

Gegen die Hypothese über die Ideologie als eine obsolet gewordene analytische Kategorie wird die ideologiekritische Lektüre von literarischen Texten erneut in den Fokus gerückt. Gerade heute, mehr als jemals zuvor in der Nachkriegsgeschichte, sind wir als Geistes- und Literaturwissenschaftler verpflichtet, uns der Frage der Ideologie und ihres Verhältnisses mit unserem Forschungsgegenstand zu widmen. Der vorliegende Band geht diesen Fragen in vier thematischen Blöcken nach und widmet sich dabei unter anderem den Werken von Daniel Kehlmann, Marlene Streeruwitz, Gerhard Roth und Elfriede Jelinek.

www.praesens.at



9 783706 912570
€ [A] 38,00
€ [D] 37,00
isbn 978-3-7069-1257-0

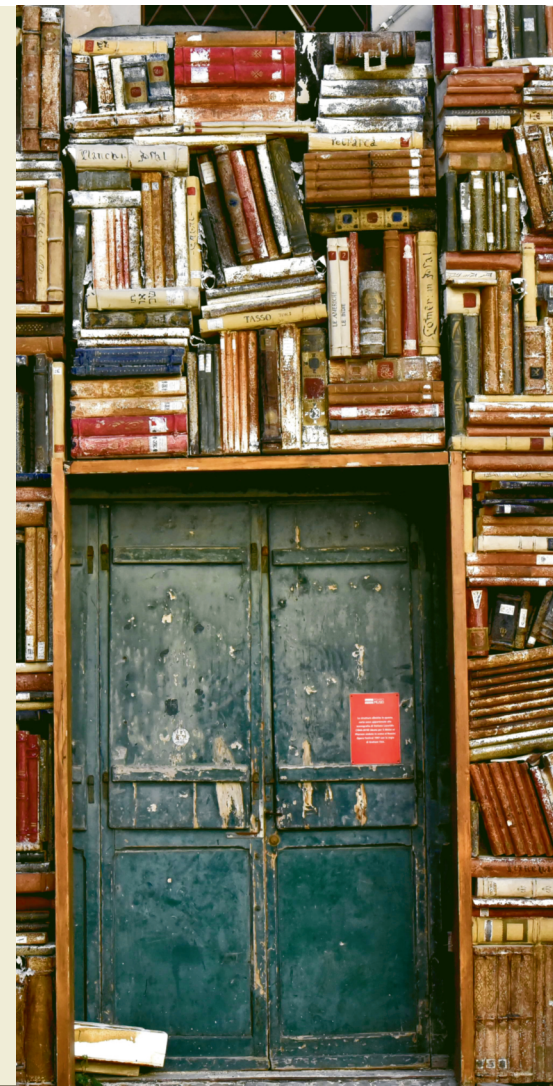
Literatur und Ideologie

Burov/Endreva/Spreicer (Hg.)



Aleksej Burov,
Maria Endreva,
Jelena Spreicer
(Herausgeber)

Literatur und Ideologie



Literatur und Ideologie

Schriftenreihe des Franz-Werfel-Stipendienprogramms

Band 17

Herausgeber (Editors):

Aleksej Burov (Universität Vilnius, Litauen)

Maria Endreva (Universität Sofia, Bulgarien)

Jelena Spreicer (Universität Zagreb, Kroatien)

Rezensenten (Reviewer):

Prof. Dr. Milka Car Prijić (Universität Zagreb, Kroatien)

Prof. Dr. Johann Georg Lughofer (Universität Ljubljana, Slowenien)

Lektorat:

Christina Kunze

Organisation der Tagung:

Der Österreichische Austauschdienst (OeAD)

Prof. Dr. Werner Michler (Universität Salzburg, Österreich)

Link zur Webseite der Tagung:

<https://oead.at/de/aktuelles/artikel/2024/04/franz-werfel-tagung-2024-1>

Aleksej Burov, Maria Endreva,
Jelena Spreicer
(Herausgeber)

Literatur und Ideologie

Narrative der Macht und Gewalt in der
österreichischen Literatur

Anlässlich der 20. Jahrestagung der Franz-Werfel-
Stipendiaten vom 15. und 16. März 2024 in Wien

PRAESENS VERLAG

Gedruckt mit Förderung des



Open-Access-Publikation (CC BY-NC-ND 4.0)
© 2025 Praesens VerlagsgesmbH

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.

Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z.B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Autorinnen und Autoren 2025
© Publikation: Praesens VerlagsgesmbH, Wien 2025
Wehlistraße 154/12 | 1020 Wien
bestellung@praesens.at
© Covergestaltung: Praesens Verlag

Das Werk, einschließlich seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages und der Autorinnen und Autoren unzulässig. Dies gilt insbesondere für die elektronische oder sonstige Vervielfältigung, Übersetzung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung.
In diesem Buch wird zugunsten der besseren Lesbarkeit auf eine gegenderte Sprache verzichtet.

Printed in EU.

ISBN: 978-3-7069-1257-0
DOI: 10.23783/9783706912570

Inhalt

ALEKSEJ BUROV / MARIA ENDREVA / JELENA SPREICER: Literatur und Ideologie. Wechselwirkungen, Reflexionen und Widerstände in der österreichischen Literatur	7
---	---

Literatur und Totalitarismus

GÁBOR KEREKES: Es ist Nacht. Politik und Ideologie in Arthur Koestlers Roman <i>Sonnenfinsternis</i>	19
PAOLA DI MAURO: Sichtbare und unsichtbare Gewalt im <i>Prozess</i> von Franz Kafka	39
TYMOFIY HAVRYLIV: Gedicht und Gewalt. Die Shoah im Frühwerk Paul Celans	65
JELENA SPREICER: Zum Verhältnis von Kunst und Ideolo- gie im Roman <i>Lichtspiel</i> (2023) von Daniel Kehlmann	85

Macht und Gewalt in der Literatur

DANA PFEIFEROVÁ: „Sie können nicht drucken, opponie- ren, niemand ins Gesicht spucken, wenn Sie nicht drin sind“. Macht- und Gewaltdiskurse in Ingeborg Bachmanns <i>Todesar- ten-Zyklus</i>	111
RUTH BOHUNOVSKY: Das Fremde ist immer unten: Elfriede Jelineks <i>Strahlende Verfolger</i>	129
MARIA ENDREVA: Die Literatur als Ausdruck von Macht- verhältnissen. Beobachtungen über das theoretische Werk von Marlene Streeruwitz	147

Kulturkritik und soziale Dynamiken

KALINA KUPCZYŃSKA: Wie riecht Herkunft? „Herkunftshader“, <i>Class</i> , <i>Gender</i> und <i>Smell</i> bei Helena Adler und Angela Lehner	165
EDIT KOVÁCS: „Eine urgewaltige Herrschaft“. Gewaltdiskurs in Peter Roseggers <i>Die Winternacht auf dem Stuhleck</i>	183
THORSTEN CARSTENSEN: Von einem, der nur zusehen will. Gerhard Roths <i>Der Stille Ozean</i> als ideologiekritischer Heimatroman	199

Ideologien in historischen Kontexten

VAHIDIN PRELJEVIĆ: Die Ideologie des Apolitischen. Hofmannsthals Umgang mit dem Ästhetizismus	221
ORSOLYA TAMÁSSY-LÉNÁRT: Die Sprachenpolitik des Wiener Hofes und die Tübinger Preisschrift von Ferenc Kazinczy	237
KATALIN TELLER: Massen von Heimkehrern in Wiener und Budapest Feuilletons nach dem Ersten Weltkrieg	255

15. Wendelin-Schmidt-Dengler-Lesung

ILIJJA TROJANOW: <i>Tausend und ein Morgen</i> (2023). Roman auszugsweise ins Tschechische von Renata Cornejo, ins Italienische von Paola Di Mauro, ins Kroatische von Jelena Spreicer und ins Bulgarische von Maria Endreva	281
Autoren des Bandes	291
Die Redaktionspolitik der Schriftenreihe	298

Literatur und Ideologie

Wechselwirkungen, Reflexionen und Widerstände in der österreichischen Literatur

In der Einführung zu seinem Buch *Ideologie*, das ursprünglich 1991 veröffentlicht wurde, weist Terry Eagleton auf ein Paradoxon hin, das den Begriff der Ideologie in der literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschung betrifft. Auf der einen Seite konstatiert er auf der globalen Ebene „ein beachtliches Wiederaufleben ideologischer Bewegungen“¹. Auf der anderen Seite „[löst] sich der Ideologiebegriff in einer von ideologischen Konflikten geplagten Welt in den postmodernistischen und poststrukturalistischen Schriften in der Luft auf“². Eagleton führt dieses Paradoxon auf die zentralen Doktrinen des postmodernen Denkens zurück: die Ablehnung des klassischen Repräsentationsbegriffs, den epistemologischen Skeptizismus und die Überflüssigkeit des Ideologiebegriffs im Zuge der Neubestimmung des Verhältnisses von Rationalität, Interesse und Macht. Darüber hinaus wird festgestellt, dass der Rückzug vom Ideologiebegriff als ein Nebeneffekt der „Erschütterung ganzer Fraktionen der früheren revolutionären Linken“ zu verstehen ist, „die angesichts eines zeitweise im Aufwind befindlichen Kapitalismus einen stetigen, kleinlautigen Rückzug von solch ‚metaphysischen‘ Fragen wie Klassenkampf, Produktionsweisen, revolutionärem Handeln und dem Wesen des bürgerlichen Staates antraten“³. Als eine der prominentesten Figuren der marxistischen Literaturkritik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist Eagleton jedoch noch nicht bereit, auf die kritische Auseinandersetzung mit Ideologie zu verzichten. Für ihn bleibt sie eine „Erforschung der Frage, wie Menschen dazu kommen, in ihr eigenes Unglück zu investieren“⁴. Der vorliegende Band setzt genau an diesem Punkt an: Ge-

1 Eagleton, Terry: *Ideologie. Eine Einführung*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2000, S. 1.

2 Ebd.

3 Ebd., S. 2.

4 Ebd., S. 3.

gen die Hypothese über die Ideologie als eine obsolet gewordene analytische Kategorie wird die ideologiekritische Lektüre von literarischen Texten erneut in den Fokus gerückt. Gerade heute, mehr als jemals zuvor in der Nachkriegsgeschichte, sind wir als Geistes- und Literaturwissenschaftler verpflichtet, sich der Frage der Ideologie und ihres Verhältnisses mit unserem Forschungsgegenstand zu widmen.

Geht man von der Notwendigkeit aus, Ideologie als analytisches Konzept in der Literaturwissenschaft zu nutzen, stellt sich im nächsten Schritt die Frage nach der Methodologie, mit der dieses Konzept angewendet werden soll. Um diese Frage zu beantworten, wäre es hilfreich, ein weiteres wegweisendes Werk zur Theorie der Ideologie in der Kunst heranzuziehen: die Studie *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981) von dem kürzlich verstorbenen amerikanischen Literaturwissenschaftler Fredric Jameson. Wie bereits im Titel dieser Studie angekündigt wird, sollen Narrative als „sozial symbolische Akte“ betrachtet werden, die immer notwendigerweise die materiellen Bedingungen und ideologischen Konflikte ihrer Zeit widerspiegeln, und zwar unabhängig davon, ob diese Widerspiegelung implizit oder explizit erfolgt. In diesem Zusammenhang bedeutet ein ideologiekritischer Zugang zur Literatur ein ständiges Bewusstsein des Literaturwissenschaftlers über die doppelte Verstrickung der Literatur in ideologische Prozesse. Selbst wenn Narrative auf der Oberfläche ideologiekritisch erscheinen und die Funktion des Widerstands übernehmen, können sie nichtsdestotrotz Träger ideologischer Werte sein, die auf ihren jeweiligen historischen Kontext zurückzuführen sind. Überdies ist auch Folgendes zu beachten: Ideologisches in der Literatur manifestiert sich nicht nur auf der inhaltlichen, sondern auch sehr wohl auf der formalen Ebene, d.h.: die Wahl der Gattung, derer jeweilige Struktur und der damit verbundene Sprachduktus reflektieren sowohl den ideologischen Hintergrund des Autors wie auch des impliziten Lesers. Dieser Umstand erklärt, warum Jameson am Anfang seiner Studie auf der Notwendigkeit des Historisierens besteht („Stets historisieren!“⁵).

5 Jameson, Fredric: *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London / New York: Routledge 1983, S. ix.

In diesem Zusammenhang ist die Historisierung nicht nur die Verortung eines Textes in einen bestimmten Zeitkontext. Es geht vielmehr darum, die dahinter liegenden sozialen und politischen Machtkonstellationen bloßzustellen, die sowohl die inhaltliche als auch die formale Seite des sprachlichen Kunstwerks beeinflussen. Ohne eine solche historische Kontextualisierung wäre die ideologiekritische Analyse nicht nur unvollständig, sondern sogar unmöglich, denn die komplexen Wechselwirkungen zwischen Narrative, gesellschaftlichen Machtmechanismen und der Geschichte könnten nicht in ihrer Gesamtheit erfasst werden. Die Literatur ideologiekritisch zu lesen, bedeutet demnach für Jameson, nicht nur die offensichtlich ideologischen Aussagen des Narrativs zu fokussieren, sondern auch die oft unbewussten ideologischen Strukturen aufzudecken, die in der sprachlichen Gestaltung des Textes auffindbar sind. Die folgenden literaturwissenschaftlichen Beiträge folgen genau diesem Ansatz, indem sie die Wechselwirkungen zwischen Literatur und Ideologie und Literatur als Widerspiegelung ihrer historischen und ideologischen Bedingtheit analysieren.

Beim vorliegenden Band handelt es sich um ergänzte und überarbeitete schriftliche Fassungen von 13 wissenschaftlichen Beiträgen, die im Rahmen der 20. Tagung der Franz-Werfel-Stipendiaten, organisiert von OeAD am 15. und 16. April 2024 in Wien, vorgestellt wurden. Die Beiträge des Bandes sind in vier thematische Einheiten gegliedert, die sich aus den inhaltlichen Schwerpunkten der Texte ergeben: Das Kapitel „Literatur und Totalitarismus“ beleuchtet, wie literarische Werke totalitäre Ideologien reflektieren und kritisieren. Den Auftakt bildet **Gábor Kerekes'** Beitrag „Es ist Nacht. Politik und Ideologie in Arthur Koestlers Roman *Sonnenfinsternis*“, der sich mit einem der bedeutendsten Romane über die stalinistischen Schauprozesse auseinandersetzt. Kerekes zeigt auf, wie Koestler in *Sonnenfinsternis* sowohl die Psychologie der Verurteilten als auch die ideologischen Verwerfungen in totalitären Regimen darstellt. Der Roman, der als Teil einer Trilogie die Zerrüttung kommunistischer Ideale behandelt, wird nicht nur als Kritik am Stalinismus gelesen, sondern auch als subtile Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus. Kerekes stellt heraus, wie

Koestler durch den Vergleich beider Systeme universelle Mechanismen totalitärer Macht enthüllt.

Paola Di Mauro („Sichtbare und unsichtbare Gewalt im *Prozess* von Franz Kafka“) lädt uns zu einer textimmanenten Analyse von Kafkas berühmtem Roman aus der Perspektive der auf mehreren Ebenen präsenten Gewalt ein. Sie zeigt überzeugend die Koexistenz zweier Gewaltparadigmen im Roman auf, die in ihrer letzten Konsequenz die totale Macht über das Individuum ausüben. Gewalt im *Prozess* ist, so Di Mauro, nicht nur Gewalt über den menschlichen Körper, der gefoltert und schließlich ermordet wird, sondern zugleich Gewalt über die Psyche, die – ganz im foucaultschen Sinne – im Strafsystem vollständig diszipliniert wird. Es handelt sich um eine Diagnose, die eine besondere Relevanz auch für den zeitgenössischen Kontext besitzt.

Einen weiteren wichtigen Beitrag leistet **Tymofiy Havryliv** mit seinem Aufsatz „Gedicht und Gewalt. Die Shoah im Frühwerk Paul Celans“. Havryliv erörtert, wie tiefgründig die Erfahrung der Shoah das lyrische Werk von Paul Celan sowohl auf der inhaltlichen wie auch auf der formalen Ebene beeinflusst hat. Dabei stellt sich heraus, dass die Konsequenzen des persönlichen und historischen Traumas so weitreichend sind, dass von „eine[r] neue[n], grundsätzlich andere[n] Philosophie der poetischen Wahrnehmung“ (S. 82) die Rede sein kann, wobei der Mutterdiskurs einen besonders hohen Stellenwert einnimmt.

Abgerundet wird die Sektion durch **Jelena Spreicers** Beitrag „Zum Verhältnis von Kunst und Ideologie im Roman *Lichtspiel* (2023) von Daniel Kehlmann“. Spreicer untersucht Kehlmanns historiografische Metafiktion über einen der berühmtesten Filmregisseure der Weimarer Republik – G. W. Pabst, dessen Nachkriegsrezeption deutlich durch seine Kollaboration mit dem Dritten Reich während des Zweiten Weltkriegs beeinträchtigt wurde. Spreicer hebt hervor, wie Kehlmann filmische Techniken wie Perspektivenwechsel und Montage in den narrativen Aufbau des Romans integriert, um die komplexen Wechselwirkungen zwischen Kunst und Ideologie zu thematisieren. Der Beitrag zeigt, wie der Roman aktuelle Debatten über die Verantwortung von Kunst in politisch aufgeladenen Zeiten bereichert.

Im darauffolgenden Kapitel („Macht und Gewalt in der Literatur“) werden die Mechanismen von Machtmissbrauch und Gewalt auf individueller und gesellschaftlicher Ebene fokussiert. Darin sind verschiedene Arten des Widerstandes vorgestellt, die die Literatur als Pendant der Macht definieren. In **Dana Pfeiferová**s Text über Bachmanns Werke werden diverse Widerstandslinien abgezeichnet. Es handelt sich sowohl um die feministische Linie der Entblößung weiblicher Ohnmacht als auch um die subversive Einstellung zu den mächtigen Diskursen wie „privatem Faschismus“ (S. 112) oder zur Vorherrschaft der medizinisch geprägten Biopolitik. Dazu behandelt Pfeiferová auch noch den Aspekt der „Verletzungen durch den Literaturbetrieb“ (S. 123), die sich für Bachmann in einer abgelehnten Kommerzialisierung münden. Charakteristisch für die meisten Autorinnen und Autoren, die in diesem Band behandelt werden, ist die Verwendung einer eigenen Poetik für den Ausdruck ihrer Gegenstimme. In Pfeiferová's Beitrag wird durch das Evozieren von utopischen Bildern alter religiöser Kulturpraktiken diese besondere Poetik unterstrichen.

Ruth Bohunovsky untersucht die Narrative von Macht und Gewalt, bzw. deren Dekonstruktion in Elfriede Jelineks Werk und umreißt dabei die wichtigsten Felder für ihre Positionierung: Nationalsozialismus, Kapitalismus, Nationalismus, patriarchale Strukturen in der Gesellschaft, Umweltzerstörung u.a., die auch in Maria Endrevas Artikel zum Politischen bei Marlene Streeruwitz zum Kern der Analyse gehören. Bohunovsky zeigt sehr schlüssig, wie Jelinek die Mechanismen der Ideologien darlegt und zum Teil parodiert. Im behandelten Stück lassen diverse Sprecherinstanzen „Funktionsmechanismen, ideologische Untermauerung und nationalistische Alltagsmythen in den Vordergrund treten, die bis heute dazu dienen, herrschende Diskurse und Machtverhältnisse zu legitimieren“ (S. 130). Das Auftragsprojekt zum Gesicht der „europäischen Emigration“ (S. 136) *Strahlende Verfolger*, das im Artikel behandelt wird, war für Jelinek eine Chance, sich mit den bestehenden Vorurteilen, die durch verschiedene Machtdiskurse etabliert werden, auseinanderzusetzen. Dabei ist die Beziehung von Macht und Sprache besonders produktiv, die bei Jelinek als „Sprache der Gewalt“ im Vordergrund steht. Hier korrespondiert damit auch eine

spezifische Poetik eines kollektiven, polyphonen Duktus, der jedoch ein mit rechten Ideologien behafteter Monolog bleibt. Die Fähigkeit der Literatur, die feinen Zusammenhänge zwischen Ideologie und Sprache, sowie Diskurse und Verhaltensmodelle, offenzulegen und darauf aufmerksam zu machen, ist ein wichtiges Mittel gegen die herrschenden Narrative. Die Literatur von Marlene Streeruwitz zeigt ebenfalls dieses Widerstandspotential. Die zwei, in **Maria Endrevas** Artikel umrissenen, fundamentale Verwendungsvarianten der Literatur – die machtkonforme Verwendung der Geschichten zur ideologischen Unterwerfung und die widerständische, dekonstruierende Rolle der Literatur sind für diesen Band zentral. Streeruwitz' Literaturästhetik, insbesondere die Brechung der üblich verwendeten Sprache wird als einzig möglicher Ausdruck einer antiautoritären Demaskierung der Welt angesehen, was neue Felder vor die Literatur eröffnet.

Das dritte Kapitel – „Kulturkritik und soziale Dynamiken“ – untersucht gesellschaftliche und kulturelle Spannungsfelder, die in literarischen Texten reflektiert werden. Untersucht werden die Sinneswahrnehmungen wie Geruch (Kalina Kupczyńska), körperliche Gewalt (Edit Kovács) und Zusehen (Thorsten Carstensen), die mit ideologischer und diskursiver Dominanz verbunden sind. Als „Klassenproblem“ bezeichnete soziale Ungleichheit und unterschiedliche Herkunft der Romanfiguren wird von **Kalina Kupczyńska** in ihrem Helena Adler und Angela Lehner gewidmeten Artikel verfolgt. Durch die Diegese vom Geruch beschreiben ihn die beiden österreichischen Autorinnen als Distinktionsmerkmal für soziale Positionierung und Genderdiskriminierung, was den „blinden Fleck“ auf die unsichtbar gewordenen Machtkonstellationen im alltäglichen Leben beseitigt und die Wahrnehmung der Herkunft und damit des sozialen Gefälles in der gesellschaftlichen Praxis hinterfragt. „Bei Adler wie bei Lehner werden mithilfe der penetranten Gerüche auch soziale Zwänge problematisiert, denen ihre Figuren aufgrund der Herkunft ausgesetzt sind.“ (S. 178) Die olfaktorischen Metaphern aber tauchen auch dann auf, wenn es sich um die traumatische österreichische Geschichte handelt. Sie vervollständigen das große Narrativ von der Gegenwart. In diesem Sinne zeigt die Untersuchung die erweiterte Bandbreite der Darstellungskapazitäten der Literatur, die

Bilder einer rassistischen und diskriminierenden Gesellschaft evoziert, welche die Realität kritisch hinterfragen und sich als Alternative der dominanten Diskurse stellen.

Das Einfrieren der sozialen Dynamiken und die entsprechende Reflexion zum Thema Macht, Herrschaft und Ideologie wird im Artikel von **Edit Kovács** thematisiert. Die Verschränkung des naturwissenschaftlichen und philosophischen Diskurses mit der ideologischen Untermauerung einer universalen Herrschaft wird in der behandelten Erzählung von Peter Rosenegger festgestellt und analysiert. Kovács erörtert das Verhältnis von Naturphänomenen und menschlicher Gewalt, das in einem utopischen Bild veranschaulicht wird, in dem „Erhabenheit gesellschaftlicher Zustände wiedergewonnen werden und über die Niedertracht siegen“ (S. 194) sollte. Dabei vermag die literarische Erzählung die Verzerrung der Realität aufzuzeigen, indem in den Ausführungen der Erzählerfigur zur herbeigewünschten Naturgewalt „ideologische, (pseudo)-wissenschaftliche und vulgärphilosophische Diskurse“ (S. 197) vorhanden sind, die zur Legitimierung menschlicher Gewalt dienen.

Im Fokus des Aufsatzes von **Thorsten Carstensen** steht das Bild der österreichischen Provinz und der dort herrschenden Machtstrukturen, die am Beispiel des Romans *Der Stille Ozean* (1980) von Gerhard Roth untersucht werden. Es wird der Frage nachgegangen, wie sich das Werk in seiner Darstellung von Landschaft, Menschen und Alltagspraktiken zur Tradition der Heimatliteratur verhält. Nach Carstensen werden im Roman die gängigen Topoi der Heimatliteratur aufgegriffen und mit neuen Vorzeichen versehen. Durch die Darstellung eines typischen Dorfes in der Steiermark und dessen Menschen entwirft Roth in seinem Werk einen ideologiekritischen Raum, der die Strukturen von Macht offenlegt. Auf diese Weise lässt sich das Werk im Kontext der sog. (Anti-)Heimatliteratur interpretieren. Insbesondere in der Jagdszene manifestiert sich laut Carstensen der virulente Themenkomplex für die späteren Werke von Gerhard Roth: die problematische Auseinandersetzung der österreichischen Gesellschaft mit den Verbrechen des Nationalsozialismus.

Das letzte Kapitel („Ideologien in historischen Kontexten“) umfasst Beiträge von Orsolya Tamássy-Lénárt, Katalin Teller und Vahidin

Preljević, die spezifischen historischen und regionalen Konstellationen von Ideologie und Sprache gewidmet sind. Der Beitrag von **Vahidin Preljević** widmet sich der Analyse des Umgangs Hugo von Hofmannsthals mit dem deutschsprachigen Ästhetizismus. Dabei werden im Aufsatz im Hinblick auf seinen Inhalt drei umfangreiche Problemfelder untersucht: (1) Ästhetizismus als Konzept; (2) Ästhetizismus und der frühere Hugo von Hoffmannsthal und (3) Ästhetizismus im Werk Hugo von Hofmannsthals nach seiner Begegnung mit Stefan George. Im Beitrag wird die These vertreten, dass sich Hofmannsthal bereits in der früheren Phase seines Schaffens, das am Beispiel des Gedichtes „Tobt der Pöbel in den Gassen“ analysiert wird, von den Prinzipien des Ästhetizismus distanziert. Außerdem erlaubt die Analyse die Annahme, dass die Ideologisierung des Ästhetischen in Form von isolierten, exklusiven Sphären der dichterischen Alleinherrschaft keinen Eingang in die späteren Werke von Hofmannsthal gefunden hat. Ganz im Gegenteil: Nach Preljević ging es dem Dichter „immer wieder um die Idee einer kulturellen Integration, in der der Ausgleich zwischen Differenzen von entscheidender Bedeutung“ (S. 243) war.

Im Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses von **Orsolya Tamássy-Lénárt** befindet sich die Frage nach dem Status der ungarischen Sprache in der Donaumonarchie des 19. Jahrhundert, der im Kontext des vom Stuttgarter Cotta-Verlag ausgerufenen und sprachpolitisch orientierten Wettbewerbs (1808) analysiert wird. Dabei geht es Tamássy-Lénárt hauptsächlich um die Frage nach dem Verhältnis zwischen der Sprachpolitik des Wiener Hofes und der Preisschrift von Ferenc Kazinczy (1759-1831), in der der ungarische Aufklärer zahlreiche Argumente für die Einführung des Ungarischen als Amtssprache vorlegte. Die Analyse der Schrift hat gezeigt, dass sich Kazinczy des multilingualen Charakters des Königreichs Ungarn bewusst war und nicht für eine „forcierte Magyarisierung, sondern für eine langsame und geduldige Verbreitung des Ungarischen“ (S. 248) plädierte. Im Aufsatz kommt Tamássy-Lénárt zur Schlussfolgerung, dass Kazinczy in seiner Schrift – im Gegensatz zu den Erwartungen des Wiener Hofes – die Untauglichkeit des Lateinischen und die Eignung des Ungarischen

für die Führung der Amtsgeschäfte im Königreich Ungarn bewiesen hat.

Ausgehend von den begriffsgeschichtlichen und metaphorischen Interpretationsmöglichkeiten des Lexems ‚Masse‘ sowie der begleitenden rhetorischen Figuren bietet der Aufsatz von **Katalin Teller** einen kursorischen Überblick über unterschiedliche Konzipierungen von Menschenmengen. Der Artikel zielt darauf ab, die Antworten zu liefern, wie die Menschenmassen in den feuilletonistischen Reflexionen dargestellt und welche rhetorischen Mittel bei der Darstellung herangezogen werden. Für diese Zwecke werden im Beitrag die von Ludwig Hirschfeld, Ernő Szép, Rudolf Jeremias Kreutz und Jenő Miklós verfassten Texte über die Präsenz der Kriegsheimkehrer in Wien und Budapest im Rahmen der begriffsgeschichtlichen Konzeption von Reinhart Koselleck und der Metaphorologie von Hans Blumenberg analysiert. Auch das Heranziehen des Symbolregisters aus *Masse und Macht* von Elias Canetti erwies sich für die Deutung des Massenbildes in den gewählten Feuilletons als äußerst produktiv. Dabei wird die Schlussfolgerung gezogen, dass der Gebrauch des Lexems ‚Masse‘ sowie seiner Metaphern in den analysierten Texten auf die Zusammenhänge, die nicht selten ideologische und moralische Merkmale beinhalten, hinweist.

Darüber hinaus beinhaltet der vorliegende Band die Übersetzungen der Auszüge aus dem Roman *Tausend und ein Morgen* (2023) von Ilija Trojanow, die im Rahmen der 15. Wendelin-Schmidt-Dengler-Lesung von den Stipendiaten des Franz-Werfel-Programms **Renata Cornejo** (ins Tschechische), **Paola Di Mauro** (ins Italienische), **Maria Endreva** (ins Bulgarische) und **Jelena Spreicer** (ins Kroatische) angefertigt und vorgetragen wurden.

Die Organisation der Tagung in Wien und die Entstehung dieses Sammelbandes wären ohne die Unterstützung und das Engagement zahlreicher Menschen nicht möglich gewesen. Unser tief empfundener Dank gilt dem gesamten Team des OeADs, dessen Einsatz und Kooperationsbereitschaft das Werfel-Programm seit seinem Anfang begleitet haben. In diesem Sinne danken wir besonders Dr. Lydia Skarits, der ehemaligen Leiterin des Zentrums für internationale Kooperation und Mobilität beim OeAD sowie langjährigen Koordinatorin des Franz-Werfel-Programms für ihre unermüdliche Förderung

literaturwissenschaftlicher Forschung. Ebenso möchten wir Prof. Dr. Werner Michler, dem wissenschaftlichen Betreuer des Programms, für seine wertvollen Anregungen danken, sowie der Organisatorinnen der Tagung, Stefanie Hackl und Teresa Karamat. Ein ebenso herzlicher Dank gilt Renata Cornejo und Tamás Lénárt, die den Sammelband *Mehrsprachigkeit – Polyphonie* nach der Tagung 2024 herausgegeben haben. Ihre Erfahrungen, Ratschläge und großzügig mit uns geteiltes Wissen waren eine wertvolle Orientierung bei der Publikation. Unser besonderer Dank gilt außerdem den zwei Gutachtern des Sammelbandes, Prof. Dr. Milka Car (Universität Zagreb) und Prof. Dr. Johann Georg Lughofer (Universität Ljubljana) für ihre sorgfältige Lektüre, ihre fundierten Einschätzungen und die wertvollen Hinweise, die zur Qualitätssicherung dieses Sammelbandes beigetragen haben. Ihre Expertise und ihr Engagement haben wesentlich dazu beigetragen, dass diese Publikation wissenschaftlichen Maßstäben gerecht wird. Besonders dankbar sind wir der Lektorin des Bandes, Christina Kunze, die mit ihrem scharfen Blick die Beiträge geprüft und verfeinert hat.

Schließlich haben wir uns das wichtigste Dankeschön für den Schluss aufgehoben – nicht aus Vergesslichkeit, sondern wie es den krönenden Abschluss verdient. Unser tiefster Dank richtet sich an alle Autoren, die die Herausforderung gemeistert haben, ihre Beiträge trotz der relativ kurzen Frist rechtzeitig einzureichen – sie haben es auch noch geschafft, exzellente Texte zu liefern. Damit zeugen sie einmal mehr von der Lebendigkeit, Kooperationsbereitschaft und freudiger Zusammenarbeit des Franz-Werfel-Nachbetreuungsprogramms, ohne die der Band nicht möglich wäre. Ihnen allen gilt unser aufrichtiger Dank.

Abschließend blicken wir mit Vorfreude auf die nächste Konferenz der Franz-Werfel-Stipendiaten im Nachbetreuungsprogramm, die im April 2025 mit ebenso spannenden Beiträgen stattfinden wird.

Sofia, Vilnius, Zagreb, Januar 2025

Aleksej Burov

Maria Endreva

Jelena Spreicer

Herausgeber des Sammelbandes *Literatur und Ideologie*

LITERATUR UND TOTALITARISMUS

Es ist Nacht

Politik und Ideologie in Arthur Koestlers Roman *Sonnenfinsternis*

Gábor Kerekes (ELTE-Universität Budapest, Ungarn)

Abstract Deutsch:

Arthur Koestlers Roman *Sonnenfinsternis* (1940) gilt als eines der kritischsten Werke über den Kommunismus weltweit. Der Roman entstand als Ergebnis der Enttäuschung Koestlers angesichts der desolaten Situation in der Sowjetunion, der Schauprozesse und des Umgangs der Sowjets mit den Nazis. Er ist Teil einer Trilogie, die den Niedergang des kommunistischen Ideals darstellt. Ebenso wie der erste Teil, ein Roman über den Spartacus-Aufstand, entstand das Werk auf Deutsch und wurde dann ins Englische übersetzt. Danach schrieb der Autor alle seine Werke auf Englisch. Durch einen genaueren Blick auf den historischen Kontext und die biographischen Hintergründe der Entstehung von *Sonnenfinsternis* soll gezeigt werden, dass der Roman, der sich vordergründig mit der Psychologie der Verurteilten der stalinistischen Schauprozesse beschäftigt, nicht nur den Kommunismus, sondern ebenso den Hitlerfaschismus ablehnt.

Schlüsselwörter: Arthur Koestler, Kommunismus, österreichische Literatur, Exilliteratur, politische Literatur

It Is Night. Politics and Ideology in Arthur Koestler's novel *Darkness at Noon*

Abstract Englisch:

Arthur Koestler's novel *Darkness at Noon* (1940) is one of the most critical books about communism in the world. The novel was written as a result of Koestler's disappointment at the desolate situation in the Soviet Union, the show trials and the Soviets' dealings with the Nazis. It is part of a trilogy that depicts the decline of the communist ideal. Like the first part, a novel about the Spartacus uprising, the work was written in German and then translated into English. After that, the author wrote all his works in English. By taking a closer look at the

historical context and the biographical background to the creation of *Darkness at Noon*, it will be shown that the novel, which ostensibly deals with the psychology of those convicted in the Stalinist show trials, not only rejects communism, but also Hitler's fascism.

Keywords: Arthur Koestler, communism, Austrian literature, exile literature, political literature

Einleitung

Zusammen mit George Orwells *1984* und *Farm der Tiere* sowie Jewgeni Samjatsins *Wir* gehört Arthur Koestlers Roman *Sonnenfinsternis* zu den Werken, die auf der Verbotsliste der kommunistischen Staaten ganz oben standen. Dabei sah man Koestlers Roman weltweit lange Zeit als ein Werk der angelsächsischen Literatur an, denn das Werk 1940 wurde durch seine englische Fassung *Darkness at Noon* und den darauf basierenden weiteren Übersetzungen international bekannt. Die französische Fassung *Le zéro et l'infini* übte unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg eine besonders große, für die politischen Ambitionen der französischen kommunistischen Partei nachteilige Wirkung aus, die sich darauf gründete, dass in diesem Werk – anders als bei Orwell und Samjatin – keine Dystopien oder Fabeln mitgeteilt wurden, sondern dass der Roman vielmehr – mit einem sehr niedrigen Verschlüsselungsgrad – deutlich auf die Schauprozesse gegen ehemals führende Persönlichkeiten der KPdSU und deren Hinrichtungen in der Sowjetunion verwies. Indem es durch die schockierende Darstellung der Methoden der sowjetischen Kommunisten eine Zunahme der Macht der französischen Kommunisten verhinderte – diese erlitten 1946 bei einer Volksabstimmung über die Verfassung eine deutliche Niederlage – übte das Werk dort eine ganz unmittelbare politische Wirkung im Sinne des Autors aus.¹ Der Roman behandelt nicht nur Fragen von Ideologie und Politik, sondern wirkte also auch unmittelbar auf die politische Entwicklung in Frankreich ein.

¹ Levene 1984, S. 63 und Körmeny 2007, S. 137.

Der internationale, primär englischsprachige Erfolg des Romans drängte die Frage nach der Herkunft und der Verwurzelung Koestlers, der 1905 in Budapest geboren wurde, danach in Wien maturierte und studierte, in der österreichischen Kultur im Bewusstsein seiner internationalen Leserschaft weltweit in den Hintergrund. Doch entstand dieses Werk des später, erst ab den 1940er Jahren auf Englisch schreibenden Autors ursprünglich in deutscher Sprache, wobei das Originalmanuskript lange Zeit als verschollen galt. Dasselbe gilt für seinen anderen eminent politischen, jedoch in ein antik-historisches Gewand gehüllten Roman *The Gladiators* aus dem Jahr 1939, der erst verspätet 1948 in einer Rückübersetzung aus dem Englischen als *Die Gladiatoren* und nach der Auffindung des Originalmanuskripts 2021 als *Der Sklavenkrieg* auf Deutsch erschien. Die ersten deutschsprachigen Ausgaben dieser Werke waren also in beiden Fällen Rückübersetzungen aus dem Englischen. Koestler betrachtete diese Romane, in denen es um Politik und Ideologie geht, zusammen mit einem dritten Roman, *Ein Mann springt in die Tiefe*, als Trilogie, deren Teile nicht durch gemeinsame Protagonisten und Schauplätze verbunden sind, sondern durch die Frage, wie eine Ideologie und eine politische Bewegung, die anfangs für Gerechtigkeit, Gleichberechtigung sowie weitere schöne Ideale kämpften, von ihrem Weg abkommen, pervertieren, schließlich das Leben der von ihnen Betroffenen – nicht nur jenes ihrer Anhänger und der Gegner, sondern auch jenes Unbeteiligter – zerstören konnten. Dieser ideelle Zusammenhang ist das konstitutive Element der Trilogie, die auf den ersten Blick auch aus dem Grunde nicht leicht als solche erkennbar ist, da *Ein Mann springt in die Tiefe* – im Gegensatz zu den anderen beiden Bänden – tatsächlich auf Englisch verfasst wurde und im Original den Titel *Arrival and Departure* trägt.

In diesem Beitrag sollen die Erscheinungsformen von Ideologie und Politik in Koestlers Roman *Sonnenfinsternis* nachgezeichnet werden, wobei der zumeist unbeachtet bleibenden Tatsache eine Bedeutung zugeschrieben wird, dass dieser im Allgemeinen lediglich als „antikommunistisch“ rezipierte Roman gleichzeitig eine Distanzierung von Nazideutschland und dem Hitlersystem beinhal-

tet, auf dessen Gemeinsamkeiten mit der kommunistischen Sowjetunion auf motivischer Ebene hingewiesen wird.

Eltern und Herkunft sowie der Werdegang Koestlers bis zu Sklavenkrieg

Im Laufe der vergangenen Jahrzehnte gab es eine Reihe von Versuchen, Koestler eine ausschließliche – ungarische, österreichische, britische, zionistische, jüdische, kommunistische usw. – Identität zuzuschreiben. Der weltweiten Leserschaft erscheint er zumeist als antikommunistischer, angelsächsischer Autor, der das Ideal der Demokratie verteidigt, was nicht weiter verwundern kann, denn seine ersten drei literarischen Erfolge, die die kommunistische Bewegung bzw. das Spanien Francos kritisierten, d. h. die bereits genannten beiden Romane sowie *Ein spanisches Testament* über seine Zeit in Haft, wurden in englischer Übersetzung bekannt, und er verfasste die meisten seiner Werke, also alle Bücher ab dem Beginn der 1940er Jahre, auch auf Englisch. Dazu gehörten – um nur die erfolgreichsten zu nennen – die als Überblick über die beschriebene Epoche sehr aufschlussreichen und interessanten Memoiren *Pfeil ins Blaue. Bericht eines Lebens. 1905-1931* (*Arrow in the Blue*, 1952) und *Die Geheimschrift. Bericht eines Lebens 1932 bis 1940* (*The Invisible Writing*, 1954), die Sammlung seiner wichtigsten Essays *Der Yogi und der Kommissar. Auseinandersetzungen* (*The Yogi and the Commissar*, 1945), seine essayistische Abrechnung mit dem Kommunismus *Ein Gott der keiner war* (*The God that Failed*, 1950) und sein Sachbuch über die kaum haltbare, dafür aber umso nachdrücklicher ausgeführte These vom chasarischen Ursprung des Ostjudentums *Der dreizehnte Stamm. Das Reich der Khasaren und sein Erbe* (*Thirteenth Tribe*, 1976). Ebenfalls auf Interesse in der angelsächsischen Welt stieß eine weitere Anzahl an Betrachtungen über die Geistes- sowie Wissenschaftsgeschichte und Auseinandersetzungen mit Psychologie sowie Parapsychologie; abgerundet wird das Gesamtbild des Lebenswerkes von Koestler durch einige weniger anerkannte Romane – dabei ist dieses Lebenswerk angesichts der Dominanz

der englischsprachigen Texte hauptsächlich der angelsächsischen, genauer: der britischen Literatur zuzuordnen.

Seine Eltern beschrieb Koestler als nichtreligiöse Juden, den in Budapest aufgewachsenen Vater als „eine unglaubliche Mischung von Genie und Einfalt, von Erfindungsgeist und Naivität“²; dieser ließ sich immer wieder leicht für obskure Erfindungen wie etwa „radioaktive Seife“ begeistern, die er der verdutzten Familie dann mit Kommentaren wie „kolossal“, „grandios“, „epochemachend“, „fabelhaft“ und „titanisch“ (FE 23ff.) präsentierte. Die österreichische Mutter stammte von einer alten jüdischen Familie aus Prag ab, konnte aber ihren Frieden mit Ungarn nicht finden: „Obwohl sie beinahe ein halbes Jahrhundert in Budapest wohnte, hat sie nie aufgehört, die Magyaren als Barbaren zu betrachten; auch hat sie sich nie bemüht, wirklich Ungarisch zu lernen“, merkt Koestler über sie an. (FE 28) Selbst den Vornamen Arthur wählte sie für ihren Sohn aus, „weil er fremdländisch klang und es im Ungarischen kein Äquivalent für ihn gibt“³. Arthur wuchs zweisprachig auf, in der Schule und mit der Umwelt sprach er beinahe ausschließlich Ungarisch, zu Hause mit der Mutter nur Deutsch. 1919 übersiedelte die Familie Koestler nach Wien, wo Arthur 1922-1926 an der Wiener Technischen Hochschule ein Studium des Maschinenbaus aufnahm, das er 1926 in seiner Begeisterung für den Zionismus jäh aufgab. Er emigrierte dann nach Palästina, wo er nach einer Probezeit in einem Kibbuz zu seinem Leidwesen abgewiesen wird und sich dann mit verschiedensten Gelegenheitsarbeiten durchschlägt.

Durch einen Zufall wird er Nahostkorrespondent beim Verlags-
haus Ullstein, als dessen Journalist er 1929 von Jerusalem nach
Paris und 1930 von Paris nach Berlin kommt, wo er – dank seines
Verständnisses für technische Fragen und seiner Fähigkeit, diese
einem Laienpublikum verständlich darzulegen – ab 1930 eine ra-
sche und steile Karriere als wissenschaftlicher Redakteur der
„Vossischen Zeitung“ und zugleich als Auslandsredakteur der „BZ

2 Koestler 1993, S. 21. Nachfolgend im Haupttext unter der Sigle FE mit
Seitenangabe zitiert.

3 Koestler 1986, S. 19.

am Mittag“ machte, der er es 1931 zu verdanken hatte, als einziger Pressevertreter bei der Polarexpedition auf der Graf Zeppelin anwesend sein zu dürfen. Genauso impulsiv wie 1926 sein Entschluss war, das Studium aufzugeben und nach Palästina zu gehen, war 1931 seine Entscheidung, der kommunistischen Partei beizutreten. Als sich dies bei Ullstein schließlich nicht mehr verheimlichen ließ, wurde er entlassen. 1932-1933 unternahm er eine von der kommunistischen Partei unterstützte Reise in der Sowjetunion, in deren Verlauf er sich mit der dortigen Realität (u. a. die nicht funktionierende Post, verhungernde Bauern in der Ukraine, allgemeine Armut und Mangelwirtschaft, dem ersten Schauprozess in der Provinz) konfrontiert sah. Das Buch, das er über die Reise schreiben und das laut dem Plan der Sowjets in mehreren Sprachen erscheinen sollte, wurde in seiner ursprünglichen, von Koestler eingereichten Form abgelehnt, es erschien nur gekürzt auf Deutsch. Das Buch trägt den Titel *Von weißen Nächten und roten Tagen* und ist ein Dokument seiner kognitiven Dissonanz, zu deren Minderung Koestler versucht, den großen Widerspruch zwischen kommunistischer Lehre (bzw. Propaganda) und der Wirklichkeit in der damaligen Sowjetunion in Einklang zu bringen. Obwohl er alles, was nur irgendwie lobenswert erscheint, hervorhebt (z. B.: „Die bolschewistische Therapie für Industrieerkrankungen unterscheidet sich von der kapitalistischen Krisentherapie, wie die Rezepte des klinischen Diagnostikers von den Wunderkuren pathogonischer Mediziner.“⁴) und versucht, für die unübersehbaren Probleme in der Sowjetunion plausible Erklärungen und Entschuldigungen zu bieten, dürfte gerade dieses schonungslose Aufeinandertreffen mit der sowjetischen Realität – Koestler reiste, anders als andere damalige westeuropäische Besucher der Sowjetunion, die von der KP beeinflusst wurden, solo, also ohne Begleitung und dementsprechend ohne ständige ideologische Beeinflussung und Kontrolle im Land herum – der erste Schritt zu seiner Abkehr vom Kommunismus gewesen sein, hatte er doch die Verlogenheit der Propaganda nun selbst unmittelbar erleben können, so auch in Aschchabad den „ersten großen Schauprozess in Zen-

4 Koestler 2013, S. 78f.

tralasien“ (FE 371), dem er einen Tag lang folgte, ihm dann aber fernblieb: „Es war zu deprimierend.“ (FE 374)

In all diesen Jahren war Koestler, der über einen ungarischen Pass verfügte, im Grunde ständig zwischen Frankreich, Deutschland, Österreich und Ungarn auf der Reise, er verkehrte in unterschiedlichen deutschen, österreichischen und ungarischen Kreisen, bis er schließlich Ende 1940 in England Aufnahme fand. Deshalb ist es schwierig, eigentlich unmöglich, Koestler eindeutig auf eine einzige nationale Identität festzulegen, also ihn letztlich zu begrenzen. So traf er sich 1938 in Frankreich im wöchentlichen Rhythmus einerseits mit dem Deutschen Alfred Döblin und dem Österreicher Manès Sperber und andererseits mit den beiden Ungarn Ferenc Fejtő und Andor Németh; besonders nahe stand er Sperber und Németh.⁵ Und dabei wurden die unterschiedlichen politischen Sympathien dieser Autoren – zwischen Zionismus, Kommunismus und Antikommunismus – noch gar nicht berücksichtigt und ebenso wenig der Umstand der Abstammung aus dem Judentum: Eine eindeutige Zuordnung Koestlers zu einer einzigen Kategorie, einer einzigen Nationalität und politischen Ausrichtung dürfte, da diese sich im Laufe seines Lebens auch noch deutlich änderte, simplifizierend, ja unmöglich, letztlich falsch sein. (Mit Sicherheit lässt sich nur feststellen, dass Koestler kein gläubiger Mensch war. Seine reserviert-distanzierte Haltung gegenüber dem gläubigen Ostjudentum wandelte sich erst im Schatten des Holocausts zu einem Gefühl aus Respekt und Mitleid mit diesem, ohne aber einen Einfluss auf seinen Atheismus zu haben.) Die Versuche von George Mikes, aus Koestler einen vollumfänglichen Ungarn zu machen, indem er auf dessen ungarischen „football-patriotism“ und „stomach-patriotism“⁶ verweist, sind ebenso einseitig wie Joseph P. Strelkas Bemühungen, Koestler mit der folgenden, im Übrigen nach dem Betrachten deutschsprachiger Fernsehinterviews mit Koestler nicht als stichhaltig erscheinenden Argumentation als reinen Österreicher dastehen zu lassen: „[er hatte] in seinem Deutsch einen leichten englischen Akzent und ebenfalls

⁵ Szívós 2006, S. 73.

⁶ Mikes 1983, S. 16 und 29.

keine Spur eines ungarischen. Obwohl aber seine Aussprache oft berlinerisch klingt, finden sich in der Wortwahl immer wieder Austriazismen [...]“⁷.

Arthur Koestler war schon aufgrund der Herkunft seiner Eltern tief in der österreichischen und ungarischen Kultur verwurzelt, außerdem vollzog sich seine Kindheit und Jugend, seine Sozialisierung in diesen Kulturen – denen beiden gegenüber er übrigens sein Leben lang loyal blieb; nach 1940 fand er Zutritt zur britischen Kultur, die er aus den verschiedensten Gründen tief verehrte und in der er sich rasch zurecht fand. In den Jahren, in denen die hier behandelten Romane entstanden, war der österreichische Aspekt sicherlich am stärksten bestimmend, und auch später verlor er nie völlig an Bedeutung.

Das Vorspiel zu *Sonnenfinsternis*: *Der Sklavenaufstand* bzw. *Die Gladiatoren*

In *Sonnenfinsternis* sagt die Figur des loyalen Kommunisten Iwanoff in einem Gespräch außerhalb der Verhörsituation u. a. zu Rubaschow, der Hauptfigur des Werkes, als er über das revolutionäre Handeln spricht:

Mitleid, Gewissen, Ekel, Verzweiflung, Büßertum sind für unsergleichen widerliche Ausschweifungen, transzendentaler Bordellzauber. [...] Die größte Versuchung für unsereinen heißt: der Gewalt abschwören, Buße tun, den Frieden mit sich selbst erlangen. Die meisten großen Revolutionäre sind dieser Versuchung erlegen, von Spartacus bis Danton und Dostojewsky; sie ist die klassische Form des Verrats an der Sache.⁸

Diese Stelle stellt in *Sonnenfinsternis* die einzige direkte Bezugnahme auf Koestlers Spartacus-Roman, den ersten Teil seiner Trilogie über das Scheitern der kommunistischen Revolution und Bewe-

⁷ Strelka 2006, S. 10f.

⁸ Koestler 2021, S. 142. Nachfolgend im Haupttext unter der Sigle SF mit Seitenangabe zitiert.

gung, dar – und fasst die zentrale Problematik jenes Werkes, das unter äußerst widrigen Umständen, gefährdet durch mehrmalige monatelange Unterbrechungen, entstanden war – Koestler selbst nannte die Ausarbeitung und Niederschrift „so etwas wie ein Hindernisrennen“ (FE 470) –, kompakt zusammen. Mit der Arbeit an dem historischen Roman *Der Sklavenkrieg* begann Koestler 1934 in Paris nach seiner Reise in der Sowjetunion, beenden konnte er ihn erst im Sommer 1938. Diese Jahre waren zugleich auch für ihn persönlich turbulent, denn er hielt sich in diesem Zeitraum in Frankreich und danach in Francos Spanien auf, wo er verhaftet, zum Tode verurteilt und schließlich auf Druck der internationalen Öffentlichkeit freigelassen wurde. Ergebnis dieser nervenaufreibenden Haft war sein in der Zwischenzeit verfasstes Buch *Ein spanisches Testament*, in dem er die Haft beschreibt und das als Sachbuch 1937 zuerst auf Englisch als *Spanish Testament* erschien und Koestler bekannt machte. Die deutsche Ausgabe kam ein Jahr später heraus.

Der Sklavenaufstand ist der erste Band der Trilogie, die sich „mit der Ethik der Revolution beschäftigt“, konkret mit „der Frage nach dem Zweck und den Mitteln“. Die Aussage des Werkes ist deprimierend, denn es zeigt, wie „Spartakus aber vor dem letzten Schritt zurück[schrickt] – der Liquidierung der abtrünnigen Kelten [...] und der Errichtung einer rücksichtslosen Tyrannei“, wodurch er „seine Revolution zur Niederlage [verurteilt]“. (FE 477)

Koestlers Interesse für die Gestalt des Spartacus wurde durch die Verwendung des Namens durch marxistische Sozialisten für ihre Vereinigung – zunächst Spartakusgruppe, dann Spartakusbund – geweckt (FE 469). Er nennt keinerlei literarischen Quellen oder Vorbilder für sein Werk, sondern verweist nur auf Lexika und die kurzen Nennungen des Spartacus in den – teilweise auch noch verlorengegangenen – Schriften antiker Autoren (Livius, Plutarch, Appian, Florus und Sallust). In der Forschungsliteratur zu Koestler stößt man immer wieder auf Verweise auf den 1933 veröffentlichten Roman *Spartacus* des schottischen Autors Lewis Grassie Gibbon (eigentlich: James Leslie Mitchell), eines Autors, der sich in seinen literarischen Werken in erster Linie auf Schottland konzentrierte und außerhalb Großbritanniens so gut wie unbekannt

war und das auch geblieben ist. Allerdings gibt es in seiner Ausgestaltung des Stoffes keine Parallelen zu Koestlers Roman. Ebenso wird es in diesem Zusammenhang in der Fachliteratur mehrfach von Raffaello Giovagnolis Roman *Spartaco* aus dem Jahr 1874 erwähnt, der Koestler aber als romantisierender Abenteuerroman mit diversen eingestreuten Intrigen und Liebesgeschichten sicherlich nicht im geringsten als Vorlage dienen konnte. Er erwähnt diese Werke auch nirgendwo, ebenso wenig, wie er später den 1951 veröffentlichten Roman *Spartacus* von Howard Fast nennt, der zum Leidwesen Koestlers⁹ anstatt seines eigenen Buches zu dieser Thematik als Vorlage für die Hollywood-Verfilmung unter der Regie von Stanley Kubrick diente, wobei er diesen Roman aber gekannt haben dürfte. (Wenn Gibbons oben erwähnter Roman einen Einfluss auf spätere Spartacus-Darstellungen hatte, so könnte wegen des Aspekts der Sexualität, der bei Koestler gar nicht vorkommt, Fast's Ausarbeitung des Stoffes ein Beispiel für so eine Beeinflussung sein.) Es gibt allerdings zumindest zwei Werke über Spartacus, die Koestler durchaus hätte kennen und die als Inspirationsquelle hätten wirken können, die aber bis dato von der Forschung nicht berücksichtigt worden sind: Einerseits das bereits 1919 auf Ungarisch veröffentlichte Bändchen *Spartacus élete* [*Das Leben des Spartacus*] des kommunistischen Autors Béla Illés sowie das eher als Jugendbuch anzusehende Werk *Spartak* von Wassili Jan (eigentlich: Wassili Grigorjewitsch Jantschewezki) von 1933, also gerade dem Jahr, in dem Koestler die Sowjetunion bereiste. Beide Werke unterscheiden sich allerdings deutlich von Koestlers Buch: Während Illés mit seinem Werk eine Art Pionierarbeit in der Verbreitung von Wissen über den Sklavenführer in Ungarn leistete und bei seinem Text fraglich ist, inwieweit dieser überhaupt als fiktional und nicht vielmehr als eine Art populärwissenschaftliche Wissensvermittlung auf marxistischer Grundlage anzusehen sei, bei der er u. a. auf das ungenügende Entwicklungsniveau der Produktionsmittel im alten Rom verweist,¹⁰ ist bei Jan der fiktional-literarische Charakter unübersehbar, wobei hier

⁹ MacAdam 2022, S. 370.

