



Alexander Nebrig · Carlos Spoerhase (Hrsg.)

Die Poesie der Zeichensetzung

Studien zur Stilistik der Interpunktion

Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, 2012. 454 S.
Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Bd. 25
Herausgegeben von der Philosophischen Fakultät II /
Germanistische Institute der Humboldt-Universität zu Berlin

br. ISBN 978-3-0343-1000-0
CHF 99.- / €^D 81.40 / €^A 83.70 / € 76.10 / £ 68.- / US-\$ 106.95

Satzzeichen sind für Literatur konstitutiv, moderne Schriftlichkeit ohne sie undenkbar. Dennoch spielen die Zeichen, die zwischen den Wörtern stehen, in der literaturwissenschaftlichen Praxis nahezu keine Rolle. Von berühmten Beispielen wie Heinrich von Kleists Gedankenstrich in der «Marquise von O...» abgesehen, hat der virtuose Gebrauch von Satzzeichen, der sich bei großen Autoren der deutschen Literatur beobachten lässt, bisher keine angemessene stilistische Aufmerksamkeit gefunden.

Dem vorliegenden Band geht es um eine literatur- und kulturhistorische, aber auch stilistische Rekonstruktion der vielfältigen Formen und Funktionen der Satzzeichenverwendung und -wahrnehmung. Die Beiträge entwerfen eine differentielle Beschreibung der Verwendung von Satzzeichen in Bezugstexten unterschiedlicher literarischer Epochen, Strömungen und Autoren. Ergänzt werden die 16 Originalbeiträge durch drei klassische Studien der Interpunktionsstilistik von Theodor W. Adorno, Hans-Georg Gadamer und Jürgen Stenzel.

INHALT: Alexander Nebrig/Carlos Spoerhase: Für eine Stilistik der Interpunktion • Jörg Trempler: Richard Galpin. Literarische Satzzeichen auf Leinwand • Alexander Nebrig/Carlos Spoerhase: Über den Aufbau und die Beiträge dieses Bandes • Theodor W. Adorno: Satzzeichen (1956) • Hans-Georg Gadamer: Poesie und Interpunktion (1961) • Jürgen Stenzel: Versuch einer Hermeneutik der Satzzeichen (1966) • Lutz Danneberg: Das perforierte Gewand: Geschichte und hermeneutische Funktion von *distinctiones*, *partitiones* und *divisiones* • Hans-Jürgen Scheuer: Die Zeichensetzung ist eine Frau namens Eleonore. Aus dem Imaginarium der vormodernen Interpunktion • Andrea Polaschegg: Ausdruckskunst! Satzzeichen als Indizien des Affekts in Ode und Briefroman des 18. Jahrhunderts • Ethel Matala de Mazza: Asteriske und Oberbeistrichlein. Über Fehlanzeigen in Herders und Goethes Volkspoesie • Ralf Klausnitzer: «(die Schriftgelehrten mögen ihn erklären)». Zum Kommagebrauch des Heinrich von Kleist • Ernst Osterkamp: Drei Punkte. Capriccio über ein Ärgernis • Joachim Rickes: (Anstands-) Striche in Heinrich Heines Gedicht «Beine hat uns zwei gegeben/Gott der Herr» • Joseph Vogl: Der Gedankenstrich bei Adalbert Stifter • Steffen Martus: Stefan Georges Punkte • Michael Kämper-van den Boogaart: Nachgelesen!!! Adorno ausgeBECHERT: Zur Lektüre expressionistischer Ausrufungszeichen • Ulrike Vedder: «Verhoffen»: Gedankenstriche in der Lyrik von Ingeborg Bachmann, Nelly Sachs und Paul Celan • Erhard Schütz: Der Einzige und die Typenwirtschaft. Satz- und andere Zeichen bei Arno Schmidt • Roland Berbig: «und sie, das Kind das ich war». Satzzeichen und Zeichensetzung bei Uwe Johnson Stichproben • Norbert Fries: Spatien oder Die Bedeutung des Nichts.

Peter Lang AG · Internationaler Verlag der Wissenschaften
Moosstrasse 1 · P.O. Box 350 · CH-2542 Pieterlen · Schweiz
Tel: +41 (0)32 376 17 17 · Fax: +41 (0)32 376 17 27
info@peterlang.com · www.peterlang.com


PETER LANG
INTERNATIONALER VERLAG DER WISSENSCHAFTEN

Zeitschrift für Germanistik · Neue Folge · XXII · 2/2012



Zeitschrift für

GERMANISTIK

Neue Folge · XXII
2/2012

Peter Lang
Internationaler Verlag der Wissenschaften

Zeitschrift für Germanistik

Neue Folge

XXII - 2/2012

Herausgeberkollegium

Ulrike Vedder (Geschäftsführende Herausgeberin, Berlin)

Alexander Košenina (Hannover)

Steffen Martus (Berlin)

Erhard Schütz (Berlin)

Sonderdruck



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

ISSN 0323-7982

© Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2012
Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Bern; info@peterlang.com, www.peterlang.com, www.peterlang.net

Inhaltsverzeichnis

Schwerpunkt: *Alter und Literatur*

ULRIKE VEDDER, STEFAN WILLER – Alter und Literatur. Einleitung 255

SUSANNE KRONES – Späte Debütanten. Von schriftstellerischen Anfängen in fortgeschrittenem Alter 259

ULRIKE VEDDER – Erzählen vom Zerfall. Demenz und Alzheimer in der Gegenwartsliteratur 274

ALEXANDER SCHWIEREN – Alterswerk als Schicksal: Max Frisch, Friederike Mayröcker und die Poetologie des Alters in der neueren Literatur 290

THORSTEN FITZON – In der Mitte des Lebens. Zeiterfahrung im ‚Altersnarrativ‘ um 1900 306

MALTE KLEINWORT – Schreiben am Feierabend. Wilhelm Raabes „Altershausen“ 318

MIROSLAWA CZARNECKA – Bilder des Alters. Die ‚alte Frau‘ im 17. Jahrhundert – zwischen Selbstzeugnissen und literarischen Projektionen 332

STEFAN WILLER – Altern im Spiegel. Umgekehrte Lebensläufe bei F. Scott Fitzgerald und Ilse Aichinger 345

*

TOM KINDT – Die Vermessung der Deutschen. Zur Reflexion deutscher Identität in Romanen Georg Kleins, Daniel Kehlmanns und Uwe Tellkampes 362

TILMANN KÖPPE – Lyrik und Emotionen 374

Dossier

IWAN-MICHELANGELO D’APRILE – Friedrich 300 (1712–2012). Eine Zwischenbilanz 388

ALEXANDER NEBRIG – Die Gesichte Georg Heyms (1887–1912). Zu seiner Bildlichkeit nach hundert Jahren 393

PETER SPRENGEL – „Alle Geburt ist Wiedergeburt“: Gerhart Hauptmann (1862–1946) und die Palingenesie 399

Konferenzberichte

Ethos und Pathos des Logos: Wissenschaftliches Ethos und Pathos der Wissenschaften in historischer und systematischer Perspektive (*Internationale Konferenz in Berlin v. 24.–26.11.2011*) (Claudia Löschner) 406

Sentenz in der Literatur 1720–1780 (*Tagung in Berlin v. 6.–8.10.2011*) (Alexander Skrzypczyk) 408

Tauschen und Täuschen: Kleist und (die) Ökonomie (*Internationale interdisziplinäre Tagung in Hamburg v. 16.–17.9.2011*) (Iuditha Balint) 410

The Cultural Politics of Ageing in the Nineteenth Century: Interdisciplinary Perspectives (*Internationale und interdisziplinäre Tagung in Regensburg v. 24.11.–26.11.2011*) (Katharina Boehm) 412

Literatur und Exil. Neue Perspektiven (*Internationale Tagung in Frankfurt a. M. v. 4.–7.10.2011*) (Sebastian Schirmer) 414

Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens (*Interdisziplinäre Tagung in Freiburg v. 13. bis 17.9.2011*) (Marcus Willand) 417

Besprechungen

DANIEL WEIDNER: Bibel und Literatur um 1800 (Thomas Wortmann) 419

HERBERT JAUMANN (Hrsg.): Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch (Michael Multhammer) 421

SIMONE DE ANGELIS: Anthropologien. Genese und Konfiguration einer ‚Wissenschaft vom Menschen‘ in der Frühen Neuzeit (Michael Neumann) 423

