

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2012)

Heft: 43: Die Literatur und ihr Spiel = La littérature et son jeu

Artikel: Gespielte Naivität? : Thomas Wolfes Abreise aus dem olympischen Berlin, 1936

Autor: Lubrich, Oliver

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006314>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 26.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Gespielte Naivität?

Thomas Wolfes Abreise aus dem olympischen
Berlin, 1936

Der literarische Text, um den es im Folgenden gehen soll, hat Bezüge zum Thema des Spiels auf mehreren Ebenen. Die Rede ist von einer Novelle des US-amerikanischen Schriftstellers Thomas Wolfe (1900–1938), die einen vielversprechenden zweisprachigen Titel trägt: „I Have a Thing to Tell You (*Nun Will Ich Ihnen Was Sagen*)“.¹ Sie handelt von einer Abreise aus Berlin nach den Olympischen Spielen im Jahr 1936. Wolfe beschreibt, wie die Faszination eines ausländischen Reisenden für das ‚Dritte Reich‘, die ihren Höhepunkt durch die Inszenierung der Spiele erlebt hat, in kritische Einsicht übergeht. Der gefeierte Sympathisant schildert seine Entwicklung zum Gegner des Regimes, indem er eine anfängliche Naivität vorspielt, die dann verlorengeht. Der vordergründige Realismus, auf den der Autor reduziert worden ist, wird dabei durchsichtig auf eine hintersinnige Symbolik. Wolfe spielt mit seinen Lesern, indem er sie zu einem naiven Blick verführt und dann hinter

¹ Die Novelle erschien in drei Teilen in einer Zeitschrift: Thomas Wolfe, „I Have a Thing to Tell You (*Nun Will Ich Ihnen Was Sagen*)“, in: *The New Republic* 90: 1162–1164 (10., 17., 24. März 1937), S. 132–136, S. 159–164, S. 202–207. Zusammenhängend abgedruckt wurde sie in: *The Short Novels of Thomas Wolfe*, hg. von C. Hugh Holman, New York, Charles Scribner’s Sons, 1961, S. 233–278. Zitate werden in eckigen Klammern nach beiden Ausgaben ausgewiesen: 1937/1961. Wo kursive Hervorhebungen hinzugefügt wurden, wird dies durch ein Sternchen markiert. – Die Novelle entspricht einem Abschnitt des posthum herausgegebenen Romans *You Can’t Go Home Again*, allerdings in erheblich veränderter und erweiterter Form: Thomas Wolfe, *You Can’t Go Home Again*, New York, HarperCollins, 1998, 6. Buch („I Have a Thing to Tell You (*Nun Will Ich Ihnen Was Sagen*)“), Kapitel 38–44, S. 581–664; und Vorspann zum 7. Buch („A Wind is Rising, and the Rivers Flow“), S. 665–667. – Die sich verändernde Haltung des Schriftstellers lässt sich an dessen Notizbüchern und Briefen ablesen: *The Notebooks of Thomas Wolfe*, hg. v. Richard S. Kennedy u. Paschal Reeves, Chapel Hill, North Carolina University Press, 1970, Bd. 2, „Pocket Notebook 31: August 20, 1936, to Late September, 1936“, S. 821–840; *The Letters of Thomas Wolfe*, hg. v. Elizabeth Nowell, New York, Charles Scribner’s Sons, 1956, S. 540–542.

die Oberfläche seiner Prosa blicken lässt, so wie er selbst allmählich die nazideutsche Façade durchschaut hatte. Dieses Spiel kann in zehn Schritten nachvollzogen werden.²

1. Aufbruch: Subtext

Die Handlung der dreiteiligen Geschichte ist einfach: Der Ich-Erzähler verabschiedet sich in Berlin von einem deutschen Freund. Während der Fahrt quer durchs Land begegnet er im Zug mehreren Mitreisenden. An der Grenze zu Belgien erlebt er, wie einer von ihnen an der Ausreise gehindert wird. Autobiographisch gelesen, handelt der Text von der Abfahrt des Autors aus der Reichshauptstadt am 8. September 1936.

Dieser Plot kehrt die gewohnte Richtung der Reiseliteratur um. Wolfes Erzählung beginnt mit dem Ende. Anstelle der *Anreise* aus der Heimat beschreibt er die *Abreise* vom Reiseziel. Es handelt sich weniger um einen Reise- als um einen Ausreisebericht. Diese Umkehrung des Genres geht einher mit einer Umkehr des Protagonisten. Der Erzähler schildert seine *Entfernung* als *Entfremdung*. Die erreichte Vertrautheit mit dem fernen Land nimmt nicht allmählich zu, sondern sie geht plötzlich verloren. „I Have a Thing to Tell You“ ist die Geschichte einer Enttäuschung.

Die an der Oberfläche realistische Erzählung erweist sich dabei als minutiös durchgearbeitete Komposition.³ Kleinste Details nehmen Bedeutungen an, die über die Darstellung einer Bahnfahrt hinausweisen. Es geschieht etwas, das weitreichende Konsequenzen hat.

² Die vorliegende Studie steht im Kontext eines Forschungsprojekts zur Reiseliteratur über Nazi-Deutschland. Ausgewähltes Material wurde in zwei Sammlungen dokumentiert: *Reisen ins Reich, 1933–1945. Ausländische Autoren berichten aus Deutschland*, Frankfurt, Andere Bibliothek, 2004; *Berichte aus der Abwurfzone 1939–1945. Ausländer erleben den Bombenkrieg in Deutschland*, Frankfurt, Andere Bibliothek, 2007. Im Olympiajahr wären zu diesem Corpus neben Thomas Wolfe z.B. Albert Camus oder W. E. B. DuBois zu zählen. Eine Sammlung von Wolfes Deutschland-Texten im Manesse Verlag wird vom Verfasser vorbereitet.

³ Thomas Wolfe wurde lange Zeit als kunstloser Realist missverstanden. Vgl. Bernard DeVoto, „Genius Is Not Enough“ [1936], in: *The Enigma of Thomas Wolfe: Biographical and Critical Selections*, hg. v. Richard Walser, Cambridge (USA), Harvard University Press, 1953, S. 140–148.

Dass sich eine Veränderung vollziehen wird, deutet sich subtil gleich zu Beginn an. Die Erzählung beginnt damit, dass ein Telephon klingelt, wenn auch sonderbar leise („rang quietly“), das den Erzähler aus einem unruhigen Schlaf („uneasy sleep“) weckt [132/236]. Der Zustand des Erwachenden ist ambivalent. Einerseits kämpft er („fighting“) mit seiner Erschöpfung („fatigue“); andererseits spürt er eine ängstliche Spannung („gnawing tension of anxiety“), die nach einer klärenden Handlung verlangt („which called for action“) [132/236].

Die Umgebung spiegelt diesen Zwischenzustand der Hauptfigur. Tages- und jahreszeitlich ist Berlin im Wandel begriffen. Die Stadt liegt in der Dämmerung („gray morning“) [132/236]. Und es wird Herbst. Die deutschen Bäume („German green which is the greenest green on earth“), die den Reisenden faszinierten („which gives to all their foliage a kind of forest darkness, a legendary sense of magic“), sind im Begriff, zu verblassen („the fine trees had already lost their summer freshness“) und ihren Zauber zu verlieren („looked faded now and dusty“) [132/236–237].⁴

Als wolle er verhindern, dass ihm sein Gegenstand entgleitet, ruft der Erzähler Klischees auf, die eine unwandelbare ‚Essenz‘ alles Deutschen beschwören: Sauberkeit („everything was clean“, „spotless-clean“), Perfektionismus („everything they made [...] was perfect in its function“) sowie stereotype Merkmale („a blond-haired solemn child“) [132/237*]. Diese ebenso schlichten wie auffällig wiederholten Klischees scheinen die Funktion zu haben, eine drohende Einsicht abwenden zu sollen, durch ihre Fülle, ihre Übertreibung und ihren Umschlag ins Komische aber paradoxerweise erst recht zum Vorschein zu bringen.⁵ Im weiteren Verlauf werden sie sich verwandeln und schließlich verkehren: die positiven Fremdbilder ebenso wie die negativen.

⁴ Im Notizbuch hatte Wolfe das Berliner „Klima“ noch als durchweg positiv beschrieben: „the climate of Berlin is magnificent: it is so lean, so sweet, so cool, so bracing, so un-harsh.“ (*Notebooks*, S. 838.)

⁵ Vgl. Homi Bhabhas Theorem vom subversiven Effekt des beharrlich wiederholten Stereotyps: „the stereotype is a complex, ambivalent, contradictory mode of representation, as anxious as it is assertive“. (Bhabha, „The other question: Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism“ [1992], in: *The Location of Culture*, London/New York, Routledge, 1994, S. 66–84, hier: S. 70.)

