

zeitenblicke 9 (2010), Nr. 2

Walter Sperling & Alexander Kraus
"Abenteuer des Lebens"

Karl Schlögel über die Vergegenwärtigung von Geschichte

urn:nbn:de:0009-9-25868

<1>

Auch wenn sein Arbeitszimmer so aussieht – Karl Schlögel ist kein gewöhnlicher Historiker. Während die meisten Kollegen ihre Forschung am Schreibtisch konzipieren, gewinnt Karl Schlögel, Ordinarius an der Europa-Universität Viadrina, seine Einsichten bei den Begegnungen mit den Menschen und den Zeugnissen ihrer Kulturen vor Ort. Reisen zu historischen Schauplätzen sind für ihn keine lästige Pflicht. Ob St. Petersburg oder Wladiwostok, ob Berlin oder Wilna, seine Geschichten spürt er in städtischen Räumen auf und ist dabei ungemein produktiv. Jüngst veröffentlichte er eine umfangreiche, preisgekrönte Gesamtschau auf die Hauptstadt der Sowjetunion im Katastrophenjahr des Stalinismus – *Terror und Traum: Moskau 1937*. Neben einigen Essaybänden setzte er vor allem mit den Monographien *Petersburg – Laboratorium der Moderne*, *Berlin: Ostbahnhof Europas* und *Im Raume lesen wir die Zeit* historiographische und methodologische Akzente, die Resonanz weit über den Fachbereich der Osteuropäischen Geschichte hinaus erzielten. An seinen Büchern suchten wir zu verstehen, wie sich das Schreiben ändert, wenn wir auf Tuchfühlung mit unseren historischen Subjekten und deren Lebensräumen gehen. Wir stellten uns die Frage, was neben dem geschichtswissenschaftlichen Denken Voraussetzung dafür sein muss, dass wir die Welt mit unseren eigenen Augen "vernünftig" betrachten, so dass sie vernünftig auf uns zurückblickt. Um Antworten darauf zu bekommen, baten wir Karl Schlögel um ein Gespräch, für das wir ihm an dieser Stelle nochmals herzlich danken möchten. Im Hinterkopf hatten wir den rätselhaften Satz eines großen europäischen Anthropologen, dass wir die "Kluft" zwischen den Mythen und der modernen Geschichtsschreibung überwinden werden, wenn wir historische Darstellungen lesen, "die als keineswegs von der Mythologie getrennt, sondern als deren Fortführung begriffen werden."¹ In dem langen Interview, das wir Ende Dezember 2009 führten und das wir hier nur in gekürzter Fassung wiedergeben können, haben wir eine Ahnung davon bekommen, was Claude Lévi-Strauss gemeint haben mag.

<2>

Walter Sperling

In Ihren Vorträgen, Essays und vor allem in Ihrem Buch "Im Raume lesen wir die Zeit" fordern Sie die Historiker auf, die Augen aufzureißen und die Dinge neu zu erkennen.² "Augenarbeit" scheint bei Ihnen eine Metapher zu sein, die nicht nur für den Raum gilt. Schreiben Historiker ihre Geschichten blind?

¹ Claude Lévi-Strauss: *Mythos und Bedeutung*, Frankfurt a.M. 1980, 56.

² Karl Schlögel: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München 2003, 269-274.

<3>

Karl Schlögel

Blind nicht, aber mit verschiedenen Augen und Sehschärfen und verschiedenen Perspektiven. Wenn ich mich dafür stark mache, die Sinne ins Spiel zu bringen, die Augen und Ohren aufzumachen, dann ist es eigentlich ein sehr starkes Plädoyer für die Herstellung einer unmittelbaren Beziehung zwischen dem Historiker und seinem Gegenstand. Kritiker könnten sagen, das sei eine Fetischisierung, eine naive Vorstellung von Herstellung einer unmittelbaren Beziehung. Ich bleibe jedoch dabei und spreche jetzt einfach nur von meiner Erfahrung, weil sie allein für mich ausschlaggebend ist, dafür, wie weit man kommt, um sich bestimmte Dinge klar und eine Geschichte plausibel zu machen. Ich bin der Auffassung, dass tatsächlich die Herstellung einer oder fast der Kampf um die Herstellung einer unmittelbaren Beziehung zwischen dem Historiker und der Zeit, den Epochen, den Personen, den Gegenständen von zentraler Bedeutung ist und dazu eine der schwierigsten Angelegenheiten überhaupt. Eigentlich braucht man ein ganzes Leben, um einzutreten in einen Epochenzusammenhang, in einen Horizont, aus dem man qua Geburt und Generationenfolge ausgeschlossen ist. Man kann natürlich einwenden, eine unmittelbare Beziehung herzustellen sei ganz unmöglich. Das stimmt auch. Aber ich meine damit Folgendes: Ich glaube, von Fichte gibt es diesen Satz, der ungefähr so lautet, ich habe ihn nicht genau im Kopf: Die Philosophie eines Menschen ist so, wie dieser Mensch geschaffen ist. Auch die Geschichten, die einer produziert, sehen meiner Meinung nach so aus wie der Mensch, der sie schreibt. Und das heißt, seine Art, wie er mit den geschichtlichen Gegenständen umgeht, wird in gewisser Weise in der Zeit, in der der Historiker lebt, produziert, konditioniert und geformt. Es gibt da Register von Abstufungen, Fähigkeiten, Beschränkungen und so weiter. Für mich ist zum Beispiel Reichtum ein wichtiges Kriterium für geschichtliche Wahrnehmung. Ob eine Wahrnehmung reich ist oder arm, ob sie sich nur an einem Text festmacht oder ob sie verschiedene Formen der geschichtlichen Wirklichkeit ins Spiel bringt. Alles an einer Sache aufzuhängen, ist natürlich auch möglich und wird auch mit sehr großem Gewinn betrieben. Aber für mich sind Reichtum und Komplexität der Darstellung ganz wichtige Kategorien. Das ist das, was Fichte meinte, also die Fähigkeit, die historische Welt in ihrer Totalität wahrzunehmen. Und das bildet sich im Umgang mit der jetzigen Welt aus.

<4>

Alexander Kraus

Die Geschichte und Gegenwart von Historikern spiegelt sich also in den Geschichten wider, die sie erzählen. Ihr Schreiben ist kontinuierlich von einem Imperativ zum Reisen durchzogen, insbesondere dann, wenn es um die Eindrücke und Wirkungen des tatsächlichen Wandels geht: "Man muss nur am Wochenende in den Zügen Berlin-Posen oder Stettin-Berlin unterwegs sein, um zu verstehen, dass Berlin und der Westen Polens längst aufeinander angewiesen sind."³ Dass Geschichtsschreibung über die Fragen und Probleme der Gegenwart ihre Themen findet, steht außer Frage. Doch läuft man als Historiker nicht Gefahr, Geschichte zu sehr mit den Eindrücken der Gegenwart zu überdecken?

<5>

Karl Schlögel

Mein Umgang mit den historischen Personen, ja vielleicht wird Sie das erstaunen, bildet sich

³ Karl Schlögel: Europa in Bewegung – Die Transformation Europas und die Transformation des europäischen Verkehrsraumes, in: Ralf Roth / ders. (Hg.): Neue Wege in ein neues Europa. Geschichte und Verkehr im 20. Jahrhundert, Frankfurt a.M. / New York 2009, 29-46, hier: 42f.

im Hier und Jetzt aus, im Umgang mit den jetzt Lebenden. Ob ich gegenüber den vergangenen Generationen sozusagen von oben herab spreche oder sie zu Wort kommen lasse, ob ich mir sie anhöre oder belehre, bildet sich in der Gegenwart aus. Für mich ist das eine ganz zentrale philosophische Angelegenheit. Ich gehe mit dem historischen Personal so um, wie ich in der Gegenwart mit Personen umgehe. Das heißt, es gibt einen herrschaftlichen Umgang, von oben herab, eine Stimme, die ständig belehrt und alles weiß, besser weiß. Es gibt aber auch einen Umgang von unten nach oben. Ich würde ihn den subalternen Blick nennen, der sich nicht zutraut, von Gleich zu Gleich zu sprechen. Ich denke aber, dass es eine der größten Schwierigkeiten für Historiker ist, eine Position herzustellen, von der aus man mit den vergangenen Generationen auf einer Ebene sprechen kann. Das ist ein ganz großes Problem der historischen und intergenerationellen Kommunikation. Ich würde sagen, es gehört fast ein Historikerleben dazu, diese Umgangssicherheit mit den Toten zu gewinnen, mit ihnen von Gleich zu Gleich zu sprechen – nicht von oben herab und nicht von unten herauf, nicht herrschaftlich und nicht subaltern. Ja, und die Schwierigkeit, das wissen Sie, besteht darin, dass wir die Aktiven mimen, die Toten aber zum Schweigen verurteilt sind. Sie schweigen, sie hängen davon ab, ob wir sie zu Wort kommen lassen oder nicht. Wenn wir das nicht tun, fallen sie einfach raus. Dies ist ein Privileg der Macht, das wir einfach dadurch besitzen, dass wir leben. Mit den Toten verantwortlich umzugehen, ist einer der ganz wichtigen Aspekte dessen, was ich als historische Kultur bezeichne oder als Kultur des historischen Umgangs. Diese Überlegungen sind nicht auf meinem Mist gewachsen. Ich hatte einen philosophischen Lehrer, dem ich sehr viel verdanke und den ich für sehr bedeutend halte, was den historischen Diskurs, den reflexiven und reflektierten Umgang angeht. Das war Helmut Fleischer, der in den 1960er Jahren über Marxismus und Geschichte gearbeitet hat. Ich kam aus einer aktivistischen Politszene und er war jemand, der noch im letzten Kriegsmonat in das Geschehen hineingerissen wurde und dann in Kriegsgefangenschaft in der Sowjetunion war. Er hatte mir eine ganze Lebenserfahrung voraus. Und mit ihm trotz der großen Entfernung und trotz der Missverständnisse eine Sprache zu finden, war das intellektuelle Abenteuer meiner Studentenzeit. Was Helmut Fleischer vor allem nach diesem Buch über Marxismus und Geschichte gemacht hat, eine Kritik des normativistischen Denkens, eine systematische Kritik des philosophischen und historiographischen Betriebes, ja die Kritik des moralistischen Bewusstseins, ist für mich außerordentlich wichtig.⁴ Seine Hauptlehre war letztendlich: Wie gewinnen wir einen sicheren, nicht ideologischen Umgang mit der Geschichte. Das war die philosophische Begleitmusik meiner eigenen Entwicklung. Ja, das war die reflexive Hilfe, denn für mich war zunächst eher der politische Hyperaktivismus der späten 1960er und 1970er Jahre ausschlaggebend. Dabei hat man sehr viel gelernt, ist aber auch in sehr viele Sackgassen hineingerannt. Wenn man aber diese Erfahrung reflektiert hat, hat man einen sehr großen Gewinn gehabt und ich würde eben behaupten, dass ich bestimmte Dinge ohne diese Abstürze und Blamagen des ideologischen Furors und des ideologischen Bewusstseins nie gemacht hätte.

<6>

Walter Sperling

Sie haben die Notwendigkeit angedeutet, eine möglichst unmittelbare Beziehung zur Vergangenheit herzustellen, und über die Verantwortung der Historiker gegenüber den Toten gesprochen. Doch welche Rolle spielt für Sie die äußere Form, in der wir über die Vergangenheit berichten können? Nach der Schelte von Hayden White haben wir Historiker uns damit abgefunden, dass unsere Wahrheiten gefangen sind im Korsett von Dichtung und

⁴ Helmut Fleischer: *Marxismus und Geschichte*, Frankfurt a.M. 1969; ders.: *Ethik ohne Imperativ: Zur Kritik des moralischen Bewußtseins*, Frankfurt a.M. 1987.

