

“...und wir zuhause sind, wo es auch sei”: Heimatverlust in der deutschsprachigen Exilliteratur

Bettina Bannasch

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Bannasch, Bettina. 2019“...und wir zuhause sind, wo es auch sei’: Heimatverlust in der deutschsprachigen Exilliteratur.” In *Die Stadt ohne: Juden Ausländer Muslime Flüchtlinge*, edited by Andreas Brunner, Barbara Staudinger, Hannes Sulzenbacher, Mirjam Zadoff, and Ulla-Britta Vollhardt, 139–41. München: Hirmer.



„... und wir zuhause sind, wo es auch sei“. Heimatverlust in der deutschsprachigen Exilliteratur

In einem Vortrag aus dem Jahr 1939, der den Titel „Zerstörte Sprache – Zerstörte Kultur“ trägt, beschreibt Ernst Bloch die Schwierigkeiten, die für Schriftstellerinnen und Schriftsteller mit Heimatverlust und Exil verbunden sind. Der Essay trägt seinen Grundgedanken bereits im Titel: In seinen Überlegungen geht Bloch davon aus, dass sich die Eigenart eines Menschen in seiner Schreibart ausdrücke. Umgekehrt gelte aber auch, so fügt er hinzu, dass der Stil diese Eigenart erst ausbilde.¹ Insbesondere jene, die in und von der Sprache leben, die Autorinnen und Autoren literarischer Werke, konfrontiert das Exil mit einer schwierigen Aufgabe. Verlieren sie ihre Sprachheimat, so verlieren sie nicht nur – ganz pragmatisch gedacht, doch von existenzieller Bedeutung – ihr Publikum. Sie verlieren zugleich auch den Bezug zu der je spezifischen Eigenart ihres Denkens. Diese vermag sich nur im Widerspiel mit dem alltäglichen Gebrauch der Sprache auszubilden und zu erhalten. Bloch beobachtet nun zwei sehr unterschiedliche Reaktionsweisen auf die Erfahrungen von Heimatverlust und Exil: Ein Typus versucht, sich möglichst radikal von seiner Heimat zu lösen bis hin zur völligen Aufgabe der Muttersprache. Diesen Weg wählen,

so Bloch, insbesondere jüdische Emigrantinnen und Emigranten, deren Deutschlandhass sich nicht selten bis zum Selbsthass ausgewachsen habe (eine im Übrigen bemerkenswerte Auslegung des Gedankens vom jüdischen Selbsthass). Der zweite Typus hingegen ist von der missionarischen Auffassung beseelt, er müsse dem Gastland – Bloch hat hier vor allem sein konkretes Publikum, das zu seinem Vortrag in New York gekommen ist, im Blick – erst einmal deutsche Kultur beibringen, „jene Gesittung“, so formuliert er sarkastisch, „die Hitler zu Hause doch so leicht eliminieren konnte“.² Beide Verhaltensweisen verwirft er als unangemessen: „Wer nun seine Herkunft aufgibt, der bringt in den Tiegel überhaupt nichts mit, [...]. Wer aber umgekehrt in seiner Herkunft sich abriegelt, macht sich ebenfalls untauglich. [...] Wird das europäische Wesen [...] unvermittelt beibehalten, dann wird es hier verhungern, im buchstäblichen wie im metaphorischen Sinn.“³ Bloch schlägt vor, den „genügend entfremdeten Blick“ auf das Zufluchtsland konstruktiv zu nutzen, für die Etablierung einer neuen Form von „ausländisch geschriebene[r] und gedachte[r]“⁴ „Heimatliteratur“.

1 Vgl. Ernst Bloch, *Zerstörte Sprache – zerstörte Kultur* (Vortrag im Schutzverband Deutscher Schriftsteller, New York 1939), in: ders., *Politische Messungen, Pestzeit, Vormärz*. Werkausgabe, Bd. 11, Frankfurt a. M. 1970, S. 277–299, hier S. 280.

