinschaft, die ihm Voraussetzung für sein literarisches Schaffen schien, abtrennte, der einer Amputation gleich.<sup>1</sup> Vladimir Nabokov, der als 18jähriger bereits durch die Oktoberrevolution aus Russland vertrieben worden war und 1937 vor den Nazis von Berlin nach Paris, 1940 weiter in die USA floh, beschreibt den eng mit seiner Exilbiografie verknüpften Sprachwechsel vom Russischen zum Englischen als „exceedingly painful – like learning anew to handle things after losing seven or eight fingers in an explosion“.<sup>2</sup> Was zunächst als überaus naheliegende Figuration traumatisierender Ausgrenzungs- und Verusterlebnisse erscheint, erweist sich bei näherer Betrachtung als komplexes Verhandlungsfeld, auf dem Verhältnisse von Repräsentation und Zugehörigkeit, Naturalisierung und Normativität zur Disposition gestellt werden. Inwiefern werden, so ließe sich etwa fragen, durch entsprechende Körpermetaphern in Exilkontexten Vorstellungen von ursprünglicher Ganzheit und naturgemäßer Zugehörigkeit aktiviert und möglicherweise auch transformiert? Inwiefern kommt über die Beschreibung von Ausgrenzungen, die jeweils mit historisch spezifischen Gewaltgeschichten verknüpft sind, als Körpergeschehen auch die Vorstellung des Gemeinschaftskörpers in den Blick, die in ihrer Neukonzeptualisierung durch die Romantik für die Moderne überaus wirkmächtig

war und in der rassistischen Adaption und Umdeutung im 20. Jahrhundert noch einmal eine Zuspitzung erfuhr?

### Schreiben und Exil: Barbara Honigmann

Eng gebunden an Reflexionen über Gemeinschaft und Zugehörigkeit zeigt sich die Rede von der Verletzung durch Ausgrenzung etwa bei Barbara Honigmann, deren Texte immer wieder dem Exil der eigenen Eltern und damit der Verfolgung und Vertreibung der Juden aus Deutschland nachspüren. Hier taucht die Metapher der körperlichen Verstümmelung als Bild für eine gewaltsame und unwiderrufliche Zertrennung auf, die eine Rückkehr zu einem früheren Zustand unmöglich mache: „Eine Verstümmelung mag nach fünfhundert Jahren etwas weniger schmerzen, aber heilen können Verstümmelungen nicht. Das abgehackte Bein wächst ja bekanntlich nicht nach.“<sup>3</sup> Das Beispiel Honigmanns ist hier besonders interessant, weil festgestellt wird, dass die Verstümmelung nicht nur auf Seiten der Vertriebenen bzw. ihrer Nachkommen, nachhaltige Folgen hat, sondern auch auf der Seite der Täter: „beide, die Juden und die Gojim, gehen aus dieser Trennung verstümmelt hervor“. Damit wird jede Vorstellung einer intakten Gemeinschaft, von der einige ausgeschlossen werden, während andere ihr (weiterhin) zugehören und unversehrt bleiben, zurückgewiesen. Indem das abgehackte Bein auch auf die von der Gemeinschaft abgetrennten Juden beziehbar ist, wird dieser Trennungsakt gewissermaßen auch als Schnitt ins eigene Fleisch lesbar. Das Changieren zwischen Einheit, die nur mehr als gewaltsam zerstörte in den Blick kommt, und Zweiheit, die nicht überwunden werden kann, sondern allenfalls im Sinne einer ‚negativen Symbiose‘ (Diner) fortbesteht, ist offensichtlich charakteristisch für die hier evozierte Konstellation nach der Vertreibung bzw. nach der Katastrophe. Dies entzieht auch Hoffnungen den Boden, eine andere Form der Gemeinschaft könne mit den alten Kategorien und Zugehörigkeiten auch Verletzungen überwinden. In dem zitierten Text, Honigmanns Briefroman *Alles, alles Liebe*, wird dies explizit auch mit dem sozialistischen Projekt in Verbindung gebracht, aus der antifaschistischen Exilerfahrung heraus das ‚andere Deutschland‘<sup>4</sup> auf deutschem Boden zu begründen. Diese Hoffnung, von der die Biografien von Honigmanns Eltern getragen sind, die nach 1945 ihr Exilland England verließen, um als überzeugte Kommunisten die DDR mit aufzubauen, erscheint im Rückblick der Tochter als Verleugnung von Trennung und Versehrung und damit auch als Verleugnung des eigenen Judentums, das im Horizont des neuen Einheitsbekenntnisses nicht artikuliert oder erinnert werden kann.

Mit dem Beharren auf dem Bild des versehrten, verstümmelten Körpers wird dagegen nicht nur die Erinnerung an konkrete, individuelle Schmerz- und Verlusterfahrungen wach gehalten, sondern auch die Einsicht in eine ‚nicht-heilende‘ Zerteilung, die kollektiven Ganzheitsversprechen widersteht. Der antifaschistische Gründungsmythos der DDR, der sich über eine behauptete Kontinuität zum Exil legitimiert und zugleich als dessen endgültige Überwindung erscheint, wird bei Honigmann kritisch aus einer Perspektive befragt, die daran erinnert, dass die Emigration gerade für die vertriebenen Juden „nicht einmal das Schlimmste gewesen“<sup>5</sup> sei. Gerade indem das Wissen um die Shoah auch die ihr Entkommenen ein Leben lang heimsucht, wird deutlich, dass ein Erinnerungsnarrativ, das die nationalsozialistische Judenverfolgung als Problem ‚der anderen‘ oder gar nicht erzählt, auf fatalen Abspaltungen und Verleugnungen beruht. Wo diesen, wie bei Honigmann, jedoch nachgespürt wird, eröffnet sich ein anderes Verhältnis zum Exil und konsequenterweise zu den mit ihm verknüpften Verstümmelungen und Verlusten. In *Eine Liebe aus nichts* wird die kritische Auseinandersetzung mit Gemeinschaftsangeboten, die auf dem Versprechen einer Aufhebung des Exils beruhen, unmittelbar mit dem Entschluss der Erzählerin verknüpft, die DDR und letztlich Deutschland insgesamt zu

verlassen. In Frankreich, dem Land, in dem sie stattdessen zu leben sich entschließt, kann sie an keine Herkunftsgeschichte und keine vorausgehende Bindung anknüpfen. Die Wahl des Ortes ist also weder an das Versprechen einer Heimkehr noch unbedingt an die Erwartung gebunden, hier in eine völlig andere, bessere Gemeinschaft aufgenommen werden zu können. Im Vordergrund steht vielmehr das intensive Bewusstsein, sich für ein Exil zu entscheiden, das mit einer gewissen Ungebundenheit auch die Freiheit impliziert, Brüche, Verletzungen und Verluste sichtbar und artikulierbar zu machen, für die es innerhalb der verschiedenen nationalen Gemeinschaftsnarrative keine Ausdrucksmöglichkeiten gibt.

Diese Selbstsituierung an den Rändern, im Übergang oder Transit zwischen Räumen und Gemeinschaften, wird dabei ausdrücklich immer wieder mit dem historischen Exil in Verbindung gebracht. Durch diesen erinnernden Rückbezug erscheint dieses aber gerade nicht aufhebbar: „Ellis Island ist meine Heimat“<sup>6</sup>, stellt das erzählende Ich fest und auch die Replik ihres Partners, Ellis Island gebe es doch schon lange nicht mehr, ändert daran nichts. Die Rückwendung auf das historische Exil und die mit ihm verbundenen Verletzungen bedeutet gleichwohl nicht ein Verharren in einem Zustand der Passivität, in der Heimatverlust und Entwurzelung stets als von außen erlittene aktualisiert werden, vielmehr ändert und erweitert die aktive Entscheidung für das Exil dessen Kontexte und Konnotationen. Die Trennung, die mit dem Weggang aus Berlin vollzogen wird, erscheint ausdrücklich als ein „Abschneiden und Abreißen, das weh tat“<sup>7</sup>, das aber zugleich als Akt einer (ambivalenten) Selbstermächtigung gekennzeichnet ist, der den Beginn des Schreibens markiert: „Ich begriff, dass Schreiben Getrenntsein heißt und dem Exil sehr ähnlich ist“.<sup>8</sup> Diesen Zusammenhang stellt auch Vilém Flusser her, wenn er eigene Exilerfahrungen – er floh 1937 aus Prag nach London, von wo aus er später nach Brasilien emigrierte – nicht nur im Sinne eines Erleidens von Schmerz und Verlust beschreibt, sondern auch mit Vorstellungen von Selbst-Amputation und der aktiven Kappung von Wurzeln verknüpft, wodurch mit der Notwendigkeit, immer wieder neu zu beginnen und Verluste zu kompensieren, ein kreatives Potential mobilisiert wird.<sup>9</sup> Ein solches Schreiben lässt sich mit Bezug auf die Metaphorik der Körperverletzung als prophetisches begreifen, insofern es nicht aus dem Bezug auf einen intakten, der Verletzung vorgängigen ‚ganzen‘ Körper als organisches Bild einer ursprünglichen Beheimatung entspringt, sondern gerade aus einer Abtrennung,<sup>10</sup> die zur Ausbildung immer neuer Ersatzheimaten nötigt. Diese werden jedoch nicht als gewissermaßen neue Einkörperungen figuriert, vielmehr halten sie Verletzungen, Brüche und Diskontinuitäten präsent, indem sie an ein Leben „im Zwiespalt“<sup>11</sup> gebunden bleiben. In diesem erinnern neue Bindungen an alte, abgerissene und Konstruktionen von Zugehörigkeit, Rückkehr und Ankommen,<sup>12</sup> sind dabei aber nie ganz zu trennen von jener anderen Herkunftserzählung, die um „die Paßwörter“ „Emigration, KZ, Widerstand, Jude“ kreist.<sup>13</sup>

Das die (Selbst-)Narration motivierende Begehren ist nur scheinbar ein „Begehren nach Rekonstitution, nach Restauration“, sondern, wie Derrida es in Bezug auf Exilkonstellationen formuliert hat, eher ein Begehren, eine Sprache zu erfinden, in welcher „das empfindliche, schmerzhaft, aber kaum lesbare Phantomglied, aus Spuren, Malen, Narben“ entzifferbar bliebe.<sup>14</sup> Erinnerung wird in diesen Texten Honigmanns als eine Art ‚re-membrance‘ vorgeführt, als ein Wieder-Zusammenfügen verstreuter und häufig verloren geglaubter Teile des Eigenen, die etwa als Glieder einer Familie oder einer jüdischen Gemeinschaft Gestalt annehmen. Auf diese Weise tritt auch die Körperlichkeit der Exilerfahrung hervor, während zugleich die metaphorische Rede vom Gemeinschaftskörper durch Brüche und Diskontinuität markierende Textverfahren wie der wiederholenden Rückwendung, der Überblendung

und der Montage – in *Eine Liebe aus nichts* werden Teile des Nachkriegstagebuchs des Vaters eingefügt – problematisiert wird.<sup>15</sup>

### **Erzählen als Weiterleben: Anna Seghers' *Transit***

Ein Blick auf Anna Seghers' 1941 und 1942 im unmittelbaren Eindruck eigener Exilerlebnisse in Frankreich geschriebenen Roman *Transit* demonstriert, dass auch hier bereits eine Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Gemeinschaftskonzepten im Exil im engen Bezug auf Bilder körperlicher Versehrung stattfindet. Was bei Honigmann als Distanz zwischen dem antifaschistischen Exilverständnis der Eltern und der Hinwendung der Tochter zu einem nicht in einer neuen sozialistischen Gemeinschaft aufhebbaren jüdischen Exil, das Brüche offenhält, erscheint, präsentiert sich hier eher als Konstellation gleichzeitiger Tendenzen und Möglichkeiten. Für den namenlosen Ich-Erzähler, der wie Tausende anderer auf der Flucht vor den nach Frankreich einmarschierenden deutschen Truppen ist, die sein Leben erneut, nun auf fremdem Boden, bedrohen, wird zwischen all den Fliehenden vor allem eine Figur zu einem bedeutsamen Gegenüber: der ehemals mit ihm in einem französischen Arbeitslager internierte Mithäftling Heinz, dem wie ihm die Flucht gelingt, aber nur, weil viele ihm helfen. Denn Heinz, der „von den Nazis halb tot geschlagen worden war im Jahre 1935, [und] der dann im deutschen Konzentrationslager gesessen hatte“<sup>16</sup>, hat schließlich im Spanischen Bürgerkrieg ein Bein verloren und kann nur fliehen, weil andere ihm gemeinsam über die Mauer helfen, ihn abwechselnd tragen.<sup>17</sup> Dass der auf nahezu wundersame Weise Gerettete auf seiner Flucht sogar schneller vorankommt als der Erzähler, wie beide bei einer späteren Begegnung in Marseille rekonstruieren, führt Heinz darauf zurück, dass jener im Gegensatz zu ihm allein war.<sup>18</sup> Um ihn herum versammelt sich dagegen eine Gemeinschaft der uneigennützig Helfenden, weil er, wie der Erzähler immer wieder beschreibt, eine besondere Ausstrahlung und Gabe hat, jedes Gegenüber als gemeint anzusprechen und menschliche Regungen in ihm zu wecken.<sup>19</sup> Die Schilderung der von Heinz ausgehenden Wirkungen hat durchaus verklärend-idealisierende Züge, indem sie etwa in die Nähe biblischer Wundererzählungen aus dem Kontext des Exodus-Buches gerückt und sogar als deren Überbietung inszeniert werden: „Wenn es Heinz wahrhaftig gelungen war, diesen Burschen zu einer uneigennützig Handlung zu bewegen, dann war das Wasser, das Moses aus dem Felsen geschlagen hatte, die pure Spielerei.“<sup>20</sup> Heinz' Begabung wird ausdrücklich als eine beschrieben, die über die Gebrechlichkeit des menschlichen Körpers, „den man verstümmeln und quälen kann“<sup>21</sup>, triumphiert.