Literatur. Die Formen, in denen wir das Gewesene beschreiben können, finden Historiker und ihre Leser bereits vor. Daran störten sich aber die älteren Historikergenerationen. Ausgerüstet mit "scharfen" Begriffen und Theorien suchten sie, den Zwängen der Erzählung zu entkommen. Was den Anhängern einer solchen objektivistischen Perspektive dabei entging, haben Sie in Ihren Büchern anschaulich beschrieben. Sie haben keine Angst vor der Nähe zum Literarischen. Im Gegenteil! Sie bemühen literarische Formen – etwa den phantastischen Flug von "Meister und Margaritha" über Moskau im Jahr 1937 –, um dem Vergangenen, Vergessenen und Verlorenen näher zu kommen. Im Grunde ging es Ihnen immer darum, einen Chronotopos sichtbar zu machen; einen Raum-Zeit-Zusammenhang, der nach Michail Bachtin die Erzählung und alle künftigen Erzählungen über diese Erzählung prägt.⁵ Im Chronotopos verdichtet sich eine Bedeutung, der man sich weder als Autor noch als Leser entziehen kann. Warum haben Sie keine Angst davor, sich von Literatur inspirieren zu lassen?

<7>

Karl Schlögel

Einmal aus einem ganz einfachen Grund, weil die Literatur insgesamt eine Fähigkeit hat, die Welt zu erfassen, zu verdichten mit einem Repertoire, das uns nicht gegeben ist. Ich spreche jetzt noch gar nicht über die Relation von Historiographie und Literatur, sondern von der Literatur als eigenständige Gattung der Weltbetrachtung und Weltaneignung. Sie ist von einem solchen Reichtum und von einer solchen Dichte, die von der Geschichtsschreibung so nie eingeholt werden kann. Sie kann sich Dinge erlauben, für die wir einfach keine Quellen haben. Ob das Stimmungen, ob das Psychologien, ob das Charakterologien sind – also das Allerfeinste, was sich zwischen Menschen tut –, all das erkundet der Schriftsteller und der Dichter. Daher kann ich mir eine Aneignung einer geschichtlichen Epoche ohne die Literatur, die aus ihr hervorgegangen ist, überhaupt nicht vorstellen. Über Russland im 19. Jahrhundert zu sprechen, ohne die große russische Dichtung zu berühren, halte ich für abwegig, das geht einfach gar nicht. So. Und insofern begreife ich Literatur als ganz ernst zu nehmende Bedingung des Verstehens einer Epoche. Aber Ihre Frage zielt in erster Linie auf etwas anderes, glaube ich. Nämlich: Wie sieht das Verhältnis von Literatur und Geschichtsschreibung aus? Liegt dort eine Gefahr, ein Risiko? Sie haben gesagt, ich habe keine Angst davor. Angst hat man nur vor etwas, wo eine Grenze flüssig wird und man vielleicht den Halt verlieren und abstürzen kann, was aber stets eine sehr produktive Situation ist. Im Sinne von Hannah Ahrendts *Denken ohne Geländer* ist das eigentlich immer die allerbeste Situation. Und da bin ich folgender Auffassung: Uns ist das, was den Dichtern und den Schriftstellern erlaubt ist, nie gestattet, nämlich alles zu sagen, zu schreiben, zu denken, was sie tun dürfen, wenn es nur den Gesetzen ihrer Kunst genügt. Ja, sie folgen anderen Gesetzen. Sie folgen den Gesetzen der Ästhetik, des künstlerischen Schaffens und so weiter. Wir dagegen folgen anderen Kriterien. Diese Differenz zwischen ihnen und uns ist unaufhebbar. Wir sind an das "Vetorecht der Quellen" gebunden. Wir können sie nicht umgehen und erzählen, was wir wollen. Jeder Satz, ja, auch wenn wir vom blauen Himmel am 22. Juni 1941 sprechen, muss belegt sein. Die Differenz zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung ist fundamental, qualitativ und unaufhebbar. Aber die Literatur kann in vieler Hinsicht für uns stimulierend sein und uns Hilfestellung geben bei der Entwicklung von Darstellungsformen, für die die Geschichtsschreibung von Hause aus nicht gebaut ist.

<8>

⁵ Michail M. Bachtin: Chronotopos, Frankfurt a.M. 2008.

Walter Sperling

Also liefert uns die Literatur Hinweise auf mögliche Darstellungsformen, liefert Ideen, wie eine Geschichte erzählt werden kann oder sogar erzählt werden muss?

<9>

Karl Schlögel

Ich könnte es so sagen: Es gibt eigentlich so viele Darstellungsformen, wie es Sujets und Perspektiven gibt. Es ist unendlich. Es gibt nicht die sozialgeschichtliche, mentalitätsgeschichtliche, biographische Darstellungsweise und so weiter und so fort. Ich würde behaupten, dass jeder Gegenstand und jeder Zugang eine eigene Lösung des Problems verdient. Und insofern gibt es unendlich viele. Und die einzige Frage ist, ob dieser Zugang und diese Form zutrifft oder nicht. Ob die Form dem Gegenstand, um den es sich handelt, angemessen ist. Doch die Formen sind schlicht unendlich, und das ist natürlich eine ungeheure und erschütternde Wahrheit, zu erfahren, dass es unendlich viele Darstellungsmöglichkeiten gibt. Weil das die absolute Freiheit ist. Und Freiheit ist etwas sehr Gefährliches, weil man sich verirren und abstürzen kann. Ich würde aus meiner historiographischen Praxis heraus sagen, dass die Suche nach dem Weg, der unserem Stoff am besten gerecht wird, das Schwierigste und Riskanteste ist. Das ist das Allerschwierigste. Und meine Hauptkritik an meiner eigenen Zunft ist, dass diese Probleme fast keine Rolle spielen. Sie werden nicht eigenständig thematisiert, als selbstverständlich genommen, sind nicht Gegenstand einer epistemologischen Reflexion. Woran ich jedoch am meisten arbeite, ist das Suchen und Finden der Form, die dem Gegenstand und der Sache angemessen ist.

<10>

Es ist das Allerschwierigste, und ich kann Ihnen sagen, ich habe für dieses Buch *Terror und Traum: Moskau 1937* jahrelang gelesen und exzerpiert. Das war überhaupt kein Problem. Das Problem lag hingegen darin, dass ich an den Rand meiner Möglichkeiten kam. Deswegen wird mein nächstes Buch auch heißen: "Über die Grenzen der Erzählbarkeit der Geschichte". Die Erfahrung, dass man die Form nicht finden kann, ja, dass man einfach scheitern kann, ist eine unglaubliche Provokation. Es ist, wenn Sie so wollen, eine Frage auf Leben und Tod. Daran hängt, ob Sie das Buch machen oder nicht. Alle Vorsätze, nach denen ich dieses Buch, *Terror und Traum*, machen wollte, sind nicht umsetzbar gewesen. Alle Zugänge haben sich als nicht angemessen erwiesen. Der von Ihnen angesprochene phantastische Flug über Moskau hat mich eigentlich gerettet. Ich bin glücklich gewesen, denn als ich diesen Zugang fand, hatte ich eigentlich bereits drei Viertel meiner Arbeit gemacht. Die entscheidende Frage war, finde ich ein Narrativ der Gleichzeitigkeit, eine Erzählform, in der alles auf einen Blick erfassbar wird, wo diese entsetzliche und entfesselte Gewalttätigkeit mit der Alltäglichkeit zusammenknallt. Und zwar sowohl in den Köpfen der Zeitgenossen als auch bei jedem von uns, der sich damit beschäftigt. Und der von Bulgakow beschriebene phantastische Flug war kein Einfall, sondern der rettende Schritt am Ende einer langen Suche.

<11>

Alexander Kraus

Warum hat das von Ihnen so oft erfolgreich erprobte Konzept des Flaneurs Sie diesmal nicht durch Ihre Quellen zu tragen vermocht? Funktionierte diese Herangehensweise an das historische Material, an diese spezifische Thematik nicht? Könnten Sie die eben erwähnte Suche und das damit verbundene Scheitern näher beschreiben?

<12>

Karl Schlögel

Angefangen hatte ich tatsächlich mit meiner benjaminischen Weise, die ich ja auch in *Im Raume lesen wir die Zeit* elaboriert habe, nämlich, dass man sich einen geschichtlichen Raum erschließen kann, indem man in ihm wie ein Flaneur herumgeht und dadurch eine Gleichzeitigkeit herstellt. Doch das funktionierte überhaupt nicht, weil es diesen Flaneur 1937 in Moskau nicht mehr geben konnte. Vor allem aber, und dies ist epistemologisch wichtig, weil der Flaneur das Tempo der Radikalisierung in diesem Jahr überhaupt nicht erfassen kann. Die Bewegung des Flanierens ist zu langsam und zu kommod. Ich war wieder darauf verwiesen, dass man sozusagen eine Raum-Zeit- oder eine Zeit-Ort-Relation wiederherstellen muss und dass es nicht damit getan ist, an den Schauplätzen auf Besichtigungstour zu gehen. Ich musste also die Zeitdimension, in der man Beschleunigung darstellen kann, wieder zurückholen. Weil ich gar keinen anderen Weg wusste, habe ich mich mit Montagen auseinandergesetzt und mich mit Eisensteins Theorien beschäftigt, der darüber sehr viel nachgedacht hat. Und das Verrückte war, dass Eisenstein ja einen Jubiläumsfilm für 1937 fertigstellen sollte. Zu diesem Film gab es viele Passagen in seinen Tagbüchern, auch Zeichnungen. Da dachte ich natürlich: Wenn Eisenstein sich da schon herangemacht hat, dann ist der Schlüssel die Montage. Ich dachte, das wird mich retten, weil die Montage das Zusammenknallen dieser verschiedenen Welten und Erfahrungssplitter ermöglicht. Doch es zeigte sich dann sehr bald, dass die Montage nicht in der Lage ist, das Moment der Beschleunigung oder, wenn Sie so wollen, den roten Faden der Entwicklung aufzunehmen. Mit der Montage können Sie ein Panorama von Fragmenten herstellen, aber Sie können nicht die Richtung dieser Selbstdestruktion fassen. So habe ich mich dann auch von der Eisenstein-Erfahrung verabschiedet – allerdings mit einem ungeheuren Gewinn: Ich habe zum ersten mal Eisenstein richtig gelesen.