- CHRISTOPH BULTMANN, FRIEDRICH VOLLHARDT (HRSG.): Lessings Religionsphilosophie im Kontext. „Hamburger Fragmente“ und „Wolfenbütteler Axiomata“ (*Thomas Wortmann*) 426
- JUTTA HEINZ, JOCHEN GOLZ (HRSG.): „Es ward als ein Wochenblatt zum Scherze angefangen“. Das Journal von Tiefurt (*Elke Dreisbach*) 429
- CLAUDIA STOCKINGER, STEFAN SCHERER (HRSG.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung (*Christoph Rauen*) 430
- RÜDIGER VOM BRUCH (HRSG.): Die Berliner Universität im Kontext der deutschen Universitätslandschaft nach 1800, um 1860 und um 1910 (*Ulrich Rasche*) 433
- JESKO REILING, CARSTEN ROHDE (HRSG.): Das 19. Jahrhundert und seine Helden. Literarische Figuren des (Post-)Heroischen (*Jana Kittelmann*) 436
- ROLAND BERBIG, IWAN D'APRILE, HELMUT PEITSCH, ERHARD SCHÜTZ (HRSG.): Berlins 19. Jahrhundert. Ein Metropolen-Kompandium (*Sarah Pogoda*) 438
- CLAUDIA LIEBRAND, IRMTRAUD HNILICA, THOMAS WORTMANN (HRSG.): Redigierte Tradition. Literaturhistorische Positionierungen Annette von Droste-Hülshoffs (*Esther Kilchmann*) 440
- BODO MORAWE: Citoyen Heine. Das Pariser Werk (*Patrick Eiden-Offe*) 442
- BARBARA HAHN (HRSG.): Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde (*Cord-Friedrich Berg-hahn*) 445
- GABRIELE RADECKE (HRSG.): Theodor Storm – Theodor Fontane. Briefwechsel (*Roland Berbig*) 449
- ELLEN RITTER, KONRAD HEUMANN (HRSG.): Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, Bd. XXXIII: Reden und Aufsätze 2 (*Ulrike Stamm*) 451
- WIEBKE POROMBKA, HEINZ REIF, ERHARD SCHÜTZ (HRSG.): Versorgung und Entsorgung der Moderne. Logistik und Infrastrukturen der 1920er und 1930er Jahre (*Steffen Richter*) 453
- MADELEINE RIETRA, RAINER JOACHIM SIEGEL (HRSG.): Jede Freundschaft ist mir verderblich. Joseph Roth und Stefan Zweig: Briefwechsel 1927 bis 1938 (*Stephan Resch*) 455
- FRANK STERN (HRSG.): Feuchtwanger und Exil. Glaube und Kultur 1933–1945. „Der Tag wird kommen“ (*Sebastian Schirrmeister*) 456
- PAUL MICHAEL LÜTZELER (HRSG.): Hermann Broch. Briefe an Erich von Kahler (1940–1951) (*Simon Jander*) 458
- Doppelleben. Literarische Szenen aus Nachkriegsdeutschland: HELMUT BÖTTIGER (HRSG.): Bd. 1: Begleitbuch zur Ausstellung, BERND BUSCH, THOMAS COMBRINK (HRSG.): Bd. 2: Materialien zur Ausstellung; ULRIKE LEUSCHNER (HRSG.): Das Jahr 1959 in der deutschsprachigen Literatur; RÜDIGER SCHÜTT (HRSG.): Zwischen den Kriegen. Werner Riegel, Klaus Rainer Röhl und Peter Rühmkorf – Briefwechsel mit Kurt Hiller 1953–1971 (*Roland Berbig*) 460
- HENNING MARMULLA: Enzensbergers Kursbuch. Eine Zeitschrift um 68 (*Matthias Uecker*) 463
- LEON HEMPEL: Stillstand und Bewegung. Hoher Stil in der Lyrik Ost- und Westdeutschlands (*Roman Lach*) 465
- ERHARD SCHÜTZ: Echte falsche Pracht. Kleine Schriften zur Literatur (*Michael Rohwasser*) 467
- WILHELM KÜHLMANN (HRSG.), in Gemeinschaft mit ACHIM AURNHAMMER, JÜRGEN EGYPTIEN, KARINA KELLERMANN, STEFFEN MARTUS, REIMUND B. SDZUJ: Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes, 2., vollst. überarb. Aufl., Bd. 10: Ros–Se; Bd. 11: Si–Vi; Bd. 12: Vo–Z (*Michael Bies*) 468
- UWE FLECKNER, MARTIN WARNKE, HENDRIK ZIEGLER (HRSG.): Handbuch der politischen Ikonographie (*Steffen Siegel*) 470
- THOMAS SPRECHER: Literatur und Recht. Eine Bibliographie für Leser (*Frank Wessels*) 473
- MONA KÖRTE: Essbare Lettern, brennendes Buch. Schriftenvernichtung in der Literatur der Neuzeit (*Ira Diedrich*) 475
- TANJA NUSSER: „Wie sonst das Zeugen Mode war.“ Reproduktionstechnologien in Literatur und Film (*Birte Giesler*) 477
-
- Informationen
-
- Eingegangene Literatur 479

Altern im Spiegel.

Umgekehrte Lebensläufe bei F. Scott Fitzgerald und Ilse Aichinger

Altern wird zumeist als unumkehrbarer Vorgang begriffen, beschrieben und erfahren. Der Gang des individuellen Lebens besteht im unweigerlichen Voranschreiten von der Zeugung über die Geburt hin zum Tod, von der Entstehung und Entwicklung des Organischen hin zu seinem Zerfall. Das scheint ganz und gar natürlich zu sein. Dennoch entsteht durch das menschliche Wissen um diese Vorgänge – sowohl in ihrer biologischen Generalisierung als auch in ihrem Bezug auf die Erfahrungen und Erwartungen des je eigenen Lebens – ein überaus vielgestaltiger kultureller Diskurs über das Altern. In seinen verschiedenen Ausprägungen ist dieser Diskurs seit einiger Zeit zum Gegenstand kulturwissenschaftlicher Forschungen geworden, deren Ergebnisse auf die von Margaret Morganroth Gullette geprägte Formel „aged by culture“ gebracht werden können: Demnach gibt es überhaupt kein Konzept und keine Praxis menschlichen Alterns, die jenseits kultureller Kontexte zu denken wären.¹ In dieser Weise auf die Kulturalität des Alterns hinzuweisen heißt nicht, dessen natürliche Gegebenheiten zu leugnen. Niemand wird ernsthaft bestreiten, dass Menschen im biologischen Sinn *jung* geboren werden und – in welchem Maß und bis zu welchem Grad auch immer – *gealtert* sterben. Doch wie dieser Vorgang erlebt, konzeptualisiert, ritualisiert und erzählt wird, kann höchst unterschiedliche Erscheinungsformen annehmen.

Daher gehören zur Kultur des Alterns auch die Versuche, sich mit seiner Natürlichkeit und Realität nicht abzufinden, sie zu verändern, ja sogar in ihr Gegenteil zu wenden. Um solche Versuche, das Altern umzukehren, soll es im vorliegenden Beitrag gehen. In einem vorbereitenden Abschnitt (*I.*) möchte ich auf das Konzept der *Verjüngung* hinweisen, das in einer möglichen Kulturgeschichte des ‚Anti-Aging‘ eine zentrale Rolle zu spielen hätte – als Phantasie, als Kulturtechnik, aber auch als lebenswissenschaftliches Theorem. Hauptsächlich werde ich dann (*II.*) auf ein narratives Modell eingehen, mit dem in der Literatur des 20. Jahrhunderts wiederholt experimentiert wurde: das *rückläufige Altern*, also die Erzählung von Lebensläufen in umgekehrter Abfolge. Dabei kann es sich zum einen (*II.1*) um die Fiktion einer tatsächlichen Umkehrung handeln, um ein Leben, das alt beginnt und jung endet. Das hier zu besprechende Musterbeispiel einer solchen Erzählung ist F. Scott Fitzgeralds *The Curious Case of Benjamin Button* (1922). Zum anderen (*II.2*) kann aber auch ein ‚richtig-herum‘ verlaufender Lebenslauf in Umkehrung dargestellt werden – von der Bahre bis zur Wiege. Welche komplexen Verhältnisse von Reversibilität und Irreversibilität, von fortlaufenden und rückläufigen

1 Vgl. Margaret Morganroth Gullette: *Aged by Culture*, Chicago 2004. Vgl. außerdem etwa Mike Featherstone, Andrew Warwick (Hrsg.): *Images of Aging. Cultural Representations of Later Life*, London, New York 1995; Gerd Göckenjan: *Das Alter würdigen. Altersbilder und Bedeutungswandel des Alters*, Frankfurt a. M. 2000; Henriette Herwig (Hrsg.): *Alterskonzepte in Literatur, bildender Kunst, Film und Medizin*, Freiburg 2009.

Vorgängen dabei entstehen können, soll an Ilse Aichingers *Spiegelgeschichte* (1949) erläutert werden. Nach einer kurzen Zusammenfassung möchte ich abschließend (III.) kurz auf die Aktualität solcher narrativen Experimente in der neuesten Literatur hinweisen.

I. Zum Konzept der Verjüngung. Eine der ersten einschlägigen Verjüngungsszenen der europäischen Literatur findet sich in Ovids *Metamorphosen*, die ja ohnehin ein unerschöpfliches Reservoir an Lebensverläufen jenseits natürlicher Vorgänge darstellen. Im siebten Buch des Epos ist es Medea, die Zauberin aus Kolchis, die ihrem Gemahl Iason den Wunsch erfüllt, seinen altersschwachen und dem Tode nahen Vater Aeson zu verjüngen. Iason selbst hatte vorgeschlagen, etliche eigene Lebensjahre zu opfern und auf den Vater zu übertragen – ein symbiotischer Lebenszeit-Tausch, von dem es aber heißt, dass Hecate, die Schutzgöttin der Hexen und Dämonen, ihn nicht dulde. Medea bietet stattdessen an, den Schwiegervater „durch die Kraft meiner Kunst und nicht durch Jahre von dir“² zu verjüngen. Sie bereitet einen magischen Saft aus allerlei pflanzlichen und tierischen Zutaten, mit dem sie in einer spektakulären Transfusionsszene das „alte Blut“³ des Aeson ersetzt. Daraufhin

verschwanden Bleiche und Welkheit,
Füllten sich wieder, mit Fleisch sich ebend, die Falten und Runzeln,
Strotzen die Glieder von Kraft. Und Aeson staunt und entsinnt sich,
Daß er vor vierzig Jahren ein solcher Jüngling gewesen.⁴

In diesen letzten Worten wird ein generelles Problem im Konzept der Verjüngung zur Sprache gebracht: eine Distanzierung vom eigenen Selbst. Im Fall von Aeson kann offenbar nicht von einer Tilgung seines Alters die Rede sein: Ihm bleibt das Bewusstsein der vollen vierzig Jahre, die ihn seinem Lebensalter nach von seiner neugewonnenen jüngerhaften Erscheinung trennen. Auch wenn also seine Alterssymptome verschwunden sind („Bleiche und Welkheit“, „Falten und Runzeln“) und auch wenn man vermuten darf, dass er in seiner gesamten physiologischen Konstitution wieder *wie jung* geworden ist, so ist er doch nicht jung *an Jahren*. Wie also wird es mit seiner weiteren Lebenszeit bestimmt sein? Ovid lässt darüber nichts verlauten. Da sich jedoch Medeas Zauber explizit nicht nur gegen die Greisenhaftigkeit Aesons, sondern auch gegen seinen drohenden Tod richtete, wird man von einer erheblichen Lebensverlängerung ausgehen dürfen – sich aber zugleich die Frage nach der ‚Lebensqualität‘ stellen: Wird Aeson ein zweites Mal vergreisen? Ist er dann schließlich mit einer über hundertjährigen Lebenserfahrung gesegnet (oder geschlagen)? Und wie steht es mit dem genealogischen und generationellen Verhältnis zwischen ihm und Iason, wenn nun beide, obwohl Vater und Sohn, gleich alt zu sein scheinen und gemeinsam altern werden?