¹⁰ Illés 1945, S. 23.

trotz des Titels die tatsächliche Zentralgestalt der junge Sklave Geta ist, der sich Spartacus anschließt. So unterschiedlich Jans und Koestlers Buch auch sind, so gibt es ein Motiv, das sowohl bei Jan als auch bei Koestler anzutreffen ist: Spartacus als absolut idealisierte Figur spricht bei Jan zu seinen Leuten darüber, dass sie einen „Staat des Sonnenscheins und der Freude“¹¹ gründen würden, was bei Koestler als „Sonnenstaat“¹² anzutreffen ist, als das Projekt einer kommunistischen Kommune, das dann aber scheitert. Der Bezug zu Campanellas *Der Sonnenstaat* ist dabei offensichtlich. Die Beschreibung dieses Versuchs der Errichtung einer auf Gleichheit basierenden Ordnung in Form eines Staates bzw. einer Stadt – später in Koestlers Roman ist nicht mehr von einem Sonnenstaat, sondern von einer Sonnenstadt die Rede (SK 309) – durch das Sklavenheer ist historisch nicht belegbar, der historische Spartacus wollte eigentlich mit seinen Leuten nach Norden vordringen und Italien verlassen. Dieser Plan des Spartacus, einen eigenen Staat zu gründen, ist eine Erfindung und steht bei Koestler sinnbildlich für den Versuch in der Sowjetunion, nach der Revolution von 1917 eine neue, gerechte Ordnung zu errichten, und für das Scheitern dieser friedlichen Fortführung der russischen Revolution.

Die Arbeit an dem Roman mache Koestler „viel Freude“, doch er beschloss, „nie wieder einen historischen Roman zu schreiben“ (FE 475). Einer der wichtigsten Gründe dafür war die Erkenntnis, wie problematisch, letztlich unmöglich es doch ist, nicht nur die Äußerlichkeiten der Vergangenheit historisch korrekt zu beschreiben, sondern auch die Denkweise, die Attitüde der Menschen vergangener Zeiten zu rekonstruieren. Aus dieser Erkenntnis resultierte offensichtlich auch der Entschluss Koestlers, deutlich unverschlüsselter und zeitlich nicht versetzt über die Schattenseiten der kommunistischen Revolution zu schreiben.

11 In der ungarischen Übersetzung: „a napfény és az öröm állama“ (Jan 1954, S. 68).

12 Koestler 2022, S. 175. Nachfolgend im Haupttext unter der Sigle SK mit Seitenangabe zitiert.

Sonnenfinsternis – Persönliche Bezüge Koestlers und Entstehung

Über die Zeit seines Lebens, in der er sich für die kommunistische Sache begeisterte, schrieb Koestler rückblickend:

Ich war 26 Jahre alt, als ich in die Kommunistische Partei eintrat, und 33, als ich sie verließ. Die Jahre dazwischen waren meine besten Jahre sowohl dem Alter nach als auch wegen der bedingungslosen Hingabe, die sie ausfüllte. Nie zuvor oder nachher schien das Leben so übertoll an Sinn wie während dieser 7 Jahre.¹³

So ist es auch nicht weiter verwunderlich, wie groß die Enttäuschung Koestlers war, als er die Substanzlosigkeit und Verlogenheit der Lehre sowie der Propaganda der kommunistischen Partei(en) erkennen musste. Dementsprechend bilden die Grundlage für den Roman seine bereits erwähnten eigenen Erfahrungen während der Reise in der Sowjetunion und jene, die er über Jahre hinweg mit der Parteidisziplin, mit Kritik und Selbstkritik innerhalb der Partei erlebte, erleben und erleiden musste. Sicherlich handelte es sich dabei um einen schleichenden Prozess, und anfänglich war er noch bereit, die ihm gegenüber innerhalb der Partei vorgebrachte Kritik zu akzeptieren und den Fehler bei sich selbst zu suchen, doch im Laufe der Jahre war er mit einer Reihe solcher und anderer ungerechtfertigter Angelegenheiten konfrontiert wie etwa den Widersprüchen im Umgang der KP mit Kunst und Literatur, aber auf einer viel grundsätzlicheren und für den Frieden sowie das Leben der europäischen Bevölkerung unmittelbar bedrohlichen Ebene auch mit den Ungereimtheiten im Umgang der Kommunisten mit den Sozialdemokraten und den Nazis, die ihren traurigen Höhepunkt 1939 im Molotow-Ribbentrop-Pakt fanden. Einen mittelbaren Eindruck übten auf Koestler die Erzählungen von Eva Striker aus, die er in der Sowjetunion kennengelernt hatte und die danach in der Lubjanka in Moskau anderthalb

13 Koestler 1971, S. 303. Nachfolgend im Haupttext unter der Sigle AB mit Seitenangabe zitiert.

Jahre vom Geheimdienst schikaniert worden war. Sie kam auf österreichische Bemühungen hin frei und ging nach London, wo Koestler und sie sich im Spätherbst 1938 trafen und sich über ihre Gefängniserfahrungen austauschten.¹⁴ Insofern fanden Koestlers eigene Erfahrungen von seinem Gefängnisaufenthalt in Spanien in der Beschreibung der psychischen Zustände in der Haft und bei den Verhören Eingang in das Werk. Hinzu kamen weitere Berichte über die sowjetischen Massenverhaftungen und die Schauprozesse, die Koestler umso mehr beeindruckten, da er einige der im Laufe dieser Prozesse Verurteilten zuvor persönlich kennengelernt hatte und davon überzeugt war, dass sie die ihnen vorgeworfenen Verbrechen nicht begangen hatten, sondern unschuldig waren. Umso mehr schockierte, verstörte und entgeisterte ihn, dass ihm bekannte, der Partei gegenüber integrale Altkommunisten in den Schauprozessen vollkommen absurde Anklagen als wahr zugeben und Straftaten beschreiben, die sie mit Sicherheit nicht verübt hatten.

Die Niederschrift des Romans erfolgte in den Jahren 1938-1940, die für den Autor erneut sehr bewegt verliefen. Koestler, der sich ja innerlich bereits von der Sowjetunion gelöst hatte, wurde 1939 in Frankreich als sowjetischer Agent interniert und dann in Hausarrest entlassen. Während er noch am deutschen Romantext schrieb, begann seine damalige Lebensgefährtin Daphne Hardy (1917-2003) mit der englischen Übersetzung. 1940, nach dem Ausbruch des Krieges und dem Einmarsch der Wehrmacht in Frankreich, flohen beide und wurden auf der Flucht getrennt. Daphne Hardy schmuggelte das Manuskript nach England, auch der englische Titel *Darkness at Noon* stammte von ihr, da zu der Zeit, als über diesen entschieden werden musste, kein Kontakt zwischen den beiden bestand. Im Nachhinein war Koestler, der in der Zwischenzeit über die Route Marseille-Casablanca-Lissabon-Bristol nach England gekommen war, mit der Wahl des Romantitels durchaus zufrieden, auch weil das Manuskript noch gar keinen endgültigen Titel besaß, als er es Hardy überlassen hatte – als mögliche Alternativen waren vorgesehen: *Circulus Vitiosus*, *The Vi-*

¹⁴ Weßel 2021, S. 237.

cious Circle, *Der Zirkelschluss* und auch einfach der Familienname der Hauptgestalt – *Rubaschow*. Der Roman erschien 1940 auf Englisch, die deutsche Rückübersetzung 1946 und nach der Auffindung des Originalmanuskripts in der ursprünglichen Form 2018.

Zu Anfang hatte Koestler den Plan, das Werk über vier bis fünf Verhaftete und ihre Zeit im Gefängnis sowie ihre Verurteilung zu schreiben, doch sein Interesse verlagerte sich im Laufe der Ausarbeitung immer deutlicher auf die Psychologie der Angeklagten in den Schauprozessen und vor allem auf das bereits erwähnte Problem, dass angeklagte, gegenüber der Partei loyale Altbolschewisten Verbrechen zugaben, die sie nicht begangen hatten, ja nicht einmal hätten begehen können.

Inwieweit Koestler außer den eigenen Erlebnissen und den Erzählungen Strikers noch auf andere Quellen zugriff, ist nicht mit letzter Gewissheit zu klären. Es selbst bestritt, das 1939 in England veröffentlichte Buch *I Was Stalins Agent* von General Walter Kriwitskij zu der Zeit gelesen zu haben, als er selbst noch an *Sonnenfinsternis* arbeitete. Zwar wies er selbst auf deutliche Übereinstimmungen zwischen dem Tatsachenbericht Kriwitskijs und seinem Roman hin, doch behauptete er, er habe das Buch des Generals „erst einige Jahre später“ (FE 314) gelesen. Allerdings scheint Koestler in seinen Mitteilungen nicht immer und unbedingt zuverlässig zu sein, es gibt Anzeichen dafür, dass er es mit der Wahrheit nicht immer ganz genau nahm, so z. B. als es im Zusammenhang mit der Rückübersetzung von *Sonnenfinsternis* ins Deutsche um die Frage ging, ob er noch Teile des Originalmanuskripts in Form von Durchschlägen besitze bzw. etwas über die Existenz eines vollständigen Manuskripts wisse.¹⁵ Doch ganz gleich, ob die Parallelen zu dem Sachbuch in Koestlers Roman unabhängig von Kriwitskijs Buch entstanden sind oder ob er sie von dort übernommen hat: Es besteht kein Zweifel über die Realitätsnähe der Darstellung in *Sonnenfinsternis*.

15 Weßel 2021, S. 245.

***Sonnenfinsternis* – Der Roman**

Dem Roman sind in der Ausgabe in Originalform des deutschsprachigen Manuskripts Sätze vorangestellt, die keinen Zweifel über den Realitätsbezug des Buches aufkommen lassen: „Die Personen dieses Romans sind fiktiv. Die historischen Begebenheiten, die ihnen das Gesetz ihres Handelns vorschrieben, sind real.“ (SF 20) Auch wenn im Text selbst keine historischen Namen (also etwa Lenin, Stalin, Hitler) genannt werden, so sind die gemeinten Personen doch leicht erkennbar – so auch in der Passage, in der Rubaschow eine alte Fotografie betrachtet:

Die Hälfte der bärtigen Männer von der alten Photographie lebte nicht mehr. Ihre Namen durften nicht genannt, ihr Gedächtnis nur mit Flüchen beschworen werden. Eine Ausnahme bildete nur der Alte mit den geschlitzten Tatarenaugen, der Führer von einst, der rechtzeitig gestorben war. Er wurde als Gottvater verehrt und No. 1 als der Sohn, dabei wurde überall gemunkelt, daß No. 1 das Testament des Alten gefälscht habe, um seine Nachfolge anzutreten. (SF 67)

Auch die Schauplätze werden nicht konkret benannt, der Ort der Handlung – offensichtlich Moskau – ebenso wenig wie in Rubaschows Rückblicken die „mitteldeutsche Stadt“ (SF 44) bzw. „Belgien“ (SF 68). Durch die Namen der Figuren (Rubaschow, Arlowa, Bogrow, Iwanoff, Gletkin, Wassilij) liegt der Schauplatz der Handlung deutlich erkennbar in einer Stadt, die das Zentrum eines Landes ist, in dem – wie das aus dem Romantext hervorgeht – früher ein Zar herrschte, der durch eine kommunistische Revolution entmachtet wurde. Die Blicke ins Ausland und der Verweis auf das dort herrschende „Männchen mit dem schwarzen Schnurrbart“ (SF 192) sind ebenso eindeutig.

Im Text herrscht die personale Erzählsituation vor, wobei der Leser die Innensicht der Hauptfigur, des verhafteten Rubaschow, mitgeteilt bekommt, dessen Denken und Fühlen ausführlich dargestellt wird. Lediglich in Abschnitt 2 des Kapitels *Das zweite Verhör*, das ein Gespräch der beiden verhörenden Offiziere Iwanoff und Gletkin beinhaltet, sowie in Abschnitt 1 des abschließenden

Kapitels *Die grammatikalische Fiktion*, in dem die Tochter des Hausmeisters Wassilij den Zeitungsbericht über Rubaschows Verhandlung und seine Verurteilung zum Tode vorliest, kommt auch die personale Innensicht bei den männlichen Figuren vor. Entsprechend der tragischen Thematik – in vier Kapiteln wird gezeigt, wie der im Sinne der Anklage unschuldige Rubaschow schließlich bereit ist, sich schuldig zu bekennen, um der Partei nicht zu schaden – findet sich hier ein ironiefreies Erzählen in einer sachlichen, unpoetischen Sprache. Höhepunkt der ersten drei Kapitel ist jeweils ein Verhör, wobei – unterbrochen durch die Rück Erinnerungen Rubaschows zwischen den Verhören – dargestellt wird, wie der Angeklagte von Verhör zu Verhör in seinem Widerstand nachlässt und schließlich aufgibt. Dass der Schauplatz der beschriebenen Handlung fast ausschließlich das Gefängnis ist und es lediglich durch die Erinnerungen Rubaschows Handlungselemente gibt, die außerhalb dessen angesiedelt sind, sorgt für eine klaustrophobische Atmosphäre. Der Prozess, das Geständnis und die Verurteilung Rubaschows werden, wie bereits erwähnt, im 4. Kapitel indirekt gestaltet.

Das Vorbild für Rubaschow war hinsichtlich der Haltung der Figur Nikolai Bucharin (1888-1938): „Rubaschows letzte Rede, mit dem Nachdruck auf den letzten noch zu leistenden Dienst, als warnendes Beispiel für andere zu dienen, war eine Paraphrase von Bucharins Geständnis beim Moskauer Prozeß von 1938 [...]“ (AB 325) schreibt Koestler selbst in seinen Erinnerungen. Rubaschows Äußeres basiert hingegen auf zwei Personen, auf Leo Trotzki (1879-1940) und Karl Radek (1885-1939). Auch wenn Koestler von der Unschuld der genannten realen Personen im Sinne der Anklage überzeugt war, so sind sie nicht frei von Schuld, die andere Menschen das Leben gekostet hat. Und das trifft auch auf Rubaschow zu. So erfahren wir im Roman aus den Erinnerungen Rubaschows von zumindest drei Anlässen, bei denen er Verrat begangen hat: Im Namen der Partei an dem deutschen Kommunisten Richard, der sich nicht an die Parteiläson hielt, ebenfalls im Namen der Partei an den Genossen in Belgien, von denen deshalb der eine, „der kleine Löwy“, in seiner Verzweiflung Selbstmord beging, und an seiner Geliebten,

Arlowa, die von den sowjetischen Behörden verhaftet, verhört und hingerichtet wird, ohne dass Rubaschow etwas in ihrem Interesse unternommen hätte. In sein Tagebuch notierte Rubaschow seinen Grundsatz: „[F]ür uns war die Frage des subjektiven guten Glaubens immer uninteressant. Wer unrecht behält, muß bezahlen, wer recht behält, dem wird die Schuld erlassen“ (SF 207). Begriffe und Worte wie ‚Moral‘, ‚Ethik‘, ‚Anstand‘ kommen hier nicht vor – diese Denkweise Rubaschows wird auch in dem Dialog deutlich, den er mittels Klopfzeichen mit dem in der Nachbarzelle Nr. 402 einsitzenden zaristischen Offizier führt. 402 fragt:

Haben Sie keinen Funken Ehre im Leib? [...]
Unsere Ehrbegriffe sind verschieden. [...]
Es gibt nur einerlei Ehre. Für seine Idee leben und krepieren.
[...]
Ehre heißt nuetzlich sein ohne Eitelkeit. [...]
Ehre ist Anstand – nicht Nuetzlichkeit. [...]
Wir haben den Anstand durch Konsequenz ersetzt. (SF 158)

Das Bild von Rubaschow, das aus seinen Tagebucheintragungen und Erinnerungen entsteht, macht ihn nur bedingt zu einer Identifikationsfigur. Er hat offensichtlich über eine lange Zeit hinweg selbst in seinem Privatleben im Sinne der KP gehandelt, die den Nutzen jeder Handlung und jedes Verhaltens als oberste Priorität ansieht. Deshalb ist er in den Augen der Partei schuldig geworden, was er selbst anerkennt:

Ich bekenne mich schuldig, sentimentalen Regungen gefolgt und damit in Widerspruch zur historischen Logik geraten zu sein. Ich habe dem Wimmern der Geopferten mein Ohr geliehen und wurde dadurch taub gegen die Argumente, die zu ihrer Opferung zwangen. Ich bekenne mich schuldig, die Frage nach Schuld und Unschuld höher gestellt zu haben als die Frage nach Nützlichkeit und Schädlichkeit. (SF 171)

Der Logik der angeführten Argumente entsprechend ist er schließlich seinen Grundsätzen, die die Grundsätze der KP waren, untreu geworden, somit findet er sich auch im Unrecht wie-

der, wofür er bezahlen muss. Der letzte Dienst, den er der Partei erweisen kann, ist, in einem Prozess als „abschreckendes Beispiel“ (SF 174) zu fungieren, seine Aufgabe besteht seinem Verhörer nach darin, „den Massen begreiflich zu machen, daß Opposition ein Verbrechen ist und Oppositionelle Verbrecher sind. [...] Ihre Aufgabe [...] ist, zu vermeiden, daß Sie Sympathie und Mitleid erwecken“. (SF 211) Diese Aufgabe erfüllt Rubaschow dann auch.

Die kritische Wirkung des Romans beruht darauf, dass die inhumane Vorgehensweise der Sowjetdiktatur in der Weise gezeigt wird, dass die die Inhumanität erleidende Hauptgestalt der Denkweise der Kommunisten zustimmt und bereit ist, sich instrumentalisieren zu lassen. Ein schlimmerer Grad der Entmenschlichung ist nur schwer vorstellbar.

Die Kritik an der kommunistischen Bewegung und der Sowjetunion war für alle zeitgenössischen Leser offensichtlich, dabei gibt es noch zwei Systeme, die, wenn auch nicht durch direkte Beschreibungen oder Darstellungen im Romantext, angesprochen werden. Hitlerdeutschland, also der Nazismus, erscheint durch Anspielungen, die mehrfach im Laufe der Handlung vorkommen. Bevor Rubaschow verhaftet wird, träumt er zum ersten Mal von Uniformierten, „die die kleidsame Tracht der Praetorianer der deutschen Diktatur“ tragen, auf der „das mit aggressiven Widerhaken ergänzte Kreuz“ (SF 22f.) zu sehen ist, und Hitlers bereits erwähnte Nennung als „Männchen mit dem schwarzen Schnurrbart“ (SF 192) kurz vor dem Ende der Handlung erinnert noch einmal an Nazi-Deutschland. Die Unmenschlichkeit Hitlerdeutschlands musste den Lesern nicht weiter dargelegt werden, die mehrfachen Anspielungen auf den Nationalsozialismus weisen auf die menschenverachtenden Gemeinsamkeiten der beiden Regime hin.

Zugleich findet sich am Anfang des Kapitels *Das zweite Verhör* ein Zitat des kirchenkritischen Chronisten Dietrich von Nieheim aus dem Jahr 1411, das unübersehbare Übereinstimmungen mit dem aufweist, was Koestler als Einstellung und Vorgehensweise der kommunistischen Partei erlebt und in seinem Werk dargestellt hat: Der einzelne Mensch besitzt keinerlei Wert.

Wird die Existenz der Kirche bedroht, so ist diese sogar von den Moralgesetzen dispensiert. Der Zweck der Einheit heiligt jedes Mittel, List, Trug, Gewalt, Geldspenden, Kerker, Tod. Denn alle Ordnung ist um der Gesamtheit willen da, und der einzelne muß dem allgemeinen Wohle weichen. (SF 96)

Das Zitat steht für sich, es wird im Romantext auch keinerlei Bezug darauf genommen, doch ist offensichtlich, dass der nichtreligiöse Koestler die von ihm dargestellten Verhaltensweisen auch schon viel früher in der Menschheitsgeschichte zu entdecken glaubte und dem Leser die Frage zur eigenen Beantwortung überließ, ob man wirklich darauf vertrauen dürfe, dass sich der Missbrauch und die Pervertierung eines Gedankengebäudes im Interesse des sowohl seelischen als auch körperlichen Wohls der Menschheit sowie des daraus entspringenden ideologischen und staatlichen Systems nicht mehr wiederholen werden.

Quellenverzeichnis

- Illés, Béla: Spartacus. Budapest: Officina 1945.
Jan, Vaszilij: Spartacus. Budapest: Ifjúsági könyvkiadó 1945.
Köröndy, Zsuzsanna: Arthur Koestler. Harcban a diktatúrákkal [Arthur Koestler. Im Kampf mit den Diktaturen]. XX. Budapest: Század Intézet 2007.
Koestler, Arthur: Abschaum der Erde. Wien / München / Zürich: Molden 1971.
Koestler, Arthur: Als Zeuge der Zeit. Frankfurt am Main: Fischer 1986.
Koestler, Arthur: Autobiographische Schriften. Frühe Empörung. Frankfurt am Main / Wien: Büchergilde Gutenberg 1993.
Koestler, Arthur: Von weißen Nächten und roten Tagen. Wien: Promedia 2013.
Koestler, Arthur: Sonnenfinsternis. Coesfeld: Elsinor 2021.
Koestler, Arthur: Der Sklavenkrieg. Coesfeld: Elsinor 2022.
Levene, Mark: Arthur Koestler. New York: Frederick Ungar Publishing Co. 1984.
MacAdam, Henry: Das Gesetz des Umwegs. In: Arthur Koestler: Der Sklavenkrieg. Coesfeld: Elsinor 2022, S. 365-383.
Mikes, George: Arthur Koestler. The Story of a Friendship. London: Andre Deutsch 1983.
Strelka, Joseph P.: Arthur Koestler. Autor – Kämpfer – Visionär. Tübingen: Francke 2006.
Szívós, Mihály: Koestler Arthur. Budapest: Typotex 2006.
Weßel, Matthias: Zur Entstehungs- und Textgeschichte von Arthur Koestlers Roman „Sonnenfinsternis“. In: Arthur Koestler: Sonnenfinsternis. Coesfeld: Elsinor 2021, S. 234-249.

Gábor Kerekes

Dr. habil. Gábor Kerekes

ORCID: 0000-0001-9943-747X

Institute of Germanic Studies

Faculty of Humanities

ELTE University, Budapest

Rákóczi út 5

1088 Budapest, HUNGARY

E-Mail: kerekes.gabor@btk.elte.hu

Sichtbare und unsichtbare Gewalt im *Prozess* von Franz Kafka

Paola Di Mauro (Universität Messina, Italien)

Abstract Deutsch:

Die Studie bietet eine textimmanente Analyse von Franz Kafkas *Der Prozess* im Hinblick auf das Thema der Gewalt, das auf verschiedenen Ebenen des Werks präsent ist (1. Die Kunst der Gewalt). Der Fokus liegt dabei auf der thematischen Präsenz zweier Strafparadigmen: Dem vormodernen Paradigma, in dem Gewalt sichtbar und körperlich ist, und dem modernen Paradigma, in dem Gewalt unsichtbar wird und das Strafsystem von der körperlichen Bestrafung zur Disziplinierung der Psyche des Verurteilten übergeht. Diese Analyse orientiert sich am Analyseraster von Foucaults *Überwachen und Strafen* (1975), wonach Vormoderne und Moderne und ihre Strafparadigmen nicht in chronologischer Abfolge, sondern häufig parallel zueinander existieren (2. Zwei Paradigmen der Bestrafung: Ein Analysemodell). Anhand des vorgeschlagenen Analysemodells werden folgende Aspekte in Kafkas Werk beleuchtet: Die versteckten Folterszenen während des Prozesses, die auf ein vormodernes Strafsystem verweisen; die Bürokratisierung des modernen Rechtsstaates, in dem die körperliche Bestrafung verschwindet und stattdessen die Disziplinierung der „Psyche“ des Verurteilten in den Vordergrund tritt (3. Bürokratisierung und Psychologisierung); sowie das permanente Verschweigen von Prozesswissen, das Züge eines inquisitorischen Systems trägt und vom Protagonisten Joseph K. als „absurd“ empfunden wird (4. Verborgenes Wissen und aufgeklärte Vernunft). Diese juristisch-strafrechtlichen Themen, die Teil der Ausbildung des Schriftstellers waren, tauchen in Kafkas literarischem Werk erstmals im *Prozess* auf. Sie werden im Roman literarisch beleuchtet und in ihrer „Logik“ dekonstruiert (5. Das Gesetz als menschliche Schöpfung). Auf diese Weise erweist sich Kafkas Werk, dessen literarisches Schreiben maßgeblich von seiner historisch-juristischen Dimension geprägt ist, als ein bedeutendes Zeugnis seiner Epoche, das zugleich zentrale Aspekte der zeitgenössischen Welt beleuchtet.

Schlüsselwörter: Kafka, Gewalt, Rechtsstaat, Moderne, Vormoderne, Zerfall der Österreichisch-Ungarischen Monarchie

Visible and Invisible Violence in *The Trial* by Franz Kafka

Abstract English:

The study offers a text-immanent analysis of Franz Kafka's *The Trial* with regard to the theme of violence, which is present at various levels of the work (1. The Art of Violence). The focus is on the thematic presence of two penal paradigms: the pre-modern paradigm, in which violence is visible and physical, and the modern paradigm, in which violence becomes invisible and the penal system moves from corporal punishment to the disciplining of the psyche of the convict. This study uses the analytical framework of Foucault's *Discipline and Punish* (1975), according to which premodernity and modernity and their penal paradigms do not exist in chronological sequence, but often in parallel to each other (2. Two Paradigms of Punishment: an Analytical Model). On the basis of the proposed analytical model, the following aspects of Kafka's work are examined: the hidden scenes of torture during the trial, which point to a pre-modern penal system; the bureaucratisation of the modern constitutional state, in which corporal punishment disappears and instead the disciplining of the 'psyche' of the convict comes to the fore (3. Bureaucracy and Psychology); and the permanent concealment of procedural knowledge, which bears the hallmarks of an inquisitorial system and is perceived as 'absurd' by the protagonist Joseph K. (4. Hidden Knowledge and Enlightened Reason). These legal and penal themes, which were part of the writer's education, first appear in Kafka's literary work in *The Trial*. In the novel, they are examined from a literary point of view and deconstructed in their 'logic' (5. The law as a human creation). In this way, Kafka's work, whose literary writing is profoundly shaped by its historical and legal dimensions, proves to be a significant testament to its time, while also illuminating key aspects of the contemporary world.

Keywords: Kafka, violence, rule of law, modernity, pre-modernity, dissolution of Austria-Hungary

Kunst der Gewalt

Die folgende Analyse schlägt eine textimmanente und thematische Lektüre von Franz Kafkas *Der Prozess* vor, die auf der Präsenz zweier miteinander verbundener Paradigmen der Bestrafung im Text beruht: des vormodernen Paradigmas, das durch die sichtbare Gewalt der Bestrafung im öffentlichen Raum gekennzeichnet ist, und des modernen Paradigmas, das durch eine unsichtbare Gewalt geprägt ist, die sich aus dem öffentlichen Raum zurückzieht und hinter den Kulissen wirkt. Diese Unterscheidung zwischen Moderne und Vormoderne orientiert sich an dem von Michel Foucault in *Überwachen und Strafen* (1975) vorgestellten Analysemodell, das zeigt, dass die beiden kulturellen Szenarien nicht strikt voneinander getrennt sind, sondern sich bis zu einem gewissen Grad überschneiden und parallel existieren.

Vor diesem Hintergrund erweist sich *Der Prozess* als ein *historisches Dokument*, das den rechtsgeschichtlichen Kontext seiner Zeit in seiner ganzen, zum Teil widersprüchlichen Komplexität widerspiegelt. Neben diesem historischen Eigenwert ist Kafkas Werk vor allem in semiotischer Hinsicht als ‚offenes Kunstwerk‘ zu betrachten:¹ Kafka schrieb sein Werk in nicht-linearer Abfolge, was dem Text einen sichtbaren fragmentarischen Charakter verleiht. Dies erklärt sich aus der Entstehungsgeschichte: Kafka schrieb das Romanfragment zwischen Juli/August 1914 und Januar 1915,² riss dann 161 Blätter mit fertigen, halbfertigen und skizzierten Abschnitten aus seinem Notizbuch und übergab sie 1920 an Brod, der diese Konvolute als abgeschlossene Texteinheiten betrachtete, sie in Kapitel unterteilte, die fertigen von den unfertigen Teilen trennte und eine narrative Reihenfolge festlegte. So wurde das Romanfragment, nur neun Monate nach dem Tod des Autors unter dem Titel *Der Prozess* (1925) erstmals als vollständiger Roman veröffentlicht.³ Die erste Form der Gewalt, die Kafkas Text in dieser Hinsicht erfahren hat, ist die Missachtung der ausdrücklichen Anweisung des Schriftstel-

1 Eco 1973.

2 Vgl. u. a. Alt 2005, S. 388.

3 Kafka 1925.

lers, seine Manuskripte und alle unveröffentlichten Werke nach seinem Tod zu vernichten. Dennoch muss die Veröffentlichung dieses Materials als ein unvermeidlicher Akt der Gewalt betrachtet werden, den Kafka vermutlich selbst beabsichtigte, als er sein Material seinem engen Freund und Verwalter Max Brod anvertraute, ohne den Kafkas Werke nie bekannt geworden wären und die Weltliteratur nicht bereichert hätten.⁴

Eine im Wesentlichen ähnliche Kapitelfolge wie bei Brod findet sich in der Ausgabe *Der Proceß*, die 1990 im Rahmen der Kritischen Kafka-Ausgabe im Fischer Verlag erschienen ist.⁵ In dieser von Malcolm Pasley herausgegebenen Ausgabe wird die „kohärente“ Entwicklung der Brod-Ausgabe beibehalten, und so folgen die Kapitel auch der prozessualen Abfolge,⁶ die auch für die vorliegende thematische Auseinandersetzung relevant ist: *Verhaftung, Erste Untersuchung, Im leeren Sitzungssaal, Advokat, Kündigung des Advokaten*.

Die folgende historisch-kritische Ausgabe des Stromfeld-Verlages von 1997 bewahrt den fragmentarischen und offenen Charakter des Werkes, ohne diese offene Kompositionsform in ein geschlossenes literarisches Produkt zu zwingen. Die von Roland Reuß und Peter Staengle herausgegebene Ausgabe bewahrt die ursprüngliche Gestalt des Manuskripts mit seinen 16 Konvoluten, ohne „gewaltsame“ editorische Eingriffe, die den offenen Text in eigenständige Kapitel mit einer bestimmten narrativen Struktur überführen.⁷

Von den möglichen editorischen Varianten des Romans wird hier die jüngste von Reiner Stach herausgegebene und kommentierte Ausgabe verwendet, die einen Vorteil bietet: Sie verbindet die Zugänglichkeit der Edition mit einem nachvollziehbaren Erzählver-

4 Kafka bat bekanntlich seinen Freund Brod, alles, was er noch nicht veröffentlicht habe, „restlos und ungelesen zu verbrennen“. Brod / Kafka 1989, S. 422.

5 Kafka (Proceß) 1990.

6 Kafka 1925.

7 Kafka 1997.

lauf (mit einigen Abweichungen in der Reihenfolge der Kapitel) und dem Hinweis in den Fußnoten auf besonders relevante alternative Fassungen des Manuskripts.⁸

Aufschlussreich für das Verständnis der komplexen Entstehungsgeschichte des Werkes ist ein Blick auf die Materialität der Handschrift, die im Literaturmuseum Marbach aufbewahrt wird und 2017 in der Berliner Sonderausstellung im Martin-Gropius-Bau zu sehen war.⁹ Der Ort der Ausstellung war von besonderer Bedeutung: Er befand sich in der Nähe des berühmten Askanischen Hofes, wo Franz Kafkas Verlobung mit Felice Bauer am 12. Juli 1914 im Beisein von Felices Schwester Erna und Felices Freundin Grete Bloch geplatzt war und über den der Schriftsteller am 23. Juli 1914 in seinem Tagebuch notierte, er fühle sich wie in einem „Gerichtshof im Hotel“.¹⁰ Canetti betrachtete diese Begebenheit in dem Berliner Hotel als eine der wichtigsten Anregungen für Kafkas Werk und erkannte das Thema der Gewalt und die besondere Fähigkeit, sich ihr durch „Schrumpfen“ zu entziehen, als eines der zentralen Themen des Romans:

Am erstaunlichsten ist ein anderes Mittel, über das er so souverän verfügt wie sonst nur die Chinesen: die *Verwandlung ins Kleine*. Da er Gewalt verabscheute, sich aber auch die Kraft nicht zutraute, die zu ihrer Bestreitung vonnöten ist, vergrößerte er den Abstand zwischen dem Stärkeren und sich, indem er im Hinblick auf das Starke *immer kleiner wurde*. Durch diese *Einschrumpfung* gewann er zweierlei: er entschwand der Drohung, indem er *zu gering* für sie wurde, und *er befreite sich selbst von allen verwerflichen Mitteln zur Gewalt*; die kleinen Tiere, in die er sich mit Vorliebe verwandelte, waren harmlos.¹¹

⁸ Kafka 2024.

⁹ Di Mauro 2017, S. 510-514.

¹⁰ Kafka (Tagebücher) 1990, S. 235.

¹¹ Canetti 1977, S. 96-97. Hervorhebung von mir. Vgl. dazu Di Mauro 2013, S. 53-72.

Viele von Kafkas Figuren durchlaufen eine „Deterritorialisierung“, wie Deleuze und Guattari es nennen,¹² um der Gewalt zu entkommen. Diese spezifische körperliche Reduktion, die Canetti als die „chinesische“ Kunst der Gewaltvermeidung bezeichnete, findet sich auch in vielen Darstellungen in *Der Prozess* wieder, etwa in K.s wiederholten Versuchen, seinen Prozess zu ignorieren und sich ihm zu entziehen.

Ein eklatantes Beispiel für diese Dynamik findet sich in einem Gespräch zwischen Joseph K. und seiner Vermieterin Frau Grubach erläutert, in dem der Protagonist phantasiert, dass eine Nicht-Reaktion auf die ihm widerfahrenen Ereignisse zu einer Parallelwirklichkeit ohne fatale Folgen hätte führen können. Dies könnte bei K.s Verhaftung der Fall gewesen sein:

Wäre ich gleich nach dem Erwachen, ohne mich durch das Ausbleiben der Anna beirren zu lassen, gleich aufgestanden und ohne Rücksicht auf irgendjemand, *der mir in den Weg getreten wäre*, zu Ihnen gegangen, hätte ich diesmal ausnahmsweise etwa in der Küche gefrühstückt, *hätte mir* von Ihnen die Kleidungsstücke aus meinem Zimmer bringen lassen, *kurz hätte ich vernünftig gehandelt*, es wäre nichts weiter geschehn, es wäre alles, was werden wollte, erstickt worden. Man ist aber so wenig vorbereitet.¹³

Wie Benjamin bemerkt, lässt sich Kafkas gesamtes literarisches Gesamtwerk besser entschlüsseln, wenn man auf die Wiederholung bestimmter Motive achtet.¹⁴ In diesem Zusammenhang wird deutlich, wie sich die Dichotomie zwischen dem notwendigen Warten und K.s übertriebener Reaktionsfähigkeit in seinem Werk wiederholt. K. kann die Unbeweglichkeit seines Prozesses nicht ertragen und wird doch immer wieder mit der Notwendigkeit dieser langsamen Momente konfrontiert. Auf K.s Bemerkung, er empfinde das Warten als etwas „Nutzloses“, antwortet Block: „Das War-

12 Deleuze / Guattari 1976.

13 Kafka 2024, S. 27. Hervorhebung von mir. Nachfolgend im Haupttext unter der Sigle P zitiert.

14 Benjamin 1977.

ten ist nicht nutzlos“ sagt der Kaufmann, „nutzlos ist nur das selbstständige Eingreifen“ (P 189).

Das Thema der Reaktion Joseph K.s auf seine Verhaftung wurde als Hinweis auf ein konkretes historisches Ereignis zur gleichen Zeit gesehen, das die Phantasie des Autors beeinflusst haben dürfte: Am Morgen des 9. November 1913 wurde der Psychiater Otto Gross in Berlin interniert.¹⁵ Die morgendliche Verhaftung und die anschließende Einweisung in die psychiatrische Klinik in Tulln bei Wien war von Ottos Vater Hans Gross (zufällig Kafkas Strafrechtsprofessor) veranlasst worden.

Abgesehen von der starken Wirkung dieses Ereignisses auf das kollektive Bewusstsein der Zeit, die sich in der Pressekampagne der deutschen Intellektuellen im Winter 1913/14 belegt ist, weist die Charakterisierung dieser Verhaftung in einem wesentlichen Detail realistische Züge auf: Der Protagonist Joseph K. kann sich trotz und nach der ersten Verhaftung weiterhin frei bewegen. Der Aufseher versichert K., dass die Verhaftung seine Lebensführung und Berufsausübung nicht beeinträchtigt: „Sie sind verhaftet, gewiss, aber das soll Sie nicht hindern Ihren Beruf zu erfüllen. Sie sollen auch nicht in Ihrer gewöhnlichen Lebensweise nicht gehindert sein.“ (P 21) Diese Klarstellung enthält insofern realistische Bezüge, als die damalige Strafpraxis in Österreich-Ungarn häufig Haft und Freilassung kombinierte, so dass der Verhaftete nicht tatsächlich inhaftiert wurde. Im Habsburgerreich wurde eine Freiheitsstrafe verhängt, wenn der Verdächtige fliehen, Beweismittel verändern oder die Tat wiederholen konnte.¹⁶

Zwei Paradigmen der Bestrafung: ein Analysemodell

Andererseits ist die physische Verhaftung des Protagonisten eigentlich kein notwendiger narrativer Schritt, da Josef K. in einer *panoptischen* Realität lebt und ständig unter Beobachtung steht; beispielsweise durch die Personen am Fenster während K.s Ver-

¹⁵ Anz 2009, S. 30.

¹⁶ Robinson 1982, S. 127-148.

haftung und und ständig auf dem Weg zur Arbeit oder nach Hause.¹⁷

Neben der Betonung der *panoptischen* Komponente des Werkes erweisen sich die methodischen Ansätze Foucaults als besonders hilfreich, da sie Interpretationsmodelle bieten, die die rechtshistorischen Bezüge des *Prozesses* verdeutlichen. Vorausgesetzt, man kennt die Richtung der Rezeption: Foucaults theoretische Modelle werden zur Interpretation Kafkas herangezogen, obwohl Foucault Kafka intensiv auf Deutsch gelesen hat¹⁸ und in der Entwicklung seines theoretischen und methodischen Rahmens von Kafka und seinen Schriften beeinflusst war.

In *Überwachen und Strafen* (1975) beschreibt Foucault den Übergang vom Bestrafungsparadigma der Vormoderne zu jenem der Moderne: Von der Folter zur milden Strafe. Anhand der öffentlichen Hinrichtung des Vtermörders Damiens im Jahr 1757 veranschaulicht er die Praxis der körperlichen Bestrafung. Foucaults Arbeit beginnt mit einer detaillierten Beschreibung dieser Hinrichtung: Damiens' Fleisch wurde mit einer Zange zerteilt; Blei, Pech und geschmolzener Schwefel wurden in seine offenen Wunden gegossen; sein Körper wurde in zwei Hälften geteilt; seine Körperteile wurden verbrannt; die Asche wurde in den Wind gestreut.¹⁹

Der Übergang zum modernen Paradigma der Strafmilderung vollzieht sich nur wenige Jahrzehnte später, als die körperliche Züchtigung aus der öffentlichen Wahrnehmung verschwindet und in den Bereich des „abstrakten Bewusstseins“ übergeht.²⁰ Nach Foucault vollzieht sich dieser Wandel in den meisten europäischen Ländern im 19. Jahrhundert (ca. 1830-1848), wobei die Bestrafung zu einem bürokratischen Akt wird, bei dem die „Seele“ des Angeklagten untersucht und diszipliniert wird.²¹

17 Vgl. Burns 2014 und Vogl 2000.

18 Eribon 1989.

19 Foucault 1976, S. 9.

20 Ebd., S. 16.

21 „Ein Dreivierteljahrhundert später [als Damiens Hinrichtung] verfaßt Leon Faucher ein Reglement für das Haus der jungen Gefangenen in Paris“. Art. 17. Der Tag der Häftlinge beginnt im Winter um sechs Uhr mor-

Der rasche Übergang zu milderen Strafen deutet darauf hin, dass die körperliche Bestrafung nicht aus humanitären Gründen abgeschafft wurde, sondern aus Nützlichkeitsabwägungen aus dem öffentlichen Raum verschwand: Als „Brennpunkt, in welchem die Gewalt Feuer fängt“²² verschwindet die Gewalt aus dem sichtbaren Blickfeld und zieht sich hinter die Kulissen zurück, um jederzeit wieder aufzutauchen. Dieses Paradigma der doppelten Bestrafung, in dem Moderne und Vormoderne koexistieren, lässt sich auf den *Prozess* als „Leseraster“ anwenden, und zwar von den ersten Zeilen des Manuskripts an: Kafka schrieb das Eröffnungskapitel, in dem der Protagonist „gefangen“ genommen wird, und ersetzte dann das erste Verb durch „verhaftet“, was eher den Garantien eines Rechtsstaates entsprach.

Ein weiterer Beleg für die zentrale Bedeutung dieses Themas ist die fast zeitgleiche Entstehung der Eröffnungsszene mit der Verhaftung und der Schlussszene mit der Hinrichtung K.s in der ersten Augsthälfte 1914. Unmittelbar darauf folgt die blutige Szene „Der Prüßler“ mit der körperlichen Züchtigung der Wächter Franz und Wilhelm, und fast parallel dazu schreibt Kafka in der zweiten Oktoberhälfte *In der Strafkolonie*, was Stach wie folgt kommentiert: „Kafka hat in der *Strafkolonie* ebenjenes Blut frei fließen lassen, das aus den Poren der *Prozess*-Welt unablässig hervorzudringen droht“.²³

Im Rechtsstaat von Kafkas *Prozess* bleibt die Gewalt wie verborgen und komprimiert: Eine der grausamsten Szenen etwa, in der der Prüßler die beiden Wächter Franz und Willem zusammenschlägt, ist eine Folge davon, dass sich der Prokurist Josef K. beim ersten Verhör über sie beschwert hatte. Die Grausamkeit der Bestrafung ist hier verborgen, sie findet in einem Hinterzimmer von K.s Bank statt, hinter verschlossenen Türen, fern von den Augen der Öffent-

gens, im Sommer um fünf Uhr. Die Arbeit dauert zu jeder Jahreszeit neun Stunden täglich. Zwei Stunden sind jeden Tag dem Unterricht gewidmet. Die Arbeit und der Tag enden im Winter um neun Uhr, im Sommer um acht Uhr“²⁴. Ebd., S. 13.

²² Ebd., S. 16.

²³ Stach 2008, S. 562.

lichkeit: „Ich könnte einfach die Tür hier zuschlagen, nichts weiter sehn und hören wollen und nachhausegehn“ (P 94).

Abgesehen von K.s Tagtraum über die körperliche Verstümmelung des Jurastudenten Berthold ist die einzige andere offene blutige Szene in *Der Prozess* die Schlusszene von K.s Hinrichtung. Hier wird die physische Gewalt gegen K., die kurz darauf stattfindet, durch die Dunkelheit des Schauplatzes verdeckt: „[E]s war gegen neun Uhr abends, die Zeit der Stille auf den Strassen“; später in der Erzählung dient die Dunkelheit dazu, die bevorstehende Gewalt zu verbergen: „Er ging zum Fenster und sah noch einmal auf die dunkle Strasse. Auch fast alle Fenster auf der andern Strassenseite waren noch dunkel, in vielen die Vorhänge herabgelassen“ (P 238).²⁴

Bürokratisierung und Psychologisierung

Im modernen Strafrechtsparadigma, in dem jeder Mensch zum Rechtssubjekt wird, erfolgt die Bestrafung nicht mehr durch körperliche „Brandmale“, sondern durch kodifizierte „Zeichen“, die auf eine allgemeine öffentliche Anerkennung abzielen.²⁵ Der Zweck der Strafe besteht nicht mehr darin, den Körper zu quälen, sondern ihn zu disziplinieren, um seine Psyche zu formen und zu domestizieren; die Seele des Verurteilten wird gezähmt, um die „Gründe“ für das Verbrechen zu finden: Das Warum der Tat, um vor auszusehen, wie sich diese Tat in Zukunft entwickeln könnte. In diesem Sinne wird die Person, die das Verbrechen begangen hat, als Fallstudie betrachtet: „Die Prüfung macht mit Hilfe ihrer Dokumentationstechniken aus jedem Individuum einen Fall“.²⁶

Die bürokratische Produktion von Dokumenten, die für die Moderne charakteristisch ist, findet sich in mehreren Spuren des Romans wieder, auch wenn ihre Legitimität nicht von allen Figuren

²⁴ Falls nicht anders angedeutet, stammen alle Hervorhebungen in Zitaten von mir.

²⁵ Foucault 1976, S. 169.

²⁶ Ebd., S. 246.

anerkannt wird: So machen sich zum Beispiel die Wächter darüber lustig, dass K. bei seiner Verhaftung „Legitimationspapiere“ vorlegen wollte, um identifiziert zu werden. Andererseits gibt es eine narrative Korrespondenz zwischen den umfangreichen Aufzeichnungen des Untersuchungsrichters – der viel über den Bankprokuristen Joseph K. zu schreiben scheint – und K.s Entschluss, selbst eine eigene Verteidigungsschrift zu verfassen, da er mit der Arbeit des Advokaten Huld zunehmend unzufrieden ist und ihn entlassen will.

Das Thema der modernen Bürokratisierung wurde zu Kafkas Zeit von Alfred Weber, Max Webers Bruder und Kafkas Professor für politische Ökonomie an der Universität Prag, untersucht. Obwohl der Einfluss von Alfred Weber auf Kafkas juristisches Denken unterschiedlich bewertet wurde,²⁷ ist festzuhalten, dass Kafka Webers Vorlesungen nicht wirklich besuchte und sich auf seine Prüfungen anhand der Vorlesungsskripte seines Kommilitonen Max Brod vorbereitete.

Wesentlich einflussreicher für Kafka als Jurastudent waren die Vorlesungen des Österreichers Hans Gross, die Kafka sechzehn Stunden pro Woche zu verschiedenen Themen besuchte: Zum Materiellen Strafrecht, zum Österreichischen Strafprozess, zur Geschichte der Rechtsphilosophie und zu einem Seminar über Strafrecht. „Doch bereits 1905 nahm Gross“, so Stach weiter, „einen Ruf in seine Heimatstadt Graz an – eine schlechte Nachricht für Kafka, denn gerade dieser Prüfer galt als verständnisvoll und mehr an der Logik der Sache interessiert als an Auswendiggelerntem“.²⁸ Stachs geistreiche Bemerkung weist nicht nur auf die Dualität zwischen dem bloßen Auswendiglernen von Gesetzestexten und der eingehenden Analyse der Logik des Rechts hin, die auch heute noch in der Rechtswissenschaft besteht, sondern ist auch für das Verständnis von Kafkas Universum wichtig, in dem die Beobachtung der Logik der Rechtssphäre eine relevante Rolle spielt, wie wir weiter unten noch sehen werden. Im Zusammenhang mit der bereits erwähnten modernen ‚Psychologisierung‘ des Verbrechens

27 Harrington 2007, S. 41-63.

28 Stach 2014, S. 330.

sind die Studien von Gross auf dem Gebiet der Phrenologie zu erwähnen, einer Wissenschaft, die im Schatten des Rechtspositivismus entstand und der zufolge die psychologischen Merkmale den physischen entsprechen sollten. Diese Studien wurden zur gleichen Zeit von Cesare Lombroso, dem italienischen Arzt und Begründer der Kriminalanthropologie, vertieft, der die Theorie des „geborenen Verbrechers“ durch Messungen am menschlichen Schädel zu beweisen versuchte.²⁹

Wie Anderson gezeigt hat,³⁰ enthält Kafkas Werk mehrere Anspielungen auf die Paradigmen der „modernen“ Phrenologie. Dies zeigt sich auch in der Verbindung, die Kaufmann Block zwischen den Merkmalen von K.s Lippen und seiner Schuld herstellt: „Er hat später erzählt, er hätte auf Ihren Lippen auch das Zeichen seiner eigenen Verurteilung zu sehen geglaubt.“ „Meine Lippen?“ fragte K., zog einen Taschenspiegel hervor und betrachtete sich: „Ich kann an meinen Lippen nichts Besonderes erkennen. Und Sie?“ (P 188). Ein ähnliches Echo, allerdings mit der abschließenden Problematisierung des phrenologischen Paradigmas, findet sich in der Passage, in der Huld die Besonderheit Lenis kommentiert, die „die meisten Angeklagten schön“ findet:

Sie hängt sich an alle, liebt alle, scheint allerdings auch von allen geliebt zu werden; um mich zu unterhalten, erzählt sie mir dann, wenn ich es erlaube, manchmal davon. Ich bin über das Ganze nicht so erstaunt, wie Sie es zu sein scheinen. Wenn man den richtigen Blick dafür hat, findet man die Angeklagten wirklich oft schön. Das allerdings ist eine merkwürdige, gewissermaßen *naturwissenschaftliche Erscheinung. Es tritt natürlich als Folge der Anklage nicht etwa eine deutliche, genau zu bestimmende Veränderung des Aussehens ein.* (P 198)

Solche kriminalpsychologischen Untersuchungen aufgrund spezifischer körperlicher Entsprechungen erscheinen heute völlig überholt. Sie sind jedoch das Ergebnis desselben positivistischen Zeitgeistes, der zur Modernisierung des Rechtsstaates geführt hat, die

²⁹ Lombroso 1894.

³⁰ Anderson 1992.

als ein langer und widersprüchlicher historischer Prozess zu verstehen ist.

Die Forderung nach Rechtsstaatlichkeit zieht sich wie ein roter Faden durch den Roman. Vor allem während seiner Verhaftung beruft sich Josef K. immer wieder auf die Garantien eines modernen Rechtsstaates: „K. lebte doch in einem Rechtsstaat, überall herrschte Friede, alle Gesetze bestanden aufrecht, wer wagte ihn in seiner Wohnung zu überfallen?“ (P 10). K.s Hauptproblem im Verlauf der Geschichte besteht darin, dass er die wiederholten Verletzungen rechtsstaatlicher Garantien nicht versteht, was sich in seinen Fragen von Anfang an widerspiegelt: „Was waren denn das für Menschen? Wovon sprechen Sie? Welcher Behörde gehören Sie an?“ Diese Fragen wiederholen sich bis zum Schluss, kurz vor K.s Hinrichtung: „Wo war der Richter den er nie gesehen hatte? Wo war das hohe Gericht, bis zu dem er nie gekommen war?“ (P 243). Auch in dieser Hinsicht verhält sich Joseph K. bisweilen widersprüchlich: Er verzichtet auf verfassungsmäßige Garantien, die er in Anspruch nehmen könnte, oft aus schlecht unterdrücktem Zorn. Dies wird deutlich, als ihm der Untersuchungsrichter mitteilt, die Vernehmung, der er sich entzogen habe, sei für Verhaftete vorteilhaft, worauf K. wütend reagiert: „Ihr Lumpen [...] ich schenke Euch alle Verhöre“ (P 64).

Verborgenes Wissen und aufklärerische Vernunft

Das prozessuale Wissen bleibt in Kafkas *Prozess* verborgen. Wie in der von Foucault beschriebenen inquisitorischen Vormoderne war es den Angeklagten unmöglich, die Prozessakten einzusehen, die Identität der Kläger zu erfahren sowie die Aussagen der Zeugen und die Fakten der Beweise zu kennen. Da Macht und Wissen immer miteinander verbunden sind, ist Wissen in der Vormoderne ein Privileg der Macht und ihrer undurchschaubaren Hierarchien.³¹

31 Zur Interdependenz von Wissen und Macht vgl. Foucault 1976, S. 39 ff.

Das Gericht bleibt für K. unverständlich, sein Wesen kann er trotz aller Bemühungen nicht ergründen. Dasselbe gilt für das Urteil: Es wird vollstreckt, ohne dass K. je erfährt, warum er angeklagt wurde und ob ein Gericht tatsächlich ein Urteil gefällt hat. Auch die Bücher des Untersuchungsrichters dienten dazu, das Wissen über den Prozess zu verbergen, vermutet K.: „die Bücher sind wohl Gesetzbücher und es gehört zu der Art dieses Gerichtswesen, dass man nicht nur unschuldig, sondern auch unwissend verurteilt wird“ (P 66).