<13>

Dann kam in diesen Such- und Verzweiflungsbewegungen eine große Entdeckung. Ich kam auf Bachtin, wenn auch eigentlich aus einem anderen Grund: Zwar wusste ich, dass von ihm der Begriff "Chronotop" stammt, aber es war bisher nur ein Wort für mich, und ich entdeckte dann in der Biographie von Katja Clark,⁶ dass dieser Mensch 1937 vor den Toren Moskaus sitzend seinen *Rabelais* geschrieben hat.⁷ Ich habe dann *Rabelais* gelesen, und ich war vollständig ... Es war so, na ja, als bekommen Sie einen Schlag auf den Kopf und sind dann wie betäubt und in eine andere Umlaufbahn katapultiert. Er hat den *Rabelais*, das Buch über das Lachen als befreiende Kultur, ja, als Gegenkultur, im Angesicht dieser ganzen Schauprozesse, der anlaufenden Massaker geschrieben. Dann habe ich seine Schrift über den Chronotopos gelesen, der bei ihm sehr viel anspruchsvoller ist, als ich damals wusste. Das ist bei ihm nicht einfach eine Einheit von Raum und Zeit im historischen Sinne, sondern ein Topos als ein erzählter Ort, den er in der Entwicklung des Romans verfolgt. Das war für mich die Pointe, an der etwas umkippte. Da war ich dann bei meinem Problem: Wie findet man den Ort, der für '37 zentral ist? Und der zentrale Ort für '37 ist unerwartete Überraschung, Blitz aus heiterem Himmel, Zusammenbruch aller Sicherheiten, von heute auf morgen. Also: Zusammenbruch aller festen Koordinaten, das Überfallartige. Doch obwohl es da ein paar unglaubliche literarische Texte gibt – ich wollte keine Literaturgeschichte schreiben oder das an der Literatur festmachen. Doch mit dem Chronotop war ich auf der richtigen Spur.

<14>

⁶ Katerina Clark / Michel Holquist: Mikhail Bakhtin, Cambridge (MA) 1984.

⁷ Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a.M. 1995.

Dann kam noch eine andere Fährte hinzu, nämlich das Tagebuch der Jelena Bulgakowa, die Frau des Schriftstellers Michail Bulgakow. Sie spielte für mich eine große Rolle, weil sie so eine Gesellschaftsdame war, also überallhin Fäden spann und diese Komplexität in gewisser Weise repräsentierte. Da bekam ich mit, dass *Meister und Margaritha* zu der Zeit in der Mache war. Dann habe ich dieses Buch noch einmal gelesen, halb in Ratlosigkeit, halb in Verzweiflung; ich hatte es zuletzt vor etwa 30 Jahren gelesen. Und ich muss sagen, ich war vollständig erschüttert. Darin kam alles vor, was ich aus der Lektüre der Zeitungen und anderer Quellen herausgearbeitet hatte. Die ganzen Orte, Themen und Ereignisse – sie waren alle in diesem Roman vorhanden. Ich hätte diesen Text einfach benutzen können, als weiteren Text, an dem man etwas zeigen kann. Aber er bekam in diesem Zusammenhang eine ganz andere Bedeutung: Und zwar erlaubte die Figur des Fluges, den ganzen Schauplatz auf einen Blick zu übersehen und das Narrativ der Gleichzeitigkeit zu entwickeln, nämlich die Ereignisse am selben Ort im selben Zeitraum mehr oder weniger gleichzeitig wahrzunehmen und damit eigentlich die Situation zu vergegenwärtigen, um die es sich handelt. Denn das zentrale Problem lag für mich ja nicht in den Quellen, sondern darin, eine Darstellungsform zu finden, in der diese vierzig verschiedenen Szenen alle zusammen kamen; eine Darstellungsform, in der sich alles auf eine Weise vermischt, wie es für die Zeitgenossen als Gleichzeitigkeit erfahrbar war. Ich habe Ihnen jetzt sozusagen die Bildungsgeschichte dieses Buches beschrieben und ich muss Ihnen sagen, wenn ich diesen Weg nicht zurückgelegt hätte, wenn ich diesen Punkt nicht gefunden hätte, das Buch wäre nicht zustande gekommen. Ja, es wäre nicht zustande gekommen. Und das wäre eine sehr große Katastrophe für mich gewesen.

<15>

Alexander Kraus

Auch im Buch schreiben Sie, dass das Extreme zwischen Terror und Traum allein über diesen "stereoskopischen Rundumblick"⁸ fassbar gewesen sei, den der phantastische Flug für Sie darstellt. Was aus großer Höhe, aus der Vogelperspektive möglich ist, kann jedoch in der Erzählung allein chronologisch oder zumindest einer linearen Darstellung folgend vermittelt werden. Dabei muss man den Blick fokussieren. Jedes einzelne Kapitel aus Terror und Traum lässt sich auch als Momentaufnahme begreifen, die Licht in das Dunkel des Terrors bringt. Doch erfasst eben jeder Lichtkegel nur einen Ausschnitt des Geschehens. Die Konturen des großen Terrors wie des gelebten Traums zeichnen sich umso klarer ab, je zahlreicher die kleinen Lichtkegel das Dunkel zurückdrängen. Je heller, desto klarer sehen wir. Erleuchtung entsteht also im additiven Verfahren. Je mehr man liest, um so deutlicher und vollständiger wird das Bild und vielleicht könnte es noch ganz viele zusätzliche Kapitel geben ...

<16>

Karl Schlögel

Nicht so viele also. Aber es gibt noch welche, ja.

<17>

Alexander Kraus

Es gäbe noch welche, ok. Es hat mich ein wenig an James Joyce erinnert, der einmal gesagt hat, er wollte mit "Ulysses" ein Abbild Dublins erschaffen, "so vollständig, dass, wenn die Stadt eines Tages plötzlich vom Erdboden verschwände, sie aus meinem Buch heraus vollständig wieder aufgebaut werden könnte". Wenn mit diesem additiven Verfahren auch noch die linear erzählte Geschichte zu den Akten gelegt wird, welche Bedeutung kommt

⁸ Karl Schlögel: Terror und Traum. Moskau 1937, München 2008, 23.

dann eigentlich noch dem einzelnen Historiker zu? Letztlich ließe sich ein vergleichbares Werk auch als eine kollektive Arbeit schreiben, sind doch die meisten Kapitel nicht im strengen Sinne miteinander verknüpft. Ist das Schreiben von Geschichte als kollektiver Akt denkbar?

<18>

Karl Schlögel

Das Lesen ist ja – wie soll ich sagen – doch ein linearer Vorgang, wie auch eine Erzählung einen Anfang und ein Ende hat, dem können Sie einfach nicht entgehen. Aber die ganze Architektur, also die Kombination von Szenen und Schauplätzen, die Sie in eine zeitliche Anordnung fügen müssen; da kommt es ganz entschieden auf die synthetische Anstrengung an, die der Einzelne zustande gebracht hat. Also ich muss sagen, ich bin ein Einzelarbeiter. Ich kann eine Konferenz organisieren, einen Fokus formulieren, der dann ausstrahlt und verschiedene Dinge zusammen kommen lässt. Ich glaube aber, dass eine kollektive Zusammenarbeit, in der wirklich etwas Neues produziert wird, wo sozusagen eine Bombe zur Zündung gebracht wird, nur ganz selten möglich ist. Es gibt solche Konstellationen, ja, aber spontan könnte ich jetzt gar kein Werk benennen, das von einem Kollektiv produziert worden ist und das herankommt an beispielsweise das Fragment, das Walter Benjamin über Paris hervorgebracht hat. Kollektive Autorschaft kann ich mir nicht gut vorstellen, denn sie schränkt die Freiheit zu sehr ein; außerdem, wie soll ich sagen, sind ja nicht alle Leute bereit, das Risiko mitzutragen, und dann den nächsten oder den letzten Schritt zu tun. Ich bewundere immer Götz Aly, der schreibt mal mit Christian Gerlach, mal mit Susanne Heim zusammen ein Buch,⁹ aber ich weiß gar nicht, wie sie das machen. Aber sie können es offensichtlich. Na ja, es hängt vielleicht auch mit dem Genre zusammen. Und vielleicht mit dem Ton. Über den Ton kann man nicht im Chor entscheiden. Ich kann ein Kapitel erst anfangen, wenn ich alles in Reihe habe, und zwar nicht in eins, zwei, drei, vier, fünf, sondern wenn ich den Ton gefunden habe. Es fängt nie an, bevor nicht der erste Satz stimmt. Der erste Satz gibt die Höhe an, von der aus die Sache dann unangestrengt fallen kann. Das sind für mich Kriterien, da schütteln viele Historiker natürlich den Kopf. Für mich ist ein Kriterium des Gelingens einer Darstellung, ob sie sich zwanglos erzählen lässt, dass sie nicht konstruiert ist, dass sie stimmt. Stimmigkeit. Ja, Stimmigkeit. Angemessenheit. Das sind für mich Kriterien, die ich fast so stark machen würde wie Wahrheit und Falschheit. Forciertes Reden ist immer ein Zeichen dafür, dass irgendwie etwas noch nicht stimmt. Es schimmert ein Moment von Behauptung durch. Aber auch umgekehrt: Es gibt so einen unterspannten Ton, einen, wie soll ich sagen, zu lässigen Ton, wo man merkt, die Sache ist zu beliebig. Für mich ist tatsächlich jedes Kapitel dann entschieden, wenn der erste Satz stimmt, er nicht zu hoch und nicht zu niedrig klingt. Und dann kann die Sache fallen, unangestrengt bis zum Ende.

<19>

Walter Sperling

Um einen adäquaten Text zu schreiben, sagen Sie, müsse der Ton getroffen werden. Wenn man sich Ihre Monographien anschaut, dann scheint sich Ihr Tonfall mit der Zeit stark geändert zu haben. In ihren früheren Arbeiten, im "Petersburg"-Buch, auch noch im "Berlin"-Buch, ist immer wieder der erhobene Finger zu sehen, nicht belehrend, aber zumindest hinweisend. Er führt uns vor Augen, dass in St. Petersburg Anfang des 20. Jahrhunderts eine Moderne am Werk war, über deren Schattenseiten die Intelligenzijaforchung

⁹ Götz Aly / Susanne Heim: Vordenker der Vernichtung: Ausschwitz und die deutschen Pläne für eine neue europäische Ordnung, 5. Aufl., Frankfurt a.M. 2004; Götz Aly / Christian Gerlach: Das letzte Kapitel. Mord an den ungarischen Juden, Stuttgart 2002.

geflissentlich hinweg sah.¹⁰ Oder er plädiert teilweise mit einer Vehemenz dafür, das Europa vor der Polarisierung des Kalten Krieges im Berlin der 1920er Jahre, ein Europa jenseits der Ost-West-Kategorien, nun endlich zur Kenntnis zu nehmen. In "Terror und Traum" hingegen ist mir dieser hinweisende Finger nicht in derselben Form begegnet. Ist dies möglicherweise Ihrer persönlichen Entwicklung als Autor oder gewissermaßen der Altersmilde geschuldet, oder hängt es mit dem Gegenstand zusammen, der Tatsache, dass man über Leben in Zeiten des Terrors nur in Demut schreiben kann?