Eine Vater-Sohn-Konstellation bestimmt auch die wohl bekannteste Verjüngungserzählung der deutschen Literatur, Johann Wolfgang Goethes *Der Mann von fünfzig Jahren* (eingeleitet in *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, 1829). Hier tritt kosmetische Kunstfertigkeit

2 Ovid: *Metamorphosen*, übers. v. Erich Rösch, München 1992, S. 177 (VII, 176).

3 Ebenda, S. 180 (VII, 286 f.).

4 Ebenda (VII, 290–293).

explizit an die Stelle der magischen („das alles ohne Hexerei“), wenn der Titelheld in einer Situation, in der er „sich innerlich frisch fühlt [...] sein Äußeres auch gar gern wieder auffrischen möchte“.⁵ Sein Wunsch nach Verjüngung entsteht angesichts eines plötzlichen erotischen Interesses an der Tochter seiner Schwester, obwohl er mit dieser schon vereinbart hatte, sie mit seinem Sohn zu vermählen. Da die Nichte ihrerseits eine Zuneigung zum Onkel gefasst und der Sohn sich in eine andere Frau verliebt hat, scheint es eine Weile, als könne der durch Haarfarbe, Make-up und modische Kleidung renovierte Fünfzigjährige tatsächlich den Altersabstand wirkungslos werden lassen. Erst als ihm, trotz empfohlener Sorgfalt „für Haut und Haare, für Augenbraunen und Zähne“, deutlich sichtbar ein „Vorderzahn“ ausfällt, wird es ihm unmöglich, „mit diesem Mangel um eine junge Geliebte zu werben“.⁶ Am Ende kommt doch noch die ursprünglich vorgesehene Heirat des jungen Paares, Cousin und Cousine, zustande.

Goethe verleiht seiner Novelle vor allem dadurch Dichte und innere Bezüglichkeit, dass er die kosmetische Kur (bei der die „Verjüngungs- und Verschönerungsmittel“ eigens durch einen „Verjüngungsdieners“ appliziert werden⁷) in eine fortgesetzte und spannungsvolle Verbindung zu den Verwandtschaftsverhältnissen der Figuren stellt.⁸ Vor allem betrifft das die Ähnlichkeit zwischen Vater und Sohn. Der Vater versucht dieses Phänomen zunächst zu nivellieren, wenn er in Betrachtung des Familienstammbaums – der alle Protagonisten in ihrer prekären Nähe zueinander abbildet – die Nichte nur eher allgemein auf die „Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit der Kinder“ mit den Vätern hinweist.⁹ Doch ist es letztlich die nicht zu leugnende Ähnlichkeit, die den Generationsabstand zwischen ihm und seinem Sohn sowohl betont als auch überbrückt. So hält sich die Schwester des Protagonisten, als sie ihre Tochter schließlich von den Vorzügen des Jüngeren überzeugt, „hauptsächlich an die Ähnlichkeit beider, an den Vorzug, den diesem die Jugend gebe, der zugleich als vollkommen gattlicher Lebensgefährte gewählt die völlige Verwirklichung des väterlichen Daseins von der Zeit wie billig versprache“.¹⁰ Nach dieser Generationenlogik führt also das Vergehen der Zeit dazu, dass sich der Vater von selbst im Sohn wieder ‚verwirklicht‘ und sich so auf die eigentlich angemessene Weise verjüngt: ohne Hinzuziehung kosmetischer Künste, allerdings auch nicht in eigener Person.

Der an Ovids und Goethes Verjüngungsgeschichten angedeutete spannungsvolle Zusammenhang von Altern, Lebenszeit und Erhalt oder Verwandlung des Selbst sowie seiner sozialen Bindungen ist auch dort für den Verjüngungsdiskurs bestimmend, wo er erstmals zu einem lebenswissenschaftlichen und medizinischen Projekt wird: in der

5 Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden (1829). In: Ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Münchner Ausgabe, Bd. 17, hrsg. v. Gonthier-Louis Fink u. a., München, Wien 1991, S. 239–714, hier S. 395–455, 403. Vgl. zur Rolle der Kosmetik Gesa Dane: „Die heilsame Toilette“. Kosmetik und Bildung in Goethes „Der Mann von fünfzig Jahren“, Göttingen 1994.

6 Goethe (wie Anm. 5), S. 430, 448.

7 Ebenda, S. 408, 412.

8 Vgl. dazu Albrecht Koschorke: Die Textur der Neigungen. Attraktion, Verwandtschaftscode und novellistische Kombinatorik in Goethes „Mann von fünfzig Jahren“. In: DVjs 73 (1999), S. 592–610.

9 Goethe (wie Anm. 5), S. 410.

10 Ebenda, S. 449.

Moderne um 1900.¹¹ In der Vielzahl der damaligen Vorschläge zur Auffrischung individueller Körper und ganzer Gesellschaften fällt allerdings auf, dass Momente der Selbstproblematik – wie in Aesons staunendem Erinnern an ein möglicherweise wiedergewonnenes früheres Ich oder in den genealogischen Komplexionen von Goethes Novelle – keine programmatische Rolle spielen. Stattdessen herrscht in den Verjüngungsprogrammen der frühen Moderne die Emphase der Machbarkeit, sowohl bei den Verfechtern einer *natürlichen* Verjüngung durch Freikörperkultur, gesunde Ernährung und freie Ausübung des Geschlechtstriebes als auch bei den Protagonisten einer *künstlichen* Verjüngung, die vor allem mit dem operativen Einpflanzen von tierischer oder menschlicher Keimsubstanz experimentierten.

Obwohl beide Versionen jenes Verjüngungsdiskurses in einem deutlichen Konkurrenzverhältnis zueinander standen, macht die historische Betrachtung zumindest eine wesentliche Gemeinsamkeit sichtbar: die wichtige Funktion von Geschlechtlichkeit und Fortpflanzung. Denn die von Medizinerinnen wie Charles-Édouard Brown-Séquard oder Eugen Steinach vertretene These, dass die Transplantation von Ovarien und Hoden die Alterung künstlich verlangsamen oder aufhalten könne,¹² verdankte sich der biologischen Grundannahme, dass die sexuelle Reproduktion in der Natur der Inbegriff einer immerfort neu einsetzenden Verjüngung sei. Einer der frühen Versuche, eine genuin biologische Vererbungstheorie zu formulieren, führt den Begriff der ‚Verjüngung‘ sogar im Titel. Es handelt sich um die von dem Botaniker Alexander Braun 1851 publizierte *Betrachtungen über die Erscheinung der Verjüngung in der Natur*, in denen besonders auf die rhythmische Natur der Organismen in ihrem sich von Generation zu Generation vollziehenden, in denselben Mustern wiederholenden Leben hingewiesen wird.¹³

Für die biologische Wissenschaft um 1900 hatte diese Allianz von Vererbung und Verjüngung weitreichende theoretische Konsequenzen. Am einschlägigsten zeigen sie sich in August Weismanns – in den 1880er Jahren getroffener – wirkungsreicher Unterscheidung der alternden, sterblichen Körperzellen von den potenziell unsterblichen Keimzellen. Nach Weismann werden allein Keimzellen im Erbgang weitergegeben, womit Vererbung, Verjüngung und ewiges Leben in eine enge konzeptuelle Nähe zueinander rücken.¹⁴ Diese Einschätzung ist heute nach wie vor plausibel und anschlussfähig, bedenkt man den populären Gemeinplatz, dass man durch sexuelle Reproduktion gleichsam den eigenen Tod überwinden könne, da man in seinen biologischen Nachkommen, seinen Kindern und Kindeskindern, weiterlebe.

11 Vgl. dazu maßgeblich Heiko Stoff: *Ewige Jugend. Konzepte der Verjüngung vom späten 19. Jahrhundert bis ins Dritte Reich*, Köln u. a. 2004.

12 Vgl. ebenda, S. 26–87.

13 Alexander Braun: *Betrachtungen über die Erscheinung der Verjüngung in der Natur, insbesondere in der Lebens- und Bildungsgeschichte der Pflanzen*, Leipzig 1851. Vgl. dazu Ohad Parnes, Ulrike Vedder, Stefan Willer: *Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte*, Frankfurt a. M. 2008, S. 197–199.

14 Vgl. August Weismann: *Ueber die Dauer des Lebens*, Jena 1882; ders.: *Ueber Leben und Tod. Eine biologische Untersuchung*, Jena 1884. Zu Weismann und der an ihn anschließenden fach- und populärwissenschaftlichen Debatte um Zellalterung und Zelltod vgl. Stoff (wie Anm. 11), S. 205–217. Vgl. auch Stefan Willer: *Erbfälle. Theorie und Praxis kultureller Übertragung in der Moderne*, München 2012 (in Vorbereitung), bes. Kap. 1.5 („Das Erbe zwischen Tod und Leben“).

Die moderne Medizin- und Biologiegeschichte liefert somit Argumente dafür, die natürliche Unumkehrbarkeit des Alterns und seine unweigerliche Verbindung mit der Sterblichkeit des Organischen in Frage zu stellen. In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass es bis heute keine wirklich zufriedenstellende biologische Antwort auf die Frage gibt, warum Menschen überhaupt in der Weise und in dem Maße altern, wie sie es tun – weit über die Phase ihrer sexuellen Reproduktivität hinaus, also ohne dass hier im evolutionistischen Sinn ein ‚Selektionsvorteil‘ liegen könnte. Ein immer wieder auftretendes Problem in der Geschichte und Biologie des Alterns im 20. Jahrhundert ist daher „die offensichtliche Schwierigkeit, eine klare Grenze zwischen einer empirisch-experimentellen und einer kulturellen Definition des Alterns zu ziehen“.¹⁵ Umso wichtiger ist die Rolle, die kulturelle Imaginationen bei der Deutung von Alter und Altern spielen.