Einige Deutungen dieses Themas haben auch eine Anspielung auf die Strafgesetzgebung der österreichisch-ungarischen Monarchie entdeckt:³² Die unverständliche Verhandlungsstrategie, mit der die Justizbürokratie K. während des Prozesses zermürbte, könne auf die Unzulänglichkeiten des Rechtssystems der österreichisch-ungarischen Monarchie zurückgeführt werden. *Der Prozess* beschreibe somit die wiederholten und vergeblichen Versuche K.s, die Justizbürokratie und ihr Strafsystem an eine konkrete Rechtstheorie zu binden. Die „Verhandlungsstrategie der Justizbürokratie zur Zermürbung K.s während des Prozesses“, sei zudem auf die „Defekte der Rechtsverhältnisse der K. u. K.-Monarchie“ zurückzuführen.³³ In diesem Sinne kann das Todesurteil gegen K. in seiner „unverständliche[n]“ Form auch als kritische Darstellung der möglichen Folgen einer Kafka vertrauten Justizbürokratie verstanden werden, die ihre Unzulänglichkeiten durch exekutive Machtausübung gewaltsam überdeckt.

Zu den alternativen und ergänzenden Interpretationen des „verborgenen Wissens“ im *Prozess* gehören jene, die dieses Wissen mit den zahlreichen Bezügen des Werks zur chassidischen Tradition und zur jüdischen Gelehrsamkeit in Verbindung bringen.³⁴ Das verborgene Wissen im *Prozess*, das einst als Ausdruck eines inquisitorischen Systems galt und im Widerspruch zu rechtsstaatlichen Garantien stand, muss im Zusammenhang mit dem verborgenen Wissen des Ostjudentums gesehen werden: Im Chassidismus war

32 Kittler 2003, S. 194–202.

33 Hebbel 1993, S. 87.

34 Vgl. Grözinger 1992, Robertson 1985, Steiner 1996, S. 239–252.

die Bürokratie des Gesetzes die einzige religiöse Erfahrung, die dem Einzelnen zur Verfügung stand. Die absolute Macht der Chassidim beruhte auf dem Dogma, dass das Volk keinen direkten Zugang zum Gesetz haben könne, sondern nur durch ihre Vermittlung. In diesem Rahmen wägt Baioni das Für und Wider K.s gegen seinen Prozess ab,³⁵ aber auch die Zwangshierarchien der Richter, die Demütigung des Kaufmanns Block vor seinem Anwalt Huld, dem er seinen talmudischen Glauben bekennt: „Wer ist denn Dein Advokat?“ ‚Ihr seid es‘, sagte Block. ‚Und ausser mir?‘ fragte der Advokat. ‚Niemand ausser Euch‘, sagte Block. ‚Dann folge auch niemandem sonst‘, sagte der Advokat“ (P 205).

Josef K. versucht, vor Gericht zu kommen, aber sein Versuch ist von vornherein zum Scheitern verurteilt. Das Urteil wird ohne Rücksicht auf seine Schuld gefällt. Der Prozess bleibt bis zum Schluss undurchsichtig. Wird die Bestrafung zum Hauptziel des Gerichts, so wird der erste Pfeiler des Rechtsstaates angegriffen: die Unschuldsvermutung. Das unvollkommene, relative, realitätsnahe und empirisch überprüfbare Beweisprinzip kollidiert mit einer Schuld, die in den Prämissen als bewiesen gilt. Man findet sich wieder in der vormodernen Konstellation der *petitio principii* wieder, in der die zu beweisende Behauptung bereits als wahr unterstellt wird. Damit wendet sich K. dem Gerichtsmaler Titorelli zu:

„Sie kennen ja gewiss das Gericht viel besser als ich, ich weiss nicht viel mehr als was ich darüber, allerdings von ganz verschiedenen Leuten gehört habe. Darin stimmten aber alle überein, dass leichtsinnige Anklagen nicht erhoben werden und dass *das Gericht, wenn es einmal anklagt, fest von der Schuld des Angeklagten überzeugt ist und von dieser Überzeugung nur schwer abgebracht werden kann*“ (P 161-162).

Aus der Perspektive des modernen Rechtsstaates erscheint dies absurd. Der Umgang mit der Absurdität seines Prozesses beschäftigt Joseph K. während der gesamten Erzählung: Während der *ersten Untersuchung* versucht er, die Beamten durch seine Rede von

³⁵ Baioni 1984, S. 157.

der Ungerechtigkeit seiner Verhaftung zu überzeugen: „Was ich will, ist nur die öffentliche Besprechung eines öffentlichen Missstandes“ (P 59). Später, im *leeren Sitzungssaal*, fasst K. klar zusammen, was er über den Prozess erfahren hat: „Und der Sinn dieser grossen Organisation, meine Herren? Er besteht darin, dass unschuldige Personen verhaftet und gegen sie ein sinnloses und meistens wie in meinem Fall ergebnisloses Verfahren eingeleitet wird“ (P 62). In diesem Zusammenhang wurde der Kontrast zwischen dem *absurden* Inhalt von Kafkas Werk, in dem K. immer tiefer in das Labyrinth der Bürokratie eindringt, und der überaus regelmäßigen Ausdrucksweise eines reinen, konkreten und nüchternen Bürokratendeutsch hervorgehoben.³⁶ Der gelegentlich erwähnte Gegensatz zwischen Form und Inhalt des Romanfragments birgt allerdings auch interpretatorische Fallstricke: Angefangen damit, dass die vermeintliche Absurdität von K.s Ansatz in der zeitgenössischen Rezeption des Werkes oft überbetont wird.

K.s Angriffe auf die von ihm als absurd empfundenen Verfassungsgarantien gelten heute als noch „absurder“ als zu Kafkas Zeit, als beide Paradigmen, das Moderne und das Vormoderne, in der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen koexistieren konnten.³⁷ In Kafkas Werk finden sich Spuren jener kulturgeschichtlichen Konflikte, die den Kontext der österreichisch-ungarischen Monarchie bildeten: Diese war kein absolutistischer, aber auch kein im engeren Sinne liberaler Staat. Das habsburgische Strafrecht basierte auf Joseph von Sonnenfels' Werk *Über die Abschaffung der Tortur* (1776), das sich wiederum auf Cesare Beccarias *Dei delitti e delle pene* (1764) bezog und im Januar 1787 von Joseph II. geneh-

36 Anders 1951.

37 In diesem Zusammenhang ist Ernst Blochs Begriff der „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ angebracht, der das Nebeneinander von Elementen aus verschiedenen historischen Epochen in einem Zeitabschnitt beschreibt. Dies bedeutet zum Beispiel, dass in einer modernen Gesellschaft Denkstrukturen und kulturelle Praktiken vergangener historischer Epochen fortbestehen können (Bloch 1985).

migt wurde, wodurch die Folter und im Wesentlichen auch die Todesstrafe abgeschafft wurden.³⁸

Das Vernunftparadigma K.s entspricht dem Vernunftparadigma der Aufklärung, die die geistigen Grundlagen des Rechtsstaates geschaffen hat.³⁹ Nach dem „Verständnis“ dieses Paradigmas unterscheiden sich viele Figuren des Textes in Gebildete und Ungebildete, wobei letztere nur eine vage Vorstellung von den Rechtsregeln haben, auf denen die Gesellschaft beruht. Genau in diesem semantischen Kontext ist die Tatsache zu verstehen, dass K.s Vermieterin, Frau Grubach, den „gelehrten“ Charakter von K.s Verhaftung vermutet:

Sie sind zwar verhaftet, aber nicht so wie ein Dieb verhaftet wird. Wenn man wie ein Dieb verhaftet wird, so ist es schlimm, aber diese Verhaftung. *Es kommt mir wie etwas Gelehrtes vor*, entschuldigen Sie wenn ich etwas Dummes sage, es kommt mir wie etwas Gelehrtes vor, das ich zwar nicht verstehe, das man aber auch nicht verstehen muss (P 26).

Die Wahrnehmung des Absurden durch den Protagonisten wird auch durch sein absolutes Festhalten am Paradigma der Vernunft übersteigert. In diesem Sinne hofft K. im Verlauf der Erzählung immer wieder, von seinen Mitmenschen verstanden zu werden. Vom Aufseher erhofft er sich eine nähere Erklärung, in der „das Wohlgefühl endlich einem *vernünftigen* Menschen gegenüberzustehen“ durch den Wunsch vorweggenommen wird, ebenso wie er hofft: „[E]in paar Worte, die ich mit einem mir ebenbürtigen Menschen sprechen werde, werden alles unvergleichlich klarer machen, als die längsten Reden mit diesen“ (P 17, 13).

Aber die Treue zu diesem Paradigma der Vernunft behindert K.s Erkenntnis. Leni tadelt ihn diesbezüglich zweimal: „Sie sind zu unnachgiebig, so habe ich gehört“ und wird später noch deutlicher: „Sie sind unnachgiebig, eigensinnig und lassen Sie sich nicht überzeugen“ (P 117, 118). Ähnlich äußert sich Kaufmann Block gegenüber K.: „Sie müssen bedenken, dass in diesem Ver-

³⁸ Vgl. Vinciguerra 2005.

³⁹ Stolleis 2005.

fahren immer wieder viele Dinge zur Sprache kommen, für die der *Verstand* nicht mehr ausreicht“ (P 187).

Ein gewisser Erkenntnisfortschritt tritt ein, als K. die Möglichkeit von Aporien erkennt, d. h. das Nebeneinander widersprüchlicher Paradigmen, wie in der Erklärung des Geistlichen zu den verschiedenen Auslegungen von *Vor dem Gesetz*, die er mit ihm diskutiert. K. erkennt dies zum ersten Mal in der berühmten Domszene:

„Das ist gut begründet“, sagte K., der einzelne Stellen aus der Erklärung des Geistlichen halblaut für sich wiederholt hatte. „Es ist gut begründet und ich glaube nun auch dass der Türhüter getäuscht ist. Dadurch bin ich aber von meiner frühern Meinung nicht abgekommen, denn beide decken sich teilweise“ (P 236).

Der Unterschied im narrativen Übergang zwischen „wahr“ und „notwendig“ in den viel zitierten Worten des Gefängniskaplans („Man muss nicht alles für wahr halten, man muss es nur für notwendig halten“) und K.s Reaktion („Die Lüge wird zur Weltordnung gemacht“) (P 236) ist aus der hier verfolgten juristischen Perspektive auch eine Erklärung für eine der zentralen Regeln des Strafprozessrechts: Die Unterscheidung zwischen historischer und prozessualer Wahrheit; das Strafprozessrecht kennt keine historisch wahre Wahrheit, sondern nur eine prozessuale, notwendige Wahrheit.

Das Recht als menschliche Schöpfung

Wie bereits erwähnt, beschäftigt sich der Schriftsteller im *Prozess* mit der „Logik des Rechts“, mit der er sich beruflich zeitlebens auseinandersetzen musste. Bekanntermaßen war Kafka nach seinem Jurastudium auch als unbezahlter Rechtspraktikant tätig – zunächst am Kreisivil- und Kreisstrafergericht, dann am Landesgericht in Prag – und setzte seine Tätigkeit später als hoher Beamter fort.⁴⁰ Die intensive Schilderung des Gerichtswesens im *Prozess*

⁴⁰ Stach 2014, S. 337.

verweist auf die Arbeitswelt des Schriftstellers, die bis dahin außerhalb seines erzählerischen Kosmos geblieben war.

Im Sommer 1914 bricht diese juristische Realität in Kafkas Literatur ein; die bürokratische Sprache in *Der Prozess* entstammt diesem Argumentationszusammenhang,⁴¹ dessen Formeln, Regeln und Gepflogenheiten beobachtet, zitiert, sprachlich paraphrasiert und gewissermaßen zerlegt und dekonstruiert werden. Ein anschauliches Beispiel dafür ist die berühmte Formel: *Ignorantia legis non excusat*. Eine Art Paraphrase dieses bekannten Spruchs findet sich bei der Verhaftung, als der Wächter Franz zu dem anderen, Willem, sagt: „Sieh Willem er gibt zu, er kenne das Gesetz nicht und behauptet gleichzeitig schuldlos zu sein“ (P 13).

In diesen Passagen scheint Kafka über das Wesen des juristischen Diskurses und seiner Ausdrucksformen nachzudenken. Man könnte den Text so lesen, als betrachtete der Autor dieses eigentümliche Produkt menschlicher Gewohnheiten mit den Augen eines Anthropologen, der das Gesetz als menschliches, kulturelles und nicht als natürliches Produkt sieht. In diesem Zusammenhang ist das Gesetz kein Monolith, sondern eine der möglichen sozialen Formen, da es von menschlichen Gewohnheiten abhängt und verschiedene Regeln haben kann. In einem pragmatischen Sinn könnte man von einem Sprachspiel unter möglichen Sprachspielen sprechen.

Vor dem Hintergrund dieser neuen erzählerischen Gestaltungskraft Kafkas, die das Recht mit einbezieht, lassen sich auch die im Verlauf der Erzählung immer wiederkehrenden Versuche seiner Figur K. verstehen, das ihn umgebende Rechtssystem zu „verbessern“. Die Frau des Untersuchungsrichters bringt dieses Konzept deutlich zum Ausdruck: „Sie wollen hier wohl einiges verbessern?“ (P 66).

Das Gesetz erscheint im Text als eine Art sich entwickelnde Fiktion, was sich in den zahlreichen theatralischen Elementen des Textes widerspiegelt.⁴² So inszeniert K. seine Verhaftung im Zimmer

⁴¹ Anders 1951.

⁴² Deleuze / Guattari 1976, S. 15-23.

seiner Nachbarin, Frau Bürstner, als eine Art Theateraufführung; während der *Ersten Untersuchung* wird gepfiffen und applaudiert, als handelte es sich um ein Theaterstück. Der Advokat Huld bezeichnet die Gerichtsszene als „Vorführung“ (P 208) und am Ende erinnern die Mörder in ihren Anzügen und Zylindern an „alte untergeordnete Schauspieler“, woraufhin Joseph K. sie fragt: „An welchem Theater spielen Sie?“ (P 238)

Wenn wir den juristischen Diskurs aus einer „theatralischen“ Perspektive betrachten, können wir wiederum eine Quelle des Humors entdecken, wie sie in Titorellis Worten zum Ausdruck kommt: „Fällt es Ihnen nicht auf, dass ich fast *wie* ein Jurist spreche?“ (P 164). Das „Wie“ dieses Gleichnisses unterstreicht den künstlichen Charakter der juristischen Sprache, die sich der Gerichtsmaler Titorelli, der sich als Jurist ausgibt, zu eigen macht. Derselbe artifizielle und zugleich humoristische Charakter der Rechtssprache zeigt sich auch in der sehr präzisen Schilderung des Kaufmanns Block, die die Berechtigung einer textimmanenten Lesart des *Prozesses* als humoristische Geschichte verdeutlicht:

Sie war zwar gelehrt, aber eigentlich inhaltlos. Vor allem sehr viel Latein, das ich nicht verstehe, dann seitenlange allgemeine Anrufungen des Gerichtes, dann Schmeicheleien für einzelne bestimmte Beamte, die zwar nicht genannt waren, die aber ein Eingeweihter jedenfalls erraten musste, dann Selbstlob des Advokaten, wobei er sich auf geradezu hündische Weise vor dem Gericht demütigte, und endlich Untersuchungen von Rechtsfällen aus alter Zeit, die dem meinigen ähnlich sein sollten. (P 190)

Im Gegensatz zu der von Block angesprochenen „Inhaltslosigkeit“ und Künstlichkeit der Rechtssprache, die auch 100 Jahre nach Kafkas Roman die Kommunikation der öffentlichen Verwaltung erschwert und oft unfreiwillig komische Effekte hervorruft, wird das Recht an anderen Stellen des Romans als lebendiger Organismus wahrgenommen.

Dies geschieht etwa in der detaillierten Schilderung der „Verschleppung“ durch den Gerichtsmaler Titorelli, der juristischen Strategie der Verteidigung, um den Angeklagten vor einer Verurteilung zu bewahren. Eine indirekte, aber dennoch signifikante Un-

terstützung dieses semantischen Raums ist das Verständnis des Begriffs der „Verschleppung“ im Zusammenhang mit Krankheiten (wie deren pathologische Chronifizierung), das im Text weitere Parallelen aufweist: Wie „das Ganze, wie die Chirurgen sagen, eine reine Wunde“ (P 87) oder als der Prozess als lebender Organismus betrachtet wird.

Nur keine Aufmerksamkeit erregen! Sich ruhig verhalten, selbst wenn es einem noch so sehr gegen den Sinn geht! Einzusehen versuchen, dass dieser grosse Gerichtsorganismus gewissermassen ewig in Schweben bleibt und dass man zwar, wenn man auf seinem Platz selbständig etwas ändert, den Boden unter den Füßen sich wegnimmt und selbst abstürzen kann, während der grosse Organismus sich selbst für die kleine Störung leicht an einer andern Stelle – alles ist doch in Verbindung – Ersatz schafft und unverändert bleibt, wenn er nicht etwa, was sogar wahrscheinlich ist, noch geschlossener, noch aufmerksamer, noch strenger, noch böser wird. (P 131)

In dieser Hinsicht spiegelt Kafkas Werk nicht nur mögliche Überlegungen des Autors am Rande der „Logik des Rechts“ und der Rechtsstaatlichkeit wider, sondern auch das spezifische Thema des Prozessrechts, das sich in jenen Jahren in der Rechtsauffassung entwickelte. Im deutschen Sprachraum wurde dieses Thema von Franz Klein, dem Begründer des österreichischen Zivilprozessrechts, in *Die schuldhafte Parteihandlung* (Wien, 1885) eingeführt und von James Goldschmidt in *Der Prozess als Rechtslage* (Berlin 1925) weiterentwickelt. Man kann es als einen synchronen Zufall betrachten, dass Kafkas Werk am selben Ort und im selben Jahr erschien, so dass derselbe „prozessuale“ Diskurs in verschiedenen kulturellen und sprachlichen Kontexten reproduziert und weiterentwickelt wurde.⁴³

Gegenüber diesen theoretischen Versuchen, die moderne Sphäre des Prozessrechts zu systematisieren, leistet Kafkas Werk einen indirekten Beitrag zum Thema „Prozess“: Das Romanfragment verbindet die Entwicklung dieses Wissensgebiets mit dem Fortwirken

⁴³ Kittler 2003, S. 194-202.

alter vormoderner Strafpraktiken, die existierten, als das Prozessrecht noch nicht entwickelt war. Der Beginn des Ersten Weltkriegs war ein besonderer Moment, in dem beide Rechtssysteme nebeneinander existieren konnten.

Kafkas gleichgültige Äußerungen über den Kriegsausbruch sind bekannt; am 2. August 1914 schrieb er: „Deutschland hat Russland den Krieg erklärt. Nachmittag Schwimmschule“.⁴⁴ Trotz dieser Äußerungen Kafkas dokumentiert Anz, wie in seinen Schriften und Werken ab August 1914 tatsächlich immer häufiger militärische Motive und Metaphern wie Feind, Gegner, Sieg, Niederlage, Schlacht, Verteidigung, Armee, Truppen usw. auftauchen, allerdings jeweils ohne direkten Bezug auf die Szenarien des Ersten Weltkriegs. Trotz Kafkas erklärter Indifferenz entwickelt sich sein Werk eigenständig, wie ein sensibles Resonanzinstrument, das Einflüsse aus dem Kontext aufnimmt. Das gilt auch für den *Prozess*.

Das Romanfragment kann aber auch noch etwas Besonderes reflektieren, was die Rückkehr der Gewalt in den öffentlichen Raum betrifft. Im Sommer 1914 kehrte die vormoderne Gewalt zurück, insbesondere in den ersten Kriegsmonaten in Böhmen, als Kafka mit der Niederschrift des Werkes begann (und kurz darauf während der dreitägigen Unterbrechung vom 15. bis 18. Oktober in der qualvollen *Strafkolonie*).⁴⁵ Trotz des Mobilisierungsaufrufs Franz Josephs im Juli 1914 weigerten sich die Nationalitäten des Kaiserreichs, gegen ihre slawischen Nachbarn in Serbien und Russland in den Krieg zu ziehen.⁴⁶ In den ersten Kriegstagen wurden in Böhmen Tausende tschechische Gegner des Habsburgerreiches verhaftet, gefoltert und hingerichtet, politische Parteien wurden aufgelöst und Zeitungen zensiert. Eine zeitgenössische Chronik berichtet, dass sich die politischen Verbrechen so häuften, dass im Gefängnis in der Prager Neustadt zeitweise 400 Gefangene einsaßen, obwohl es nur Platz für 250 war.⁴⁷

⁴⁴ Kafka (Tagebücher) 1990, S.749.

⁴⁵ Wagenbach 1998.

⁴⁶ Cushman 2004.

⁴⁷ Nosek 1918, S. 69.

Im Sommer 1914 setzten sich die alten Strafpraktiken erneut ungehindert durch: Die Rechtsreformen der Moderne wurden zurückgestellt, das kriegsgeschüttelte Kaiserreich griff auf die autokratischen Disziplinierungsstrategien des Absolutismus zurück. Diese außertextuellen Bezüge von Kafkas literarischem Werk und seine Verbindung mit den historischen Ereignissen der Monate, in denen es entstand, werfen ein erhellendes Licht auf die gegensätzliche Isotopie, die sich im Verlauf dieser Analyse hervorgetreten ist: die Modernität eines Rechtsstaates, der ständig durch das Wiederaufleben einer autoritären, inquisitorischen Vormoderne herausgefordert und bedroht wird. In diesem Sinne ist Kafkas großer Roman nicht nur eng mit der Geschichte seiner Zeit verbunden, sondern entfaltet auch eine suggestive und erhellende Wirkung, die bis in die Gegenwart hineinreicht und es uns ermöglicht, die Widersprüchlichkeit und Komplexität der Gegenwart besser zu verstehen.

Quellenangaben

- Alt, Peter-André: Franz Kafka. Der ewige Sohn. München: C.H. Beck 2005.
- Anders, Günther: Kafka: und Contra. Die Prozess-Unterlagen. München: C. H. Beck 1951.
- Anderson, Mark: The Physiognomy of Guilt. In: ders: Kafka's Clothes: Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle. Oxford: Clarendon Press 1992, S. 145-172.
- Anz, Thomas: Franz Kafka. München: Beck 2009.
- Baioni, Giuliano: Kafka: Letteratura ed ebraismo. Torino: Einaudi 1984.
- Benjamin, Walter: Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages (1934). In: Tiedermann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann (Hgg.): Gesammelte Schriften. Bd. II. 2 Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 409-438.
- Bloch, Ernst: Erbschaft dieser Zeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.
- Brod, Max / Kafka, Franz: Eine Freundschaft. Briefwechsel. Hg. Malcom Pasley. Frankfurt am Main: S. Fischer 1989.
- Burns, Robert: Kafka's Law: the Trial and American Criminal Justice. Chicago / IL: University of Chicago Press 2014.
- Canetti, Elias: Der andere Prozess. Kafkas Briefe an Felice. München: Carl Hanser Verlag 1977.
- Cavallone, Bruno: La borsa di Miss Flite. Milano: Adelphi 1994.
- Cushman, Jennifer: Criminal Apprehensions: Prague Minorities and the Habsburg Legal System in Jaroslav Hašek's the Good Soldier Švejk and Franz Kafka's the Trial. In: Meyer, Michael J. (Hg.): Literature and Law (Rodopi Perspectives on Modern Literature). Bd. 30. Amsterdam / New York: Brill 2004, S. 51-65.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Felix: Kafka. Für eine kleine Literatur. Übers. Burkhard Kroeber. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.

- Di Mauro, Paola: Der gefesselte Zuschauer. Die voyeuristische Haltung Kafkas in dem Werk Betrachtung. In: Neumeyer, Harald / Steffens, Wilko (Hgg.): Kafkas Betrachtung. Bd. 1. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, S. 53-72.
- Di Mauro, Paola / Hans Ulrich Obrist et al. (Hgg.): Franz Kafka: The Entire Trial. In: Osservatorio Critico della Germanistica. 12/2017, S. 510-514.
- Di Mauro, Paola: Lo svelamento morfologico delle Note di Wittgenstein sul Ramo D'oro. Un Trampolino Intertestuale. In: Guerra, Gabriele (Hg.): Links. Rivista di letteratura e cultura tedesca / Zeitschrift für deutsche Literatur- und Kulturwissenschaft (Morfologia della cultura. Riattualizzazione o critica di un concetto problematico/Kulturmorphologie. Aktualisierung und Kritik eines umstrittenen Begriffs). XXI/2021, S. 43-52.
- Dosca, Aliona: Zwischen literarischem und juristischem Prozess. Zum terminologischen Wortgut bei Franz Kafka. In: Zeitschrift der Germanisten Rumäniens. 13-14/2004-5, S. 203-208.
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Übers. Günter Memmert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.
- Eribon, Didier: Michel Foucault. Paris: Flammarion 1989.
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Übers. Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.
- Grözinger, Karl Erich: Kafka und die Kabbala. Das Jüdische in Werk und Denken von Franz Kafka. Frankfurt am Main: Eichborn 1992.
- Harrington, Austin: Alfred Weber's Essay *The Civil Servant* and Kafka's *In the Penal Colony*: The Evidence of an Influence. In: History of the Human Sciences. 20, 3/2007, S. 41-63.
- Hebbel, Claus: Rechtstheoretische und geistesgeschichtliche Voraussetzungen für das Werk Franz Kafkas: Analysiert an seinem Roman *Der Prozeß*. Würzburg: Peter Lang 1993.
- Kafka, Franz: Der Prozess. Hg. Max Brod, Berlin: Die Schmiede 1925.
- Kafka, Franz: Der Prozeß. Hgg. Malcolm Pasley, Hans-Gerd Koch, Jürgen Born. Frankfurt am Main: Fischer 1990.
- Kafka, Franz: Tagebücher 1910-1923. Hgg. Hans Gerd Koch, Michael Müller, Malcolm Pasley, Frankfurt am Main: S. Fischer 1990.
- Kafka, Franz: Der Prozess: Historisch-kritische Ausgabe. Hg. Roland Reuß und Peter Staengle. Basel / Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stern 1997.
- Kafka, Franz: Der Prozess. Hg. Reiner Stach. Göttingen: Wallstein 2024.
- Kittler, Wolf: Heimlichkeit und Schriftlichkeit: Das österreichische Strafprozessrecht in Franz Kafkas Roman *Der Prozeß*. In: Germanic Review. 78.3/2003, S. 194-222.
- Lombroso, Cesare: Der Verbrecher (Homo delinquens) in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung. Übers. Hans Kurella, Hamburg: Verlagsanstalt u. Druckerei a. G. 1894.
- Löwy, Michael: Franz Kafka. Träumer und Rebell. Über. B. Kern. Wiesbaden: Marix 2023.
- Nosek, Vladimer: Independent Bohemia: An Account of Czecho-Slovak Struggle for Liberty, London: J. M. Dent & Sons Ltd. 1918.
- Robinson, Martha: The Law of the State in Kafka's *The Trial*. In: ALSA Forum 6.2/1982, S. 127-148.

- Robertson, Ritchie: *Kafka: Judaism, Politics, and Literature*. Oxford: Clarendon Press 1985.
- Stach, Reiner: *Kafka. Die frühen Jahre*. Fischer: Frankfurt am Main 2014.
- Stach, Reiner: *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*. Fischer: Frankfurt am Main 2008.
- Steiner, George: *A Note on Kafka's Trial*. In: ders.: *No Passion Spent: Essays* 1978-1995, New Haven and London: Yale University Press 1996, S. 239-252.
- Stolleis, Michael: *Aufklärung und Rechtsstaat: Die Entwicklung des Rechtsstaatsgedankens von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.
- Vinciguerra, Sergio (Hg.): *Codice generale austriaco dei delitti e delle pene (1797)*. Cedam: Padova 2005.
- Vogl, Joseph: *Kafka und die Mächte der Moderne*. In: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Bd. 7: *Naturalismus – Fin de siècle – Expressionismus (1890–1918)*. München: Carl Hanser 2000.
- Wagenbach, Klaus (Hg.): *In der Strafkolonie. Eine Geschichte aus dem Jahr 1914*. Berlin: Wagenbach 1998.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophical investigations*. hrsg. v. Gertrude Elizabeth Margaret Anscombe. Oxford: Blackwell 1953.

Prof. Dr. Paola Di Mauro

ORCID ID: 0000-0001-7914-6325

Department of Cognitive, Psychological, Pedagogical and Cultural Studies

University of Messina

Via Concezione n.6

98122 Messina, ITALIA

E-Mail: paola.dimauro@unime.it

Gedicht und Gewalt

Die Shoah im Frühwerk Paul Celans

Tymofiy Havryliv (Nationale Akademie der Wissenschaften,
Ukraine)

Abstract Deutsch:

Kein anderes Œuvre eines deutschsprachigen Lyrikers der Nachkriegszeit ist von der Gewalterfahrung dermaßen gekennzeichnet wie das von Paul Celan. Die Shoah, das Verbrechen eines staatlichen Systems und einer die Menschen hassenden Ideologie, findet auf eine vielfache Art und Weise Eingang in Celans Lyrik. Die Shoah wird nicht nur zum Hauptthema der Gedichte, sondern prägt die Schreibart und die Gedichtform. Das Trauma der Judenvernichtung generiert eine neue, grundsätzlich andere Philosophie der poetischen Wahrnehmung, in die die unterschiedlichen Wissensbereiche einbezogen werden. Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit verleiht dem Geschehenen eine immerwährende Zeitform. Das gesamte Œuvre wird zu einer lyrischen Autobiographie und gleichzeitig zu einer lyrischen Chronik.

Schlüsselwörter: Shoah, Gewalt, Gewalterfahrung, Lyrik, Gedicht, Spannungsfeld

Poem and Violence. Shoah in Paul Celan's Early Work

Abstract English:

No other oeuvre by a German-speaking poet of the post-war period is as marked by the experience of violence as that of Paul Celan. The Shoah, the crime of a state system and a people-hating ideology, finds its way into Celan's poetry in many ways. The Shoah not only becomes the main theme of his poems, but also shapes the style of writing and the form of the poem. The trauma of the extermination of the Jews generates a new, fundamentally different philosophy of poetic perception, in which the different areas of knowledge are included. Dealing with the past gives what was happened a perpetual tense. The entire oeuvre of Paul Celan becomes a lyrical autobiography and at the same time a lyrical chronicle.

Keywords: Shoah, violence, experience of violence, poetry, poem, field of tension

Zielsetzung

Die Shoah gehört zu den radikalsten Gewalterfahrungen der neueren Zeit. Sie hat die Lyrik von Paul Celan über Jahrzehnte hinweg geprägt und wird von Celan auch sehr früh thematisiert. Die Shoah als Gedichtinhalt geriet bereits im Frühwerk des aus der Bukowina stammenden Dichters in einen Widerspruch zur Gedichtform, ohne allerdings den konventionellen Rahmen vorerst zu verlassen.

Celans Auseinandersetzung mit der Judenvernichtung durch die Nazis ist ein Teil der Bukowiner Shoah-Literatur. In seiner Eigenständigkeit und der engen Verbindung von Texten bis in die werkübergreifende Intertextualität von geographischer Toponymik, Lexik und Metaphorik hinein, die zu einer Landschaftspoetik einer grundsätzlich anderen Art verschmilzt, ist sie ein unabdingbares Subkapitel der Shoah-Literatur generell sowie teilweise (da sie auch in den anderen Kulturen der Bukowina – der hebräischen, der rumänischen, der ukrainischen – beheimatet ist) ein Subkapitel der deutschsprachigen Shoah-Literatur im Spezifischen.

So gehört „Todesfuge“, das berühmteste Shoah-Gedicht der deutschen Sprache, zum Frühwerk von Paul Celan.¹ Entstanden ist es laut Celans eigenen Angaben in Bukarest im Mai 1945,² als der Zweite Weltkrieg in Europa gerade vorüber war, nicht jedoch dessen Folgen. Exakt zwei Jahre später wurde das Gedicht in Bukarest in der Zeitschrift „Contemporanul“ erstmals veröffentlicht, allerdings in der rumänischen Übersetzung von Celans Freund Petre Solomon, einem rumänischen Schriftsteller und Übersetzer. Auf Deutsch, also in der Sprache, in der sie verfasst wurde, erschien „Todesfuge“ erstmals in Wien, und zwar in Celans erstem Gedichtband *Der Sand aus den Urnen* von 1948 sowie in der von Hans Weigel herausgegebenen Anthologie *Stimmen der Gegenwart* von 1951.³

Im Umfeld von der „Todesfuge“ findet sich eine Reihe weiterer Ge-

1 Ausführlicher zum Gedicht: Sparr 2020.

2 Celan 2003, S. 606.

3 Celan 1951, S. 132-133.

dichte, die aus unterschiedlichen Gründen viel seltener Gegenstand literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen bzw. Lektüren wurden. Wegen ihrer in erster Linie formalen Konventionalität, dem zum Teil hölderlinisch-hymnenhaften, von Georg Trakl in dessen Spätwerk übernommenen, zum Teil balladenhaft-liedhaften, an Goethe und Heine anlehnendem Duktus, aber auch im Zusammenhang damit, dass der Autor seinen allerersten, von zahlreichen Druck- und Satzfehlern strotzenden Gedichtband *Der Sand aus den Urnen* zurückziehen ließ, fristen sie ein Randdasein im Schatten der Celan-Forschung. Sie einzig als „lyrischen Humus“ für die „Todesfuge“ zu betrachten oder in Gegenüberstellung mit dem Spätwerk des Dichters gar als nicht experimentell genug abzutun, wäre jedoch eine grobe Geringschätzung.

Beim Frühwerk handelt es sich um die beiden ersten Gedichtbände von Paul Celan, nämlich *Der Sand aus den Urnen* von 1948 und *Mohn und Gedächtnis* von 1952 sowie um die in die beiden Gedichtbände nicht aufgenommenen Gedichte der 40er Jahre, die nun in der Rubrik „aus dem Nachlass“ publiziert werden. Die beiden Gedichtbände gehören sowohl zeitlich als auch in ihrer Poetik und in der Art der Themenführung sowie in ihrem Themenkreis eng zusammen. Darüber hinaus werden sie durch die wechselseitigen Titelanleihen quasi zusammengebunden. So sind der letzte Gedichtzyklus in *Der Sand aus den Urnen* mit *Mohn und Gedächtnis* und der erste Gedichtzyklus in *Mohn und Gedächtnis* mit *Der Sand aus den Urnen* betitelt.

All diese Umstände verleihen den beiden Bänden eine gemeinsame Sonderstellung im lyrischen Œuvre des Dichters. Zugleich leiten die beiden Büchlein den Shoah-Diskurs im Werk Paul Celans ein und nehmen die spätere Entwicklung seines poetischen Sprechens vorweg. Ihr Quellencharakter macht sie unabdingbar, will man Celans Œuvre in seiner Kontinuität vor Augen haben. Sie liefern eine Grundlage und eine teilweise Erklärung für die späteren Gedichtmuster, die, so radikal anders sie auch ausgestaltet sein mögen, dennoch demselben Themenkreis gewidmet sind. Es gilt am Beispiel von Schlüsselpositionen aufzuzeigen, wie die Gewalterfahrung Aufnahme in die Lyrik von Paul Celan findet und wie der Dichter in seinem Frühwerk mit ihr umgeht.

Biographisches

Bereits am 29. August 1941, nicht einmal zwei Monate, nachdem die Einsatzgruppe D, eine Spezialeinheit aus SS und SD, in Czernowitz mit der Aufgabe eingerückt war, die jüdische Bevölkerung zu liquidieren, meldete der SS-Befehlshaber Otto Ohlendorf nach Berlin: „In Czernowitz und bei Durchkämmen ostwärts Dnjester weitere 3106 Juden und 34 Kommunisten liquidiert.“⁴ Zu dieser Zeit ist Paul Celan 21 Jahre alt. Er ist Autor einer Handvoll von Liebesgedichten, die er, ein Czernowitzer Jude, auf Deutsch verfasst hat.

Nach der Matura an einem Czernowitzer Gymnasium reist Celan am 9. November 1938, dem Tag der Reichspogromnacht, über Deutschland nach Frankreich, um in Tours Medizin zu studieren. Im Gedicht „La Contrescarpe“ erinnert sich Paul Celan 24 Jahre später an die Durchreise:

Über Krakau
bist du gekommen, am Anhalter
Bahnhof
floss deinen Blicken ein Rauch zu,
der war schon von morgen.⁵

Der Beginn des Zweiten Weltkrieges verhindert die Fortsetzung des Medizinstudiums in Frankreich. Da Juden in Czernowitz der Zugang zum Medizinstudium verwehrt ist, wechselt Paul Celan zur Romanistik. Als die Stadt am 28. Juni 1940 sowjetisch wird, belegt Celan die obligatorischen Kurse für russische Sprache und Literatur.⁶ Von Juli 1942, nachdem Rote Armee Ende Juni 1941 aus Czernowitz geflohen ist, bis zum Februar 1944, als die Stadt wieder sowjetisch wurde, verrichtet Celan Zwangsarbeit im Arbeitslager Tăbăraști. Celans Vater verstirbt 1942 in einem Konzentrationslager nach kurzem Aufenthalt an Typhus, seine Mutter wird kurze Zeit später durch einen Genickschuss ermordet. In ei-

⁴ Emmerich 1999, S. 43.

⁵ Celan 2018, S. 161.

⁶ Celan-Handbuch 2008, S. 9.

nem Brief an seinen mittlerweile im russischen Rostow am Don studierenden Czernowitzer Freund Erich Einhorn schreibt Celan aus Kyjiw, wo er sich Anfang Juli 1944 als Begleiter eines Krankentransportes kurz aufhält:

Deine Eltern sind gesund, Erich, ich habe mit ihnen gesprochen, bevor ich hergekommen bin. Das ist sehr viel, Erich, Du kannst Dir nicht vorstellen, wie viel.

Meine Eltern sind von den Deutschen erschossen worden. In Krasnopolka am Bug.

Erich, ach Erich.

Lieber Erich, wo ist Tanja Adler?

Ich weiß nur / [...] / dass sie lebt, aber wo ist sie? Schreibe ihr, Erich, dass ich lebe, dass ich sie bitte, mir zu schreiben. Auf meine alte Adresse. Viel ist zu erzählen. Du hast so viel gesehen. Ich habe nur Demütigungen erlebt und Leere, unendliche Leere.⁷

Die Sprache als Dilemma

Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim,
den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?⁸

So die Schlusszeilen des Gedichts „Nähe der Gräber“ aus dem Gedichtband *Der Sand aus den Urnen*. Es ist Celans erstes Gedicht, in dem sowohl die Sprache als auch die lyrische Form in aller Unmittelbarkeit problematisiert werden, vier Jahre vor Theodor W. Adornos berühmt-schlüssiger Aussage „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“, die dann 1951 in *Kulturkritik und Gesellschaft* erstmals veröffentlicht und von Adorno später wegen der heftigen Kritik, unter anderem auch seitens Celans, zurückgezogen bzw. abgemildert wurde.⁹ Die Aussage sorgte für eine lange und heftige Diskussion, von der „Todesfuge“ sowie Celans Œuvre einen Teil bildeten.

In diesen beiden Zeilen von Paul Celan wird nicht die Sprache

⁷ Celan 1999, S. 3.

⁸ Celan 2018, S. 17.

⁹ Adorno 1998, S. 355.

schlechthin angeprangert, also nicht die Sprache als *das* Medium wie in der literarischen Moderne (ich brauche hier nicht auf Hofmannsthal zu verweisen), sondern die *deutsche* Sprache, und nicht das Gedicht schlechthin, also das Gedicht als Literaturform, sondern der klassische syllabotonische gereimte Versbau.

Zunehmend erkennt Paul Celan, dass ein konventionelles Gedicht den Herausforderungen, die seiner Shoah-Erfahrung entspringen, nicht gerecht werden kann. Durch die Shoah ist dem gereimten lyrischen Gedicht und auch seinem Vokabular die Authentizität abhandengekommen. Diese Erkenntnis lehnt an einen anderen Adorno-Satz an, der zwar nicht innerhalb des Ringens um die Literatur nach der Shoah zitiert wird, jedoch als Adornos berühmtester Satz gilt und auf die Metapher des Hauses bzw. der existentiellen Obdachlosigkeit rekurriert: „Es gibt kein richtiges Leben im falschen“.¹⁰ Paul Celan benutzt die übliche Form und stellt sie gleichzeitig in Frage, bis ihre Unbrauchbarkeit in diesem Verfahren an den Evidenzrand gebracht wird.

Wolfgang Emmerich widmet in seiner Celan-Biographie der Sprache als einem Dilemma ein eigenes Kapitel, das er „Muttersprache – Mördersprache“ betitelt.¹¹ Wenngleich das Kapitel auf die Jahre 1940-1945 beschränkt ist, wird die Sprache erst danach zu einem Dilemma, das das Werk von Paul Celan prädestiniert und durchzieht. Suchen wir den Nullpunkt im Œuvre Celans, so ist es das Gedicht „Nähe der Gräber“.

Zu diesem Antagonismus, der das Spannungsfeld schafft, in dem Celans Shoah-Thematisierung stattfindet, muss eines verdeutlicht werden. Muttersprache ist hier kein bloßer Terminus technicus im Sinne von einer „Sprache, die ein Mensch als Kind (von den Eltern) erlernt [und primär im Sprachgebrauch] hat“, ¹² gemeint ist vielmehr die Sprache, die in Celans Familie eben von der Mutter geliebt, gelebt, gepflegt und an Paul Celan in aller Emotionalität einer Mutter-Sohn-Beziehung weitergegeben wurde, sowohl die

¹⁰ Adorno 1980, S. 43.

¹¹ Emmerich 1999, S. 42-56.

¹² DUDEN, Eintrag: Muttersprache.

Sprache selbst, als auch die in dieser Sprache geschaffene Kultur und insbesondere Literatur.

Celan, dem mehrere Sprachen zur Wahl standen, der sowohl metaphorisch als auch buchstäblich zwischen den Sprachen und Sprachräumen unterwegs war und in seinem reifen lyrischen Werk innerhalb eines Gedichts von einer Sprache zu einer anderen wechselte bzw. Elemente anderer Sprachen ins Deutsche seiner Gedichte einbaute, entschied sich für Deutsch.

In seiner Sprachwahl, die sehr bald auch zur Qual werden sollte, und zwar nicht mehr sprichwörtlich-rhetorisch, sondern existenziell und psychisch, ihn stets begleitend, in seinem Alltag ebenso wie in seinem Schaffen, wenngleich auf unterschiedliche Art und Weise (im Alltag zunehmend destruktiver, im Schaffen dagegen dekonstruktiv-produktiver), kommt seiner Mutter die Schlüsselrolle zu, wobei im folgenden Zitat zur Literatur unbedingt „deutsche“ hinzugefügt werden muss, sonst wird das Dramatische, ja das Tragische der Spannung zwischen der Mutter, die mit der deutschen Kultur aufs Innigste affiliert und von ihr fasziniert war, und dem streng jüdisch-orthodoxen Vater, der dem mit der deutschen Sprache und den in dieser Sprache geschriebenen Werken im rumänischen Cernăuți der Zwischenkriegszeit weiterhin verbundenen Kosmopolitismus mit Abneigung gegenüberstand, verwischt. Es handelt sich um eine Intimität bzw. eine Rollenverteilung, der die Shoah zum Verhängnis wurde:

Seine Mutter blieb für Celan immer ein Inbild und ein Gegensatz zu seinem Vater. Sie, die geborene Friederike Schrager, stand für die Literatur, Leo Antschel hingegen für eine autoritäre, orthodoxe jüdische Erziehung. Das war eine Spannung, die den Lyriker Paul Celan Zeit seines Lebens prägte.¹³

Mutter-Diskurs

Die Muttersprache, mit der Paul Celan zunehmend radikaler experimentieren wird, hängt mit dem Mutter-Diskurs aufs Engste zu-

13 Böttiger 2020.

sammen. „Nähe der Gräber“ leitet den Mutter-Diskurs des Frühwerks ein. Vergleichen wir etwa den Mutter-Diskurs bei Celan mit dem opulenten Mutter-Briefwechsel von Rainer Maria Rilke bzw. mit dem von Helmut Böttiger im Zusammenhang mit dem von Celan zitierten Mutter-Satz „O Mutter: o du Einzige“ von Malte Laurids Brigge,¹⁴ sehen wir in aller Deutlichkeit, dass der Mutter-Diskurs bei Celan eine ganz andere Entwicklung nimmt. Er nährt sich nicht von der Emotionalität einer klassisch-musterhaften Mutter-Sohn-Beziehung, sondern von der Tragik der Shoah, er ist ja durch die Gewalt der Nazis an Celans Eltern erst möglich geworden.

Der Mutter-Diskurs bricht mitten in die epigonenhafte, aber auch die Stärke des eigenen Talents bereits andeutende lyrische Abstraktheit der bisherigen Gedichte Celans herein, wo sämtliche Bezüge noch in der Geschichte der europäischen, in erster Linie deutschsprachigen Lyrik und nicht in der eigenen Biographie des Lyrikers verortbar sind. Plötzlich ist ein Thema da, über welches die Gedichtform nicht mehr hinwegwiegen kann. Mehr noch: Die Unvereinbarkeit, ja das Auseinanderklaffen von Inhalt und Form verleiht dem Gedicht die eigentliche Tragik. Das Abgründige tritt nicht in seiner universell-metaphysischen Semiotik, sondern in seiner autobiographischen Unmittelbarkeit erstmals in Erscheinung. Die Endzeitstimmung¹⁵ wird zum Auftakt eines Neubeginns, der die Endzeit fortwährend mitdenken muss.

Erst die Shoah zwingt den jungen Lyriker, die Mutter-Figur in seine Lyrik einzuführen und die abstrakte Schwester-Figur, der wir in den frühen Gedichten begegnen, in den Hintergrund treten zu lassen. Die Schwesterfigur des Gedichts „Regenlieder“ („Es regnet, Schwester [...]“¹⁶) nimmt den Mutter-Diskurs sowie die Doppelführung von Sulamith und Margarete in der „Todesfuge“ vorweg. Die Schwester ist im Frühwerk Celans eine abstrakte Ansprechgröße mit verschwommener Semantik, eine Ich-zu-Du-Stütze, die erst in den Folgegedichten konkretisierend belegt wird.

¹⁴ Rilke 1966, S. 777.

¹⁵ Wimmer 2014, S. 157-170.

¹⁶ Celan 2018, S. 15.

Paul Celan hatte keine Schwester, er war ein Einzelkind in der Familie. Die Schwester-Figur ist bereits lyrisch-historisch vorkonnotiert, sie besetzt und hält sozusagen die Leerstelle, bis diese dann in den nächsten Gedichten mit ganz anderen Inhalten ausgefüllt wird. Das lyrische Frühwerk des Dichters spannt den Bogen von der Schwester über die Mutter, die medial-epizentrisch ist, zur Sulamith der „Todesfuge“ bzw. zur Mutter Rahel der Jerusalem-Gedichte („Mutter Rahel / weint nicht mehr. / Rüübergetragen / alles Geweinte“),¹⁷ von der Abstraktion über die konkrete Gewalterfahrung zur Verallgemeinerung mit Inhaltsgewinn.

Die Schwester-Figur verweist zweifelsohne auf Georg Trakl, der für Celan zu den wichtigsten Dichtern gehörte,¹⁸ wenngleich Böttiger behauptet: „Der junge Paul Celan verehrte von allen Dichtern am meisten Rainer Maria Rilke, und er identifizierte sich sicher auch mit dem Ausruf von dessen Figur Malte Laurids Brigge: ‚O Mutter: o du Einzige‘“.¹⁹ Während Trakl, an dem sich Celan zu diesem Zeitpunkt noch orientiert, seine Schwester aus dem Unmittelbar-Biographischen und sogar aus dem Biologisch-Geschlechtlichen herauslöst und zu einer lyrischen Figur schlechthin emporstilisiert, die mal als Schwester, mal dual-geschlechtlich bzw. androgyn als Fremdlingin,²⁰ Jünglingin²¹, Mönchin²² in Erscheinung tritt,²³ legt Celan den diametral entgegengesetzten Weg zurück.

In *Sand aus den Urnen*, dem ersten Gedichtzyklus seines zweiten Gedichtbandes *Mohn und Gedächtnis*, spricht der Dichter wieder von seiner Mutter, und zwar in einer fast, aber dennoch nicht identischen formalen Auskleidung wie in „Nähe der Gräber“. Es handelt sich um das Gedicht „Espenbaum“, entstanden 1945 in Bukarest, also ein Jahr nach der „Nähe der Gräber“. Die Zweizeiler werden beibehalten, der Reim wird dagegen aufgehoben, allerdings mit einer einzigen Ausnahme, wo er in seiner abklingenden

17 Ebd., S. 258.

18 Grube 2014.

19 Böttiger 2020.

20 Trakl 1987, S. 168.

21 Ebd., S. 154.

22 Ebd., S. 164.

23 Aurnhammer 1992, S. 77-105.

diphthongischen Redundanz erscheint, die den springenden, besser gesagt aber „toten“ Punkt bildet, auf den es eigentlich ankommt:

Runder Stern, du schlingst die goldne Schleife.
Meiner Mutter Herz ward wund von Blei.²⁴

Schauen wir uns die ersten beiden Gedichtbände an, sehen wir, dass lediglich diese beiden Gedichte solch eine Gedichtform aufweisen. Der Verzicht auf den Reim, der hier ob des Gedichtbaus und des unvermeidlichen Rekurses auf das Gedicht „Nähe der Gräber“ visuell hervorsteht, führt das Phänomen einer intendiert geschädigten Gedichtstruktur herbei. Diesmal wird die im unmittelbaren Sprechakt von Ich zu Du angesprochene Mutter zu der besprochenen Person, wodurch ihre Position als die einer Abwesenden markiert wird. Eine Parallelführung, in der das Naturbild der ersten Zeile von der „Mutter“-Zeile konterkariert wird, macht evident, wie sich Paul Celan in dieser Schaffensphase im vorgegebenen Lyrikraum bewegt, diesen jedoch mit dem autobiographischen Inhalt ausfüllt und, was die Gedichtform betrifft, Schritt für Schritt dekonstruiert.

Schauen wir uns jedoch im Umfeld der ersten beiden Gedichtbände um, sehen wir, dass Zweizeiler eine für Celan in dieser frühen Schaffensphase durchaus gewohnte Gedichtform sind. Es gibt eine Anzahl von Gedichten, die nach dem gleichen Muster gebaut sind. Sie bewegen sich in einem geschlossenen, selbstgenügenden lyrischen Raum und sind durch die Wortsymbole und die Art des lyrischen Sprechens lose miteinander verbunden, sie sind beliebig austauschbar, ohne den Mitteilungswert zu verlieren, weil sie über einen solchen noch kaum verfügen. Es ist eine Situation, in der die Leerstellen vorübergehend mit dem vertrauten lyrischen Material ausgefüllt werden, bis das Eigentliche ausgereift sein wird. Keines dieser Gedichte, die (obwohl in der Form mit ihnen verwandt) inhaltlich in einem Gegensatz zu „Nähe der Gräber“ und „Esenbaum“ stehen, wollte Celan in seine Gedichtbände aufnehmen.

²⁴ Celan 2018, S. 30.

Unter den zeitlebens nicht publizierten Gedichten findet sich ein weiteres Mutter-Gedicht, das formell zwar anders ausgestaltet ist, jedoch inhaltlich eine Einheit mit „Nähe der Gräber“ und „Espenbaum“ bildet. Zwar begegnen wir in diesem Gedicht den traditionellen Accessoires aus Kranz, Kummer, Tränen, Finsternissen, Rosenstunde, wo selbst Baracke eher expressionistisch anmutet, wenngleich sie nicht mehr nur dem Expressionismus allein entstammt, sondern die Baracken der Konzentrationslager meint, dennoch schafft das Epistolarische, wie das Gedicht angelegt ist, diejenige Art der autobiographischen Unmittelbarkeit, die für Celan offensichtlich nicht mehr akzeptabel war, um es der Öffentlichkeit preiszugeben. Das abgründige Ausmaß des auf den ersten Blick bloß Berichtenden zeigt sich erst aus dem biographischen Hintergrund heraus: Celans Mutter wurde im Winter ermordet.

Es fällt nun, Mutter, Schnee in der Ukraine:
des Heilands Kranz aus tausend Körnchen Kummer.
Von meinen Tränen hier erreicht dich keine.
Von frühern Winken nur ein stolzer stummer ...²⁵

Das dann im dritten Quatrain vermittelte Bild der zerrissenen Saiten einer Harfe beschreibt die Ungenügsamkeit bzw. Unzulänglichkeit des herkömmlichen lyrischen Sprechens, das an der Gewalterfahrung des Sprechenden scheitert. Es ist eine Zwischensituation mit der die Tradition verkörpernden Harfe einerseits und einem grundsätzlich andersartigen Sprechen, das erst gefunden werden muss, andererseits. Die zerrissenen Harfensaiten bedeuten, dass das traditionelle lyrische Sprechen der Herausforderung, die die Erfahrung des lyrischen Ich mit sich gebracht hat, nicht mehr standhalten kann. Die Harfe und somit die Lyrik schlechthin, für die die Harfe steht, ist nicht das Instrument, das die dazu notwendige Belastbarkeit aufbringen kann.

Die erste und die letzte Gedichtstrophe, in denen die Mutter unmittelbar angesprochen wird, halten das Gedicht klammerartig zusammen. Die beiden Schlusszeilen des Gedichts werfen die Frage nach der persönlichen Schuld auf, die nie gelöst wird und Teil

25 Ebd., S. 399.

bzw. Begleiterscheinung der traumatischen Erfahrung einer Person schlechthin ist. Das Überleben beschert dem Überlebenden ein ewiges Schuldgefühl, das die Freude des Überlebens stets überschattet und es gar nicht als Freude wahrnehmen lässt.

Paul Celan wird sich vorwerfen, nicht genug getan zu haben, um seine Eltern zu überreden, sich zu verstecken und auf diese Weise der Deportationsgefahr zu entkommen.²⁶ Angesichts der folgenden Zeile erweist sich „Wachstum oder Wunde“ als Scheinalternative. Vielmehr lässt die Alliteration *Wachstum* und *Wunde* zu einer Zwillingsformel legieren, wo jegliches *Wachstum* nicht mehr von der *Wunde* wegzudenken ist:

Was wär es, Mutter, Wachstum oder Wunde –
versänk auch ich im Schneewehn der Ukraine?²⁷

Die engere (innerhalb der beiden ersten Gedichtbände) und die breitere (innerhalb des gesamten Frühwerks inklusive der nicht publizierten Gedichte) Kontextualisierung lässt das zunehmend dramatischere Hadern des jungen Lyrikers mit seiner zunächst noch als höchst persönlich empfundenen Erfahrung erkennen. Die beiden Erfahrungen, nämlich die Erfahrung der Lyrik als einer Tradition und ihre Erfahrung in ihrem biographischen Ausmaß treffen aufeinander. In seiner frühen Schaffensphase oszilliert Paul Celan auf der Kippe zwischen allgemeingültiger und nichts-sagender Abstraktheit und den vorerst inhaltlichen Durchbrüchen, als sich der Autor noch der konventionellen Lyrikformen bedient, diese jedoch bereits diskursiv in Frage stellt, bis er sie durchbricht bzw. endgültig mit ihnen bricht und sich in seinen radikalsten Mustern sehr weit von ihnen entfernt.