Doch die Dichotomie von Körper und Geist, der sich in dem hellen und scharfen Blick des Invaliden auf seine dadurch regelrecht beseelte Umgebung zeigt,<sup>22</sup> ist nur ein Deutungsangebot des hier Erzählten. Ein anderes erwächst aus der Akzentuierung des verkrüppelten Körpers des Einbeinigen, der, als er das erste Mal auf Krücken steht und in der Sonne seinen „eigenen abgehackten Schatten“<sup>23</sup> sieht, der Verzweiflung nahe ist. Dass sein Verlust als Opfergabe („meine Knochen und mein Blut und meine Jugend“<sup>24</sup>) für eine neu zu begründende Gemeinschaft letztlich als sinnhaft verstanden werden könne, erscheint ihm, wie auch die Aussicht, selbst in Zukunft noch einmal Teil einer solchen sein zu können, nur mehr als schwache Hoffnung. Doch in der Reaktion anderer auf seine Gebrechlichkeit, die auch in der Erinnerung an seine Erscheinung neu belebt wird, entsteht so etwas wie der Vorschein einer Gemeinschaft angesichts der Versehrungen von Krieg, Vertreibung und Exil. Hier finden sich offensichtlich Ansätze, Ideen zur Bildung einer Exil-Gemeinschaft im Zeichen eines gegen den Faschismus gerichteten Humanismus literarisch zu gestalten. Tatsächlich stand der *Erste Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur* 1935 in Paris im Zeichen eines solchen Humanismus, der ge-

wissermaßen als kulturelle Waffe einer politisch propagierten antifaschistischen Einheitsfront ins Feld geführt werden sollte.<sup>25</sup> In diesem Kontext ist es bemerkenswert, dass Seghers' Roman die humanisierende Wirkung von einem Verstümmelten ausgehen lässt, der als solcher nicht als starker, souveräner Kämpfer für eine Idee in den Blick kommt, sondern der vielmehr durch seine Verletzung Menschen um sich sammelt. Indem Humanismus ausdrücklich an Körperlichkeit und Gebrechlichkeit geknüpft erscheint, deutet sich hier eine Umschrift klassischer Humanismuskonzepte an, die eher zu einer idealistischen Überbietung von Materialität und Körperlichkeit tendieren. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch, dass der Text christliche Opfernarrative – der geschundene Körper des Heilsbringers – aufruft, ohne jedoch eine heilsgeschichtliche Deutung der historischen Ereignisse konsequent nahezulegen. Um den Verehrten oder gar infolge seines (Opfer-)Todes formiert sich keine neue Gemeinschaft, vielmehr bleibt die Wirkung der Begegnung mit ihm auf einzelne, vor allem ihn als Mensch in seiner Verletzlichkeit und Hilflosigkeit betreffenden Akte der Fürsorge und Humanität beschränkt. So bewegt sie den Erzähler, dem jede Erinnerung an einen Zustand vor dem Zusammenbruch der alten Welt, vor Verfolgung, Internierung und Flucht, abhanden gekommen ist,<sup>26</sup> dazu, dem Verehrten ein Schiffsticket abzutreten, das ihm die Passage in ein sicheres Exilland ermöglicht. Er selbst jedoch bleibt in Marseille, an der Grenze des alten Europas, das von Flüchtlingsströmen<sup>27</sup> durchzogen wird, in dem Familien, Paare, Gemeinschaften getrennt werden und auf den Straßen überall „Menschen [...] mit zerfetzten Gliedern“<sup>28</sup> liegen. Für ihn ist Marseille nicht der Abfahrts- und Durchgangsort zu einer Zuflucht am anderen, fernen Ort, die womöglich mit dem Versprechen einer neuen Beheimatung verbunden ist, er bleibt ‚im Transit‘, im Übergang und Zwiespalt (s.o.). Durch ihn als Fokalisierungsinstanz wird die unübersichtliche Situation der Flucht, in der alles aufs Spiel gesetzt erscheint und neue Orientierungen und Gemeinschaften allenfalls flüchtig aufscheinen, als solche erfahrbar gemacht. In seiner Unzugehörigkeit zu Parteien, religiöser Gemeinschaft und selbst zur Masse der Transitäre, die ihre Abreise mit unterschiedlichen Zielen entschlossen betreiben, erscheint er auf sich selbst zurückgeworfen und gerade darin als Seismograph und Aufzeichnungsmedium für eine Gegenwart, die aus der Verknüpfung mit Vergangenen herausgesprengt erscheint und aus der keine haltgebenden Zukunftsentwürfe heraus zu begründen sind. In dieser Perspektive erscheinen seine Auskunfts, „ganz leer“<sup>29</sup> zu sein, die damit korrespondiert, dass man nichts über seine Herkunft, seine Familie, seine Vorgeschichte jenseits von Lager- und Fluchterfahrungen erfährt, und die Information, dass er Monteur sei, durchaus zusammen zu passen.

Der Ort des Erzählens wird so als eine Leerstelle oder eine Lücke gestaltet, die den beschriebenen Erzählfragmenten, die hier montageartig zusammentreten, Raum gibt. Montiert erscheinen, wie die Forschung detailliert herausgearbeitet hat, unterschiedlichste Fragmente von realen oder plausiblen Erzählungen von Flüchtlingschicksalen, historischen Bezügen (z.B. auf die Völkerwanderung), literarischen Verweisen (z.B. auf Kafkas Türhüter-Parabel), sowie zahlreichen biblischen und mythologischen Anspielungen,<sup>30</sup> wodurch eine Art Kaleidoskop von Stimmen und Perspektiven entsteht, die sich nicht zu einem kohärenten Narrativ verdichten, das der Fluchterfahrung etwa einen übergeordneten Sinn beilegte. Wenn der Erzählstrang um die Figur des einbeinigen Kommunisten Heinz und auch die utopisch-harmonisierende Vision am Schluss, in der sich der Erzähler als Teil eines europäisch-französischen Widerstandskollektivs imaginiert, auch mehrfach in diesem Sinne gelesen worden ist,<sup>31</sup> so wird dies doch nicht der erzählerischen Konstruktion gerecht, die die zentrale Figur nicht nur von sich erzählen lässt, sondern diese zu einer Figuration des Erzählens unter den katastrophischen Bedingungen von Ge-

walt, Vertreibung und Exil macht. Zwar akzentuiert der Text durchaus, dass mit dem Erzähler-Monteur jemand die literarische Sphäre betritt, der als Arbeiter bis dahin eher mit Handfestem beschäftigt war und dessen Interesse eher dem Draht verarbeitenden Eisendreher oder den Netze knüpfenden Fischern – beide lenken den Blick auf das Materielle des Erzählstoffs sowie die konstruktive Tätigkeit der Vertextung – gilt. Zugleich ist aber deutlich, dass dieser Erzähler kein ‚realistischer‘ Monteur, sondern selbst als Kunstfigur gestaltet bzw. ‚montiert‘ ist,<sup>32</sup> die weniger eine sozialistische Agenda als vielmehr eine Poetik des Exils erprobt. An die Stelle einer identifizierbaren Figur, deren Fluchterzählung womöglich exemplarischen Charakter hätte, tritt hier eine komplexe Konstellation von geborgten, erfundenen, angenommenen Identitäten, die dem Protagonisten, dessen Name „aus dem Spiel“<sup>33</sup> bleibt, das Überleben ermöglichen. Einen ersten fremden Namen, der als solcher ungenannt bleibt, legt er sich zu, als er als Flüchtling bei der Anmeldung in einer Pariser Herberge seine Identität verbergen will. Er behält ihn auch bei seinem ersten Konsultatsbesuch bei, bei dem er eigentlich die Angelegenheiten eines ihm unbekanntem Flüchtlings namens Weidel zu regeln versucht, der sich in derselben Herberge das Leben genommen hat und dessen Hinterlassenschaft in Gestalt eines Koffers ihm regelrecht zugefallen ist. Da er hier abgewiesen wird, behält er den Koffer, der immer noch die Papiere des Fremden enthält, und beginnt allmählich, ihn auch für seine eigenen Habseligkeiten zu verwenden. Auf seiner Flucht von Paris, das inzwischen von den Deutschen besetzt ist, nach Südfrankreich hält er sich für eine Weile bei einer ehemaligen Freundin auf, die sich darum kümmert, dass der Papierlose einen Flüchtlingsschein bekommt. Es handelt sich um einen Schein, „den ein Mann aus dieser Gemeinde wohl zurückgegeben hatte, als er andere, bessere Papiere bekam. Seidler hatte der Mann geheißen, dessen schlechterer Schein für mich der bessere war“.<sup>34</sup> Besonders nützlich und überzeugend erscheint ihm dabei der Umstand, dass das Dorf, in dem der Mann namens Seidler gemeldet war, „glücklicherweise verbrannt“ sei „mit dem Einwohnerregister“.<sup>35</sup> Offenbar werden Papiere nicht nach der Kategorie richtig (auf einen bestimmten Menschen ausgestellt und verweisend) oder falsch (im Sinne einer Fälschung oder Täuschung) unterschieden, sondern danach, ob sie gut, also funktional sind oder nicht. Unterläuft diese Perspektive bereits die staatlichen Passregime, so wird zudem deutlich, dass diese sich insofern verselbstständigt haben, als dass die ursprünglichen Heimat- bzw. Herkunftsorte der im Pass Bezeichneten gar nicht mehr anders als auf dem Papier existieren.

Das Identitätspapier verliert damit seine Verweisfunktion und tritt als existentiell notwendiges Attribut oder gar als prothesenhafter Teil des Menschen in Erscheinung. Mit seinen neuen Papieren hat der Erzähler das Gefühl, „vollständig mit [s]einen Papieren in Ordnung“<sup>36</sup> zu sein, er kann sich also im System problemlos bewegen, jedoch gerade ohne dass er durch dieses eindeutig identifiziert werden könnte, da sein Ausweis auf einen anderen ausgestellt ist. Der Hinweis auf das verbrannte Dorf bringt zudem noch einmal in Erinnerung, dass der Hintergrund für diese Entkopplung der Identitätspapiere von den realen Orten und Personen, die sie beglaubigen sollen, ein Szenario katastrophischer Zerstörung und Vernichtung ist. In der Situation der Flucht, aus der heraus kein Rückgriff auf einen ursprünglichen Zustand, auf Herkunft und Heimat mehr möglich ist, verschiebt sich die Funktion der Papiere von einer zeichenhaften Verweisfunktion auf eine der Substitution: Das Papier ersetzt den nicht mehr vorhandenen Heimatort, in gewisser Weise ersetzt es sogar die Identität seines Trägers, die es ursprünglich einmal hatte bescheinigen sollen. Diese Situation ist hochgradig ambivalent, da sie einerseits bedeutet, dass der einzige zumindest vorübergehende Sicherheit gebende Halt nun in den Papieren liegt, die zudem angesichts der schnell wechselnden Machtverhält-



nisse immer davon bedroht sind, ‚schlechte‘ bzw. als ungültig angesehene Papiere zu werden. Andererseits ermöglicht die tendenzielle Loslösung der Papiere von ihrer Referenz unter bestimmten Umständen einen strategischen Umgang mit den Dokumenten, die bezeugen, dass der einzelne ‚in (der) Ordnung‘ ist, während er zugleich von dieser Ordnung nicht vollständig kontrolliert werden kann. In *Transit* besucht der Erzähler in Marseille wiederum das mexikanische Konsulat, wo er nochmals versucht, den Koffer des Toten, der im Begriff gewesen war, nach Mexiko zu fliehen, zu deklarieren, damit dieser an mögliche Angehörige weitergegeben werden kann. Dabei ereignet sich jedoch eine folgenreiche Verwechslung, auf deren Aufklärung er mit der Zeit auch nicht mehr insistiert: Seidler und Weidel werden für zwei Namen derselben Person gehalten. Da Weidel als Schriftsteller bekannt ist, wird angenommen, dass es sich dabei um den Künstlernamen Seidlers handelt. Die eindrückliche und wiederholte Beschreibung der Passformalitäten, des endlosen Anstehens um Einreise-, Ausreise- und Transitvisa in den Konsulaten, welche die Existenz der Flüchtenden vollständig auszufüllen scheint, hat im Roman ihren Gegenpart in der Betonung der Mühelosigkeit, mit der der Erzähler, ohne dass er dies ausdrücklich betriebe, sämtliche Papiere und damit schließlich die Möglichkeit der Ausreise bekommt. Allerdings lauten diese Papiere auf den Namen eines Toten: „Er brauchte also nur tot zu sein, und schon war die Überfahrt beglichen, sein Dossier voll von den besten Papieren, die ihre Nützlichkeit desto besser erwiesen, je sicherer er verweste.“<sup>37</sup> Die Bürokratie der Nationalstaaten funktioniert, wie hier im Moment ihrer Krise offenkundig wird, offenbar dann besonders effektiv, wenn die Menschen, die sie zu registrieren sucht, gar nicht mehr existieren. Hannah Arendt, selbst als ‚feindliche Ausländerin‘ im französischen Lager Gurs interniert und insgesamt vierzehn Jahre lang staatenlos, nennt in ihrem Essay „Wir Flüchtlinge“ Pässe und Geburtsurkunden „das soziale Mordinstrument [...], mit dem man Menschen ohne Blutvergießen umbringen kann“.<sup>38</sup>