II. Rückläufiges Altern in zwei Erzähltexten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

1. *F. Scott Fitzgerald: The Curious Case of Benjamin Button.* Scott Fitzgeralds Erzählung eines umgekehrten Alterungsverlaufs erschien 1922 als Zeitschriftenabdruck, dann noch im selben Jahr als Teil der Erzählensammlung *Tales of the Jazz Age*. Schon mit der Wahl des Titels, *The Curious Case of Benjamin Button*, spielt der Text auf das Genre der Fallgeschichte an. Im medizinischen Verjüngungsdiskurs der Zeit konnte man diesem Erzählmodell überaus häufig begegnen: Immer wieder schilderten die Verjüngungsärzte, wie gebrechliche, ausgelaugte Patienten, zumeist Männer, in ihre Praxen kamen und durch die operativen Eingriffe gemäß Steinach'scher und anderer Methoden erneut leistungsfähig, energetisch und sexuell aktiv wurden. Charakteristisch für den Aufbau dieser Fallgeschichten ist das „Vorher- und Nachher-Schema“, in dem sich, „teilweise von den Geheilten selbst emphatisch berichtet, [...] die schrittweise Metamorphose eines menschlichen Wracks in einen arbeitsfreudigen, gesunden und potenten Mann“ vollzieht.¹⁶ Solche Geschichten von spektakulären therapeutischen Erfolgen dienten auch der Popularisierung der Verjüngungsmedizin; sie sollten demonstrieren, dass deren Methoden tatsächlich funktionierten und allgemein anwendbar waren. Im Wechselspiel von Individualität und Schematismus, das Fallgeschichten seit dem 18. Jahrhundert kennzeichnet,¹⁷ liegt hier das Gewicht deutlich auf dem Schematismus, auf der Reihung prinzipiell gleich verlaufender Fälle von erfolgreicher Verjüngung.

Bei Fitzgerald hingegen geht es nicht um eine medizinische Verjüngungsbehandlung, sondern um eine auf rätselhafte Weise selbsttätige Umkehrung des menschlichen Alterns. Der Titelheld Benjamin Button beginnt sein Leben als alter Mann von ungefähr siebzig Jahren und beendet es als Säugling. In dieser einzigartigen Inversion ist sein Fall *curious* – seltsam, bemerkenswert, Neugier erregend – und profiliert sich deutlich gegen

15 Ohad Parnes: Wann fängt man an zu altern? Kulturwissenschaftliche Wurzeln eines biologischen Problems. Vortrag auf der Tagung „Verortungen des Alters zwischen Utopie und Heterotopie“, Braunschweig 2009.

16 Stoff (wie Anm. 11), S. 95.

17 Vgl. Nicolas Pethes: Vom Einzelfall zur Menschheit. Die Fallgeschichte als Medium der Wissenspopularisierung zwischen Recht, Medizin und Literatur. In: G. Blaseio, H. Pompe, J. Ruchatz (Hrsg.): Popularität und Popularisierung, Köln 2005, S. 63–92; Stefan Willer: Fallgeschichte. In: B. von Jagow, F. Steger (Hrsg.): Literatur und Medizin. Ein Lexikon, Göttingen 2005, Sp. 231–235.

den schematisierenden Charakter medizinischer Fallgeschichten. Umso mehr lässt sich an Benjamin Buttons Lebensgeschichte die Frage richten, *wovon* sie denn eigentlich ein ‚Fall‘ sein soll. Als der Protagonist sich darüber Klarheit verschaffen möchte und eine Fachzeitschrift konsultiert, heißt es: „He read up on it in the medical journal, but found that no such case had been previously recorded.“¹⁸ Es handelt sich also um einen ‚beispiellosen‘, d. h. präzedenzlosen Fall, um einen Fall von radikaler Singularität. Daher steht dieser Fall in einer erheblichen Spannung zu dem, was im menschlichen Altern die Regel ist, genauer gesagt: dem, was in einer bestimmten Weise des menschlichen Umgangs mit dem Altern als Regelmäßigkeit vorgegeben und eingefordert wird. Benjamin Buttons Jüngerwerden ist nicht nur ein medizinischer Fall, sondern auch ein Fall sozial abweichenden Verhaltens.

In der Auseinandersetzung mit solchen und anderen Reaktionen auf Benjamins Einzigartigkeit liegen die Komik und die satirische Stoßrichtung der Erzählung – ein stilistisches Merkmal, das übrigens in der erfolgreichen Hollywood-Verfilmung durch David Fincher (2008) weitgehend ausgeblendet wird.¹⁹ Bei Fitzgerald hingegen prägt es bereits die erste Beschreibung des als Greis geborenen Helden, die durch den Blick des Vaters perspektiviert wird. Roger Button, honoriger Bürger der Stadt Baltimore im Jahr 1860, besucht das Krankenhaus, in dem sein erstgeborener Sohn zur Welt gekommen ist und erlebt dort eine ihm rätselhafte Verwirrung, ja Empörung des Klinikpersonals. Er wird in einen Raum voller Neugeborener geführt und erblickt schließlich in einem Kinderbettchen „an old man apparently about seventy years of age“, mit dünnem weißen Haar, langem Bart, trüben Augen und einer brüchigen, nörgelnden Stimme, die alsbald den Dialog aufnimmt: „Are you my father?“ (7) Zum Entsetzen des Vaters beharrt der Sohn auf seinem Status des „newborn child“ (8), das man betreuen, ernähren und kleiden müsse, erhebt aber zugleich die Ansprüche eines alten Mannes und fordert Schaukelstuhl und Gehstock.

Auf diese Weise zeigt sich Benjamins rückläufiges Altern zunächst als irritierende Gleichzeitigkeit extrem unterschiedlicher Altersstufen, was zugleich eine Unklarheit darüber hervorruft, wie man sein Alter eigentlich angeben müsse. Gäbe es darauf eine klare Antwort, ließe sich die noch ausstehende Lebenszeit Benjamins genau berechnen, eben weil er erst am Ende seines Lebens den physiologischen und mentalen Zustand erreicht, der normalerweise dessen Anfang markiert. Von wie entscheidender Bedeutung eine solche Berechenbarkeit wäre, ergibt sich wohl gemerkt erst dann, wenn das Phänomen des Jüngerwerdens für Benjamin und den Leser offenkundig wird. Das ist erst im dritten von elf Kapiteln der Fall, als der Protagonist bereits zwölf Jahre alt ist (oder, um es unmissverständlicher zu formulieren, bereits zwölf Jahre gelebt hat). Umso mehr muss aber auffallen, wie sorgsam der Erzähler von Anfang an die Unmöglichkeit markiert, den greisenhaften Eindruck des neugeborenen Benjamin mit einer gänzlich präzisen Alters-

18 F. Scott Fitzgerald: *The Curious Case of Benjamin Button*, New York u. a. 2007, S. 18. Weitere Nachweise mit Angabe der Seitenzahl in Klammern direkt im Text.

19 Zum Verhältnis von Erzählung und Film vgl. Ruth Prigozy: *The Perils of Adaptation*. In: *The F. Scott Fitzgerald Review* 7 (2009), S. 10–16. In der Fitzgerald-Forschung spielte die Erzählung bis dahin kaum eine Rolle, vgl. Bryant Mangum: *The Shelf Life of „The Curious Case of Benjamin Button“*. In: *Ebenda*, S. 16–19.

angabe zu belegen. Schon in der zitierten Formulierung „apparently about seventy“ fällt die gleich doppelte Markierung einer Ungenauigkeit auf („apparently“, „about“); auch die bald darauf folgenden Synonyme für das Alter ‚siebzig‘ („a man of threescore [dreimal zwanzig] and ten – a *baby* of threescore and ten“, „septuagenarian“, 7–9) signalisieren eher eine ungefähre Zahl.

Die in sich widersprüchliche Existenzweise des neugeborenen Greises führt auch zu einer gewissen Unschärfe in seiner körperlichen Beschreibung. So heißt es zwar, er sei zu groß für das Kinderbettchen („a baby whose feet hung over the sides of the crib“, 7), doch dass er überhaupt darin liegen kann, spricht – ebenso wie die wiederholte Bezeichnung *baby* – dagegen, ihn sich ohne Weiteres als ausgewachsenen Mann vorzustellen. Insgesamt wird dennoch suggeriert, dass der neugeborene, aber greisenhafte Benjamin großgewachsen ist. Als sein Vater versucht, beim Kauf der Erstausrüstung in einem Kleidungsgeschäft die für ihn unerträglich peinliche Wahrheit über Benjamin zu verschweigen, wählt er die Formulierung, es handle sich um ein „unusually large-sized child“ (11); als dann trotzdem „small-boy clothes“ (15) angeschafft werden, müssen diese von einem Schneider geändert werden. Mit zwölf Jahren verlangt Benjamin, lange Hosen tragen zu dürfen, und bringt als Argument vor, er sei „big for my age“ (20). Jahrzehnte später, im fünfzigsten Jahr seines Lebens, ist er dann „not quite as tall as before“ (40); weitere Jahre später, als er vom College zurück auf die Schule wechselt, heißt es, er könne dort mit „boys his own size“ (41) zusammensein.

Die Kategorie, in der üblicherweise Alter und Größe zusammenkommen, ist das Wachstum; schließlich ist ein Erwachsener dem Wortsinn nach auch ein ‚Gewachsener‘. Fitzgerald bedient sich wiederholt aus dem Wortfeld *growth*, um die Altersumkehr in prägnante und zugleich paradoxe Formulierungen zu fassen. „I am grown“ (20), sagt Benjamin von sich selbst, damit er als jemand, der dem äußeren Anschein nach sechzig ist, endlich Erwachsenenkleidung tragen darf. Die Zeit bis zu seinem achtzehnten Geburtstag fasst der Erzähler sogar als „years of normal ungrowth“ (21) zusammen – wobei die Normalität dieses ‚Unwachstums‘ erklärtermaßen der Effekt einer Gewöhnung ist. Auch dies lässt sich als eine Art von *growth* bestimmen: „his parents had grown used to him“ (19).

Dass in dieser Passage (18f.) einige Male ‚die Eltern‘ erwähnt werden, weist umso mehr darauf hin, dass Benjamins Mutter als Einzelperson dem Erzähler kein einziges Wort wert ist. Auch wenn die gesamte erste Hälfte der Erzählung Benjamins Jahre in seinem Elternhaus behandelt, geht es doch immer nur um das Verhältnis zu den väterlichen Figuren: vor allem zum Vater selbst – in dessen Eisenwarenfirma Benjamin schließlich mit zwanzig Jahren einsteigt, als er nicht mehr zu greisenhaft aussieht –, zuvor auch zum Großvater, mit dem er in seinen ersten Lebensjahren eine für beide angenehme Altherrenbeziehung pflegt. Die Mutter hingegen erscheint, außer im Wort *parents*, nur unter dem Namen des Gatten: „Mr. and Mrs. Roger Button“ (1; 17), „the Roger Buttons“ (1; 19). Thematisiert wird also allein die väterlich-männliche, über die Weitergabe des Namens gewährleistete Genealogie. Umso deutlicher wird die Altersumkehr auf der symbolischen Ebene ausgetragen: Da die Buttons ihren Sohn aus Anstandsgründen nicht „Methuselah“ (14) nennen können, wie vom Vater zunächst erwogen, geben sie ihm den für einen Erstgeborenen maximal unpassenden Namen

Benjamin.²⁰ Auch die Generationenbeziehungen leiden von vornherein unter der Inversion der Lebensalter: Benjamins Sohnesverhältnis gegenüber dem viel jünger wirkenden Vater ist nur eine „grotesque simulation of filial respect“ (13), die Väterlichkeit Roger Buttons eine bloße „attitude“ (16). Die Spannungen setzen sich später mit Benjamins Sohn Roscoe fort, der schon bald um eine volle Generation älter zu sein scheint als sein Vater und sich von diesem „Uncle“ (43) nennen lässt.