2 Ebenda, S. 297.

3 Ebenda, S. 299.

4 Ebenda, S. 295.

Der zunächst ins dänische Exil geflohene Bertolt Brecht setzt einen anderen Akzent. Seine Perspektive ist auf die Zurückgelassenen gerichtet. Heimisch-Werden im Exil ist ihm gleichbedeutend mit Vergessen, mit dem Verrat an jenen, die weiterhin Verfolgung, Folter und Ermordung ausgesetzt sind. Brecht fordert dazu auf, sich nicht bequem in der Sicherheit des Exils einzurichten. „Unruhig sitzen wir so, möglichst nahe den Grenzen./Wartend des Tags der Rückkehr [...]“⁵, heißt es in dem Gedicht „Über die Bezeichnung Emigranten“ (1937). Nicht zufällig trägt Lion Feuchtwangers in den Jahren zwischen 1927 und 1940 erschienene Trilogie über das Aufkommen des Nationalsozialismus den Titel „Der Wartesaal“. Im abschließenden Band, der den Titel „Exil“ trägt, fragt Feuchtwanger nach der Rolle der Kunst angesichts von Heimatverlust und Exil. Er verhandelt diese Frage am Beispiel der Lyrik, vor allem aber der Musik, der scheinbar apolitischsten aller schönen Künste. Der Roman erzählt von der Arbeit eines aus dem nationalsozialistischen Deutschland ins Pariser Exil geflohenen Komponisten. Seine Komposition trägt den Titel „Der Wartesaal“, eben jenen Titel also, mit dem Feuchtwanger auch seine gesamte Trilogie überschreibt. Seine Arbeit ist ins Stocken geraten, und der Komponist spürt, dass er ihr kein echtes Leben einzuhauchen vermag, es fehlt ihm ein Ziel. Als ein befreundeter Journalist in Deutschland verhaftet wird, legt er die Komposition schließlich ganz zur Seite und setzt sich engagiert für dessen Freilassung ein. Die Aktion gelingt – und plötzlich weiß der Komponist auch, wie er seine Komposition zu Ende führen wird. „Auch was in Nürnberg geschah, wurde ihm Stoff für den ‚Wartesaal‘. Er war sich klargeworden über die Aufgabe, die ihm in dem Kampf gegen die Barbarisierung zugewiesen war. Er hatte jetzt seine Sinfonie zu schreiben und sonst nichts, und wenn es ihm gelingt, das, was er in seinem Innern hört, die andern hören zu machen, dann wird er sein Teil dazu beigetragen haben, die Barbaren zu bekämpfen.“⁶ In seinem Roman würdigt Lion Feuchtwanger nachdrücklich den engagierten Journalismus. Doch überträgt er die Verantwortung für eine nachhaltige politische Bewusstseinsbildung den schönen Künsten. Dabei unterscheidet er zwischen einer Kunst, die nur um ihrer selbst willen entsteht und damit eine „zwecklose Kunst, grundlose Kunst und also krank“⁷ ist, und einer ‚gesunden‘, ‚realistischen‘ Kunst. Diese hat gesellschaftliche und politische Verhältnisse genau im Blick, sie bedient sich keiner plumpen Stereotype und propagiert keine einfachen Ideologien, sie ist damit gewissermaßen per se antifaschistisch.

Mit diesem Verständnis von realistischer Kunst bezieht Feuchtwanger Position im Rahmen einer Debatte, die in den Jahren 1933–38 unter den Autorinnen und Autoren des Exils ausgefochten wird. Ihr Stichwortgeber und Wortführer ist der Philosoph und Literaturwissenschaftler Georg Lukács, an dessen Verständnis von realistischer Kunst sich Feuchtwangers Roman orientiert. „Selbstverständlich“, so gesteht Lukács den Kritikern seiner Auffassung von realistischer Literatur zu, „ohne Abstraktion keine Kunst – wie könnte sonst das Typische entstehen? Aber das Abstrahieren hat – wie jede Bewegung – eine Richtung, und auf diese kommt es hier an.“⁸ Eben diese „Richtung“ ist es, um die es auch in Feuchtwangers Roman geht. Sie verleiht der einstmals sterilen künstlerischen Arbeit des Komponisten Glaubwürdigkeit und Relevanz. „[...] wieviel weiter war er gekommen, daß es jetzt das Leben war, das aus ihm aufklang. Er hatte sich befreit von jenem etwas künstlichen kalten Humanismus seiner früheren Jahre. Er brauchte für seine Kunst jetzt nicht mehr den Umweg über die Kunst anderer, er hatte in die Wirklichkeit hineingefunden [...]“⁹