Der Erzähler, der im Besitz von auf den Namen Weidel ausgestellten Papieren ist und für diesen gehalten wird, bringt genau diese Logik zum Vorschein, indem er der Spur des Toten, in dessen Namen er buchstäblich agiert, nachgeht, ohne die Identität des Anderen, der fremd bleibt, im Sinne einer Verschmelzung anzunehmen. Dem bürokratischen Furor der Identifikation, der darauf zielt, Menschen eindeutig zu erfassen und zu kontrollieren, wird hier ein Modus des Supplementären, nicht Sistierbaren, entgegengesetzt, der den Menschen letztlich der Identifikation entzieht. Für den Erzähler hat der Pass Weidels die Funktion einer Prothese: Er ermöglicht ihm, der seit seiner Flucht aus dem Lager papierlos ist, sich in dem existierenden System zu bewegen, sogar mit besonderer Leichtigkeit, gleichzeitig bleibt doch immer klar, dass es sich um einen zufälligen und austauschbaren Ersatz handelt,<sup>39</sup> dass ein Hineinschlüpfen in das Leben eines anderen und damit in ein neues Leben – eine Möglichkeit, die sich in dem engen Verhältnis, dass der Erzähler zur Ehefrau Weidels aufbaut, andeutet – letztlich unmöglich ist. In Brechts ebenfalls im Exil verfassten *Flüchtlingsgesprächen* erscheint der Pass als der „edelste Teil von einem Menschen“<sup>40</sup>, womit eine Hybridisierung von Körper und Identitätspapier angedeutet ist, die auf den biopolitischen Zugriff moderner Bürokratien verweist. Zugleich wird in dem Bild dieser Zugriff ironisch gebrochen, wie auch bei Seghers die Zurschaustellung des prothetischen Charakters des Passes, der einen Menschen nicht bestimmt und erfasst, sondern nur ersatzweise dessen Handlungsfähigkeit sichert, subversiven Charakter hat.

In *Transit* ist das Motiv der Identitätspapiere zudem ausdrücklich mit dem des Schreibens im Exil verknüpft. Neben den Papieren findet der Erzähler im Koffer des verstorbenen Fremden dessen letztes, unabgeschlossenes Buchmanuskript, das, als er es zu lesen beginnt, für den mit Büchern Unerfahrenen ein einzigartiges

Lektüreeerlebnis darstellt, das ihn nicht zuletzt deshalb in Bann zieht, da er seine Muttersprache auf eine Weise erkennt, die in ihm frühe Erfahrungen des Geborgenseins wachruft. Offensichtlich wirkt die poetische Verwendung dieser Sprache umso stärker, je deutlicher sie ihm im Gegensatz zu ihrer nationalsozialistischen Instrumentalisierung als Sprache der Befehle und der gewaltsamen Ausgrenzung erscheint.<sup>41</sup> Da das Manuskript aber abrupt abbricht, erfährt der Leser den Bruch, in dem sich das Hereinbrechen des Realen in den Schreibprozess manifestiert, gleichsam am eigenen Leib:

Und plötzlich, so in den dreihunderter Seiten, brach alles für mich ab. Ich erfuhr den Ausgang nie. Die Deutschen waren nach Paris gekommen, der Mann hatte alles zusammengepackt, seine paar Klamotten, sein Schreibpapier. Und mich vor dem letzten fast leeren Bogen allein gelassen. Mich überfiel von neuem die grenzenlose Trauer, die tödliche Langeweile. Warum hat er sich das Leben genommen?<sup>42</sup>

Später wird die Beantwortung dieser Frage von ehemaligen Weggefährten des Toten nahegelegt, wenn einer von ihnen bezweifelt, „daß ein Mann seiner Art in Mexiko jemals schreiben kann“<sup>43</sup>, womit der Abbruch des Erzählens nicht nur mit der akuten Gefahr einer Verhaftung durch die Nazis, sondern explizit auch mit der Vorstellung eines Lebens im heimatfernen Exil in Verbindung gebracht wird. Wie aus einem Brief, der ebenfalls zu den Hinterlassenschaften des Toten gehört, hervorgeht, hatte offenbar schon vorher ein Verlag auf das Manuskript mit der Nachricht reagiert, im Krieg drucke man solche Geschichten nicht mehr,<sup>44</sup> womit ebenfalls ausdrücklich die aktuelle politische Situation und das Exil mit dem Selbstmord und dem Abbruch des Erzählens in Verbindung gebracht wird. Die sich eröffnende Leerstelle wird nun gewissermaßen durch das Erzählen des Protagonisten gefüllt. Als Finder des Manuskripts, dessen einzigem Leser und in gewisser Weise einzigem Zeugen dieses Todes kommt ihm die Verantwortung zu, das Abgebrochene auf seine Weise fortzuführen, ohne dabei Abbruch und Tod zu leugnen. Seine Erzählung, die *Transit* überschrieben ist, lässt sich damit auch insgesamt als prothetische kennzeichnen: Sie wird durch den Bruch allererst motiviert, tritt als ein diesen Bruch behandelndes und kompensierendes Geschehen auf und ermöglicht dem Flüchtling-Erzähler im Exil ein Weiterleben. Dieses ist deutlich als ein Über-Leben beschrieben, indem er mit dem Namen Weidels, dessen Schicksal in seiner Erzählung erinnert wird, die Identität eines Toten annimmt, während er zugleich als namenloser, nicht eindeutig identifizierbarer Flüchtling weiterlebt. Der Flüchtlingserzählung ist damit der Bruch eingeschrieben, nicht (nur) im Sinne eines Berichts über eigene erlittene Gewalt und Vertreibung, sondern indem sie an der Stelle einer unwiderruflich abgebrochenen Schreib- und Erzähltradition eine exilische Poetik erkundet. Wie Anna Seghers 1939 im Kontext der sogenannten Expressionismusdebatte in der Auseinandersetzung mit Georg Lukács formuliert, kann diese Poetik als „Kunst einer Übergangszeit“ keine verlorene oder neu zu gewinnende Ganzheit abbilden, vielmehr bleibt sie auf Bruchstücke und „Splitterchen“ einer schockhaft erlebten Krisenepoche verwiesen, die als solche zu „gestalten die eigentliche Herausforderung des Tages darstellt.“<sup>45</sup> Realismus und damit einen Bezug zu den historisch-politischen Ereignissen kann diese Poetik nicht nur darin beanspruchen, dass sie wie *Transit* zeitgenössische Fluchterzählungen und biografische Details als ‚Splitter‘ aufnimmt, sondern vor allem auch darin, dass sie den Einbruch des Realen und die dadurch zutage tretenden Grenzen und Abbrüche des Erzählens zur Schau stellt.

Stellt Anna Seghers sich in der Debatte um Möglichkeiten realistischen Erzählens in der Moderne auf die Seite des Expressionismus und anderer Avantgarde-Strömungen, insofern diese mit Montageverfahren und Ästhetiken des Stil-



bruchs alternative Kunstformen herausgebildet haben, so ist in diesem Zusammenhang auch daran zu erinnern, dass sich diese nicht zuletzt als Reflex auf die Zäsur und die Verheerungen des Ersten Weltkrieg entwickelt hatten. Darstellungen von Kriegskrüppeln, wie sie bei Otto Dix oder George Grosz prominent ins Bild gesetzt erscheinen, gehören zum prägendsten ikonografischen Inventar der Zwischenkriegszeit. Dabei wird gerade auch die Faszination für Körperprothesen und Prothesenkörper zu einem zentralen Merkmal des öffentlichen Diskurses. Angeregt durch eine seit dem Krieg sich stark entwickelnde Medizin- und Steuerungstechnik im Bereich der Prothesenentwicklung, wird dieser einerseits von Phantasien der Machbarkeit geprägt, die auf die Möglichkeit einer vollständigen Kompensation von Kriegsverletzungen und -verlusten abzielen. Andererseits aber werden die Prothesen auch als unheimliche Fremdkörper und die prothetisch ergänzten Körper der Verehrten als schockierende Mensch-Maschine-Hybride gestaltet. In diesem Spannungsfeld bewegen sich auch die literarischen Reflexionen auf den Komplex des Prothesenmenschen. Dabei entstehen, wie Karin Harrasser gezeigt hat, vielfach

auch prothetischen Ästhetiken, die Verfahren und Konzepte der Medizintechnik aufgreifen und programmatisch wenden: Schneiden, Zergliedern, Zusammensetzen und Montieren sind die Grundoperationen der Prothesentechnik wie auch der klassischen Avantgarden.<sup>46</sup>

Indem der Krieg, der ja vor allem mit neuen Kriegstechnologien und den sogenannten ‚Materialschlachten‘ sowie der umfassenden nationalen Mobilmachung verbunden wird, als Fluchtpunkt von Wissensdiskursen und künstlerischer Produktion präsent bleibt, erscheinen auch Figurationen des (versehrten, prothetisch ergänzten) Körpers vielfach eng mit Vorstellungen über den sozialen Körper bzw. das nationale Kollektiv verschränkt. Während im politischen Diskurs die möglichst vollständige Integration der Verehrten, ihre Wiederherstellung als arbeits- und leistungsfähige Mitglieder der Gemeinschaft im Sinne einer „nationalen Genesung“<sup>47</sup> im Vordergrund stand, akzentuierten künstlerische Zurschaustellungen des Prothesenhaften, Hybriden, Zusammengesetzten gerade die nicht-homogenisierbaren Schnittstellen des Prothesen-Körpers, der zugleich die Übertragung auf organistische Konzeptionen von Gemeinschaft durchkreuzt. Darüber hinaus tragen sie dazu bei, die diskursive Konstruktivität von Körpermetaphern im Bereich des Politischen und Sozialen als solche vor Augen zu führen.<sup>48</sup>

### **Aus den Dingen gefallen: Körperfragmentierung und Montagetechnik bei Konrad Merz**

In der Rezeption der deutschsprachigen Exilliteratur überzog lange die Auffassung, dass diese formalästhetisch, etwa mit Blick auf die Konjunktur des historischen Romans oder des Sonetts, überwiegend traditionell verfahren. Wo dies nicht im Vergleich mit den künstlerischen Experimenten der Avantgarden ausdrücklich als Rückschritt und Qualitätsminderung betrachtet wurde, wurde die Diagnose als Reaktion auf eine Situation radikaler Verunsicherung gedeutet bzw. in marxistischer Perspektive als konsequente Hinwendung zu politisch-programmatischen Realismuskonzepten.<sup>49</sup> In neueren Studien sind dagegen vor allem moderne Schreibverfahren in der Literatur des Exils aufgewiesen worden, womit diese in einen größeren Epochenkontext gestellt wird und auch spezifische Bezüge zwischen diesen Textverfahren und der Artikulation von Kulturbrüchen und Exilerfahrungen reflektierbar werden.<sup>50</sup> Dabei sind viele neue Lesarten vermeintlich traditioneller Texte entstanden, vor allem aber hat der Blick auf eher experimentelle Verfahren dazu geführt, dass der Kanon der als Exilliteratur klassifizierten Texte ausgeweitet bzw. neu verhandelt worden ist. Im Folgenden soll ein Text im Zentrum stehen, der bis heute

immer noch erstaunlich wenig Beachtung seitens der literaturwissenschaftlichen Exilforschung gefunden hat. Dies hängt, so die These, nicht zuletzt mit seiner ungewöhnlichen Form und Schreibweise zusammen. *Ein Mensch fällt aus Deutschland* wurde 1936 erstmals im Amsterdamer Exilverlag Querido publiziert. Als Autor des Romans, der aus Briefen und Tagebucheinträgen komponiert ist, erscheint Konrad Merz, ein Pseudonym, hinter dem sich der 1908 in Berlin geborene Kurt Lehmann verbirgt. Dieser überzeugte Antifaschist hatte als Jude 1933 sein Jurastudium nicht fortsetzen können und war 1934 in die Niederlande geflohen.<sup>51</sup> Sein erster Roman, ein autobiografisch geprägtes literarisches Zeugnis einer Exilerfahrung, ist zugleich der erste im Exil publizierte Erstling überhaupt, was der niederländische Kritiker und spätere Mentor von Konrad Merz, Menno ter Braak, mit großem Interesse und Wohlwollen bemerkt.