Angesichts dieser Verkehrungen lohnt es, Benjamins Verhältnisse zu seinen männlichen Verwandten in gerader Linie noch etwas genauer zu betrachten. Als er geboren wird, scheint er etwa so alt zu sein wie sein Großvater. Als er zwanzig ist, wird er für den Bruder seines etwa fünfzigjährigen Vaters gehalten: „You’re just the romantic age, [...] fifty“ (29), flüstert ihm die junge, reiche Hildegard Moncrief zu, die er bald darauf heiratet. Als er fünfzig ist, entspricht sein Aussehen dem eines Zwanzigjährigen – was zu diesem Zeitpunkt das Alter seines Sohnes ist. Mit fünfundsechzig schließlich scheint er fünf Jahre alt zu sein, so alt wie sein Enkel, zu dessen Spielkameraden er wird. Benjamin durchläuft also in seinem Leben die Reihe seiner Vorfahren und Nachkommen in insgesamt fünf Generationen. Dabei lässt sich erkennen, wie genau Fitzgerald darauf geachtet hat, dass die Gesamtsumme zwischen Benjamins gelebten Jahren und seinem augenscheinlichen Alter immer siebzig ergibt – womit sich die zunächst ungefähre Altersangabe immer mehr konkretisiert und zu einer präzisen *Lebenserwartung* wird.

Die Differenz zwischen Benjamins „bodily age“ und seinem „age in years“ (36) erreicht ihre Extrempunkte am Anfang und am Ende des Lebens; es gibt aber auch einen Moment, in dem sie gleich null ist: Mit fünfunddreißig gelebten Jahren sieht Benjamin auch so aus wie fünfunddreißig. In den Jahren rings um die Mitte seines Lebens ist er also, wie man sagen könnte, mit sich selbst gleichaltrig. Er steht auf dem Gipfel seiner Karriere als Geschäftsmann, strotzt vor „health and vitality“ (33) und wird sogar zum Helden im spanisch-amerikanischen Krieg von 1898. Deutlich wird hier auf den Topos von der Lebensmitte als Zenit des Lebenslaufs angespielt, wobei zu diesem Topos gehört, dass der Höhepunkt zugleich die schlechthin kritische Epoche des Lebens ist.²¹ Das gilt auch für Benjamin – nur geht es bei ihm nicht um die Unwiederbringlichkeit der Jugend, sondern ganz im Gegenteil um das unerbittliche Jüngerwerden bis hin zum kleinen Kind. Spätestens hier stellt sich wohl dem Leser die Frage nach der Terminierung dieses besonderen Lebenslaufs; schließlich müsste sich ja bei Benjamins Verjüngung und Verkleinerung irgendwann ziemlich deutlich abzeichnen, ab wann er nicht mehr jünger und kleiner werden kann.

Sollten schon die Leserinnen und Leser der Erstpublikation im Jahr 1922 diese Überlegungen angestellt haben, müsste ihnen ein merkwürdiger Umstand aufgefallen sein. Nach der 70-Jahres-Rechnung spricht alles dafür, das Ende von Benjamins Leben mit dem Jahr 1930 zu veranschlagen. Dieses Jahr liegt nun aber, von der Schreib- und Ver-

20 Der biblische Benjamin ist ein definitiv Letztgeborener, weil die Mutter Rahel bei seiner Geburt stirbt: „Als ihr aber das Leben entwich und sie sterben mußte, nannte sie ihn Ben-Oni [Sohn meines Unglücks], aber sein Vater nannte ihn Ben-Jamin [Sohn des Glücks].“ In: Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart 1985, 1. Mose 35, 18.

21 Vgl. dazu den Beitrag von Thorsten Fitton in diesem Heft.

öffentlichungszeit aus gesehen, in der *Zukunft*. Und genau dorthin bewegt sich die Erzählung in ihren Schlusspassagen: Zwar ist die letzte genannte Jahreszahl 1920, das Jahr der Geburt von Benjamins erstem Enkel, doch es folgen weitere Angaben („five years later“, „after a year“, 49), die deutlich machen, dass sich die erzählte Zeit des Textes längst jenseits seiner Entstehungszeit befindet. Zudem muss, damit in einem Text aus dem Jahr 1922 im Präteritum von Ereignissen aus den Jahren 1925 und später erzählt werden kann, auch die Erzählzeit in der Zukunft angesiedelt sein. Das ist besonders irritierend, da die deutlich markierte Erzählerfigur von Anfang an einen mit ihm gleichzeitigen Leser- oder Hörerkreis adressiert: „I shall tell you what occurred, and let you judge for yourself“ (1).

Diese Irritation lässt sich mit dem erzählanalytischen Hinweis auf den Unterschied zwischen fiktionsimmanenten und empirischen Adressaten zwar erläutern, aber nicht beheben. Der besondere Effekt der von Fitzgerald betriebenen Gegenwartsüberschreitung besteht denn auch weniger in der Simulation einer zukünftigen Erzählsituation als vielmehr in der Verunklarung eindeutiger Zeitfolgen, bis hin zur mimetischen Annäherung an Benjamins immer kindlicher werdendes Zeitbewusstsein, mit dessen *fading* – statt mit dem explizit benannten Tod – die Erzählung endet. Wie sorgfältig das komplexe Zeitmanagement von Anfang an ins Werk gesetzt wird, zeigt der einleitende Hinweis des Erzählers auf einen Anachronismus, der bereits Benjamins Geburt geprägt habe: Anders als „at present“ üblich, habe im Jahr 1860 kaum jemand Kinder im Krankenhaus zur Welt gebracht; die Familie Button sei somit „fifty years ahead of style“ (1) gewesen. Auch wenn der Erzähler betont, nicht beurteilen zu können, ob dies in direktem Zusammenhang mit Benjamins Lebenslauf stehe („whether this anachronism had any bearing upon the astonishing history I am about to set down“, ebenda), ist somit doch von Anfang an das Thema einer Zeitlichkeit jenseits der üblichen Abläufe etabliert.

Benjamins Krankenhausesgeburt hat wiederum entscheidend mit der völligen Aussparung seiner Mutter zu tun, deren Nichterwähnung auch deswegen so bemerkenswert ist, weil im Text wiederholt ein Zusammenhang von Benjamins inversem Altern mit seiner Geburt angedeutet wird: „the grotesque phenomenon which had marked his birth“ (36). In der Interpretation dieses Zusammenhangs darf man sich die Zurückhaltung des Erzählers hinsichtlich einer direkten Kausalität zu eigen machen. Damit entfällt die zu simple Herleitung von Benjamins umgekehrtem Altern aus der modernen Medikalisierung des Geburtsvorgangs, durch die das Leben als solches pervertiert würde. Zu einer etwaigen dahingehenden Kritik ist grundsätzlich zu sagen, dass menschliches Gebären und Geborenwerden zwar Naturphänomene sind, aber ebenso wenig jenseits der Kultur konzipiert werden können wie das Altern. Menschen sind nicht nur ‚aged by culture‘,²² sondern auch ‚born by culture‘.²³ Allerdings erscheint in Fitzgeralds Erzählung die kulturelle Seite der Geburt in einer Weise überdeterminiert, die die körperlichen Aspekte völlig zum Verschwinden bringt (was den Erzähler davon freistellt, das Zur-Welt-Kommen eines alten Erwachsenen irgendwie konkret beschreiben zu müssen).

22 Vgl. Anm. 1.

23 Zur doppelten Perspektivierung von Geburt als Naturphänomen und kulturellem Konzept vgl. Stefan Wilger: Geburt. In: Jagow, Steger (wie Anm. 17), Sp. 254–258.

Es ist also nicht einfach so, dass die Mutter hospitalisiert wird; vielmehr wird sie im Text gänzlich durch die Institution des „Maryland Private Hospital for Ladies and Gentlemen“ (2) *ersetzt*. Dies ist nur die erste der zahlreichen vorgesehenen Institutionen, in denen sich Geburt, Wachstum und Erziehung des Button-Sohnes vollziehen sollen. So gesehen liegt die Bedeutung von Benjamins umgekehrtem Altern darin, auf die entschiedenen kulturelle Determination von Lebensläufen aufmerksam zu machen. Diese Determination erscheint hier weder als zwanghafte Einpassung eines Individuums in die Gesellschaft noch als Geschichte seines Widerstands, sondern als Reihe von zwangsläufig scheiternden Versuchen, das eigene Leben als genaue Erfüllung der kulturellen Norm einzurichten. Immer wieder unternimmt es Benjamin, seinen Platz in den Institutionen zu finden – vergeblich, denn dies würde bedeuten, dass er genau entgegen seiner äußeren und sozialen Erscheinung behandelt und eingestuft werden müsste. Im Yale-College weist man ihn zurück, weil er als vermeintlich Fünfzigjähriger nicht glaubhaft machen kann, erst achtzehn zu sein („a man of your age trying to enter here as a freshman“, 23); als die Vereinigten Staaten den Alliierten des Weltkrieges beitreten und der hoch in den Fünfzigern stehende Benjamin als Brigadegeneral einberufen wird, behandelt man ihn seinem Aussehen nach als Zehnjährigen („Want to play soldier, sonny?“, 45).