Mit dem Vertrauen in eine die Wirklichkeit verändernde Kunst begnügt sich der namenlose Ich-Erzähler in Anna Seghers' Roman „Transit“ (1944) nicht. Als ihm auf seiner Flucht aus Deutschland durch Frankreich nach Marseille endlich das schier Unglaubliche gelungen ist, als er die für seine Flucht aus Europa erforderlichen Papiere in Händen hält, entscheidet er sich dafür zu bleiben. Das Land, das ihm vor den Verfolgern Zuflucht gewährt hat, ist zu seinem Land geworden, die Menschen, die hier leben, sind zu seinen Leuten geworden: „So gibt mir denn diese Familie, gibt mir dieses Volk bis auf weiteres Obdach. Ich helfe beim Säen und Entraupen. Wenn die Nazis uns auch noch hier überfallen, dann werden sie mich vielleicht mit den Söhnen der Familie Zwangsarbeit machen lassen oder irgendwohin deportieren. Was sie betrifft, wird auch mich betreffen. Die Nazis werden mich keinesfalls mehr als ihren Landsmann erkennen. Ich will jetzt Gutes und Böses hier mit meinen Leuten teilen, Zuflucht und Verfolgung. Ich werde, sobald es zum Widerstand kommt, mit Marcel meine Knarre nehmen. Selbst wenn man mich dann zusammenknallt, kommt es mir vor, man könnte mich nicht restlos zum Sterben bringen. Es kommt mir vor, ich kenne das Land so gut, seine Arbeit und seine Menschen, seine Berge und seine Pfirsiche und seine Trauben. Wenn man auf einem vertrauten Boden verblutet, wächst etwas dort von einem weiter, wie von den Sträuchern und Bäumen, die man zu roden versucht.“¹⁰

5 Bertolt Brecht, Über die Bezeichnung Emigranten, in: ders., Gedichte 2. Sammlungen 1938–1956. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 12, hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1988, S. 81.

6 Lion Feuchtwanger, Exil. Gesammelte Werke in Einzelbänden, Bd. 8, Weimar/Berlin 1993, S. 689.

7 Ebenda, S. 678.

8 Georg Lukács, Es geht um den Realismus (1938), in: ders., Essays über Realismus. Werke, Bd. 4: Probleme des Realismus I, hg. von Peter C. Ludz, Neuwied/Berlin 1971, S. 313–343, hier S. 323.

9 Feuchtwanger (wie Anm. 6), S. 572.

10 Anna Seghers, Transit. Das erzählerische Werk. Werkausgabe, Bd. I.5, Berlin 2001, S. 279.

Das Heimatgefühl des namenlosen Ich-Erzählers ist emphatisch auf ein konkretes Stück Heimate Erde bezogen, auch wenn dieses nicht in seinem Herkunftsland liegt. Es ist bezogen auf die Menschen, die dieses Land fruchtbar machen und ihm ihre Hilfe anbieten. Dieses Verständnis von Heimat greift zentrale Begriffe und Vorstellungen der nationalsozialistischen Blut-und-Boden-Ideologie auf und subvertiert sie. Die neue und andere Vorstellung von Heimat ist keine ideologische Abstraktion. Sie ist an Erde gebunden und mit Leben gefüllt, mit dem Leben eines antifaschistischen Widerstandskämpfers.

Nicht allen ins Exil Geflohenen ist es möglich, Heimat in dieser Weise (neu) zu codieren. Jenen, für die Heimat ein einzigartiges, unersetzliches Stück Erde im Land ihrer Herkunft bleibt, setzt die österreichische Autorin Veza Canetti in ihrem Roman „Die Schildkröten“ (1939) ein Denkmal. Der Roman stellt zwei Brüder einander gegenüber: Georg, den Geistesmenschen, dem am Ende die Flucht gelingt, und Werner, den Geologen, dem es nicht möglich ist, sein Land zu verlassen. Nach dem Einmarsch der Deutschen wird er in ein Konzentrationslager verschleppt und zu Tode geschunden: „Von allen Bewohnern der unglücklichen Stadt war dieser hier der Unglücklichste. Die in ihren Zimmern, eng und beengt, geknebelt und gebunden, warteten. Sie warteten auf den großen Augenblick, da der Zug dieses Stück Erde passieren würde, die Grenze zwischen Unglück und Frieden, Tod und Leben, Schande und Freiheit. Werner schauderte vor diesem Augenblick, die Grenze war Erde für ihn, herrliche, lebendige Erde, die er kannte, die er liebte, die sein Werk war, und die er nie, nie verlassen würde.“¹¹