Ter Braak hatte zuvor die Literatur der Emigranten mit Blick auf deren unveränderte, mithin nicht das Exil und seine Bedingtheiten reflektierende Themen und Formen scharf angegriffen – nun erscheint ihm das Buch von Merz als Durchbruch von etwas Neuem, dessen Qualität er sich nicht scheut, mit Heinrich Heine zu vergleichen. Zwar verdankt der Text dieser positiven Einschätzung und Fürsprache seine Veröffentlichung, seine Rezeption blieb aber trotz einiger Neuauflagen außerordentlich spärlich. Grund dafür ist neben einem Schreibstil, der ihn als „zuspätgekommene[n] Expressionist[en]“<sup>52</sup> ausweist, auch die Tatsache, dass er sich nicht eindeutig einer Nationalliteratur zuordnen lässt.<sup>53</sup> *Ein Mensch fällt aus Deutschland* ist durchsetzt mit niederländischen Worten und Wendungen, die eine Annäherung des Flüchtlings an das Exilland reflektieren und die sprachliche Mischkonstruktionen sowie implizite und explizite Übersetzungs- und Übertragungsleistungen vorführen, welche die Idee einer ‚reinen‘, von den Exilschriftstellern bewahrten Sprache, wie sie im und nach dem Exil immer wieder beschworen wurde,<sup>54</sup> unterläuft. Nachdem der in Amsterdam Angekommene zunächst die Erfahrung macht, selbst von basaler Alltagskommunikation ausgeschlossen zu sein, beschreibt er schon bald, wie seine Zunge „ihren ersten holländischen Satz“ spricht („Het regent een beetje“).<sup>55</sup> Die Aneignung der fremden Sprache, die dem aus allen vertrauten Zusammenhängen ‚Gefallenen‘ zunehmend ermöglicht, sich im Exilland zu bewegen und zurechtzufinden, bleibt in dieser Darstellung an einen Souveränitätsverlust des Ich geknüpft, der sich in einer Verselbständigung von Körperteilen oder auch des ganzen Körpers manifestiert: „Mein Körper geht aus dem Zimmer: ik vraag excuss“; „Beine raus und laufen, laufen“<sup>56</sup>, „meine Sohlen laufen hierhin, dorthin, hierhin, krumm und quer durch das Unbekannte.“<sup>57</sup> Im dritten Kapitel, dessen erster Tagebucheintrag mit „*Amsterdam, den 2.2.34*“ überschrieben ist, beginnen sich holländische und deutsche Wörter zu vermischen, wobei schließlich die Grenzen zwischen Eigenem und Fremdem undeutlich werden, wenn der Schreibende sich selbst in der fremden Sprache und damit aus der Perspektive der anderen als Fremdling bezeichnet: „Autohupen, Fietsgeklingel, Motorgeratter, Schiffssirenen. ‚Mooie bloemen!‘ Frauenlachen, ‚Sinaasappelen!‘ – ‚De Telegraaf!‘ – ‚Haringen!‘ – Het Volk! Ein Vreemdeling steht in Amsterdam: wohin!“<sup>58</sup>

Der Sprach- und Perspektivwechsel markiert so nicht nur die Entfremdung, sondern zugleich den Beginn einer Annahme von Elementen des Fremden, die ihm das Weiterleben ermöglichen. Zunehmend erscheinen sie ohne jede Kennzeichnung etwa durch Anführungszeichen in den Text eingestreut, werden also offenbar immer selbstverständlicher in die Rede und (Selbst-)Wahrnehmung der Schreibenden integriert, ohne dass sie als Wörter einer anderen Sprache durch Übersetzung unkenntlich gemacht würden. Indem die fremdsprachlichen Ausdrücke gewissermaßen als Fremdkörper in dem überwiegend deutschsprachigen Text ausgestellt werden, wird ihre Funktion als Prothesen, die dem schwer Traumatisier-

ten helfen, sich dennoch weiter zu bewegen, deutlich.<sup>59</sup> Dass dabei das Materiell-Dinghafte der Wörter deutlich zur Schau gestellt wird, trägt zu diesem Eindruck bei. Die Annäherung an das Holländische erfolgt nicht nur unwillkürlich, indem die Zunge fremde Wörter zu sprechen beginnt, sondern, in einer weiteren Wendung auf das Körperliche und Materielle von Sprache, als eine Form der Nahrungsaufnahme: „Ich [...] fresse holländische Wörter. Die habe ich mir aufs Brot gelegt.“<sup>60</sup> Auch bei den Versuchen des mittellosen Flüchtlings, Arbeit zu finden, spielt die Materialität der noch unbekanntes Sprache, mit der er ringt, um zu überleben, eine zentrale Rolle.<sup>61</sup> So nimmt er vorübergehend einen Job an, bei dem er Geschäften Reklameschilder verkaufen soll, mit denen diese ihre Waren außen anpreisen können. Zu den Schildern gehören bunte Buchstaben, die immer wieder neu verwendet und kombiniert werden können. Allerdings erweist sich der Exilant offenbar aus verschiedenen Gründen als ungeeignet, zu einer derartigen Verwendung von Buchstaben und damit Sprache zu kommerziellen Zwecken, die sie als ästhetisch ansprechende zusätzlich noch verschleiern helfen, beizutragen. Anstatt einem Ladenbesitzer „[a]lle Buchstaben, fünfmal, zehnmal. Groß, klein, mittel. Weiß, gelb, rot gold...“ zu verkaufen, wird er mitsamt den Buchstaben rausgeworfen: „Groß und klein und ich, gelb, rot und weiß, alles flog auf die Straße.“<sup>62</sup> Das Ich erscheint als Teil der durcheinandergeworfenen, aus jedem sinnstiftenden Kontext herausgerissenen Sprachpartikel.

Dabei erinnert die Akzentuierung der vereinzelt Sprachelemente in ihrer Materialität im Zusammenhang mit einer radikalen Depotenzenierung eines souverän über die Sprache verfügenden Subjekts durchaus an dadaistische Verfahren. Möglicherweise lässt sich hier sogar ein Hinweis auf eine Motivierung des Pseudonyms erkennen, mit dem Lehmanns Autorschaft im Exil gezeichnet ist. Denn als ‚Merz‘ bezeichnete Kurt Schwitters, einer der Hauptakteure der Dada-Bewegung, seine gegen bürgerliche Sinnhorizonte, Kapitalismus und Konsum gerichtete Kunst, die Fragmente der durch diese geprägten Welt auf fundamental sinn-entstellende Weise verwendete. Das Wort Merz selbst hatte Schwitters ‚gefunden‘, indem er es aus dem reklamehaften Eigennamen ‚Commerzbank‘ herausschnitt. Indem Lehmann Merz nun zu seinem eigenen Tarn- und Autornamen macht, der ihn im Exil tatsächlich wirkungsvoll dem Zugriff der Nationalsozialisten entzog, die die Identität mit Kurt Lehmann nicht entdeckten, wird einerseits der Bezug auf die Avantgarde-Kunst der Zwischenkriegszeit ausdrücklich hergestellt, andererseits wird der Begriff aber mit dem neuen Kontext von nationalsozialistischer Vertreibung und Exil verbunden. Bezeichnet Merz bei Schwitters Kunst und Kunstwerk, deren subversiv-spielerische Hervorbringung auf Operationen der Zerteilung und Montage beruht, so wird es nun zum Namen des Exilanten, der Schnitte und Zerteilungen existentiell am eigenen Leib erlebt. In diesem Zusammenhang ist auch der Name des Protagonisten von *Ein Mensch fällt aus Deutschland* aufschlussreich. Er erscheint im Roman durchgehend, auch wo er als Unterzeichner privater Briefe auftritt, bloß als ‚Winter‘.<sup>63</sup> Naheliegender ist, hier eine Referenz auf Heines im französischen Exil verfasstes Versepos *Deutschland. Ein Wintermärchen* zu erkennen, zumal Lehmann/Merz sich wie viele Exilautoren immer wieder auf Heine bezogen hat.<sup>64</sup> Winter wäre dann durch Abschneiden von ‚märchen‘ gewonnen,<sup>65</sup> der Name eines Kunstwerks – ähnlich wie bei Merz – zum Namen eines Exilanten geworden. Auch hier stünde dann die intertextuelle Vernetzung des Textes im Vordergrund, der damit auch einen Anspruch darauf erhebt, in seinen Stoffen und Verfahrensweisen im Kontext der (deutschsprachigen) Literatur und nicht allein als Reflex einer individuellen Exilerfahrung gelesen zu werden.<sup>66</sup> Dieser literarischen Tradition erscheint Winter (und sein Autor) nun einerseits zugehörig, andererseits wird mit der Prominenz der den ganzen Text durchziehenden Bruch-, Schnitt- und Sturzmetaphorik,

die auf jede Teilhabe, auch noch an einer künstlerischer Gemeinschaft, ausgreift, zugleich die Möglichkeit einer Kontinuität in Frage gestellt, die sich auf die ungebrochene Überlieferung eines nationalkulturellen Erbes bezöge.

Dass hier nicht nur eine autobiografische Flüchtlingserfahrung im Text wiedergegeben wird, sondern vielmehr der Umgang mit der Fremdsprache dezidiert als Reflex auf völkisch-nationalistische Reinheitsphantasmen gestaltet ist, wird im Text auch in der Beschreibung der Figur Dietrich deutlich. Dietrich, ein ehemaliger Klassenkamerad des Protagonisten, wird als „gute[r] Feind der Kindheit“ eingeführt, der „braun gekleidet war und sehr erlaubt“.<sup>67</sup> Obwohl er schon zu Schulzeiten als „Apostel einer neuen Bewegung“ aufgetreten war und mit seinen Abzeichen begann, „den Klassenraum entweizubrechen“<sup>68</sup> und Mitschüler wie den Protagonisten gegen sich aufzubringen, hatte er diesem geholfen, nach Holland zu gelangen, indem er ihn auf seinem Boot versteckte. Offenbar infolge von Kämpfen und Intrigen innerhalb der Partei sieht sich später wider Erwarten auch Dietrich gezwungen, nach Holland zu emigrieren. Er, der sich wie im Wahn weiterhin als „Sturmführer Dietrich von Winterstein“ vorstellt, macht jedoch keinerlei Anstalten, sich seinem Asyl und dessen Sprache gegenüber zu öffnen. Der Erzähler, der selbst für sich erstaunt feststellt, Dietrich sei nun „wirklich und leibhaftig in dem Koninkrijk der Nederlanden“<sup>69</sup>, beobachtet später: „Dietrich spricht niemals ein holländisches Wort“.<sup>70</sup> An seiner nationalen Orientierung hält dieser trotz seiner Verstoßung, die er als ‚Verrat‘ empfindet, unverrückbar fest, auch nachdem Begegnungen mit hilfsbereiten jüdischen Exilanten oder die großzügige Unterstützung durch eine Niederländerin zu momenthaften Irritationen Anlass geben. „Wo Dietrich war, war Deutschland, und wo seine Augen sahen, konnten sie nur Deutschland sehen“,<sup>71</sup> resümiert der Erzähler. Diese Formulierung ruft späteren LeserInnen unwillkürlich jenes berühmte Diktum von Thomas Mann, „Wo ich bin, ist Deutschland“, in Erinnerung, das er bei seiner Ankunft als Exilant in den USA ausgesprochen hat. Ohne dass ein Vergleich zwischen der Figur des geschassten Faschisten und dem gegen den Faschismus auf vielen Ebenen kämpfenden bedeutenden Autor hergestellt werden soll, so ist doch bemerkenswert, dass in Merz' frühem Exilroman die für das Selbstverständnis vieler exilierter Intellektueller maßgebliche Überzeugung, das andere, echte Deutschland im Exil zu vertreten, gar zu verkörpern, gerade nicht geteilt wird. Der Bruch mit dem Gewesenen erscheint hier als viel zu radikal, die Kluft, die eine Rückkehr in die ehemalige Heimat undenkbar macht, als zu tief, als dass überhaupt noch die Vision, diese unversehrt am fremden Ort für bessere Zeiten bewahren und repräsentieren zu können, denkbar wäre. Dem Text ist so eine Position ablesbar, wie sie Ernst Loewy unter besonderer Berücksichtigung des jüdischen Exils aus Nazi-Deutschland in einem Aufruf zu einem „Paradigmenwechsel in der Exilliteraturforschung“ Anfang der 1990er Jahre profiliert hat.<sup>72</sup>