Der Mutter-Diskurs und die mit ihm einhergehende Infragestellung der deutschen Sprache werden keineswegs auf das Frühwerk beschränkt bleiben. Während die Infragestellung des Deutschen ein kontinuierlicher Prozess ist, wird das Gespräch mit der Mutter sporadisch immer wieder aufgenommen. „Wolfsbohne“, das in keinen Gedichtband aufgenommen wurde und aus dem Zeitraum des

²⁶ Emmerich, S. 43.

²⁷ Celan 2018, S. 399.

Gedichtbands *Die Niemandrose* stammt, setzt das Gespräch der früheren Jahre fort, thematisch in einer an „Nähe der Gräber“ und „Espenbaum“ anlehnenden Tonführung, jedoch in einer definitiv neuen Form. Die neue souveräne Gedichtform, die als Celansche Strophe bezeichnet werden darf, ist nun resistent genug, um mehr an direktem Autobiographischen erlauben (mit Celans Worten: dulden) zu können, als der Dichter der traditionellen Gedichtform einst hat zutrauen mögen:

(Weit, in Michajlowka, in
der Ukraine, wo
sie mir Vater und Mutter erschlugen: was
blühte dort, was
blüht dort? Welche
Blume, Mutter,
tat dir dort weh
mit ihrem Namen?
Mutter, dir,
die du Wolfsbohne sagtest, nicht:
Lupine²⁸

Somit wird die Erinnerung sowohl als Metaphorik, als auch als Topos angesprochen.

Der geographische Raum wird zu einem Namensraum, in dem der Name weh tut.

Eine andere Art der Topographierung

Die „Nähe der Gräber“ wird eine konstante Größe bleiben, unabhängig davon, wo sich der Dichter bzw. das lyrische Ich gerade aufhalten: im Bukarest der unmittelbaren Nachkriegszeit, im Wien der Jahre 1947-1948, wohin er auf einer Flüchtlingsroute über Ungarn illegal gelangt, knapp bevor die Ost-West-Grenze dicht gemacht wird und eine neue Grenzziehung Europa für weitere vierzig Jahre tief spaltet, in Paris, wo er sich niederlässt, um fast so viele Jahre wie in seinem heimatlichen Czernowitz nun als Deutschlektor an

²⁸ Ebd., S. 455.

der Ecole Normale Supérieure und Dichter der deutschen Sprache zu verbringen, oder in Deutschland, an dessen unterschiedliche Orte er aus unterschiedlichen Anlässen des Öfteren reist, wobei all diese Reisen als Reisen weder in die Vergangenheit noch in die Gegenwart, sondern gegen das Vergessen zu begreifen sein werden. Auch die zeitlichen Relationen werden an dieser Nähe nichts ändern können. Denn es handelt sich um eine innere Nähe, um das Gedächtnis und die Erinnerung. Bei Paul Celan wird das Geschehene nie gänzlich zur Geschichte.

Die Gräber werden zum zentralen Topos, ihre Nähe wird zum ebenso zentralen Bezugspunkt, was sowohl die Situation des Dichters als auch die seines Œuvres beschreibt. Die Gräber stehen nicht an und für sich, sie werden immer in ihrer Bezogenheit begriffen, die mindestens genauso wichtig ist wie die Gräber selbst. Sobald das Wort „Gräber“ fällt, wird dieser Bezug mitgeneriert. Es ist eine andere Art der Topographierung, weder eine geographische noch eine kulturelle noch eine rein politische. Eine physische eher als eine metaphysische. Gefühlte, gelebte und erlebte. Es geht um die Selbstverortung des Dichters als eines Lebenden bzw. Überlebenden, der in seiner Person stellvertretend für alle Lebenden und Überlebenden steht. Das lyrische Ich ist dasjenige, das sich jederzeit und an jedem Ort in der Nähe der Gräber befindet. Seine Situation ist mit der von Sisyphus vergleichbar, aber nur unzulänglich beschreibbar.

Das Gedicht dürfte Mitte Sommer 1944 entstanden sein, kurz nachdem Celan aus Kyjiw nach Czernowitz zurückkehrt war [das Handexemplar des Gedichts vermerkt „(nach der Rückkehr aus Kiew)“²⁹]. In der „Todesfuge“, die knapp ein Jahr später niedergeschrieben wurde, heißt es: „wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng“. Die Zeile wird entweder wörtlich oder in einer Variation wiederholt: „Er pfeift seine Juden hervor lässt schaufeln ein Grab in der Erde“, „Dein aschenes Haar Sulamith // wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng“, „dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng“, „er

29 Ebd., S. 586.

hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft“.³⁰ Zugleich verliert sie ihre zeilenbildende Funktion und wird, wie ersichtlich, als Bestandteil einer längeren bzw. einer abgeänderten Zeile ins Gedichtgewebe integriert.

Das Gespräch

„Esenbaum“ und „Nähe der Gräber“ sind die weniger bekannten Gedichte Celans, die, wenn überhaupt, meistens von Celan-Forschern zitiert werden. In ihrer Prägung sind sie noch durchaus konventionell. Sie bergen jedoch ein Spannungspotenzial, das die geläufig-vertraute Form sehr bald sprengen wird. Mehr noch: Durch die Gegensätzlichkeit von Inhalt und Form wird die Spannung immens gesteigert, und zwar bis ins Unerträgliche, sodass die herkömmlichen Konstrukte, die die Lyrik trotz der formalen Experimente der literarischen Moderne dominieren, die Spannung nicht mehr werden (er)tragen können. Sie erweisen sich als ungeeignet und unbrauchbar. Es ist, als wollte der Dichter, wenn auch im Gegensatz zu seinen späteren Gedichten noch nicht bewusst, die Form auf die Zerreißprobe des Inhalts stellen. Der Inhalt bleibt, die Form kann dem Inhalt als einer Herausforderung unmöglich standhalten. Ab nun wird sich dieser Inhalt durchsetzen. In „Esenbaum“ und der „Nähe der Gräber“ ist der Dichter noch weitgehend Lyriker. Die Form, die entschärfen sollte, bewirkt das Gegenteil. Formell ist es ein Abklang, ja ein Abgesang an die jahrzehnte-, jahrhundertelange lyrische Tradition. Der Reim wird zunehmend aus den Gedichten verbannt, die Sprache jedoch bleibt Deutsch. Sie bleibt dies auch, wenn in sie immer wieder Elemente aus anderen Sprachen eingebaut werden. In seinem Frühwerk ist Celan noch ein Lyriker, der jedoch den Weg zum Dichter bereits eingeschlagen hat. Vor allem in diesen beiden Gedichten können Anfänge von Prozessen beobachtet werden, die den konventionellen Lyrikrahmen sprengen und ein ganz neues Sprechen entste-

³⁰ Ebd., S. 40-41.

hen lassen. Ohne diesen frühen Celan blieben Atemkristalle und Lichtzwänge der späte(re)n Lyrik ohne ihre Genese.

Die Schuld des Überlebenden zeigt sich als eine Erweiterung des Gewalterfahrungstraumas. Anstelle der Liebe zur deutschen Sprache und Kultur, die in Celans Familie auf der Mutter-Sohn-Achse kultiviert wurde, tritt nun das Dulden, in dem sowohl das Leiden als auch die Gewalt mitkonnotiert werden. Der Reim ist leise, deutsch und nun auch schmerzlich.

Die Tür, die zum semantischen Feld eines Hauses gehört, das Vorhandensein von etwas Trennendem mitdenkt und zugleich ein Symbol für Hinein- und Hinausgehen ist, für den Verkehr in beide Richtungen, für die Grenzüberschreitung, für das Verbindende, für das Gespräch schlechthin, also für die Überwindung des Trennenden, ist aus den Angeln gehoben. Ein Gespräch, zumindest ein Gespräch des lyrischen Ich mit seiner Mutter, ist nicht mehr möglich. Es gibt keine Begegnung, kein Wiedersehen mehr:

Eichne Tür, wer hob dich aus den Angeln?

Meine sanfte Mutter kann nicht kommen.³¹

Das Haus ist nun seiner Polifunktionalität als Begegnungs-, Gesprächs- und Geborgenheitsort beraubt. Eine andere Art Dialogizität wird generiert.

Die Haar-Metapher

Das Trauma der Shoah schält Celans Lyrik aus der Schale des Epigontums bzw. der Verbundenheit, vor allem und in aller Deutlichkeit gegenüber Georg Trakl, aus der Geborgenheit im Vertrauten und bereits Vorhandenen, aus dieser Art Dialogizität heraus und verleiht ihr ein eigenes Profil, zunächst noch inhaltlich, dann Schritt für Schritt auch in der Form. Es entsteht eine grundsätzlich andere Art der Dialogizität. Celan entwickelt eine Obsession, die Haarmetapher wird zu einer *metaphora fixa* in Parallelführung von „dein goldenes Haar Margarethe“ und „dein aschenes

31 Ebd., S. 30.

Haar Sulamith“ der Todesfuge. Der *dance macabre* der Haarfarben tritt an die Stelle der Mutter-Sohn-Gespräche in den bisherigen Gedichten.

Vom Lyriker zum Dichter

Der an den Melos der Volkspoesie anlehnenen Frage-Antwort-Form begegnen wir im Gedicht „Nähe der Gräber“ in ihrer Unmittelbarkeit. Das lyrische Ich Celans führt einen Dialog in Form von Fragen ohne Antworten, wodurch die Abwesenheit der angesprochenen Person hervorgehoben wird, sodass der Gedanke nahe liegt, dass die Abwesenheit bzw. der Abwesenheitsgrund die eigentliche und einzig mögliche Antwort sind. Der für die Volkspoesie typische Parallelismus von Naturbild und einem den Menschen betreffenden bzw. vom Menschen verursachten Geschehen wird durch einen interpersonellen bzw. einen Dialog zwischen einer vermenschlichten Naturerscheinung und einem menschlichen Ich ersetzt. Suchen wir im Œuvre des Dichters den sogenannten springenden Punkt, so ist „Nähe der Gräber“ das Gedicht. Während beispielsweise der Dialog mit Gewaltandrohung in „Heidenröslein“, an das Celans Gedicht poetikal rekurriert, in der mittleren von drei Strophen stattfindet und anschließend in Gewalt endet, wird ihm im Œuvre von Paul Celan eine grundsätzlich andere Funktion zugewiesen, und zwar die der ständigen Erinnerung an verübte Gewalt. Das Gespräch wird bei Paul Celan neben seiner Bedeutung als Verständigungsform schlechthin gleichermaßen zur Erinnerungsform – und zwar in seiner gesamten Bedeutungspalette: von der Fähigkeit, sich an etwas zu erinnern, über das Andenken bzw. Gedenken bis hin zur Mahnung, außerdem in der strukturellen Bedeutung der Er-Innerung, d. h. der Sichtbarmachung bzw. Veräußerlichung des Inneren. Im Gespräch bleiben heißt, dem Vergessen entgegenzuwirken. Paul Celan geht es, um es mit Gadammers Worten auszudrücken, um die fortwährende „Gegenwärtigkeit der Vergangenheit“, um diese Zweieinigkeit von Gestern und Heute. Jürgen Wertheimer spricht in diesem Zusammenhang von einer Wunde, die der Dichter weder ganz offen stehen noch gänz-

lich heilen lässt. Es ist und bleibt eine Grenzsituation, ein Weder-Noch:

Stünde die Wunde ganz und gar offen, so würde der Schmerz alles überwältigen und jeglichen sprachlichen Ausdruck unmöglich machen; wäre sie völlig vernarbt, so bliebe keine Spur von ihr übrig, und es gäbe keine Zeichen mehr, die auf sie hinweisen könnten. So deutet die Zwiespältigkeit der Wunde auf das endlose Wechselspiel zwischen Erinnern und Vergessen: die Erinnerung kann nur zur Sprache kommen, wenn das Trauma schon verloschen ist, aber das Trauma kann nicht verlöschen, solange es in der Erinnerung weiter lebt.³²

Ausblick

Die Shoah als Gedichtinhalt geriet bereits im Frühwerk des aus der Bukowina stammenden Dichters in Widerspruch zur Gedichtform, ohne allerdings den konventionellen Rahmen vorerst zu verlassen. Die Shoah wird nicht nur zum Hauptthema der Gedichte, sondern prägt die Schreibart und die Gedichtform. Das Trauma der Judenvernichtung generiert eine neue, grundsätzlich andere Philosophie der poetischen Wahrnehmung, in die die verschiedenen Wissensbereiche einbezogen werden. Wo er sich auch immer gerade aufhält, ob im Wien der späten 1940er Jahre, in Todtnauberg oder Tübingen, sehnt sich Celan nach einem Gespräch. Der Mutterdiskurs des Frühwerks nimmt in dieser Sehnsucht und Suche nach Dialog einen besonderen Platz ein. Die Mutter wird zum eigentlichen Ausgangspunkt der Dialogizität Celans. Geographische Orte werden zu Orten, an denen Gespräche stattfinden bzw. ausbleiben. Die Lyrik selbst wird sowohl zum Experimentierfeld als auch zum Erinnerungs- und Vergangenheitsaufbewahrungsort. Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit verleiht dem Geschehen eine immerwährende Zeitform. Das gesamte Œuvre wird zu einer lyrischen Autobiographie und gleichzeitig zu einer lyrischen Chronik.

³² Wertheimer, S. 426.

Quellenangaben

- Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann. Band 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.
- Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann. Band 6. *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998.
- Aurnhammer, Achim: *Androgynie*. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur. Köln: Böhlau 1986.
- Badiou, Bertrand (Hg.): *Herzzeit: Ingeborg Bachmann – Paul Celan, der Briefwechsel; mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- Böttiger, Helmut; Friederike Antschel. In: *Süddeutsche Zeitung*, 1. Januar 2020, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/hegel-hoelderlin-beethoven-celan-muetter-1> [Zugriff am 20.2.2024].
- Celan, Paul: *Die Gedichte*. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018.
- Celan, Paul: *Paul Celan – Erich Einhorn*. Einhorn: du weißt um die Steine ... Briefwechsel. Hg. und kommentiert von Marina Dmitrieva-Einhorn. Berlin: Friedenauer Presse 1999.
- Celan, Paul: *Todesfuge*. In: Weigel, Hans (Hg.). *Stimmen der Gegenwart*. Wien: Jugend und Volk 1951, S. 132-133.
- May, Markus / Gossens, Peter / Lehmann, Jürgen (Hg.): *Celan-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2008.
- DUDEN: *Universalwörterbuch der deutschen Sprache*. Muttersprache: Rechtschreibung, Bedeutung, Herkunft, Grammatik. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Muttersprache> [Zugriff am 20.2.2024].
- Emmerich, Wolfgang: *Paul Celan*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999.
- Grube, Christoph: „so oder so, es bleibt blau oder braun, das Gedicht“. *Aspekte der Trakl-Rezeption Paul Celans*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013.
- Kemper, Hans-Georg: *Georg Trakls „Schwester“*. Überlegungen zum Verhältnis von Person und Werk. In: von Graevenitz, Gerhart (Hg.): *Zur Ästhetik der Moderne*. Für Richard Brinkmann zum 70. Geburtstag. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1992, S. 77-105.
- Rilke, Rainer Maria: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Band 6. Hg. Ernst Zinn. Frankfurt am Main: Insel 1966, S. 707-946.
- Sparr, Thomas: *Todesfuge*. Biographie eines Gedichts. München: Deutsche Verlags-Anstalt 2020.
- Trakl, Georg: *Dichtungen und Briefe*. Band 1. Salzburg: Otto Müller Verlag 1987.
- Wertheimer, Jürgen: „Es lebe die krummnasige Kreatur“. Der etwas andere Celan. In: Schmitz, Walter (Hg.): *Erinnerte Shoah*. Die Literatur der Überlebenden. Dresden: Thelem bei w.e.b. 2003, S. 420-434.
- Wimmer, Gernot: *Endzeitstimmung und Zeitenwende im lyrischen Werk von Celan und Bachmann: Exemplarisch dargestellt an den Gedichten Todesfuge und Die gestundete Zeit*. In: ders. (Hg.): *Ingeborg Bachmann und Paul Celan*. Historisch-poetische Korrelationen. Berlin: De Gruyter 2014.

Tymofiy Havryliv

Dr. habil. Tymofiy Havryliv

ORCID: 0000-0002-0277-2448

Department of Literature

Ivan Kryp'yakevych Institute of Ukrainian Studies

National Academy of Sciences of Ukraine

Kozelnytska 4

79026 Lviv, UKRAINE

E-Mail: havryliv9@gmail.com

Zum Verhältnis von Kunst und Ideologie im Roman *Lichtspiel* (2023) von Daniel Kehlmann

Jelena Spreicer (Universität Zagreb, Kroatien)

Abstract Deutsch:

In Daniel Kehlmanns Roman *Lichtspiel* (2023) wird das Zusammenspiel von Kunst und Ideologie im Dritten Reich untersucht, wobei der Regisseur G. W. Pabst (1885-1967) als tragische Figur im Zentrum steht. Ziel der Analyse ist es, anhand literarischer und filmischer Techniken die moralischen Dilemmata und künstlerischen Kompromisse Pabsts darzustellen und seine Entwicklung im Spannungsfeld zwischen künstlerischer Integrität und politischem Opportunismus nachzuzeichnen. Die Methode umfasst eine detaillierte Textanalyse mit besonderem Fokus auf Kehlmanns Einsatz filmischer Elemente wie Schnitt und Perspektivwechsel, die Pabsts Konflikte und seine Ambivalenz verstärken. Der Roman wird als eine literarische Reflexion über die Verantwortung des Künstlers in Zeiten politischer Unterdrückung interpretiert, die aktuelle Fragen der Erinnerungskultur und der moralischen Implikationen von Kunstproduktion aufwirft.

Schlüsselwörter: G. W. Pabst, Drittes Reich, Kunstautonomie, Ideologie, Daniel Kehlmann

On the Relationship between Art and Ideology in the Novel *The Director* (2023) by Daniel Kehlmann

Abstract Englisch:

In Daniel Kehlmann's novel *The Director* (2023), the interplay between art and ideology in the Third Reich is examined, with director G. W. Pabst (1885-1967) portrayed as a tragic figure at its center. The goal of this analysis is to illustrate Pabst's moral dilemmas and artistic compromises by exploring his development in the tension between artistic integrity and political opportunism. The methodology includes a detailed textual analysis with a particular focus on Kehlmann's use of cinematic elements such as editing and shifts in perspective, which in-

tensify Pabst's conflicts and his ambivalence. The novel is interpreted as a literary reflection on the artist's responsibility in times of political oppression, raising current questions about memorial culture and the moral implications of art production.

Keywords: G. W. Pabst, Third Reich, artistic autonomy, ideology, Daniel Kehlmann

Einleitung

„Keiner von uns, der Pabst gut kannte, hatte das Gefühl, ihn jemals wirklich gekannt zu haben.“¹ Dieser Satz von Louise Brooks (1906-1985), einer amerikanischen Filmschauspielerin, die in zwei Filmen unter der Regie von Georg Wilhelm Pabst (1885-1967) spielte,² erfasst die Kontroversen und blinden Flecken, die das Leben und Werk des österreichischen Regisseurs begleiten. Jan-Christopher Horaks Beobachtung, dass Pabsts Biografie von „Legenden, Gerüchten, Spekulationen und ein Paar Fakten“³ geprägt ist, unterstreicht die Herausforderungen in der biografischen Erforschung des Regisseurs. Wo die filmhistorische Recherche scheitert, eine umfassende Künstlerbiografie zu erstellen, tritt die Literatur in den Vordergrund, genauer der Text des erfahrenen Autors historiografischer Metafiktion Daniel Kehlmann. In seinem Roman *Lichtspiel* (2023), von Richard Kämmerlings als „Parabel über Kunst und Moral“⁴ gekennzeichnet, nutzt Kehlmann historiografische Erkenntnisse über G. W. Pabst, der mit Friedrich Wilhelm Murnau und Fritz Lang zu den bedeutendsten Filmkünstlern der Weimarer Republik gezählt wird, um ein spezifisches Thema der Erinnerungskultur und Kunsttheorie zu erforschen: die Frage nach der (Un-)Möglichkeit künstlerischer Autonomie von der Ideo-

1 Louise Brooks, zit. nach Rentschler 1990, S. 1. (Alle Übersetzungen aus dem Englischen im Beitrag stammen von mir.)

2 Louise Brooks war die Hauptdarstellerin in Pabsts Filmen *Die Büchse der Pandora* (1929) und *Tagebuch einer Verlorenen* (1929).

3 Horak 1987, S. 53.

4 Kämmerlings 2023.

logie in einem totalitären Regime. Der vorliegende Beitrag analysiert den Roman unter der Fragestellung nach der moralischen Verantwortung des Künstlers und den Herausforderungen der Erinnerungskultur, wobei Kehlmanns Umgang mit verfügbaren historiografischen Informationen über G. W. Pabst und die Integration filmischer Techniken in die narrative Gestaltung eingehend beleuchtet werden.

Biografische Notiz

Eric Rentschlers Charakterisierung von G. W. Pabst als „ultimativem Niemandsmann der Filmgeschichte“⁵ hebt die einzigartige Position des Regisseurs innerhalb der filmischen Landschaft hervor. Pabsts Biografie und Werk widersetzen sich einer einfachen Kategorisierung und spiegeln seine Vielseitigkeit und die unterschiedlichen thematischen und stilistischen Ansätze wider, die er im Laufe seiner Karriere verfolgte. Seine Filme umfassen eine breite Palette von Themen, vom sozialen Realismus und psychologischen Dramen bis hin zum Expressionismus und Abenteuer Geschichten. So wird z. B. der Stummfilm *Die Büchse der Pandora* (1929) für die Erkundung der Sexualität und seine klaren, expressionistischen Bilder gefeiert, während *Die Dreigroschenoper* (1931) für seine Adaptation von Bertolt Brechts (1898-1956) und Kurt Weills (1900-1950) musikalischem und sozialkritischem Theaterstück bekannt ist. Spätere Filme wie *Westfront 1918* (1930) und *Kameradschaft* (1931) reflektieren einen realistischeren und sozialbewussteren Ansatz, indem sie die Schrecken des Krieges und die Bedeutung der Solidarität darstellen.

Berühmt-berüchtigt wurde Pabst jedoch wegen der Entscheidung, 1939 aus dem Exil nach Deutschland zurückzukehren und danach im Dritten Reich mit der Unterstützung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda drei Filme zu drehen: *Komödianten* (1941), *Paracelsus* (1943) und *Der Fall Molander* (1945), wobei der letztere als verschollen gilt. In Bezug auf seine

5 Ebd.

Werke, die während des Zweiten Weltkriegs gedreht wurden, bemerkt Rentschler, dass Kritiker, wenn sie Pabst mit Begriffen wie „Schwanken, Oszillation und Ungewissheit“⁶ charakterisieren, dies „aus Frustration, Enttäuschung und Zorn“⁷ tun, weil ein Künstler von außergewöhnlichem Talent und internationalem Renommee, der wegen seiner sozialkritischen Filme der „rote Pabst“ genannt wurde, sich den Makel der Nähe zur nationalsozialistischen Ideologie zugezogen hat.

Pabsts Behauptung, er sei beim Besuch seiner Familie vom Ausbruch des Zweiten Weltkriegs überrascht worden und habe in der Folge die schon geplante Rückreise in die Vereinigten Staaten nicht antreten können, wurde von Lotte Eisner und anderen Historikern widerlegt.⁸ *Der Fall Molander* ist nicht das einzige Artefakt aus Pabsts Leben im Dritten Reich, das unter mysteriösen Umständen verloren ging. Laut Rentschlers Studie *The Ministry of Illusion* führte Pabst während der Kriegsjahre ein akribisches Tagebuch, dessen Einträge nie wiedergefunden wurden.⁹ Ohne Beweise in Form von historischen Dokumenten bleibt weitgehend unklar, ob Pabsts Unschuldsbeteuerungen tatsächlich glaubwürdig sind. Wie Horaks Analyse zeigt, lässt sich seine Rückkehr nach Europa nicht, wie allgemein angenommen wird, aus dem ästhetischen oder kommerziellen Scheitern seines einzigen im amerikanischen Exil gedrehten Films – *A Modern Hero* (1934) – herleiten.¹⁰ Es ist vielmehr das Ergebnis einer bitteren Enttäuschung über die Filmindustrie in den Vereinigten Staaten und den allgemeinen Mangel an Vertrauen in die künstlerische Vision des Regisseurs, mit dem er sich während der Dreharbeiten zu *A Modern Hero* auseinandersetzen musste. Die archivischen Dokumente der Warner-Gesellschaft, die den Film produzierte, zeigen, dass Pabsts künstlerische

6 Ebd.

7 Ebd.

8 Vgl. Horak 1987, S. 53: „Pabst’s own story, that he was caught in Austria when the war broke out, his tickets to America already in his pocket, has been rejected by Lotte Eisner and other historians.“

9 Rentschler 2002, S. 175.

10 Ebd.

Vision von den Filmproduzenten systematisch untergraben wurde.¹¹

Warner Brothers, die Filmproduktionsfirma, welche zuvor *Die Dreigroschenoper* mitfinanziert hatte, bot Pabst im August 1933 einen Vertrag an. Zunächst lehnte er das Angebot ab, aber nach dem Scheitern des Projekts über die frühe Karriere von Tomáš Masaryk entschied er sich doch, es anzunehmen. Nach der Ankunft lehnte Pabst das erste ihm vorgelegte Drehbuch ab und kritisierte es auch öffentlich, was bei der Filmgesellschaft auf Ablehnung stieß.¹² Als er das Drehbuch von *A Modern Hero* als geeignet für sein Talent akzeptierte, musste er feststellen, dass die Realität der Filmproduktion in den Vereinigten Staaten radikal anders war als das, was er aus Europa kannte. Ein Brief des Produzenten Hal B. Wallis an seinen Assistenten offenbart, dass Warner Brothers die feste Absicht hatten, einen erheblichen Einfluss auf Pabsts kreativen Prozess auszuüben: „Ich möchte nicht“, schreibt Wallis, „dass Pabst jetzt anfängt, die Geschichte umzuschreiben oder dergleichen.“¹³ In diesem Zusammenhang war Pabst unbekannt, dass Warner Brothers seit ihrer letzten Zusammenarbeit an *Die Dreigroschenoper* zu einer „sparsam operierenden“ Firma geworden waren,¹⁴ sodass die Bedenken hinsichtlich möglicher Eingriffe in das Drehbuch eher finanzieller als ästhetischer Natur waren. Obwohl Pabst ein Mitspracherecht bei der Besetzung eingeräumt wurde, war es ihm nicht gestattet, den Hauptdarsteller Richard Barthelmess (1895-1963) auszutauschen, der bereits vor Pabsts Vertragsunterzeichnung für das Projekt engagiert worden war, obwohl er als „launisch und unberechenbar“¹⁵ galt. Darüber hinaus kam es wenige Tage nach Beginn der Dreharbeiten zum Konflikt zwischen Pabst und Wallis über die Kameraführung. Während Pabst mittlere und lange Aufnahmen bevorzugte, um den Schauspielern mehr Raum für Bewegung zu geben, bestand Wallis auf Nahaufnahmen,

¹¹ Vgl. ebd., S. 54-56.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

an die das Publikum jener Zeit in Hollywood-Filmen gewöhnt war. Der Konflikt erreichte sogar die Klatschspalte des Magazins „Variety“, was laut Horak katastrophale Folgen für Pabsts Zukunft in Amerika hatte:

Eine solche Geschichte in einem führendem Branchenblatt hatte wahrscheinlich dieselbe Wirkung auf Pabsts Karriere wie ein Teelöffel Gift in seinem Nachmittagstee. Als schwierig, eigensinnig oder unwillig, sich an Hollywoods Konformitätsregeln zu halten, zu gelten, war ein schweres Vergehen.¹⁶

Bis zur Fertigstellung des Films gab es eine Reihe weiterer Meinungsverschiedenheiten zwischen Wallis und Pabst bezüglich der Länge einzelner Aufnahmen, des Schnitts und des Inhalts der Szenen. Zwei Monate nach Abschluss der Dreharbeiten unterzeichnete Pabst auf die Initiative von Warner Brothers eine Freigabe. Seine verbleibende Zeit in Los Angeles verbrachte er damit, anderen Filmgesellschaften die Idee für einen Film mit dem Titel *War Has Been Declared* vorzustellen. Als dies scheiterte, kehrte Pabst nach Frankreich und anschließend ins Dritte Reich zurück.

Die Zeit, die Pabst in Amerika verbrachte, bereitete ihn in zwei wesentlichen Punkten auf die Zusammenarbeit mit der nationalsozialistischen Filmindustrie vor. Erstens konfrontierte sie ihn mit der ernüchternden Erkenntnis, dass die finanziellen Ressourcen in den Vereinigten Staaten ebenso begrenzt waren wie in Europa, wo er ständig mit der Finanzierung zu kämpfen hatte. Der Roman lässt Pabst dieses Thema explizit ansprechen: „Man muss die Filme dort machen, wo sie finanziert werden. Wo man das Geld bekommt. Wo jemand dafür bezahlt.“¹⁷ Eine weitere prägende Erfahrung der Exilzeit war zweitens das Gefühl, ständig überwacht, kontrolliert und gezwungen zu werden, das kreative Konzept an nicht-künstlerische, äußere Faktoren anzupassen. Mit anderen Worten, die amerikanische Erfahrung zerschlug die Illusion von Hollywood und ebnete den Weg für Pabsts spätere Arbeit unter

¹⁶ Ebd., S. 56.

¹⁷ Kehlmann 2023, S. 131. Nachfolgend im Haupttext unter der Sigle L zitiert.

Bedingungen verminderten künstlerischen Spielraums. Diese Veränderung im künstlerischen Umfeld spiegelt sich in seiner Herangehensweise und den Themen seiner Filme wider.

Um Pabsts Ambivalenz in Perspektive zu setzen, greift Rentschler auf Karsten Wittes Metapher der Extraterritorialität zurück: „Der extraterritoriale Bürger ist sowohl ein Vertreter als auch ein Außenseiter, jemand, dessen eigentlicher Ort woanders liegt, eine Person, die in einem Land lebt, während sie den Gesetzen eines anderen unterliegt.“¹⁸ Dieses Merkmal durchdringt auch die Form seiner Filme:

Er ging in die Filmgeschichte ein als ein Meister des flüssigen Schnitts, dessen Kontinuitätsschnitt Klassenbarrieren abbaute und räumliche Abgrenzungen überwand, wodurch er verwirrte und neu interpretierte. Er wandte eine *textuelle Strategie* an, die Übergänge unmerklich macht und gleichzeitig konventionelle Unterscheidungen außer Kraft setzt.¹⁹

Der Ausgangspunkt des Romans ist daher ein Filmkünstler, der berüchtigt für seine Ambivalenz war und radikal gegensätzliche Konzepte verkörperte: Auf der einen Seite war er linker Künstler und Intellektueller, dessen in der Weimarer Republik entstandene Filme eine kritische Perspektive auf die drängenden sozialen Themen der Zeit wie wirtschaftliche Ungleichheit, Geschlechterrollen und Frauenrechte, die Nachwirkungen des Ersten Weltkriegs, Klassenkonflikte und Arbeitsfragen, Urbanisierung, Entfremdung usw. bieten. Auf der anderen Seite verdiente er spätestens nach 1941 das Etikett eines ideologisch kompromittierten Filmregisseurs im Dienst eines menschenverachtenden totalitären Regimes.

¹⁸ Rentschler 1990, S. 1f.

¹⁹ Ebd., S. 2, Hervorhebung J.S.

Filmische Techniken als literarische Mittel

Ebenso wie Pabsts Regie und Schnitt von Rentschler als eine *textuelle Strategie* betrachtet werden, die den Abbau konventioneller Kategorien in seinen Filmen begünstigt, integriert Kehlmann sukzessive filmische Anspielungen und Mittel in seinen Roman, um den Prozess der Filmerstellung innerhalb der Grenzen des literarischen Textes nachzuahmen. In seiner Studie zur psychologischen Geschichte des deutschen Films unter dem Titel *From Caligari to Hitler* stellt Siegfried Kracauer fest, dass die deutsche Stummfilmindustrie ab den 1920er Jahren Filme produzierte, die im amerikanischen Raum als „ebenso rätselhaft wie faszinierend“²⁰ empfunden wurden. Eines der Elemente dieser Faszination für den deutschen Stummfilm war „die auffällige Rolle, welche die Kamera in den deutschen Filmen spielte, welche die Deutschen als erste vollständig mobil machten“²¹. Kracauers Beobachtung zur Beweglichkeit der Kamera im deutschen Film ist besonders relevant, wenn man Pabsts Werk betrachtet. Im Roman wird Pabsts Schnitttechnik von seinem Kameraassistenten Franz Wilzek folgendermaßen beschrieben: „Er hatte eine eigene Theorie vom Filmschnitt. Dass ein Schnitt immer durch eine Bewegung begründet sein muss, sodass ein nie abreißender Fluss von der ersten Einstellung bis zur letzten entsteht.“ (L 25) An einer anderen Stelle im Roman sagt Pabst: „Idealerweise war ein Film eine einzige Bewegung, jede Einstellung musste mit der nachfolgenden verbunden sein [...], nie durfte sich die Kamera ohne Anlass drehen, immer musste sie einer Bewegung folgen.“ (L 245)

In seiner Auffassung von Kameraführung und Filmschnitt stützt sich daher Pabst auf dieselben Prinzipien der Kohärenz und Kohäsion, die literarische Texte prägen, in denen Sätze und Absätze durch logische und thematische Verbindungen zusammenhängen. Wo Pabst die Bewegung – meistens einer Figur durch den Raum oder die Landschaft – als Motivation für die Kamerabewegung und den Schnitt sieht, gibt es in der Literatur gedankliche oder thema-

²⁰ Kracauer 1966, S. 3.

²¹ Ebd.

tische Übergänge als verbindende Elemente. Das Ziel des fließenden Schnitts bei Pabst ist es daher, den Zuschauer in die filmische Welt zu ziehen und ihn durch die Handlung zu führen, ohne dass der Fluss der Bilder unterbrochen wird. Ähnliches gilt für den literarischen Text, der den Leser in der Regel (außer in Fällen besonders hervorgehobener Verfremdungseffekte) veranlasst, in die erzählte Welt oder die gedankliche Argumentation einzutauchen, indem er durch eine logische und flüssige Darstellung eine immersive Leseerfahrung schafft.

Während Pabst den Schnitt als Mittel der Literarisierung seiner filmischen Werke versteht und verwendet, wendet Kehlmann im Roman das entgegengesetzte Prinzip an, um ein ähnliches Ziel zu erreichen: Er integriert nicht nur filmische Mittel in den Text, sondern macht diese zum leitenden Prinzip des Romans, wodurch Vorteile beider künstlerischer Medien miteinander kombiniert werden: der filmische, allumfassende Blick von außen und die für die Literatur seit dem Modernismus spezifische Perspektive auf die innere Welt des Protagonisten. In diesem Sinne sind mehrere Kapitel so geschrieben, dass sie sowohl spezifische Filme von Pabst als auch unterschiedliche Filmgenres, deren sich Pabst bediente, evozieren. Das erste Kapitel „Was gibt es Neues am Sonntag“ ist z. B. im Stil einer Situations- bzw. Verwechslungskomödie geschrieben, wobei der komische Effekt des Kapitels aus dem unsteten Gedächtnis des Erzählers resultiert. Das Kapitel „Vater der Lüge“, in dem Pabst von Joseph Goebbels (1897-1945) im Reichsministerium für die Volksaufklärung und Propaganda empfangen wird, entspricht dem Genre einer surrealen Groteske mit kafkaesken Elementen: Der verkaterte Pabst, überwältigt von der brutalistischen NS-Architektur, halluziniert Goebbels, noch bevor er ihm tatsächlich begegnet. Nach dem traumatischen Gespräch scheint er den Raum nicht verlassen zu können. Jedes Mal, wenn er versucht, die Tür zu erreichen, entfernt sie sich von ihm.

Allerdings beschränkt Kehlmann die Anspielungen auf den Film nicht nur auf Pabsts Werk als Regisseur. Im Roman wird ein Stück Filmgeschichte an einem ihrer entscheidenden Wendepunkte dargestellt: dem Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm unter höchst prekären politischen Bedingungen in Europa. Dies erklärt

die Wahl des Romantitels *Lichtspiel*: Kehlmann verwendet ein archaisches Wort für ‚Film‘, das zu Beginn dieser Kunstform geprägt wurde:

Einst war Lichtspiel eine Jahrmarktattraktion gewesen: springende Bälle, boxende Kängurus, tanzende Paare, Spazierstöcke schwenkende Männer. Eine schmutzige Leinwand auf dem Kutschermarkt im achtzehnten Bezirk, ein Mann, der Zacharias Molander hieß und „Kommen Sie, Damenundherren, sehen Sie Damenundherren, staunen Sie!“ schrie [...]. Es hatte tiefen Eindruck auf Pabst gemacht, nie vergaß er die kämpfenden Kängurus, nie die Männer mit ihren wirbelnden Stöcken und nie den Namen Molander. (L 92)

Der Beginn des filmischen Mediums ist auch der Beginn von Pabsts Faszination für den Film, einer Faszination, die so stark und eindrucksvoll ist, dass seine Karriere ein einziger Versuch ist, diesen ersten Moment immer wieder neu zu erschaffen. Dies ist auch der Grund, warum er für den Film, der sein Meisterwerk sein soll, den Namen *Der Fall Molander* wählt. Hinzu kommt auch die Mehrdeutigkeit des Kompositums „Lichtspiel“. Die Kombination des Lichts als Symbols für die Aufklärung und Spiels als Symbols für die Manipulation weist auf Goebbels' Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, das Film intensiv als Propagandamittel nutzte.

Eine weitere Art und Weise, wie der Roman von der Darstellung des Films als Kunstform durchdrungen ist, sind Pabsts Äußerungen zur Filmkunst im Allgemeinen sowie zu seiner eigenen Kunstauffassung:

Regisseur war, alles in allem, ein seltsamer Beruf. Man war ein Künstler, aber man schuf nichts, sondern man dirigierte die, die etwas schufen, man arrangierte die Arbeit anderer, die bei Licht betrachtet mehr konnten als man selbst. Deshalb benötigte man so viel, bevor man überhaupt ans Werk gehen konnte: Schriftsteller, Maler und Komponisten brauchten nur Papier und allenfalls Farbe, Bildhauer brauchten Marmor und ein wenig Werkzeug, aber ein Regisseur brauchte eine Hundertschaft Leute und ein Studio und Maschinen und sehr viel Elektrizität. All das

musste bezahlt werden, also brauchte er immer auch jemanden, der ihm viel Geld anvertraute. (L 90, Hervorhebung J.S.)

Was Pabst in diesem Zitat einfängt, ist, dass der Film die erste Kunstform darstellt, die ihrer Natur nach kapitalistisch geprägt ist. Nicht nur ist der Film ein gewaltiges Unterfangen, das ohne die Vielzahl von Experten in spezifischen Bereichen der Filmproduktion sowie der modernsten und kostspieligsten Technologie nicht verwirklicht werden könnte, der Film erfordert auch großzügige finanzielle Mittel und soll letztendlich die Investition durch den entsprechenden Profit amortisieren. Dies entspricht Pabsts Erfahrung in Hollywood, die von Horak anhand historischer Dokumente rekonstruiert wird, aber auch der Darstellung der Exilzeit im Roman. Von Pabst als Regisseur wird in Hollywood erwartet, dass er den Bedürfnissen und Wünschen des Publikums entgegenkommt (z. B. keine Todesszenen zeigt), da der Film in erster Linie darauf ausgelegt war, der Produktionsfirma Geld einzubringen. Im Roman werden auch Elemente von Pabsts Philosophie der Filmproduktion eingeführt, die ihn besonders anfällig für die spätere Zusammenarbeit mit den Nationalsozialisten erscheinen lassen. Ein Satz sticht in diesem Zusammenhang hervor, da er leitmotivisch fünfmal im Roman wiederholt wird: „Wenn man einen Film macht, ist man immer in einer Notlage.“ (L 289, 299, 373, 401, 434) Der Prozess der Filmproduktion wird daher mit einem dauerhaften extraterritorialen Ausnahmezustand im Sinne von Karsten Witte verglichen. Die Notlage, auf die sich Pabst bezieht, führt in seinem Fall zur Entfremdung von der Realität sowie zur Verzerrung seines moralischen Kompasses. Für Pabst bedeutete dies, dass er seine Filme in einem Ausnahmezustand dreht, in dem die ethischen und sozialen Grenzen außer Kraft gesetzt sind, wodurch die Perspektive darauf, was moralisch vertretbar und was seine tatsächliche Rolle und Verantwortung in der Gesellschaft ist, verloren gegangen ist.

Da Pabsts Karriere der Leserschaft bereits bekannt ist, richtet der Roman seinen Fokus weniger auf eine detaillierte Darstellung seines Lebens vor 1933 als vielmehr auf die Faktoren, die zu seiner Kollaboration mit dem Nationalsozialismus führten, sowie auf die

nachfolgenden Auswirkungen dieser Entscheidung auf sein Leben. Die Schuld der Kollaboration ist die Grundvoraussetzung des Romans und dem Lesepublikum schon bekannt, bevor sie dem Protagonisten selbst bewusst wird. Deswegen entspricht die Gliederung der Handlung der klassischen griechischen Tragödie. Die Rahmenhandlung am Ende der 1970er Jahre liest sich als Exposition bzw. Ankündigung der tragischen Schuld des Protagonisten. Die Peripetie zeigt sich in Pabsts erfolgloser Exilzeit, während der er vom fiktiven Kuno Krämer, einem Agenten von Goebbels, kontaktiert wird (1. Teil: „DRAUSSEN“). Der zweite Teil des Romans trägt den Titel „DRINNEN“ und schildert die Katastrophe – das Leben der Familie Pabst in den Jahren 1939-1945 mit dem langsamen Verfall von Pabsts anfänglichem Widerstand gegen die Vereinnahmung durch das Regime, der schließlich in vollständige Kollaboration mündet. Der dritte Teil („DANACH“) zeigt Pabsts *anagnorisis*: die Erkenntnis, wie sehr er sich selbst, seine Familie und letztlich das Ideal der Kunst, dem er sein ganzes Leben nachstrebte, verraten hat. Darüber hinaus kehrt „DANACH“ zur Rahmenhandlung zurück, um das ironische Ende der Tragödie zu enthüllen: was mit Pabsts Meisterwerk 1945 geschehen ist und wo es sich in der Erzählgegenwart befindet.

Die Rahmenhandlung wird aus der Perspektive von Franz Wilzek erzählt, einem fiktiven ehemaligen Kameraassistenten von Pabst, der in der Erzählgegenwart unter der Demenz leidet und in einem Seniorenheim lebt. Wilzek wird eingeladen, an der Fernsehsendung „Was gibt es Neues am Sonntag?“ teilzunehmen, die von Heinz Conrads moderiert wird. Die Bezugnahme auf Conrads' Fernsehsendung dient der Funktion, die Zeit der Rahmenhandlung zu bestimmen. Ursprünglich handelte es sich um eine im ÖRF ab 1946 laufende Hörfunksendung, die aufgrund der großen Popularität 1957 für das Fernsehen adaptiert wurde. Als Wilzek nach der Sendung vom Chauffeur zurück ins Seniorenheim gebracht wird, liegt auf dem Rücksitz des Autos eine Ausgabe der Zeitung „Volksstimme“ mit der Schlagzeile „Todesstoß für Kraftwerk Zwentendorf“ (L 33), eine Anspielung auf die Volksabstimmung über die Inbetriebnahme des Kernkraftwerks Zwentendorf, die am 5. November 1978 stattfand. Die Rahmenhandlung spielt

somit Ende der 1970er Jahre, vor der so genannten „Waldheim-Affäre“ (1986-1988), die in Österreich eine Phase intensiver Vergangenheitsbewältigung einleitete, im Rahmen derer die mögliche Kolaboration prominenter Persönlichkeiten mit den Nationalsozialisten hinterfragt wurde.

Von Wilzek wird in der Live-Sendung erwartet, dass er dem Publikum seine Erinnerungen an die Filmindustrie mitteilt, aber die Sendung endet in einem Skandal, nicht nur weil Wilzek an einer schwerwiegenden Demenz leidet und sich in gewissen Momenten gar nicht bewusst ist, wo er sich gerade befindet. Auf Conrads' Frage nach dem letzten Film, den Pabst im Dritten Reich gedreht hat, scheint jedoch seine Erinnerung wieder zurückzukehren, aber er besteht unerklärlicherweise persistent darauf, dass der Film nie gedreht wurde. Nach der Sendung wird Wilzek vom zuständigen Redakteur angesprochen, der ihm mitteilt, dass sein Vater einer der Komparsen am Set des angeblich nie gedrehten Films war, und betont am Ende, der Vater habe überlebt (L 32). Die Rahmenhandlung führt somit den ethisch-ästhetischen Schwerpunkt des Romans ein: die Tatsache, dass die nationalsozialistische Filmindustrie auf Zwangsarbeiter als Komparsen zurückgriff, da deutsche Männer zu jener Zeit vorwiegend eingezogen waren und für die langen Zeiträume, die zur Produktion von Filmen erforderlich waren, nicht zur Verfügung standen. Wilzeks intermittierende Demenz ist eine treffende Metapher für die damalige Beziehung Österreichs zu seiner nationalsozialistischen Vergangenheit. Das kollektive Gedächtnis an den Zweiten Weltkrieg ist in gleichem Maße selektiv wie Wilzeks Erinnerung: teils aus objektiven Gründen, da Zeitzeugen altern und an Gedächtnisverlust leiden, teils aus subjektiven Gründen, da Erinnerungen entweder verdrängt oder in einer Weise dargestellt werden, die jegliches Mitläufertum der Erinnernden verschleiert.

In der Binnenhandlung wird aus der heterodiegetischen Erzählperspektive eine Vielzahl von Figuren dargestellt, einschließlich G. W. Pabst selbst, seiner Frau Trude, ihrem fiktiven Sohn Jakob, Jerzabek, dem Hausmeister des Pabst-Familienanwesens, Kuno Krämer usw. Die multiperspektivische Erzählweise ermöglicht es, die komplexen sozialen, politischen und persönlichen Dynamiken

zu erfassen, die das Leben und Werk von Pabst prägten. Hollywood in den 1930ern, wie es von Kehlmann dargestellt wird, ist eine Umgebung irritierender Oberflächlichkeit im Umgang mit den Menschen, in der die Vermarktbarkeit von Filmen, Regisseuren und Künstlern im Allgemeinen den Vorrang hat. Europäische Regisseure, insbesondere deutsche, werden hochgeschätzt, jedoch nicht voneinander unterschieden. Einer der Produzenten bei Paramount sagt daher zu Trude: „Sie sind die Frau von Pabst? Ist er da? Wir bewundern ihn alle so, seit *Metropolis*.“ (L 61) Avantgarde-regisseure wie Fritz Lang und Pabst verschmelzen daher zu einer einzigen Person, die, sofern richtig gemanagt, als potenziell enorme Gewinnquelle angesehen wird. Genauso wie der Satz über das Filmemachen in einer Notlage fungiert *Metropolis* als starkes, wiederkehrendes Motiv des Romans. Seine Funktion ist zweifach: Erstens erinnert es Pabst daran, dass alles, was er in der Stummfilmära geleistet hat, im Vergleich zu Langs berühmten Film verblasst, und zweitens etabliert es *Metropolis* als das karrierebestimmende Meisterwerk, das Pabst selbst mit *Der Fall Molander* schaffen möchte. Es ist der erste Teil des Romans, in dem Kehlmann den historischen Dokumenten über Pabsts Leben und Werk am treuesten bleibt, und zwar, weil aus der Zeit vor seiner Rückkehr nach Europa am meisten von ihnen vorhanden sind. Das Bild von Pabst, das in diesem Teil des Romans gezeichnet wird, ist das eines wahrhaft extraterritorialen Menschen, der sich in der neuen Welt, wo ihn seine mangelnden Englischkenntnisse an der Kommunikation mit den Produzenten hindern, nicht zurechtfindet. Nicht einmal die berufliche Dankbarkeit, die Greta Garbo und Louise Brooks Pabst gegenüber haben, ist für die Schauspielerinnen Argument genug, die Rolle in seinem Film *War Has Been Declared* anzunehmen. In diesem Film wollte Pabst die Besetzung von Filmstars, die aufgrund ihrer Bekanntschaft mit dem Regisseur für das Projekt gewonnen wurden, als Hebel einsetzen, um seine ästhetische Vision vor den Produzenten zu schützen. Der einzige Aspekt, in dem der erste Teil des Romans von den historischen Dokumenten über Pabst abweicht, ist die Abfolge der Ereignisse. Während Horak darlegt, dass Pabst erst nach der Unterzeichnung der Freigabe von Warner Brothers damit begann, seine

Idee für *War Has Been Declared* vorzustellen, schildert Kehlmann dies in umgekehrter Reihenfolge. Im Roman kommt Pabst die Idee für den Film während seiner Schiffsreise nach Amerika, und er möchte sofort nach der Ankunft mit der Arbeit daran beginnen. Er vermag jedoch die Idee den Produzenten nicht überzeugend zu vermitteln, sodass er sich auf einen Kompromiss einigen muss: Er darf seine Idee erst realisieren, nachdem *A Modern Hero* fertig ist, und nur, wenn der Film Geld einbringt. Die Umkehrung der Reihenfolge dient der Erhöhung der dramatischen Spannung. Indem Pabst mit der schon fertigen Idee für *War Has Been Declared* nach Amerika kommt, baut er frühzeitig ein Ziel und eine Erwartung auf, die im Laufe der Handlung immer wieder aufgegriffen und schließlich enttäuscht wird. Dies verstärkt die emotionale Wirkung und die Fallhöhe, die Pabst bei seinem späteren Scheitern erlebt.

Im 2. Teil des Romans („DRINNEN“) kehrt Pabst mit seiner Familie nach Europa zurück, zunächst nach Frankreich und dann in die Ostmark (wie Österreich im Dritten Reich hieß), um sich um seine kranke Mutter zu kümmern. Kehlmann erlaubt dem Regisseur seine Version der Wahrheit bezüglich der Rückkehr, im Roman will er, genauso wie er im Nachkriegsinterview mit Lotte Eisner behauptet, mit Frau und Sohn das Dritte Reich sofort nach Kriegsausbruch verlassen, aber der Hausmeister des Pabst-Familienanwesens, Jerzabek, inzwischen Mitglied der Partei, bedroht „den roten Pabst“ und seine Familie und stürzt ihn von der Leiter. Pabst, seine Mutter, Trude und Jakob sind demnach Gefangene in ihrem eigenen Schloss, aus ihren Quartieren vertrieben und zu Dienern der Familie Jerzabek erniedrigt.

Die moralische Ambivalenz des Künstlers

Von nun an gibt es drei Schlüsselmomente bzw. drei Elemente von Pabsts *hamartia*: Zuerst wird Pabst von Kuno Krämer aufgefordert, ins Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda zu kommen, um sich mit Goebbels zu treffen. Die Wahl, vor die Goebbels Pabst stellt, könnte nicht einfacher sein:

„Bedenken Sie, was ich ihnen bieten kann, [...] z. B. KZ. Jederzeit. Kein Problem. Aber das meine ich ja gar nicht. Ich meine, bedenken Sie, was ich Ihnen *auch* bieten kann, nämlich: alles, was Sie wollen. Jedes Budget, jeden Schauspieler. Jeden Film, den Sie machen wollen, können Sie machen. Aber das wissen Sie. Deshalb haben sie mich ja aufgesucht. Deshalb gehen Sie nach Canossa.“ (L 207)

Angesichts des historischen und persönlichen Kontextes war es für Pabst logisch, Goebbels' Angebot anzunehmen, da mehrere zwingende Gründe vorlagen. Erstens, die Drohung, in ein Konzentrationslager geschickt zu werden, erinnerte eindringlich an die unmittelbaren und schweren Konsequenzen, die eine Ablehnung der Forderungen des Regimes nach sich ziehen würde. Zweitens war das Versprechen von Goebbels, unbegrenzte künstlerische Ressourcen zu bieten, für einen Filmmacher äußerst verlockend. Ein solches Angebot war fast unwiderstehlich, besonders in einem totalitären Regime, in dem Ressourcen und künstlerische Freiheit knapp waren. Pabst, der bereits mit den Einschränkungen und Enttäuschungen in der amerikanischen Filmindustrie zu kämpfen gehabt hatte, könnte dies als Gelegenheit gesehen haben, seine künstlerischen Ambitionen zu verwirklichen, wenn auch unter moralisch fragwürdigen Bedingungen. Daher machte die Kombination aus Zwang und Reiz der künstlerischen Freiheit Goebbels' Angebot für Pabst schwer abzulehnen.

Die zweite Stufe von Pabsts moralischem Abstieg passiert, wenn er abkommandiert wird, Leni Riefenstahl bei den Dreharbeiten zu *Tiefland* zu unterstützen, weil die Produktion schleppend verläuft und ein neuer Erfolg erwartet wird. Pabst und Riefenstahl stehen im starken Kontrast: Pabst als echter Künstler, Riefenstahl als selbstverliebte Narzisstin ohne künstlerisches Verständnis. Sie verabscheut Pabst, braucht aber sein Fachwissen. Pabst konzentriert sich auf die Komparsen und entdeckt mithilfe von Franz Wilzek, den er bei dieser Gelegenheit kennenlernt, dass es sich bei ihnen um Häftlinge aus dem Konzentrationslager Maxglan handelt. Trotz seiner Empörung protestiert er nicht. Seine Position als Regisseur ist bereits kompromittiert, und jede Form von Protest hätte nicht nur seine Karriere, sondern auch seine persönliche Si-

cherheit und die seiner Familie gefährdet. Zudem ist Pabst tief in die Strukturen des nationalsozialistischen Propagandaapparats eingebunden, wodurch er sich in einer moralischen und beruflichen Zwickmühle befindet. Seine fehlende Handlungsfreiheit und die allgegenwärtige Angst vor Repressalien machen es ihm nahezu unmöglich, offen gegen die Missstände vorzugehen.