Am Beginn wird das Motiv der Bewegung eingeführt: der Straßenverkehr am Kurfürstendamm („bicycle“, „motor car“, „taxicab“ [132/236]), die Straßenbahn („tram“ [132/236]), der Fernbahnhof („station“ [159/250]) und der Zug („train“ [159/250]). Alles ist im Fluss: Identitäten, Haltungen, Handlungen. Die Bewegung des Reisenden beschleunigt sich allmählich: Zunächst liegt er im Bett, dann geht er zu Fuß, in der Folge fährt er zum Bahnhof, und schließlich entfernt er sich mit der Eisenbahn. Diese Motive der Mobilität haben nicht nur handlungstragende Aufgaben. Sie symbolisieren die ‚Bewegung‘ der Hauptfigur in einem buchstäblichen und in einem übertragenen Sinn: als räumliche Bewegung, die von Berlin aus *zentrifugal* verläuft und den Reisenden auch emotional und gedanklich mit zunehmender Geschwindigkeit von diesem Ort entfernt.

2. Abschied: Psychomachie

Auf der Handlungsebene heißt es Abschied nehmen – und zwar zunächst in dem einfachen Sinn, dass eine weitere Reise nach Deutschland zu Ende geht. Thomas Wolfes *alter ego*, ein US-amerikanischer Schriftsteller, verabschiedet sich von einem deutschen Freund, Franz Hartmann. Der erste Teil der Erzählung beschreibt das letzte Gespräch der beiden im Hotel in Berlin.

Hier tritt der politische Aspekt der Trennung hervor. Denn der Deutsche klärt den ausländischen Gast über das ‚Dritte Reich‘ auf. Hartmann beklagt sich über das Leben in Nazi-Deutschland. Weil seine Eltern nicht verheiratet waren, hat er Schwierigkeiten, den ‚Arier-Nachweis‘ zu erbringen [134/244], obwohl sein Vater ein hoher Funktionär ist [135/245]. Zudem muss er befürchten, dass die Beziehung zu seiner Freundin für ungesetzlich erklärt wird, weil er mit ihr zusammenlebt, obwohl auch sie nicht verheiratet sind. Er fürchtet, seine Arbeit zu verlieren („If they take my *chob*“ [134/243*]). Er denkt daran, ins Ausland gehen zu müssen („If they run me out“ [134/243]). Vielleicht könnte er sogar umgebracht werden („if they take this little life of mine“ [134/243]). Die Rede ist von Terror, Vertreibung und Mord.

Der Ich-Erzähler hingegen verhält sich passiv. Die erschreckenden Vorgänge, von denen sein Freund berichtet, scheinen für ihn neu zu sein. Die Haltung, die er als Besucher einnimmt, entspricht der des Ich-Erzählers in Christopher Isherwoods zeitgleich entstandenem

Roman *Goodbye to Berlin*. Dieser bestimmt eingangs ein ethnographisches, epistemologisches und poetisches Prinzip, das er im Verlauf seiner Erfahrungen in Deutschland (von 1930 bis 1933) dann aber nicht aufrechterhalten kann: „I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking.“⁶

Ethnographisch betrachtet, kommt dem deutschen Bekannten aus der Sicht des amerikanischen Reisenden die Rolle eines *native informant* zu. Was er über das ‚Dritte Reich‘ weiß, scheint der Fremde aus dem Gespräch mit dem Einheimischen zu beziehen. Er selbst hat offenbar keine entsprechenden Beobachtungen angestellt. Die einzige Erfahrung hatte er, wenig spektakulär, mit der deutschen Bürokratie: „You’ve got to get a paper every time you turn around.“ [162/256] Ungewusst jedoch deuten diese Worte „paper“ und „turn“ voraus auf ein entscheidendes Ereignis im weiteren Verlauf der Novelle, das seinem Leben eine *Wende* geben wird, die er zu *Papier* bringen muss.

Hartmanns Reaktionen, die systematisch durchgespielt werden, durchlaufen ein weites Spektrum denkbarer Haltungen. Der Deutsche schwankt zwischen Anpassung („I have my work. I have my girl. If they let me keep them that is all that matters.“ [133/241]), Fatalismus („It does not matter. I do not care. I pay no attention to these stupid people.“ [133/241]) und Verzweiflung („despair“ [134/242]), Ironie („Under the Dritte Reich we are all so happy, everything is so fine and healthy that it is perfectly God damn dret-ful“ [133/240]) und Sarkasmus („It is all so dret-ful – so stupid – and so horribly funny!“ [135/244*]), Lebensmüdigkeit („I have seen men shot, [...] I do not think it is too bad“ [134/243]) und Gewaltphantasien („I imagine that I have a little mashine gun.“ [135/246*]) sowie einer vagen Hoffnung auf die Zukunft („I too shall hope that we shall meet again. [...] All of it will be the same“ [134/242]). Hartmanns widerstreitende Gefühle kommen in paradoxalen Verbindungen zum Ausdruck: „horribly funny“ [135/244], „perfectly [...] dret-ful“ [133/240], „bitter humor“ [134/242].

Die Zerrissenheit des Erzählers wird auf den Gesprächspartner projiziert. Ebenso wie die bestürzenden Einsichten, die der Besucher in Deutschland auch eigenständig hätte gewinnen können, in den Aussagen des deutschen Freundes zutage treten, wird die Frage, wie er sich zu ihnen verhalten sollte, auf zwei Personen verteilt: auf einen

⁶ Christopher Isherwood, *Goodbye to Berlin*, London, Hogarth Press, 1939, S. 13.

um seine Haltung Ringenden und einen Beobachtenden. Der Dialog mit Franz Hartmann bildet den inneren Konflikt des Reisenden ab: als *Psychomachie*.

Sogar eine Unsicherheit über die Aufgabe des Schriftstellers wird im Gespräch mit Hartmann nach außen gewendet. Der Deutsche fordert den Besucher auf, ein Buch zu schreiben, in dem er die Wahrheit über die Nazis sagen soll: „you must write a bitter book. You must tell all these people just how horrible they are.“ [135/246] Wenig später jedoch ist er in Sorge über die Konsequenzen einer solchen Tat: „you must not say some things [...] that will make these people angry with you here.“ [135/246] Der in Deutschland beliebte Autor, hinter dessen *persona* unschwer der historische Thomas Wolfe zu erkennen ist, würde verboten werden und nicht mehr zurückkehren können. „You have so much to lose.“ [136/249] Hartmann beginnt, am Sinn des Engagements zu zweifeln: „for what?“ [136/249], fragt er, „for a little politics“? [136/248] Ausgerechnet der Schriftsteller, der sich bis dahin indifferent gegeben hat, antwortet nun, indem er sich zum Ethos einer engagierten Literatur bekennt, die einer höheren Pflicht folgt: „A man must write what he must write.“ [136/247] Hartmann pflichtet ihm bei – und steigert das Schreiben („write“) zu einer Tat („do“): „you must do what you must do.“ [136/249] Das Ergebnis dieses im Zwiegespräch gefassten Entschlusses ist die vorliegende Erzählung. Ihre Dringlichkeit hatte ihr Titel angesprochen. Ihre Motivation wurde im ersten ihrer drei Teile geschildert.⁷

3. Zugfahrt: Figuren, Speisen

Der zweite Teil der Novelle beschreibt die Begegnung des Erzählers mit anderen Reisenden im Zugabteil. Es handelt sich um eine Berliner Geschäftsfrau, die in Begleitung eines jüngeren Mitarbeiters unterwegs nach Frankreich ist; einen in Polen geborenen New Yorker, der von einem Verwandtenbesuch in seine neue Heimat zurückkehrt;

⁷ Im Notizbuch vermerkt Thomas Wolfe zu seinem Entschluss, „I Have a Thing to Tell You“ zu schreiben und zu veröffentlichen: „it is a little story that may hurt me too. I'm taking a chance when I tell it.“ (*Notebooks*, S. 835, Eintrag nach der Ankunft in Paris.)

und einen Herrn, der, wie er sagt, in Frankreich an einer internationalen Veranstaltung teilnehmen will.

Die Charakterisierung der Figuren und die Sympathie lenkung sind sorgfältig ausgeklügelt. Die Frau ist blond und blauäugig und wird mit großem Nachdruck als attraktiv beschrieben. Innerhalb weniger Zeilen kommt es zu einer Häufung entsprechender Attribute, die sich immer mehr ins Erotische steigern: „seductive-looking“, „most attractive“, „physical maturity“, „seductive warmth“, „shameless physical attraction“, „naked allure“ [160/252], „sexual magnetism“ [160/253].