<20>

Karl Schlögel

Ich meine, dass die Zeigefingergeste theoretisch durchdacht sich im Grunde erledigt hat, eigentlich mit meinem ersten *Moskau*-Buch, *Moskau lesen*.¹¹ Das ist für mich tatsächlich das Buch der Bücher gewesen, aus dem dann die anderen Sachen hervorgegangen sind. Und das hat wiederum mit meiner politischen Biographie und dem philosophischen Arbeiten zu tun. Darüber habe ich mit Helmut Fleischer wirklich sehr lange und intensiv gearbeitet. Ich habe ja ursprünglich eine philosophische Dissertation vorgehabt mit dem Titel *Kritik eines normativistischen Verständnisses von Sozialismus*. Eine Beschäftigung mit den angestregten utopischen, eben normativistischen Vorstellungen von Sozialismus. Aber es gab sehr große Hindernisse, weil es, wie soll ich sagen, absolut nicht *mainstream* war. Diese Arbeit, auch sie steht hier irgendwo [in den Bücherregalen des Arbeitszimmers], ist interessant. Aber ich habe dann meinen Abschied vom normativistischen oder ideologischen Denken auf eine andere Weise vollzogen, und das ist eben doch in *Moskau lesen* gewesen. Das *Petersburg*- und das *Berlin*-Buch sind eigentlich schon vor dem Hintergrund der Einsicht geschrieben, dass alles, was geschehen ist, bereits geschehen ist. Wir können es nur noch erzählen; wir können es auf eine anteilnehmende und distanzierte Weise erzählen. Ich habe von der Vorstellung Abschied genommen, dass wir schon wüssten, wie die Geschichte hätte verlaufen müssen. Ich würde sagen, diese Arbeiten sind alle in einer postdoktrinären Lebensphase geschrieben worden. Aber *Moskau 1937* unterscheidet sich natürlich von diesen anderen Büchern durch die Radikalität und die Zuspitzung. Bei dem *Petersburg*-Buch, das ja eine Geschichte von Fortschritt und Katastrophe ist, hatte ich das große Erlebnis, dass ich zwischen den Fronten der Interpretation herumspazieren konnte. Da ging es mir nicht mehr um eine Verteidigung der Revolution oder der Konterrevolution, sondern darum, die Szenen noch einmal vorzuführen. Da gibt es so einen Zauber, einen melancholischen Zauber für die Großartigkeit dieser Kultur, die untergegangen ist. Und dass ich diesen Zauber spüren konnte, hat mit einer außerwissenschaftlichen Erfahrung zu tun. Ich habe damals in Kreuzberg gelebt, in einem Haus, das eine totale Ruine war. Ich habe auch Fotos davon und es gibt sogar ein kleines Buch darüber. Und diese Erfahrung im Kreuzberg der frühen 1980er Jahre, also der Niedergang eines eigentlich großen bürgerlichen Viertels, die Auflösung und der Zustand von Anomie ... ich weiß nicht, ob ich mich verständlich machen kann. Also, es gab Zonen in Westberlin in den frühen 1980er Jahren, in denen einfach alles umkippte, der Stärkere sich durchsetzte. Für mich war diese Kreuzberg-Erfahrung unglaublich wichtig. Ich habe verstanden, was in St. Petersburg passiert ist, so eine Situation, in der das Faustrecht oder einfach der, der die stärkeren Nerven hat, sich durchsetzt. Diese Erfahrung der Bedrohung und der Tatsache, dass alles jederzeit möglich ist, dass die Sicherungen einer intakten bürgerlichen Gesellschaft

¹⁰ Karl Schlögel: *Petersburg: Das Laboratorium der Moderne, 1909-1921*, München / Wien 2002 (erstmalig erschienen unter dem Titel: *Jenseits des Großen Oktober. Das Laboratorium der Moderne. Petersburg 1909-1921*, Berlin 1988); Karl Schlögel: *Berlin Ostbahnhof Europas. Russen und Deutsche in ihrem Jahrhundert*, Berlin 1998.

¹¹ Karl Schlögel: *Moskau lesen*, Berlin 1984.

wegbrechen können, das war ein großes Erlebnis für mich und ich hätte das *Petersburg-*Buch nie schreiben können ohne diese Erfahrung des Verlustes.

<21>

Alexander Kraus

Wenn ich einmal versuche, zwei Dinge, die Sie angesprochen haben, zusammen zu bringen: erstens die persönliche Erfahrung der Bedrohung, die es Ihnen erst möglich gemacht hat, das Buch "Laboratorium der Moderne" zu schreiben, und zweitens die Tatsache, dass Sie an "Terror und Traum" fast gescheitert wären, weil sich – bis Sie zufälligerweise auf Bulgakow gestoßen sind – das richtige Narrativ nicht fand. Wie sehr sollte man als Historiker sichtbar machen, was der Anstoß dafür war, ein Buch so zu schreiben, wie es letztlich geschrieben worden ist? Müsste man nicht diesen oftmals schwierigen und komplexen Prozess der Suche nach einem geeigneten Narrativ oder Ansatzpunkt gegenüber dem Leser offenlegen? Sollten wir nicht im Dienste der objektiven Wissenschaft aufhören, diese persönliche Ebene aus unseren Erzählungen zu filtern?

<22>

Karl Schlögel

Ich denke, im Vorwort zu *Terror und Traum* ist in gewisser Weise alles Notwendige gesagt. Es sind dies jene zehn Zeilen, die ich vorhin ausgeführt habe: Warum ich mich von diesem und jenem verabschieden musste. In der Substanz findet sich diese Offenlegung darin. Aber ich habe nicht die ganzen Peripetien und so weiter ausgeführt. Das halte ich nicht für zwingend. Man achtet darauf, ob die Geschichte, die man sich vergegenwärtigt hat, schlüssig und stimmig ist, ob sich dort überflüssige Dinge finden – ich bin absolut überzeugt, dass man eine Geschichte für sich selbst und nicht fürs Publikum schreibt. Ich gehe davon aus, wenn ich mir die Geschichte schlüssig und angemessen erzählt habe, dann ist sie auch anderen stimmig und verständlich. Wenn eine Sache erklärt werden muss, dann stimmt etwas nicht. Die Sache selbst muss sich zeigen. Und es ist wiederum nicht nur eine stilistische Frage, ob ich die Gründe benenne, warum ich so und nicht anders verfahren bin. Ich halte das in gewisser Weise für ein Hilfsverfahren. Ich kann darlegen, warum ich dieses Ding mache, was meine Voraussetzungen sind, und ich kann die Folge der Kapitel begründen. Aber ich muss das nicht über eins, zwei drei, vier, fünf, sondern kann es indirekt machen, etwa anhand dieses Bulgakow-Fluges in *Terror und Traum*. Generell glaube ich, dass die theoretische Kultur sich zwischen den Zeilen zeigt. Sie kann nicht vorweggestellt werden; die eigene Gediegenheit zeigt sich im Umgang mit der Sache. Natürlich lese auch ich mit großem Gewinn, wenn mir jemand sagt, warum er diese Quellen benutzt und jenen *approach* gewählt hat und so weiter. Aber ich selbst bin eigentlich der Auffassung, dass die Theoriekultur oder das Reflexionsniveau sich in der Sache selbst zeigt. Für mich ist Geschichtsphilosophie, so nenne ich das, der reflexive Schatten beim Erzählen, und deswegen bin ich für ein Studium von Vico, Hegel, Kant und Dilthey und wie sie alle heißen. Aber diese Philosophie gehört nicht ins Vorwort, sondern sie erweist sich dann in der Bewältigung oder eben Nichtbewältigung einer Geschichte.

<23>

Alexander Kraus

Gilt das auch für die Arbeit mit den Quellen? Sie denken und schreiben gern nah am historischen Material, entwickeln Ihre Argumente aus der Anschauung von beispielsweise historischen Telefonbüchern, Stadtplänen oder Landkarten? Ist diese Flanke nicht gefährlich?

<24>

Karl Schlögel

Ja, für den naiven Umgang mit den Quellen bin ich ein bisschen kritisiert worden. Es kam der Vorwurf, dass ich manchen Quellen naiv traue. Dazu möchte ich Folgendes sagen: Man muss mit allen Wassern der Quellenkritik gewaschen sein, selbstredend alles kontextualisieren und gegenlesen. Aber ich insistiere eigentlich auch darauf, dass es doch so etwas wie eine unmittelbare Stimme gibt. Und man darf nicht vergessen, dass man diese Stimme hören muss, denn sie geht nicht auf in der Kontextualisierung oder der ideologie- und quellenkritischen Lektüre. Diese Stimme muss an mein Ohr dringen, ich muss sie als solche hören, bevor ich sie dann quellenkritisch zergliedere und umdrehe. Das ist für mich eine ganz wichtige Geschichte. Ich könnte jetzt Dutzende von Beispielen bringen, ob nun das Tagebuch der Nina Kosterina oder der Julija Piatnickaja, man kann sie beide kontextualisieren und ideologiekritisch lesen. Aber es gibt dort so etwas wie eine elementare, ja, ich würde fast sagen kreatürliche Stimme. In letzterem Fall der Verzweiflung, dass sie einfach gar nicht mehr weiß, was eigentlich los ist, und abstürzt. Oder bei Nina Kosterina, dieser klugen Schülerin, die wachen Auges bemerkt, was da um sie herum vor sich geht.¹² Und ich sage, ich traue diesem Mädchen. Wenn sie das so aufschreibt, dann weiß ich natürlich, sie ist sechzehnjährig, liest sowjetische Zeitungen, geht in eine sowjetische Schule, aber ich traue ihr. Ich kann herauslesen, ob sie intelligent ist, ob sie selbständig über bestimmte Dinge nachdenkt. Das heißt: Es gibt für mich ein Vertrauen zum Autor, zur Autorin. Es ist für mich auch eine Frage der historischen Bildung, ob ein Historiker einige Jahre Erfahrung im Umgang mit Quellen auf dem Buckel hat und sich die Freiheit herausnimmt, sich seine Stimmen, mit denen er zu tun hat, anzuhören. Und auf diesem naiven direkten Vernehmen dieser Stimme möchte ich eigentlich bestehen.

<25>

Walter Sperling

Sind es nicht auch diese Stimmen, über die man sich als Historiker an die Grenzen des Beschreibbaren herantasten kann? Ist es also nicht mehr als eine Frage des Quellenrealismus? Und sind wir nicht im postideologischen Zeitalter, nach dem Ende der einen großen Erzählung, angehalten, in dem scheinbar naiven Realismus Halt zu finden? Siegfried Kracauer hat in seiner "Theorie des Films" und auch in späteren Arbeiten betont, dass jedem Medium ein eigenes ästhetisches Grundprinzip zugrunde liegt. In einem Medium kann man sich nur dann adäquat ausdrücken, wenn man sich dieses Grundprinzips bedient. Die Möglichkeiten der Geschichtsschreibung wie auch in der Fotografie lagen seiner Meinung nach darin, die vorhandenen Formen zu beschreiben. Damit vertrat auch er einen "realistischen Standpunkt".¹³ Konturen lassen sich aus der Entfernung erahnen, doch die Formen, über die hinaus nichts gesagt werden kann, bekommt man nur dann adäquat in den Blick, wenn man die Distanz aufgibt, sie sich aus der Nähe anschaut. Wir hatten den Eindruck, diese fotografische Arbeitsweise in Ihren Arbeiten wiedererkennen zu können. Auch der Fotograf muss trotz seines Wissens über Belichtungszeiten, Farben und Sujets anerkennen, dass die Dinge, die er vor sich sieht, existieren und er nur dann etwas über sie erfährt, wenn er sie aus der einen oder anderen Perspektive fokussiert. Können Sie sich mit der Rolle eines Fotografen anfreunden, der sich an die Grenzen des Darstellbaren herantastet?

¹² Vgl. Karl Schlögel: Terror und Traum (wie Anm. 8), 644-649; Nina Kosterina: Das Tagebuch von Nina Kosterina, Frankfurt a.M. 1981.

¹³ Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt a.M. 1985 [1960]; vor allem ders.: Geschichte – Vor den letzten Dingen, Frankfurt a.M. 1971, 59f.