Bei all dem erscheint er durch seine Erfahrungen völlig unbelehrbar und reagiert durchweg beleidigt auf die immer neuen Zurückweisungen. Damit ist er, obwohl extremer Außenseiter, doch ein typischer Vertreter der von Fitzgerald skizzierten ‚guten‘ Gesellschaft des amerikanischen Südens im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert, die trotz äußerer Umbrüche – Bürgerkrieg, Sklavenbefreiung, soziale Modernisierung – letztlich in ihrer Selbstgewissheit nicht zu verunsichern ist. Mit etwas anderer Gewichtung ließe sich darauf hinweisen, dass Benjamins Jüngerwerden auch als ironische Übererfüllung des kapitalistischen Leistungsdenkens und des „American social ideal of the unique power of individualism“²⁴ verstanden werden könnte. In beiden Lesarten wird der *curious case* zur idealtypischen Lebensgeschichte. Dazu passt, dass Benjamin über lange Zeit in der Mitte der Gesellschaft präsent bleibt, trotz seiner Fama als „Mystery Man of Maryland“ (31). Dennoch wird immer wieder auch auf die Verlegenheit hingewiesen, die seine ‚Kuriosität‘ hervorruft, vor allem bei seiner Frau Hildegard und seinem Sohn Roscoe. Als Benjamin als dekoriertes Kriegsheld zu seiner gealterten Frau zurückkehrt, reagiert sie verärgert auf seine Vitalität: „But just think how it would be if every one else looked at things as you do – what would the world be like?“ (37) Und Roscoe ermahnt später seinen bereits auf die Kindheit zusteuernenden Vater: „you better turn right around and start back the other way“ (43).

Beide Äußerungen tragen in ihrer überspitzten Ablehnung abweichenden Verhaltens deutlich satirischen Charakter. Sie machen aber auch auf wesentliche Momente des ‚kulturellen Alterns‘ aufmerksam: auf Gestaltungsspielräume jenseits des irreversiblen Naturvorgangs, auf die immerhin denkbare Möglichkeit, die Richtung umzukehren (so der geradezu metafiktionale Ratschlag Roscoes), und darauf, dass das Altern mit einer

24 John Gery: *The Curious Grace of Benjamin Button*. In: *Studies in Short Fiction* 17 (1980), S. 496. Vgl. auch Kirk Curnutt: *F. Scott Fitzgerald, Age Consciousness, and the Rise of American Youth Culture*. In: R. Priozzo (Hrsg.): *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, Cambridge 2002, S. 28–47.

Betrachtungsweise der Welt zu tun hat, einem – in Hildegardes Formulierung – „look[] at things“. Der Dialog zwischen Benjamin und Hildegarde bricht an der zitierten Stelle mit der Bemerkung ab, dass sich von nun an zwischen beiden eine Kluft („chasm“, „breach“, 37f.) geöffnet habe. Nicht nur hier besteht das Verfahren der Erzählung darin, widersprechende Einschätzungen unvermittelt nebeneinander bestehen zu lassen, um auf diese Weise die unterschiedliche Perspektivierbarkeit von Benjamins Fall hervorzuheben. So kontrastieren deutliche Markierungen der auktorialen Erzählsituation, in denen durchaus auch Einverständnis mit dem Leser hergestellt werden soll (z. B. wenn vom üblichen Altern und Verfallen die Rede ist, das – Benjamin Button ausgenommen – „each of us“ betreffe, 34), mit gleichsam unverbrauchten Blicken auf den Protagonisten, etwa im Einstieg des neunten Kapitels: „One September day in 1910 [...] a man, apparently about twenty years old, entered himself as a freshman at Harvard University“ (39f.).

In dem komplexen Verhältnis von verschiedenen Außenperspektiven und Benjamins Selbstwahrnehmung kommt den auffällig rekurrenten Spiegelszenen eine besondere Funktion zu. Es handelt sich um drei Textpassagen: Mit zwölf Jahren macht Benjamin vor einem Spiegel zum ersten Mal die „astonishing discovery“ seiner Verjüngung, die er allerdings noch kaum für wahr halten kann: „Did his eyes deceive him [...]? He could not tell.“ (19f.) Beim zweiten Mal, nach der Rückkehr aus dem Krieg, ist ihm das Phänomen schon längst vertraut („his reflection in the familiar mirror“) und er kontrolliert sein Spiegelbild anhand eines Fotos, das einen früheren – also älteren – Zustand zeigt („comparing it after a moment with a photograph of himself“, 36). Beim dritten Mal schließlich, mit Mitte fünfzig, starrt Benjamin nur mehr sein glatt und bartlos gewordenes Spiegelbild an („stared at himself in the mirror“, 43). In der rhythmischen Wiederkehr der Spiegelszenen zeigt sich, dass es hier nicht nur um die reflektierende Selbsterkenntnis des Protagonisten, sondern auch um die des Textes geht, der ja insgesamt einen Lebenslauf wie im Spiegel präsentiert. Was Benjamin – und mit ihm der Leser – im Spiegel entdeckt, überprüft und bestätigt, sind die Spuren dieses immer schon gespiegelten Lebens.

2. *Ilse Aichinger: Spiegelgeschichte.* In F. Scott Fitzgeralds Erzählung ist der Spiegel ein selbstreflexives Motiv mit zwar nicht übermäßig subtiler, aber doch einleuchtender und wirkungsvoller Symbolik. In Ilse Aichingers *Spiegelgeschichte* hingegen wird er zu einer Leitmetapher, die nicht allein dieser Erzählung den Titel gibt, sondern sich – zumindest versuchsweise – auf ein ganzes Erzählgenre anwenden lässt. Als ‚Spiegelgeschichten‘ könnte man all jene Geschichten bezeichnen, in denen die Ereignisse nicht nach ihrer handlungslogischen Abfolge, sondern als deren Umkehrung dargeboten werden. Literarhistorisch einschlägig dafür sind vor allem das analytische Drama und die darauf aufbauende Detektivverählung, in denen ausgehend von einem rätselhaften Ereignis Schritt für Schritt rückwärts dessen Vorgeschichte rekonstruiert wird. Auch im Film kommt diese Technik zum Einsatz²⁵ – wobei noch die Möglichkeit hinzukommt, dass man Filmbilder rückwärts laufen lassen kann. Man könnte darin sogar das Modell der Spiegel-

25 Bekannte neuere Beispiele sind etwa Christopher Nolans *Memento* (2000) oder François Ozons *5 x 2* (2004).

geschichte par excellence erblicken und hat folglich versucht, Aichingers Erzählung als quasi-filmischen „Rücklauf“²⁶ und als Modell „genauer chronologischer Reversion“²⁷ zu beschreiben. Allerdings ist zurecht darauf hingewiesen worden, dass Aichingers Erzählung zwar „gegenchronologisch“, aber nicht im filmischen Sinn rücklaufend, sondern eher in „„Stufen“ oder „Stationen““ aufgebaut sei.²⁸

Die *Spiegelgeschichte* erschien zuerst 1949 in der *Wiener Tageszeitung*. 1952 las Ilse Aichinger die Erzählung bei der Frühjahrstagung der Gruppe 47 und wurde dafür mit dem Preis der Gruppe ausgezeichnet. Die ungewöhnlich einhellige Zustimmung, die sie dort erfuhr, ist rückblickend als Indiz eines Stil-, wenn nicht Paradigmenwechsels der deutschen Nachkriegsliteratur verstanden worden: weg von der zuvor geforderten radikal-realistischen Schreibweise, hin zum „Muster einer parabolischen, phantastischen, sprachexperimentellen Kleinform“.²⁹ Das sprachlich-stilistische Experiment der *Spiegelgeschichte* ist ein doppeltes. Zum einen besteht es in der umgekehrten Erzählung des Lebenslaufs einer jungen Frau, beginnend damit, dass man ihr „Bett aus dem Saal schiebt“ und ihr die „Leichenrede“ hält,³⁰ endend mit dem Tag ihrer Geburt. Zum anderen handelt es sich um das Beispiel einer seltenen Prosaform: Es ist eine Du-Erzählung, in der eine narrative Stimme sich direkt an die junge Frau richtet.³¹

In der virtuoson gleichzeitigen Anwendung dieser beiden erzählerischen Mittel gelingt es Aichinger, ein wesentliches Problem des rückläufigen Erzählens zu lösen, oder vielleicht besser: in seiner Radikalität sichtbar zu machen. Das Problem besteht darin, dass das für erzählerische Bauformen unabdingbare Gefüge der Rückwendungen und Vorausdeutungen³² – in Gérard Genettes Terminologie: der Ana- und Prolepsen³³ – in einer reinen Spiegelgeschichte komplett umgestellt werden müsste, so dass jeder zeitliche Rückbezug zu einer Vorausdeutung würde und umgekehrt. Das hieße aber auch, dass nicht nur die gesamte narrative Informationsvermittlung, sondern sogar der Gang der literarischen Rede zu invertieren wäre; schließlich beruht das Verständnis von Satz-zusammenhängen, auch von einzelnen Syntagmen, ja von artikulierter Sprache überhaupt, ob geschrieben oder gesprochen, immer auf Vor- und Rückverweisen. Letztlich müss-

26 Annette Ratman: Spiegelungen, ein Tanz. Untersuchungen zur Prosa und Lyrik Ilse Aichingers, Würzburg 2001, S. 3.

27 U. Henry Gerlach: Ilse Aichingers „Spiegelgeschichte“. Eine einzigartige Erzählung. In: Österreich in Geschichte und Literatur 40 (1996), S. 37–45, hier S. 38.

28 Wilfried Barner: Ilse Aichinger: „Spiegelgeschichte“. In: W. Bellmann (Hrsg.): Klassische deutsche Kurzgeschichten, Stuttgart 2004, S. 76–88, hier S. 82.

29 Wilfried Barner: Zwischen dem „Wendjahr“ und dem „Durchbruch“: Westliche Erzählprosa in den fünfziger Jahren. In: Ders. (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart, München 1994, S. 172–193, hier S. 176.

30 Ilse Aichinger: Spiegelgeschichte. In: Dies.: Der Gefesselte. Erzählungen (1953), Frankfurt a. M. 1989, S. 63–74, hier S. 63. Weitere Nachweise mit Angabe der Seitenzahl in Klammern direkt im Text.

31 Im Gegensatz zum Befund der Seltenheit steht der Titel des einschlägigen Aufsatzes von Barbara Korte: Das Du im Erzähltext. Kommunikationsorientierte Betrachtungen zu einer vielgebrauchten Form. In: Poetica 19 (1987), S. 169–189. Allerdings geht es in diesem Aufsatz nicht exklusiv um die Du-Erzählung als Genre, sondern um die Du-Anrede als narratives Element.