Wie auch bei Barbara Honigmann erscheint der Bruch hier jeweils nicht nur als einer, der die verfolgte Gruppe, die Juden, unwiderruflich von Deutschland und den Deutschen trennt, während die Vorstellung von einem ursprünglichen, echten, anderen Deutschland intakt bleibt. Vielmehr wird das schon vom Titel angekündigte Herausfallen aus Deutschland, das sich als Leitmetapher durch den Text zieht, als nachhaltig traumatisches Ereignis fassbar, das jede Vision von Unversehrtheit oder vorgängiger Ganzheit zurückweist. Diese Traumatisierung betrifft nicht nur den Flüchtling und seine körperliche und seelische Integrität, sondern den Körper einer wie auch immer gedachten nationalen Gemeinschaft und sogar Europa, das als „Europa der ausgedrehten Glieder“<sup>73</sup> bzw. als „verkrüppeltes Europa“<sup>74</sup> apostrophiert wird. In einer Szene schneidet der Erzähler Deutschland aus einer Europa-Karte aus, so dass es nur noch ein Loch, Lücke und Leere ist, zugleich aber natürlich Europa als verwundet erscheint.<sup>75</sup> Das Herausfallen des Exilanten aus Deutsch-

land wird einige Male ausdrücklich mit der Metapher des Kriegsgefallenen verknüpft: „Mein Vater ist *für* Deutschland gefallen. Sein Sohn ist *aus* Deutschland gefallen.“<sup>76</sup> Der Austausch von nur einem Wort kehrt nicht nur die Bedeutung des Satzes um, sondern sensibilisiert auch für die ideologische Verbrämung des sinnlosen Todes durch die nationalistische Kriegsrhetorik, die auch nach dem faktischen Zusammenbruch Deutschlands keineswegs verstummt, sondern im Gegenteil neu aufgelebt ist. Dabei erscheint die bedingungslose Ausrichtung auf einen Nationalkörper, die sich im eigenen Opfertod vollendet, im Text als motiviert durch den Versuch, Gebrechlichkeit, Schwäche und Versehrungen zu kompensieren. Bemerkenswert ist etwa, dass gerade Dietrich, der im Text als glühender Fürsprecher eines faschistischen Nationalismus auftritt und der unablässig die Größe und Geschlossenheit Deutschlands beschwört, als ein an Leib und Seele Verkrüppelter erscheint.<sup>77</sup> Sein vorstehendstes Charakteristikum sind seine ‚Hacken‘, womit die militärische Rede vom ‚Hacken-Zusammenschlagen‘ angespielt und zugleich unterlaufen wird, denn hier erscheinen die ‚Hacken‘ aus dem Bedeutungsfeld von Militär und Gehorsam herausgelöst als gleichsam unabhängige, abnehmbare Gegenstände, von denen nicht ganz klar ist, ob sie Körper- oder Uniformteile sind. Selbst als er bei einer Holländerin Zuflucht sucht, schlägt er automatisch die Hacken zusammen: „Sie sah fast nur zwei Hacken, ein Leib dazu war weniger vorhanden. Die Hacken hatten sich wohl selbständig gemacht.“<sup>78</sup> Nachdem er bei der Frau Herberge gefunden und sich erholt hat, fragt er sie, die ihm, wie es im Text heißt, die Hacken abgenommen und in die Ecke gestellt hatte, als erstes „nach seinen Hacken. Cor wollte ihm antworten, in ihrer Wohnung schlug man die Hacken nicht zusammen, aber dann sah sie seinen Körper und erkannte ihn: der ist ja ohne Hacken nur ein Krüppel.“<sup>79</sup>

Das Erkennen spielt hier offenbar auf die biblische Formulierung (1 Gen 3,7) aus der Genesis an, in der Sündenfall, Nacktheit und Exil verdichtet werden, wobei hier eben gerade nicht der nackte natürliche Körper, sondern eine erst durch den prothetischen Einsatz nationalistischer Attribute hergestellte Ganzheit in den Blick kommt. Dietrich wird so zur Figuration eines Umgangs mit Prothesen, die diese nicht mehr als solche, als mechanische Hilfsmittel, die eine Versehrung kompensieren, anzuerkennen vermag, sondern als körpereigene Machtinstrumente missverstehen. Tatsächlich ist, wie deutlich wird, der machtvolle, ganze Körper, der zugleich als Repräsentant des deutschen Volkskörpers auftritt, alles andere als eine naturgegebene Größe, vielmehr ist er als Konstruktion einer Ganzheit zu lesen, die das Gebrochen- oder Gefallensein verbirgt und leugnet. Im Exil wird diese Logik, die die Figur Dietrich als prototypischen Nazi prägt, erkennbar, Dietrich selbst verfehlt jedoch die Einsicht in diese Zusammenhänge. So ist es letztlich konsequent, dass er das Exil unbedingt beenden will: Zuletzt beschließt er, gegen alle Vernunft nach Deutschland zurück zu gehen, woraufhin er, wie der Text andeutet, in einem KZ interniert wird. Die Exilanten, die bleiben und für die eine Rückkehr undenkbar ist,<sup>80</sup> figurieren ein anderes Exilverständnis, eines, das die Brüche und Verletzungen zeigt, die Prothesen als solche ins Bild setzt. Expressionistische Textverfahren, die Ich-Dissoziation und Körperfragmentierung ins Bild setzen, werden hier ausdrücklich zur Darstellung der Exilerfahrung aktiviert. Dabei treten vor allem ungewöhnliche Verhältnisse von Mensch und Ding, Körper und prothesenhaften Gegenständen, die das Über-Leben sichern und sich unauflöslich mit ihm verbinden, in den Vordergrund. Als eine Art ‚Urszene‘ wird die Situation der Flucht gestaltet, während der der Protagonist im Boot seines Freundes außer Landes geschmuggelt wird:

Dietrich ließ mich in seiner Kajüte verschwinden. Packte mich zu mit verkrüppelten Konservenbüchsen, Klosettpapier, einem Frauenunterrock und der Kriegsausgabe von ‚Der Faust. Tragödie erster und zweiter Teil‘. Auf einem Ei-

mer stand: ‚25 Pfund Pflaumenmus‘. Darin lag mein Kopf. [...] Mein Herz stolpert gegen die Rippen. Ich bin die gesuchtesten 25 Pfund Pflaumenmus in ganz Deutschland.<sup>81</sup>

Zwischen wahllos angesammelten Gegenständen, Resten einer zusammengebrochenen ‚Ordnung der Dinge‘, befindet sich auch der Flüchtling, der in bedrohliche Nähe zu den verworfenen Dingen gerät. Rettet diese Nähe ihm einerseits das Leben, so bestimmt der implizite Prozess der Verdinglichung, der Verlust von Orientierung und Souveränität und die Abhängigkeit von Dingen des Überlebens, zugleich im Folgenden seinen Selbstbericht über Flucht und Exil.<sup>82</sup> Die „25 Pfund Pflaumenmus“, so die Aufschrift einer offenbar leeren Konservendose, die die Identität des Flüchtenden verbirgt und damit rettet, werden zu einer Leitmetapher für eine folgenreiche Vertauschung und Hybridisierung von Mensch und Ding infolge der Flucht. Es handelt sich dabei offenbar um eine Referenz auf B. Travens 1926 erstmals publizierten Erfolgsroman, der das Schicksal eines papierlosen Seemanns beschreibt, der auf einem unter keiner nationalen Flagge fahrenden sogenannten „Totenschiff“ durch die Weltmeere treibt ohne irgendwo Aufnahme finden zu können. Neben anderen offensichtlichen Zitaten aus diesem Text etwa im Hinblick auf die vorübergehende Passlosigkeit des Protagonisten oder seine kurzfristige Ausweisung nach Belgien durch die holländische Polizei, ist es vor allem die Erwähnung von Pflaumenmus, die den Bezug auf diesen bekannten Text herstellt. Als dort der unter sklavenähnlichen Bedingungen auf dem Schiff Schuftende einmal entdeckt, dass sich an Bord „nicht nur reine Totenwerte“ wie Zement und alte Schrauben befinden, sondern auch Kisten mit der Aufschrift „Garantiert echtes schwäbisches Pflaumenmus“<sup>83</sup>, schöpft er neuen Mut, sein Überleben ist wieder für eine Weile gesichert. Ins Spiel kommt bei Merz/Lehmann mit diesem Zitat damit eine existentielle Dimension des Flüchtlingsdaseins, das durch den Verlust von Zugehörigkeit und staatlichem Schutz geprägt ist und in dem der offiziell nirgends Registrierte<sup>84</sup> sich auf sein nacktes Leben zurückgeworfen sieht. Dabei werden angesichts des Missbrauchs deutscher Kulturtradition – Goethes *Faust* kommt nur mehr als Kriegsausgabe in den Blick – literarische Bezüge profiliert, die vor allem die transnationale bzw. exterritoriale Perspektive des ‚aus dem Nest Gefallenen‘<sup>85</sup> einnehmen. Von hier aus beginnt sich eine andere Gemeinschaft der Exilierten, nicht zuletzt durch die intertextuellen Bezüge zu anderen Exiltexten, tentativ und in Umrissen abzuzeichnen: „Denn wir sind ja hinausgefallen. Aus den Dingen, aus den Grenzen, aus den Gewohnheiten. [...] Aus den Grenzen gefallen, gänzlich draußen und außerhalb.“<sup>86</sup>

Das Fallen aus Deutschland und jeder beheimatenden Ordnung der Dinge wird im vierten, mittleren Kapitel des Romans ausdrücklich mit einem Unfall in Verbindung gebracht, bei der sich Winter ‚die Knochen‘ des Oberschenkels bricht. Bezeichnenderweise handelt es sich um einen Fahrradunfall, denn nachdem man ihm bedeutet hat, dass man in Holland um nicht als Fremder aufzufallen Rad fahren muss („In Holland ohne Rad ist fast wie in Deutschland ohne Beine“<sup>87</sup>), lernt er tatsächlich Radfahren, ihm fehlt aber die Übung, so dass es zu dem folgenreichen Unfall kommt. Indem sich in der Schilderung dieses Unfalls als ‚Fallen‘ und seiner Folgen als ‚Zerbrechen‘ der körperlichen Integrität die zentrale Metaphorik des Textes verdichtet, wird er als traumatische Wiederholung der Exilierung insgesamt lesbar. So wird die im Unfall mündende Fahrt in Anlehnung an die Flucht mit einer „Seekrankheit“<sup>88</sup> assoziiert, der Unfall selbst als Erlebnis einer Verwerfung figuriert, die nicht vollständig erinnert oder rationalisiert werden kann, worauf die Auslassungszeichen hindeuten: „Knochen brechen durch die Luft. Und ... ich liege. Zerrissen, erledigt. Auf die Straße gespieen.“<sup>89</sup> Zugleich jedoch wird die Exilerfahrung durch die konkrete Beschreibung des Unfalls, der Verletzung und ihrer Behandlung in verschobener Weise überhaupt erst darstellbar, womit diese auch einen Beitrag zu

deren Bewältigung leistet: „Aus Deutschland gefallen und zerbrochen. Endgültig. Ein Durchgestrichener. Ein Hinkemann. Ich will laufen! Ich will laufen!“<sup>90</sup> Als Kunst des Exils lässt sich der Roman ebenso wie Seghers *Transit* nicht nur deshalb lesen, weil unmittelbar biografische Erfahrungen offensichtlich als Auslöser und Referenz des Schreibens eine Rolle spielen, vielmehr funktioniert der Text durch Verschiebungen, Verdichtungen und intertextuelle Bezüge auch als Prothesenpoesie, die traumatische Brüche durch einen (fiktionalisierenden) Ersatz wenn nicht zu heilen, so doch auf eine Weise zu kompensieren verspricht, die ein Weiterleben im und durch das Erzählen ermöglicht, ohne den Einbruch des Realen zu leugnen. „Will ja nur weglaufen auf den Buchstaben“<sup>91</sup>, formuliert das Erzähler-Ich bereits zu Beginn in einer Verschränkung von (lebensrettender) Flucht und Schreiben.<sup>92</sup> Dass die Darstellung von Fall und Bruch auch zu einer Heilung beiträgt, reflektiert der Text auch auf der Ebene des Erzählten, wenn nämlich der gebrochene Oberschenkel den Protagonisten in Kontakt mit der holländischen Bevölkerung, konkret mit der Ärztin Cor, bringt, die ihm Mut macht, dass das Bein eines Tages wieder ganz, er selbst „wieder ein Ganzer werden“<sup>93</sup> wird und ihm hilft, wie ein Kind wieder laufen zu lernen.<sup>94</sup> Allerdings ist die Begegnung mit Cor, die auch eine verzweifelte, unmöglich bleibende Liebesbegegnung ist, immer auch davon geprägt, dass es ein gebrochener Körperteil ist, der beide zusammenführt.