<26>

Karl Schlögel

Auch da gilt wieder, dass es fast ein unendliches Register gibt, dessen man sich bedienen kann, und die entscheidende Frage ist, auf welches man sich versteht. Ich glaube, dass die Naivität im Umgang mit Quellen uns allen ausgetrieben wird. Wir lernen mit methodischen Zugängen umzugehen. Irgendwann haben wir alle einen professionellen Umgang damit. Wo es eher hapert, glaube ich, ist nach wie vor die Spannbreite der Register. Historiker haben sich nicht erlaubt, viel mit Bildern zu arbeiten. Sie haben es sich nicht erlaubt, mit städtischen Räumen, mit den verschiedenen Formen des Lebens zu arbeiten, weil dafür andere Leute zuständig zu sein schienen. Aber ich bin eben doch der Meinung, dass man verantwortlich auch über solche Dinge schreiben kann, für die man nicht explizit ausgebildet wurde, dass man sich verantwortlich in Dinge einarbeiten und Formen auch analysieren kann, so dass daraus ein eigener Gewinn entsteht. Ich schreibe zum Beispiel über Architektur nicht wie ein Architekt. Wenn ich über den Moskauer Generalplan von 1935 schreibe oder über den Bau des Palasts der Sowjets, dann ist das etwas ganz anderes, als wenn Architekten oder Städteplaner darüber schreiben. Und dabei stoße ich auf Dinge, auf die diese gar nicht gekommen sind. In keiner einzigen der zahlreichen Untersuchungen über den Palast der Sowjets taucht der für mich eigentlich zentrale Punkt, der Kern der Geschichte auf: dass dieses große Gebäude der bauliche Ausdruck eines Imperiums ist, das auf der Suche nach einem Halt war. Dass es nicht gebaut worden ist, ist eben nicht ein Versagen, sondern fast ein Geschichtszeichen. Es ist eine wirklich bedeutende Tatsache, dass es eine Leerstelle geblieben ist. Und das kommt natürlich in den Baugeschichten überhaupt nicht vor, sie interessieren sich für ganz andere Dinge. Das heißt, ein Historiker blickt auf dieses Material der Geschichtlichkeit mit ganz anderen Augen als ein Architekturhistoriker. Es ist wieder dieselbe Frage: Wo fängt Literatur und wo Geschichtsschreibung an? Wo beginnt die kompetente und verantwortliche Arbeit mit vielen Materialien und wo der Dilletantismus? Es zeigt sich ziemlich genau im verantwortlichen Umgang mit dem Material.

<27>

Alexander Kraus

Kann man sagen, dass Sie aus den Plänen dieses Gebäudes, des Palastes der Sowjets, etwas herausgelesen haben, weil Sie auf Leerstellen gestoßen sind, die Historiker bisher ausgeblendet haben? Sie haben in diesem Jahr zusammen mit Ralf Roth einen Band herausgegeben, in dem Sie monieren, dass Verkehr und Mobilität bislang in der Geschichtsschreibung kaum berücksichtigt werden. Zugleich verschweigen Sie auch nicht die Herausforderung, mit der sich der Historiker im Themenkomplex Verkehr konfrontiert sieht. Denn der Verkehr habe zugleich "technische, finanzielle, organisatorische, ästhetische, lebensweltliche, wirtschaftliche, soziale, politische [und] kulturelle Seiten".¹⁴ Auf welche Art vermag man als Historiker diesen gigantischen Komplex zu bündeln? Mit welchem Narrativ lässt sich ein solch weites Feld bändigen oder zähmen, das sich immer weiter ausdifferenziert? Wie gelingt es, da noch eine "Stimme" des Verkehrs zu hören?

<28>

Karl Schlögel

Na, vielleicht wird es irgendwann auch einfacher. Wir kommen ja von festgeordneten, begrifflich strukturierten Welten, die jedoch auf bestimmte Wirklichkeiten nicht mehr zutreffen. Also ich habe so ein paar Hauptbeispiele für die sowjetische Geschichte: Wir

¹⁴ Ralf Roth / Karl Schlögel: Einleitung: Geschichte und Verkehr im 20. Jahrhundert, in: dies. (Hg.): Neue Wege in ein neues Europa (wie Anm. 3), 11-26, hier: 20.

haben abertausende von Büchern über den Kommunismus, aber, und das muss man sich einmal vorstellen, bis in die 1990er Jahre hinein keine einzige Studie über die Kommunalka. Darüber muss man wirklich nachdenken: Wie kommt es, dass wir über den Lebensmittelpunkt von Generationen von Millionen von Menschen, die dazu verurteilt waren oder auch das Privileg hatten, in dieser Lebensform ihr ganzes Leben zu verbringen oder verbringen zu müssen, keine einzige Studie hatten? Dafür muss es doch einen Grund geben. Das ist ein wissenschaftslogischer und wissenschaftsgeschichtlicher Skandal, über den man sprechen muss. Und es gibt natürlich ganz ähnliche Erscheinungen. Mein Paradebeispiel ist das, was ich als Kriechströme bezeichne. Diese molekularen Bewegungen des Schmuggels, der Grenzüberschreitungen, des Aufbaus informeller Netzwerke der Europäisierung, die Tag für Tag produziert werden. Der europäische Raum, der dabei von Speditionen, Schmugglern, Arbeitsmigranten, aber auch von Ryanair oder Eurolines produziert wird.

Wer Augen hat zu sehen, der sieht, wie dieses Ding in Bewegung ist, wie dieses Europa irreversibel verfertigt wird, ganz unabhängig von politischen Proklamationen. Ich möchte, dass wir diesen Dingen, die im Gange sind, vermehrt unsere Aufmerksamkeit schenken. Und ich halte es für ein großes Unglück, dass das nicht passiert. Ich glaube, dass die Soziologie, die Ethnologie und auch die Historiker die 1990er Jahre, diese Übergangszeit, in gewisser Weise verschlafen haben. Diese Übergangszeit war eigentlich ein Trainingsort, ein wirkliches Laboratorium der Erneuerung aller Sinne, des gesamten Organons, mit denen Sozialwissenschaftler arbeiten. Das hätte aber bedeutet, hinaus zu gehen und sich in dieser turbulenten Welt umzusehen. Das klingt jetzt wahrscheinlich komisch, wenn ich das sage, also hinausgehen in die Welt. Damit meine ich, sich das Leben anzusehen in genau dem Augenblick, in dem es passiert. Die 1990er sind jetzt weg. Und das, was meiner Meinung nach konstitutiv war für den doch schieflich-friedlichen Übergang, dass dieses Europa sozusagen ohne großen Knall irgendwie in die Gänge gekommen ist, das ist jetzt verschwunden. Ich habe gestern ein Buch zugeschickt bekommen, das absolut sensationell ist, das muss ich Ihnen zeigen.¹⁵ Na, das ist von einem jungen Ukrainer, der über diesen Basar *siebter Kilometer* bei Odessa schreibt, den ich auch ein paar mal besucht und beschrieben habe.¹⁶ Dieser Mensch hat kapiert, was da abläuft, warum diese Basare – und Odessa ist nun besonders bemerkenswert – fast so etwas wie Knotenpunkte eines neuen Lebens sind. Er ist mit seiner Beobachtungskraft und seiner bildnerischen Kapazität, zu fixieren, einfach unendlich weit. Er ist jenseits dieser larmojanten und nostalgischen Klage über den Verfall. Sie kennen alle diese Bildbände, diese schrecklichen Bildbände über den kaputten Sowjetmenschen. Man kann das gar nicht mehr sehen, diese schrecklichen Bilder des Verfalls. Aber es gibt noch etwas anderes. Und dieser Mensch hat das alles mit einer eigentümlichen Schärfe erfasst. Und ich möchte eigentlich nichts anderes, als dass solche Erscheinungen, ich will das überhaupt nicht fetischisieren und mythisieren, sondern ich möchte, dass bestimmte Dinge, wenn sie in der Mache sind – und Geschichte wird ja immer irgendwie gemacht –, erfasst werden, dass wir ihnen unsere Aufmerksamkeit widmen. Schauen Sie sich einfach einmal verschiedene Bilder an, Sie werden hingerissen sein! Das meine ich auch wieder mit Augenarbeit. Ich wünschte mir einen Georg Simmel, der heute in Moskau, in Warschau und in Berlin sitzt, hellwach, mit allen Antennen ausgefahren, mit allen soziologischen Studien versehen und trainiert. Ja, hochtrainierte sensible Leute, die diese Prozesse beobachten und für uns festhalten, weil sie einmal verschwunden sein werden. Diese Welt wird es schon bald nicht mehr geben.

¹⁵ Karl Schlögel springt auf und holt eilenden Schrittes den hier angesprochenen Bildband aus dem anliegenden Zimmer: Kirill Golovchenko: 7KM – Field of Wonders, Köln 2009.

¹⁶ Nicht nur zum 7km Basar in Odessa: Karl Schlögel: Basar Europa und die Arbeit der Weberschiffchen, in: ders.: Promenade in Jalta und andere Städtebilder, Frankfurt a.M. 2003 [zuerst München 2001], 199-207.

<29>

Alexander Kraus

Im Zuge unserer Vorbereitung auf dieses Gespräch haben wir ganz oft über diesen von Ihnen schon angesprochenen Flaneur, den sensiblen Beobachter vor Ort diskutiert. Der flanierende Historiker, schreiben Sie, muss sich treiben lassen können, um so etwas wie diesen Basar zu erkunden, er muss reisen und sich dabei auf den Zufall verlassen können, das kontingente Element der Geschichte, denn der "Flaneur entzieht sich der vorgegebenen Richtung. Er ist sein eigener Herr, er folgt seiner eigenen Nase, er lässt sich treiben, überspringt eine Strecke, die ihn vielleicht langweilt, und er geht noch einmal eine Strecke zurück, wenn ihn etwas irritiert hat, dem er nachgehen möchte".¹⁷ Das kann auch dahingehend verstanden werden, dass Sie dem Zufall eine erkenntnisfördernde Funktion zusprechen, ihn als einen Erkenntnismodus erkennen. Inwiefern ist dies im Sinne des historischen Erzählens?

<30>

Karl Schlögel

Nein, der Flaneur – das ist eine aktive Haltung im Erkunden, das ist eine Explorationsbewegung, sich die Sachen von allen Seiten anzusehen. Man ist sozusagen durch die Bewegungsform selbst zum stereoskopischen Zusammenblicken verurteilt. Der Flaneur – das ist von vorneherein eine Einladung, eine Aufforderung oder eine Verurteilung, Dinge zusammen zu sehen. Aber Kontingenz, das ist, wie soll ich sagen, eine Zuspitzung von Komplexitätserfahrung. Ich bin natürlich der Auffassung, dass die Geschichte das Feld ist, auf der die Kontingenz regiert. Und Kontingenz heißt ja nicht, dass alles zufällig und beliebig ist, sondern dass alles seinen Ort, seine Zeit, seine Situation oder Konstellation hat. Dazu bin ich, wie soll ich sagen, im Laufe meines Lebens als Historiker gekommen. Ich komme ja eigentlich aus der Studentenbewegung, von Hegel und Marx, dann Nietzsche. Ich hatte schon bestimmte Ordnungsvorstellungen, dass die Dinge prozesshaft ablaufen. Aber das Zusammenbringen von jeweils individuellen und spezifischen Fällen mit Prozesshaftigkeit kann ich in keinem Falle in ein Modell hineinbringen. Für mich gibt es nur kontingente Geschichte, und Geschichtsschreibung heißt für mich, der Kontingenz auf die Spur zu kommen. Das heißt: Jede Geschichte ist einzigartig. Deswegen lassen mich auch diese ganzen Streits, die es immer wieder gegeben hat – also um Hauptwege, Sonderwege, der deutsche und der sowjetische Fall – einfach kalt. Also ich finde das nicht interessant.