Die dritte und letzte Stufe der tragischen Schuld ist der Übergang von der absoluten und berechtigten Empörung über Riefenstahls Skrupellosigkeit und Unmenschlichkeit zu seiner eigenen kalten und unbedachten Anwendung derselben Methoden am Set von *Der Fall Molander*. Entscheidend für das Verständnis dieses Übergangs ist die ästhetische Philosophie der reinen Kunst, die Pabst als Abwehrmechanismus gegen den Alltag entwickelt. Hier bedient sich Kehlmann eines weiteren Mittels aus der klassischen griechischen Tragödie – der *hybris* oder Selbstüberschätzung. Pabst ist davon überzeugt, dass sein Talent und sein Wissen ausreichen, um mit Goebbels zu spielen und die ihm zur Verfügung stehenden Mittel zu nutzen, um die Filme zu machen, die er will; Filme, die er in Amerika nicht machen konnte. Er glaubt, dass er, wenn er Goebbels kleine Zugeständnisse macht, in der Lage sein werde, gute Kunstwerke zu schaffen.

Während der Glaube des fiktiven Pabst an seine eigenen Fähigkeiten innerhalb des Propagandaapparats von Goebbels illusorisch ist, traf dies auf die historische Figur Pabst nicht unbedingt zu. In ihrer Analyse von *Paracelsus*, Pabsts zweitem im Dritten Reich gedrehten Film, stellt Sheila Johnson fest, dass es sich dabei nicht um einen ganz regimekonformen Film handelt, wie ihn die Filmgeschichte sieht, und widerspricht Rentschlers Behauptung, dass weder die Zweideutigkeit noch die ideologische Kritik aus seinen früheren Werken Pabsts Rückkehr ins Dritte Reich 1939 überlebt haben.²² Einerseits stellt Pabst den berühmten deutschen Arzt als gutmütigen Volksführer dar, was unverkennbar eine Analogie zu Hitler darstellt. Andererseits führt er, darauf weist Johnson hin, mit der Figur Fliegenbein eine zweite, von der Handlung völlig un-

²² Vgl. das Kapitel „The Führer’s Phantom: *Paracelsus* (1943)“ in Rentschler 2002.

motivierte Führerfigur in den Film ein: einen Tänzer, den Paracelsus von der Pest heilt und der dem Arzt später, als sich die Umstände gegen ihn wenden, bei der Flucht aus der Stadt hilft, indem er das Volk mit seinem Tanz auf einem Seil über der Stadt hypnotisiert. Während die Interaktion zwischen Paracelsus und dem Volk positiv ist – er bietet dem Volk die Heilung seiner Leiden, dieses verehrt und unterstützt ihn –, ist Fliegenbein eine Art Rattenfänger, der das Volk in eine groteske Masse von irrational handelnden Menschen verwandelt, die sich ihren grundlegendsten Instinkten hingeben. Der Ort der Zweideutigkeit im Film ist der Stilbruch bei *Paracelsus*. Während bestimmte Szenen des Volkes in *Paracelsus* die herrschende Ideologie so darstellen, wie sie sich selbst sehen wollte, zeigen andere ihre hässliche Kehrseite und deuten darauf hin, dass Pabst seine visuelle Erzählung nutzt, um sich von der Ideologie zu distanzieren. Interessanterweise wird *Paracelsus* im Roman nur im Zusammenhang mit der glamourösen Inszenierung einer quasi Hollywood-Prämiere erwähnt, wobei nichts über den Inhalt des Films gesagt wird. Dies liegt daran, dass Pabst an diesem Punkt im Roman bereits den Kontakt zur Realität verloren hat und dem Irrtum erlegen ist, er könne Kunst unabhängig von Goebbels' Versuchen, sie für Propagandazwecke zu instrumentalisieren, schaffen. Nach der Premiere von *Paracelsus* konfrontiert Trude ihren Ehemann mit seinem moralischen und ästhetischen Niedergang, aber er leugnet es völlig:

Damals in Grunewald hat sie alles gesagt. Eine Weile hat er geschwiegen. Es hat ihn härter getroffen, als sie erwartet hat. „Du hast Recht“, hat er schließlich gesagt. „Aber nur halb. Denn all das geht vorbei. Aber die Kunst bleibt.“ „Selbst wenn das so ist. Selbst wenn sie bleibt, die ... Kunst. Bleibt sie nicht beschmutzt? Bleibt sie nicht blutig und verdreckt?“ Ja, dieses eine Mal hat sie ihn wirklich getroffen. Verletzt hat er ausgesehen, angeschlagen, regelrecht verwundet. (L 303)

Da die Kunst sowohl zum Zufluchtsort vor dem Leben im totalitären Regime als auch vor seiner scheiternden Ehe wird, die zuvor durch Pabsts Affäre zerrüttet wurde, ist er bereit, große Anstrengungen zu unternehmen, um sein Meisterwerk zu schaffen – das

wahre Werk reiner Kunst, das seine Position rechtfertigen und ihn durch seine ästhetische Qualität für die Nachwelt entlasten soll. Eine der schöneren Beispiele für die Ironie in Kehlmanns Roman ist, dass die literarische Vorlage dieses Meisterwerks ein Schundroman des regimekonformen Schriftstellers Alfred Karrasch ist. Obwohl Pabst anfangs verzweifelt ist, weil er nicht sieht, wie aus einem schlechten Roman ein großartiger Film werden kann, erlebt er mitten in der Nacht, nach dem Traum von seiner ehemaligen Liebhaberin Louise Brooks, einen Moment wahrer künstlerischer Inspiration und hat eine Vision, wie er das Material in hohe Kunst verwandeln kann; eine Vision, die sich völlig um eine Schlusszene mit dem Geigenspieler dreht, der vor einem bis auf den letzten Platz gefüllten Auditorium spielt. Es ist von Anfang an klar, dass die Schlusszene nicht ohne zahlreiche Komparsen zustande kommen kann. Später, als die Fertigstellung des Films fraglich wird, weil die Soldaten, die als Komparsen vorgesehen waren, nicht zum Set nach Prag kommen, da die Front näher rückt und sie zum Kampf abkommandiert werden, wird Pabst auf Riefenstahls teuflische Lösung für dieses Problem zurückgreifen und Häftlinge aus Konzentrationslagern dazu bringen, in seinem Film mitzuwirken.

Das Werk als Vermächtnis und moralischer Konflikt

Pabst hat inzwischen sein Verständnis von reiner Kunst radikalisiert und ist überzeugt, dass es akzeptabel ist, alles zu opfern, um sie zu erreichen. Er hat bereits seine Beziehung zu seiner Frau geopfert und sein Sohn ist stolzes Mitglied der Hitlerjugend geworden. Infolgedessen erscheint etwas, das ihn früher, am Set von Riefenstahls Film, entsetzt hat, jetzt als logische Konsequenz seiner eigenen ästhetischen Philosophie. Paradoxerweise wird Pabsts Kunst zunehmend anfällig für Ideologie, sowohl in dem, was sie darstellt, als auch in der Art ihrer Produktion, weil er auf der reinen Kunst als seiner persönlichen Ideologie besteht. Um weiterhin Kunst zu schaffen, ist er nicht nur bereit, sich vollständig dem totalitären Regime zu unterwerfen und zu tun, was es von ihm verlangt, sondern er bedient sich auch bereitwillig des vollen menschenvernich-

tenden Potenzials, das dieses Regime zu bieten hat. Er überschreitet bewusst die Grenze, indem er selbst von einem Opfer, das sich, mit dem Konzentrationslager bedroht, zwangsweise dem Regime unterwirft, zu einem Täter wird, zu einem Peiniger derjenigen, die in den Lagern interniert sind. Der Übergang von Opfer zu Täter wird durch seine Wahrnehmung der Realität als Film ermöglicht, was eine sich wiederholende Strategie des Romans in Bezug auf Pabst ist. Allerdings unterscheidet sich das Kapitel „Molander“ von anderen Kapiteln, in denen diese Strategie eingesetzt wird, durch die Intensität dieser Wahrnehmung. Da Pabst den Film unmittelbar nach Abschluss der Dreharbeiten mit den KZ-Häftlingen noch in Prag, vor der Rückkehr nach Wien, schneiden möchte, weil gerade der Aufstand ausgebrochen ist, arbeitet er Tag und Nacht mit Wilzek, um den Film fertigzustellen und rechtzeitig zu fliehen. Als sich die Situation von Minute zu Minute zuspitzt, verliert Pabst völlig den Bezug zur Realität und beginnt, sie als einen Film wahrzunehmen, in dem er nicht nur Regie führt, sondern auch die Hauptrolle spielt. Alles, was geschieht, passt in seine Vision eines Kriegsabenteuerfilms, bis ins kleinste Detail: Pabst und Wilzek entkommen heldenhaft den Straßenkämpfen in Prag und überwinden auf ihrem Weg zum Bahnhof jede mögliche Hürde. Dort gewährt ihnen, wie es das Genre vorschreibt, ein ehemaliger Schulkollege von Wilzek in letzter Minute die Mitfahrt im letzten Zug, der Prag verlässt. Doch in einer Wendung des Schicksals nimmt ein anderer Passagier den Film mit sich, als er den Zug vor Pabst und Wilzek verlässt, sodass der Film verloren geht.

Erst mit der Rückkehr zur Rahmenhandlung im Kapitel „Epilog“ wird enthüllt, was mit dem Film geschehen ist. Der Passagier gab den Film tatsächlich in der folgenden Woche an Wilzek zurück, aber Wilzek entschied sich, ihn zu verstecken und Pabst nichts zu sagen. Für diese Handlung gibt es zwei mögliche Gründe. Erstens erkannte Wilzek unter den Komparsen seinen Kindheitsarzt, was zu einer schrecklichen Erkenntnis über das gesamte Ausmaß des Verbrechens führte, das sie begangen hatten, um den Film fertigzustellen. Das Verstecken des Films könnte daher eine Bestrafung Pabsts sein, Wilzek hätte ihm sein Meisterwerk als Rache für seine Taten genommen. Zweitens könnte Wilzek den Film versteckt ha-

ben, um sowohl Pabst als auch sich selbst vor Verfolgung nach dem Krieg zu schützen. Getreu der Mehrdeutigkeit vieler Aspekte in Pabsts Leben gibt der Roman keinen eindeutigen Grund für Wilzeks Entscheidung an. Der Film hat jedenfalls bis in die narrative Gegenwart überlebt und ist im Schrank in Wilzeks Zimmer im Seniorenheim verborgen.

Im dritten Teil des Romans („DANACH“) lässt Kehlmann Pabst einen ästhetischen Selbstmord begehen – nach dem Krieg überlässt er die Regie seiner Filme seiner Frau, weil er sich dessen bewusst ist, dass sein Wunsch, weitere Filme zu machen, ihre Ehe zerstört und den Sohn der Hitlerjugend ausgeliefert hat. Während Pabst um das verlorene Meisterwerk trauert, wird er in Venedig beim Filmfestival ausgepiffen. Was Kehlmanns Roman festhalten möchte, ist die Unmöglichkeit, Leben und Kunst voneinander zu trennen und einen Bereich vor den schlechten Entscheidungen im anderen zu schützen. Kehlmanns Pabst ist kein moderner Faust, denn er kann Mephisto, hier verkörpert von Propagandaminister Goebbels, nicht für seine Zwecke instrumentalisieren und letztendlich das Böse nutzen, um das größere Gute zu schaffen. Der Roman widerspricht grundlegend Pabst leitmotivisch wiederholter Vorstellung, dass Kunst in der Lage sei, den Kontext ihrer Entstehung zu transzendieren. Was bleibt, ist für Kehlmann nicht nur die Kunst, sondern auch, wann, wie und warum sie überhaupt geschaffen wurde.

Fazit

Abschließend zeigt Kehlmanns Roman *Lichtspiel* eindrucksvoll, wie tiefgehend die Verstrickung von Kunst und Ideologie im Dritten Reich war und wie diese Verflechtung das Leben und Schaffen von Künstlern wie G. W. Pabst prägte. Durch die Darstellung Pabsts als tragischer Figur, die zwischen künstlerischen Ambitionen und moralischen Kompromissen zerrieben wird, gelingt es Kehlmann, die Komplexität der künstlerischen Verantwortung unter einem totalitären Regime herauszuarbeiten. Der Roman stellt die Frage, ob Kunst autonom sein kann oder ob sie zwangsläufig von den politi-

schen und sozialen Bedingungen ihrer Entstehungszeit beeinflusst wird.

Kehlmanns literarische Techniken, insbesondere die Anleihen bei filmischen Mitteln wie Schnitt und Kameraführung, schaffen eine einzigartige narrative Struktur, die Pabsts Leben und Werk spiegelt und den Leser in dessen innere und äußere Konflikte eintauchen lässt. Die multiperspektivische Erzählweise ermöglicht es, Pabst sowohl als Opfer als auch als Täter zu sehen, was zu einer differenzierten Auseinandersetzung mit den moralischen Herausforderungen der Kunstproduktion führt. Der Verlust von Pabsts Meisterwerk, das symbolisch für seine moralische Bankrotterklärung steht, verdeutlicht, dass künstlerische Errungenschaften nicht losgelöst von den ethischen Implikationen ihrer Schöpfung betrachtet werden können.

In einer Zeit, in der die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und die Erinnerungskultur eine immer größere Rolle spielen, liefert *Lichtspiel* einen wichtigen Beitrag zur Reflexion über die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft. Kehlmanns Werk fordert dazu auf, die Verantwortung des Einzelnen, insbesondere von Künstlern, im Kontext politischer Unterdrückung zu hinterfragen. Der Roman zeigt, dass es nicht nur um die Schaffung von Kunst geht, sondern auch um die Bedingungen, unter denen diese Kunst entsteht und wie sie in die Gesellschaft eingebettet ist. *Lichtspiel* bleibt daher nicht nur als ein faszinierendes literarisches Porträt eines ambivalenten Künstlers im Gedächtnis, sondern auch als eine Mahnung, dass Kunst stets im Spannungsfeld von Moral und Macht steht.

Quellenangaben

- Horak, Jan-Christopher: G. W. Pabst in Hollywood or Every Modern Hero Deserves a Mother. In: Film History 1.1/1987, S. 53-63.
- Johnson, Sheila: Ideological Ambiguity in G. W. Pabsts „Paracelsus“ (1943). In: Monatshefte 83.2/1991, S. 104-126.
- Kämmerlings, Richard: Als die Filmkunst einen Teufelspakt mit den Nazis schloss. Welt (18.10.2023). Online: <<https://www.welt.de/kultur/article247741194/Daniel-Kehlmann-Als-die-Filmkunst-einen-Teufelspakt-mit-den-Nazis-schloss.html>> [Zugriff am 4.3.2024].

- Kehlmann, Daniel: *Lichtspiel*. Hamburg: Rowohlt 2023.
- Kracauer, Siegfried: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press 1966.
- Rentschler, Eric: *The Films of G. W. Pabst. An Extraterritorial Cinema*. Rutgers University Press: New Jersey 1990.
- Rentschler, Eric: *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and Its Afterlife*. Cambridge (MA), London: Harvard University Press 2002.

Doz. Dr. Jelena Spreicer

ORCID ID: 0000-0002-3200-9873

Department of German Studies

Faculty of Humanities and Social Sciences

University of Zagreb

Ivana Lučića 3

10000 Zagreb, CROATIA

E-Mail: jspreice@m.ffzg.unizg.hr

MACHT UND GEWALT IN DER LITERATUR

„Sie können nicht drucken, opponieren,
niemand ins Gesicht spucken, wenn Sie nicht
drin sind“

Macht- und Gewaltdiskurse in Ingeborg
Bachmanns *Todesarten*-Zyklus

Dana Pfeiferová (Westböhmische Universität Pilsen,
Tschechien)

Abstract Deutsch:

Hans Höller hat das Bild der Geliebten, die sterbend zurückgelassen wird, als Leitmotiv des Gesamtwerkes Ingeborg Bachmanns von der frühen Lyrik bis zum *Todesarten*-Zyklus bezeichnet. Die Salzburger Bachmann-Edition und der lang erwartete 2022 veröffentlichte Briefwechsel zwischen Ingeborg Bachmann und Max Frisch zeigen, wie konsequent die Autorin jegliche biographischen Spuren in ihren Texten gelöscht bzw. verfremdet hat. Aus den neu publizierten Nachlassquellen und Ausgaben der Romanfragmente geht zugleich hervor, dass die österreichische Schriftstellerin die Gewaltmechanismen nicht nur in den Partnerbeziehungen ihrer Romanfiguren als „privaten Faschismus“ darstellt, sondern dass sie ihre Kritik des Machtmissbrauchs auch auf den Literaturbetrieb ausweitete. Als Strategie des Widerstands greift sie dabei auf diverse Mittel der Ironie und Satire zurück.

Schlüsselwörter: Ingeborg Bachmann, *Todesarten*, Briefwechsel mit Max Frisch, Kritik des Literaturbetriebs, Macht- und Gewaltdiskurs, Ironie

„You can’t print, you can’t oppose, you can’t spit in anyone’s face if you’re not in it“. Discourses of Power and Violence in Ingeborg Bachmann’s *Todesarten* Cycle

Abstract English:

Hans Höller has described the image of the loving woman who is left dying as the leitmotif of Ingeborg Bachmann’s entire oeuvre, from her early poetry to the *Todesarten* cycle. The Salzburg Bachmann edition

and the long-awaited correspondence between Ingeborg Bachmann and Max Frisch, published in 2022, show how consistently the author erased or alienated any biographical traces in her texts. Newly published sources of Bachmann's estate and editions of their novel fragments also show that the Austrian writer not only depicts the mechanisms of violence in the partner relationships of her novel characters as „private fascism“, but that she also extends her criticism of the abuse of power to the literary establishment. As a strategy of resistance, she uses various means of irony and satire.

Keywords: Ingeborg Bachmann, *Todesarten*, correspondence with Max Frisch, criticism of the literary business, discourse on power and violence, irony

Eine Art Vorgeschichte

Von Anfang an gibt es im Werk von Ingeborg Bachmann Motive oder Bilder, die mit Gefahr oder gar Zerstörung des Ichs – in der Lyrik – oder der Liebe bzw. der Liebenden – in den Erzählungen, Hörspielen und Romanfragmenten – zusammenhängen. Hans Höller bezeichnet das Bild der Geliebten, die sterbend zurückgelassen bzw. ermordet wird, als Leitmotiv ihrer Werke.¹ Denken wir etwa an das Titelgedicht der Sammlung *Die gestundete Zeit* oder an das Schicksal von Jennifer: „Der gute Gott von Manhattan“ aus dem gleichnamigen Hörspiel gab den Auftrag zu ihrem Mord. Selbst immer in Gefahr und sehr zerbrechlich bleibt die Liebe als Motiv – teilweise gestärkt durch mystische Konzepte (siehe den anderen Zustand in *Malina* oder in *Das Buch Franzä*) – in Bachmanns Werk das Gegenbild der Macht- bzw. Gewaltmechanismen, von denen in meinem Beitrag die Rede sein wird. Die beziehungskritische und gesellschaftskritische Ebene dieser Thematik verbindet sich im Bild des „privaten Faschismus“ in *Malina*. Bevor ich zu dieser Synthese komme, werde ich auf Bachmanns Kritik der Gewalt- und Machtmechanismen getrennt eingehen:

1 Höller 1993, insbesondere S. 87f.

zunächst in Form von Gesellschaftskritik, dann im Motiv der Krise der Beziehungen, oft gestaltet durch Krankheitsbilder.

„Es ist immer Krieg“

„Der Krieg wird nicht mehr erklärt, // sondern fortgesetzt“², so der erste Vers aus dem Gedicht „Alle Tage“, das der Kahlschlagliteratur zugeordnet wird und durch Inversion der Kriegsmetaphern zum Widerstand gegen die Gewalt auffordert. Im Gedicht „Früher Mittag“ „trinken die Henker von gestern // den goldenen Becher aus“ (BW1 44); in den 1950er Jahren waren ja viele Nazis noch immer – oder schon wieder – in wichtigen Machtpositionen, in Deutschland wie in Österreich. Diese Gedichte belegen, dass Monika Albrechts Behauptung, im Werk der österreichischen Autorin gäbe es vor dem Erzählband *Das dreißigste Jahr* keine Kritik des Nationalsozialismus bzw. Holocaust, nicht stimmt.³ Am deutlichsten kritisiert Ingeborg Bachmann diese verhängnisvolle Kontinuität in ihrer frühen Erzählung „Unter Mördern und Irren“ (1961), die Wendelin Schmidt-Dengler als „fundamentalste und umfassendste Abrechnung mit der österreichischen Restauration nach 1945“⁴ bezeichnet hat. Zehn Jahre nach Kriegsende sitzen die Täter bei einer Tafelrunde mit ihren ehemaligen und potenziellen Opfern und setzten ihre Machtspiele samt Gewaltretorik fort; letztendlich wird ein verstörter Mann, der sich gegenüber den ‚zivilen‘ Mördern als ‚wahrer‘ Mörder präsentiert, obwohl er wegen der Verweigerung des Schießbefehls ins Konzentrationslager gekommen ist, von den im Nebenraum feiernden Kriegskameraden als Provokateur umgebracht. Im Monolog des späteren Mordopfers ist erkennbar, wie die Autorin ihre Gesellschaftskritik mittels der Sprachkritik – im Sinne von Karl Kraus – betreibt:

2 Bachmann 1982a, S. 46. Nachfolgend unter der Sigle BW1 im Haupttext zitiert.

3 Albrecht 2002, insbesondere S. 238-242.

4 Schmidt-Dengler 1995, S. 115.

Ich war ja ein einfacher Mörder, ich hatte keine Ausrede, und meine Sprache war deutlich, nicht blumig wie die der anderen. „Ausradieren“, „aufreiben“, „ausräuchern“, solche Worte kamen für mich nicht in Frage, sie ekelten mich an, ich konnte das gar nicht aussprechen. [...] Ich konnte nicht schießen, das müssen Sie einsehen. Ich weiß nicht, ob ich es Ihnen ganz erklären kann. Die anderen hatten es leicht, sie erledigten ihr Pensum.⁵

Vom Virus Verbrechen

Nach der Kontextualisierung der Gewalt- und Machtdiskurse können wir zum *Todesarten*-Zyklus übergehen, dessen Thema Ingeborg Bachmann in ihren Entwürfen der Vorrede zu *Das Buch Franza* wie folgt charakterisiert:

[D]ieses Buch *Todesarten* will erzählen von den Verbrechen, die heute begangen werden, vom Virus Verbrechen, der nach zwanzig Jahren nicht weniger wirksam ist als zu der Zeit, in der Mord an der Tagesordnung war, befohlen und erlaubt.⁶

Zunächst geht es nur um *Das Buch Franza*, das 1965 nahezu fertig ist. Es erscheint allerdings erst 1978, noch dazu unter dem Titel *Der Fall Franza*. In meinem Literaturunterricht bespreche ich dieses Romanfragment immer vor *Malina*, da das Thema – Formen der privaten und der gesellschaftlichen Gewalt – hier traditioneller dargestellt wird. Erzählt wird die Geschichte von Franziska Ranner, die sich in Jordan, den angesehensten Psychiater Wiens, verliebt und im Namen der Liebe ihre Identität aufgibt. Sie hilft ihrem Mann mit seinem Buch über die Spätfolgen bei weiblichen Gefangenen der Konzentrationslager. Ihr erster Schock kommt, als sie feststellt, dass Jordan sie bei der Publikation des Buches weder als Koautorin erwähnt noch sich für ihre Hilfe bedankt hat. Ihre ganze Welt bricht zusammen, als sie Jordans

⁵ Bachmann 1982b, S. 183f.

⁶ Bachmann 1995, S. 349.

Notizen über ihr intimes Verhalten entdeckt⁷; sie kommt sich wie sein Untersuchungsobjekt vor. Von einem Augenblick zum anderen verwandelt sich der Traummann in eine Blaubart-Figur. Franza ist ja seine dritte Frau – die erste hat Selbstmord begangen, die zweite ist in einer psychiatrischen Klinik gelandet. Franza versucht, sich vor solchen Schicksalen zu retten. Sie schließt sich ihrem geliebten Bruder Martin bei seiner Reise nach Ägypten an. Diese Figur wurde übrigens als Anspielung auf die Konstellation von Ulrich und Agatha in Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* als Retter und zugleich als Repräsentant positiv konnotierter männlicher Energie – mit Jung gesprochen als Animus-Teil – konzipiert. Als Gegenspieler des Bösewichts und Gewalttätlers Jordan ist Martin jedoch zu schwach ausgefallen. Dies war wohl einer der Gründe, warum Bachmann die Arbeit an ihrem fast fertigen Roman abbrach. Der nächste Impuls waren, dies zeigt der 2022 herausgegebene Briefwechsel zwischen Ingeborg Bachmann und Max Frisch, die vielen autobiographischen Motive nach der Trennung des Paares. Die Täter (Männer) und Opfer (Frauen)-Polarität in *Das Buch Franza* ist zu schwarz-weiß ausgefallen, die Autorin hat wohl ihre Leiderfahrung nicht weit genug verfremdet; ich bin gespannt, ob die Salzburger-Edition des Buches meine These unterstützen wird. Nichtsdestoweniger beeindruckt das Romanfragment durch die Verbindung der individuellen Leidensgeschichte mit der großen Geschichte: Der Weg durch die Krankheit wird als Weg durch männlich konnotierte Kulturgeschichte dargestellt. Franzas verzweifelte Suche nach historischer Verortung eines weiblichen Subjekts ist „nur im Metaphernwechsel zur ägyptischen Vorgeschichte formulierbar“⁸. Franza versucht aus allen Kräften, ihre drohende Vernichtung abzuwehren. Vergeblich

7 Dies ist ein autobiographisches Detail: Am 3. März 1963 hat Ingeborg Bachmann aus der gemeinsamen Wohnung in Rom aus einer geschlossenen Schublade Frischs Krankheitstagebuch von 1959 genommen. Später behauptet sie, „es vernichtet zu haben, da sie sich vom Inhalt zutiefst verletzt fühlte“ (Bachmann / Frisch 2022, S. 968f.). Nachfolgend unter der Sigle B/F im Haupttext zitiert.

8 Weigel 1984b, S. 90.

sucht sie die Rettung in der Bibel, wo sie in der Wüste auf der Suche nach Gott nur einer armen Kreatur begegnet, oder in der Geschichte, wo sie am Beispiel der Königin Hatschepsut begreift, dass die Geschichte patriarchalisch geprägt ist, da die Leistungen der Frauen gelöscht werden. Die gesellschaftskritische Intention des Romanfragments wird bereits im Briefentwurf der Autorin an Dr. Helmut Schulze vom Winter 1965/1966 dargelegt:

Was ich jahrelang für mein privates Unglück gehalten habe – ich halte es nicht mehr dafür. Es ist ein viel größeres Unglück. Es stimmt hier nichts mehr. Wäre bloß Herr F. mein Unglück, das wäre zu ertragen. Aber es reicht ja weiter. Es ist bloß die Stellvertretung für eine Mentalität, die ich verabscheue, an der ich nicht zugrundgehen möchte, so nicht, obwohl ich meistens denke, ich bin schon tot. Ich will so nicht zugrund gehen.⁹

Mit der Brutalität der jüngsten (großen) Geschichte wird Franza in Ägypten konfrontiert, als sie einem Nazi-Arzt begegnet, den sie dank ihrer Recherchen für Jordan erkennt. Am Ende bleibt ihr nur noch eine einzige individuelle Tat als Geste der Verneinung der Gewalt: der Freitod. „Zum Virus Verbrechen“ als Chiffre für die Nachkriegsgesellschaft noch ein Zitat von der Autorin selbst: Im Interview für die Zeitschrift „Brigitte“ (1971) fasst Ingeborg Bachmann den Einmarsch von Hitlers Truppen in Klagenfurt als „das Aufkommen meiner ersten Todesangst“ auf:

Es hat einen bestimmten Moment gegeben, der hat meine Kindheit zerstört. Es war etwas so Entsetzliches, daß mit diesem Tag meine Erinnerung anfängt: durch zu frühen Schmerz, wie ich ihn in dieser Stärke vielleicht später überhaupt nie mehr hatte. Natürlich habe ich das alles nicht verstanden in dem Sinn, in dem es ein Erwachsener verstehen würde. Aber diese ungeheure Brutalität, dieses Brüllen, Singen und Marschieren – das Aufkommen meiner ersten Todesangst.¹⁰

9 Bachmann 2017b, S. 72. Nachfolgend unter der Sigle MO im Haupttext zitiert.

10 Bachmann 1983, S. 111.

Inge von Weidenbaum hat bewiesen, dass Ingeborg Bachmann am 12. März 1938 überhaupt nicht in Klagenfurt war, da sie mit Diphtherie im Krankenhaus lag.¹¹ Die österreichische Autorin hat mit diesem Datum eine „verdichtende Rückprojektion aus späterer Perspektive als Begründung eines ‚Schreiben nach Auschwitz‘ geschaffen.“¹² Das gefährdete weibliche Ich in *Malina* träumt im psychoanalytisch gestalteten Kapitel „Der dritte Mann“ von den Gaskammern¹³ in Auschwitz bzw. von den Deportationen. Laut Sigrid Weigel hat Bachmann im *Todesarten*-Zyklus sehr aufschlussreich die „strukturelle Beziehung zwischen Faschismus, Patriarchat, Ethno- und Logozentrismus“¹⁴ dargestellt. Nach dem Freitod von Paul Celan am 20. März 1970 wird die Passage um Zitate aus *Mohn und Gedächtnis* ergänzt.¹⁵ Auf diese Weise wird im Romantext das Werk des nahen Freundes und großen Lyrikers gefeiert.

Leider wurden Bachmanns Wünsche bezüglich der einzelnen Buchtitel weder von ihrem Verleger Siegfried Unseld noch von den Herausgebern der Werkausgabe von 1978 berücksichtigt, sondern erst in der Salzburger Bachmann-Edition. In ihrem Brief vom 17. Juli 1970 an Siegfried Unseld insistiert die Autorin, ihr Roman solle *Das Buch Malina* heißen, „selbst wenn man diesen [biblischen] Ton im Ohr haben sollte dabei – er stört mich nicht, es hat auch damit für mich eine Richtigkeit.“¹⁶ Die biblischen Titel sind natürlich für die Poetik der Autorin von enormer Bedeutung: Als Opposition zur patriarchalischen Verschriftlichung der Kulturgeschichte, als selbstironische Bekenntnisse zur Leidensgeschichte

11 Götttsche 1998, S. 166.

12 Ebd.

13 Vgl. das Traumnotat vom 7. Januar 1964 oder den Traum vom 9. November 1965 vom Friedhof der ermordeten Töchter, die, selbst als kleine literarische Kunstwerke formuliert, in das Traumkapitel eingegangen sind. Bachmann 2017b, S. 24; 41.

14 Weigel 1984a, S. 5.

15 Vgl. dazu Bachmann 2017b, S. 185.

16 Bachmann 2017a, S. 285. Nachfolgend unter der Sigle DBG im Haupttext zitiert.

der Frauen und zugleich als selbstbewusster Glaube an die Kraft der eigenen Literatur.

Als Beispiel für die Selbstironie bezüglich der Leidensgeschichte kann folgende Textstelle aus *Das Buch Goldmann* dienen: „Er hatte aber einen vollen Namen, der Bibelschreiber, der Passionsschilderer, hieß Anton Marek und hatte jetzt Erfolg mit der Schlachtung, mit dem Ölberg und dem Essigschwamm, den sie sich auf die Stirn gepreßt hatte.“ (DBG 18) Dieser häretischen Passage, in der Fanny die Leidensgeschichte Christi für sich beansprucht, ist hinzuzufügen, dass der tschechische Name Marek auf Deutsch Markus heißt: Anton Marek, der neue Evangelist.

Ingeborg Bachmann hat von den Büchern aus dem groß angelegten *Todesarten*-Zyklus nur *Malina* (1971) abgeschlossen. In diesem Roman hat sie sich von den autobiographischen Daten am weitesten entfernt. Der Tag ihrer ersten Begegnung mit Max Frisch (der 3. Juli 1958) ist „das einzige vollständig angegebene Datum im Roman“¹⁷. Die weibliche Ich-Figur stößt zwar auf Zeitungen von diesem Tag, stellt jedoch fest, dass es in ihrem Tagebuch keinen Eintrag mit diesem Datum gibt. „Damit wird der Tag erst zum Rätsel, es ist ein leerer oder ausgeraubter Tag, an dem ich älter geworden bin, an dem ich mich nicht gewehrt habe und etwas geschehen ließ.“¹⁸

Insofern gibt die Autorin den Eingeweihten einen Hinweis samt Kommentar und schützt dabei ihre Privatsphäre. Durch das Konzept einer geistigen Biographie wird das Prinzip des biographischen Schreibens hinterfragt. Sie provoziert den Literaturbetrieb, indem sie einige kaum verschlüsselte Angaben („Augen: br., Haare bl., geboren in Klagenfurt“, M 12) in Form eines Steckbriefes an den Romananfang stellt; das erzählende Ich nimmt selbstbewusst den Kampf mit den Jägern auf. Damit komme ich zum nächsten Kapitel, in dem es um Krankheits- und Todesmetaphern als Verfremdung des Autobiographischen gehen wird.

¹⁷ Höller 1999, S. 117.

¹⁸ Vgl. Bachmann 1982c, S. 255. Nachfolgend unter der Sigle M im Haupttext zitiert.

„Und die ältesten Geschichten sind eben wahr, die von der einzigen Stelle, an der man tödlich verwundbar ist.“¹⁹

Erst die Salzburger Bachmann-Edition zeigte, wie sehr sich Bachmanns Erfahrungen mit der eigenen Krankheit auf ihre Poetik ausgewirkt hatten. Ihre Krankheit entwickelte sich im Zuge der falschen Behandlung nach dem Fall Frisch. Folgende Zitate aus den Redeentwürfen an die Ärzte²⁰ sind vermutlich im Jänner oder Feber 1966 entstanden:

Das verwinde ich nicht, daß man mein Leben zerstört hat, weil man nicht begriffen hat, daß ich einer Räuberbande in die Hände gefallen bin, und man hat mir EKG gemacht und EEG und hundert Untersuchungen, aber niemand hat mich gefragt: was haben Sie denn, warum sind Sie so elend. [...] Ich darf Ihnen versichern, daß wir keine Begriffe haben, wir haben die Krankheit. Und wir brauchen den Arzt. Wir haben den *male oscuro*, und wenn Sie auch nie ganz verstehen sollten, was das ist: mit Ihrer Härte, in der das Mitleid aufgehoben ist, werden Sie dem begegnen müssen. (MO 90f.)

Die österreichische Schriftstellerin hat ihre explizite Kritik an der Schulmedizin bei der Behandlung der Depression ohne Einbeziehung der Psychiatrie bzw. Psychotherapie weder publiziert noch in ein Werk eingebaut. Im Folgenden wird gezeigt, wie sie ihre Krankheitserfahrung literarisch produktiv gemacht und wen sie mit der Räuberbande gemeint hat. Zunächst sollen einige biographische Daten erwähnt werden, die sich auf die neuesten Publikationen zu Ingeborg Bachmann stützen.

Im Sommer 1962 teilt Max Frisch Ingeborg Bachmann mit, dass

19 Brief Nr. 22 aus St. Moritz an Dr. Helmut Schulze, Februar / März 1965 (Bachmann 2017b, S. 66).

20 Vgl. ebd., S. 223. Die Bezeichnung *Male oscuro* als Chiffre für ihre Krankheit hat sich Bachmann dem Titel des autobiographischen Romans von Giuseppe Berto *Il male oscuro* (1964) entlehnt. Vgl. ebd., S. 222f. Dieser Begriff steht übrigens bis heute in Italien für Depression.

er sich von ihr trennen will.²¹ Die Autorin, die wiederum noch im Frühling überlegt hat, ihn wegen einer Liebesbeziehung zu verlassen,²² will es zunächst nicht glauben und schlägt in ihrem Brief, wohl vom 18.10.1962 aus Rom, vor, er solle sich genug Bedenkzeit nehmen (vgl. B/F 300). Zum Neujahr 1963 willigt sie allerdings in die Trennung ein und stellt ihre Bedingungen; es folgen Zusammenbruch, Krankheit und Depression. In einem Brief an den Komponisten Hans Werner Henze vom 4. Jänner 1963 erwähnt Bachmann sogar einen Selbstmordversuch im Herbst 1962: „[D]och Tatsache ist, dass ich tödlich verletzt bin und dass diese Trennung die grösste Niederlage meines Lebens bedeutet.“²³ Das Motiv des Selbstmordes ist in *Das Buch Goldmann* eingegangen. Nachdem Toni Marek sie mit seinem Buch „geschlachtet“ hat, schluckt Fanny Betäubungsmittel und springt „halbschlafen ins Wasser, bei der Reichsbrücke“ (DBG 20).

Mitte Dezember 1962 bis Mitte Jänner 1963 und „nochmals Ende Januar verbringt Ingeborg Bachmann mehrere Wochen in der Birchner Benner-Klinik“²⁴, wo sie versucht, „von ihrer Alkoholabhängigkeit, zu der die Medikamentenabhängigkeit kam, frei zu werden“²⁵. Es folgen weitere Krankenhausaufenthalte in Zürich, Berlin und Baden-Baden. Bis Ende der 1960er Jahre sind immer wieder Klinikaufenthalte belegt, die Autorin hat ihre Abhängigkeit von Psychopharmaka nie überwunden. Es ist schockierend zu erfahren, wie locker und unbedacht die Ärzte – einige (etwa Dr. Auer

21 Dies ergibt sich aus einem Tagebucheintrag Bachmanns vom 5. August 1962 (vgl. Bachmann / Frisch 2022, S. 791). In der zweiten Augushälfte verbringen sie zwar noch gemeinsam einen Urlaub in St. Moritz (vgl. Brief Nr. 162, in: ebd. S. 290), am 20. September beginnt jedoch Max Frisch eine Beziehung mit Marianne Oellers (vgl. ebd., S. 964), die er im Dezember 1968 heiratet (vgl. ebd., S. 978).

22 Es ging um eine Beziehung mit dem italienischen Germanisten Paolo Chiarini. Vgl. ebd., S. 961-963.

23 Bachmann / Henze 2004, S. 245.

24 Albrecht / Götsche 2002, S. 13.

25 Höller 1999, S. 124.

in St. Moritz) waren sogar mit der Autorin befreundet – ihr die Psychopharmaka verschrieben haben (vgl. MO 217).

Im April 1963 folgt die Autorin, auch weil sie eine Wohnung braucht, der Einladung der Ford Foundation nach Berlin. Sie bleibt fast drei Jahre lang, fühlt sich da jedoch nicht wohl; im Juli / August verbringt sie mehrere Wochen im Martin-Luther-Krankenhaus in Berlin. Trotz ihrer Krankheit fängt sie wieder an zu schreiben: 1965 erscheint ihre sehr intime, düstere Berlin-Reportage *Ein Ort für Zufälle*, deren Kern die Büchner-Preisrede „Deutsche Zufälle“ vom Oktober 1964 bildet. Hier schimmert ihre private Perspektive durch, die Perspektive der Erschöpfung und der Krankheit. Zugleich wird das individuelle Leid als Auswirkung des deprimierenden Umfelds gezeigt, das durch den (Kalten) Krieg gezeichnet ist – im Sinne der 3. Frankfurter Poetik-Vorlesung, in der die Ich-Form nicht mehr das Ich in der Geschichte, sondern „die Geschichte im Ich“²⁶ darstellen soll.

Im Jänner und Ende Februar / Anfang März 1964 fährt Ingeborg Bachmann für zehn Tage bzw. für eine Woche nach Prag. Beim Notarzt bekommt sie endlich die richtigen Medikamente, die nach der Aussage ihres damaligen Begleiters Adolf Opel weit wirksamer sind „als alles, was ihr deutsche Ärzte je verschrieben hatten“²⁷ (MO 118); ihr gesundheitlicher Zustand verbessert sich. Es entstehen neue Gedichte, u. a. „Böhmen liegt am Meer“. Wenn man bedenkt, unter welchen privaten Umständen Ingeborg Bachmann dieses Gedicht geschrieben hat ... Eine Vorahnung bieten folgende Verszeilen aus der Mitte des Gedichtes, wo sich das lyrische Ich, „zugrundgerichtet“, beinahe aufgibt:

Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehen.

Zugrund – das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen wieder.

Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf.

Von Grund auf weiß ich jetzt, und ich bin unverloren.

(BW1 167)

²⁶ Bachmann 1982d, S. 230.

²⁷ Bachmann 2017b, S. 118.

Das ambivalente Schlüsselwort „zugrund“ ermöglicht es dem Ich, sich wieder aufzurichten, denn dem Ich ist die Wahrheit vom Ausmaß der Zerstörung zumutbar. Auch „Ein Böhme, ein Vagant“ ist ein ambivalentes Bild, dessen existenzielle Dimension Ingeborg Bachmann im Brief an Klaus Piper im März 1964 festlegt, indem sie sich als heimatlose Autorin charakterisiert: „Mit der Zeit fange ich noch zu glauben an, daß mir das wirklich zugedacht ist: kein Boden unter den Füßen“.²⁸

Allerdings grenzt das Ich hier, in oder durch Böhmen, „noch an ein Wort“. Das Gedicht, das im mittleren Teil dystopisch klingt, holt zum sprachutopischen Finale aus: zu einer Hommage an Shakespeare, zu dessen Jubiläum es entstanden ist, und zur Referenz auf das eigene Schaffen. Denn das Ich ist trotz all seiner Fragilität letztendlich frei und „begabt nur noch, vom Meer, das strittig ist, Land meiner Wahl zu sehen.“ (BW1 168) Ingeborg Bachmann zögerte mit der Herausgabe ihres besten Gedichtes, das sie zum ersten Mal am 10. Mai 1965 in Wien vortrug (vgl. MO 218),²⁹ vier Jahre lang. Erst im November 1968 erschien „Böhmen liegt am Meer“ noch mit drei anderen Gedichten Bachmanns in Heft 15 der Zeitschrift „Kursbuch“, die von Hans Magnus Enzensberger herausgegeben wird. In diesem Heft wird paradoxerweise der „Tod der Literatur“ erklärt, was durch „Böhmen liegt am Meer“ widerlegt wird. Das lange Zögern bezüglich der Publikation erklärt die Autorin in ihrem vermutlich nicht abgesandten Brief an Dr. Schulze vom Herbst / Winter 1965: Sie habe sich nach dem Erscheinen von *Gantenbein* (am 1.9.1964) dem Literaturbetrieb verweigern wollen, nicht einmal „das beste Gedicht“ (MO 71), vor eineinhalb Jahren geschrieben, habe sie herausgegeben.

Dabei unterstützte die Autorin die Veröffentlichung des Romans. Aus ihrem Briefwechsel mit Max Frisch ergibt sich, dass Bachmann, wohl zunächst in der Hoffnung, Frisch werde sich doch nicht von ihr trennen, sein Manuskript korrigierte, um autobiographische Spuren zu tilgen (vgl. B/F 459f.). Frisch ging auf die

²⁸ Zitiert nach Albrecht / Götsche 2002, S. 15.

²⁹ Vgl. Bachmann 2017b, S. 218.

Korrekturen ein und bedankte sich für ihre „Generosität“ (B/F 464).

Der eigentliche Vertrauensbruch war wohl Frischs Krankheitstagebuch von 1959, das Bachmann am 3. März 1963 an sich nahm und von dessen Inhalt sie sehr verletzt war.³⁰ Der nächste Schlag kam von der Seite des Verlegers, der ihr als eine Art Schmerzensgeld für das Interesse der Medien an den biographischen Motiven in *Gantenbein* eine Abfindung anbot. In ihrem Brief vom 24. Jänner 1966 an Siegfried Unseld zeigt sich die österreichische Schriftstellerin über sein Angebot empört:

Warum soll ich denn die Wahrheit nicht sagen, Ihr habt an mir verdient, Ihr alle. Ihr habt mich zu Geld gemacht. Ihr habt mich verkauft und verkauft, und ich soll den Mund halten, für 10.000 Mark. Oh nein. Ich halte den Mund, weil mich die Scham überlebt, dass ich mit einem Menschen gelebt habe, der so erbärmlich war. Nur deswegen. Für dieses Geld halte ich den Mund nicht. Die Journalisten haben mir die Türen eingetreten, und ich habe gesagt, no comment, aber Herr F. fühlt sich verfolgt.³¹

Ausschlaggebend ist jedoch, wie souverän Ingeborg Bachmann in ihren Werken mit all den Verletzungen durch den Literaturbetrieb – Nichtakzeptanz der Privatzone, Gier nach Interviews, Angebot einer Abfindung durch den Verleger – umgeht, indem sie Ironie und Sarkasmus verwendet: Im Roman *Malina*, der als Biographie im nicht herkömmlichen Sinne verstanden werden kann, wimmelt die weibliche Ich-Figur den Journalisten Mühlbauer nach dessen zu persönlichen Fragen ab. Gar zur Persiflage des in den Briefen und Traumnotaten als tödlich wahrgenommenen Literaturbetriebs wird das Gespräch zwischen Malina und Jörg Jonas / Maleta (diese Figur wurde nach Peter Handke konzipiert) während der Frankfurter Buchmesse im Romanfragment *Das Buch Goldmann*. Der abgeklärte Schriftsteller war als Erzählinstanz für den *Todesarten*-Zyklus eingeplant, auch Jonas gegenüber präsentiert er sich als

³⁰ Vgl. Anm. 7.

³¹ Zitiert nach Bachmann 2017 b (Stellenkommentar), S. 218f.

Narrator: „[D]enn ich bin ja gekommen, zu erzählen und nicht zu richten, aber in allen Erzählungen spukt das Richten mit und das Weinen im Rauch, wenn das zum Himmel steigt und erzählt wird.“ (DBG 165). Zugleich weiht Malina „de[n] kleine[n] Revoluzer aus der grünen Steiermark“ (DBG 138) in die Regeln des Buchmarktes ein, der von den Opfern der Literatur, vom „ganzen Leichenhaufen in der Literaturgeschichte“ (DBG 169) im Sinne des biographischen Schreibens profitiere:

Sie kommen mir vor, denn Sie hören mir ja nicht zu, wie der große Jonas, mit dem einen Unterschied, ich strapaziere das / Bild in ungehöriger Weise, der halb in dem Walmaul drinhängt, halb noch draußen und der aber doch weiß, ich muß mich entscheiden, heraus oder hinein. Und die Entscheidung wird Ihnen abgenommen, Sie müssen hinein, nicht wegen des Wals, sondern weil Sie, wenn Sie nicht hineinwollen, erst recht hineinmüssen, Sie können nicht drucken, nicht opponieren, niemand ins Gesicht spucken, wenn Sie nicht drin sind. Spucken Sie weit?

Ich weiß nicht, ich probiere noch. Wir haben in Graz oft Wettspucken gemacht, ich war nicht unter den ersten. Auch nicht unter den letzten. (DBG 169)

Das Buch Goldmann gehört zum bereits erwähnten *Todesarten*-Projekt, das zum ersten Mal im 7. August 1962 im Brief an den Piper-Verlag genannt wird³² und Mitte der 1960er Jahre, vor allem mit *Das Buch Franza*, weiter gedeiht. Die autobiographischen Spuren werden mehr und mehr verwischt, bis sie in *Malina* nahezu gänzlich verschwinden. Zum Thema wird wieder die zerstörerische Geschichte im Ich. Auch als öffentlich bekannte Persönlichkeit zeigt die österreichische Schriftstellerin Zivilcourage. Im Jänner 1965 tritt sie der Erklärung des „Dokumentationszentrums des Bundes jüdischer Verfolgter des Naziregimes in Wien“ unter Leitung von Simon Wiesenthal bei,³³ im Dezember unterschreibt

32 Vgl. Bachmann / Frisch 2022, S. 964 (Zeittafel).

33 Vgl. Albrecht / Götsche 2002, S. 16.

sie mit anderen deutschsprachigen Autoren und Wissenschaftlern eine „Erklärung gegen den Krieg in Vietnam“.³⁴ Ingeborg Bachmann ist zurück. Von jetzt an wird sie ihre Krankheitserfahrung in der Literatur produktiv machen: metonymisch als Todesmetapher oder als Chiffre für den Stand der Gesellschaft.

„Einmal werden alle Frauen goldene Augen haben.“³⁵ Literatur- und Liebesutopie

Die Poetik der österreichischen Autorin zeichnet sich allerdings auch durch Gegenbilder zu den Todesmetaphern aus. Von Anfang an kommen in ihrem Werk utopische Motive oder gar Konzepte vor, fast immer in Verbindung mit deren Kehrseite – mit den Bildern der Angst, Gefahr, Gewalt. Außerdem gibt es bei Ingeborg Bachmann verschiedene Arten der Utopie. Am meisten vertreten ist die Sprach- oder Literaturutopie, etwa in den Gedichten „Mein Vogel“, „Böhmen liegt am Meer“ oder in den Textentwürfen in *Malina* „Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen rotgoldene Augen und siderische Stimmen haben“ (M 138). Zur Liebesutopie gehören u. a. die Celan-Gedichte „Paris“, und „Schatten, Rose, Schatten“ oder das Gedicht „Das Spiel ist aus“, weiter das Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* oder die Kagrán-Legende in *Malina* bzw. die am mystischen Konzept Musils geschulten Variationen des Isis- und Osiris-Mythos in *Das Buch Franza*. In *Malina* geht die Liebesutopie teilweise in Sprachutopie über, da das schreibende Ich zugleich ein liebendes Ich ist. Nachdem es nicht mehr liebt, muss es sich den historisch bedingten Gewaltmechanismen stellen und gibt deswegen ‚das Buch von der Liebe‘ zugunsten des ‚Buches von der Hölle‘ auf. Trotzdem bleibt die Legende von der Prinzessin von Kagrán, dazu noch kursiv gesetzt, als Text im Text bestehen, genauso wie die prophetisch klingenden Ansätze „Ein Tag wird kommen, an dem die Frauen rotgolde-

³⁴ Vgl. Höller 1999, S. 180.

³⁵ Bachmann 1982c, S. 136.

ne Augen haben, rotgoldenes Haar, und die Poesie ihres Geschlechts wird wiedererschaffen werden“ (M 136). Es geht um Utopie als Richtung, Ausdruck des Glaubens an eine heile Welt. *Malina* ist jedoch nicht das letzte veröffentlichte Werk von Ingeborg Bachmann. Als letzter abgeschlossener Text gilt die längste Erzählung aus *Simultan* (1972): „Drei Wege zum See“. In dieser autobiographisch geprägten Geschichte einer berühmten Journalistin geht es um Heim- und Einkehr. Die vom Herumtreiben in der Welt erschöpfte Hauptfigur sehnt sich nach Zuneigung und Liebe, die sie als utopischen Moment in der Flughafenhalle in Wien erfährt, als ihr Trottas Cousin Branco seine Gefühle offenbart. Elisabeth Matrei hat wiederum den Journalisten Trotta geliebt, was ihr allerdings erst nach seinem Freitod klar wurde. Franz Joseph Eugen Trotta war „ein wirklich Exilierter und Verlorener“³⁶, seine Figur wurde mit biographischen Daten von Joseph Roth bzw. mit Koordinaten seiner Figuren ausgestattet³⁷, trägt auch Züge Paul Celans und verweist auf den Textentwurf von Prinz Eugen aus *Malina*. Während die Zweisprachigkeit Trottas, der „deutsch wie ein Fremder, aus einer deutschen Fremde, und Französisch wie ein Franzose“ (DWzS 453) spreche, als Verweis auf Roth und auf Celan verstanden werden kann, bezieht sich die Formulierung „es verblutet nur etwas in mir, ich weiß aber nicht, was es ist“ (DWzS 453) auf die Lyrik von Paul Celan. Laut Christine Koschel und Inge von Weidenbaum entstand die Erzählung als unmittelbare Reaktion auf Celans Selbstmord 1970.³⁸ Indem in der Erzählung das Werk des toten Freundes gefeiert wird, wird der Text zum Ort der Auferstehung.

Metatextuell geht es ums Schreiben nach der Shoa bzw. um die Frage, ob die Kunst den Opfern gerecht werden kann. In der Erzählung wird ja einer der bedeutendsten Texte über die Opfer der Shoa reflektiert: Jean Améry's Essay „Die Tortur“ (1966). Améry's

36 Bachmann 1982b, S. 415. Nachfolgend unter der Sigle DWzS im Haupttext zitiert.

37 Zur vielschichtigen Verflechtung dieser Figur mit den Motiven aus dem Leben und Werk von Joseph Roth siehe Dippel 1995.

38 Vgl. Heidelberger-Leonard 1995, S. 154.

Erfahrung, vernichtet weiterzuleben (vgl. DWzS 421), entspricht der Poetik der *Todesarten*. Mit „der Stimme Trottas, die sie seit fast zwanzig Jahren im Ohr hatte, und sie glaubte nur mehr ihrer Stimme und auch den ganz anderen Stimmen ihrer Trottas, die sich diesmal nicht gegen sie richteten“ (DWzS 485), fährt Elisabeth Matrei nach Saigon, um, den Opfern gerecht, über die Ungeheuerlichkeiten des Krieges zu berichten. Jenes Krieges, gegen den Ingeborg Bachmann 1965 öffentlich protestiert hat: Der Kreis der Referenzen zwischen der Autorin und ihrer literarischen Figur schließt sich.