Der junge Begleiter ist ebenfalls blond und groß („tall“), aber er wirkt schüchtern und unbeholfen [160/252–253]. Geographisch und altersmäßig verkörpert das Paar in der Phantasie des Betrachters einen provozierenden Gegensatz: „the village hayseed in the toils of the city siren“ [160/253]; er „in his early twenties“, sie „in her thirties“ [160/252]. Die angenommene Herkunft und das mutmaßliche Alter sind symbolisch. Land und Stadt, die Vergangenheit der Zwanziger und die Gegenwart der Dreißiger Jahre stehen antithetisch für Unschuld („innocence“ [160/252]) und Macht („authority“ [160/253]).

Der polnischstämmige New Yorker wird als „elegant young man“ wahrgenommen, dessen Äußeres allerdings, genau besehen, etwas „foppish“ wirkt, irgendwie „unamerikanisch“, und der daher nicht recht zuzuordnen ist („one did not know from what place“) [160/252].

Der andere Mitreisende ist gänzlich unverortbar („wholly unremarkable“ [161/254]) und unsympathisch („stuffy-looking“ [160/253]). Seine physischen Merkmale sind eine geringe Körpergröße und eine um so größere Nase: „little man with a long nose“ [160/253]. Für eine erwiesene Freundlichkeit bedankt er sich nicht; die Mitreisenden weist er gesetzestreu auf das „Nicht Raucher“-Schild hin. Er macht einen nervösen Eindruck, sieht sich argwöhnisch um („suspicion“), wirkt übellaunig und sogar böse („ill tempered sourness“, „malevolence“ [161/255]). Durch diese Eigenschaften verdient er sich den gehässigen Spitznamen „old Fuss-And-Fidget“ [161/254]. Mit einem Wort: ein unangenehmer Reisegeosse, „the type that one is always afraid one is going to encounter on a trip“ („to make his traveling companions as uncomfortable as possible“).

Der Erzähler selbst bleibt, wie schon beim Abschied von Franz Hartmann, zunächst unkonturiert. Er beschreibt, wie er sich mit dem polnischen New Yorker anfreundet, und zwar positiv über die gemeinsame Herkunft und negativ über eine geteilte Abscheu gegen die europäische Atmosphäre des Hasses („I am sick of Europe“ [161/256]); wie beide mit den übrigen Reisenden ins Gespräch kommen, so dass eine freundschaftliche Atmosphäre im Abteil entsteht, die sogar den unsympathischen kleinen Mann mit der bemerkenswert großen Nase einbezieht: „Now we were all really wonderfully at ease with one another“ [163/261].

Man unterhält sich über die Schwierigkeiten, denen Ausländer begegnen, wenn sie in Deutschland unterwegs sind, und erst recht Deutsche, wenn sie ins Ausland gelangen wollen. An der Grenze hilft man sich gegenseitig, indem die beiden Ausländer für die drei Deutschen Geld an sich nehmen, da nur der Besitz einer sehr geringen Summe gestattet ist. Das Abteil wird zu einer Allegorie zwischenmenschlicher Solidarität unter Fremden. Der Erzähler formuliert einen naiven anthropologischen Optimismus: „how good people really are“ – wenn nur die Politik nicht wäre [202/264].

Die fremde Frau stellt sich der Erzähler zunächst als Schauspielerin vor („of the theatre“), als Tänzerin („chorus girl“) oder als Stripperin („the strip woman of a burlesque show“) [160/253]. In der Tat jedoch handelt es sich um eine Unternehmerin aus der Modebranche, die nach Paris fährt, um neueste Trends ausfindig zu machen. Der jüngere Begleiter ist ihr Designer („He made designs“ [163/261]).⁸ Der polnische New Yorker arbeitet als Börsenmakler an der Wall Street. Der unsympathische Mann sagt, er sei Rechtsanwalt aus Berlin und reise nach Paris zu einem Juristenkongress. Er hat Verbindungen in Europa und Amerika und war seinerseits bereits in New York.

Dass die deutsche Frau ausgerechnet Fabrikantin von Schaufensterpuppen ist („She and her husband manufactured mannequins for window-shop display.“ [163/261]), entspricht nicht nur ihrer äußeren Attraktivität. Sie produziert ewigjunge, immerschöne Kunstfiguren, die – wie die Propaganda der Nationalsozialisten – eine Illusion aufrecht erhalten sollen, obwohl sie eigentlich leblos sind. In ihrem Geschäft am Alexanderplatz, beim jüdischen ‚Scheunenviertel‘,

⁸ Der Entwurf im Notizheft hatte die Figur noch als „Sculptor“ vorgesehen (*Notebooks*, S. 840).

stellt sie für die Textilindustrie, in der zahlreiche vertriebene Juden beschäftigt waren, reihenweise ‚tote‘ Figuren her.

Dass Sprachen in der Novelle eine gewisse Rolle spielen, zeigt bereits der zweisprachige Titel an: „I Have a Thing to Tell You (*Nun Will Ich Ihnen Was Sagen*)“. Im Text tauchen zahlreiche Fremdwörter auf: als Eigennamen („Faust“ [278], „Kaiser Wilhelm“ [269], „Bernkasteler“ [263]), Ortsnamen („Tirol“ [262], „Charlottenburg“ [251], „Alexanderplatz“ [261], „Kurfürstendamm“ [236, 237, 240, 240, 246]), Gebäude und Einrichtungen („Gedächtnis-Kirche“ [237], „Funkturn“ [251], „Stadtbahn“ [251]), Naturgegenstände („kiefern“ [251, sic!]), Berufsbezeichnungen („Rechtsanwalt“ [262], „Geschäftsmann“ [261*, sic!], „Dichter“ [260], „ein schriftsteller“ [260*, sic!]), Schriftzüge („Nicht Raucher“ [254, sic!], „Speisewagen“ [258, 259]) und diverse Floskeln („Gute Reise.“ [238], „auf wiedersehen“ [250*, sic!], „Ach so?“ [260], „Was sind sie für ein Landsmann?“ [260*, sic!]). Dieses herkömmliche Sprachmaterial wird durchsetzt von Begriffen, die einer Sprache des ‚Dritten Reiches‘ zuzurechnen sind: NS-Termini („the Dritte Reich“ [240], „Nazi“ [245], „Reichsschriftenkammer“ [247*, sic!]) und Antisemitismen („Judgeld!“ [275]) sowie Begriffe für Bewegungen der verfemten Moderne („expressionismus“ [248*, sic!], „surrealismus“ [248*, sic!], „Salon-Kommunisten“ [248]).⁹ Die Fehler der Orthographie und Interpunktion zeigen an, dass der Erzähler die deutsche Sprache nicht gut beherrscht; und dass dies auch für den Autor gilt – und offenbar kein Muttersprachler als Lektor beteiligt war. In einigen Fällen erhält ein Wort durch seine falsche Aussprache bzw. Schreibung aber auch eine zusätzliche Bedeutung: zum Beispiel „bleeze“ statt „please“ und „sank“ statt „thank“ [132/237] assoziieren „bleed“ (bluten) und „sink“ (versenken) oder „chop“ statt „job“ und „chew“ statt „Jew“ analog „hacken“ und „kauen“.

Von Bedeutung ist, was die Charaktere zu sich nehmen. Am Morgen seiner Abreise genießt der Erzähler im Hotel ein üppiges Frühstück. „I [...] poured out a cup of the *hot rich chocolate*, broke a *crusty roll*, *buttered* it, spread it with *strawberry jam* and ate it.“ [132/238*] Alles ist im Überfluss vorhanden: „The pot was *still half full* of chocolate, the dish *still piled* with little scrolls of creamy butter. There was *enough* of the delicious jam, the crusty rolls and flaky croissants to

⁹ Vgl. Victor Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen* [1946], Stuttgart, Reclam, 2007.

make a half-dozen breakfasts, but I had eaten all I wanted.“ [132/238*] Als sein deutscher Freund Franz Hartmann ihn abholen kommt, wird dieser auffällig anders mit Genussmitteln in Verbindung gebracht. Da Hartmann nicht nur traurig ist, sondern obendrein kaum geschlafen hat und sich auch körperlich nicht wohl fühlt, würde er gerne etwas zu sich nehmen, „take something“, „some coffee“, überhaupt „something“ [133/239], das ihn wach hält bzw. lebendig macht. Schließlich erfahren wir, dass er in seiner Nervosität zur Zigarette greift, „pacing nervously up and down the room, taking rapid puffs at his cigarette“ [133/240], um viertel vor acht am Morgen. „He began to laugh as he saw me, closing his eyes, contorting his features and snuffing with laughter through his sourly puckered lips as if he had just eaten a half-ripe persimmon“ [132/238]. Während er offenbar nichts gegessen hat, sondern *nur so aussieht, als hätte er* in eine halb- bzw. unreife Persimone gebissen [132/238, 135/244]; und während er einen Kaffee gebrauchen *könnte*, aber nicht davon die Rede ist, dass er auch tatsächlich einen zu sich nähme, enthält der Text immerhin die Information, dass Hartmann raucht. Er isst nicht, er trinkt nicht, aber er raucht. Alle drei Motive haben eine negative Konnotation: Bitterkeit (Persimone), Schlaflosigkeit (Kaffee), Nervosität (Zigarette). Sie lassen sich auf Hartmanns Leiden unter dem ‚Dritten Reich‘ zurückführen. Und sie schaffen einen Gegensatz zu dem Touristen, der *frische* Schokolade trinkt (statt nur von eventuell übrig gebliebenem Kaffee zu sprechen) und *gesüßte* Erbeermarmelade isst (statt nur metaphorisch in eine unreife Frucht zu beißen). Als er schließlich doch eine Zigarette annimmt, scheint sie für ihn eine andere Funktion zu haben. Er setzt sich in Ruhe hin, um sie zum Abschied mit seinem Freund zu genießen, „in silence“ [134/241], wenn auch „in troubled silence“ [134/242].