<31>

Walter Sperling

Kommen wir noch einmal auf den Flaneur zurück. Dieser Flaneur wandert ja immer auf ausgetretenen Pfaden. Seine Wege wurden gewissermaßen erst von anderen ermöglicht. Daher wandert er auf Infrastrukturen. Wo keine Quellen sind, wo Quellen etwas auslassen, dort ist der Flaneur blind. Er ist eine Geisel der Quellen. Bestimmte Sichtweisen können wir nachvollziehen, bestimmte Blickwinkel wiederum wären interessant, sind aber nicht möglich. Diese Erfahrung machen wir doch häufig, dass wir etwas zu Gesicht bekommen möchten, aber keine Quellen finden, die dies selbst für die Neuzeit irgendwie fixieren, denn niemand, weder der Staat mit seinen gewaltigen Aufschreibesystemen noch die schreibende Intelligenzija hat sich dafür interessiert. Was machen Sie, wenn Sie vor toten Winkeln stehen?

<32>

¹⁷ Karl Schlögel: Im Raume (wie Anm. 2), 261, 264.

Karl Schlögel

Das ist eine Erfahrung der Grenzen, nämlich mitzubekommen, dass man selbst nur immer wieder einen Lichtkegel errichten kann, dass man von bestimmten Dingen ausgeschlossen ist, entweder weil man keinen Zugang hat, oder weil man keine Mittel findet, sich einen Zugang zu verschaffen oder die Sprache zu verstehen. Aber das gehört meiner Meinung nach wieder in das, was ich als Geschichtskultur bezeichne, nämlich ein Bewusstsein von den Grenzen zu erlangen, von der begrenzten Reichweite des Zugangs. Ich habe so eine Vorstellung von *histoire totale*, die das Ganze denken möchte. Aber die Vorstellung von einer *histoire totale* behauptet doch nicht, dass sie damit die ganze Geschichte ausleuchtet und zusammensetzt ... Vielleicht könnten Sie die Frage etwas schärfer formulieren?

<33>

Walter Sperling

Uns ging es darum, dass ein Historiker sich mitunter auch damit abfinden muss, Dinge nicht zu Gesicht zu bekommen. Es gibt Leerstellen, die man nicht überbrücken kann, es gibt tote Winkel, die man nicht einsehen kann. Wir stehen vor den Grenzen des Sagbaren.

<34>

Karl Schlögel

Ja, wenn man diese Erfahrung macht, ist es – das klingt auch komisch – wie eine Erschütterung, nämlich, dass man zum Unglück oder zum Glück von bestimmten Erfahrungen ausgeschlossen ist. Wir können etwas nicht nachvollziehen, wir wissen nicht, was mit diesen Leuten passiert ist; oder wir wissen, was mit ihnen passiert ist, aber wir können keine Perspektive von dort aus entwickeln. Wenn Sie sich an die Szene erinnern, die Andrzej Wajda in seinem Katyn-Film vorgeführt hat, als die Leute in diesen Keller geführt, gefesselt und dann fast im industriellen Rhythmus umgelegt wurden. Uns wird es nie gegeben sein, diese Erfahrung zu machen. Da bleibt einem nur das Verstummen. Ja, das ist aber eine sehr wichtige Erfahrung, die des Verstummens und nicht des Plapperns. Es gibt eine Geschichtsschreibung, die sich über diese Unmöglichkeit aus unserem Zeithorizont, aus unserer Erfahrungsweise, in diese andere Welt hinüber zu gehen, herummogelt und die dann den Mund nicht hält. Aber das ist ein sehr wichtiger Punkt: Man kann über bestimmte Dinge nicht mehr sprechen, weil es uns einfach nicht gegeben ist. Wir sind davon ausgeschlossen. Man kann die Erfahrung eines Sterbenden oder von jemandem, dem etwas Außergewöhnliches, Schreckliches widerfährt, nie einholen. Man kann sie nur bezeichnen. Es gibt ja viele Weisen, über den Schrecken hinwegzugehen. Die Statistik zum Beispiel ist ein solcher Weg, über den Hiatus, über das, was man nicht beschreiben kann, hinwegzugehen. Ich würde sagen, dieses Verstummen können ist auch eine Sache der Ausbildung von historischem Takt, dass man aufhört und die Grenzen akzeptiert. Es gibt doch diesen schönen Satz aus dem *Tractatus logico-philosophicus* von Wittgenstein "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen". Und das war im Grunde auch mein Problem bei *Terror und Traum: Moskau 1937*. Wenn ich diesen Punkt, dieses Narrativ nicht gefunden hätte, hätte ich es nicht erzählen können. Dieser Satz von Wittgenstein hing als Damoklesschwert über meinem Schreibtisch.

<35>

Alexander Kraus

Der Wissenschaftshistoriker Staffan Müller-Wille hat in einem Interview das "Zähmen des eigenen Assoziationsreichtums" als das Hauptcharakteristikum seines wissenschaftlichen

Schreibens benannt.¹⁸ Sie sprechen nun das Verstummen an: dass man lernen muss, zu verstummen. Wenn Sie nicht auf diesen phantastischen Flug als praktikables Narrativ gekommen wären, hätten Sie das Buch dann tatsächlich nicht geschrieben? Wären Sie stumm geblieben zu diesem großen Komplex 1937?

<36>

Karl Schlögel

Ich weiß nicht, wie es ausgegangen wäre. Ich war nur glücklich. Nachdem ich diesen Punkt gefunden hatte, ging das Schreiben los. Ich hatte ja schon einzelne Kapitel, das Material und alles zusammen. Auch zwei Kapitel, die ich gerne eingearbeitet hätte, die sich jedoch nur in einer indirekten Form wiederfinden. Ich habe erst im Laufe der Arbeit kapiert, was da vor sich geht. Das ist zunächst das Kapitel über die Wahlen, das sehr wichtig ist und das mich nach wie vor sehr stark beschäftigt, und dann natürlich die Militärgeschichte, die nur indirekt in diesem Kartenfragment auftaucht. Ich bin froh, dass *Terror und Traum* irgendwie geklappt hat. Aber es hätte vielleicht auch bedeuten können, dass ich die Sache sein lasse, nur einzelne Teile veröffentliche. Aber der Sinn einer Geschichtsschreibung zu 1937 ist eben nicht ein einzelner Teil, sondern die Konjunktion. Das war die Schwierigkeit und das ist auch die Auseinandersetzung, die jetzt in verschiedenen Rezensionen weitergeführt wird. Doch die Leistung des Buches ist, die Komplexität oder Vieldeutigkeit dieser Welt in ihrer Gleichzeitigkeit zu zeigen. Es gibt auch andere Kritik, dass zum Beispiel viel vom Traum, aber wenig vom Terror die Rede ist.¹⁹ Ich halte das – wenn man das ganze Buch vornimmt – in der Sache für nicht zutreffend. Den Punkt, der dahinter steckt, halte ich für nicht ausdiskutiert und für weiter diskutierenswert. Darüber muss man sich wirklich weiter auseinandersetzen. Eine Geschichte des Stalinismus, die den Stalinismus nur als Terrorismus auffasst, ist für mich ganz undenkbar.

<37>

Walter Sperling

Und nun zum Schreiben selbst ...

<38>

Karl Schlögel

Man braucht, um ein bestimmtes Ding zu machen, eine intellektuelle Spannung. Die Idee, dieses Projekt zu machen, ist sehr alt. Den ersten konkreten Plan für *Moskau 37* habe ich schon in Konstanz vor 20 Jahren gemacht. Aber der Akt, es dann umzusetzen, muss überschaubar sein. Für mich hat sich herausgestellt, dass ich drei Jahre brauche. Das ist mein Rhythmus. Ich kann eine Spannung, eine Hochspannung für drei Jahre aufrecht erhalten. Länger geht es einfach vom Volumen her nicht und kürzer auch nicht. Wahrscheinlich ist jeder Historiker diesbezüglich spezifisch gebaut. Für mich hat diese Spannung aber auch ein Ende. Und dann bin ich auch fertig, also fertig, fix und fertig. Dann bin ich am Boden, bin sehr erschöpft.

<39>

Walter Sperling

Ihre Bücher schreiben Sie im Genre des Essays, das Sie erst nach Ihrer Dissertation für sich entdeckt haben. Ihre Dissertationsschrift spricht die Sprache der Sozialwissenschaft der

¹⁸ Vgl. dazu das Interview mit Staffan Müller-Wille in dieser Ausgabe, <33>.

¹⁹ Felix Schnell: Rezension zu: Karl Schlögel: *Terror und Traum. Moskau 1937*, München 2008, in: H-Soz-u-Kult, 08.10.2009, <<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2009-4-027>>

1970er Jahre.²⁰ In "Moskau lesen" erklingt dann eine völlig andere Stimme. Es ist eine Stimme, die Farbe bekennt, die dem Leser verrät, von wo aus sie spricht. Diese Stimme sagt "Ich" und hat keine Bedenken, persönliche Eindrücke von der Stadt – "Mein Gott, welch ein Blick von der Bolschaja Ordynka aus über die Moskwoezki Brücke!"²¹ – mit einer historischen Analyse zu verbinden. Haben Sie die Form des Essays als Befreiung empfunden?

<40>

Karl Schlögel

Vieles, was ich schreibe, würde ich als Essay bezeichnen. Das betrifft vor allem diese Städteportraits oder auch das Buch *Die Mitte liegt ostwärts*.²² Das sind Vorstöße, bei denen man schon Argumente erproben kann. Aber sie sind noch etwas Experimentelles, sind angefangen und erkundet, aber nicht abgeschlossen. Drei Bücher, das *Petersburg*-Buch, das *Berlin*-Buch und *Moskau 1937* würde ich nicht als Essay bezeichnen. Es sind ineinander verschlungene Erzählungen und Geschichten, die zusammengenommen ein Bild ergeben sollen. *Moskau lesen* ist ein großer Essay, doch dahinter steht eigentlich nicht die Wahl eines Genres. Die Antriebskraft in *Moskau lesen* war dieses Jahr, das ich in Moskau erlebt habe. Es war einfach eine glückliche Zeit, meine glücklichste Zeit des Sehens und Schreibens. Eine zwanglose Verbindung dessen, was in meinem Kopf war. Ich hatte ja schon fünfzehn Jahre gelesen. Die Stadt war im Kopf und ich navigierte wie ferngesteuert durch die Stadt, weil ich meinen Bucharin, den Säulensaal und das Mausoleum kannte. Das war alles im Kopf und kam jetzt zusammen mit dem Schauplatz. Dabei entdeckte ich plötzlich Dinge, auf die ich gar nicht gefasst war. Das hat dann die Steuerung übernommen. Es war eine große Entdeckung, und dieses Vorangetriebenwerden ... sobald man eine Landzunge hinter sich hatte, entdeckte man schon die nächste. Ich war vollständig hingerissen von dieser Stadt, diese Schätze des russischen Konstruktivismus, das ist wie elektrische Schläge, wenn man diese Dinge sieht. Ich war nicht gefasst auf diese souveräne Geste des Moskauer Jugendstils. Ich war nicht gefasst auf die Wucht der Bahnhöfe, diese Situation der Menschenwerkstatt! Ich habe eine ganz andere Stadt gesehen, und das hat mich angetrieben. Daraus hat sich dann das Genre ergeben.