Quellenangaben

- Albrecht, Monika: Nationalsozialismus. In: Albrecht, Monika / Götttsche, Dirk (Hg.): Bachmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2002, S. 237-243.
- Albrecht, Monika / Götttsche, Dirk: Leben und Werk im Überblick – eine Chronik. In: dies.: (Hg.): Bachmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2002, S. 2-21.
- Bachmann, Ingeborg: Werke 1. Gedichte, Hörspiele Libretti, Übersetzungen. Hg. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1982 (Sonderausgabe), (Bachmann 1982a).
- Bachmann, Ingeborg: Unter Mördern und Irren. In: Ingeborg Bachmann: Werke 2. Erzählungen. Hg. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1982 (Sonderausgabe), S. 159-186 (Bachmann 1982b).
- Bachmann, Ingeborg: Drei Wegen zum See. In: Ingeborg Bachmann: Werke 2. Erzählungen. Hg. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1982 (Sonderausgabe), S. 394-486 (Bachmann 1982b).
- Bachmann, Ingeborg: Malina. In: Ingeborg Bachmann: Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane. Hg. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1982 (Sonderausgabe), S. 9-337 (Bachmann 1982c).
- Bachmann, Ingeborg: III. Das schreibende Ich. In: Ingeborg Bachmann: Werke 4. Todesarten: Malina und unvollendete Romane. Hg. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1982 (Sonderausgabe), S. 217-237 (Bachmann 1982d).
- Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum. München / Zürich: Piper 1983.
- Bachmann, Ingeborg: Todesarten-Projekt. Band 2. Hg. Monika Albrecht, Dirk Götttsche. München / Zürich: Piper 1995.
- Bachmann, Ingeborg: Das Buch Goldmann. Salzburger Bachmann Edition. Hg. Marie Luise von Wandruszka. München / Berlin / Zürich: Piper / Suhrkamp 2017 (Bachmann 2017a).

- Bachmann, Ingeborg: „Male oscuro“. Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit. Traumnotate, Briefe, Brief- und Redeentwürfe. Salzburger Bachmann Edition. Hg. Isolde Schiffermüller, Gabriella Pelloni. München / Berlin / Zürich: Piper / Suhrkamp 2017 (Bachmann 2017b).
- Bachmann, Ingeborg / Frisch, Max: „Wir haben es nicht gut gemacht.“ Der Briefwechsel. Salzburger Bachmann Edition. Hg. Hans Höller, Renate Langer, Thomas Strässle, Barbara Wiedemann. München / Berlin / Zürich: Piper / Suhrkamp 2022.
- Bachmann, Ingeborg / Henze, Hans Werner: Briefe einer Freundschaft. Hg. Hans Höller. München: Piper 2004, Brief Nr. 151, S. 243-246.
- Dippel, Almut: „Österreich – das ist etwas, das immer weitergeht für mich.“ Zur Fortschreibung der „Trotta“-Romane Joseph Roths in Ingeborg Bachmanns Simultant. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1995.
- Göttsche, Dirk: Ein „Bild der letzten zwanzig Jahre“. Die Nachkriegszeit als Gegenstand einer kritischen Geschichtsschreibung des gesellschaftlichen Alltags in Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt. In: Albrecht, Monika / Göttsche, Dirk (Hg.): „Über die Zeit schreiben“. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 161-202.
- Heidelberger-Leonard, Irene: Versuchte Nähe: Ingeborg Bachmann und Jean Améry. In: Text + Kritik 6/1995: Ingeborg Bachmann, S. 154-162.
- Höller, Hans: Eine Kriminalpoetik der Moderne. Malina in der Lyrik Ingeborg Bachmanns. In: Göttsche, Dirk / Ohl, Hubert (Hg.): Ingeborg Bachmann – neue Beiträge zu ihrem Werk. Würzburg: Königshausen und Neumann 1993, S. 81-94.
- Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1999.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg / Wien: Residenz 1995.
- Weigel, Sigrid: Die andere Ingeborg Bachmann. In: Text + Kritik. Sonderband 1984, S. 5-6 (Weigel 1984a).
- Weigel, Sigrid: „Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang.“ Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise. In: Text + Kritik: Ingeborg Bachmann. Sonderband 1984, S. 58-92 (Weigel 1984b).

Dr. habil. Dana Pfeiferová

ORCID ID: 0009-0002-9310-3086

Department of German Studies

Faculty of Education

University of West Bohemia, Plzeň

Vešelavínova 42

301 00 Plzeň, CZECHIA

E-Mail: dana.pfeiferova@gmail.com

Das Fremde ist immer unten

Elfriede Jelineks *Strahlende Verfolger*

Ruth Bohunovsky (Universität Paraña, Brasilien)

Abstract Deutsch:

2014 hat Elfriede Jelinek auf Einladung der Direktorin des Schauspiel-Hauses Hamburg, Karin Beier, den Text *Strahlende Verfolger* geschrieben. Er war Teil des Theater-Performance-Projekts „Pfeffersäcke im Zuckerland & Strahlende Verfolger: Eine Menschausstellung“, das 2013 in Brasilien und 2014 in Deutschland gezeigt wurde. In einer Art Fortführung zu *Wolken.Heim.* (1988) handelt es sich bei *Strahlende Verfolger* um eine für die Autorin typische Textfläche bzw. ein Zitatengeflecht aus deutscher Dichtung und Philosophie, das mit Sprachgewalt den deutschen Nationalismus thematisiert, nun jedoch im Kontext deutschsprachiger Auswanderer, Siedler und Touristen in Ländern wie Rumänien, Russland oder Brasilien. Diverse Sprecherinstanzen beziehen sich dabei nicht auf individuelle Figuren oder Subjekte, sondern lassen Funktionsmechanismen, ideologische Untermauerung und nationalistisch-kolonialistische Alltagsmythen einer „Sprache der Gewalt“ in den Vordergrund treten, die bis heute dazu dient, herrschende Diskurse und Machtverhältnisse zu legitimieren. Ausgehend von dem Analyse-Instrumentarium, das von Natalie Bloch in *Legitimierte Gewalt: Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute* (2011) entwickelt wurde, werden in diesem Beitrag textuelle und intertextuelle Aspekte des genannten Textes von Jelinek angesprochen, aber auch außertextuelle Bezüge und die konkreten Rezeptionskontexte in São Paulo und Hamburg dargestellt.

Schlüsselworte: Gewalt der Sprache; Gewaltlegitimation; Nationalmythos; Brasilien.

The Foreign Is Always Below: *Strahlende Verfolger* by Elfriede Jelinek

Abstract English:

In 2014, at the invitation of the director of the Hamburg Schauspiel-Haus, Karin Beier, Elfriede Jelinek wrote the text *Strahlende Verfolger*

[Radiant Pursuers]. It was part of the theater performance project „Pfeffersäcke im Zuckerland & Strahlende Verfolger: Eine Menschenausstellung“, which was shown in Brazil in 2013 and in Germany in 2014. As a kind of continuation of *Wolken.Heim.* (1988), *Strahlende Verfolger* is a typical textual surface for the author and a web of quotations from German poetry and philosophy that thematizes German nationalism in the context of German-speaking emigrants, settlers, and tourists in countries such as Romania, Russia, or Brazil. Various speaking instances do not refer to individual characters or subjects but rather bring to the forefront the functional mechanisms, ideological underpinnings, and nationalistic-colonial everyday myths of a „language of violence“ that still serves to legitimize prevailing discourses and power relations. Based on the analytical tools developed by Natalie Bloch in *Legitimierte Gewalt: Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute* (2011), this contribution addresses textual and intertextual aspects of Jelinek's text but also presents extra-textual references and the specific reception contexts in São Paulo and Hamburg.

Keywords: violence of language; legitimization of violence; national myth; Brazil

Einleitung

In Elfriede Jelineks Werk sind Narrative von Macht und Gewalt bzw. deren Dekonstruktion omnipräsent, häufig in Verbindung mit Themenfeldern wie dem Nationalsozialismus, dem Kapitalismus, dem Nationalismus, den patriarchalen Strukturen unserer Gesellschaft oder der Umweltzerstörung, um nur einige zu nennen. Im Vordergrund steht dabei nicht in erster Linie die Darstellung von Gewalt und Macht, sondern die Auseinandersetzung mit der „sprachliche[n] Verhandlung von Gewalt“¹. Besonders die seit den 1990er Jahren entstandenen Theatertexte Jelineks versteht Natalie Bloch in ihrer Studie zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute dabei

1 Bloch 2011, S. 15.

als beispielhaft für eine allgemeine Tendenz des zeitgenössischen Theaters, da

sich ein Wandel in der dramatischen Gewaltdarstellung vollzogen hat, in deren Zentrum nun statt der konkreten Handlung die Sprache als Verhandlungs- und Austragungsort der Gewalt steht. Kurz, Gewalt wird in die Sprache, ins Wort gehoben, der Schwerpunkt vieler Darstellungen liegt auf verbalen Rechtfertigungen und Reflexionen der Sprecher oder auf der dramatischen Überformung und Dekonstruktion herrschender Diskurse. [...] Die Tendenz zur Versprachlichung von Gewalttaten lenkt den Blick unweigerlich auf die Legitimierungen von Gewalt.²

Eines der bekanntesten Stücke Jelineks, auf die dies zutrifft, ist *Rechnitz – der Würgeengel* (2008), in dem die Bühnenfiguren als Boten versuchen, das Unsagbare in Worte zu fassen, nämlich die historisch verbürgten Ereignisse im Schloss in Rechnitz an der österreichisch-ungarischen Grenze, die knapp vor Kriegsende 200 jüdischen Zwangsarbeiter das Leben kosteten.

In diesem Beitrag geht es um einen weniger bekannten Text Jelineks, in dem sie sich mit der Beziehung zwischen Sprache und Gewalt außerhalb des europäischen Kontexts beschäftigt. *Strahlende Verfolger* entstand 2013 auf Einladung der Direktorin des SchauSpielHauses Hamburg, Karin Beier. Dieser relative kurze Text wird meist als eine Art Fortsetzung zu *Wolken.Heim.* (1988) gelesen, jenem „dekonstruktiven Deutschlandessay“³, bei dem sich Jelinek erstmals für die Form einer Textfläche⁴ entschied bzw. einer „aus entstellten Zitaten bestehenden Rede“, die „weder Figurennamen noch szenische Verortung oder Regieanweisungen kennt“ und „sich dem dialogischen Modell neuzeitlicher Dramatik offensiv widersetzt“⁵. Im Fall von *Wolken.Heim.* ging es um eine

2 Ebd., S. 14.

3 Annuß 2013, S. 149.

4 In Anlehnung an den von Jelinek (2013) geprägten Begriff der „Textfläche“ hat sich in der Fachliteratur auch „Sprachfläche“ durchgesetzt.

5 Annuß 2013, S. 147.

„ideologiekritische Auseinandersetzung mit deutschen Heimatmythen“⁶ und ihren Ursprung im philosophischen Gedankengut, das in den Werken von Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist, sowie in Briefen von RAF-Mitgliedern zu finden ist. „Geflügelte Worte von Dichtern und Denkern deutscher Geistesgeschichte seit dem 18. Jahrhundert verwendend, beschwört die anonyme Rede eine Gemeinschaft der Deutschen“, so Evelyn Annuß über *Wolken.Heim*.⁷ Diverse Sprecherinstanzen lassen dabei Funktionsmechanismen, ideologische Untermauerung und nationalistische Alltagsmythen in den Vordergrund treten, die bis heute dazu dienen, herrschende Diskurse und Machtverhältnisse zu legitimieren. Dass Jelinek diese Auseinandersetzung mit großen Namen der deutschen Philosophie und den ideologischen Nachwirkungen ihrer Werke durchaus als humorvolles bzw. ironisches Herangehen an die Thematik beabsichtigte, stellte sie in einem Interview klar: „Heideggers Philosophie ist ja zum Teil wirklich komisch, aber ich wüsste kaum, dass sie je als komische gelesen worden wäre. Ich habe mich das getraut [...]“⁸.

Ähnliches gilt für *Strahlende Verfolger*, ebenfalls eine Textfläche oder kollektive Rede, die eine ironisch gebrochene Interpretation erlaubt. Hier wird thematisiert, was mit den schon in *Wolken.Heim* behandelten deutschen Heimatmythen passiert, wenn Deutsche als Migranten in andere Länder ziehen. Der Text ist vielschichtig, stellt auf den ersten Blick nicht immer kompatible Bilder nebeneinander und überlässt es – wie immer – dem Leser bzw. Zuschauer, den passenden Kontext bzw. sinnstiftende Assoziationen herzustellen. Dabei tun sich aus brasilianischer Perspektive natürlich andere Assoziationsräume auf als aus deutscher oder österreichischer.

⁶ Ebd., S. 149.

⁷ Ebd., S. 147.

⁸ Treude 2007, S. 18.

Anlass und kurze Vorgeschichte

Als Karin Beier 2013 die Leitung des Hamburger Theaters übernahm, machte sie sich unter dem Motto „Migration und Fremdsein“ auf die Suche nach internationalen Verbindungen der Stadt und stieß dabei auf den „Colonisations-Verein von 1849 in Hamburg“, der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts deutsche/deutschsprachige Siedler in das Gebiet des brasilianischen Bundesstaats Santa Catarina (Joinville) brachte. Karin Beier reiste nach Brasilien, sammelte Informationen, stellte Kontakte her und kam mit stundenlangen Aufzeichnungen von Gesprächen mit Nachkommen deutscher Einwanderer zurück. Überrascht wurde sie dabei von der oft explizit deutschnationalen Ausrichtung vieler Interviewter.

Kurz einige historisch relevante Fakten:⁹ Seit Mitte des 19. Jahrhunderts kam es in Brasilien zu einer verstärkten Einwanderung aus europäischen Ländern. Das Ende der Sklaverei war absehbar (1888), und die brasilianische Monarchie (bis 1889) und später Republik war – mit durchaus rassistischen Hintergedanken – an „weißen“ Immigranten interessiert, die zur landwirtschaftlichen Erschließung des Landes beitragen könnten. Nicht immer lief der Migrationsprozess problemlos ab, teilweise kam es zu gewaltsamen Konflikten mit der autochthonen Bevölkerung bzw. anderen Einwanderergruppen. Viele deutschsprachige Migrantengruppen gründeten abgeschlossene Siedlungen mit einem eigenen, deutschsprachigen Schulsystem, pflegten ihre „deutsche“ kulturelle Identität und hatten lange Zeit kaum Kontakt mit der brasilianischen Kultur und Sprache. Die Brasilianer blieben für sie „die Anderen, die Fremden“, wie es in *Strahlende Verfolger*¹⁰ heißt, wo-

9 Für die weitergehende Lektüre zur deutschsprachigen Immigration in Brasilien empfiehlt sich u. a. Bolle / Kupfer 2011. Mit der Präsenz der deutschen Sprache in Brasilien beschäftigt sich u. a. das umfangreiche Forschungsprojekt ALMA (<https://www.ufrgs.br/projalma/>), eine Zusammenarbeit der Universidade Federal do Rio Grande do Sul und der Christian-Albrecht-Universität Kiel.

10 Jelinek 2015, o. S. (ebenso alle weiteren Zitate aus *Strahlende Verfolger*).

bei sie gleichzeitig den Kontakt zu ihren Herkunftsländern immer mehr reduzierten. Familien wurden meist innerhalb der eigenen Gruppe gegründet. 1938 begann die „Assimilierungspolitik“ der Regierung Getúlio Vargas zu greifen, deutsch- oder zweisprachige Schulen wurden verboten, sogar das Sprechen anderer Sprachen als des Portugiesischen wurde untersagt.¹¹ Die „teuto-brasilianische“ Identität vieler Gruppen und Städte aber blieb bestehen, und noch heute identifizieren sich viele Brasilianer v. a. in den südlichen Bundesländern Santa Catarina, Paraná und Rio Grande do Sul als „Deutsche“.¹²

Manche Migranten kamen erst später, so beispielsweise eine Gruppe Tiroler Auswanderer, die 1933 die Stadt Dreizehnlinden (Treze Tilias), oder die Donauschwaben, die 1951 die Ortschaft Entre Rios gründeten.¹³ In letzterem Fall handelte es sich um Flüchtlinge (etwa 500 Familien) aus dem damaligen Jugoslawien bzw. aus Rumänien, denen die Schweizer Europahilfe einen Betrag von rund 9 Mio. Schweizer Franken für Landkauf, Transporte, Ankauf von Maschinen und Aufbau der Siedlung zur Verfügung stellte. Mittlerweile ist die Genossenschaft Agraria, welcher die meisten Nachfahren der Donauschwaben angehören, der größte Malzproduzent Südamerikas, die Stadt gehört zu den reichsten des Bundesstaates Paraná. Bis heute wird in solchen Siedlungen und Städten oft großer Wert auf die Erhaltung der „deutschen Identität“ gelegt, es gibt zweisprachige Schulen, eigene Krankenhäuser, Heimatmuseen, deutschsprachige Radios, Folklore-Feste usw. Das Beharren auf dem Deutschen als Umgangssprache in zahlreichen Ortschaften Brasiliens erinnert daran, dass „nationalistische Ideologien“ die Sprache sowohl als „Gedenkstätte als auch als Kampfmittel für eigene Interessen“ (miss)brauchen. Lothar Baier formuliert dies so: „Mögen sich Grenzen ändern und mögen Herrscherdynastien wechseln, die Sprache hält unbeirrt, so lautet das nationalphilologische Grun-

¹¹ Campos 2006.

¹² Winchuar 2020; Essert 2021.

¹³ Winchuar 2020.

daxiom, die unverwechselbare Eigenart der jeweils in Frage stehenden Nationalität fest.“¹⁴

Das Gründungsnarrativ von Entre Rios, aber auch persönliche Lebensgeschichten deutschstämmiger Brasilianer, verweisen häufig auf eine friedliche, fortschrittsorientierte Geschichte und Gegenwart, die Brasilien nur Vorteile bringe. Bedenkt man aber, dass die Nachkommen der bis zum 19. Jahrhundert versklavten Menschen afrikanischer Herkunft bis heute zu den ärmsten Bevölkerungsschichten Brasiliens gehören, die teilweise zwar ebenfalls in isolierten Ortschaften leben (Quilombos), deren Leben jedoch von Armut, Vorurteilen und hoher Kindersterblichkeit geprägt ist, dann erkennt man schnell Ursprung und aktuelle Szenarien eines strukturellen Rassismus sowie Diskurse oder Narrative, die eine wie auch immer geartete Vormachtstellung einer ethnischen Gruppe gegenüber dem Rest der Bevölkerung vertreten.

Zurück zu Karin Baier. Sie interviewte 2013 zahlreiche Menschen, die sich als Nachkommen deutscher Siedler identifizieren, und verwendete diese Aufnahmen als Basis für ein Performance-Projekt. Dabei handelte es sich um die „Menschenausstellung“ *Pfeffersäcke im Zuckerland & Strahlende Verfolger*, die 2013 im Goethe Institut São Paulo und 2014 im Schauspielhaus Hamburg zu sehen war. Im Programmheft des Schauspielhauses sind Fotos von einzelnen der „ausgestellten“ Figuren sowie Text(collagen) abgebildet, die illustrieren, mit welcher Art von Diskurs Baier in Brasilien in Berührung kam. So zum Beispiel die „biographischen“ Informationen der Performance-Figur Robert Kranz, der „1919 in Rio de Janeiro als Sohn deutscher Einwanderer geboren“ wird, wo er „erfolgreich ein Handelsunternehmen aufbaut“. Während zahlreicher Reisen nach Deutschland „entwickelt er große Bewunderung für die nationalsozialistische Bewegung“. Später wirkt er als „Berater der Generalität vor und während der Militärdiktatur“, heute lebt er auf einem „Bauernhof in Blumenau“ (im Bundesstaat Santa Catarina), wo er „landschaftliche Spezia-

14 Baier 1994, S. 78; zitiert bei Bloch 2011, S. 75.

litäten‘ produziert“¹⁵. Anlässlich ihres Performance-Projektes bat Karin Beier Elfriede Jelinek um einen Text zum Thema „europäische Emigration“.

Strahlende Verfolger: Sprache der Gewalt

In *Legitimierte Gewalt: Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute* erinnert Natalie Bloch daran, dass Gewalt immer im Zusammenhang mit der sie legitimierenden oder verurteilenden Sprache gesehen werden muss,¹⁶ dass das, was als Gewalt wahrgenommen wird, immer mit der jeweiligen Sprache und dem jeweiligen Sprachgebrauch in Zusammenhang steht. Bloch unterscheidet vier mögliche Formen der Verbindung von Sprache und Gewalt in Theater(texten): 1. die Gewalt in der Sprache bzw. das Reden über physische Gewalt; 2. die Sprachgewalt bzw. den Widerstand gegen sprachliche Normen und Konventionen; 3. die verbale Gewalt bzw. den Einsatz der Sprache zur Diskreditierung und Degradierung anderer und 4. die Sprache der Gewalt, die in einem Theatertext dargestellt werden kann, um „Strukturen und Funktionsweisen von Sprache“ als „Produkte sozialer Verhältnisse“ sichtbar zu machen.¹⁷ *Strahlende Verfolger* besitzt, wie alle Texte Jelineks, eine ausgeprägte und eigenwillige Sprachgewalt und ist gleichzeitig aufschlussreich in der Art und Weise, wie auf das der Sprache inhärente Gewaltpotential verwiesen wird; die „Sprache der Gewalt“ steht im Vordergrund von Jelineks Text.

Wir haben es in *Strahlende Verfolger* nicht mit psychologisch gezeichneten Figuren zu tun, die sprechen oder angesprochen werden, sondern die Sprache selbst steht im Mittelpunkt, der „Funktionsmechanismus und das Zusammenspiel der Diskurse“¹⁸. In diesem Sinne der Distanzierung von Schauspieler und Sprache ist

15 Programmheft Pfeffersäcke im Zuckerland & Strahlende Verfolger, S. 14.

16 Bloch 2011, S. 71.

17 Ebd., S. 71-82.

18 Ebd., S. 76.

auch die Aufforderung zu Beginn des Textes zu verstehen, der Anregungen für die szenische Umsetzung gibt:

Ich finde, man muss der Konsumption dieses Textes einen gehörigen Widerstand entgegensetzen. Man muss ihn brechen. Vielleicht von einem Kind abgelesen oder von einem Smartphone? Oder von einer, einem Gehörlosen? Oder vom Band? Egal, es sollte nicht einfach von einem Schauspieler, einer Schauspielerin gelesen oder dargestellt werden.¹⁹

Gleich anschließend kann man als Sprecherinstanz ein noch unbestimmtes „wir“ erkennen, das den Text sofort als polyphon, als ein kollektives Reden, als einen vielstimmigen Monolog, identifizierbar macht. Bereits hier wird erkennbar, worum es im Folgenden gehen soll: um die Beziehung eigen – fremd, um Kontakt mit einer „anderen Sprache“, die den Blick auf das „andere“, auf „den Fremden“ prägt: „Nehmen wir unsere Blicke endlich zusammen! Sie fassen sonst nichts vom Fremden“ bzw. „Alles ist ihres, obwohl eben: fremd. Das Gesagte in einer andren Sprache.“²⁰

Sechs von den insgesamt elf Verwendungen des Wortes „Entwurf“ finden sich bereits in den ersten Absätzen. Diese Häufigkeit weist auf die intertextuellen Bezüge des Textes zu den Werken von Kant und Heidegger hin, die beide den Begriff „Entwurf“ in ihrer Philosophie prominent verwendet haben. Kant behauptete, dass „die Vernunft nur das einsieht, was sie selbst nach ihrem Entwürfe hervorbringt“, während die „Bestimmung des Menschen als eines autonomen (d. h. zur Selbstbestimmung fähigen) und weltoffenen Wesens“ in der Theorie Martin Heideggers „ihre spezifische Deutung findet, und zwar im Zusammenhang der durch E.-Charakter gekennzeichneten ‚existenzialen Konstitution des Da‘“.²¹

Jelinek geht mit dem philosophisch vorbelasteten Begriff des Entwurfs kreativ und ironisch um:²²

¹⁹ Jelinek 2015, o.S.

²⁰ Ebd.

²¹ Probst 2005, o. S.

²² Zum Umgang Jelineks mit philosophischen Texten siehe u. a. Treude 2007.

Das Fremde ist immer unten, es ist unter einem, auch wenn man selbst nicht gerade obenauf ist. Das Fremde bleibt Entwurf in der Draufsicht, bis wir damit werfen, dann ist es an unserem Ende, immer an unserem angekommen. Wir werden schon drauf schauen!

oder

Sie sind ja jetzt ganz weg! Sie sind also möglichst weit von dem Entwurf, den Sie von sich hatten, weggelaufen, weggefahren, um sich ganz neu zu entwerfen.

Im zweiten Absatz von *Strahlende Verfolger* wird klar, dass dieses „Sie“ sich auf „die Deutschen“ bezieht („Sie Deutscher Sie!“), die in die Fremde gegangen sind, um sich selbst neu zu entwerfen, und dass dieser Entwurf einen Blick auf „das Fremde“ beinhaltet, bei dem man immer davon ausgeht, dass es hierarchisch niedriger angesiedelt ist.

Die Sprecherinstanz in der ersten Person entpuppt sich als kritische Stimme in Bezug auf das Siedlungsprojekt derjenigen, die sich in der Fremde neu entwerfen wollen – ebenfalls eine ironische Anspielung an Heideggers Vorstellung einer Existenzmöglichkeit als Ausrichtung an selbstdefinierten und für erstrebenswert erachteten Interessen auf der Suche nach dem „Selbst-sein-können“, das „den anderen“ jedoch nicht das gleiche Recht zuspricht. Dabei ist unübersehbar, dass sich diese Sprecherinstanz nicht an einen konkreten Deutschen richtet, sondern an „den“ Deutschen im Allgemeinen, der eben, ganz im Sinne Heidegger'scher Philosophie, in der Fremde einen neuen Entwurf seines Selbst zu verwirklichen suchte.

Die Darstellung des „Deutschen“ erfolgt verallgemeinernd und stereotypisierend. Anstatt einer nuancierten psychologischen Figurenzeichnung wird eine plakative und übertriebene Darstellung bevorzugt, wie sie für Jelineks „Holzschnitttechnik“²³ charakteristisch ist. Und immer wieder sind Anspielungen auf die großen deutschen Philosophen erkennbar, mit deren Konzepten und Ide-

23 Jelinek 1984.

en die auch vom kolonialistischen Gedankengut geprägten Aussagen der Nachkommen deutsch(sprachiger) Migranten in Zusammenhang gebracht werden. Die Verbindung von Sprache und Gewalt wird nicht explizit thematisiert, sondern vielmehr durch textuelle Illustrationen und subtile Andeutungen vermittelt, bzw. es werden im Sinne Blochs „Strukturen und Funktionsweisen von Sprache“ zur Legitimierung der eigenen Gruppe und Diskriminierung anderer [...] sichtbar gemacht.²⁴ Dies geschieht mittels Wortspielen und Umdrehungen, die keinen ernst gemeinten philosophischen Tiefgang, sondern eine „vom Hohn durchsetzte Ironie“²⁵ garantieren und jeglichen Ansatz von Ernsthaftigkeit, von Vertrauen in die „Vernunft“ und ihrem Anspruch auf allgemeine Gültigkeit sofort der Lächerlichkeit aussetzen: „[D]as ist das Deutsche an sich, nein, das Deutsche an ihm! Zuerst ausmessen, dann entwerfen, dann werfen, und dann der Grundsatz der reinen Vernunft, die ihn, nach all der Mühe, wieder verdinglicht“. Auch klingt die Herabsetzung all jener, die nicht mit „derselben“ Vernunft ausgestattet sind, durch: „Alles, was um ihn herum existiert, wird, durch seine bloße Anwesenheit, durch die der Vernunft wesensverwandte Anwesenheit des Deutschen, nie mehr hervorgehoben, weil man ja nichts sieht außer ihn, nichts und niemand als ihn.“ Das Wort „Vernunft“ bzw. die Metapher des Lichts kommt im Text insgesamt 17-mal vor, immer in ironischen Anspielungen an die Tradition der Aufklärung („dort unten, in der Finsternis Europas, in die er neuerdings das Licht bringt, er dreht es einfach auf“), fünfmal ist vom „Strahl“ des Lichts die Rede, zweimal davon vom „Verfolgerstrahl“ („es geht um den deutschen Verfolgerstrahl“). Das Konzept der „Vernunft“ sowie dessen diskursiver Gebrauch werden als Instrument kolonialistisch geprägter Zuweisungen interpretiert. Im dritten Absatz steht die Frage „Warum ist er ausgewandert? Warum ist er jetzt woanders?“, die auf ein Hauptthema des Textes verweist, nämlich den gefühlten Mehrwert, den sich diese Aus-

²⁴ Bloch 2011.

²⁵ Treude 2007, S. 19.

wanderer (auch in den von Karin Beier gemachten Aufzeichnungen) zuschreiben:

weil er immer mehr als ein anderer er selbst ist. Der Rumänien-deutsche ist mehr als der Rumäne, der er geworden ist, der Siebenbürgener Sachse ist mehr als ein Sachse und sogar mehr, als er später noch werden könnte, nein, er ist einfach mehr als ein Siebenbürgener, mehr nicht, ein Rußlanddeutscher ist nicht mehr er selbst, ein Baltendeutscher weiß nicht mehr, wer er ist, ein Banater Schwabe ist endlich wieder mehr als er selbst. [...] jedenfalls auch in, sagen wir: Brasilien ist der Deutsche mehr als der Brasilianer, der er doch noch gar nicht geworden ist.

Der Text arbeitet sich durchgehend an der Denkwelt dieses stereotyp gezeichneten Deutschen in der Fremde ab. Trotz Übertreibungen wird man als brasilianischer Leser immer wieder an bekannte Tatsachen und Fakten erinnert, nicht nur der kolonialen und rassistischen Vergangenheit und Gegenwart, sondern beispielsweise auch an das Oktoberfest von Blumenau (übrigens das zweitgrößte weltweit, gleich nach dem „Original“ von München). Zum Thema Präsenz „deutscher Kultur“ in Brasilien heißt es in *Strahlende Verfolger*:

Der Deutsche eröffnet vieles, deutsche Bierhäuser, deutsche Weinhäuser, deutsche Kulturhäuser, deutsche Goethehäuser, aber die sind kein Spielraum, auch wenn darin gespielt wird. Dem Deutschen ist es nämlich ernst, dafür bürgt er mit seinem Namen.²⁶

Auch hier wieder ein Verweis auf Heidegger und den Begriff des „Spielraums“, den er beispielsweise an folgender Stelle verwendet: „Der Entwurf ist die existenziale Seinsverfassung des Spielraums des faktischen Seinkönnens. Und als geworfenes ist das Dasein in die Seinsart des Entwerfers geworfen.“²⁷ Die fünfmalige Verwendung des Begriffs „Spielraum“ im Text von Jelinek kann also als weiteres Beispiel für ihre spielerische, ironische und sogar „komi-

²⁶ Jelinek 2015.

²⁷ Probst 2005.

sche²⁸ Lesart des deutschen Philosophiekansons verstanden werden.

Die deutsche Sprache und ihr philosophisch geprägtes Vokabular und Selbstverständnis wird jedoch nicht nur mit einem überheblichen Blick auf alle „Anderen“, auch wenn sie längst vor „den“ Deutschen da waren, in Zusammenhang gebracht, sondern auch mit durch diese selbe Sprache gerechtfertigter realer und physischer Gewalt. Im Hintergrund klingt hier klar die Siedlungs- und Umsiedlungspolitik sowie die Idee des „Lebensraumes“ der NS-Zeit mit: „Den Raum, der vorher war, hat er geräumt, und jetzt gilt er also als recht aufgeräumt, der Deutsche, ein aufgeräumter Mensch.“ Ebenso im folgenden Textabschnitt:

Man trifft an diesem Ort, wo der Deutsche seine liebe kleine Grenze gezogen hat, die natürlich nur für ihn gilt, es ist ja sonst keiner mehr da, man trifft dort niemand mehr an, ja sind die denn alle auch verweist?, dann müssen wir den Hammer halt mitnehmen; man trifft keinen, denn die anderen hat er ja alle schon verfolgt, der Deutsche, der Stämmige, der von seinem eigenen festen Stamm, aber die anderen waren ja auch alle gern und viele, und die hat er mit dem Verfolger verfolgt und dann verräumt, irgendwo, keine Ahnung.²⁹

Schließlich geht der Text *Strahlende Verfolger* auch noch ironisch auf den aktuellen Tourismus ein und schreibt ihm eine philosophische Grundausstattung zu, die dem Gedankengut der Siedler anderer Jahrzehnte oder ihrer heutigen Nachfahren nicht unähnlich scheint: „Egal, dieser deutsche Mensch, dieser moderne Tourist, bestimmt das Wesen seiner reinen Vernunft aus ihren eigenen Grundsätzen, und dann setzt er sich grundlos drüber hinweg“, oder etwas später: „vorhin hat er an der Rezeption nach einem Tauchlehrer gefragt, denn er möchte mehr in die Tiefe gehen, warum?, weil sie ihm unmittelbar gegeben ist“. Angesprochen ist hier nun nicht mehr der Nachfahre deutscher Siedler, sondern

²⁸ Treude / Hopfgartner 2000, S. 26.

²⁹ Jelinek 2015.

deutsch(sprachig)e Leser und/oder potentielle Brasiliens Tourist von heute.

Jelineks Text war Teil des Theater-Performance-Projekts *Pfeffersäcke im Zuckerland & Strahlende Verfolger*: Eine Menschausstellung, das 2013 in Brasilien und 2014 in Deutschland gezeigt wurde.³⁰ Die brasilianische Aufführung erfolgte in São Paulo, wo es zwar auch Nachkommen deutschsprachiger Immigranten gibt (auch zweisprachige Schulen), aber keine „deutschen Enklaven“ wie in anderen Gegenden des Landes. Die politische Wirkung der Aufführung bzw. ihr Provokationspotential war daher von Anfang an deutlich eingeschränkt. Man kann davon ausgehen, dass Jelinek und ihre *Strahlenden Verfolger* in den deutschsprachigen Städten und Gegenden im Süden Brasiliens nach wie vor unbekannt sind, dort geht es weiterhin um die „Pflege“ der „deutschen“ Kultur, Traditionen und Werte. Dem 2021 erschienenen *Heimatsbuch Entre Rios*³¹ wird eingangs beispielsweise ein Gedicht aus den „Donaudeutschen Nachrichten“ vorangestellt, dessen Verse „Wo sie [Donauschwaben] eine Heimat haben, glänzt das Gold der reifen Ähren. Wo sich Fleiß und Treue finden, dort wird ihre Heimat sein“ oder „Dort wo die Saaten reifen, stirbt die Heimatlosigkeit“ sich unschwer mit den von Karin Beier aufgenommenen Interviews bzw. mit Jelineks *Strahlenden Verfolgern* in Verbindung bringen lassen. Im selben Buch finden sich dann Kapitel mit Titeln wie „Die donauschwäbische Kultur“, „Die deutsche Sprache/Der donauschwäbische Dialekt“, „Brauchtumspflege“ usw.

30 2023 fand im Rahmen der Veranstaltung „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater“ die österreichische Erstaufführung im Werk X statt (<https://werk-x.at/premieren/strahlende-verfolger/#:~:text=Elfriede%20Jelinek%20beschreibt%20in%20ihrem,Form%20der%20Heimat%20zu%20konservieren.>)

31 Essert 2021.

Rezeption

Aus brasilianischer Perspektive tun sich bei der Lektüre von *Strahlende Verfolger* Assoziationen im Umfeld der aktuellen Politik, der Spaltung der Gesellschaft und des Zuwachses rechtsradikaler Bewegungen auf. Es ist mit hoher Wahrscheinlichkeit kein Zufall, dass in den Regionen Brasiliens, in denen sich eine signifikante Anzahl von Deutschen und Italienern niedergelassen hat, der rechtsextreme Ex-Präsident Jair Bolsonaro, dessen politische Positionen treffend mit dem Zitat „rechts, das ist noch rechter als das, was schon recht ist“ aus *Strahlende Verfolger* beschrieben werden können, die größte und fanatischste Anhängerschaft verzeichnet. Einige seiner Anhänger befinden sich aufgrund des Putschversuchs vom 8. Januar 2023 noch immer in Haft. Und nicht nur das: Es sind auch genau jene Regionen, wo in den letzten Jahren immer wieder Neo-Nazi-Zellen entdeckt wurden (insgesamt sind über 500 davon bekannt), wo auch Hitler noch immer seine Anhänger hat und wo die nationalsozialistische Ideologie in den letzten Jahren wieder fester Fuß gefasst hat und selbstbewusst auftritt (nicht nur in teilweise deutschsprachigen Siedlungen, auch an der größten Universität von Santa Catarina kam es 2022 zu rassistischen und nationalsozialistischen Zwischenfällen, die mittlerweile strafrechtlich verfolgt werden).³²

Aus europäischer Perspektive lohnt es sich, *Strahlende Verfolger* im Vergleich mit Jelineks *Die Schutzbefohlenen* (ebenfalls von 2013) zu lesen, in dem es darum geht, dass die Österreicher/Europäer von den Migranten verlangen, dass sie sich an den neuen kulturellen Kontext, die „europäische Leitkultur“ anpassen. In *Strahlende Verfolger* wird das Thema der Deutschen und Deutschsprachigen im Ausland behandelt, wobei diese Gruppen hier keine Notwendigkeit zur Anpassung empfinden, sie setzen weiterhin den Maßstab. „Die Fremden“, die bereits lange vor ihrer Ankunft ansässig waren, werden als die „anderen“ betrachtet und auch im Ausland als minderwertig angesehen. Insofern könnte eine Auseinandersetzung mit *Strahlende Verfolger* auch im Kontext der aktuellen und politisch

³² Nunes 2020.

brisanen Integrationsdebatten in Europa und nicht nur im literaturwissenschaftlichen Kontext lohnend sein, wie u. a. ein journalistischer Beitrag von Robert Matthies in der „TAZ“ andeutet. Über die Performace *Pfeffersäcke im Zuckerland* bemerkt er, diese behandle das Thema „Integration einmal andersrum“ und zeige, dass – anders als von Migranten in deutschsprachigen Ländern heute eingefordert wird – „Kein Bedarf an Integration“³³ gesehen werde, wenn Deutsche in fremde Länder auswandern. Das mag pauschal und übertrieben formuliert sein, Jelineks Text trifft jedoch, wie so oft, einen wunden Punkt.

Quellenangaben

- Annuß, Evelyn. Wolken.Heim. In: Janke, Pia (Hg.). Jelinek Handbuch. Stuttgart: Metzler 2013, S. 147-150.
- Bolle, Willi / Kupfer, Eckhard E. Cinco séculos de relações brasileiras e alemãs / Fünf Jahrhunderte deutsch-brasilianische Beziehungen. São Paulo: Editora Brasileira de Arte e Cultura 2011.
- Bloch, Natalie. Legitimierte Gewalt: Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theater-texten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute. Bielefeld: transcript 2011.
- Campos, Cynthia Machado. A Política da Língua na Era Vargas. Proibição do Falar Alemão e Resistências no Sul do Brasil. Campinas: Editora da Unicamp 2006.
- Essert, Roseli Brandtner. Heimatbuch Entre Rios – Band II. Die neue Heimat der Donauschwaben in Brasilien. Guarapuava: Donauschwäbisch-Brasilianische Kulturstiftung 2021.
- Janke, Pia (Hg.). Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“ – Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens 2007.
- Janke, Pia (Hg.). Jelinek Handbuch. Stuttgart: Metzler 2013.
- Jelinek, Elfriede. „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“ In: TheaterZeitSchrift 7/1984, S. 14-16.
- Jelinek, Elfriede. „Textflächen“. 2013. Verfügbar unter: <https://original.elfriedejelinek.com/> [Zugriff am 16.8.2024].
- Jelinek, Elfriede. Strahlende Verfolger. 2015. Verfügbar unter: <https://original.elfriedejelinek.com/fsverfolger.html> [Zugriff am 2.7.2024].
- Matthies, Robert. „Elitäre Parallelgesellschaft“. TAZ, 21.9.2014. Verfügbar unter: <https://taz.de/Integration-mal-andersrum/!5032794/> [Zugriff am 13.8.2024].
- Nunes, David Goulart. A serpente sob a grama; o neonazismo brasileiro e o fenômeno da internet. Universidade do Sul de Santa Catarina. 2020. Verfügbar unter: <https://repositorio.animaeducacao.com.br/items/346de896-f605-494e-803d-9871e49afb1b> [Zugriff am 13.8.2024].

33 Matthies 2014, o. S.

- Probst, Peter. „Entwurf“. In: Ritter, Joachim / Gründer, Karlfried / Gabriel, Gottfried (Hg.). Historisches Wörterbuch der Philosophie online, Schwabe Verlag: 2005. Verfügbar unter: https://www.schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav?start=%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27verw.entwurf%27%20and%20%40outline_id%3D%27hwph_verw.entwurf%27%5D [Zugriff am 2.7.2024].
- Treude, Sabine / Hopfgartner, Günther. „Ich meine alles ironisch“. In: Sprache im technischen Zeitalter 153/2000, S. 21-31.
- Treude, Sabine. „Sprache verkehrt gekehrt – Das Gespenstische und die Philosophie in den Texten von Elfriede Jelinek“. In: Janke, Pia (Hg.). Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“ – Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens Verlag 2007, S. 17-22.
- Winchuar, Márcio José de Lima. De „colônia dos alemães“ à „vila dos brasileiros“: uma leitura do espaço urbano de Entre Rios – PR. Curitiba: editora CRV 2020.

Prof. Dr. Ruth Bohunovsky

ORCID ID: 0000-0003-4412-2678

Department of Polish, German, and Classical Studies

Federal University of Paraná

Rua General Carneiro, 460

80060-150 Curitiba, PR, BRAZIL

E-mail: ruth.bohunovsky@gmail.com

Die Literatur als Ausdruck von Machtverhältnissen

Beobachtungen über das theoretische Werk von Marlene Streeruwitz

Maria Endreva (Universität Sofia, Bulgarien)

Abstract Deutsch:

Die Ausgangsthese des Artikels ist, dass die Literatur sowohl als Mittel des Widerstands gegenüber herrschenden Ideologien als auch als ein effizientes Instrument zu deren Durchsetzung fungieren kann. Nach einer kurzen definitorischen Einführung in die spezifische Begrifflichkeit von Marlene Streeruwitz werden ihre theoretischen Ansichten zur Literatur untersucht und mit Beispielen aus ihren essayistischen Werken veranschaulicht.

Schlüsselwörter: Marlene Streeruwitz, Literaturästhetik, Ideologie, ideologische Unterwerfung, Unterhaltungsindustrie

Literature as an Expression of Power Relations. Observations on the Theoretical Work of Marlene Streeruwitz

Abstract English:

The article's starting point is that literature can function both as a means of resistance to dominant ideologies and as an efficient instrument for their enforcement. After a brief definitional introduction to Marlene Streeruwitz's specific terminology, her theoretical views on literature are examined and illustrated with examples from her essayistic works.

Keywords: Marlene Streeruwitz, literary aesthetics, ideology, ideological submission, entertainment industry

Einleitung

Marlene Streeruwitz ist eine der bekanntesten und zugleich kontroversesten Gestalten im österreichischen Literaturbe-

trieb. Zu ihrem Werk gibt es bereits profunde akademische Forschung, darunter einzelne Artikel, thematische Sammelbände und Monographien oder Teilmonographien zu ihrem Werk.¹

Sie hat das politische Wesen der Literatur und ihre Bedeutung für die Gesellschaft mit einer einzigartigen Prägnanz und Tiefsinnigkeit gestaltet. Ihre theoretischen Gedanken sind in mehreren Essays und Vorträgen, darunter *Schein und Sein. Tübinger Poetikvorlesungen* (1997), *Gegen die tägliche Beleidigung* (2004), *Das Wunderbare in der Unwirtlichkeit* (2017), *Geschlecht, Zahl, Fall. Vorlesungen* (2021), *Handbuch gegen den Krieg* (2022), *Was Literatur kann* (2022), *Handbuch für die Liebe* (2024) u. a. dargelegt, die nicht nur eine eigene Ästhetik, sondern auch eine antiautoritäre Weltanschauung begründen. In ihrem Literaturverständnis gibt es verschiedene Anwendungen der Literatur: „Literatur. Jeder Text. Jede Versprachlichung. Die Welt, wie sie ist. Sie kann von der Literatur erhellt werden. Ausgeleuchtet. Verdunkelt. Verdeckt. Zerstückelt. Verhübscht. Verdammt. Gerettet. Sprache als diese zweite Realität kennt ja keine Begrenzung.“² Literatur kann sowohl als Mittel des Widerstands gegenüber herrschenden Ideologien als auch als ein effizientes Instrument zur ideologischen Unterwerfung fungieren.

Es gibt mehrere Verwendungen der Literatur, und sie werden Gegenstand dieses Textes sein. Ziel ist es, das Literaturverständnis von Marlene Streeruwitz darzustellen und hinsichtlich der Machtproble-

1 Zu Streeruwitz' Literaturverständnis ist vor allem der Sammelband der Herausgeberinnen Mandy Dröschner-Teille und Birgit Nübel *Marlene Streeruwitz. Perspektiven auf Autorin und Werk* (2022) zu nennen, in dem auch Artikel zu anderen Themen und ästhetischen Aspekten im Werk von Streeruwitz enthalten sind. Siehe auch die Aufsatzsammlung *Marlene Streeruwitz* von Heinz Ludwig Arnold, das als Band der Edition Text + Kritik erscheint. Im Zusammenhang mit dem vorliegenden Artikel sind der Artikel von Hildegard Kernmeyer (vgl. Kernmeyer 2008) und die Monographie von Roxanne Phillips (vgl. Phillips 2022) zu nennen. Zu Streeruwitz' Ästhetik gibt es Untersuchungen von Iuditha Balint (vgl. Balint 2021) und Stefan Neuhaus (vgl. Neuhaus 2022).

2 Streeruwitz 2022, S. 20.

matik zu besprechen. Zunächst werden die Besonderheiten ihrer Begrifflichkeit und Ästhetik beschrieben, worauf die unterschiedlichen Funktionalisierungen der Literatur folgen, die mit Hilfe des essayistischen Werks der Autorin veranschaulicht werden. Besonders deutlich ist der Unterschied zwischen der demaskierenden Funktion der „echten“ Literatur und der unterwerfenden Unterhaltungsliteratur, der im Weiteren verfolgt wird. Marlene Streeruwitz schafft eigene Begriffe, die sie im Gegensatz zur öffentlichen Sprache des Staates als neue Impulse zum Verständnis gesellschaftlicher Ungereimtheiten einsetzt. Das Verständnis ihres Gesamtwerkes ist ohne die Vermittlung der spezifischen Begrifflichkeit nicht möglich.

Streeruwitz' eigene Begrifflichkeit

Streeruwitz ist eine scharfe Beobachterin der feinsten Unterschiede in der Sprache, und dies bedingt die Notwendigkeit einer eigenen Begrifflichkeit. Ihre literarische Welt kann als ein Appell gegen tradierte Herrschaftsstrukturen gelesen werden. Um einen Kampf zu formulieren, bezeichnet sie bereits in ihren frühen Vorlesungen und in jedem der schon aufgezählten essayistischen Werke die herrschende Seite in den Machtverhältnissen als *Kosmos des Öffentlichen* und die beherrschte als *Kosmos der Pflege*. Es geht um patriarchalische Instanzen, die die Vorherrschaft des männlich geprägten Kosmos des Öffentlichen über den vorwiegend weiblichen Kosmos der Pflege konstituieren. Ein großer Teil des theoretischen Schaffens der Autorin ist dem Zusammenstoß dieser beiden Kosmen gewidmet. Immer wieder ergänzt sie Lücken und fügt neue Aspekte dieser Opposition hinzu. In ihrem letzten Werk *Handbuch für die Liebe* (2024) bietet sie erneut eine noch umfangreichere Darstellung der beiden Welten und der Dispositionen zwischen ihnen. Sie vermeidet die übliche Teilung in öffentlich und privat, da sie die beiden Kosmen als verschiedene Lebensrealitäten definiert. In früheren Zeiten waren diese zwei Kosmen eindeutig in eine Männer- und Frauenwelt geteilt, heute verläuft die Trennlinie innerhalb der Person selbst, und es liegt an den jeweiligen Entscheidungen der Person, sich überwiegend dem einen oder dem anderen Kosmos zu-

zuordnen. Historisch konstruierte soziale Hierarchien bestehen weiterhin. „Durch die schattigen Hierarchien ständischer Kultur bleiben die Personen im Kosmos der Pflege in ihren wirtschaftlichen Abhängigkeiten gehalten.“³ Die neuen Begriffe, die die Autorin verwendet, sind konstituierend für ihr Werk, denn sie will nicht nur in ihrem literarischen Werk, sondern auch in ihrer Essayistik eine neue, nicht missbrauchte und diskreditierte Sprache einführen. Ihre Romane, darunter auch die letzten *Flammenwand* (2019) oder *Tage im Mai* (2023) erzählen generell meistens vom Kosmos der Pflege und präsentieren alle Ungerechtigkeiten, die darin geschehen.

Die Macht und die Strukturen des Kosmos des Öffentlichen begründen sich in seinem Sprechduktus, den die Autorin als *Singular der Macht*⁴ bezeichnet. Nach der Autorin ist der *Singular* das wichtigste Kennzeichen der Macht. Es ist die Macht über die Deutung der Welt, maßgebend für die Meinungsbildung und Führung der Massen. Die Sprache der Macht ist die Sprache der Eindeutigkeit, die von der Autorität der Macht ausgeht. Diese Sprache ist kategorisch, imperativ, vorschreibend, ihre Legitimation kommt aus einem alten transzendenten Urgrund. Geradlinigkeit und Eindeutigkeit dieses Duktus sind seine Kennzeichen. Abweichungen und Pluralisierungen werden nicht geduldet. Gerade der *Singular* der Abstrakta konstruiert die Deutungsmacht der Herrschaft: „Dieser *Singular* ist Herrschaft. Über die Zeitläufte hinweg widerspruchslos gemacht in der Selbstverständlichkeit solchen *Singulars* sind wir der jeweiligen Deutung ausgeliefert, ohne überhaupt wissen zu können, dass wir beherrscht werden.“⁵

Die allgemein verwendete Sprache steht völlig unter der Kontrolle des *Kosmos des Öffentlichen* bzw. ist durch den *Singular der Macht* gekennzeichnet. Aus diesem Grund versucht die Autorin, diese Sprache stets zu brechen, neu zu gestalten, eine andere, ungewöhnliche zu erfinden, um derart der festgelegten Deutungs-

3 Streeruwitz 2024, S. 56.

4 Zum *Singular der Macht* siehe besonders *Das Wundersame in der Unwirtschaftlichkeit* und *Geschlecht, Zahl, Fall*.

5 Streeruwitz 2017, S. 6.

macht zu entfliehen. Führend ist die Erkenntnis, dass gerade die Sprache bestimmte Gruppen und Individuen ausschließt, was unbewusst geschieht und ohne die Brechung des Schemas nie sichtbar werden kann: „Diese Sprachen, die nicht einmal zum Besitz der Hegemonie deklariert werden müssen, so selbstverständlich sind sie dieser Besitz. So dass es der heftigsten Hinweise bedarf, diesen Besitzstand zu klären.“⁶ So kann die Sprache als der wichtigste Topos der Macht identifiziert werden.

Wie keine andere österreichische Schriftstellerin hat Streeruwitz Sensoren für diese Verkehrtheit und versucht, die Literatur als revolutionäres Mittel gegen den Singular der Macht einzusetzen, das auch die äußere Realität verändern kann. Die Literatur schafft eine andere ästhetisierte Sprache, die sich dem Singular der Macht und der Herrschaft ihrer Deutung entzieht. Die revoltierende Literatur ist eine eigenartige Sprache des Kosmos der Pflege. „Die Sprache des Kosmos der Pflege ist ja empathisch und notwendig vieldeutig. Die Sprache des Kosmos der Pflege ist immer schon relativistisch. Sie muss die Wahrheiten der vielen Augenblicke sprechbar machen.“⁷

Streeruwitz' Ästhetik

Die Literatur konzipiert Streeruwitz als eine eigenständige Realität, als Gegenentwurf zur Außenwelt. In der Rede „Was Literatur kann“, gehalten am 23.10.2018 im Literaturhaus Wien, gibt die Autorin eine Definition der Literatur, die nur auf den ersten Blick prägnant erscheint: „Literatur. Das ist die Welt. Das ist die Welt als Sprache. Literatur ist aber nicht die Beschreibung der Welt. Literatur. Jeder Text. Jede Versprachlichung. Das ist eine Schreibung von Welt. Das ist keine Rekonstruktion von Welt. Kein Abbild.“⁸ Literatur ist auch keine neue Welt, sondern eher eine Welt, die anhand der Welt neu konstruiert wurde. Die Literatur ist also

⁶ Streeruwitz 2017, S. 16.

⁷ Ebd.

⁸ Streeruwitz 2022, S. 19.

eine momentane Konstruktion einer Welt, die mit der Außenwelt korrespondiert. Diese fiktionale Welt hat keine absoluten Ansprüche auf Aufgabe aller Bezüge zur Außenwelt. Es ist nicht die Autonomie der Kunst, die eigene Welten und Gesetzmäßigkeiten schafft, welche allein in sich selbst hermetisch geschlossen bleiben und die erzeugte Wirklichkeit als absolut erklären. „Diese Konstruktion versucht eine Schreibung. Eine Weiterschreibung. Einen Gegenentwurf. Aber. Immer wird eine solche Konstruktion ein Versuch bleiben.“⁹ Diese Versuche müssen also immer an der Welt gemessen werden. Die Weltkonstruktionen der Literatur beziehen sich immer auf die Welt und sind außerordentlich antime-taphysisch. Jede Kategorisierung der Literatur ist nach der Autorin ein Ausdruck von Macht und eine Aneignung der Deutungsposition, die immer eine unterwerfende Funktion ausübt.

Der auswählende und preisverteilende Blick. Ein solcher Blick stellt sich noch einmal vor die Literatur, die sich für die Zeit des Lesens vor die Welt schiebt. Ein solcher Blick kennt nur sich selbst. Teilt sich nur selbst mit. Schließt aus. Das ist kein interessierter Blick. Das ist ein Blick der Interessenlagen.¹⁰

So kann diese Art Literatur, die in der Aufklärung entstand, als ein Instrument für die ideologische Verzerrung der Welt betrachtet werden, die einen metaphysischen Standpunkt vertritt und sich nach Werten richtet, die die Einstimmigkeit des Machtdiskurses sichern. Vor allem werden hier „jene Weltkonstruktionen, die das Diktat des Worts in Gottähnlichkeit nachstellen wollen. Nationalismen. Faschismen. Säkulare Religionen“¹¹ erfasst.