Insgesamt ergibt sich folgendes Bild: Anders als nicht betroffene Ausländer scheinen die Deutschen nicht zu essen, dafür nehmen sie Drogen. Sie leben im Mangel, werden ungesund ernährt und sind manipulativen Einflüssen ausgesetzt. Die plastische Ausnahme bilden ‚fressende‘ Bonzen, „putting food into their mouths“ [135/246].

Während der Zugfahrt weichen die beiden Amerikaner, der Erzähler und Johnnie Stefanowski, zweimal in den Speisewagen aus, um unter sich zu sein. Die Deutschen bleiben jeweils im Abteil zurück. Erneut werden beide Gruppen kulinarisch unterschieden. Auch hier hat Wolfe den Überfluss und die Übersättigung der ausländischen Reisenden in Szene gesetzt: „Johnnie Stefanowski now proposed that

we seek out the *Speisewagen* and procure refreshment. ‚I am *not hungry*,‘ he said indifferently. ‚In Poland I have had to *eat too much*. I am *sick of food* – but would you like some Polish fruits?‘ [...] I have *no appetite* myself, but wouldn’t you take something?‘ I told him that I was *not hungry* yet.“ [162/258–259*] Die beiden gehen also nicht in den Speisewagen, um zu essen, sondern um etwas zu trinken, und zwar genusshalber, „[to] get a drink“ [162/259]. Als sie das zweite Mal aufbrechen, bieten Sie den deutschen Mitreisenden vorher die polnischen Vorräte an („his *bulky* paper package“, „*splendid* pears and peaches, a *plump* broiled chicken, some *fat* squabs and various other delicacies“ [263*]). Die Amerikaner gönnen sich ein „sumptuous meal“ mit internationalen Köstlichkeiten: „a fine bottle of Bernkasteler“ (deutscher Wein von der Mosel), „brandy“ (Weinbrand, wahrscheinlich aus Cognac), „more brandy and a good cigar“ (die aus Kuba stammen dürfte, wie aus ihrem Attribut zu schließen ist), schließlich „coffee“ (ein klassisches Kolonialprodukt) und abermals „a double jolt of brandy“ und erneut „a good cigar“ [202/263–264]. Wie in der Szene im Hotel wird auch im Zugabteil und im Speisewagen deutlich: Essen unterscheidet. Während die beiden Ausländer polnisches Obst und Geflügel verschenken und sich teure Speisen leisten können, scheinen die Deutschen keine Grundnahrungsmittel zu besitzen und auch keine Genussmittel, die sie mit Bedacht zu sich nehmen würden. Von östlicher Naturkost sind sie ebenso ausgeschlossen wie von westlichen Luxusgütern.

Zweimal verbindet Thomas Wolfe den „*Speisewagen*“ [162/258, 162/259] mit dem Begriff „Mitropa“ [159/250, 162/259]. Innerhalb des Zuges nimmt dieser ästhetisch eine Sonderstellung ein: „The *dull* line of the coaches was *broken* vividly in the middle with the glittering red of the Mitropa dining car.“ [159/250*] „We [...] seated ourselves at one of the tables in one of the *beautiful*, bright-clean coaches of the Mitropa service.“ [162/259*] Der Tisch ist „*the only one* that was now occupied“ [202/265*]. Von diesem exklusiven Refugium europäischer Ess- und Genusskultur halten sich die deutschen Fahrgäste fern. Das zivilisierte „Mit[teleu]ropa“ wissen nur noch Amerikaner bzw. *ehemalige* Europäer zu schätzen. Es ist verwaist. Durch die Abkürzung wurde es sprachlich verstümmelt.¹⁰ (Dabei wird es des griechischen Lauts

¹⁰ „Mitropa“ steht als Akronym für die „Mittleuropäische Schlaf- und Speisewagen Aktiengesellschaft“.

„eu“ beraubt, der als Adverb „gut“ bedeutet; sowie der Silbe „tel“, die den Stamm des Substantivs „telos“, „Ziel“, bildet.) Mit dem Zug bewegt sich diese Allegorie des alten Europa aus Deutschland heraus.

4. Topographie: Exil

Die Zugfahrt, von der das zweite und das dritte Kapitel handeln, führt von Berlin nach Aachen. Dann wird sie weiter gehen durch Belgien bis nach Paris. Die Strecke verläuft vom Bahnhof Zoo durch Charlottenburg, hinaus nach Brandenburg, mit einem Zwischenhalt in Hannover weiter durchs Ruhrgebiet bis an die belgische Grenze.

Deutschland hat bei Thomas Wolfe eine poetische Dimension. Die Schauplätze besitzen historische Konnotationen. Sie fügen sich zu einer symbolischen Geographie. Ausgangspunkt ist das Stadtzentrum der Moderne: das Hotel, der Kurfürstendamm (mit Straßenbahn, Restaurants, Cafés, Terrassen) und der Bahnhof Zoo. Die Zugfahrt verläuft von den Denkmälern des neunzehnten Jahrhunderts, vom Zoologischen Garten, der aus der Ära der preußischen Könige stammt, und von der Gedächtniskirche, die an die Kaiserzeit erinnert, über den bürgerlichen Berliner Westen mit seinen vertrauten („familiar“) Wohngebieten im wilhelminischen Stil („buildings of Victorian German style“) [159/250]. Weiter geht es durch den Bahnhof Charlottenburg, vorbei an der „Stadtbahn“ [159/261] und am „Funkturm“ [160/251], einem Monument aus der Epoche der Weimarer Republik, über die Außenbezirke hinaus aus der Metropole. In Brandenburg fährt die Eisenbahn über flaches Land, entlang an Wäldern, Äckern, Bauernhöfen und Dörfern. Über die Elbe erreicht man Hannover und durchquert dessen Altstadt. Der Zug passiert Orte, die verschiedene Phasen deutscher Geschichte repräsentieren. Schließlich erreicht er das Ruhrgebiet. Hier inszeniert Thomas Wolfe das Überwältigende der Fabrikanlagen: „great industrial region“, „enormous works“, „with great heaps of slag“, „with mountainous dumps“. Die Industrieregion wird ästhetisch als düster und moralisch als böse beschrieben: „smoky“, „grim“, „grimy“, „disfigured“, „brutal“. Die Darstellung der deutschen Industrie gipfelt im Bild des „Skeletts“ („the skeletons of enormous smelting and refining plants“) [202/264]. Dieses finstere, tödliche Revier steht als gigantisches Leichenfeld für die nationalsozialistische Politik der Aufrüstung – ebenso wie zuvor ein Flugfeld, das der Reisende aus dem Fenster des Zu-

ges erkennen konnte. Die Bahnfahrt ist eine Zeitreise. Sie führt aus einer biederen Vergangenheit über eine eindrucksvolle und zugleich beunruhigende Gegenwart in eine kriegerische Zukunft.

Die Ambivalenz des Erzählers („brutal fascination“ [202/264]) wird während der Zugfahrt in antithetischen und paradoxalen Beschreibungen dessen deutlich, was er aus dem Abteifenster an sich vorbeiziehen sieht. Zunächst formuliert er Oxymora, um die irritierende Doppelsinnigkeit dessen, was er betrachtet, zumindest als unversöhnten Gegensatz fassen zu können. Die Berliner Gebäude bezeichnet er als hässlich („ugly“), zugleich aber angenehm („pleasant“) [159/250]; die Landschaft der Mark als besonders hässlich („so ugly“), zugleich jedoch schön („so beautiful“) [160/251]. Diese binäre Codierung wird in der Folge dynamisiert. Im Verlauf der Reise beschreibt der Erzähler eine Veränderung der angenehmen Eigenschaften („pleasant“) in düstere („dark“): „The pleasant landscape had been darkened“ [202/264]. Der Grund für diese Veränderung ist ein geopolitischer. Denn erst in Belgien wird die Landschaft eindeutig werden, unzweifelhaft romantisch, und damit an die positiven Eigenschaften des ungetrübten, unverdunkelten Deutschland erinnern, was an der Wiederkehr identischer Vokabeln sichtbar wird: „[T]he train was winding through a *pleasant*, romantic landscape of hills and woods. There was a sense of forest dusk, cool darkling waters, the slant of evening and the wane of light. We knew somehow that we had entered another land.“ [206/276–277*, vgl. 160/251] Der Übertritt über die politische Grenze wird gestaltet als eine Verwandlung der Natur – bzw. als eine Veränderung ihrer Wahrnehmung.