Ich hatte, als ich nach Moskau ging, so ein paar Schutzengel mit im Gepäck: Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*, ich hatte das *Wien*-Buch von Schorske,²³ das *Passagen-Werk* von Benjamin war herausgekommen. Und ich hatte Habermas, dieses Monsterding, *Theorie des kommunikativen Handelns*, gelesen, das ich aber dafür gar nicht gebrauchen konnte, und was meinen Abschied von Habermas eher noch beschleunigt hat. Die Antriebskraft war eigentlich die Entdeckung einer Stadt, die es so in den Büchern nicht gab. Daraus entwickelte sich dann das Genre. Es war also kein Vorsatz, etwas ganz anderes zu machen. Diese Vorbilder, Musil, Benjamin und so weiter, gaben mir in gewisser Weise Flankenschutz, aber das Eigentliche war die Faszination durch die Anschauung und das Neue. Daraus hat sich dann der Essay ergeben. Es war die beste Form, dieses Neue aufzunehmen, darüber nachzudenken und Stoff für unglaublich viele Bücher anzusammeln. In diesem Moskau-Essay sind ja viele Bücher enthalten, da ist die ganze Semiotik der sowjetischen Stadt, der Jugendstil, die Rehabilitierung einer ganzen Epoche der russischen Geschichte. Es war für mich die Entdeckung eines großen Themas, eines ganzen Fundus, aus dem ich, wie soll ich

²⁰ Karl Schlögel: *Widerstandsformen der Arbeiterschaft in der Sowjetunion (1953-1980)*, Berlin 1982.

²¹ Karl Schlögel: *Moskau lesen* (wie Anm. 11), 169.

²² Karl Schlögel: *Das Wunder von Nishnij oder die Rückkehr der Städte*, Frankfurt a.M. 1992; ders.: *Die Mitte liegt ostwärts: Europa im Übergang*, München / Wien 2002.

²³ Carl E. Schorske: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Deutsch von Horst Günther, Frankfurt a.M. 1982.

sagen, ja ich muss das jetzt leider sagen, schon ein ganzes Leben schöpfe, davon getragen, ernährt, vorangestoßen und in Atem gehalten werde. Ich möchte damit eigentlich Schluss machen, ich möchte eigentlich weg von diesen Katastrophen und Geschichten. Aber ich merke, dass es mir wahrscheinlich nicht gelingt. Auch meine nächsten Dinge werden mit diesem Kreis zu tun haben. Also, der Essay hat sich ergeben als eine Form, die am ehesten geeignet war, diese Neuheit der Stadt zu bewältigen. Ich fühlte mich unglaublich beflügelt, ich hatte das Gefühl, mir gelingt es, der Stadt gerecht zu werden durch diese Form des Fragmentarischen, des Punktuellen, dass man nicht eine ganze Geschichte haben will, dass man seinen Eindrücken vertraut und ihnen nachgeht. Es war wie ein wunderbares Laboratorium, ein Experiment gewesen.

<41>

Alexander Kraus

Wie muss man sich den Übersetzungsprozess dessen vorstellen, was Sie gelesen, gesehen und sich erarbeitet haben, bevor Sie ans Schreiben gehen? Findet das alles im Kopf statt oder nutzen Sie irgendwelche Hilfsmittel? Wie notieren, skizzieren oder kartographieren Sie die unterschiedlichen Eindrücke, Wahrnehmungen und das gesammelte Material? Wie bereiten Sie sich ganz konkret auf Ihre Stadtexplorationen vor?

<42>

Karl Schlögel

Ich bereite mich sehr gründlich vor, habe vor der Reise im Grunde die Stadt im Kopf. Das ist sozusagen die Installierung eines Navigationssystems und wenn ich ankomme, weiß ich häufig mehr als die Leute, die da sind. Als ich in Wilna war, hatte ich meinen russischen Stadtplan von 1910, meinen deutschen von der ersten Besetzung im Ersten Weltkrieg, meinen litauischen aus der Zwischenkriegszeit, meinen polnischen, meinen sowjetischen, meinen deutschen von der zweiten Besetzung und so weiter, das heißt, ich konnte mit diesen sechs, sieben übereinander gelegten Plänen durch die Stadt navigieren. Ich kam mir wirklich als Wissender vor, wusste, wo die Synagoge, wo das NKWD-Gefängnis war. Aber es geht natürlich nicht nur um Karten. Da kommen dann Biographien, Tagebücher, Memoiren und so weiter dazu, die dann eigentlich die Stadt im Kopf erschaffen. Doch im Unterschied zu anderen Historikern bin ich der Meinung, dass erst die Begegnung mit dem Ort die Dinge zusammenbringt. Vor Ort zeigen sie sich in ihrer Geschichtlichkeit, das Bauwerk, sein Zustand, wie mit ihm umgegangen wurde, ob da eine Plakette ist oder ob es vergessen ist, ob die Straße umbenannt ist; das heißt, die Gegenstände, und die Stadt selbst ist ein großer Gegenstand, muss man lesen und eben interpretieren. Und dabei passiert immer etwas ganz anderes, etwas, das Sie aus den Plänen nicht herauslesen können. Sie suchen etwa den Überrest des jüdischen oder protestantischen Friedhofs und entdecken dann in einem Industrie- oder Gewerbegebiet einen sehr bezeichnenden Überrest davon. Diese Arbeit dann auch schreibend zu bewältigen, einen Essay zu schreiben, das ist eine sehr kraftraubende Geschichte, entweder sie kriegen es hin oder sie kriegen es nicht hin. Wir haben vorhin bereits darüber gesprochen, der Ton muss stimmen, es muss den richtigen Faltenwurf haben, und man darf die Bibliotheken, die Sie da in Ihrem Kopf gespeichert haben, nicht mehr spüren, die spielen dann keine Rolle mehr. Ich habe jetzt länger keinen Essay mehr geschrieben, aber es gibt noch immer so ein paar magische Städte, die ich gerne bewältigen möchte.

<43>

Walter Sperling

Vorhin haben Sie gesagt, dass Sie gerne aus dieser schrecklichen Geschichte, aus der

Katastrophe Ostmitteleuropas raus möchten. Und dennoch treibt Sie diese Geschichte nach wie vor um. Reinhart Koselleck hat am Ende seiner Schaffenszeit immer wieder darüber gesprochen, dass er sich in Wiederholungsstrukturen gefangen sah und keinen Weg fand, aus diesen auszubrechen. Nun arbeitete Koselleck ja selbst zu Begriffen als epistemologischen Wiederholungsstrukturen.²⁴ Diese Situation veranlasste ihn zu ironischen Bemerkungen darüber, dass seine Thesen zur sozialen und politischen Sprache sich an seiner eigenen Arbeit zeigten. Ihre Forschungen hat der städtische Raum seit "Moskau lesen" bestimmt. Warum haben Sie nicht versucht, etwas gänzlich anderes zu machen, das Feld zu wechseln und beispielsweise das Genre der Biographie auszuprobieren?

<44>

Karl Schlögel

Biographie. In meinen Büchern gibt es immer auch biographische Kapitel. Ich halte die Biographie für ein ganz wichtiges Genre. Es ist auf eine andere Weise faszinierend und unglaublich riskant, weil man natürlich mit einem anderen in Verbindung tritt, also ihn so gut kennen lernt wie den Allernächsten. Einem anderen Menschen gerecht zu werden, ist eine riskante Angelegenheit und ich glaube, dass man dafür auch ein bestimmtes Talent braucht. Wie man jemandem nahe tritt, ohne ihm zu nahe zu treten, wie man ihn würdigt und ihm gleichzeitig nicht verfällt, also nicht von oben herab, aber auch nicht subaltern, das ist sehr schwer, und ich habe einfach gemerkt, ich finde am ehesten den Ton der Beschreibung, diese Mischung von Distanz und Nähe, indem ich über vermittelnde Dinge schreibe. Meine Frau sagt immer, Du schreibst immer über Steine, Mauern. Und das stimmt einerseits, aber andererseits interessiert mich die Mauer, die Fassade und der Stein nicht als Stein, sondern als Form, als vergegenständlichte Arbeit. Das ist für mich Ausdruck von menschlichem Leben. Darüber kann ich besser schreiben, als wenn ich unmittelbar über Menschen schreibe. Ich habe einige Personen, die mich fasziniert haben, die ich für ganz groß halte – Alexander Izgoev, diesen russisch-jüdischen Publizisten, einen wirklichen Widerpart von Lenin, oder Diaghilev.²⁵ Ihnen gerecht zu werden, hätte mich wahnsinnig gereizt, aber ich könnte über sie nur über ihre Texte sprechen. Ich würde mich zum Beispiel sehr schwer tun oder mich nicht trauen, über ihr Verhältnis zu ihren Freunden, Ehefrauen oder Kindern zu schreiben. Damit meine ich einfach, dass nicht jeder Historiker alles kann, sondern er kann nur bestimmte Dinge, für die er einen Sinn und eine Begabung hat. Ich könnte wahrscheinlich nicht über Greuel schreiben, ich könnte keine Kriegsberichterstattung machen, also dieses ganze Rabelaische Universum, ich könnte das nicht! Ich kann dagegen besser über, ich sage jetzt einmal, unsereins schreiben, *middle class*, Intellektuelle, und ich kann mich sehr gut hineinendenken in die ganze bäuerliche Welt, denn ich komme ja von einem Bauernhof aus dem Allgäu. Ich habe mich in Russland auf dem Land immer sehr gut bewegt, ich wusste, was das russische Dorf einmal war und was es heute ist. Ich würde sagen, dass es so bestimmte Zuständigkeiten gibt, die man von Hause aus hat oder die man sich erworben hat. Das ist doch eigentlich ganz selbstverständlich, es gibt Pianisten, die spielen Bach lieber als György Kurtág.

<45>

Walter Sperling

Siegfried Kracauer hat einmal geschrieben, er könne es sich gut vorstellen, dass "manch ein

²⁴ Reinhart Koselleck: Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache, Frankfurt a.M. 2006.

²⁵ Vgl. Karl Schlögel: Petersburg (wie Anm. 10), Kapitel X: Izgoev und Lenin: Bürgerlicher Intellektueller und Parteioffizier – Zwei Typen des Politischen in der russischen Revolution.

Historiker wegen der hybriden Natur seines Mediums an Schuldgefühlen leidet".²⁶ Damit meinte Kracauer vor allem den Historiker, der sich darüber im Klaren ist, dass er sich der sprachlichen Anschauung, der Erzählkunst bedienen muss, um eine historische Realität abzubilden, sie für andere und sich selbst sichtbar zu machen. Haben Sie manchmal Gewissensbisse?

<46>

Karl Schlögel

Also gegenüber der Literatur, über die ich zu Beginn des Gesprächs viel Bewunderndes gesagt habe, bin ich gewappnet. Ich muss sagen, durch die Geschichte bin ich für die Literatur verdorben worden, und zwar insofern, als die Geschichte Dinge bereit hält, die sich kein Schriftsteller, und mag er noch so kühn und phantasiebegabt sein, vorstellen kann. Ich lese natürlich auch Literatur, aber vieles, was mir in meinen Quellen unterkommt, ist so phantastisch, wie es sich niemand ausdenken kann. Sie kennen doch auch Lebensläufe, Tragödien, die einfach unvorstellbar sind. Insofern habe ich gegenüber der Literatur einerseits dieses bewundernde Verhältnis, ich bewundere, was sie alles kann; andererseits glaube ich, dass wir, die wir mit der Fülle des geschichtlichen Geschehens zu tun haben, einfach viel reicher sind. Ich sage in meinem Unterricht immer Folgendes: Ich möchte Sie auf die Reise mitnehmen. Ich möchte, dass Sie gleich am Anfang verstehen, dass man nichts weiß und dass man einen Zugang finden muss gegenüber dieser komplexen Welt, die uns verschlossen ist. Sich zu dieser Welt einen Zutritt zu verschaffen, ist ein ungeheuer schwieriges Problem. Und es ist nicht einfach damit getan, dass man ein paar Sachen liest oder sich ein paar Fetzen von Wissen zusammenholt. Ich möchte, dass die Studenten verstehen, dass man einen ganzen Zeithorizont aufbauen muss, um ein Problem zu kapieren.