In *Das Wundersame der Unwirtlichkeit* (2017) postuliert die Autorin, die Literatur habe die Aufgabe, revolutionär zu sein. Der Verzicht auf das Prinzip des Absoluten, das das Wort beherrscht, ist also eine Schlüsselthese im Literaturverständnis von Marlene Streeruwitz. Die Literatur ist somit: „Beschädigtheit. Unvollkom-

⁹ Ebd., S. 20.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd., S. 21.

menheit. Verzweiflung. Unerträglichkeit.“¹² Die Aufgabe des Autoritätsprinzips macht aus der Literatur ein oppositionelles Sprechen. Sie ist eine Modifizierung des Machtduktus, was nicht immer unterhaltsam ist. „Denn nur wenn sie gegen das Regelsprechen und die Allmacht der Regelsprachen gerichtet ist, kann sie Einspruch erheben.“¹³

Streeruwitz' Schreibstil ist stark auf die Zerstörung traditioneller Formen ausgerichtet. Gewohnte Sprach- und Satzstrukturen werden aufgebrochen, Sätze fragmentiert und kaum Nebensätze genutzt. Dies führt auch zu einer Entmachtung der Autorin als allwissender Instanz im Werk. Stattdessen sind Streeruwitz' Figuren nur skizzenhaft dargestellt, sodass die Leserinnen und Leser aktiv an deren Ausgestaltung beteiligt werden und damit einen Teil der kreativen Arbeit übernehmen. Ihre Literatur ist somit antiautoritär, da sie für alle zugänglich ist. Diese Brechung der Sprache beinhaltet auch die Ablehnung des Heldenhaften, das oft zur ideologischen Unterwerfung missbraucht wurde. Die Autorin vertritt das Prinzip, dass das Private politisch ist, und widmet sich dem scheinbar banalen Kosmos der Pflege, der eine eigene Sprache erhalten soll.

Die Versprachlichung einer lebendigen Welt stellt eine einzigartige Möglichkeit zur Konstruktion einer wahrhaften und einzig wahren Wiedergabe einer subjektiven Innenwelt dar.

Nur der literarische Text ist in der Lage, die Komplexität in der inneren Welt der Person überhaupt zu erfassen. Die literarische Versprachlichung ist das einzige Medium, das die Wahrheit dieser inneren Welt darin heben kann, dass immer nur je die bestimmte und besondere Wahrheit einer bestimmten und benannt phantasierten Person vorgelegt wird.¹⁴

Die moderne Literatur hat die Aufgabe, den Blick auf das entstehende, sich selbst kontrollierende Ich herzustellen, einen Blick auf sich in der Welt. Dies geschieht nur deswegen, weil die echte Literatur die gewaltsame Sprache des Kosmos des Öffentlichen

¹² Ebd., S. 21.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd.

überwindet. Die Literatur soll sich immer wieder gegen die Regelsprache und die Konventionen richten, um die Lesenden zu einem anderen Blick zu führen. Streeruwitz setzt der Literatur Grenzen, und zwar, dass wir „literarisch erzwungene Identifikationen mit Täterschaft ablehnen“¹⁵ können.

Die Unterhaltungskunst als Narrativ der Macht

Die Literatur, die den Singular der Macht unterstützt und „in der es Päpste gab“¹⁶ verwendete einen kanonbildenden Blick. Dieser Blick kennt, wie schon zitiert, nur sich selbst und schließt alles andere aus: „Ein elitärer Blick war das. Kolonial. Rassistisch. Sexistisch. Ein Blick, der jener Literatur folgt, die die Welt erobern wollte.“¹⁷ Diese Literatur unterstützt und vermittelt die Machtstrukturen. Sie erreicht eine breite Masse und etabliert das geschriebene Wort als höchste Autorität im Sinne eines religiösen Logozentrismus. Dadurch fördert sie kollektivistische Ideologien wie Nationalismus, Kommunismus, Faschismus und Nationalsozialismus, die als säkulare Religionen agieren und das Individuum zugunsten des Kollektivs unterdrücken.

Streeruwitz verknüpft die Macht stark mit den führenden Narrativen über die Gesellschaftsformen. Sie analysiert die Mechanismen, durch die der Singular der Macht entsteht. Im Kern steht das einheitliche Narrativ der nationalistischen Geschichtsschreibung aus dem 19. Jahrhundert, aus dem sowohl soziale Strukturen als auch Identitätskonstruktionen abgeleitet werden.

Macht begründet sich aus einer Geschichtsschreibung, die alle Ereignisse als logische Folge aus einem einzigen Ursprung auseinandersetzt. Der Ursprung dient zur Begründung der Zeitrechnung. Ja. Die Zeit selbst wird auf diese Weise von der Geschichtsschreibung in Be-

15 Ebd., S. 37.

16 Ebd., S. 20.

17 Ebd., S. 20.

sitz genommen. Und. Es wird nur sichtbar, was jene Macht sehen lassen will, die sich die Geschichtsschreibung gewaltsam erobert oder erschlichen hat. Was wir also gemeinhin als Geschichte oder Geschichtliches vorgelegt bekommen, ist nichts anderes als die Beschreibung der Macht in den jeweiligen Zeitläuften. So ist es dem Patriarchat gelungen, in der Beschreibung des Vorrangs des weißen, heterosexuellen Manns die Geschichte aller anderen und vor allem aller anderen Geschlechter unsichtbar zu machen, und eine selbstverständliche Privatheit und Berechtigung zu konstruieren, die den Vorhang für private Verbrechen abgeben.¹⁸

Eine der zentralen Thesen von Streeruwitz besagt, dass die überlieferten Unterdrückungsprinzipien der patriarchalen Herrscherfiguren weiterhin Ungleichheit und Ungerechtigkeit erzeugen. Diese Prinzipien haben sich unmerklich in populäre Unterhaltungsformate eingeschlichen, wo sie effektiv die Erziehung der Jugendlichen beeinflussen. Unterhaltung stabilisiert die Herrschaft, weil die Menschen sich ihr bereitwillig hingeben. Dies zeigt sich auch in der Zusammenarbeit mit Hollywood bei der Verbreitung von Propaganda während der Bestrebungen zur Weltherrschaft.

Diese Weltherrschaft will über die kreativsten, innovativsten und profitabelsten Unterhaltungserlebnisse hergestellt werden. [...] Kreativität und Innovation sind nicht mehr der Weg zur künstlerischen Autonomie. Kreativität und Innovation werden an das Fließband gesetzt und müssen Ideen produzieren, die, von der Profitmaximierung kontrolliert, zu Produktion werden oder nicht.¹⁹

Die Entpersonifizierung der Autorschaft im kreativen Prozess großer Produktionen, die von Milliarden Menschen weltweit konsumiert werden, ist weit verbreitet. Das Produkt und seine Botschaften sind wesentlich wichtiger als die Urheber. Insbesondere die Geschichtenerzählung in den populären Genres der Filmindustrie zielt auf die gesamte Familie ab und erhebt dabei Anspruch auf Universalität. Die Erzählungen der Kulturindustrie schaffen ein

¹⁸ Streeruwitz 2017, S. 30.

¹⁹ Ebd., S. 46.

Produkt, das neben finanziellen Gewinnen auch erzieherische Funktionen erfüllt.

Diese Erziehung [die patriarchale, die Gehorsam will, M.E.] ist in die Unterhaltungsindustrie eingezogen und funktioniert als Marketingstrategie der Konsumreligion weiter. Diese Erziehung, die mir also meinen eigenen Atem verbot und mir vorschrieb, im geliebten Mann den Atem und das Leben zu finden. Diese Erziehung, die mir jeden Augenblick meine Weiblichkeit in Erinnerung hielt. Die Erziehung betraf ja aber mein Leben nach dem Tod. Diese Erziehung versprach das Paradies. Es ging also um nichts weniger, als dem Paradies zu entsagen. Die Metaphysik zu verlassen.²⁰

Streeruwitz stellt in vielen ihrer Texte die These auf, dass industriell-kreatives Schreiben im Dienste des wirtschaftlichen Profits und der ideologischen Unterwerfung der Massenkultur steht. Die in Teamarbeit produzierten Texte sind leicht verdaulich und sollen unreflektiert konsumiert werden. Diese leichte Kost ist für das breite Publikum am angenehmsten. Die Zuschauer lassen sich freiwillig von der Unterhaltung berieseln, und die vermittelten Ideen dringen ohne Widerstand in das passive Publikum ein.

Ein Walt-Disney-Text muss also derart konsumiert werden können, dass der Konsum dieses Produkts befriedigend, noch besser suchtbefriedigend ausfällt. Und. Dann soll aber wiederum diese Befriedigung oder die Sucht danach in einem weiteren Vorgang des Konsums durch Kauf von Erinnerungsstücken befriedigt werden müssen.²¹

Kreativität dient nicht nur dem Profit, sondern auch der Herrschaft über die großen Massen, die von der Unterhaltung gefesselt sind. In „Das Wundersame in der Unwirtlichkeit“ setzt sich die Autorin mit dem Missionsstatement des Walt-Disney-Imperiums auseinander und analysiert das Zeichentrickfilm-Musical *Frozen. Die Eiskönigin* (2013). Diese Produktion schafft zusammen mit allen Franchise-Produkten und der starken Internet-Community einen angenehmen familiären Raum, der als Rückzugsort von

²⁰ Ebd., S. 16.

²¹ Ebd., S. 47.

unappetitlichen politischen Kontroversen dient und die Menschen durch Unterhaltung von politischen Themen ablenkt. Diese Infantilisierung führt zu einer politischen Entmündigung. Ein weiterer Effekt dieser ideologischen Berieselung ist die Integration selbst der kleinsten Kinder in die Konsumwelt der Unterhaltung. Noch wichtiger ist jedoch die Etablierung einer Weltanschauung, die die Autorin als „evangelikal“ bezeichnet.

Die evangelikale Schlussfolgerung geht davon aus, dass die Erfolglosen selbst an ihrer Armut oder Erfolglosigkeit schuld sind. Sie haben, so die Annahme, Gottes Wort nicht befolgt und nicht genug geglaubt. Sie waren dem Wort Gottes gegenüber ungehorsam. Dass Gott „male and white“ ist, ist unhinterfragbare religiöse Wahrheit.²²

Obwohl diese Botschaften mit der gängigen säkularen neoliberalen Ideologie übereinstimmen, betont Streeruwitz, dass sie vom kirchlichen Grundsatz der gottgewollten sozialen Ordnung abgeleitet sind. Die Prinzipien der heutigen Leistungsgesellschaft, die eine soziale Umschichtung ermöglichen, verschieben die Verantwortung für die eigene Entwicklung auf das Individuum selbst, das sich als Unternehmen betrachtet, das ständig wachsen und optimiert werden muss. Streeruwitz sieht jedoch eine Beziehung zu älteren ständischen Modellen, da diese, insbesondere in Bezug auf Frauen, subtil die alten Abhängigkeiten aufrechterhalten. Gerade in einem jungen Alter, in dem Heranwachsende sich Verhaltensmodelle aneignen, vermittelt die Disney-Produktion *Frozen* ein lang tradiertes Modell der Herrschaft, das die Bevorzugung des Mannes und patriarchale Strukturen beinhaltet:

Elsas Schicksal kommt aus der Marketinginstanz des Kreativteams. So lautet der Grundsatz, dass die Geburt über eine Person entscheidet. Dass keine Entwicklung möglich ist. Jede Person soll mit dem Platz zufrieden sein, den ihm oder ihr die Geburt zugewiesen hat. Evangelikale Botschaft ist das. Und daraus die politische Forderung, dass alles, was in der Politik passiert, Gottes Wille ist.²³

²² Ebd.

²³ Ebd., S. 59.

Es wird eine Linie gezogen, die besagt, dass nur die Reichen die Politik gestalten, da ihr Reichtum als Zeichen von Gottes Segen und ihrer Auserwähltheit gilt. Streeruwitz verweist hier auf das calvinistische Prädestinationsmodell, das die Herrschaft des Kapitals legitimiert.²⁴ Diese Verbindung zum Transzendenten, die heute oft als ungültig betrachtet wird, festigt durch unschuldige Märchen Weltanschauungen, die Widerstand ausschließen und die Willkür der Politik und des Kapitals unsichtbar machen.

Die Literatur als Mittel gegen den Singular der Macht

Im Gegensatz zur Unterhaltungskunst, bei der das Subjekt passiv bleibt, fordert die „Literatur der Brechung“ den Leser heraus, aktiv zu sein. Sie lädt das Individuum zum Mitdenken und Mitkreieren ein und ruft somit Unruhe und Aktivität hervor. Während das passive Subjekt in der Unterhaltungskunst alles offen aufnimmt, verlangt das Lesen anspruchsvoller Literatur eine bewusste Wahrnehmung und wird zu einer anspruchsvollen Tätigkeit. Die aktive Rolle des Lesers fördert die Person, erweitert ihren Horizont und macht das bisher Unsichtbare sichtbar. Solche Literatur ist jedoch nicht unterhaltsam; sie erlaubt keine Selbstvergessenheit und wirkt oft langweilig und schwer verdaulich.

Eine wesentliche Frage ist, ob anstelle der Reproduktion der Machtverhältnisse eine Transformation innerhalb der Gesellschaft möglich ist. Inwieweit kann eine Transformation durch Ästhetik, in diesem Fall durch Literatur, eingeleitet oder erreicht werden, wenn diese Literatur ihren Anspruch auf Absolutheit bereits aufgegeben hat? Die Autorin selbst liefert Antworten auf diese Fragen in den Texten *Das Wundersame in der Unwirtlichkeit* und *Was Literatur kann*.

24 In der Doktrin des Calvinismus ist der Reichtum ein legitimes Ziel für die ununterbrochene Arbeit des Menschen, weil er als providenziales Zeichen des göttlichen Wohlwollens und des Segens interpretiert wird. So werden die Reichen automatisch als von Gott gesegnete Menschen aufgefasst, deren Herrschaft über die Nichtwohlhabenden gerechtfertigt ist.

Erstens ist die Literatur nach Streeruwitz das einzige Mittel, „der Allmacht der Bürokratie und der Medien zu entkommen“²⁵. Hochwertige Literatur stellt ein wirksames Instrument des Widerstands und der Befreiung dar, indem sie den Horizont des Lesers erweitert. Sie kann Leser zu neuen Perspektiven und persönlichem Wachstum führen. Dies geschieht durch einen Erfahrungsaustausch, der durch Empathie entsteht. Selbst wenn der Anspruch auf Allwissenheit des Autors, Schönheit und Vollkommenheit der Sprache im Werk aufgegeben ist und keine Wahrheiten mehr von allmächtigen Instanzen beschworen werden können, könnte man durch die Literatur „literarisch erzwungene Identifikationen mit Täterschaft ablehnen“²⁶. Gerade diese erzwungenen Identifikationen, die uns Erfahrung geben, ohne dass wir alles selbst erlebt haben, verdichtet die Erfahrung, das Andere als Eigenes zu erleben und eröffnet wertvolle Perspektiven, die die „blinden Flecken“ des bisherigen Blickes beseitigen und zur Erkenntnis führen.

Die Form ist der Topos des Literarischen. Sie ist der Spielraum der Freiheit. So betrachtet die Autorin den Roman als eine Möglichkeit für das Subjekt, sich durch die Identifikationsverfahren von außen zu beobachten. Diese Beobachtung ist ein Kontrollmechanismus. Streeruwitz argumentiert, dass jeder in seinem eigenen Roman lebe. Erfahrene Leser, die diese Technik beherrschen, können durch Literatur zusätzliche Bewusstseinsebenen erreichen, indem sie Verbindungen zwischen dem Gelesenen und ihrem eigenen Leben herstellen. Sie stellt dabei wichtige Fragen zur Individualisierung der Literatur und zur Aufhebung des Singulars:

Leben nun alle Personen im Wissen ihres eigenen Romans? Konnte ein Bewusstsein davon hergestellt werden? Ist aus einem solchen Bewusstsein ein literarisch-analytischer Blick auf sich selbst möglich? Was bedeutete das für die Literatur? Was bedeutete das für die Kultur allgemein? Was für die Politik? Werden neue Zeiten anbrechen?²⁷

25 Streeruwitz 2022, S. 22.

26 Ebd., S. 21.

27 Streeruwitz 2021, S. 21.

Das Lesen ist auch als sozialer Akt aufgefasst, der mitteilbare Erlebnisse gewährt:

Die Lebendigkeit einer Person ist ins Lesen gefasst. Während dasselbe in den schwarzen Linien der Schrift gelesen wird, entstehen je andere und unterschiedliche Erwiderungen und Kommentare. Zeit wird einander teilbar mitteilbar. In dieser Form stellt der Roman die innigst mögliche Verständigung zwischen einander unbekannten Personen dar.²⁸

Somit hat die Literatur und allgemein die Kunst eine ausschlaggebende Bedeutung für die Bildung der Gemeinschaft:

Die Ethik der Verstellung kommt in jedem Singular der Politiker zur Anwendung. Die Ethik der Verstellung leugnet den Kosmos der Pflege in der Einseitigkeit der propagierten Gefühle. Machiavelli meinte, die Ethik der Verstellung könne jederzeit angewandt werden, und seit wir nicht mehr die Gefühle irgendeines Fürsten beobachten müssen, um auf die Politik schließen zu können. Seit es eine in Medien ausgedrückte öffentliche Meinung gibt. Die Verstellung ist zur Grundform der Kommunikation zwischen Herrschaft und Beherrschten geworden. Die Lüge ist permanent. Die Verstellung ist dem System notwendig in der vermittelten Selbstdarstellung der Herrscher in der autoritären Demokratie.²⁹

Streeruwitz erwartet von der Literatur, dass sie Verkehrtheiten in der Wirklichkeit aufdeckt, die die Machthaber anlegen, um ihre Macht zu festigen.

In ihrem Roman *Die Flammenwand* (2019) setzt sich Streeruwitz mit dem Wegsehen als Strategie der Rechtfertigung der Verbrechen aus der Nazizeit auseinander. Als Beispiel dient ihr die Strudlhofstiege, die im Jugendstil von dem Bürgermeister und Antisemiten Karl Lueger in Auftrag gegeben wurde. Der gleichnamige Roman von Doderer spielt nach der Erzählerin eine bedeutende Rolle für die Auslassung des Holocaust. „Kein Holocaust. Aber Zustimmung dazu durch Auslassung. Sie hatte das in Wien schon oft vorgefunden.“³⁰ Der frühere Nazi Doderer schafft es

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., S. 22.

³⁰ Streeruwitz 2019, S. 25.

1946-1948, durch die Inszenierung einer Bürgerlichkeit in den 20er Jahren die nationalsozialistischen Ideen, die im Text verwoben sind, unbemerktbar zu machen. In dem Roman gibt es die Figur des Hochschullehrers Dengler, der stark für die autoritären Machtkonstrukte eintritt und die Hauptfigur kontrolliert. Gerade die Figur dieses Dengler, der Doderer verehrt und sich an die tradierten Herrschaftsmodelle hält, ist für das angesprochene Wegschauen symptomatisch. Die Beziehung zum großen österreichischen Germanisten Wendelin Schmidt-Dengler (1942-2008), den Hauptherausgeber von Doderers Werk, ist deutlich erkennbar und fordert die Literaturwissenschaft dazu auf, genauer hinzuschauen und sich mit der fiktionalen Verbindung zwischen dem literarischen Helden Dengler mit seiner dominanten, machistischen Haltung und Weltanschauung und der kryptonazistischen Ideenwelt Doderers intensiver zu befassen.

Schluss

Streeruwitz ist eine Kämpferin für die Zerstörung der Machthierarchien. Sie demaskiert den manipulativen Charakter der unterhaltsamen industriell angefertigten Geschichten, die unterschwellig tradierte Herrschaftsmodelle einpflanzen und stellt an ihre Stelle eine „Poetik der Brechung“, die durch die individualisierte Sprache Erfahrung für den *Kosmos der Pflege* erzeugt und die immer noch mächtigen Herrschaftsstrukturen sichtbar macht. Diese Art von Literatur ist schwer und manchmal unangenehm, sie ist quälend und versetzt einen in innere Unruhe. Zugleich fördert sie Denkprozesse und entblößt die Wirklichkeit, die ein anderes Gesicht bekommt. Gerade diese Literatur ist nach Streeruwitz die echte, politische Literatur, die zur Bewusstmachung der Verkehrtheiten in der Welt beiträgt.

Quellenangaben

- Balint, Iuditha: *Krisen erzählen*. Paderborn: Brill Fink 2021.
- Dröscher-Teille, Mandy / Nübel, Birgit: *Marlene Streeruwitz. Perspektiven auf Autorin und Werk*. Berlin / Stuttgart: Metzler 2022. E-Buch.
- Gürtler, Christa: *Marlene Streeruwitz und ihre Poetik des Politischen. Zu *Flammenwand*. Roman mit Anmerkungen*. (2019) und *Frag Marlene. Feministische Gebrauchsanleitungen* (2018). In: Dröscher-Teille, Mandy / Nübel, Birgit: *Marlene Streeruwitz. Perspektiven auf Autorin und Werk*. Berlin / Stuttgart 2022, S. 171-186. E-Buch.
- Kernmeyer, Hildegard: *Poetik des Schweigens. Poetik der Brechung. Poetik des Banalen. Écriture féminine. Zu Marlene Streeruwitz' poetologischen Konzepten*. In: Höffler, Günther (Hg.): *Marlene Streeruwitz*. Graz / Wien: Droschl 2022, S. 29-46.
- Neuhaus, Stefan: *In den Plural setzen. Marlene Streeruwitz und ihr dramatisches Werk*. Baden-Baden: Tektum 2022.
- Phillips, Roxanne: *Die Regierung der Menschen erzählen. Figurationen der Gouvernementalität bei Streeruwitz, Meinecke und Mora*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2022.
- Streeruwitz, Marlene: *Handbuch für die Liebe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2024.
- Streeruwitz, Marlene: *Was Literatur kann*. In: Dröscher-Teille, Mandy / Nübel, Birgit: *Marlene Streeruwitz. Perspektiven auf Autorin und Werk*. Berlin / Stuttgart: Metzler 2022, S. 19-22. E-Book.
- Streeruwitz, Marlene: *Geschlecht. Zahl. Fall. Poetikvorlesungen*. Frankfurt am Main: S Fischer 2021.
- Streeruwitz, Marlene: *Das Wundersame in der Unwirtlichkeit. Neue Vorlesungen*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2017.
- Streeruwitz, Marlene: *Flammenwand. Roman mit Anmerkungen*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2019.

Prof. Dr. sc. Maria Endreva, PhD

ORCID ID: 0000-0002-2577-7807
Department of German and Scandinavian Studies
Faculty of Classical and Modern Languages
Sofia University St. Kliment Ohridski
15, Tsar Osvoboditel Blvd.
1504 Sofia, BULGARIA
E-mail: m.endreva@uni-sofia.bg

KULTURKRITIK UND SOZIALE DYNAMIKEN

Wie riecht Herkunft?

„Herkunftshader“, *Class*, *Gender* und *Smell* bei Helena Adler und Angela Lehner

Kalina Kupczyńska (Universität Łódź, Polen)

Abstract Deutsch:

Der Beitrag beschäftigt sich mit den Romanen von zwei österreichischen Gegenwartsautorinnen, Helena Adler und Angela Lehner, deren Hauptthema Herkunft und soziale Ungleichheit sind. Klasse und Gender verschränken sich in den Texten als Differenz- und Diskriminierungskategorien, so erscheint Ungleichheit als prägendes Merkmal der Diegesen und wird zugleich zu einer Beschreibungskategorie der österreichischen Gesellschaft Anfang des 21. Jahrhunderts. Im Beitrag wird das soziale Gefälle entlang der olfaktorischen Spur verfolgt, die bei Adler und Lehner untrennbar mit dem Thema der niedrigen Herkunft verbunden ist. Zugleich wird anhand der Diskriminierungskategorien *Class* und *Gender* eine intersektionale Analyse versucht.

Schlüsselwörter: Geruch, Klasse, Gender, österreichische Literatur, Intersektionalität

„How Does Origin Smell?“ Origin Hatred, Class, Gender, and Smell in Helena Adler and Angela Lehner

Abstract English:

The article examines the novels of two Austrian contemporary writers, Helena Adler and Angela Lehner, whose main themes are origin and social inequality. Class and gender are intertwined in their texts as categories of difference and discrimination, presenting inequality as a defining characteristic of the plots and a descriptive category of Austrian society in the early 21st century. The article traces the social divide through an olfactory motif, which Adler and Lehner inextricably link with lower origins. Additionally, an intersectional analysis is conducted using the categories of class and gender.

Keywords: smell, class, gender, Austrian literature, intersectionality

„Ehrlich, Mann, das stinkt hier so!“ – heißt es am Anfang des Romans *Schäpfchen im Trockenen* (2017). Es ist die Teenager-Tochter der Hauptfigur, die es sagt, als sie nach Hause kommt; das Zuhause ist eine Altbauwohnung im Berliner Bezirk Mitte, bewohnt von einer sechsköpfigen Familie. *Schäpfchen im Trockenen*, für den Anke Stelling 2019 den Preis der Leipziger Buchmesse bekam, wurde als ein Buch gepriesen, das „wehtun will und wehtun muss“¹, auch weil es das Klassenproblem in der Bundesrepublik Deutschland „scharfkantig und harsch“² thematisiert. Der Begriff Klasse wird im Plot des Romans als „eine spezifische ungleichheitsgenerierende Differenz“³ verstanden, Stellings Text thematisiert diese Differenz, indem er aufzeigt, dass „auch die vermeintlich bis ins Unkenntliche diversifizierte und individualisierte ‚post-moderne‘ Gesellschaft durch einen hohen Grad an stabilen Formen der Ungleichheit gekennzeichnet“⁴ ist.

Das vermeintliche und nicht näher definierte Stinken gleich im Prolog des Romans verweist auf die übertragene Bedeutung des üblen Geruchs – darauf, dass in der spätkapitalistischen Gesellschaft etwas nicht in Ordnung ist. Die Kulturhistorikerin Constance Classen erklärt, wie die tradierte olfaktorische Redeweise als ein rhetorisches Mittel zur Beschreibung von sozialen Verhältnissen verwendet wird: „On a small scale, we say that something or someone ‚stinks‘ when it disagrees with our notion of propriety; on a large scale, we apply this metaphor to whole groups of people.“⁵ Bei Classen heißt es explizit: In den meisten Fällen ist der dem Anderen zugeschriebene Gestank weit weniger eine Reaktion auf eine tatsächliche Wahrnehmung seines Geruchs, als vielmehr eine ausdrucksstarke Metapher für den sozialen Verfall, den man fürchtet, und den der Andere, oft einfach aufgrund seines Andersseins, in

1 Jurybegründung zum Preis der Leipziger Buchmesse 2019 auf der Webseite des Verbrecher Verlags: <https://www.verbrecherverlag.de/shop/schaeffchen-im-trockenen/> [Zugriff am 9.7.2024].

2 Ebd.

3 Eder 2001, S. 43.

4 Weiß et al. 2001, S. 9.

5 Classen 1992, S. 135.

der etablierten Ordnung verursachen könnte.⁶ Dass Zugehörigkeit zu einer sozialen Klasse in der Kulturgeschichte symbolisch eine olfaktorische Markierung bedeutete, wurde Gegenstand umfangreicher Studien, wie etwa Alain Corbins *Pesthauch und Blütenduft: Eine Geschichte des Geruchs* und *Aroma: The Cultural History of Smell* von Constance Classen, David Howes und Anthony Synnott. Der Zusammenführung von olfaktorischer Markierung und Klassenzugehörigkeit in literarischen Texten nachzuspüren, verspricht daher eine Exkursion in diverse „smellscapes“⁷ und ihre Poetisierungen. Sie verlockt zu einer Erkundung aktueller Literarisierungen der Kategorie ‚Klasse‘, und in einer breiteren Perspektive, da sich „Ausgrenzungsargumente“ und soziale Ungleichheitskategorien bekanntlich überschneiden,⁸ zu einer intersektionalen Analyse. So schlage ich vor, drei Romane zeitgenössischer österreichischer Autorinnen, Helena Adlers *Die Infantin trägt den Scheitel links* (2020) und *Fretten* (2022) sowie Angela Lehnners *2001* (2021) als Texte über *Class*, *Gender* und *Smell* zu lesen.

Die Entwicklung literaturhistorischer Geruchsforschung ist vor allem der Annahme geschuldet, dass „olfaktorische Motive meist zuverlässige Indikatoren der affektiven Schwerpunkte ethischer und ästhetischer Wertungen sind“⁹. Zugleich gelten Düfte und Gerüche aufgrund ihrer Flüchtigkeit und des subjektiven Charakters ihrer Wahrnehmung als „difficult to discern, describe and recall“,¹⁰ was für die Literatur eine willkommene Herausforderung der Möglichkeiten des poetischen Ausdrucks bedeutet. Rindisbacher bemerkt, dass „the puzzling phenomenon of the rather poor link of the sensory phenomena to language in both chemical senses, although

6 Ebd.

7 Der Begriff wurde 1985 vom kanadischen Geographen J. Douglas Porteous formuliert, seine Verbreitung in der Forschungsliteratur wird als Anzeichen einer Profilierung des Geruchs in kulturhistorischen Studien betrachtet (vgl. Rindisbacher 2015, S. 80).

8 Zur Genealogie des Begriffs ‚Intersektionalität‘ und des einschlägigen Forschungsfeldes siehe etwa Abrego et al., S. 15.

9 Krause 2023, S. VII.

10 Hsu 2020, S. 5.

more vexing for the sense of smell, has proved to be a key factor in the high creativity in their literary use“¹¹. Gerüche werden in literarischen Texten nicht zuletzt als „archives in miniature“ inszeniert, als „repositories of memories and feelings“.¹² In der Literatur waren Düfte und Gerüche schon immer präsent, nun werden sie zunehmend von der Literaturwissenschaft, die an dem ‚olfactory turn‘¹³ Anteil nimmt, als Forschungsgegenstand wahrgenommen. Im Folgenden interessiert mich vordergründig die Produktivität der olfaktorischen Spur als eines poetischen Mittels in literarischen Texten, die ich im Kontext der auf soziale Herkunft bezogenen Machtkonstellationen in der österreichischen Gesellschaft des 21. Jahrhunderts behandle. Mein Fokus liegt auf dem Aroma der Familie bzw. der Peer-Group und der Schule, am Rande wird auch die symbolische ‚Aromatisierung‘ der politischen Landschaft erwähnt.

I. Wie riecht Familie bzw. wie riecht das Zuhause?

Bei Anke Stelling reagiert die Mutter und Ich-Erzählerin auf den Ausruf der Tochter „Mann, das stinkt hier so“ mit „[...] du hast recht, mein Schatz. Es stinkt. Nach uns. Nach Familie. So köstlich, geborgen und eklig [...]“¹⁴. In seiner Kulturgeschichte des Geruchs schreibt Alain Corbin über „kollektive Idiosynkrasien“, die das Lebensumfeld prägen, das man als „Familienatmosphäre“ bezeichnet, über „eine Synthese aller individuellen Atmosphären, die sich im Haus entfalten“¹⁵. „Der permanente ‚Verkehr von Miasmen‘ im engsten Familienkreis“ sei dafür verantwortlich, dass „jedes Haus seinen eigenen Geruch und seine ‚besonderen endemischen Krankheiten‘ besitzt“¹⁶; diesen Befund bestätigen Studien zum

¹¹ Vgl. Rindisbacher 2015, 84.

¹² Tullett 2023, S. 3.

¹³ Vgl. Fryer 2019, S. 189.

¹⁴ Stelling 2020, S. 6.

¹⁵ Corbin 2005, S. 216.

¹⁶ Ebd.

räumlichen Charakter der olfaktorischen Reize.¹⁷ Corbin weist darauf hin, dass auch das jeweilige Baumaterial zur Erhaltung der familienspezifischen Atmosphären beiträgt.

In den autofiktionalen Texten von Helena Adler ist das Zuhause ein Bauernhof, so bewegen sich die Geruchsnoten zwischen „Hundsreck“¹⁸ (*Fretten*) und „Stall, Mist, Verwesung, Kuhfladen“¹⁹ (*Die Infantin*). Beides wird explizit als Gestank bezeichnet. Im Roman *Fretten* setzt das soziale Stigma in der hyperbolischen Fantasie der Ich-Erzählerin im Moment der Geburt an, als die Ärzte und die Hebamme „auf die Rückbank der versifften Karre stierten“, auf der die Infantin geboren wird: „In ihren Gesichtern war zu lesen, dass wir Verlierer waren, durchgefallen, eine Bagage von Untauglichen, die das Leben ausgemistet hatte.“ (F, 18) „Herkunftshader“ kündigt sich als Trauma niederer Geburt an – „ich begann mich zu schämen, noch bevor ich mich gesehen habe“, das heißt: noch bevor sie den Familiendunst gerochen hat. Dass die Eltern später „am allerersten Schultag zu spät kommen“, „ihr Stallgewand und ihre Bauerngesichter tragen“ (DI, 122), erscheint als vorprogrammiert und führt direkt in den „Klassenkampf in der Stadtschule“ (DI, 122).

„Meine Herkunft war niedrig“, resümierte die Ich-Erzählerin, „am Ackerboden waren wir zu Hause und weiter hinab als in unsere Jauchegruben ging es nicht“ (F, 30f.). Die Erinnerung an das bäuerliche Haus der Familie verschmilzt mit der Erinnerung an den Körper der Großmutter väterlicherseits, beide waren „längst in Verwesung übergegangen“ (F, 27), „alles schien von Sporen überzogen, von Verfall gezeichnet und hinfällig“ (F, 28). Zum Gestank des Stalls und des Hundedrecks kommt der Geruch der Verwesung, weniger eklig, aber nicht weniger penetrant, und vor allem prophetisch – auch und gerade im Kontext der Bauernfamilie. Denn ihre Existenzgrundlage, die Kühe, müssen verkauft werden, der Vater kann den Hof nicht halten. Als jüngstes der Geschwister wird die Infantin von den älteren Schwestern vom Hof „vertrieben“

17 Siehe Rodaway 1994 und Fryer 2019, S. 192.

18 Adler 2022, S. 19. Nachfolgend unter der Sigle F im Haupttext zitiert.

19 Adler 2020, S. 164. Nachfolgend unter der Sigle DI im Haupttext zitiert.

(DI, 177), was mit Hilfe alttestamentarischer Bildlichkeit geschildert wird. Die Sukzession in der Bauernfamilie gilt den Erstgeborenen, die Ich-Erzählerin bekommt das „Ausgedinge“ (DI, 177): „Irgendwer bekommt immer den Hof, irgendwer muss immer weichen, irgendwer riecht immer nach Kuhfladen“ (DI, 177). Zuletzt „stinkt“ diejenige, die gehen muss, „das Haus ist ausgehöhlt“, es wird zu einem „architektonischen Sterilium“ (DI, 176).

Beim Abschied vom Haus erscheint das Herkunftsstigma unter verändertem Vorzeichen: „Der Bauernhof war mein Jerusalem, eine Urheimat, betonierte Plazenta“ (DI, 177), trauert die Protagonistin. Auch wenn der Stallgeruch als Herkunftszeichen symbolisch weiterhin prägend bleibt, ist seine Quelle, so quälend sie auch war, mit dem Haus weggefallen. Herausgeschnitten aus der näheren, stinkenden „Plazenta“, „fällt“ die Figur, „nichts hält mich“ (DI, 176) – und dies ist nicht nur als rhetorischer Ausdruck zu verstehen. Diejenigen, die vom Hof, also vom Zuhause „vertrieben“ werden, „passen nirgends hin und nirgends hinein“ (F, 34), das hängt auch damit zusammen, dass „schon die eigenen Väter und Mütter nicht zugehörig waren, keiner ihrer Stammbäume hat es zum Stammtisch gebracht“ (F, 35). Weder die Dorfhierarchie noch die Stadt, in die man „abhauen“ (F, 35) will, gibt einen Halt – spätestens mit dem Verlust der bäuerlichen „Plazenta“ fehlt die Möglichkeit, sich im sozialen Gefüge zurechtzufinden.

Im Roman *Fretten* kommt eine Peer Group vor, mit der die heranwachsende Protagonistin für einige Zeit „in der Luft häng[t], mehr als am Leben“ (F, 68) – es sind zwei Brüder, deren Mutter sich „zwischen den baumelnden Schweinskadavern [...] aufgehängt hat“ (F, 73) und die seitdem von einem brutalen Vater, dem „Ox, sein[em] Züchtiger, d[em] Zuchtbulle[n] mit einem massigen Körper“ (F, 73), großgeprügelt werden. Was die Protagonistin mit den beiden „Geschundenen, Anstößigen, Ausgestoßenen“ (F, 72) verbindet, ist die Erfahrung der kruden Gewalt, die in die Biografien der „Schlachthofkinder“ (F, 88) eingeritzt wird, einer Gewalt, die sie aus der eigenen Familiengeschichte kennt. Auch an den Brüdern haftet der Geruch der Herkunft – „Schachtabfälle“, „Blut“ und „Schnaps“ (F, 73). Mit den zwei „Kameraden“ (F, 73) unternimmt sie Ausflüge in die Höhen der sozialen Hierarchie, zu den

traumhaft gelegenen Ressorts und zum Nobelseniorenheim, einem „Luxuslagerhaus mit dem Charme eines katholischen Bildungswerks“ (F, 76), die Admiral (so der Spitzname des älteren Bruders) mit Lebensmitteln und Drogen beliefert. Adler arbeitet hier mit starken Kontrastierungen – vor der pittoresken Kulisse der „Hügel-landschaft mit ihren Fjordseen“ (F, 70) folgen auf Schilderungen der „bleiernen Schwere eines leidigen Lebenskampfes“ (ebd.) ihrer Urgroßmutter Szenen aus dem Leben der Millionäre, denen Admiral „den Arsch mit weißem Gold abwischt“ (F, 76). Die soziale Kluft wird bei Erwähnung der Sukzession plakativ: „die Wirtschaftswichte in Windeln“ unterhalten sich „über Erfolge und Erbfolge ihrer Söhnchen“ (ebd.), „eine Filiale für jeden Filius, nichts geht über die familiäre Bande“, „hier wird [...] geschmiert und gekrochen, gefälscht und geblendet“ (ebd.).

Julia Hofer, die fünfzehnjährige Protagonistin im Roman *2001* von Angela Lehner, hat so gut wie keine Familie. Sie wohnt mit ihrem älteren Bruder in einer „ehemaligen Eisenbahnersiedlung am Stadtrand“²⁰, wo „bröckelnde Mietshäuser“ die Landschaft dominieren – es ist eine Gegend, von der man wegzieht: „Die Wohnungen sind schon lange nicht mehr alle besetzt“ (*2001*, 43). Die Wohnverhältnisse und die befremdende Elternlosigkeit der Hauptfigur lassen im Kontext des Klassismus auf eine niedrige soziale Herkunft schließen – mit Klassentheoretikern ließe sich hier fragen, ob Julia und ihr Bruder „[w]ohnen oder [h]ausen“²¹. Erwartungsgemäß wird auch der Gestank erwähnt – der Bruder stinkt „nach Restalkohol“ (*2001*, 24), die Küche, „ein kleiner Verschlag am Wohnzimmer“ (ebd.), riecht stark nach faschiertem Fleisch, das Julia für sich und den Bruder zubereitet; an der Decke und am Boden kleben Spaghetti. Als Familienersatz fungiert „die Crew“ – Freunde aus der Schule, mit denen Julia die meiste Zeit verbringt und die ihre einzigen Ansprechpersonen sind. Einer aus der Crew hat eine Hautkrankheit, und „man kann es gar nicht beschreiben, wie schlecht der Hannes manchmal riecht“ (*2001*, 44).

²⁰ Lehner 2021, S. 43. Nachfolgend unter der Sigle 2001 im Haupttext zitiert.

²¹ Kemper / Weinbach 2009, S. 163.

Die Crew zeigt ein ausgeprägtes Gefühl für Zusammenhalt – es wird darauf geachtet, dass Hannes nicht einer Situation ausgesetzt ist, bei der er als Stinker beschimpft wird. So kommt etwa eine Strategie zum Vorschein, üble Gerüche (wie den von Hannes) durch andere üble Gerüche [„Bosna mit Dreifach-Zwiebeln“ (2001, 152)] zu neutralisieren. Julia vergleicht die Crew mit einem Rudel – „Das ist sogar bei den Tieren so. Die bilden Rudel, damit sie sich nach außen stark fühlen“ (2001, 47) – und evoziert damit Stereotype über Menschen aus niedrigen sozialen Schichten. Seit das Bürgertum im 19. Jahrhundert den Geruchssinn und das System der Wahrnehmungsschemata ‚verwaltete‘, etablierten sich die Parallelen zwischen einem in seinem Loch lebenden Tier und dem niederen Volk, wie Corbin ausführlich schildert: „Der Bourgeois projiziert auf den Armen, was er zu verdrängen sucht. Dreck und Unrat sind die entscheidenden Faktoren bei dem Bild, das er sich vom Volke macht. Das stinkende Tier, das sich in den Mist seiner Höhle verkriecht, gilt als beispielhaft.“²²

Julia und die Crew sind arm – wenn im Tal, in dem ihre Ortschaft liegt, Messe-Woche ist, können sie sich kein Autodrom und keine Zuckerwatte leisten, „Shoppen“ heißt bei ihnen, bei H & M etwas „mitgehen lassen“ (2001, 75). Sie „alle haben genau ein Paar Schuhe, und das tragen [sie] bis zum bitteren Ende.“ (2001, 145) Das in den Diskriminierungstheorien beschriebene ‚Othering‘, also der Prozess, in dessen Folge „Menschen durch Zuschreibung, Herabsetzung, Aus- und Abgrenzung fremd und anders gemacht werden“²³, gehört zum ‚Erfahrungsschatz‘, der Julia und ihrer Crew zuteilwird. Es wird geschildert, wie Julia, die mit der Crew unterwegs ist, von einer Nachbarin wiederholt als „Klumpert“ (2001, 41) beschimpft wird: „Der Nachbar hat geschaut und die Lackner hat geschaut, hat mich von oben bis unten gemustert, als ob ich etwas Dreckiges wäre.“ (2001, 41) Eine Gruppe, von der sich die Crew sozial unterscheidet, sind auch „die Touris“, meistens aus Deutschland, allgegenwärtig in der Ortschaft: „Dass man an einem Ort aufgewachsen sein und sich ein Ticket für den Skilift nicht

22 Corbin 2005, S. 192.

23 Kemper / Weinbach 2009, S. 68.

leisten kann, können sich die Urlauber nicht vorstellen; dass man zwischen Felshängen lebt und im Schrank trotzdem keinen Overall hängen und in der Garage keine Carving-Ski stehen hat.“ (2001, 311)

Die olfaktorische Metapher taucht auch auf, wenn die Rede auf die unbewältigte österreichische Geschichte kommt: „Den Hitler und seine Faschos riecht man aber noch immer, die stinken aus der Vergangenheit herein. Und das versucht man zu vertuschen.“ (2001, 99) Mit dem Bild des Auswaschens des Miefs vergleicht einer aus der Crew bei einem Schulreferat die den Jugendlichen vertraute Szene des Versteckens eines Saufgelages, von dem die Eltern nichts erfahren dürfen und nach dem man „nach Rauch und Alk“ (ebd.) riecht, mit Österreich, „das heimlich mit den Faschos fortgegangen ist und behauptet, es hätte sich nichts zuschulden kommen lassen“, aber es „hört nicht auf zu stinken, der Mief geht nicht raus.“ (ebd.) Dass der braune Gestank selbst dem Klassenlehrer anhaftet, wird deutlich, als der besagte Schüler beim Referat unterbrochen wird und Redeverbot bekommt. An einer weiteren Stelle im Roman wird die politische Zukunft Österreichs in rhetorischen Fragen heraufbeschworen, in denen eine Beunruhigung hinsichtlich des Haider-Aufstiegs spürbar anklingt: „Wenn wir uns heute schon freiwillig so dumm verhalten, wer sind wir dann in zwanzig Jahren? [...] Marschieren wir dann wieder mit Reichsflaggen und stecken die Menschen in Lager? Werfen wir Kinder mit dem falschen Stammbaum wie Wölfe aus unserem Land?“ (2001, 292).

Die Besorgnis ist legitim, der Roman schildert präzise das schleichende Anwachsen xenophober und rassistischer Stimmungen im Ort, das sich auch auf das Leben der Crew auswirkt. Die Crew wird öfter Objekt von fremdenfeindlichen Angriffen der lokalen Jugend, die sich im Zug der sich verschlechternden wirtschaftlichen Lage (im Ort wird eine Milchfabrik geschlossen), der Aufnahme der Flüchtlinge und der wachsenden Popularität der Haider-Partei radikalisiert. Einer aus der Crew ist Tarek, dessen Eltern in der Ortschaft einen Kebab-Imbiss besitzen; es gilt als ungeschriebene Regel, dass Tarek in potenziell konfrontativen Situationen „gewaltig aufpassen muss“, denn er ist „Tschusch und volljährig“ (2001,

41). Nermin, der als jugoslawischer Flüchtling neu in Julias Klasse kommt, wird von einem rechtsradikalen Schüler xenophob beschimpft, ohne dass der anwesende Klassenleiter reagiert. Bei einem Lagerfeuer greift ein anderer Jugendlicher aus dem Ort Nermin an, in seinen Worten hallt die fremdenfeindliche Rhetorik der damaligen Haider-Partei nach: „Wegen solcher wie dir ist die Fabrik zu! Wegen euch Parasiten geht unser Land vor die Hunde! [...] Das ist unser Tal!“ (2001, 268).

II. Wie riecht die Schule?

„Das Klassenzimmer ist nicht groß, aber mit Schülern vollgestopft. Immerhin sind wir der Restmüll.“ (2001, 10) „Restmüll“, so heißt Julias Klasse in der Hauptschule, „dort muss man nichts Besonderes leisten, außer existieren“ (2001, 11). Diese geruchsmäßig nicht wirklich neutrale Bezeichnung gilt der letzten und niedrigsten Stufe der Hierarchie, die das Schulsystem, in Julias Worten „ein einziges Siebverfahren“ (ebd.), erschafft. Als Restmüll-Schülerin kann man vom Geschichtslehrer zu hören bekommen, man sei „wenn es um Zahlen geht, ein bisschen behindert“ (ebd.), man geht als unterste Leistungsgruppe zum Unterricht „bis ganz hinunter in die Kellerräume, wo es nach feuchter Wäsche riecht“ (2001, 28). Der Klassenleiter des Restmülls, Herr Brandstätter, ist an seiner Klasse nur insofern interessiert, als sie ihm unter bestimmten Voraussetzungen dazu verhelfen kann, die Schulleitung zu übernehmen. Er arrangiert ein pädagogisches „Experiment“, das ein Semester lang dauert und ihn auf der Karriereleiter höher steigen lassen soll.

Wie die Hierarchie innerhalb des Lehrkörpers, ist auch die Schule vertikal organisiert, so soziologische Studien:

Das mehrgliedrige Schulsystem mit seinem Selektionsmechanismus suggeriert, dass es unterschiedliche soziale Orte gibt, zu denen entsprechende Personengruppen gehören. Mit einer ‚höhe-

ren Herkunft‘ kommt man auf eine ‚höhere Schule‘, das entspricht sich schon sprachlich.²⁴

Von dem „Restmüll“, der auf der niedrigsten Stufe der schulischen Hierarchie steht, wird keine besondere Leistung mehr erwartet, da muss man nur noch „existieren“, was dem soziologischen Befund entspricht, dass „Schülerinnen und Schülern aufgrund klassistischer Vorurteile entsprechende Tüchtigkeiten zugeschrieben werden“²⁵.

Julia ist gut in einem Fach – in Englisch, und da geht sie ins Klassenzimmer unterm Dach, wo sie das darf, was sie am besten kann – Rappen. So besteht ihre Leistung in Englisch im Nachrappen der Stories, die sie im MTV hört, da legt sie sich ins Zeug und sammelt ihre Einser. Die Direktorin, die Englisch unterrichtet, zeigt sich offen für die Niederungen der Popkultur – und torpediert damit die klassische Lernkultur, die aus der Sicht der Klassismusforschung „eine Mittelklassenkultur“²⁶ ist. „[D]ie Kultur der anderen, sogenannten ‚unteren Klassen‘ ist daran gemessen immer eine Defizitkultur“. Eine solche „Defizitkultur“, repräsentiert von legendären Schwarzen und Latino Hip Hop und Gangsta Rap Bands wie OutKast, N.W.A., Jay-Z, Cypress Hill, hat Julia ständig in den Ohren; neben den olfaktorischen Leitmotiven ist es der Soundtrack, der den Roman durchzieht und prägt.²⁷ Wie aus der britischen Antiklassismus-Forschung bekannt, fungieren Gegen- und Subkulturen für Jugendliche als „identitätsbildend“²⁸, indem sie ein Widerstandspotenzial gegen das Schulsystem entwickeln lassen. Außerdem bieten Gegen- und Subkulturen „sinnvolle Umgangsformen in

24 Kemper 2015, S. 204.

25 Ebd., S. 215.

26 Kemper / Weinbach 2009, S. 69.

27 Der Soundtrack von Musikern of Colour kann übrigens auch als seine Anspielung auf die olfaktorische Markierung als Diskriminierungsfaktor gelesen werden. Lehner dreht es quasi um, indem sie ‚White Trash‘ stinkend darstellt.

28 Kemper / Weinbach 2009, S. 83.

einem System [...], das sinnlose Anforderungen und fiktionale Ideen von Marktmöglichkeiten produziert.“²⁹

Die „institutionelle Diskriminierung“³⁰, die Julia erlebt, kondensiert sich in einer Szene, die sich im Mai abspielt (die Kapitel sind nach Monaten benannt, es fängt im „Jänner“ an). Julia sitzt in ihrer Restmüll-Klasse und denkt auf einmal: „Die pickeligen Nacken [d]er Mitschüler, der Tanz ihrer abgekauten Fingernägel [...]: Merken sie denn nicht, wie sehr sie stinken?“ (2001, 222). Sie steht auf, geht zum Klassenvorstand mit den Worten: „Ich mag heute nicht mehr. Es stinkt so.“ (2001, 223), und geht „unter Applaus“ hinaus. „Dieser unfassbare Gestank“ (2001, 222), den die Figur auf einmal wahrnimmt, markiert einen Höhepunkt des Überdresses und einer extremen Frustration. Er folgt auf eine Szene, in der Julia u. a. erkennen muss, dass ihre erträumte Rapper-Karriere wohl scheitern wird, woraus folgt, dass sich ihr der einzige Ausweg aus der sozialen Restmüll-Lage, aus dem „scheiß Tal“ (2001, 228) verschließt. Das Scheitern zeigt eine Verschränkung der Diskriminierungskategorien *Class* und *Gender* – „Ich bin Rapper“, was Julia von sich behauptet, geht auf das Vermissen weiblicher *role models* zurück, was in der Geschichte des HipHop in Österreich belegt ist.³¹ Ihr Vorbild ist ein Rapper, bei dessen Konzert im Tal sie „entdeckt“ (2001, 214) werden möchte, und der ihr bei einem zufälligen Treffen – ausgerechnet auf der Toilette – eine fünfminutige Chance gibt, vor ihm zu rappen. Sein Urteil – „Rap-Superstar ... Nicht in diesem Leben“ (2001, 274) – kommt somit nicht überraschend, es ist aber ausreichend, um Julias Wunschtraum zunichtezumachen.

Die (stinkende) Frust des Restmülls findet ein Ventil, als Bene, der beste Schüler der Klasse, den opportunen Klassenleiter mit einer Wutrede überrascht, in der die Probleme im Tal zugespitzt formuliert werden:

²⁹ Ebd., S. 82.

³⁰ Ebd., S. 102.

³¹ Dörfler-Trummer 2021, S. 92.

Was wir sind, ist im Tal! [...] Mit diesen Gasthäusern, die am selben Abend Rechtsrock und Après-Ski-Hits spielen. Und überall Engel [...] am Samstag Ausländer verprügeln und sich am Sonntag in der Kirche Nächstenliebe predigen lassen. Pittoresk nennen die Touris das Tal. Fahren uns mit ihren Skiern die Bergänge kaputt und erzählen was von Europa und Zukunft. (2001, 289)

Schlussendlich bringt Bene auch explizit das Versagen der schulischen Bildung wie auch der Institution als solcher auf den Punkt, indem er dem Lehrer vorhält, er thematisiere in seinem Unterricht ausschließlich die Leistungen der „weißen Männer“ (2001, 291) und wage es nicht, „eine Schülerin als Schülerin anzusprechen, und nicht als Schüler“ (ebd.).

Bei Helena Adler kommt Schule nur am Rande vor, und sie ist bis auf den Geruch der heimlich gerauchten Zigaretten eigentlich geruchsneutral. Herkunft ist dennoch ein Unterscheidungsfaktor – es heißt explizit, dass in der Stadtschule „der Klassenkampf beginnt“ (DI, 122); für die Hauptfigur bedeutet das, dass sie „[z]usammen mit anderen Verwahrlosten [...] einen Zirkel der Abartigkeit“ bildet (DI, 122). Die Rituale der „institutioneller Distanzierung“, also der „täglichen Erfahrungen des Ausschlusses, der Erniedrigungen und Ignoranz“³², werden hier ausgespart – die Narration lässt stattdessen das Verbotene der „Unterwelt“ (DI, 122) der „verwahrlosten Repetentinnen“ auskosten, zu denen sich die Protagonistin zugehörig fühlt. „Diebstahl, Nötigung und Revolten“ sind in dieser Unterwelt „an der Tagesordnung“ (ebd.) – die „Infantin“ ist von ihr „[a]ngewidert und fasziniert“ (DI, 124).