Im Hinblick auf Herkunft und Heimat der beiden ausländischen Protagonisten – des durch Naturalisierung zum Amerikaner gewordenen Polen und des durch Identifikation beinahe zum Deutschen gewordenen Amerikaners – verläuft die Reise entlang einer Achse, die über die Route zwischen dem Ausgangs- und dem Endpunkt der Fahrt hinausgeht: *Polen* – Berlin – Aachen – Belgien – Paris — *New York*. Diese imaginäre Linie hat eine Polarität: Berlin und Paris stehen nicht nur als Ausgangspunkt und Zielort der Bahnfahrt einander entgegen, sondern auch als Stadt der Aufklärung, der Zivilisation und der Künste einerseits und als deren Negation andererseits. Darüber hinaus bilden Polen und New York einen Gegensatz, das Herkunftsland Johnnie Stefanowskis und seine neue Heimat, die auch die des Erzählers ist und wohin beide weiterreisen wollen; das Land, das von

Deutschland 1939 überfallen; und jenes, von dem es 1945 besiegt und befreit werden wird; die Region, in der arme Ostjuden lebten, die von den Nazis vernichtet werden würden; und der Ort, an dem die Antisemiten das Wirken ‚reicher‘ Westjuden verorteten. Es handelt sich um das *ländliche* Polen einerseits; und andererseits nicht einfach nur um New York, sondern um das Welt-Finanzzentrum Wall Street. Die Reise führt vom Land in die Metropole und vom ‚alten Europa‘ in die ‚Neue Welt‘.

Die Grenze hinter Aachen trennt nicht nur Deutschland vom Ausland. Sie scheidet Terror und Freiheit. Die Reisenden befinden sich auf dem Weg der Exilanten, die das ‚Dritte Reich‘ verlassen, um in Übersee ein neues Leben zu beginnen.

5. Passage: Initiation

Die Gliederung der Reise-Novelle in drei Abschnitte entspricht den drei Phasen eines Übergangsritus, eines *rite de passage* (nach der Theorie Arnold van Genneps¹¹ und Victor Turners¹²). Der erste Teil, der Abschied von Berlin und von Franz Hartmann, entspricht der Ablösungsphase (*séparation*, als Aufbruch); der zweite Teil, die Bewegung im Zug und die Begegnung mit den anderen Personen, die potentiell neue Einflüsse ausüben, der Zwischenphase (*marge*, als physische und psychische Entfernung); und der dritte Teil, die Ausreise aus Deutschland, der Integrationsphase (*agrégation*, als Ankunft), in der schließlich die neue Identität, die das Ziel des Übergangs ist, angenommen wird.

Diesen drei Phasen des *rite de passage* korrespondieren drei Räume: der Ausgangspunkt (Berlin, als Hort der alten Identität), der Zwischenraum (die Bahnfahrt durch Deutschland, als Stadium der Transformation) und das Ziel (Belgien, als Schauplatz der endgültigen Ablösung und der neu gewonnenen Identität).¹³

¹¹ Arnold van Gennep, *Les rites de passage. Étude systématique des rites* [1909], Paris, Picard, 1981.

¹² Victor Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, New York, PA], 1969.

¹³ Vgl. die Hausarbeit von Indra Heinrich aus meinem Seminar „Internationale Schriftsteller im ‚Dritten Reich‘“ aus dem Wintersemester 2008/2009: „Konti-

Rituell ist die Handlung aber nicht nur, weil sie eine Transformation bzw. eine Initiation beschreibt, sondern auch indem sie ein Opfer einschließt. Konventionell hat dieses die Funktion, eine starke affektive Wirkung auszuüben und eine kathartische Erfahrung bei denjenigen auszulösen, die ihm beiwohnen; und so deren Zusammenhalt zu stärken. Dies geschieht, als sich diesseits der Grenze ein Zwischenfall ereignet, der den Kern der Novelle bildet und von dem ihr dritter Teil handelt.

6. Grenze: ‚Unerhörte Begebenheit‘

In einer Technik der *suspense* schildert der Erzähler, wie die Reisenden, die in Aachen ausgestiegen sind, um sich die Beine zu vertreten, plötzlich einen Auflauf wahrnehmen und eine Stimmung verspüren, wie sie aufzukommen pflegt, wenn ein Mensch in der Öffentlichkeit umgekommen ist, ohne dass es sich um einen bloßen Unfall handeln würde: „something had happened“ [203/268].

Der Vorfall betrifft die Gemeinschaft des Abteils. Der nervöse Mitreisende, so stellt sich heraus, ist von der Polizei festgehalten worden, weil er versucht hat, das Land zu verlassen und dabei eine unerlaubte Summe Geldes mitzunehmen. In den Worten der blonden Frau macht Wolfe deutlich, dass mehr als ein gewöhnliches Devisenvergehen auf dem Spiel steht: „They searched his baggage – he was taking money out.“ [204/271] Vor allem aber: „They say he is a Jew.“ [204/271] Der Mann wird hier zum ersten Mal als Jude identifiziert – nachdem ihn die Nazis *als Juden* verhaftet haben. Die Deutsche vermutet, er sei längst geheimpolizeilich beobachtet worden („they had their eye on him“ [205/271]). Und sie weiß, dass viele sein Schicksal teilen: „he was doing what so many of the others have done.“ [205/272]

Der Erzähler ahnt, dass er zum Zeugen von etwas Schrecklichem wird. Wie der Tod in einer griechischen Tragödie spielt sich die Katastrophe hinter verschlossenen Türen ab. Sie deutet sich unheilvoll an („you sense a tragedy“ [204/268]) und wird nachträglich ihre Wirkung entfalten („I felt myself trembling“ [204/270]).

nuität und Wandel. Thomas Wolfes ‚I Have a Thing to Tell You‘ aus ritualtheoretischer Perspektive“.

Thomas Wolfe hat dieser Verhaftung im Sommer 1936 eine geradezu prophetische Bedeutung verliehen. Er beschreibt sie als Deportation, welche die Ermordung des Juden bedeuten wird. Mehrfach fällt das Wort „Tod“: „I was about to witness *death*.“ [204/269*]; „in that *deadly* fascinated silence“ [204/269*]; „someone had *died*“ [204/269*]; „*death* had come to our compartment“ [204/269*]; „that *fatal* curtained closet [...] had now become the tenement of *death*“ [204/269*]. Als der Zug weiterfährt, wird der Verschleppte bereits als „our *late* companion“ bezeichnet [206/277*].

Franz Hartmanns Aussagen über die diskriminierenden Bestimmungen der Nürnberger Gesetze, mit denen die Abreise begonnen hatte, haben an deren Ende ihre schlimme Bestätigung gefunden.¹⁴ Gleichwohl ist bemerkenswert, dass die Vorhersage von Deportation und Ermordung vor der ‚Kristallnacht‘ und ausgerechnet zur Zeit der Olympischen Spiele gemacht werden konnte, als die nationalsozialistische Führung darum bemüht war, ausländischen Besuchern ein harmloses Bild zu vermitteln; und fünfeinhalb Jahre bevor auf der ‚Wannsee-Konferenz‘ der Völkermord an den europäischen Juden systematisch in die Tat umgesetzt wurde.¹⁵

Im Rückblick nimmt das Verhalten des zunächst unsympathisch wirkenden Mitreisenden, über den sich der Erzähler lustig gemacht hat, eine neue Bedeutung an, „a new and terrible meaning“, „[a] terrible significance“ [206/276]. Es handelte sich um einen Verfolgten, der um sein Leben fürchtete. Das antisemitische Klischee der jüdischen Nervosität oder Neurasthenie wird plötzlich ganz anders lesbar. Es war das Resultat der Gefährdung. Dass die Figur mit den Worten als belanglos eingeführt worden war, „he was ‚nothing to write home about‘“ [161/253], erweist sich als dramatische Ironie.