<47>

Alexander Kraus

Sie haben gesagt, dass Sie durch die Geschichte für die Literatur verdorben sind, auch, da die Vergangenheit die spannenderen, scheinbar undenkbareren Geschichten bereithält. Doch es gibt ja auch andere Historiker, die sich durchaus einmal an einem Mittelweg versucht haben. Ich denke gerade an Carsten Goehrke, der in seiner dreibändigen russischen Alltagsgeschichte im ersten Band einzelne fiktional angehauchte Szenen oder Panoramen eingewoben hat, sich an einzelnen Quellen entlang tastend eruiert, "wie es gewesen sein könnte".²⁷ Reizt Sie nicht manchmal auch das Fiktionale?

<48>

Karl Schlögel

Ich habe das schon überlegt, aber ich glaube nicht die Begabung eines Schriftstellers im vollen Sinne des Wortes zu haben. Das bedeutet eine solche Emanzipierung von den Zwängen, denen Historiker ausgesetzt sind. Es sind ganz andere Register der Wahrnehmung und Schreibkunst. Wenn ich nur ein Wort für eine Farbe habe, dann muss ein Dichter einfach fünfundzwanzig Skalen für diese Farbe kennen. Das ist eine Frage des Talents und auch der Schulung. Zum Beispiel kann ich Landschaften nicht beschreiben. Ich weiß gar nicht, wie die Blumen heißen. Ich bin jetzt im Sommer mit dem Zug nach Schanghai gefahren, aber ich hätte die Landschaften gar nicht wirklich beschreiben können. Ich gebe

²⁶ Siegfried Kracauer: *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, Frankfurt a.M. 1971, 32.

²⁷ Carsten Goehrke: *Russischer Alltag. Eine Geschichte in neun Zeitbildern vom Frühmittelalter bis zur Gegenwart*, 3 Bde., Zürich 2003-2005.

meinen Studierenden gerne ein Kapitel aus Alexander von Humboldts *Ansichten der Natur*, um ihnen deutlich zu machen, was es eigentlich heißt, einen Ort zu beschreiben. Die können das ja alle gar nicht mehr, weil sie alle mit Bildern aufwachsen, sie können keine einfachen Orte mehr beschreiben. Humboldt musste noch alles, was er sah, beschreiben, weil es noch keine Dokumentaraufnahme gab. Er musste alles fixieren, musste zeichnen, beschreiben und einsammeln. Diese Prosa von Alexander von Humboldt, sie ist wie bei Sigmund Freud einfach so reif und großartig, weil er von Hause aus dieses Medium der Beschreibung wie selbstverständlich beherrschte. Seine Prosa ist so groß wie sein wissenschaftlicher Blick auf die Welt. Als ich mit dem Zug nach Schanghai reinfuhr, merkte ich, mir fehlt das komplette Arsenal oder Repertoire, um die Flora und Fauna in dieser Zone zu beschreiben. Es ist so, als wären einem die Hände abgehackt, mit denen man eigentlich arbeiten muss.

<49>

Walter Sperling

In unserem Gespräch haben Sie mehrfach den Ton angesprochen, den man als Historiker beim Schreiben treffen muss, die Suche nach dem passenden Narrativ, einem adäquaten Zugang zum historischen Material. Doch wann weiß man, dass man den Ton getroffen hat? Letztendlich führt doch jeder Historiker einen permanenten Dialog mit sich selbst, prüft, ob er den Bogen nicht überspannt hat, ob das, was er niedergeschrieben hat, seine Quellen greift. Ob der Ton stimmt, kann häufig ja kein anderer Historiker besser beurteilen als man selbst.

<50>

Karl Schlögel

Nein, ich würde sagen, man ist in erster Linie mit den Anderen nicht mehr Lebenden im Dialog, man arbeitet sich an diesem Anderen ab, mit dem man ja eine Gesprächsebene finden muss. Dann ist für mich auch der Ton getroffen, wenn ich mit dem Anderen vis-à-vis bin, wenn wir uns auf Augenhöhe wiederfinden. Dazu gehört sehr viel, dazu gehört Kompetenz, also wenn ich mit diesem Toten rede, dann muss ich mich in der Zeit auskennen, muss die Begriffe, die in dieser Zeit vorherrschend waren, kennen; ich kann da nicht als ahnungsloser Mensch auftreten, wenn ich ihm gerecht werden will. Die Anstrengung ist eine des Zugehens, des sich Hineinarbeitens in diesen Anderen und seine Welt. Mit Empathie allein ist es nicht getan, sondern es geht um geschichtliches Wissen und kommunikative Kompetenz. Ich habe keine Ambitionen gegenüber diesem Anderen, ich möchte ihm nichts beibringen. Mein Ziel ist eigentlich, eine gemeinsame Sprache mit dem Anderen zu finden. Ich möchte niemandem etwas beibringen, ich möchte den Leser nicht belehren, aber nicht deswegen, weil ich ihn nicht belehren möchte, sondern weil das nicht mein Job ist. Mein Job ist nicht, eine Lehre zu vermitteln, sondern mir eine Situation zu vergegenwärtigen. Ich weiß nicht, ob wir heute das Wort schon gebraucht haben – "Vergegenwärtigungsarbeit". Das ist eigentlich für mich der Zentralbegriff. Für die meisten Historiker ist das zu wenig. Sie wollen immer eine Generalisierung. Sie wollen eine Schlussthese, sie wollen eine Einsicht, die man sozusagen mitnehmen kann, aber das ist für mich nicht primär. Meine Hauptanstrengung geht auf Vergegenwärtigung und Erschließung des Zeit- und Erfahrungshorizonts, aus dem wir qua Geburt ausgeschlossen sind. Das habe ich Studenten von mir einmal gesagt, und ich glaube, dass ich das auch irgendwann einmal ausformulieren werde. Mir kommt es so vor, als ob die Arbeit von Historikern darauf hinausläuft, eine Kommunikation über die Generationsdifferenz hinweg herzustellen, also eine Kommunikation über die Zeit hinweg. Diese Vergegenwärtigung, das intergenerationelle Gespräch, verläuft nicht ohne Anstrengung, wir verbrennen dabei. Unsere ganze Lebensenergie geht dabei drauf. Wir verausgaben in dieser Anstrengung unsere Lebenskräfte. Ich habe keine Ordnungsschemata, welche Historiker zu welcher Schule gehören. Ich kann nur sagen, wie ich es mache, wie es mir am plausibelsten erscheint, wie

es mir am meisten Einsichten vermittelt. Ich kann sagen, was ich an anderen Historikern besonders schätze und was ich von ihnen besonders lerne. Und an anderen Büchern interessiert mich vor allem immer, was gelungen ist und was ich von ihnen nehmen kann. Aber es gibt da eine Geschichtsrichtung, die mir nicht so nahe ist, bei der mir aber nicht ihre theoretische Konstruktion Kopfzerbrechen bereitet oder ihre Herangehensweise. Was mich mehr irritiert, ist der herrschaftliche Anspruch, der oft mit ihr einher geht und die Attitüden gegenüber allem, was nicht dazu gehört. Ich hatte ja ein Gespräch mit Hans-Ulrich Wehler, und ich bewundere sehr die Leistung seiner Arbeit. Aber sie ist ganz weit weg von dem, wie ich mir Geschichte vergegenwärtige. Und ich könnte auch an einzelnen Beispielen zeigen, wie weit diese Art von Geschichtsschreibung trägt und wo sie nicht fasst (wir hatten diese Diskussion anlässlich seines letzten Bandes der *Deutschen Gesellschaftsgeschichte*). Was mich am Geschichtsbetrieb irritiert, ist eine Kultur der Einschüchterung, eine Kultur des Verdachts, eine Kultur der Selbstverständlichkeiten, die aber nicht selbstverständlich sind. Ich zum Beispiel bin nicht der Überzeugung, dass man die Geschichte auf den Begriff bringen muss, während es ja eine Richtung gibt, die leidenschaftlich daran arbeitet, die Geschichte ständig auf den Begriff zu bringen. Ich fühle mich *uneasy*, wenn man in einer Kultur arbeitet, die glaubt, das Ideal der Geschichtsschreibung sei, alles auf den Begriff bringen zu müssen. Für mich ist das eine herrschaftliche Attitüde und ich möchte mich dem nicht beugen. Das ist für mich nicht das Ideal von Geschichtsschreibung. Und wenn diese Position sehr mächtig ist, wenn sie einen sehr starken Einfluss ausübt, dann hat das auch, wie soll ich sagen, Folgen für das Klima. Es gibt so ein Klima der *uneasyness*, die so einen Rechtfertigungsdruck erzeugt. Als ich damals *Die Mitte liegt ostwärts* schrieb, hieß es sogleich: "Ach, da taucht jetzt plötzlich wieder die Geopolitik auf, da taucht Mitteleuropa wieder auf." Und man musste sich in einem bestimmten Kreise rechtfertigen, bevor man über die Sache selbst gesprochen hatte. Man musste sich rechtfertigen, aber die Sache selbst hat man nicht besprochen. Ich war mir aber damals absolut sicher, dass dort in Mitteleuropa etwas sehr Bedeutsames passierte. Und wir haben nicht über dieses Bedeutsame gesprochen, dass nämlich jenseits von Ost und West plötzlich ein neues Relief von Europa wieder in Erscheinung trat. Stattdessen haben wir darüber gesprochen, ob es legitim sei, geopolitische Begriffe überhaupt zu gebrauchen. Das waren die Rückzugsgefechte der Leute, die sozusagen die Begriffe gepachtet hatten, für die die Welt ihre Ordnung hatte. Diese Atmosphäre der Unfreiheit hat sich jetzt Gott sei Dank aufgelöst.

<51>

Walter Sperling

Herr Schlögel, Sie haben gesagt, man verbrennt bei der Vergegenwärtigungsarbeit.

<52>

Karl Schlögel

Ja, ich glaube das wirklich.

Gesprächspartner:

Prof. Dr. Karl Schlögel

Europa Universität Viadrina Frankfurt (Oder)

Kulturwissenschaftliche Fakultät

Professur für Geschichte Osteuropas

Große Scharnstraße 59

15207 Frankfurt (Oder)

Alexander Kraus, M.A.
Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Historisches Seminar, Abteilung für Osteuropäische Geschichte
Domplatz 20-22
48143 Münster
alexander.kraus@uni-muenster.de

Walter Sperling, M.A.
Universität Bielefeld
Abteilung Geschichtswissenschaft
Universitätsstraße 25
33615 Bielefeld
walter.sperling@uni-bielefeld.de

Empfohlene Zitierweise:

Karl Schlögel / Walter Sperling / Alexander Kraus: "Abenteuer des Lebens". Karl Schlögel über die Vergegenwärtigung von Geschichte , in: *zeitenblicke* 9, Nr. 2, [27.08.2010], URL: http://www.zeitenblicke.de/2010/2/sperling-kraus_schloegel/index_html, URN: urn:nbn:de:0009-9-25868

Bitte setzen Sie beim Zitieren dieses Beitrags hinter der URL-Angabe in runden Klammern das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse. Zum Zitieren einzelner Passagen nutzen Sie bitte die angegebene Absatznummerierung.