Auch wenn es nicht zu einer regelrechten Amputation des Beines kommt, spielt der Text doch immer wieder mit Bildern der Abtrennung und Autonomisierung des Körperteils. Dass der eingegipste Oberschenkel ihm wie ein Fremdkörper am eigenen Körper erscheint, veranlasst Winter zu der absurden Bestellung: „Herr Ober, einen Oberschenkel bitte!“<sup>95</sup> In der sprachlichen Operation, aus der der Ober hier gewonnen wird, erscheint der Oberschenkel bereits zerteilt, so dass ein Segment des Kompositums für imaginative Sprach-Spiele, die zugleich die Rückkehr des verlorenen Körperteils zum Gegenstand haben, frei wird. Auch Versuche, die Herrschaft über den eigenen Körper zurückzugewinnen, werden als Kommunikation mit einem Fremd-Körper in Szene gesetzt, etwa wenn der Erzähler seine Flucht vor der Fürsorge Cors (die zudem ein Kind von ihm will, da ihr Mann in Deutschland gefangen sitzt) als Ermächtigung gegenüber seinem gebrochenen Körperteil beschreibt: „Mein Schenkel ist noch nicht ganz einverstanden. Aber ich frage ihn nicht.“<sup>96</sup> Bei der Feldarbeit in Ipendam unterdrückt er weiterhin dessen Signale: „Drei nasse Taschentücher liegen um den Oberschenkel. Er muß, der werthe Ober, sonst werde ich ihn zum Unterschenkel degradieren.“<sup>97</sup> Doch der militärische Diskurs ist nicht geeignet, den widerstrebenden Körperteil gefügig zu machen, im Gegenteil führt die Leugnung seiner Symptome insgesamt zu einer lebensbedrohlichen Verschlimmerung der Lage: Der Oberschenkel schwillt stark an in Fieber, verfärbt sich schwarz und kann von Cor offenbar nur in letzter Minute vor dem Absterben bewahrt werden.<sup>98</sup> Als Winter mit Dietrich in dieser Situation zusammentrifft, beschreibt er, wie dieser „seine Hand auf meinen ehemaligen Oberschenkel“<sup>99</sup> legte, womit dieser schon als endgültig abgetrennt und verloren erscheint. Sogar als Agent der Verfolger tritt er ihm entgegen: „Ich habe einen Verdacht. Mein Oberschenkel steht in Diensten der ‚Geheimen Staatspolizei zu Berlin‘.“<sup>100</sup> An anderer Stelle imaginiert Winter, nur den Oberschenkel, der offenbar entschlossen sei, ihn zu quälen, zu Cor zu senden: „Als Muster ohne Wert.“<sup>101</sup> Doch alle Phantasien, das kranke Glied abzutrennen und/oder gefügig zu machen, laufen letztlich ins Leere. Ebenso wenig wie es möglich ist, die Krankheit auf das einzelne gebrochene Körperteil zu reduzieren, kann eine Darstellung des Exils auf die Biografie des Flüchtlings und sein Exilerlebnis reduziert werden. Wohl aber kann sein Gebrochensein, können die von ihm verzeichneten Fragmentierungen und Hybridisierungen als

symptomatisch für eine Konstellation betrachtet werden, die Deutschland, ja ganz Europa erfasst hat.<sup>102</sup>

Die gerade auch formalen Bezüge des Textes zur Kunst der Avantgarden legen nahe, dass es dabei nicht nur um die implizite Diagnose einer faschistischen ‚Krankheit‘ geht,<sup>103</sup> die eines Tages, womöglich durch zurückkehrende Exilanten, geheilt werden könnte. Bezeichnenderweise nutzt der Text selbst Körpermetaphorik nicht zur Konnotation eines ursprünglichen, natürlichen Zustands, der gegenüber ideologischen Eingriffen, Überformungen und Abtrennungen als Figuration einer wahren Herkunft und Heimat in Frage käme. Stattdessen spielen Mensch-Ding-Hybridisierungen von Anfang an in der Selbstreflexion des Erzählers wie auch, zugespitzt, in der Darstellung des Exils eine zentrale Rolle. Schon kurz vor der eigentlichen Flucht beschreibt Winter sich selbst als einen, in dem „jede Schraube locker ist“<sup>104</sup> und im Krankenhaus zwischen Leben und Tod fasst er seinen Überlebenswillen in das Bild, dass „[a]lle Schrauben und Haken in mir glühn“.<sup>105</sup> Ob hier explizit auf eine Operation angespielt wird, während der dem Körper zur Stabilisierung Metallteile hinzugefügt wurden, bleibt unklar, das Hervortreten der Konstruiertheit des Menschen scheint aber auch das faschistische Begehren besonders herauszufordern, denn „abschrauben, zerstören“ beschreibt Dietrich als „alte Lust“<sup>106</sup> seiner Kameraden.

Entgegen der Vorstellung, dass einzelne Teile einfach abzuschrauben wären, führen die intertextuellen Verweise wie auch die dissoziativen Schreibverfahren in *Ein Mensch fällt aus Deutschland* auf eine moderne Konstitution des Gebrochenseins, die vorgeführt und produktiv gemacht werden kann oder aber um den Preis tödlicher Abspaltungen und Verwerfungen verleugnet wird. Die Literatur des Exils ist von der Wucht solcher Verleugnungen und Verwerfungen, die mit faschistischen Phantasmen eines homogenen Volkskörpers unmittelbar verknüpft sind, in besonderer Weise gezeichnet. Indem sie die gewaltsame Ausstoßung und Verwerfung vermeintlich kranker, unzugehöriger Glieder der so konstruierten Volksgemeinschaft bezeugt, stellt sie auch die Risse, Brüche und Löcher, die dadurch gerissen werden, zur Schau.

### **Epilog: Reisende auf einem Bein (Herta Müller)**

In der Literarisierung des Exils, wie sie hier diskutiert wurde, artikulieren sich tiefgreifende Erschütterungen in Bildern traumatischer Verletzungen und Abspaltungen, die jedoch nicht zur imaginativen Fixierung verlorener oder wiederzugewinnender Ganzheiten veranlassen. Die Körpermetaphorik öffnet vielmehr Reflexionsräume, in denen hybride Verbindungen von Körpern und nicht-natürlichen Dingen, die als Hilfsmittel unterschiedlichster Provenienz, vor allem aber als sprachliche Mittel in Erscheinung treten, Möglichkeiten, trotz bzw. angesichts der Brüche weiter zu leben und zu erzählen, erkennbar werden lassen. In dieser Fokussierung einer existentiellen Dimension des Erzählens, das durch Einbrüche des Realen, ganz plakativ bei Merz etwa durch Risse und Löcher, die auf allen Ebenen des Textes permanent präsent sind, gezeichnet ist, erscheint die literarische Darstellung als prophetisches Supplement, das das Leben als Weiterleben kennzeichnet und Formen gebrochener, hybridisierter Rede hervorbringt, die Avantgarde-Verfahren aufgreifen und in neuen, geänderten Kontexten, weiterentwickeln.

Als solche sind diese Verfahren ihrerseits in neueren Texten, die Exilkonstellationen literarisch reflektieren, rezipiert worden. Herta Müllers unmittelbar nach ihrer Ausreise aus dem Rumänien Ceaușescus 1987 geschriebene Erzählung *Reisende auf einem Bein* zitiert implizit bereits im Titel eine Formulierung aus *Ein Mensch fällt aus Deutschland*, die sich auf Winters Situation nach dem Unfall bezieht: „Aber kann man denn auf einem Bein leben?“<sup>107</sup> Indem Müllers Text, in der die



nach Deutschland ausreisende Protagonistin Irene immer wieder auch auf Spuren der deutschen NS-Vergangenheit stößt, den frühen Roman über das Exil nach 1933 zitiert, lässt er Vorgeschichten der beschriebenen Exilsituation aufleben und schreibt sich selbst in eine transnationale Geschichte der Verfolgungen, Ausgrenzungen und Transitexistenzen ein. Briefe und Karten, die über Grenzen hinweg geschickt werden und von denen nicht immer klar ist, ob sie ihre Empfänger erreichen, spielen auch hier eine Rolle. Vor allem aber greift der Text das Motiv des Ausschneidens und Montierens, das bei Merz in der Szene mit der zerschnittenen Europa-Karte präsent ist, auf: Aus Ansichtskarten, wie Reisende sie als Lebenszeichen in die Heimat schicken, werden in *Reisende auf einem Bein* Figuren und Elemente ihrer Umgebung herausgeschnitten. Der gewaltsame Eingriff in eine dargestellte Konstellation hat dabei auch produktive Aspekte, insofern die vorgegebene, im Bild erstarrte Anordnung verändert und in Bewegung gebracht werden kann. In der Passage, in der zum ersten Mal eine Karte derart bearbeitet wird – da es sich um die erste Beschreibung dieser Art in einem Text Müllers handelt, kann man auch von einer selbstreflexiven Urszene ihres eigenen, in den folgenden Jahren immer weiter ausdifferenzierten Collageverfahrens sprechen – wird dieser Eingriff ausdrücklich mit einer Rettung in Verbindung gebracht. Ein auf dem Bild abseits stehender Mann, der nicht an dem im Zentrum stehenden Schachspiel der beiden anderen beteiligt ist und der offenbar von dem Fotografen des Bildes ursprünglich gar nicht wahrgenommen worden war, aus dieser Perspektive also „nicht ins Bild“<sup>108</sup> gehörte, wird, indem er wahrgenommen und ausgeschnitten wird, als Figur in den Blick gerückt. Dabei scheint die Operation der Schnitte eine erlebte Abtrennung sowie eine bedrohliche Übergangssituation zu (re-)inszenieren. Indem Irene das Ufer, an dem der Mann sitzt, abschneidet, liegt der Mann plötzlich „gekrümmt auf dem Wasser“<sup>109</sup>. Erst als sie auch noch das Wasser abschneidet, fällt ihr der Mann in die Hand. „Weil er mir nicht gleichgültig war, hätte ich ihn fast ertränkt“, schreibt Irene. Die Geste der Rettung, die an das Aus- und Zerschneiden des Vorgefundenen geknüpft erscheint, wird offensichtlich mit einer Verantwortung verbunden. Die Textstelle lässt offen, auf wen die gerettete Figur bezogen werden kann: auf Franz, der begehrte andere, der auch für das neue Land steht, und Adressat von Irenes Briefen ist? Oder handelt es sich um eine verschobene Figuration Irenes selbst, die mit ihren Schnitten und Collagen eine Form findet, am eigenen Leib erlebte Brüche und Schnitte in der verschobenen Reinszenierung zu wiederholen und künstlerisch produktiv zu machen? Das Motiv des Wassers, das im Text, der wie Seghers' Roman von Aufenthalten der Protagonistin an Transitorten, in Übergangsquartieren, Konsulaten und Passbehörden erzählt, ansonsten kaum eine Rolle spielt, lässt sich aber auch als Referenz auf Merz' Roman lesen, in dem ja die Flucht auf dem Boot dem Exil vorausgeht.

Müllers Text wäre dann auch als literarisierte Erinnerung und gewissermaßen als Bergung des Exiltextes von Konrad Merz lesbar, der in der deutschen Öffentlichkeit wie auch in der Exilforschung weitgehend vergessen worden war. In ihrem offenen Brief an die Bundeskanzlerin, der viel Resonanz erfahren hat, hat Herta Müller vor einigen Jahren dazu aufgerufen, die Erinnerung an das Exil aus Nazi-Deutschland auch durch die Einrichtung eines zentralen Museums-Ortes zu unterstützen. Auch dieser Aufruf, der den Titel trägt „Menschen fallen aus Deutschland“, nimmt ausdrücklich auf das Schicksal von Konrad Merz alias Kurt Lehmann und seinen frühen Exilroman Bezug.<sup>110</sup> In ihrem eigenen Roman über „Reisende auf einem Bein“, dessen Titel als Singular wie auch über die Figur der Protagonistin (oder auch der Autorin) hinausweisend als Plural verstanden werden kann, findet sich dies Erinnern bereits realisiert, weniger in Form thetischer Rekonstruktionen des Gewesenen, sondern eher als prophetisches Erzählen, das an frühere, traumatische Exil-

und Verlusterfahrungen verzeichnende Textzeugnisse anknüpft, indem es diese erzählend ergänzt und in die Gegenwart einschreibt. Zugleich wird im Rückbezug auf andere Exilkonstellationen und die sie bezeugenden Erzählungen ein transnationaler Textraum aktiviert, der ein Weiterleben und -schreiben angesichts von Vertreibung und Exil jenseits eines nationalen Literaturkanons ermöglicht. Die aus jeder Heimat Gefallenen finden in intertextuellen Vernetzungen Halt und im wechselseitigen Weiter-Schreiben einen Ersatz für ein als solches nicht zu restituierendes Paradies – die biblische Konnotation des Falls klingt in all diesen Fall-Geschichten, in denen das Erzählen sich als eines nach einer einschneidenden Zäsur reflektiert, immer mit. Prothesenpoesie kann solches Erzählen genannt werden, wo es diese Zäsur nicht nur im Sinne einer Referenz auf historische und biografische Schnitte präsent hält, sondern wo Verfahren des Zerschneidens und der montageartigen Neukonstellierung des vorgefundenen Stoffes diesen für die Gegenwart ‚retten‘ und in ihr lesbar machen.