32 Vgl. dazu ausführlich Eberhard Lämmert: Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1955, S. 95–194.

33 Vgl. Gérard Genette: Die Erzählung (1983), übers. v. Andreas Knop, hrsg. v. Jochen Vogt, München 1998, S. 25.

te also eine Spiegelgeschichte tatsächlich in Spiegelschrift, in völliger Umkehr der Leserichtung notiert sein – und wäre damit so gut wie unlesbar. (In diesem Zusammenhang sei angemerkt, dass rückwärts ablaufende Filme nur als Bild-, nicht als Sprachumkehr verständlich sind, also ohne invertierte Tonspur.)

Da es sich um eine Du-Erzählung handelt, wird das Problem der Vertauschung von Pro- und Analepse mittels einer durchgängigen *Metalepse* durchgeführt. Metalepse heißt bei Genette das „Eindringen des extradiegetischen Erzählers [...] ins diegetische Universum“, das eine Überschreitung der „heilige[n] Grenzen zwischen zwei Welten“ bedeute, „zwischen der, in der man erzählt, und der, von der erzählt wird“. ³⁴ Die Besonderheit der Metalepse in der *Spiegelgeschichte* besteht darin, dass zum Auftakt des Textes eine Tote oder doch eine soeben Sterbende angedredet wird, die um den Gang und Ausgang ihres Lebens bereits weiß. Zugleich verstärkt und verkompliziert wird diese Anrede vom Tod her noch dadurch, dass an insgesamt vier Stellen weitere Stimmen intervenieren. Sie gehören zu Gestalten in „hellen Hauben“ (70), die sich ohne zu grobe Vereindeutigung als Krankenhauspersonal verstehen lassen dürften. Sie befinden sich, wie es heißt, ‚hinter‘ dem Du und kommentieren – wiederum gegenläufig zur gegenläufig erzählten Geschichte – den Ablauf der letzten tatsächlich gelebten Minuten: „Die Fieberträume lassen nach“ (66), „Das ist der Todeskampf“ (70), „Es dauert nicht mehr lang“ (72) und fast ganz zum Schluss „Es ist zu Ende [...] sie ist tot!“ (74) Diese Einreden werden stereotyp von der Erzählstimme zurückgewiesen, mit Formulierungen wie dem abschließenden „Still! Laß sie reden!“ (74).

Alle in der Du-Anrede dargestellten Lebensereignisse werden vom Tod her deutbar; sie laufen sämtlich auf den Tod zu, auch wenn sie sich in ihrer gespiegelten Abfolge immer weiter von ihm entfernen. Dabei entsteht die Lebensgeschichte aber nicht in der Erinnerung des Du, sondern indem ihm die einzelnen Ereignisse durch die Erzählstimme gleichsam zugerufen werden. Das geschieht zumeist im Präsens, aber auch mehrmals im Futur: „Eines Tages wird der Himmel blaß genug sein“ (70); „Ein Tag wird kommen“ (72); „Es wird ein Herbsttag sein“ (72). In solchen Wendungen erhält die Erzählstimme deutlich den Charakter der *rückwärts gekehrten Prophetie* ³⁵ – ein Topos, der sich anhand der *Spiegelgeschichte* in unerwarteter Weise narratologisch aktualisieren lässt. Während somit das grammatische Futur in die Vergangenheit führt, unterliegt die Zukunft ‚als solche‘ einem gewissen Argwohn, wie man einer fast warnenden Aussage der Erzählstimme entnehmen kann: „Gib acht, jetzt beginnt er bald von der Zukunft zu reden“. Bald darauf folgen der Satz „Die Zukunft ist vorbei“ und die Aufforderung „Geht zurück!“ (71)

Auffallend an der Geschichte ist nicht nur die Umkehrung der dargestellten Lebensereignisse, sondern auch deren asymmetrische Gewichtung. Das erste Drittel des Textes behandelt nur die kurze Zeit von den Begräbnisfeierlichkeiten bis zum Todesmoment (rückwärts: „Sie öffnen deine Augen“, 66), der kurze Schlussteil die gesamten Lebens-

34 Ebenda, S. 168. Vgl. auch Gérard Genette: *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris 2004; Debra Malina: *Breaking the Frame. Metalepsis and the Construction of the Subject*, Columbus 2002.

35 Vgl. Herbert Kopp-Oberstbrink: Der Historiker als „rückwärts gekehrter Prophet“. Zum Nachleben einer Denkfigur in der Romantik. In: D. Weidner, St. Willer (Hrsg.): *Prophetie und Prognostik. Verfügungen über Zukunft in Wissenschaften, Religionen und Künsten*, München 2012 (im Erscheinen).

jahre des jungen Mädchens von der fast erwachsenen Schülerin zurück über die Kinderjahre bis zur Geburt, der Mittelteil (quantitativ am umfangreichsten) die Zeit dazwischen – offenbar nur wenige Monate, die aber die zentralen Handlungselemente enthalten. In der umgekehrten Reihenfolge des Textes sind das: die tödliche Krankheit der jungen Frau, hervorgebracht durch die Abtreibung, die sie bei einer schnapstrinkenden „Alten“ im Hafenviertel vornehmen lässt (67); ihre letzte Begegnung mit dem „jungen Mann“ (69), dem Vater des ungeborenen Kindes; die sexuelle Beziehung mit dem Mann in einem leerstehenden „verdammte[n] Haus“, die durch sein „Drängen“ zustande gekommen ist (70f.); die glücklich-unschuldige Liebe zu ihm, mit Zukunftsplänen „von den vielen Kindern und vom langen Leben“ (71); die erste Begegnung der beiden an einem Herbsttag, „sehr fröhlich in diesem letzten Licht“ (72).

Nochmals und chronologisch: Junger Mann schwängert junges Mädchen, treibt sie zu trunksüchtiger alter Engelmacherin und damit in den Tod. Man könnte kritisch anmerken, dass hier in kolportagehafter und zudem fast erbaulicher Weise (etwa in der Berufung der abgetriebenen „Ungeborenen“, die es nicht wagten, die Alte „bei den Heiligen zu verklagen“, 68) vom katastrophalen Ruin eines jungen Lebens erzählt werde. Dennoch hat die deutliche Markierung des Umschlagpunktes im Lebenslauf eine klare erzähllogische Funktion. Wenn eine Spiegelgeschichte nicht nur eine Formetüde sein soll, muss in der Tat eine Katastrophe („Wendung“, „Umkehr“) die Motivation dafür liefern, dass etwas nur in Umwendung erzählt werden kann. Folglich befindet sich der „Spiegel“, der der Geschichte den Namen gibt, als konkretes Ding eben dort, wo die doppelt tödliche Abtreibung vorgenommen wird: im Zimmer der „Alten“. Genau in der Mitte der Erzählung wird er zum ersten Mal erwähnt, als es heißt:

Der Spiegel gibt dir Kraft. Der blinde Spiegel mit den Fliegenflecken läßt dich verlangen, was noch keine verlangt hat. (68)

Blind und befleckt ist dieser Spiegel nicht nur als Requisit einer heruntergekommenen Wohnung, sondern auch in seiner Funktion als Leitmetapher: Deutlich klingt hier die überlieferte Verbindung von Blindheit und visionärem Sehen an; der blinde Spiegel ist also das exemplarische Instrument rückwärtsgewandter Prophetie.

Das vom Spiegel motivierte ‚Verlangen‘ der jungen Frau an die Alte wird in der genannten Passage unmittelbar vorher in wörtlicher Rede zitiert: „Mach mir mein Kind wieder lebendig!“ (68) Der Satz ist der Handlungslogik nach als verzweifelter Ausruf im Anschluss an die erfolgte Abtreibung zu verstehen; in der Erzähllogik hingegen funktioniert er als eine Art Zauberspruch:

Und da erschrickt die Alte. Und in dem großen Schrecken, in dem blinden Spiegel erfüllt sie deine Bitte. Sie weiß nicht, was sie tut, doch in dem blinden Spiegel gelingt es ihr. (ebenda)

Der fatale Mittelpunkt der Erzählung setzt also überhaupt erst deren performatives Potenzial frei: den quasi-magischen Sprechakt, der für die Wieder-Verlebendigung des ungeborenen Kindes sorgt, und die „Kraft“ des Spiegels, die diese Geschichte immer weiter vom Tod wegführen soll. Vom Spiegel selbst ist nach der besagten Szene nicht mehr oft, aber dafür in zunehmend sentenziöser Weise die Rede: „Im Spiegel sagt man

alles, daß es vergessen sei“ (69), „Alles ist im Spiegel“ (70), „Im Spiegel tut man alles, daß es vergeben sei“ (ebenda).

Die hier behauptete Umkehrbarkeit *aller* Ereignisse hat etwas Tröstliches, aber auch etwas Totalisierendes. Auffallend ist, wie Wilfried Barner bemerkt hat, „das Drängende, Teleologische [...], das fast jeden Einzelschritt wie in ein festes Zeitkorsett, in etwas Vorgeplantes eingebunden erscheinen lässt“. Paradoxerweise entsteht somit gerade in dieser zeitlich umgekehrten Erzählung der „Eindruck des Zielgerichteten und Irreversiblen“.³⁶ So bleibt bis zum Schluss die Frage, welche Qualität das Immer-jünger-Werden des Du eigentlich hat: Ist es vor allem eine Erleichterung, die immer weiter von den oft genannten ‚Schmerzen‘ ihrer Erwachsenenjahre wegführt? Oder überwiegt die Anstrengung, sich all des Wissens über sich und die Welt zu entledigen, über das das Du ja – vom Tod her gesehen – verfügt? Der Text lässt die Entscheidung in der Schweben, indem die Anreden des Schlussteils zwischen Verpflichtung und Entpflichtung wechseln, oft in enger Verbindung mit Temporaladverbien wie ‚jetzt‘ oder ‚noch‘: „Jetzt darfst du wieder mit den kleinen Brüdern spielen“ (72); „noch mußt du auf dem Schulhof während der großen Pausen in Reihen gehen“ (73); „wenn du bei der ersten Prüfung alles wissen mußt, so darfst du doch am Ende nichts mehr wissen“ (ebenda); „das schwerste bleibt doch, das Sprechen zu vergessen und das Gehen zu verlernen“ (74).