Der Erzähler hat ein schlechtes Gewissen, das ihm anvertraute „*Blutgeld*“ [206/275] des Verschleppten in seinem Besitz zu haben – gleichsam als Lohn für einen immerhin ideellen Verrat, der in seinem

¹⁴ „All the *Chews* have been taken from their work“; „everybody must be an Aryan man.“ [243]

¹⁵ Wie beeindruckt Thomas Wolfe von der Inszenierung der Olympischen Spielen war, zeigt ein Eintrag in seinem Notizbuch: „it *was* the team, and the team the nation. The whole united power of Germany’s enormous organizing and disciplining genius went into their effort. [...] from the effort of these games some idea may be gained of Germany’s strength.“ (*Notebooks*, S. 840, notiert kurz nach der Rückkehr in den USA.)

eigenen Antisemitismus bestand. Bewusst will er sich dessen jüdischer Identität indes nicht gewesen sein. „I didn't know he was a Jew.“ [205/272] Umgekehrt versucht nun die Schöne, die so unwiderstehlich gewirkt hatte, sich zu beruhigen, indem sie auf judenfeindliche Muster zurückgreift: „Judgeld!‘ she whispered. ‚Don't worry about it. He had plenty more!“ [206/275] Dabei verliert sie an Attraktivität. Im Verlauf der Erzählung wird sie immer häufiger als „[o]ur *little* blonde companion“ [206/277*] bezeichnet. Das Wort hat sie physisch wie moralisch diminuiert. Das Adjektiv, mit dem sie den Juden abschätzig bezeichnet („this little Jew“ [205/272]), fällt auf sie selbst zurück. Sie schrumpft.

Das Motiv der nicht mehr jungen Frau, deren Attraktivität am Verblassen ist, nimmt das Motiv des Herbstes wieder auf, der die Bäume von Berlin verwelken ließ, und der Verdunkelung der Landschaft, die während der Zugfahrt festzustellen war. Und es entspricht dem Gegenstand der Geschichte, nämlich dem Nachlassen der Anziehungskraft, die Deutschland auf Thomas Wolfe ausübte.

Erst nach dem Grenzübertritt gesteht sie: „We are so happy to be – *out!*“ [207/277] Indem sie in ihrem antisemitischen Gerede „Deutschland“ grammatisch verweiblicht („These Jews! [...] They make all the trouble. Germany has had to protect *herself!*“ [206/275–276*]), wird sie zu einer Allegorie des Landes und ihre Darstellung zu einem Sinnbild für Thomas Wolfes Verhältnis zu ihm: zu einer leibhaftigen ‚Germania‘, die er mit anderen Augen zu sehen lernt. Das Land, das er für seine geistige Heimat gehalten hatte, offenbart sich als menschenverachtend oder opportunistisch. Eine irrationale, beinahe erotische, Attraktion schlägt um in Enttäuschung – und allenfalls in Mitleid.

Thomas Wolfes Novelle beschreibt den Wandel vom (latenten) Antisemitismus zur (hellsichtigen) Warnung vor dessen Konsequenzen. Die jüdische Figur war präsentiert worden mit stereotypen Eigenschaften (der „langen“ ‚Judennase‘) und sogar mit einschlägigen ökonomischen Konnotationen (als „sour-looking *customer*“ [161/253*]). Dieser Antisemitismus des Erzählers entspricht Wolfes eigener Einstellung, die er in seinen Notizbüchern bekannte.¹⁶ Gegen

¹⁶ „[I]n Germany you are free to speak and write that you do not like Jews and that you think Jews are bad, corrupt, and unpleasant people. In America you are not free to say this.“ (*Notebooks*, S. 829.) „I don't like Jews, and if most of

diese Neigung des Schriftstellers und seines Stellvertreters wird das Ressentiment im Verlauf der Reise gewendet in die Solidarität mit dem Verfolgten und in die eindringliche Vorhersage des Völkermords.

Aber warum wird dem Juden ausgerechnet sein Geld zum Verhängnis? Und noch dazu „A great deal“, „[s]everal thousand marks“ [205/271]? Dies wird zwar nur von der blonden Frau im antisemitischen Sinn aufgefasst, die von „Judgeld“ spricht [206/275]. Aber warum muss der Jude bei Thomas Wolfe als ‚reicher Jude‘ am Verlassen des Landes gehindert werden, und nicht einfach nur als Flüchtling? Ist dies ein Vorurteilsrest, der in der Geschichte nicht aufgelöst wird?

Wolfe hat – wie Shakespeare an Shylock – die Toleranz und Empathie seines Erzählers, seiner Figuren, seiner Leser (und seine eigene) ausgerechnet an einem Charakter getestet, der auf den ersten Blick unsympathisch wirkte und judenfeindliche Vorurteile zu bestätigen schien; und der auch zuletzt noch ein gewisses Klischee weiterführt. Aber gerade dies macht die Solidarisierung mit ihm, auf die der Text hinsteuert, um so nachhaltiger. Es handelt sich um einen *paradoxalen Antisemitismus*: Gerade indem die Figur antisemitisch gezeichnet ist, wird der Antisemitismus desavouiert.¹⁷

7. Namen

Seine namenlose ‚Germania‘ hat Thomas Wolfe dreifach mythologisch codiert. Germanische, griechische und christliche Mythologie überschneiden einander. Als „little blonde lady“ ist sie eine Gretchen-Figur, genauer gesagt: ein alterndes Gretchen. Am Schluss des ersten *Faust* wird Gretchen durch Faust verraten und desillusioniert. Sie entspricht darüber hinaus der Helena, die im zweiten Teil des *Faust* Gretchens Rolle übernimmt. In Wolfes Novelle wird sie zu einer „dark Helen“, die am Ende des Textes als Verkörperung Deutschlands ins Spiel gebracht wird. Außerdem gibt es eine Reminiszenz auf

the people that I know would tell the truth about their feelings, I wonder how many of them would be able to say that they liked Jews.“ (*Notebooks*, S. 835, Eintrag nach der Ankunft in Paris.)

¹⁷ Zum ‚paradoxalen Antisemitismus‘: Oliver Lubrich, „But since I am a dog...‘ Stigmabewältigung und Talionsrecht in Shakespeares *The Merchant of Venice*“, in: *arcadia* 37:1 (2002), S. 129–154.

Maria, indem die Figur als „our lady“ [204/269], *Notre Dame*, bezeichnet wird. Als solche wird sie zur Verwandten eines Juden, zur Mutter des Gekreuzigten.

Lediglich zwei Figuren der Novelle tragen vollständige Namen: Franz Hartmann und Johnnie Stefanowski, der Freund in Berlin und der polnische Bekannte im Zug. Nur die beiden Personen, die dem Erzähler am nächsten stehen, werden genau benannt. Von allen übrigen erfahren wir die Nachnamen nicht.¹⁸

Die Namen sind bezeichnend: Über *Hartmann*, dessen Name auch englischsprachigen Lesern als sprechender verständlich ist, erfahren wir, er sei dabei, eine „*hard* integrity“ [135/245*] gegen die Nazi-Welt zu entwickeln. Johnnie Stefanowski verbindet seinen auf „-ski“ auslautenden polnischen Familiennamen mit einem anglierten Vornamen, so dass beide zusammen seine binationale Identität anzeigen.

Die Namen beider Figuren stammen aus der christlichen Mythologie. Franz wäre, als Franziskus, der Heilige, der mit den Vögeln redet. (So heißt die Figur in Wolfes Romanfassung, Franz *Heilig*.) Der in einer unmenschlichen Umgebung seine Integrität bewahrt. Der mit denen, die ‚menschlicher‘ Sprache nicht zugänglich sind, zu kommunizieren versucht. Und dessen Rede (zunächst) nicht erhört wird.

„Johnnie“ ist die amerikanisierte Form des biblischen Namens Johannes. Dieser verweist gleich auf zwei christliche Figuren: auf den Täufer, den Propheten Jesu; und auf den Evangelisten, den Lieblingsjünger Christi, der Zeugnis ablegt – und die Apokalypse verkündet haben soll. Vorausschauend hat Johnnie den europäischen Kontinent verlassen, der durch Hass und Krieg zerstört werden wird.

Im *Notebook* und in *You Can't Go Home Again* hat Wolfe andere Namen erwogen, die aber die gleiche Tendenz haben. Im Notizheft werden die Figuren wie folgt benannt: „On the Train to Paris: Tommy Majewski, The German Woman, The Young Sculptor, The Little Man“.¹⁹ Der Name „Tommy Majewski“ würde ebenfalls eine christliche Deutung erlauben: Tommy wäre Thomas – von Aquin. (Aber das

¹⁸ Es tauchen auch keine Namen historischer Figuren auf. Lediglich einzelne Nebenfiguren, die nicht selber auftreten, erhalten Namen: die Kneipenwirtin „Aenna Maentz“ [134/242], Franz' Kollege „Karl“ [134/242], die sowohl dem Erzähler wie auch Johnnie Stefanowski bekannte „Edwards family“ [162/257].