„Grenze“ bezeichnet hier nicht eine trennende Linie zwischen zwei Nationalstaaten, sondern ein „Stück Erde“, an das die Existenz des Geologen Werner gebunden ist. Zwar ist auch Georg, dem Geistesmenschen, das Denken in nationalen Grenzen fremd. Im Unterschied zu seinem Bruder aber ist er nicht auf ein „Stück Erde“ angewiesen. Vielmehr ist er in der geistigen Welt seiner Bücher fest verwurzelt. Selbst wenn er seine Bibliothek hinter sich zurücklassen muss, bleibt sie ihm erhalten; er trägt sie mit sich wie die Schildkröte ihren Panzer. Seiner ins Exil geretteten Existenz bleibt der Schmerz um den toten Bruder eingeschrieben. Das Leben, das er fortan führen wird, ist lediglich eines ‚auf Borg‘: „An Stelle eines anderen, eines völlig Unschuldigen, und dieser ist tot. Und es kann der eigene Bruder sein, dessen Leben man borgt. Und man kann es nicht vergessen, man sagt es sich jede Stunde und jede Stunde sagt es.“¹²

Die in vielen Romanen und Lebenserinnerungen von Exilantinnen und Exilanten beschriebene existenzielle Entscheidung zwischen Heimat und Exil versöhnt die Lyrikerin Hilde Domin in einem utopischen Bild. In dem Gedicht

„Ziehende Landschaft“ (1987) ist es den Exilierten vergönnt, in der heimatlichen Erde fest verwurzelt zu bleiben.

„Man muß weggehen können
und doch sein wie ein Baum:
als bliebe die Wurzel im Boden,
als zöge die Landschaft und wir ständen fest.“¹³

Nach 1945 ist für viele Exilantinnen und Exilanten eine Rückkehr nach Deutschland undenkbar. Sie verbleiben in dem Land, das ihnen im glücklichsten Fall zur neuen Heimat, im unglücklichsten zum behelfsmäßigen Aufenthaltsort einer entwurzelten nachexilischen Existenz geworden ist. Hilde Spiels Roman „Lisas Zimmer“ (engl. 1961, dt. 1965) beschreibt eine solche Welt, in der die Bewohner abgeschnitten von der Sprache und Kultur ihrer Heimat ein Schatten-dasein führen, im Zwiegespräch mit den Toten, unfähig, an das pulsierende Leben anzuknüpfen, das sie umgibt.

Für Oskar Maria Graf, den die nationalsozialistische Kulturpolitik einst so gern als bayerischen Heimatdichter für sich vereinnahmt hätte, stellt sich nach 1945 die Frage nach dem Status von Heimat und Exil neu. In Anspielung auf den Topos vom Exil als „Wartesaal“ formuliert der Protagonist in dem Roman „Die Flucht ins Mittelmäßige“ (1957): „Unsere Emigration fängt doch jetzt erst an, nachdem der Krieg vorüber ist. Bis jetzt war's doch bloß eine Wartezeit! ... Und von jetzt ab wird sie ganz, ganz was anderes.“¹⁴ Für dieses ganz Andere wählt Oskar Maria Graf den Begriff der „Diaspora“¹⁵, den er der jüdischen Tradition entnimmt. Der nichtjüdische Protagonist in Grafs Roman nimmt sie für sich in Anspruch, allerdings nicht unter religiösen, sondern unter historischen Vorzeichen. Die Tatsache der Schoa macht aus dem zeitweiligen Aufenthalt im Wartesaal des Exils ein dauerhaftes Leben in der Diaspora, jenseits der Heimat, doch stets auf diese bezogen.

Der Begriff des Diasporischen ist etwa seit Mitte der 1990er-Jahre zunehmend in Mode gekommen, gelegentlich wird seine inflationäre Verwendung beklagt. Doch lässt sich diese Entwicklung als Indiz für einen bedeutsamen erinnerungskulturellen und gesellschaftspolitischen Wandel verstehen. Der Begriff der Diaspora verleiht den Erfahrungen Ausdruck, dass der Verlust von Heimat immer auch neue, produktiv ‚entfremdete‘ – „ausländisch gedachte“, wie Ernst Bloch sagen würde – Perspektiven auf Heimat/en eröffnet. Dem Begriff des Diasporischen aber bleibt, anders etwa als dem des Transnationalen, die schmerzliche Seite der Erfahrung des Heimatverlusts eingeschrieben, und das Gedenken an die Toten der Schoa ist in ihm aufgehoben. Dieses Geschichtsbewusstsein, das sich im Begriff des Diasporischen zeigt, gilt es wahrzunehmen und wachzuhalten.

11 Veza Canetti, *Die Schildkröten*, München 1999, S. 150f. Kursivierung im Text.

12 Ebenda, S. 268.

13 Hilde Domin, *Ziehende Landschaft*, in: dies., *Gesammelte Gedichte*, 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1991, S. 13.

14 Oskar Maria Graf, *Die Flucht ins Mittelmäßige*. Ein New Yorker Roman, Frankfurt a. M. 1985, S. 33.

15 Ebenda, S. 34.