Empfohlene Zitierweise:

Bischoff, Doerte. „Prothesenpoesie. Über eine Ästhetik des Exils mit Bezug auf Barbara Honigmann, Anna Seghers, Konrad Merz und Herta Müller.“ *Metaphora. Journal for Literary Theory and Media*. EV 3: Flüchtling. Hg. v. Martina Süess. 2018. Web. [Datum Ihres letzten Besuches].

<<http://metaphora.univie.ac.at/volume3-bischoff.pdf>>

## Anmerkungen

- 1 Döblin, „Brief an Elvira und Arthur Rosin 9.2.1944“. *Briefe I.*, S. 300.
- 2 Nabokov, *Strong Opinions*, 54.
- 3 Honigmann, *Alles, alles Liebe*, 42.
- 4 Die programmatische Behauptung, die von den Nazis Vertriebenen verkörperten das ‚andere Deutschland‘, das allein und wahrhaft Anspruch darauf erheben könne, ‚Stimme des Volkes‘ zu sein und die nationale Kulturtradition fortzuführen, ist bereits in Exil-Kontexten prominent. Vgl. Mann, „Aufgaben der Emigration“; vgl. dazu auch Koebner, „Das ‚andere Deutschland‘“; Bischoff/ Komfort-Hein, „Vom anderen Deutschland“.
- 5 Honigmann, *Eine Liebe aus nichts*, 34. Vgl. ähnlich Loewy, „Zum Paradigmenwechsel“, 269. Vgl. zu diesem Aspekt insgesamt auch *Exilforschung* 34.
- 6 Honigmann, *Eine Liebe aus nichts*, 57.
- 7 Ebd., 49, vgl. auch ebd. 71: „Ich habe einen tiefen Schnitt in mein Leben gemacht“.
- 8 Honigmann, *Damals, dann und danach*, 47. Vgl. zu diesem Kontext auch „Ein Gefühl für die Unsicherheit der Existenz“. Barbara Honigmann im Gespräch mit Lena Ekelund.“ *Exilograph* 24 17-19. In gewisser Weise kann man in der Hinwendung zu einem jüdisch geprägten Exilverständnis und der Verknüpfung mit dem Schreiben hier eine Reminiszenz an Marina Zwetajewas berühmtes Diktum „alle Dichter sind Juden“ erkennen.
- 9 Flusser, „Exil und Kreativität“.
- 10 Vgl. hierzu Schneider, „Der Prothesenkörper“, 374: „Die Prothese als ein Ding, das mittels Technik spezifische Ersatzdienste am, im und auf dem Körper leistet, ist eben definiert und gekennzeichnet durch die Tatsache, dass sie auf defizitäre Körper ausgerichtet ist, denen bestimmte Funktionen und Handlungsmöglichkeiten abhanden gekommen sind.“
- 11 Honigmann, *Damals, dann und danach*, 72.

- 12 Vgl. Ebd. 59: „Für mein neues Straßburger Leben hatte ich mir eine Legende zurechtgelegt, nach der ich nämlich gar nicht her-, sondern vielmehr hierher zurückgekommen bin, da meine Großmutter eine geborene Weil war [...]“
- 13 Ebd., 27.
- 14 Derrida, *Die Einsprachigkeit*, 120.
- 15 Vgl. zu dieser doppelten Relevanz von Körperlichkeit in Exiltexten Radulescu, „Theorizing Exile“.
- 16 Seghers, *Transit*, 17. Die Beschreibung kennzeichnet ihn deutlich als Kommunisten, auch wenn der Begriff im Text nicht fällt.
- 17 Ebd., 8.
- 18 Ebd., 80.
- 19 Vgl. ebd., 143f.: „Plötzlich wurde mir klar, worin die Macht dieses Menschen bestand. Während wir alle gelernt hatten, daß Gott uns hilft, wenn wir uns selbst helfen, war dieser Mensch in jeder Sekunde, selbst in der finstersten, davon überzeugt, daß er nie allein war, daß er, wo er auch war, über kurz oder lang auf seinesgleichen stoßen mußte, [...] daß es [...] [keinen] gab, der nicht zum Aufhorchen zu bringen war, wenn ihn eine menschliche Stimme anging.“
- 20 Ebd., 184f. Das Zitat verweist auf Ex 17. Kurz darauf wird der Zweite Korintherbrief und damit auch das Neue Testament zitiert: „Dreimal bin ich geschlagen worden, dreimal gesteinigt, dreimal habe ich Schiffbruch erlitten, [...]“ (S. 186; 2 Kor 25-27).
- 21 Ebd., 78.
- 22 Vgl. ebd., 143. Hier stellt der Erzähler fest, dass „sein Blick desto härter und fester, je leichter und dünner sein Körper war. Seit meiner Kindheit hatte mich niemand ebenso aufmerksam angesehen. Dann fiel mir ein, daß er alles mit gleicher Aufmerksamkeit betrachtete“.
- 23 Ebd., 148.
- 24 Ebd.
- 25 Vgl. hierzu auch den sprechenden Titel von Berendsohns erster umfassender Bestandsaufnahme von Literatur im Exil: *Die humanistische Front*.
- 26 Vgl. Seghers. *Transit*, 41: „Irgend etwas war mir verloren gegangen, so verloren, daß ich nicht einmal mehr genau wußte, was es gewesen war, daß ich es nach und nach nicht einmal mehr richtig vermißte, so gründlich war es verlorengegangen in all dem Durcheinander.“
- 27 Die Metapher findet sich im Text, ebd., 9.
- 28 Ebd., 237.
- 29 Ebd., 148.
- 30 Vgl. Walter, „Zeitgeschichte“, 20f.
- 31 Vgl. z.B. Müller-Salget, „Totenreich“; Neuhaus-Koch, „Krisen des Exils“, 245f.
- 32 Vgl. dazu auch Walter, „Zeitgeschichte“, 35.
- 33 Vgl. Seghers, *Transit*, 32.
- 34 Ebd., 39.
- 35 Ebd., 40.
- 36 Ebd.
- 37 Ebd., 103.
- 38 Arendt, „Wir Flüchtlinge“, 19.

- 39 Vgl. Seghers, *Transit*, 71f.: „Ich hatte mich mit den Papieren des Toten herumgetrieben, seinen Namen verwertet. Es hätte ebensogut ein anderer, mir zufällig nützlicher Name sein können.“
- 40 Brecht, *Flüchtlingsgespräche*, 7.
- 41 Vgl. Seghers, *Transit*, 25f.
- 42 Ebd., 27. Der geschilderte Fall hat zudem, worauf vielfach hingewiesen wurde, ein reales Vorbild: Der Schriftsteller Ernst Weiß hatte sich beim Einmarsch der deutschen Truppen in seinem Hotelzimmer in Paris das Leben genommen. Ein Koffer mit Manuskripten gilt als verschwunden.
- 43 Ebd., 72.
- 44 Ebd., 28.
- 45 „Ein Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács“, 268, 288f. In diesem Kontext ist aufschlussreich, dass Salman Rushdie, selbst als Autor im Exil lebend und schreibend, zur Beschreibung einer exilischen Poetik ein ähnliches Bild findet: „Vielleicht ist der indische Schriftsteller, der außerhalb seiner Heimat schreibt [...] gezwungen, zerbrochene Spiegel zu verwenden, von deren Scherben einige unwiederbringlich verloren sind. [...] Die Scherben meiner Erinnerung gewannen einen höheren Rang, eine größere Resonanz, weil sie eben Bruchstücke waren [...]“ Rushdie, „Heimatländer der Phantasie“, 23f.
- 46 Harrasser, „Exzentrische Empfindung“, 58. Vgl. auch die ausführlichere Darstellung im Kontext in Dies, *Prothesen*.
- 47 Horn, „Prothesen“, 193.
- 48 Vgl. Harrasser, „Exzentrische Empfindung“, S. 70.
- 49 Zum Spektrum der Deutungen vgl. Stephan, *Die deutsche Exilliteratur*, 205-217. Vgl. auch Bischoff, „Avantgarde und Exil“, 108.
- 50 Vgl. etwa Englmann, *Poetik des Exils*. Vgl. auch Haefs, „Einleitung“, bes. S. 17: „Die Jahre 1933 und 1945 waren keine ‚Nullpunkte‘ der Literatur, vielmehr markieren sie von außen induzierte Radikalisierungen und Weiterführungen von Entwicklungslinien und literarischen Tendenzen“.
- 51 Vgl. zu den biografischen Details: Bürger, „Ein Mann, den Hitler nicht erschossen hat“.
- 52 Oettel, „In memoriam“, 50.
- 53 Vgl. de Jonge, „Gebrochene Welt“, 82.
- 54 Vgl. etwa Kantorowicz, „Deutsche Schriftsteller im Exil“, 289: „Die Parole: Gesicht nach Deutschland! war für fast alle von uns verbindlich. Wir gaben ihr Inhalt, vornehmlich schon dadurch, daß wir deutsch schrieben, das kostbare Gut der Muttersprache sorgsam wahrten und dem Mißbrauch entzogen, den die Gewalthaber in unserem Lande mit ihr trieben.“ Vgl. zu diesem Komplex auch *Exilforschung* 32.
- 55 Merz, *Ein Mensch*, 34.
- 56 Ebd., S. 36f.
- 57 Ebd., 40.
- 58 Ebd., 39.
- 59 Adorno hat auch von dem ‚Unassimilierten‘ von Fremdwörtern und ihrem Potential, „Zellen des Widerstands gegen den Nationalismus“ zu bilden, gesprochen. Mit Benjamin bezeichnet er Fremdwörter als „silberne Rippe“, die „der Autor in den Sprachleib einsetzt“. Vgl. Adorno, „Wörter aus der Fremde“, 218f.
- 60 Merz, *Ein Mensch fällt aus Deutschland*, 47.
- 61 Vgl. zu dem Motiv des Ringens mit der Materialität der (Fremd-)Sprache im Exil ganz ähnlich auch Weiss, „Laokoon“.
- 62 Merz, *Ein Mensch*, 44.
- 63 Vgl. ebd., 32: „Ich heiße Winter. Anders könnte ich gar nicht heißen.“

- 64 Vgl. Bierwirth, „Der fast vergessene Schriftsteller“; Vgl. auch Neuhaus-Koch, „Heine“.
- 65 Das Wort Märchen kommt tatsächlich einige Male vor zur Kennzeichnung der Irrealität von Heimat und nächsten Menschen aus der Perspektive des Exils: „Berlin. Das ist ein Märchen. Ilse. Das ist ein Märchen. Meine Mutter: ein Märchen.“ Merz, *Ein Mensch*, 115.
- 66 Vgl. zu diesem Aspekt insgesamt: *Exilograph* 23.
- 67 Merz, *Ein Mensch*, 25.
- 68 Ebd., 126.
- 69 Ebd.
- 70 Ebd., 149.
- 71 Ebd., 129.
- 72 Loewy, „Zum Paradigmenwechsel in der Exilliteraturforschung“; zu der lange die Exilforschung prägenden Unterscheidung zwischen (politisch-antifaschistischen) Exilanten und (jüdischen) Emigranten und Loewys Einspruch dagegen vgl. auch Bischoff, „Exilanten oder Emigranten?“, bes. 217f.
- 73 Merz, *Ein Mensch*, 78.
- 74 Ebd., 77.
- 75 Ebd., 128. Tatsächlich scheint an dieser Stelle buchstäblich auch eine Hoffnung auf, die als Hoffnung für Deutschland gelesen werden kann, wenn der Erzähler die Karte mit dem Loch gegen die Sonne hält. Auch eine andere Textpassage ruft mindestens die Möglichkeit einer ‚anderen‘ Verkörperung Deutschlands auf („Wir werden von Deutschland schweigen. Wir werden es sein.“, 153). Allerdings lässt sich an diese vereinzelt Stellen (ähnlich wie etwa an die versöhnliche Schluss-Utopie am Ende von Anna Seghers *Transit*) angesichts der dominanten Metaphorik des Herausfallens und Zerbrechens, die auch von der Struktur des Textes aufgenommen wird, kein schlüssiges Deutungsnarrativ für den Text knüpfen. Sie bleiben eher als unverfugte Zitate zeitgenössischer Exildiskurse unter anderen im Text auffindbar.
- 76 Ebd., 32.
- 77 Vgl. ebd., 127: „Er hat keine Uniform mehr an, er ist nackt, aber seine Abzeichen trägt er noch: riesige Löcher auf der Brust und am Rücken (sie sind nun verwachsen).“
- 78 Ebd., 129.
- 79 Ebd., 129f.
- 80 Vgl. ebd., 56f.
- 81 Ebd., 25f.
- 82 Zu diesem Komplex vgl. auch Bischoff/Schlör, „Dinge des Exils. Einleitung“; Bischoff, „Dinge und Migration“.
- 83 B. Traven, *Das Totenschiff*, 144f.
- 84 Vgl. ebd., 58f.: „Im Grund und ganz ohne Scherz gesprochen, war ich ja schon lange tot. Ich war nicht geboren, hatte keine Seemannskarte, konnte nie im Leben einen Paß bekommen, und jeder konnte mit mir machen, was er wollte, denn ich war ja niemand, war offiziell überhaupt gar nicht auf der Welt“.
- 85 Vgl. ebd., 27.
- 86 Merz, *Ein Mensch*, 132.
- 87 Ebd., 35.
- 88 Ebd., 75.
- 89 Ebd., 75.
- 90 Ebd., 79. Der Begriff ‚Hinkemann‘ verweist auf das gleichnamige 1923 uraufgeführte expressionistische Drama von Ernst Toller, dessen zentrale Figur infolge einer Kriegsver-

letzung seine Genitalien verloren hat und der als völlig unheroische Figur der Lächerlichkeit preisgegeben ist. Die Frage, ob er noch ‚wie ein Mann‘ laufen könne, spielt auch in *Ein Mann fällt aus Deutschland* eine Rolle (vgl. ebd., S. 80), wobei in beiden Texten ein nationalistischer Männlichkeitskult als problematisch und unmenschlich vorgeführt wird.