¹⁹ *Notebooks*, S. 840 (notiert während der Überfahrt in die USA).

wäre allzu autobiographisch gewesen.) Im Roman heißt die Figur „Johnnie Adamowski“ – womit auf die Schöpfungsgeschichte angepielt wird und auf Adam, den ‚ersten Mann‘.

Die Mitreisenden werden mit Ersatznamen belegt. So heißt die Frau nur „[t]he woman“ [160/252], „[t]he blonde lady“ [202/265] oder „little blonde lady“ [204/271], ihr Begleiter „[t]he young fellow“ [160/252] oder „her companion“ [160/262].

Der Flüchtling erhält den Spitznamen „old Fuss-And-Fidget“ [161/254, passim]. Dass ausgerechnet ein namenloser Jude, der ins Exil gehen will, seinen Namen von Nichtjuden erhält, ist auffällig genug. Dass es sich um einen Schmähnamen handelt, entspricht einer traurigen Tradition. Dass dieser auf stereotyp jüdische Eigenschaften anspielt, wie sie im antisemitischen Diskurs kurrent waren, macht die Funktion solcher Namen kenntlich.²⁰ Während das Wort „fuss“ eine bestimmte Geisteshaltung festschreibt und auf eine vermeintliche jüdische Streitbarkeit, einen ‚kittelnden‘ Intellekt anspielt, verweist die Vokabel „fidget“, die im Text zweimal auf die Figur bezogen wird [160/253, 161/254], auf einen körperlichen Defekt: nämlich auf die unterstellte Schwäche des jüdischen Körpers, der nicht unter Kontrolle zu bringen sei; und überdies auf eine bestimmte Art und Weise, die Hände zu bewegen, nämlich zu *mauscheln*, was wiederum mit hinterlistigen Charaktereigenschaften, wie Geldgier und Geiz, sowie mit betrügerischer Geschäftemacherei zusammenhängen soll. Im Sinne der Dramaturgie der Novelle darf die Figur ihren richtigen Namen nicht nennen, um ihre jüdische Identität, die durch ihn womöglich offenkundig werden würde, nicht zu früh preiszugeben.

Der Erzähler steht zwischen beiden Gruppen, den namentlich eingeführten Freunden und den stereotypisierten oder stigmatisierten Fremden. Nur ein einziges Mal fällt sein Vorname, und zwar im Gespräch mit Franz Hartmann, der ihn ohnehin kennt: Paul. [135/246] (Im Roman heißt der Protagonist „George Webber“.) Der Name „Paul“ ist – wie „Franz“ und „Johnnie“ – im angelsächsischen wie im deutschen Sprachraum unauffällig und als Allerweltsname hinreichend beliebig, um den exemplarischen Charakter der Erzählung anzudeuten. Vor allem aber ist er bedeutsam.

²⁰ Dietz Bering, *Der Name als Stigma. Antisemitismus im deutschen Alltag 1812–1933*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1987.

Denn er ist ebenfalls biblisch. Er verweist auf ein Konversionserlebnis, das Thomas Wolfes Bekehrung vom naiven Sympathisanten zum engagierten Gegner der Nazis entspricht: auf die Verwandlung nämlich des Saulus zum *Paulus*. Der frühere Verfolger der Christen und Kollaborateur des Römischen Reiches ergriff als „Apostel“ (das heißt: als Sendbote, als jemand, der „etwas zu sagen“ hat: „...a thing to tell you“) Partei für Verfolgte (für Christen, die ursprünglich Juden waren). Er tauscht seinen weltlichen Ruhm (Saulus war ein Königsname) gegen die Anwaltschaft der Humanität (die mit persönlicher Gefährdung verbunden ist). Die durch Paulus eingeführten Gemeindesteuern, welche den Zusammenhang zwischen der Jerusalemer Urgemeinde und den Heidenchristen symbolisierten, entsprechen den Münzen bei Thomas Wolfe, die sich in ein Symbol der Verbindung verwandeln. Der Christ Paulus war selbst als Jude geboren worden. Sein Bekehrungserlebnis hatte er auf einer Reise, die aus einem Imperium hinausführte, an die Peripherie des Römischen Reiches, wobei er einem verfolgten Juden begegnete, nämlich Jesus, auf dem Weg nach Damaskus.

Thomas Wolfe weist seine aufmerksamen Leser an mehreren Stellen darauf hin, dass ihnen der Nachname seines *alter ego* vorenthalten wird. In der Beschreibung der Zugreise fällt er kein einziges Mal. Als Johnnie Stefanowski fragt, „what is your name?“ heißt es nur lapidar: „I told him.“ [162/257] Später schreibt der Erzähler ihn für die anderen auf: „They [...] wanted to know [...] my name“ [164/262], „my own name“ [164/262]. Aber niemand spricht ihn aus.

Franz Hartmann gebrauchte den Begriff des „Namens“ im übertragenen Sinn: „you have a name here.“ [135/247]. „You have so much to lose. You have a name.“ [136/249] Wenn also der „Name“ des Erzählers als Reputation, die von seiner Haltung und von seinen Handlungen abhängt, eine ethische Komponente erhält, dann ist es um so bedeutsamer, dass ihn am Ende der an der Grenze festgenommene Flüchtling bei sich aufbewahrt: „I wrote [...] my own name.“ [164/262] „Fuss-And-Fidget, after carefully reading the paper, folded it and put it away in his wallet“ [164/263]. „I had given the man my name and my address“ [206/276], erinnert sich der Erzähler, als der Zug ohne den Verhafteten weitergefahren ist. Während er dessen Geldstücke bei sich hat, ist sein Name dort, wo diese hingehören würden: in der Briefasche des festgenommenen Juden. Aus der Sicht der deutschen Obrigkeit dagegen, die ihn dort finden wird, ist er beschmutzt.

Es hat also ein Austausch stattgefunden: Der Schriftsteller hat seinen Namen, der gleichbedeutend mit seinem Ruf, seiner Ehre ist, den Deutschen entzogen und ihrem Opfer anvertraut. Und er hat ihn seinen Lesern vorenthalten. Von diesem Austausch aus und vor dem Hintergrund der Veränderung, die der Erzähler durchlebt, wird begreiflich, warum wir nur seinen Vornamen erfahren dürfen. Jeder bürgerliche Name würde die Emphase, die das Wort „Name“ erhält, überdecken. Ein Familienname würde das Beispielhafte der Geschichte mindern. Und er würde von der Bedeutung ablenken, die dem biblischen Vornamen zukommt, durch den die Erzählung zur Konversionsgeschichte wird.

8. Kriminalgeschichte: ‚Mord im Okzident-Express‘

„I Have a Thing To Tell You“ folgt biblischen Mustern – und ist zugleich ein Kriminalfall. Es geschieht ein Verbrechen, zu dem der Protagonist eine Haltung einnehmen muss.

Die Geschichte erinnert an Agatha Christies *Murder on the Orient Express*.²¹ Dieser drei Jahre zuvor veröffentlichte Roman handelt von einem Fememord, den zwölf Reisende begehen. (Ihre Zahl entspricht jener der Geschworenen eines belgischen ebenso wie eines US-amerikanischen Gerichts – sowie jener der Apostel Jesu.) Der Mord geschieht in einem Zug. Das Opfer ist ein straflos gebliebener mutmaßlicher Kindesentführer. Der Detektiv, Hercule Poirot, hält die Tat für gerecht und trägt am Ende dazu bei, dass sie ungesühnt bleiben wird.

Bei Agatha Christie sind alle Rollen doppelt besetzt. Es gibt zwei Täter: den Kindesentführer und die Rächer; zwei Taten: die Kindesentführung und die Vergeltung; zwei ‚Opfer‘: das unschuldige Kind und den bestraften Täter; sowie zwei Ermittler: den Detektiv, der die Tat zu verschleiern hilft, und die Leser, die sie nachvollziehen.

Selbstverständlich gibt es Verschiebungen: In Wolfes Geschichte ist der (kollektive) Täter die nazideutsche Gesellschaft, wie sie durch die Polizisten an der Grenze und die nichtjüdischen deutschen Reisenden im Zug repräsentiert wird. Das (unschuldige) Opfer ist der

²¹ Agatha Christie, *Murder on the Orient Express*, London, W. Collins Sons & Co., 1934.

jüdische Flüchtling. Und der Ermittler, der beobachtet und seine Schlüsse zieht, wäre der US-amerikanische Schriftsteller. Das gesühnte Verbrechen wiederum erinnert bei Christie an die historische Entführung des Lindbergh-Babys, dessen Vater, der Flieger Charles Lindbergh, ein prominenter US-amerikanischer NS-Sympathisant war – der insofern der Rolle Thomas Wolfes bzw. seines Erzählers entspricht.