Man wird die *Spiegelgeschichte* in ihrer komplexen, nicht einfach rückläufigen, sondern vielfach gegenläufigen Temporalität keineswegs auf *einen* Sinn festzurren wollen. Dennoch lässt sie sich auch als Element einer Kulturgeschichte des ‚Anti-Aging‘ lesen. Das gilt besonders für den oben angedeuteten spektakulären Erfolg, den Ilse Aichinger mit dieser Erzählung im Literaturbetrieb der frühen 1950er Jahre und insbesondere der Gruppe 47 erzielte – also im Zusammenhang mit der Emphase des ‚Jungen‘, ‚Jüngeren‘, speziell der ‚jüngeren Generation‘, die die intellektuellen und kulturpolitischen Debatten der frühen Bundesrepublik bestimmte. Rückblickend lässt sich dieser Diskurs als Wunschphantasie lesen, als Versuch einer Neubegründung ohne genealogische Anknüpfung, wie etwa in dem von Alfred Andersch zitierten Mythologem der Kopfgeburt der jungfräulichen Göttin Athene: „Der auf die äußerste Spitze getriebenen Vernichtung entsprang, wie eins dem Haupt des Jupiter die Athene, ein neuer, jugendfrischer, jungfräulich-athenischer Geist.“³⁷

Vor diesem Hintergrund ist dann doch bemerkenswert, dass es in der *Spiegelgeschichte* die immerhin elfmal genannte ‚Alte‘ ist, die mit der Abtötung des jungen, neubeginnenden Lebens assoziiert wird. Ohne dass Ilse Aichinger als Autorin sich an der Debatte um die ‚jüngere Generation‘ beteiligt hätte, gewinnt doch die berühmteste ihrer frühen Erzählungen symptomatischen Charakter: als Behauptung des jungen Lebens gegenüber dem alten, als Vision einer Umkehr des irreversiblen Lebensgangs, einer Wendung zurück vor die Katastrophe, ja einer Wiedergewinnung von Unschuld durch Verjüngung.

36 Barner (wie Anm. 28), S. 83.

37 Alfred Andersch: Das junge Europa formt sein Gesicht. In: Der Ruf. Unabhängige Blätter der jungen Generation 1 (1946), H. 1, S. 1. Vgl. kritisch dazu Klaus Briegleb: ‚Neuanfang‘ in der westdeutschen Nachkriegsliteratur. Die Gruppe 47 in den Jahren 1947–1951. In: St. Braese (Hrsg.): Bestandsaufnahme. Studien zur Gruppe 47, Berlin 1999, S. 35–63; Parnes, Vedder, Willer (wie Anm. 13), S. 280–290.

III. *Schluss*. Die beiden hier untersuchten Erzählungen behandeln die Altersumkehr auf entgegengesetzte Weise: Fitzgerald bietet die chronologische Darstellung einer rückwärts verlaufenden Alterung, Aichinger die gegenchronologische Darstellung einer vorwärts verlaufenden Alterung. Dennoch gibt es eine Reihe von Entsprechungen. Am auffälligsten ist sicherlich der selbstreflexive, metafiktionale Einsatz des ‚Spiegels‘, der in beiden Texten eine Schlüsselfunktion einnimmt, auch wenn diese, wie erwähnt, unterschiedlich zu bestimmen ist (als in die Handlung integriertes Motiv bei Fitzgerald, als ausdrücklich thematisierte Leitmetapher bei Aichinger). Strukturbildend ist zudem die fortlaufend notwendige Verhältnisbestimmung von Jung und Alt – als strikte Gegenüberstellung in der *Spiegelgeschichte*, als wiederholt angestellte Lebenszeitberechnung im *Curious Case*. Im Zusammenhang damit steht schließlich die Bedeutung des Genealogischen und Generativen: im Fall von Benjamin Button die umgekehrte Wanderung durch die verschiedenen Generationen des männlichen Familienstammbaums, im Fall des Aichinger’schen Du die traumatisch verhinderte Fortzeugung und die wie zum Ausgleich vollzogene Rückkehr in die Herkunftsfamilie.

Möglicherweise liefert die Abfolge der Generationen sogar die narrative Matrix für Gedankenexperimente mit der Umkehr des Alterns. Es sei daran erinnert, dass auch in den eingangs erwähnten Stationen einer Kulturgeschichte der Verjüngung Momente der Reproduktion und Abstammung eine entscheidende Rolle spielten, ob in Ovids und Goethes Vater-Sohn-Konstellationen oder im biologisch-medizinischen Zusammendenken von Verjüngung und Fortpflanzung. Allerdings lassen sich all diese Experimente zugleich als Herausforderungen jeder ‚Genea-Logik‘³⁸ verstehen, insofern das generative Schema ‚A zeugte B, B zeugte C, ...‘, mit dem die Generationen aufeinander bezogen und ineinander verkettet werden, ja gerade auf irreversibler Zeitlichkeit beruht. Der entscheidende Schritt hin zur Umkehr dieser Zeitlichkeit besteht demgegenüber in der radikalen Vereinzelung des Individuums, das aus der Generationenfolge herausgehoben und isoliert wird. Dafür spricht der Sonderlingsstatus Benjamin Buttons ebenso wie die exemplarisch scheiternde Reproduktion des Du in der *Spiegelgeschichte*.

In den hier untersuchten Erzählungen wird statt der transgenerationalen Verflechtung folglich die Kategorie des *Lebenslaufs* profiliert. Dabei geht es um eine spezifische Perspektive auf das menschliche Leben in seiner diachronen Abfolge und um eine bestimmte kulturelle Technik, sich in geraffter Form die Ereignisse eines Lebens vor Augen zu führen, sie auf einem Zeitstrahl anzuordnen, in eine Reihe zu bringen und somit erzählbar zu machen. Dass dabei die Abfolge von jung zu älter und von der Geburt bis zum Tod reicht, ist eine reine Konvention, die ohne Weiteres umgekehrt werden kann – so wie man heute den Lebenslauf, den man einem Bewerbungsschreiben beilegt, in der Regel rückläufig gestaltet. Das als Lebenslauf formatierte Leben steht also in seiner Zeitlichkeit zur Disposition; der Zeitpfeil kann in die eine wie in die andere Richtung geschickt werden. Wenn es jedoch um mehr geht als den Schnelldurchlauf, das *curriculum vitae*, wenn eine Lebensgeschichte im emphatischen Sinn erzählt werden soll, dann hat das Spiel mit der Dispositionsfreiheit entscheidende Auswirkungen auf die jeweils

38 Vgl. Sigrid Weigel: *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*, München 2006.

verhandelte literarische Anthropologie – wie ich abschließend an zwei neueren Beispielen des Erzählmodells ‚umgekehrter Lebenslauf‘ andeuten möchte.

Andrew Sean Greers Roman *The Confessions of Max Tivoli* (2004) ist die Geschichte eines alt geborenen und jünger werdenden Mannes, der als idealtypischer Außenseiter geschildert wird. So deutlich der Roman darin an den Vorbildtext von F. Scott Fitzgerald anschließt, so sehr unterscheidet er sich doch von diesem in der pathetischeren Stilisierung des ‚unpassenden‘ Charakters seines Protagonisten, etwa wenn dessen Mutter ihm, mit Tränen in den Augen, den dreimal wiederholten und typographisch hervorgehobenen Ratschlag gibt: „Be what they think you are.“³⁹ Wesentlich drastischer als in Greers letztlich konventionell erzähltem Roman wirkt sich die Zeitumkehrung in Martin Amis’ *Time’s Arrow or The Nature of the Offence* (1991) aus, einer über 150 Seiten langen ‚Spiegelgeschichte‘. Schon bei Aichinger war ja zu sehen, wie ein solches erzähltechnisches Experiment durch ein extremes Ereignis in der erzählten Welt motiviert wird. Amis’ Kurzroman bietet eine besondere Engführung des Extremen und des Experimentellen: Sein Protagonist hat als KZ-Arzt tödliche Menschenexperimente durchgeführt, was im Ablauf der Erzählung zunächst nur in zahlreichen Prolepsen angedeutet wird, die im Bewusstsein des Protagonisten wohlgermerkt analeptische Rückblenden sind.⁴⁰ Zudem wird dieses Bewusstsein nachdrücklich durch Interventionen der Erzählinstanz gestört, die sich als „hidden sharer“⁴¹ am Innenleben der Hauptfigur beteiligt und eine schwer auflösbare Verknüpfung von Ich-, Er- und Wir-Perspektive erzeugt. Die zeitliche Inversion, die Amis auf allen Ebenen der narrativen Darstellung durchspielt (etwa in rückläufig notierten Dialogsequenzen), dient vor allem der Zuspitzung der medizinischen Perversion: Die normale Tätigkeit des Arztes führt, rückwärts dargestellt, zur Zerstörung der Patientenkörper, während die tödlichen Menschenexperimente im Lager als Heilung und Wiederherstellung erscheinen.

Auch wenn Amis’ fast plakative Funktionalisierung der Zeitumkehr in der literaturkritischen und -wissenschaftlichen Auseinandersetzung keineswegs unumstritten war und ist,⁴² demonstriert sie doch die fortgesetzte Produktivität des Erzählens umgekehrter Lebensläufe. Sehr deutlich wird somit einmal mehr die kulturelle Codiertheit, ja mehr noch: die kulturelle *Gemachtheit* des Lebenslaufs als eines Deutungsmusters, in dem Lebenserinnerung und -erwartung miteinander verschränkt und daher gleichzeitig perspektivierbar sind, wobei auffällt, dass alle hier besprochenen Texte den Tod auf eine fast ungeduldige Art und Weise ansteuern: am Anfang des Lebens, am Ende der Erzählung. Die ‚Lebenserwartung‘ stellt – gerade unter den Bedingungen des Jüngerwerdens – ein Zukunftskonzept von nur begrenzter Offenheit dar: „The future always comes true.“⁴³

Anschrift des Verfassers: PD Dr. Stefan Willer, Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin, Geisteswissenschaftliche Zentren Berlin e. V., Schützenstr. 18, D–10117 Berlin

39 Andrew Sean Greer: *The Confessions of Max Tivoli* (2004), New York 2005, S. 21.

40 Zu Amis vgl. Valentina Adami: *Trauma Studies and Literature. Martin Amis’s „Time’s Arrow“ As Trauma Fiction*, Frankfurt a. M. u. a. 2008, zur „significance of the time’s reversal“ v. a. S. 77–86.

41 Martin Amis: *Time’s Arrow or The Nature of the Offence*, London 1991, S. 64.

42 Vgl. Adami (wie Anm. 40), S. 97–102.

43 Amis (wie Anm. 41), S. 162.