- 91 Ebd., 10.
- 92 Zur Verschränkung von Entortungserfahrung und Schreiben in einer ‚Kunst des Exils‘, die nachträglich traumatische Brüche im Sinne einer „Schutzdichtung“ im Sinne eines Reenactment erinnert und zugleich überschreibt vgl. Bronfen, „Die Kunst des Exils“.
- 93 Merz, *Ein Mensch*, 87.
- 94 Ebd., 89.
- 95 Ebd., 82.
- 96 Ebd., 97.
- 97 Ebd., 118.
- 98 Vgl. ebd., 125.
- 99 Ebd., S. 128.
- 100 Ebd., 110, vgl. auch ebd., 122.
- 101 Ebd., 116.
- 102 Anders als bei dem einige Jahre später entstehenden Roman von Seghers, der am Rande Europas spielt und bereits auf ferne Exilländer verweist, bleibt der Reflexionsradius bei Merz auf Europa weitgehend beschränkt.
- 103 Anspielungen hierauf finden sich im Text durchaus, etwa wenn der Erzähler formuliert: „Die Krankheit Deutschland tut mir mehr weh als mein Bein.“, ebd., 77 oder es über die Ärztin heißt: „Auch ihr Siechtum heißt Europa, auch ihre Krankheit heißt Deutschland.“ Ebd., 84.
- 104 Ebd., 22.
- 105 Ebd., 77.
- 106 Ebd., 158. Dort heißt es weiter: „Zum Abschied legte er seinen Arm um meine ausgerenkte Schulter und trat mir auf den Fuß: ‚Abschrauben!‘“
- 107 Ebd., 77.
- 108 Müller, *Reisende*, 45.
- 109 Ebd.
- 110 Müller, „Menschen“.

### Bibliografie

- Adorno, Theodor W.** „Wörter aus der Fremde“. Ders. *Noten zur Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974. 216-232.
- Arendt, Hannah.** „Wir Flüchtlinge“. *Zur Zeit. Politische Essays*. Aus dem Amerikanischen von Eike Geisel. Hg. v. Marie Luise Knott. Berlin: Rotbuch, 1986. 7–21.
- B. Traven.** *Das Totenschiff. Die Geschichte eines amerikanischen Seemanns*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1954.
- Berendsohn, Walter A.** *Die humanistische Front. Einführung in die deutsche Emigranten-Literatur*. Teil 1: *Von 1933 bis zum Kriegsausbruch*. Zürich: Europa Verlag, 1946.
- Bierwirth, Sabine.** „Der fast vergessene Schriftsteller Konrad Merz und sein Lieblingsdichter Heinrich Heine – zwei Deutsche, zwei jüdische Emigranten“. *Literarische Fundstücke. Wiederentdeckungen und Neuentdeckungen. Festschrift für Manfred Windfuhr*. Hg. v. Ariane Neuhaus-Koch u. Gertrude Cepl-Kaufmann. Heidelberg: Winter, 2002. 233-258.

- Bischoff, Doerte.** „Avantgarde und Exil. Else Lasker-Schülers *Hebräerland*“. *Exilforschung* 16 (1998): Exil und Avantgarden. Hg. v. Claus-Dieter Krohn u.a. 105-126.
- Bischoff, Doerte und Susanne Komfort-Hein.** „Vom anderen Deutschland zur Transnationalität: Diskurse des Nationalen in Exilliteratur und Exilforschung“. *Exilforschung* 30 (2012): Exilforschungen im historischen Prozess. Hg. v. Claus-Dieter Krohn, Erwin Rotermond und Lutz Winckler. 242-273.
- Bischoff, Doerte und Joachim Schlör.** „Dinge des Exils. Einleitung“. *Exilforschung* 31 (2013): Dinge des Exils. Hg. v. Doerte Bischoff und Joachim Schlör. 9-20.
- Bischoff, Doerte.** „Exilanten oder Emigranten? Reflexionen über eine problematische Unterscheidung anlässlich einer Lektüre von Werfels *Jacobowsky und der Oberst* mit Hannah Arendt“. *Literatur und Exil. Neue Perspektiven*. Hg. v. ders. u. Susanne Komfort-Hein. Berlin, Boston: de Gruyter, 2013. 213-238.
- Bischoff, Doerte.** „Dinge und Migration“. *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*. Hg. v. Susanne Scholz und Ulrike Vedder. Berlin: de Gruyter, 2017 (im Erscheinen).
- Brecht, Bertolt.** *Flüchtlingsgespräche*. Erweiterte Ausgabe. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000.
- Bronfen, Elisabeth.** „Die Kunst des Exils“. *Literatur und Exil. Neue Perspektiven*. Hg. v. Doerte Bischoff u. Susanne Komfort-Hein. Berlin: de Gruyter, 2013. 381-395.
- Bürger, Jan.** „Ein Mann, den Hitler nicht erschossen hat. Die Deportationspapiere des Konrad Merz“. *Zeitschrift für Ideengeschichte* 1.2 (2008): Exil. 97-109.
- de Jonge, Carina.** „Gebrochene Welt, gebrochenes Deutsch? Der Einfluss der Sprache des Gastlandes auf das Deutsch von Exilschriftstellern anhand des Beispiels Konrad Merz“. *Neophilologus* 88 (2004): 81-101.
- Derrida, Jacques.** *Die Einsprachigkeit des anderen oder die ursprüngliche Prothese*. Aus dem Französischen und mit einem Nachwort von Michael Wetzler. München: Fink, 2003 (frz. Orig. 1996).
- Döblin, Alfred.** *Briefe I*. Olten, Freiburg: Walter-Verlag, 1970.
- Englmann, Bettina.** *Poetik des Exils. Die Modernität der deutschsprachigen Exilliteratur*. Berlin: de Gruyter 2001.
- Exilforschung 34** (2016): Exil und Shoah. Hg. v. Bettina Bannasch, Helga Schreckenberger und Alan Steinweis.
- Exilograph 23** (2015): Interexilische Korrespondenzen. Exilliteratur(en) und Intertextualität.
- Flusser, Vilém.** „Exil und Kreativität“. Ders. *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*. Berlin, Wien: EVA, 2000. 103-109.
- Haefs, Wilhelm.** „Einleitung“. *Nationalsozialismus und Exil 1933-1945*. Hg. v. Wilhelm Haefs. München, Wien: Hanser, 2009. 7-52.
- Harrasser, Karin.** „Exzentrische Empfindung. Raoul Hausmann und die Prothetik der Zwischenkriegszeit“. *Edinburgh German Yearbook* 4 (2010): Disability in German Literature, Film, and Theater. Hg. v. Eleoma Joshua und Michael Schillmeier. 57-81.
- Harrasser, Karin.** *Prothesen. Figuren einer lädierten Moderne*, Berlin: Vorwerk 8, 2016.
- Honigmann, Barbara.** *Alles, alles Liebe*. München: dtv, 2000.
- Honigmann, Barbara.** *Damals, dann und danach*. München, Wien: Hanser, 1999.
- Honigmann, Barbara.** *Eine Liebe aus nichts*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1991.
- Honigmann, Barbara.** „Ein Gefühl für die Unsicherheit der Existenz‘. Barbara Honigmann im Gespräch mit Lena Ekelund.“ *Exilograph* 24 (2016): Verzeichnete Erschütterungen. Autobiografie und Exil. 17-19.
- Horn, Eva.** „Prothesen. Der Mensch im Lichte des Maschinenbaus“. *Mediale Anatomien: Menschenbilder als Medienprojektionen*. Hg. v. Annette Keck und Nicolas Pethes. Bielefeld: Transcript, 2001. 193-209.

- Kantorowicz, Alfred.** „Deutsche Schriftsteller im Exil“. *Deutsche Literatur im Exil*. Bd. I: Dokumente. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold, Frankfurt/M.: Fischer, 1974. 286-295.
- Koebner, Thomas.** „Das ‚andere Deutschland‘. Zur Nationalcharakteristik im Exil“. Ders. *Unbehaute. Zur deutschen Literatur in der Weimarer Republik, im Exil und in der Nachkriegszeit*. München: text & kritik, 1992. 197-219.
- Loewy, Ernst.** „Zum Paradigmenwechsel in der Exilliteraturforschung“ [1991]. Ders.: *Zwischen den Stühlen. Essays und Autobiographisches aus 50 Jahren*. Hamburg: EVA, 1995. 261-274.
- Mann, Heinrich.** „Aufgaben der Emigration“ [1933]. *Deutsche Literatur im Exil 1933-1945*. Bd. I: Dokumente. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold, Frankfurt/M.: Fischer, 1974. 3-8.
- Merz, Konrad.** *Ein Mensch fällt aus Deutschland*. Berlin u. Weimar: Aufbau, 1994.
- Müller, Herta.** „Menschen fallen aus Deutschland“. *FAZ* 24.6.2011.
- Müller, Herta.** *Reisende auf einem Bein*. Berlin: Rotbuch, 1989.
- Müller-Salget, Klaus.** „Totenreich und lebendiges Leben. Zur Darstellung des Exils in Anna Seghers' Roman ‚Transit‘“. *Wirkendes Wort* 27 (1977). 32-44.
- Neuhaus-Koch, Ariane.** „Heine hat alle Stadien der Emigration mit uns geteilt“. Aspekte der Exilrezeption 1933-1945“. *Aufklärung und Skepsis. Internationaler Heine-Kongreß 1997 zum 200. Geburtstag*. Hg. v. Joseph A. Kruse, Bernd Witte u. Karin Füllner. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 1998. S. 649-665.
- Neuhaus-Koch, Ariane.** „Krisen des Exils. Anna Seghers' Exilroman *Transit*“. *Klassiker der deutschen Literatur. Epochen-Signaturen von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Hg. v. Gerhard Rupp. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999. 232-250.
- Nabokov, Vladimir.** *Strong Opinions*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1973.
- Oettel, Andreas.** „In memoriam Konrad Merz, 1908-1999“. *Exil* 20/2 (2000): 50-55.
- Radulescu, Domnica.** „Theorizing Exile“. *Realms of Exile. Nomadism, Diasporas and Eastern European Voices*. Hg. v. Domnica Radulescu. Lanham und Oxford: Lexington, 2002. 185-204.
- Rushdie, Salman.** „Heimatländer der Phantasie“. Ders. *Heimatländer der Phantasie. Essays und Kritiken 1981-1991*. München: Kinder, 1992. 21-35.
- Schneider, Werner.** „Der Prothesenkörper als gesellschaftliches Grenzproblem“. *Soziologie des Körpers*. Hg. v. Markus Schroer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005. 371-397.
- Schreckenberger, Helga (Hg.).** *Ästhetiken des Exils*. Amsterdam, New York: Rodopi 2003.
- Seghers, Anna.** *Transit*. Berlin: Aufbau, 2001.
- Seghers, Anna.** „Ein Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács“. *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Hg. v. Hans-Jürgen Schmitt. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973. 264-301.
- Stephan, Alexander.** *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*. München 1979. 205-217.
- Walter, Hans-Albert.** „Zeitgeschichte, Psychologie des Exils und Mythos in Anna Seghers' Roman *Transit*“. *Deutschsprachiges Exil in Dänemark nach 1933. Zu Methoden und Einzelergebnissen*. Hg. v. Ruth Dinesen u.a. Kopenhagen, München: Fink, 1986. 11-56.
- Weiss, Peter.** „Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache. Rede anlässlich der Entgegennahme des Lessingpreises der Freien und Hansestadt Hamburg am 23. April 1965“. Ders. *Rapporte*. Frankfurt: Suhrkamp, 1968. 170-188.