Der Zug verkehrt bei Thomas Wolfe, von Mitteleuropa aus gesehen, in der entgegengesetzten Richtung: der ‚Mord‘ ereignet sich hier im *Okzident*-Express. Aber er fährt in die gleiche Richtung: nämlich von Deutschland nach Frankreich – wie bei Agatha Christie von Syrien nach Frankreich. Ausgangspunkt ist jeweils das Land, in dem Paul(us) sein Konversionserlebnis hat.

9. ‚Faszinierender Faschismus‘

Im Verlauf der Novelle distanziert sich der Erzähler von seiner Sympathie für das bereiste ‚Reich‘. Er gewinnt durch die Abreise Abstand, im räumlichen wie im politischen Sinn. Allerdings nicht vollständig. Denn Reste der alten Faszination scheinen ausgerechnet an der Grenze erneut auf.

Die Germanophilie, die sich mit einer quasi Jüngerschen Technikbegeisterung verbindet, hat sich ausgerechnet an der Eisenbahn berauscht, die Paul außer Landes bringt („great machine“ [159/250], „magnificent machine“ [203/267]), und an der Industrie, die sie hervorgebracht hat („thrilling power of raw, enormous works“ [202/264]). Die Deutschen sind für ihn die Herren der Technologie („the powerful, solid, and indomitable race“ [203/268], „tremendous engineering talent“ [203/267]). Ihnen gegenüber kommt in den Produkten anderer, etwa der Belgier, deren Minderwertigkeit zum Ausdruck („the energy, the intelligence, the strength and the integrity which produced it were inferior“ [203/268]). Im Krisenmoment des Grenzübertritts scheint die ästhetische Machtfaszination noch ein letztes Mal hervorzubrechen – auch wenn sie politisch bereits überwunden ist.

10. Tonwechsel: Nahtoderfahrung

Derweil vollzieht sich eine Veränderung auf der Ebene der literarischen Form. „I Have a Thing to Tell You“ durchläuft nacheinander verschiedene Genres. Im ersten Teil handelt es sich um ein Drama, ein Zweipersonenstück zwischen dem Erzähler und Franz Hartmann. Es folgt der erzählerische Hauptteil, der die Zugfahrt und das Ereignis an der Grenze schildert. Das Ende bildet ein Prosagedicht. Auf die dramatische folgt die epische und schließlich die lyrische Form. Gattungspoetisch wird der Text immer intimer.

Der Mittelteil entspricht nicht von ungefähr einem ganz *bestimmten* Genre narrativer Prosa. Im Zentrum der Geschichte ereignet sich eine „unerhörte Begebenheit“, die nach Goethes bekannter Definition den Gegenstand einer ‚Novelle‘ bildet.²² Um seinen Abschied von Deutschland darzustellen, hat Wolfe als Deutschland-Kenner, der seinen Text mit einer Referenz auf Goethe beschließt, eine Novelle verfasst, die dessen Bestimmung aufs genaueste entspricht. Es handelt sich um eine „unerhörte Begebenheit“, von der hier Zeugnis abgelegt wird, die „sich ereignete“ und eine historische Wahrheit bekundet – und zwar über das zu verlassende Land an dessen äußerstem Punkt.

Während der Zugfahrt hatte der Reisende die Bezeichnung „*Dichter*“ noch von sich gewiesen und bescheiden in „*schriftsteller*“ korrigiert [163/260, im Original klein geschrieben]. Im Augenblick der Ausreise aber hat die Novelle ihre Funktion erfüllt. An der Grenze gerät die Erzählprosa an ihr Limit. Der Text wechselt mit dem Territorium die Gattung. Als er Deutschland verlässt, findet der Erzähler zu einer neuen Sprache. Er steigert sich ins Lyrische.

In den letzten Worten des Textes taucht zum einzigen Mal *wörtlich* der Titel auf: „I have a thing to tell you“ [207/278]. Franz Hartmann hatte sich wiederholt einer *ähnlichen* Floskel bedient, die diesen Satz vorbereitete: „May I tell you something?“ Oder: „I may tell you something.“ [132–136/238–249]. Während diese alltagssprachlichen Wendungen Unsicherheit ausdrückten („May I...?“, „I may...“), for-

²² „Denn was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit.“ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hg. von Otto Schönburger, Stuttgart, Reclam, 2002, 29. Januar 1827, S. 234.

muliert der Titel bzw. die Aussage des Erzählers am Schluss eine dringliche Botschaft, die entschlossen mitgeteilt werden muss: „I have [...] to...“

In seinem Notizbuch hat Thomas Wolfe den Titel der Novelle in deren humanistische Botschaft übersetzt, und zwar auf eine Weise, die dem gehobenen Stil des Schlusses entsprechen wird, mit rhetorischer Inversion und gesteigertem Pathos: „I have a thing to tell you... brothers, we must brothers be – or die.“²³ Der Schluss pointiert die schwierige Beziehung, die der Erzähler zu Deutschland hat, in rhetorischen Figuren, die seinen Konflikt verdichten und seine Abkehr vollenden. Antithesen werden aufgerufen: zwischen dem Land und dem Reisenden („I“ – „it“, „I“ – „dark [...] Helen“), zwischen Finden und Verlieren („in it“ – „in me“, „lost“ – „found“). Und sie werden chiasmatisch in Paradoxa gewendet: Ich – Es – Es – Ich; Verlieren – Finden – Finden – Verlieren.

„I had been at home in *it* and *it* in *me*.“

[207/277*]

„It was the dark *lost* Helen I had *found*,
it was the dark *found* Helen I had *lost*.“

[207/277–278*]

Die Spannung zwischen Zuneigung und Abscheu, die sich im Moment der Ausreise löst, wird hier zu einer Dialektik von Verlust und Gewinn.

Die Solidarität mit dem namenlosen und zunächst ungeliebten Mitreisenden („brother“, „humanity“ [206/274]) ist stärker als die Liebe zu einer Kultur oder zu einem Land. Sie versinnbildlicht sich in einer affektiven Geographie, die nun verlassen wird:

I [...] was ,out‘ of that great land whose image had been engraved upon my spirit in my childhood and my youth, before I had ever seen it. [...] It was a geography of heart’s desire. [...] It was the other half of my heart’s home. [207/277]

Das Motiv der Reise entwickelt sich zu einer Metapher des Exils: für einen polnischen Auswanderer, der die ‚alte Welt‘ hinter sich lässt; für einen jüdischen Flüchtling, der an der Ausreise gehindert wird; und für einen amerikanischen Touristen, der seiner zweiten Heimat den Rücken kehrt – und sich dabei, als Ergebnis einer *inneren* Bewegung,

²³ *Notebooks*, S. 835 (Eintrag nach der Ankunft in Paris).

neu erfindet. Dieses Ende einer besonderen Beziehung kann rhythmisch intoniert werden: „to that dark land, to that old ancient earth that I had loved so long – I said farewell.“ [207/277] Aus einer komplexen Figuration heraus steigert sich der Text in ein lakonisches Pathos: „I had now found my way.“ [207/278]

Hier nun kann endlich die ‚Botschaft‘, die der Titel versprach, ausgesprochen werden:

I have a thing to tell you:
 Something has spoken to me in the night
 [...] and told me I shall die,
 I know not where.“ [207/278]

Die Erzählung verlässt die reale Situation und wechselt auf eine transzendente Ebene. Aus Spiel wird Ernst, aus Naivität Entschlossenheit. Die Ausreise, das Exil wird zu einer Metapher des Verlusts, den der Reisende erfährt („the countless measure of my loss“ [207/278]). Und darüber hinaus zur Vorahnung des Todes (Wolfe starb im folgenden Jahr, 1938). Aber auch zu einem poetischen Bild dessen, was in jenem Land geschieht, das den Abschied unumgänglich macht. Die letzten Worte lauten: „a wind is rising, / and the rivers flow.“ [207/278]

Die räumliche Entfernung wird zu einer politischen Entfremdung und schließlich zu einer existentiellen Erfahrung. Die Abreise aus dem olympischen Berlin wird zum Nahtod-Erlebnis und zur Ahnung der Apokalypse.

Abstract

In Thomas Wolfe's novella "I Have a Thing to Tell You (*Nun Will Ich Ihnen Was Sagen*)" (1937), a US-American writer leaves Nazi-Germany shortly after the Olympic Games in 1936. The protagonist boards a train in Berlin, which crosses Germany and takes him to Belgium. At the border, the former sympathizer of the totalitarian nation witnesses an incident, which changes his attitude. According to mainstream criticism, Wolfe's writing, which draws on his biographical experience, appears to be factual realism. Wolfe, however, plays a subtle hermeneutic game with his audience. Just as the author, narrator and protagonist recognised the significance of the 'Third Reich' underneath its misleading self-presentation, readers are gradually led to see through the surface of this densely symbolic text, in which numerous elements reveal hidden meanings.