Fazit: *Gender*, *Class* und *Smell*

Die Romane von Helena Adler und Angela Lehner liegen poetologisch weit auseinander: Während Adler den Herkunftshader in groteske, zuweilen surreale Bilder packt, erzählt Lehner realistisch. Das verbindende Element ist eindeutig die olfaktorische No-

³² Ebd., S. 102.

te, in der sich die Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen kristallisiert, was auch dem Befund entspricht, der Geruch habe „die Tendenz, die Grenzen zwischen den Wissenschaftsdisziplinen zu überschreiten“³³. Soziale Klasse als Bestandteil der Identitätspolitik ist in den analysierten Romanen leicht erkennbar und zugleich schwer fassbar – zwar wird die Ungleichheit aufgrund der sozialen Herkunft thematisiert, aber eine Verortung im sozialen Gefüge im Sinn eines Orientierungsrasters und einer Beheimatung ist nicht möglich. Bei Adler ist eine solche Verortung durch den Verlust des Hauses und die Vertreibung vom Hof gekennzeichnet, bei Lehner ist die Ich-Erzählerin durch ihr Alter (15) und die Elternlosigkeit heimatlos. Um diese Nicht-Verortbarkeit zu problematisieren, bedarf es eines poetologischen Mittels, das das soziale Gefälle als erfahrene Ausgrenzung und Marginalisierung spürbar macht, wenn es schon in hochentwickelten westlichen Demokratien gern unsichtbar gemacht wird. Dieses Mittel ist der Geruch, mit dessen Hilfe die sozialen Unterschiede kulturhistorisch symbolisch markiert und imprägniert wurden. Die olfaktorische Spur vervollständigt das narrative Bild der Gesellschaft, sie verleiht der jeweiligen Diegese die Dimension des Eintauchens in Erfahrungswelten, in sozial differenzierte *smellscapes*. Mit Hilfe der Odeurs werden die Wohnorte als wichtige Bestandteile der Sozialisation charakterisiert – die bei Adler wiederkehrende Note der Verwesung des Bauernhauses, „der grüne Schimmel an unseren Wänden“ (F, 51) ist mit konkreten architektonischen Begriffen wie „sick buildings“³⁴ fassbar und zugleich metaphorisch als Ausdruck des Anachronismus der geltenden Sukzessionsregeln zu lesen.

Interessant ist dabei, wie die Wahl der olfaktorischen Semantik sich mit der Tatsache verbindet, dass der Geruchssinn von Kant als ein „Feind der Freiheit“ bezeichnet wurde, „weil wir seinem Zwang, etwas zu spüren, nicht widerstehen können“³⁵. Bei Adler wie bei Lehner werden mithilfe der penetranten Gerüche auch soziale Zwänge problematisiert, denen ihre Figuren aufgrund der

33 Rindisbacher 2015, S. 83.

34 Vgl. Drobnick 2005, S. 274.

35 Diaconu 2005, S. 207.

Herkunft ausgesetzt sind. Die Wahl der olfaktorischen Metaphorik kann außerdem als eine provokative Brechung der sozialen Regeln bzw. der Herausforderung sozialer Normierungen gelesen werden. Mark S. R. Jenner bemerkt dazu: „To remark upon odors often violates decorum; [...]. A venerable intellectual tradition has associated olfaction with the primitive and the childish.“³⁶ Die erwähnte wiederholte Heraufbeschwörung des Gestanks von Adler wie bei Lehner will also nicht nur auf die sich überschneidenden Ungleichheitskategorien *Class* und *Gender* aufmerksam machen, sondern signalisiert auch auf der poetologischen Ebene eine gewollte Grenzüberschreitung. In der Kulturgeschichte des Geruchssinns zeichnet sich der zivilisatorische Fortschritt durch die Reduktion der Körpergerüche und eine solche Aufteilung der Wohnbereiche aus, die das Wahrnehmen der physiologischen Odeurs möglichst tilgt. Die Moderne hatte daran einen entscheidenden Anteil. Wenn in den Romanen von Lehner und Adler die üblen Gerüche an die Oberfläche drängen – in der Schule wie zu Hause – so wird damit ein ‚barbarischer Rest‘ der Gesellschaft aufgezeigt, der in der Gegenwart in Ausschlussprozessen und Diskriminierungsformen fortlebt.

Nicht zuletzt stellen beide Autorinnen eine nicht uninteressante Verbindung zwischen *Gender*, *Class* und *Smell* her – dass Julia in 2001 auf dem Höhepunkt der adoleszenten Frustration den „unfassbaren Gestank“ (2001, 222) wahrnimmt und ihn verbalisiert, kann im übertragenen Sinn als eine genderspezifische Waffe gesehen werden. Kulturhistorisch wurden die ‚niederen Sinne‘ – der Tastsinn, der Geschmackssinn und der Geruchssinn – in der europäischen Hierarchie der Sinne als spezifisch weiblich konnotiert.³⁷ Wenn also Lehner und Adler ihre Protagonistinnen mit einem empfindlichen Geruchssinn ausstatten, geben sie ihnen eine symbolische Waffe in die Hand. Hexengleich sehen sie, was unsichtbar ist und was die Gesellschaft gern vertuscht, übertüncht und übersprüht – das Odium des Geldmangels und die damit einhergehende Diskriminierung.

³⁶ Jenner 2011, S. 337.

³⁷ Classen 2004, S. 70.

Quellenangaben

Primärliteratur

- Adler, Helena: Die Infantin trägt den Scheitel links. Salzburg: Jung und Jung 2020.
Adler, Helena: Fretten. Salzburg: Jung und Jung 2022.
Lehner, Angela: 2001. München: Hanser 2021.
Stelling, Anke: Schäfchen im Trockenen. München: btb 2020.

Sekundärliteratur

- Abrego, Verónica / Henke, Ina / Kießling, Magdalena / Lammer, Christina / Leuker, Maria-Theresia: Intersektionalität und erzählte Welten – Einführung. In: dies. (Hg.): Intersektionalität und erzählte Welten: literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Perspektiven. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2023, S. 11-34.
- Classen, Constance: The Odor of the Other: Olfactory Symbolism and Cultural Categories. In: *Ethos* 20.2/1992, S. 133-166.
- Classen, Constance: The Witch's Senses. Sensory Ideologies and Transgressive Femininities from the Renaissance to Modernity. In: Howes, David (Hg.): *Empire of the Senses*. New York / London: Routledge 2004, S. 70-84.
- Corbin, Alain: Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs. Übers. Grete Osterwald. Berlin: Klaus Wagenbach 2005.
- Diaconu, Madalina: Tasten, Riechen, Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- Dörfler-Trummer, Frederik: HipHop aus Österreich. Lokale Aspekte einer globalen Kultur. Bielefeld: transcript 2021.
- Drobnick, Jim: Volatile Effects. Olfactory Dimensions of Art and Architecture. In: Howes, David (Hg.): *Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*. Oxford / New York: Berg 2005, S. 265-280.
- Eder, Klaus: Klasse, Macht und Kultur. In: Weiß, Anja / Koppetsch, Cornelia / Scharenberg, Albert / Schmidtke, Oliver (Hg.): *Klasse und Klassifikation. Die symbolische Dimension sozialer Ungleichheit*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2001, S. 27-60.
- Fryer, Daniel Lees: Smell and Social Semiotic: On the Deployment and Intersemiotic Potential of Smell. In: Kaltenbacher, Martin / Stöckl, Hartmut (Hg.): *Analyzing the Media. A Systemic Functional Approach*. Sheffield / Bristol: Equinox 2019, S. 189-204.
- Hsu, Hsuan L.: *The Smell of Risk: Environmental Disparities and Olfactory Aesthetics*. New York: New York University Press 2020.
- Jenner, Mark S. R.: Follow Your Nose? Smell, Smelling, and Their Histories. In: *The American Historical Review* 116.2/2011, S. 335-351.
- Kemper, Andreas / Weinbach, Heike: *Klassismus: eine Einführung*. Münster: Unrast 2009.
- Kemper Andreas: *Klassismus im Bildungssystem: Zur virtuellen Gewalt des sich senkenden Blickes*. In: Fleischmann, Alexander / Guth, Doris (Hg.): *Kunst, Theorie, Aktivismus*. Bielefeld: transcript 2015, S. 199-229.

- Krause, Frank: Geruch und Glaube in der Literatur. Berlin / Boston: de Gruyter 2023.
- Rindisbacher, Hans J.: What's this Smell? Shifting Worlds of Olfactory Perception. In: KulturPoetik 15.1/2015, S. 70-104.
- Rodaway, Paul: Sensuous Geographies: Body, Sense and Place. New York / London: Routledge 1994.
- Tullett, William: Smell and the Past. Noises, Archives, Narratives. London et al.: Bloomsbury Academic 2023.
- Weiß, Anja / Koppetsch, Cornelia / Scharenberg, Albert / Schmidtke, Oliver: Horizontale Disparitäten oder kulturelle Klassifikationen? Zur Integration von Ethnizität und Geschlecht in die Analyse sozialer Ungleichheiten. In: dies. (Hg.): Klasse und Klassifikation. Die symbolische Dimension sozialer Ungleichheit. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2001, S. 7-26.

Dr. Kalina Kupczyńska

ORCID: 0000 0002 9749 4494
Lodz University, Institute for German Studies
ul. Pomorska 171/173
90-236 Lodz, POLAND
E-mail: kalina.kupczynska@uni.lodz.pl

„Eine urgewaltige Herrschaft“

Gewaltdiskurs in Peter Roseggers *Die Winternacht auf dem Stuhleck*

Edit Kovács (Károli-Gáspár-Universität der ungarischen reformierten Kirche Budapest, Ungarn)

Abstract Deutsch:

Der Artikel unternimmt die Analyse einer Erzählung aus Peter Roseggers *Waldheimat*-Geschichten und deutet ihre ambivalent besetzte Vision von einer kommenden Eiszeit. Die universale Herrschaft dieses als erhabenen empfundenen Naturphänomens wird als Ausdruck der Verzweiflung an der Unaufhaltbarkeit wirtschaftlicher und sozialer Modernisierungssphänomene gedeutet. Der Winter wird hier als eine aktive Macht imaginiert, die unerwünschte Entwicklungen „einfrieren“ kann und mächtiger als jede wirtschaftliche, soziale oder politische Tendenz ist. Die Erzählung erweist sich als Kreuzungspunkt von naturwissenschaftlichen, philosophischen und ideologischen Diskursen, die Naturgewalt und menschliche Gewalt unterschiedlich kontextualisieren und legitimieren. Die daraus resultierende Widersprüchlichkeit des Gewaltdiskurses aufzuzeigen und, wo es geht, aufzulösen, setzt sich diese Interpretation zum Ziel.

Schlüsselwörter: Peter Rosegger, Eiszeit, Macht und Gewalt, Kulturkritik

„Eine urgewaltige Herrschaft“. The Discourse on Violence and Power in Peter Rosegger's *Die Winternacht auf dem Stuhleck*

Abstract English:

The paper analyses a story by Peter Rosegger from his *Waldheimat* collection and interprets its ambivalent vision of an impending global winter. This universal dominance of a sublime natural phenomenon is seen as an expression of despair at the phenomena of economic and social modernisation. The winter is imagined as an active force that can „freeze“ undesirable developments, proving to be more powerful than any economic, social or political trend. The narrative emerges as a crossroads of scientific, philosophical and ideological discourses that contextualise and legitimise natural and human violence in various ways. The aim of this interpretation is to show the resulting contradictions in the discourse on violence and, where possible, to resolve them.

Keywords: Peter Rosegger, ice age, violence and power, cultural criticism

Peter Roseggers vielleicht berühmtestes Werk ist die Sammlung *Waldheimat*, eine Reihe von autobiographischen oder als autobiographisch maskierten Geschichten aus der (fingierten) Kindheit und Jugend des Schriftstellers, die von der ersten, 1877 bei Heckenast in Pest erschienenen Ausgabe mit dem Untertitel „Erinnerungen aus der Jugendzeit“¹ bis zu den vier Bänden, die sie in der Werkausgabe von 1913-1916 einnimmt,² zahlreiche Veränderungen, Streichungen und Ergänzungen erfahren hat, also sowohl inhaltlich, als auch umfangmäßig stark divergiert.³ Wie Karl Wagner feststellt, ist jeder Versuch, dieses Werk von Rosegger „einer bestimmten Periode seines Schaffens zuweisen oder in die Chronologie der Verlagsgeschichte einordnen zu wollen, [...] zum Scheitern verurteilt“⁴. Im Allgemeinen kann man aber sagen, dass die Prosastücke von *Waldheimat* zwischen 1870 und 1914 entstanden sind. Der dreibändigen Auswahl bei Staackmann in Leipzig, die unter dem Titel *Als ich noch der Waldbauernbub war* bis in die fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts „den Erfolg dieses Kindheitsmusters“⁵ sicherte, wurden 1914 in der bereits erwähnten Gesamtausgabe letzter Hand weitere Geschichten sowie ein neuer, vierter Band hinzugefügt, in dem nun nach den Abenteuern des Buben, des „Guckinslebens“ sowie des Schneiderlehrlings auch die Erinnerungen des „Students auf Ferien“ einen Platz bekommen haben. Diesem vierten Band, aus dem auch die Erzählung *Die Winternacht auf dem Stuhleck*⁶ stammt, hat bereits Rudolf Latzke, der Rosegger-Biograph der 1940er und 50er Jahre, einen Qualitätsab-

1 Rosegger 1877.

2 Rosegger 1913-1916.

3 Wagner 1991, S. 211.

4 Ebd.

5 Ebd., S. 212.

6 Rosegger 1913-1916, Bd. 20., S. 88-101. Nachfolgend im Haupttext mit Seitenzahlen in Klammern zitiert.

fall attestiert und ihn einen „schwachen Epilog“⁷ genannt, und auch spätere Biographen hegten den Verdacht, dass die serielle Schreibweise und die Wiederholung bereits beschriebener Vorgänge mit wirtschaftlichen Überlegungen Hand in Hand gingen.⁸

Wie dem auch sei: Es ist tatsächlich nicht die Originalität, die für die nähere Untersuchung dieser Erzählung spricht, wiewohl sie auch nicht einen schwachen Text genannt werden kann. Sie weist grundsätzlich die gleichen konzeptionellen Voraussetzungen und Konsequenzen, narrativen Schemata und rhetorischen Strategien auf wie die meisten Prosastücke von *Waldheimat*: Den Hintergrund bildet die zur Erzählzeit bereits untergegangene oder im Untergang befindliche bäuerliche Kultur mit ihren typischen oder seltsamen Figuren, die majestätische Alpenlandschaft dient als Kulisse für eine Geschichte, in der die Idylle mit dem Sittenbild eine enge Verbindung eingegangen ist, Kindheit und Jugend werden als die eigentliche Heimat wiedergewonnen und dem Kindheitskult der Jahrhundertwende gemäß⁹ idealisiert, und der Ich-Erzähler ist selber involviert in die mehr oder weniger unerhörten Begebenheiten, die zum Schluss in die Wiederherstellung oder sogar Verbesserung sozialer Ordnung münden. Die Geschichte selbst ist auch nicht originell, denn Rosegger variiert das Sujet der im winterlichen Gebirge verloren gegangenen Kinder und der Suchaktion einer ganzen Gemeinschaft aus der Novelle *Bergkristall* des von ihm verehrten Adalbert Stifter. Er variiert es nicht zum ersten Mal, denn im ersten Band von *Waldheimat* gab es bereits ein Prosastück mit der gleichen Thematik unter dem Titel *Einer Weihnacht Lust und Gefahr*¹⁰, das dem Stifterschen Vorbild entsprechend eine Weihnachtsgeschichte erzählt, während *Die Winternacht auf dem Stuhleck* bloß im „Christmonat“ spielt. Wie eng und unmittelbar jedoch der Zusammenhang zwischen Roseggers Stifter-Lektüre und der Darstellung von Winter und Eis in seinen *Waldheimat*-Ge-

7 Latzke 1953, S. 426, zit. bei Wagner 1991, S. 211.

8 Philippoff 1993, S. 96.

9 Wagner 1991, S. 215.

10 Rosegger 1913-1916, Bd. 11, S. 131-153.

schichten ist, könnte ein dezidierter Vergleich mit den Gletscherdarstellungen in *Nachsommer* zeigen.¹¹

Eiszeit: zwischen kultureller Kodierung und wissenschaftlicher Forschung

Bemerkenswert an diesem Prosastück ist jedoch sein vielfältiger und teilweise widersprüchlicher Gewaltdiskurs, der sowohl philosophische und geschichtsphilosophisch-apokalyptische als auch gesellschafts- und kulturkritische Züge trägt und wahrscheinlich sogar von wissenschaftlichen Diskursen der Zeit beeinflusst wurde. Dieser Gewaltdiskurs entfaltet sich hauptsächlich in zwei Erzählkommentaren, von denen sich der zweite zu einem eigenständigen essayistischen Einschub auswächst, dessen Verhältnis zur Geschichte selbst alles andere als eindeutig ist.

Die Handlung ist schnell erzählt: In Spital am Semmering kommt ein sechsjähriger Bauernbub, dessen Mutter als Magd an einem Bauernhof angestellt ist, aus der Schule heim und fragt den Knecht nach dem Verbleib seiner Mutter. Der Knecht, der, wie es heißt, gerade seinen „Zahnwehtag“ hat, antwortet ihm verärgert: „Wo wird sie denn sein! [...] Ins Rettenegg ist sie hinübergegangen, kommt nimmermehr zurück.“ (S. 91.) Das Kind, das erst letztes Jahr mit der Mutter aus Rettenegg herübergekommen ist und sonst niemanden hat, nimmt das wörtlich und macht sich im tiefen Schnee allein auf den Weg über den Berg Stuhleck nach Rettenegg. Als die Leute darauf kommen, was passiert ist, ist es bereits tiefe Nacht, die Suchaktion, an der auch der Erzähler teilnimmt, verläuft erfolglos, und am nächsten Tag setzt man sich bei Schneegestöber, Nebel und hüfthohem Schnee wieder vergeblich den Gefahren aus. Die Mutter geht zu Fuß auf einem Umweg nach Rettenegg und be-

11 So wird beispielsweise im Kapitel „Die Mitteilung“ ausführlich ein Gletscheraufstieg dargestellt, und die Art und Weise, wie Stifter die Erhabenheit des Erlebnisses beschreibt, findet sicherlich ein Echo auch in *Die Winternacht auf dem Stuhleck*, Stifter 1982, Bd. II., S. 206-215. Den Verweis auf den Gletscherdiskurs des *Nachsommer* verdanke ich Werner Michler.

gegnet auf halber Strecke dem Boten, der ihr von der Ankunft des Kindes dortselbst berichtet. Es habe an einer Haustür geklopft und sobald ihm aufgemacht wurde, sei es zusammengesunken und eingeschlafen. Zurück in Spital kann der Junge keine Auskunft über seinen Weg geben und sagt nur, er sei „hinübergegangen“ (S. 100).

An dem Punkt der Geschichte, wo der Erzähler, der Student, mit seinem Begleiter, dem schuldigen Knecht Rochusberger, oben auf dem Berg ankommt und sich mit den unerträglichen Witterungsverhältnissen konfrontiert sieht, beginnt eine scheinbar spontane Meditation über Naturgewalten, die zunächst in der konkreten Situation wurzelt, dann aber zunehmend aus den Fugen gerät und sich auf dem Höhepunkt zu einer apokalyptischen Vision ohne örtlich und zeitlich lokalisierbaren Sprecher auswächst:

Wo der Wind den Boden kahl gelegt, da hat der Frost die schwarze Erde versteinert und es scheint, als ob Keim und Lebenskraft für alle Zeit vernichtet sein sollte. Eine urgewaltige Herrschaft ist auf hohen Bergen, gegen welche keine Menschenmacht siegen kann, eine Gewalt, die ewig mit der Sonne kämpft, im Frühjahr unterliegt, im Spätherbste wieder siegt und dann ihr Leben aufschlägt dort oben. Mit dem Maßstabe der Jahrhunderte und nach den Botschaften der Geschlechter ist es zu messen, wie das Reich des Eises immer weiter vordringt und niederfließt gegen die Wohnsitze der Menschen. Es wird der große tote Winter kommen; das Schneegestöber wird in dem Maße aufhören, als die Niederungen erstarren; die Menschen werden dem Äquator zugedrängt, und im hohen Afrika, dort, wo heute die Sonnenglut jedes Hälmchen der Sandwüste verbrennt, wird der letzte Mensch von – Eisbären getötet werden. (S. 95)

Wie ernst meint es Rosegger wohl mit dem Weltuntergang im großen toten Winter? Die Eisbären dürften ein selbstironischer Wink sein – deshalb auch der Gedankenstrich –, als wollte Rosegger ein Zeichen der Selbstreflexion setzen, aber ansonsten besteht kein Zweifel, dass er sich nicht bloß einen Spaß erlaubt. Wenn es stimmt, dass, wie Solveig Nitzke schreibt, Roseggers Werke „vor dem Hintergrund einer imaginativen und wissenschaftlichen Reor-

ganisation der Welt“¹² gelesen werden sollten, dann sollte man vielleicht in erster Linie nach den möglichen Quellen seiner Vorstellungen und seiner Bildlichkeit suchen. Gab es zu seiner Zeit womöglich wissenschaftliche Prognosen über eine kommende Eiszeit, die der vielseitig belesene Schriftsteller kannte? Oder geht es hier nur um eine symbolische Eiszeit, die Roseggers Zorn über die bestehenden Verhältnisse in einer Vision der gewaltsamen Zurrückeroberung der Erde von der missratenen menschlichen Zivilisation kanalisiert? Handelt es sich hier um ein Hirngespinnst, das im Wunschdenken wurzelt? Angst und Faszination, Entsetzen und Sehnsucht beherrschen gleichzeitig diese Passage, die die Einsicht zu bekräftigen scheint, dass der Weltuntergang im Eis von den Kristallbergen der Romantik bis hin zu den Untergangsphilosophien des frühen 20. Jahrhunderts sowohl Schreckensbild als auch Berauschung war.¹³ Wie wird aber diese Vision in die eigentliche Handlung integriert, worin besteht ihre Funktion im narrativen Gefüge? Was hat also dieser Diskurs mit der Geschichte des Kindes zu tun, das unbewusst über Winter und Schnee triumphiert? Wie man weiß, sind Untergangsvisionen in der Kultur des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts einerseits keine Seltenheit. Die Jahrhundertwende ist insgesamt meist von allgemeinem Pessimismus, Untergangsstimmung, Weltangst und Endzeiterwartung charakterisiert.¹⁴ Andererseits ist aber festzuhalten, dass sich um 1900 grundsätzlich eine Reihe bahnbrechender naturwissenschaftlicher Entdeckungen und technischer Entwicklungen dokumentieren lassen, die mit dem Bild des allgemeinen Pessimismus nicht kompatibel zu sein scheinen. Um den herrschenden Diskurs der Epoche differenzierter darstellen zu können, spricht Andreas Homann daher von einer „zunehmend unversöhnlicheren und konfrontativeren Spaltung“: „Die Vehemenz der apologetischen Positionen des Fortschritts und die der gegenläufigen pessimistischen Haltung nehmen zu, der Kontrast gewinnt an

¹² Nitzke 2017, S. 122.

¹³ Lethen 1987, S. 90.

¹⁴ Vgl. Wolff-Thomsen 1999; von Koppenfels 2007, S. 165-171.

Schärfe.“¹⁵ Nichtsdestoweniger ist festzustellen, dass Endzeiterwartungen in der Literatur in großer Zahl anzutreffen sind, und nicht nur in den Texten, die man gemeinhin zur sogenannten Dekadenz rechnet, sondern in der gesamten Bandbreite literarischer Strömungen und Tendenzen bis hin zur Avantgarde, besonders im Futurismus; ebenfalls evident scheint, dass die Expansion naturwissenschaftlicher Forschungen und Diskurse nicht bloß die Fortschrittsgläubigkeit genährt, sondern im Gegenteil, den Zukunftsängsten in vielen Fällen eine neue Bildlichkeit oder neue mögliche Szenarien geboten hat.¹⁶

Im ausgehenden 19. Jahrhundert ist die geologische Entdeckung der Eiszeiten und der klimageschichtlichen Vereisung von Landschaften von großer Wichtigkeit. Die Verbreitung und Popularisierung der Eiszeittheorie geschah durch Werke, die im gesamten deutschen Sprachgebiet bekannt waren. Die Eiszeitforschung begann um die Mitte des 19. Jahrhunderts und gipfelte in Büchern wie Albrecht Pencks Darstellung *Die Alpen im Eiszeitalter*¹⁷ von 1901-1909 oder in populärwissenschaftlichen Werken von Wilhelm Bölsche wie *Komet und Weltuntergang*¹⁸ von 1900 oder *Auf den Spuren der tropischen Eiszeit*¹⁹ von 1911. Fest stand nur, dass es Eiszeiten gegeben hat; was die Ursachen derselben betrifft, gab es keinen Konsens, so dass auch ihre Wiederkehr nicht auszuschließen war. Obwohl Bölsche, wie Helmut Lethen hervorhebt, darum bemüht war, die Eiszeittheorie aus der „fatalen Umarmung“²⁰ von Untergangsphilosophien zu befreien und eine rein wissenschaftliche Betrachtung der neuesten Kenntnisse voranzutreiben, trug er auch zur Verbreitung des Schreckensbildes von einem „grenzenlosen Grönland“²¹ bei. Eine extreme und interessanterweise in breiten wissenschaftlichen Kreisen durchaus akzep-

¹⁵ Homann 2017, S. 364.

¹⁶ Ebd., S. 313.

¹⁷ Penck 1909.

¹⁸ Bölsche 1921.

¹⁹ Bölsche 1911.

²⁰ Lethen 1987, S. 91.

²¹ Bölsche 1921, S. 87., zit. bei Lethen ebd.

tierte Theorie war die sogenannte „Welteislehre“ oder „Glazial-Kosmogonie“ des österreichischen Ingenieurs Hanns Hörbiger aus dem Jahr 1913, nach der die meisten Körper des Weltalls aus Eis bestehen. „Das Gefühl, in präglazialen Zeiten zu leben und einer erneuten Vereisung der Erde praktisch unmittelbar entgegenzusteuern“, ist also um die Jahrhundertwende durchaus vorhanden und „schlägt sich symbolisch in diversen ‚Vereisungen‘ nieder“²². Um auf einen Teil der eingangs gestellten Fragen zurückzukommen: Es ist also davon auszugehen, dass Rosegger zur Bebilderung seines Unbehagens *auch* auf Vorstellungen zurückgriff, die sich von populären naturwissenschaftlichen Diskursen seiner Zeit ableiteten.

Erhabene und niedrige Gewalt

Roseggers Werke sind, wie Nitzke feststellt, eine reiche Quelle bezüglich des zeitgenössischen kulturellen Wissens über das Klima und seinen Platz in der Natur,²³ aber das heißt natürlich nicht, dass er Wetter und Klima in diesem konkreten Text und in seinem Werk überhaupt nur wissenschaftlich oder pseudowissenschaftlich zu Aufklärungszwecken thematisiert. Deutlich ist auch in der hier zur Diskussion stehenden Erzählung die Absicht, das apokalyptische Sprechen auf bestehende Verhältnisse zu beziehen. Apokalyptisches Sprechen wird seit dem 18. Jahrhundert allmählich seiner theologischen Herkunft entbunden und geschichtsphilosophisch-kulturkritisch, im 20. Jahrhundert auch zunehmend wissenschaftlich fundiert.²⁴ In Roseggers Werk dürfte die kulturkritische Ausrichtung mit etwas populärwissenschaftlichem Einschlag dominieren, wiewohl ihm auch die Prophezeiung düsterer Zukunftsaussichten und die Prognose eines Zusammenbruchs im 20. Jahrhundert nicht fremd waren.²⁵

²² Homann 2017, S. 313f.

²³ Nitzke 2017, S. 122.

²⁴ Homann 2017, S. 371.

²⁵ Vgl. Strigl 2023, S. 37.

Um das symbolische Potenzial von Roseggers Vision in *Die Winternacht auf dem Stuhleck* genauer ermessen zu können, müssen wir an den Anfang der Erzählung zurückgehen, der sich stark kulturkritisch gibt und meines Erachtens auch die spätere Untergangsvision kontextualisiert. Eingeleitet wird nämlich die rührende Geschichte komischerweise mit einer fast gehässig zu nennenden Polemik gegen Touristen und die Vermischung städtischer und bäuerlicher Lebensweise. Bemerkenswert dabei ist die konsequent durchgeführte, auf die Gegenüberstellung von oben und unten, von hoch und niedrig aufgebaute Rhetorik. Das liest sich folgendermaßen:

Unsere Alpenhöhen werden nachgerade gemein. Sie halten sich nicht rein genug. Man sucht da oben die Erhabenheit und findet die Lächerlichkeit. Bäuerliche Kellner im Stadtfrack und Städter im Bauernrock; städtisch kokette Senninnen und ländlich ungezogene Stadtherren – allerlei Ungereimtheiten, Niedertracht, die zur Höhe steigt, Naturfreude, die sich erniedrigt. Die Natur hat ihr Recht und die Kultur hat ihr Recht, aber wo sich Ländlichkeit und Stadttum in wilder Ehe zusammentun, gibts Gemeinheit.

Nun werde ich etwas aus der Zeit sagen, da wenigstens die Winter noch groß gewesen sind auf den Bergen. (S. 88)

Die Irritation, die hier allein der Vermischung von bäuerlicher und städtischer Lebensweise zu gelten scheint, ist nur im umfassenderen Kontext von Roseggers Kulturkritik und Krisenbewusstsein zu verstehen. Der anfänglich eher liberalen Kreisen zugerechnete, antiautoritär und antiklerikal denkende Schriftsteller, der, wie Daniela Strigl formuliert, die Krise des Liberalismus, die Furcht seiner Zeitgenossen vor der Industrialisierung, vor Entwurzelung und Landflucht, vor der Großstadt und dem Aufstand der Massen authentisch formulierte,²⁶ war selbst ein Aufsteiger, der lebenslanglich ein Gegner sozialer Mobilität blieb. Diese Widersprüchlichkeit und damit auch die Widersprüchlichkeit von nachträglichen Projektionen bringt Karl Wagner konzis auf den Punkt:

26 Vgl. Strigl 2013.

Daß Roseggers zum Paradies umgeschriebene Kindheit wie alle Paradiesesbilder von den „unerfüllten Wünschen an die Gegenwart“ handelt, ist offenkundig. Die Trivialisierung dieser Wünsche zu nostalgischen Rückkehrwünschen zu einer Jugend, der man entkommen ist, bezeugt einmal mehr das Dilemma idyllischer Glücksbilder, die ein noch nicht vorhandenes geglücktes Leben in zeitlicher oder räumlicher Entfernung als verwirklicht zeigen.²⁷

Mit der Wendung, dass „damals“, also in der Jugendzeit, „wenigstens die Winter noch groß gewesen sind“, weist Roseggers Erzähler in eine Zeit zurück, in der die Erhabenheit des alpinen Winters gleichzeitig – im Rückblick aus der Gegenwart – die Erhabenheit eines urtümlicheren Lebens vor der Modernisierung konnotiert. Die Formulierung besagt auch, dass Erhabenheit als eine historische Kategorie zu betrachten sei, da die Industrialisierung und die sozialen Umbrüche gleichzeitig die Wahrnehmbarkeit des Sublimen in der Natur vernichtet hätten, die nur noch mit der Gewalt des „großen, toten Winters“ wiederhergestellt werden könne. Das ist die Imagination des Winters als einer aktiven Macht, die unerwünschte Entwicklungen „einfrieren“ kann und mächtiger als jede wirtschaftliche, soziale oder politische Tendenz ist.

Aber eine „*urgewaltige* Herrschaft“ übt hier nicht nur der Winter aus, sondern auch die Dorfbewohner werden gewalttätig, um ihr Ureigenes zu schützen: Wie man wiederum aus dem etwas abschweifenden Erzählkommentar erfährt, ist

im Sommer [...] auf diesen Höhen viel Leben; Halter und Senninnen, Jäger und Touristen; für letztere ist nahe an der Spitze des Stuhleck ein Schutzhaus erbaut worden; aber die Bauernburschen, die eifersüchtig auf ihre Almerinnen sind, haben den Städtern das Bergnest wieder zerstört. Auch die Jäger sind keine Freunde der Touristen, weil die das Wild verscheuchen; der Bauer wieder fürchtet, daß die müßigen Alpengeser in seinen Schwaighütten allzuviel unbezahlte Milch und Butter verzehren – und so ist ihnen das Touristenhaus gut weg. Das ändert aber

²⁷ Wagner 1991, S. 226.

nichts an der Luft, die zur Sommerszeit auf den Höhen herrscht.
(S. 92)

Hieraus ergibt sich der erste störende Widerspruch des Gewaltdiskurses in der Erzählung, denn bislang war Gewalt als Naturphänomen doch sehr stark mit der Vorstellung des Erhabenen verknüpft, aber die Motive der Bauern (Neid wegen der Frauen, Milch und Butter), denen der Erzähler verständnisvoll zu begegnen scheint, sind alles andere als erhaben zu nennen (einmal abgesehen davon, dass die Frauen hier zu den Gütern gerechnet werden, die den Bauern zustehen). Die Zerstörung des Touristenhauses in der Vergangenheit konnte die Anwesenheit von Touristen, die unerwünschte Vermischung städtischer und bäuerlicher Kultur und die Entweihung der Natur offensichtlich nicht verhindern. Es stellt sich also die Frage, welche Art von Gewalt vom Erzähler als angemessen und unausweichlich dafür dargestellt wird, dass die schlimmen Konsequenzen der Modernisierung rückgängig gemacht werden können. Wie verhalten sich überhaupt Naturgewalt und menschliche Gewalt zueinander?

Der zweite Widerspruch ergibt sich aus der Kollision des Dynamisch-Erhabenen von Roseggers Natursymbolik und dem erwünschten Stillstand in gesellschaftlicher Hinsicht. Die Erzählung scheint wie geschaffen dafür, Karl Wagners Feststellung zu illustrieren, für Rosegger sei im Allgemeinen die Analogisierung gesellschaftlicher und naturhafter Vorgänge charakteristisch,²⁸ nur gibt uns dieselbe Erzählung diesbezüglich einige Rätsel auf. Direkt im Anschluss an die Passage über die globale Vereisung wird nämlich eindeutig auf die berühmte Stelle aus Kants Analytik des Erhabenen verwiesen, wo – im Kapitel „Von der Natur als einer Macht“ – Beispiele des Dynamisch-Erhabenen aufgezählt werden: „[k]ühn überhangende gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auf-türmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer

²⁸ Ebd., S. 271.

zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt“²⁹ etc. Bei Rosegger liest sich das folgendermaßen:

Solch unbeschränkter Herrschaft trachtet der Winter zu, und die Alpen sind es, die er sich für unsere Jahrtausende zum Kampfplatze erkoren hat, und unsere langen Dezembernächte sind es, in denen da oben bei den Bergkuppen, Felshörnern und Gletschern eine Macht waltet, von der die Bewohner des Tales oder der Ebenen draußen keine Ahnung haben. Das Meer gehorcht den Stürmen des Ozeans, es ist ein Sichergeben des fügsamen Elementes; aber die Steinriesen der Berge trotzen dem Sturme, ragen, von feindlicher Gewalt umbraust, in finsterner Starnnis da, und die unbändigen Kräfte der Luft, die den Ozean vor sich her treiben, zerschellen an den Felsen der Berge. Dieses ewige Gebrochenwerden und doch in ewiger Gewalt fortirasende Element der Winterstürme ist das Große, Erschütternde und Erhebende fürs menschliche Gemüt. (S. 96)

Wie Andreas Homann in seiner Untersuchung über die Bedeutung von Winter und Eis im kollektiven Symbolsystem um 1900 feststellt, sind zu dieser Zeit die Naturbilder von Bewegung und Stillstand ständige Bestandteile politischer Allegorien, wobei die Bilder der Bewegung, *naturgemäß*, für die progressiven Tendenzen stehen.³⁰ Sollte also die Analogisierung naturhafter und gesellschaftlicher Vorgänge auch für dieses Prosastück gelten, und sollte, wie die Einleitung der Erzählung suggeriert, die Erhabenheit gesellschaftlicher Zustände wiedergewonnen werden und über die Niedertracht siegen, so müsste man fast von einem revolutionären Weltbild Roseggers ausgehen. Da dies jedoch eher nicht der Fall sein dürfte, müssen wir unser Augenmerk darauf richten, dass Rosegger Kants Bilder polarisiert und eine Unterscheidung oder sogar Wertung in die Naturgewalten einführt, die bei Kant selbstverständlich nicht vorhanden ist, also *en passant* eine Art alpenländische Variante des kantschen Erhabenen konzipiert. Durch die Gegenüberstellung der Berge und des Ozeans kann Rosegger nämlich den Widerspruch, der in der durch dynamische Bilder

²⁹ Kant 1997, S. 185.

³⁰ Homann 2017, S. 347.

unterstützten Apologetik konservativer Positionen steckt, instinktiv auflösen: Während nämlich das Meer das „fügsame Element“ darstellt, „trotzen die Steinriesen der Berge dem Sturme“ – die Alpen widerstehen also der „feindlichen Gewalt“ der Veränderung.

Thermodynamik der Gefühle

Die schwierigste Frage bleibt aber, welche Rolle dieser quasi philosophisch-gesellschaftskritisch-naturwissenschaftliche Exkurs im narrativen Gefüge spielt, also wie er die eigentliche Kerngeschichte, die wundersame Tat des Kindes, auslegt oder kommentiert. Eine naheliegende Erklärung wäre, dass die Witterungsverhältnisse, denen der Junge ausgesetzt ist, so dramatisch inszeniert und ins Apokalyptische gesteigert werden müssen, um die Heldentat des Kindes dementsprechend groß erscheinen zu lassen. Welches Verhältnis konzipiert aber Rosegger zwischen dem Kind einerseits, das über Schnee und Eis triumphiert, und der Naturgewalt andererseits, der „urgewaltigen Herrschaft“, von der es doch ausdrücklich heißt, dass gegen sie keine Menschenmacht siegen kann? Welcher Platz ist dem Jungen (und, fügen wir hinzu, der Mutter) im Diskurs der Gewalten und Erhabenheiten zugeordnet?

Gegen Ende der Erzählung bekommt nämlich auch die Mutter eine gewisse Rolle in diesem Diskurs, als sie ihren Knaben wieder sieht:

Jetzt erst fing die Magd an zu weinen, und weinte so heftig und heiß, daß die Leute an sie herantraten und zu beruhigen suchten, aus Besorgnis, sie würde vor Aufregung erkranken. In der Angst, im bittersten Herzweh war sie still gewesen, schien gefaßt und ergeben, jetzt im unermeßbaren Glücke ob des wiedergefundenen Kindes brachen die Gewalten durch. (S. 99)

Die „Gewalten“, die in Form von „heftigen und heißen“ Tränen durchbrechen und schon in den durch Schuberts Liederzyklus *Winterreise* berühmt gewordenen Gedichten Wilhelm Müllers „des ganzen Winters Eis“ zerschmelzen wollten, führen also auch die Mutter in das thermodynamische Sprechen über Gewalten und

Gegengewalten ein. Die unerklärliche Leistung des Kindes fügt sich auch nur dann in den übrigen Diskurs der Erzählung, wenn die (gängige) Vorstellung der Liebe als Wärme vorausgesetzt und diese nicht als „Menschenmacht“ sondern als dem Winter entgegengewirkende Naturkraft interpretiert wird. Es scheint also, dass Mutter und Kind symbiotisch mit der Natur vereint sind, dass ihre Angst und Liebe selbst als Naturgewalten konzipiert werden. In Roseggers Vorstellungswelt spielen sie die Rolle der organisch mit dieser Welt zusammengewachsenen, unentfremdeten und damit gleichzeitig unreflektierten Menschen. Der Leser spürt, dass wohl weder die Bauern „im Stadtfrack“ noch die „Städter im Bauernrock“ imstande gewesen wären, den richtigen Weg durch Eis und Schnee zu finden.

Wenn man aber dieser Deutung folgt, dann muss der Schluss der Geschichte als eine selbstkritische Reflexion des Erzählers gelesen werden. Das Kind nämlich, das keine Ironie versteht und auch die Gewalt nicht erkennt, die ihm durch Sprache zugefügt werden soll (daraus resultiert ja beinahe die Katastrophe), ist auch selbst der Sprache nicht mächtig, mit deren Hilfe es sich und den Anderen Auskunft über die Ereignisse, eine Erklärung über das Vorgefallene geben könnte.

Als wir ihn fragten, wie er denn nach Rettenegg hinübergekommen sei, antwortete er, er sei hinübergegangen.

„Auf welchem Wege?“

„Über den hohen Berg, wo mich die Mutter einmal herübergeführt hat.“

„Kind! Und hast du den Steig gefunden? Bist du denn nicht über die Felsen gestürzt?“

„Ich habe nichts gesehen, es ist finster gewesen.“

„Und bist du denn nicht erfroren?“ rief der Rochusberger.

„Ich bin schnell gegangen.“

„Und hast uns nicht schreien gehört?“

„Es ist der Wind gewesen.“

Weiter wußte er nichts anzugeben. (S. 100)

Der Schluss zeigt das instinktiv handelnde, wortkarge Kind als den reinsten Gegensatz zum wortgewaltigen Erzähler, der in seinem Kommentar ideologische, (pseudo)wissenschaftliche und vul-

gärphilosophische Diskurse einsetzt, um Naturgewalt herbeizuwünschen und menschliche Gewalt zu legitimieren. Das gewaltlose Kind – in einem bestimmten Sinne natürlich nicht weniger eine ideologische Konstruktion – figuriert auf diese Weise auch als Korrektur des eigenen, stellenweise verwirrenden Diskurses. Vielleicht findet hier auch eine Rückbindung an die Problematik des eigenen Daseins statt – als ob Rosegger dem naturverbundenen Bauernkind, als welches er sich in seinen autobiographischen Kommentaren wiederholt darstellt,³¹ implizit Recht geben würde gegenüber dem überreflektierten Dichter, der er später war.

Quellenangaben

- Bölsche, Wilhelm: Wenn der Komet kommt. In: Vom Bazillus zum Affenmenschen. Naturwissenschaftliche Plaudereien. Vollständig umgearbeitete und erweiterte Neuauflage. Jena: Diederichs 1921[1900], S. 85-133.
- Bölsche, Wilhelm: Auf den Spuren der tropischen Eiszeit. Berlin: Stolze-Schrey 1911 [1906].
- Homann, Andreas: Eis. Kulturwissenschaftliche Erkundungen von der frühen Neuzeit bis heute. München: Brill / Fink 2017.
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Hg. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- Koppenfels, Werner von: Der Andere Blick. Das Vermächtnis des Menippos: Paradoxe Perspektiven in der europäischen Literatur. München: Beck 2007.
- Latzke, Rudolf: Peter Rosegger. Sein Leben und Schaffen. Bd 2: Der ältere und der alte Rosegger. Graz / Köln: Böhlau 1953.
- Lethen, Helmut: Geschichten zur „kristallinen Zeit“. In: Kamper, Dietmar / Wulf, Christoph (Hg.): Die sterbende Zeit. 20 Diagnosen. Darmstadt / Neuwied: Luchterhand 1987, S. 83-99.
- Nitzke, Solvejg: Creating ‚Klima‘ in a Changing World. Weather and Environment in Peter Rosegger's Forest Fictions. In: Fekadu, Sarah / Straß-Senol, Hanna / Döring, Tobias (Hg.): Meteorologies of Modernity: Weather and Climate Discourses in the Anthropocene (= REAL. Yearbook of Research in English and American Literature 33/2017), S. 121-140.
- Penck, Albrecht: Die Alpen im Eiszeitalter. Leipzig: Tauchnitz 1909.
- Philippoff, Eva: Peter Rosegger. Dichter der verlorenen Scholle. Eine Biographie. Graz / Wien / Köln: Styria 1993.
- Rosegger, Peter: Waldheimat: Erinnerungen aus der Jugendzeit. Preßburg, Leipzig 1877.

31 „[I]ch will gerade so einfältig gut sein können wie einst in jungen Tagen“ (Rosegger 1913-1916, Bd. 5, S. 239).

- Rosegger, Peter: Gesammelte Werke. Vom Verfasser neu bearbeitete und neu eingeteilte Ausgabe. Bde 1-40. Leipzig: Staackman 1913-1916.
- Stifter, Adalbert: Gesammelte Werke. Der Nachsommer. Bd. I-II. München: Nymphenburger 1982.
- Strigl, Daniela: Peter Rosegger und der eiserne Besen. In: profil, 12.08.2013. Online: <https://www.profil.at/home/peter-rosegger-besen-364036> [Zugriff am 1.7.2024].
- Strigl, Daniela: Stadtfuchten im Fin de Siècle. Marie von Ebner-Eschenbachs und Peter Roseggers Schreibtischmenschen probieren das Leben auf dem Lande. In: Streitler-Kastberger, Nicole / Vejvar, Martin (Hg.): Utopie und Dystopie: Beiträge zur österreichischen und europäischen Literatur vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Berlin: De Gruyter 2023, S. 25-39.
- Wolff-Thomsen, Ulrike: Weltende oder Zeiten(w)ende? Endzeit und Zukunftsvorstellungen in der bildenden Kunst um 1900. In: Jakubowski-Tiessen, Manfred (Hg.): Jahrhundertwenden: Endzeit- und Zukunftsvorstellungen vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1999, S. 327-351.

Dr. habil. Edit Kovács

ORCID: 0009-0003-2006-9996

University Associate Professor

Department of German Language and Literature

Institute of German and Netherlandic Studies

Faculty of Humanities and Social Sciences

Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary

Reviczky str. 4.

H-1088 Budapest, HUNGARY

E-mail: kovacs.edit@kre.hu

Von einem, der nur zusehen will

Gerhard Roths *Der Stille Ozean* als ideologiekritischer Heimatroman

Thorsten Carstensen (Universität Amsterdam, Niederlande)

Abstract Deutsch:

Gerhard Roths Roman *Der Stille Ozean* (1980) entwirft durch die Darstellung eines steirischen Dorfes und dessen Menschen und Alltagspraktiken einen ideologiekritischen Raum, der die Strukturen von Macht und Gewalt offenlegt. Roths Erzähler blickt als interessierter, aber distanzierter Zuschauer auf die österreichische Provinz und widersetzt sich vorschnellen Festlegungen. Trotz der hieraus resultierenden Ambivalenz liegt es nahe, *Der Stille Ozean* als engagierte Gegenerzählung zur traditionellen Heimatliteratur zu lesen. Besonders in den für den Roman zentralen Jagdszenen – und in der Mischung aus Apathie und Herrschaftslust, die die Dorfbewohner dabei offenbaren – manifestiert sich nämlich ein Themenkomplex, der in späteren Texten des Autors zunehmend virulent wird: die problematische Auseinandersetzung der österreichischen Gesellschaft mit den Verbrechen des Nationalsozialismus.

Schlüsselwörter: Gerhard Roth, Heimat, Heimatliteratur, Österreich, Steiermark, Provinz, Jagd

To Confine Oneself to Mere Observation: Gerhard Roth's Novel *Der Stille Ozean* as a Critical Heimatroman

Abstract Englisch:

Through its detailed depiction of a close-knit Styrian village and its inhabitants, Gerhard Roth's novel *Der Stille Ozean* (1980) exposes the power dynamics and violence that pervade the everyday practices of this rural community. By introducing a narrator who acts as an interested yet detached observer, Roth eschews hasty ideological judgments about life in the Austrian province. As a result, *Der Stille Ozean* may be read both as a counter-narrative to traditional *Heimat* literature and as a (critically reflective) attempt to revive the genre. This ambiguity, however, is resolved in the novel's central hunting scenes, where the villagers' blend of apathy and sadistic pleasure in killing

foregrounds a thematic concern that becomes increasingly prominent in Roth's later works: post-war Austrian society's troubling disengagement from confronting its National Socialist past.

Keywords: Gerhard Roth, Heimat, Heimatliteratur, Austria, Styria, Province, Hunting

Gerhard Roths Roman *Der Stille Ozean* (1980) erzählt die Geschichte einer Stadtflucht in die österreichische Provinz. Nachdem ihm in seiner Arbeit ein Behandlungsfehler unterläuft, beschließt Dr. Ascher, sich für ein Jahr aus der Stadt Wien – und somit auch von seiner Frau und Tochter – zurückzuziehen. Unter dem Vorwand, als Biologe zu forschen, mietet er ein leerstehendes Bauernhaus in einem kleinen Dorf in der Steiermark, das deutlich als Gegenwelt zur Metropole gekennzeichnet ist und dessen Bewohner teils archaische Traditionen pflegen. Auf seinen langen Erkundungsgängen durch den Ort und die benachbarten Gemeinden ist Ascher zunächst vor allem Beobachter und Zuhörer. Die anfangs quasi-wissenschaftliche Distanz, die er zu den Menschen und ihren Bräuchen wahrt, gibt er im Laufe der Geschichte jedoch zunehmend auf: Immer mehr lässt er sich in das ihm eigentlich fremde Leben hineinziehen, besucht Sterbehäuser, nimmt an Familienfesten und Jagdausflügen teil, bis er schließlich den Entschluss fasst, seinen Arztberuf künftig in dem Dorf auszuüben: „[...] und Ascher legte sich in Gedanken zurecht, was er seiner Frau am Telefon sagen würde“¹.

Der Stille Ozean trägt autobiographische Züge, die der Autor selbst vielfach erläutert hat: Aufgrund seiner Herzbeschwerden zog Gerhard Roth (1942-2022) seinerzeit aus Graz in das südsteirische Dorf Obergreith, wo er sich der Gegend und ihren Bewohnern, die ihm im örtlichen Kaufhaus und auf ihren Bauernhöfen „ihr Leben oder aus ihrem Leben“² erzählten, vor allem fotografisch näherte.³

1 Roth 1980, S. 243. Nachfolgend im Haupttext unter der Sigle SO zitiert.

2 Roth 1992, S. 26.

3 Zur Entstehungsgeschichte des Romans vgl. die Bemerkungen des Autors ebd., S. 84-92.

In einem Aufsatz mit dem sprechenden Titel *Eine Expedition ins tiefe Österreich* rekapituliert Roth die Entstehung des Romans: „Ein Jahr hindurch packte ich jeden Morgen die Kamera, Filme, Notizbücher und einen Kugelschreiber in einen kleinen Rucksack und ging los. [...] Für mich geschah alles wie zum ersten Mal, weil ich es beschrieb und fotografierte.“⁴

Mein Beitrag geht der Frage nach, wie sich *Der Stille Ozean* in seiner Darstellung von Landschaft, Menschen und Alltagspraktiken zur Tradition der Heimatliteratur verhält. Durch die dichte Beschreibung des steirischen Dorfes und seiner Bewohner geht Roths Roman über eine bloße Milieustudie hinaus und entwirft ein komplexes Bild der österreichischen Provinz und der dort herrschenden Machtstrukturen. Schon in diesem frühen Roman wird somit jener „Themenkomplex Gewalt – Macht – Faschismus“⁵ sichtbar, der Roths ideologiekritisches Werk insgesamt prägt und auch in seinen öffentlichen Äußerungen regelmäßig zum Ausdruck kam – etwa in einer Preisrede, die am 12. November 1992 auch in der Tageszeitung „Der Standard“ erschien und in der Roth den „sentimental und im gleichen Ausmaß brutal gewordenen Österreicher[n]“ ein „großes Herz für die Verbrechen des Nationalsozialismus“⁶ attestierte. In *Der Stille Ozean* fungiert die literarische Perspektive, ähnlich wie etwa bei Thomas Bernhard, als Korrektiv dominanter Redeweisen über die österreichischen Verhältnisse – zumal sie mit den Blicken jener Politiker konkurriert, die nicht nur im örtlichen Wirtshaus Wahlkampf machen, sondern auch von den Plakaten „auf Felder, Äcker, Dorfstraßen und Wiesen“ (SO 80) herabschauen.

Anders als in späteren Werken entzieht sich Roths literarische Vermessung der österreichischen Provinz vorschnellen Bewertungen. Einerseits hat das Dorf, in dem sich der Alltag der Menschen „in Benommenheit und Momenten von Aufschrecken abzuspielen“ (SO 75) scheint, seine stabilisierende Funktion verloren; man

4 Ebd., S. 26.

5 Fischer 1995, S. 77.

6 Roth 1992 („Der Standard“).

kann diese ‚Dorfgeschichte‘⁷ mit ihren Vignetten ländlicher Grausamkeit also durchaus als Gegenerzählung zur singulären Wahrheit einer traditionellen Heimatliteratur lesen. Andererseits sah nicht ohne Grund mancher Rezensent in *Der Stille Ozean* einen Versuch, ebendieses Genre wiederzubeleben. Im Folgenden möchte ich diese Ambivalenz des (Anti-)Heimatdiskurses im Roman an einigen Beispielen beleuchten.

Steirische Modernisierungsverlierer: *Der Stille Ozean* als (Anti-)Heimatliteratur

In seinem Schreiben ist es Gerhard Roth immer wieder darum gegangen, vermeintlich selbstverständliche Weltbilder und mit ihnen einhergehende sprachliche Konventionen zu hinterfragen.⁸ Das Subversive seines Werks betrifft dabei nicht nur das Inhaltliche, sondern durchaus auch das erzählerische Programm. So vollzieht der Zyklus *Die Archive des Schweigens* seine Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Fragen vor dem Hintergrund eines postmodernen Spiels mit Textsorten, das herkömmliche Genregrenzen außer Kraft setzt.⁹ Dadurch kommt es, wie W. G. Sebald notiert, zur „Dissolution der (erzählerischen) Vernunft durch die Intensität poetischer Imagination“¹⁰.

Roths Roman *Der Stille Ozean*, der den Zyklus *Die Archive des Schweigens*¹¹ eröffnet, präsentiert den Lesern „eine Art Sozialgeschichte der Südsteiermark“¹². Aus den Gesprächen, die der Protagonist Ascher mit den Menschen führt, entsteht ein Porträt der

7 Zum Zusammenhang von Heimat und Dorfgeschichte vgl. Gansel 2014.

8 Bereits Schreckenberger (1991, S. 121) benennt dieses Hauptanliegen von Roths Werk.

9 Vgl. Saur 1998.

10 Sebald 1995, S. 145.

11 In der Reihenfolge des Erscheinens: *Der Stille Ozean* (1980), *Landläufiger Tod und Dorfchronik* (beide 1984), *Am Abgrund* (1986), *Der Untersuchungsrichter* (1988), *Im tiefen Österreich* (1990), *Eine Reise in das Innere von Wien* (1991), *Die Geschichte der Dunkelheit* (1991).

12 Fischer 1995, S. 77.

Dorfbewohner als Modernisierungsverlierer, die im Zuge ökonomischer und sozialer Transformation mit den Auswirkungen von Arbeitslosigkeit und Marginalisierung konfrontiert sind. Insbesondere die einfachen Landarbeiter spüren weiterhin das Trauma ihrer Eltern und Großeltern, die einst den Großgrundbesitzern ausgeliefert waren: „Die Landarbeiter sind immer verachtet worden. Waren sie betrunken, hat man sie verachtet, während ein betrunkenener Bauer etwas Lustiges war.“ (SO 237) Zum Zeitpunkt der Romanhandlung leben die Menschen in resignativer Abhängigkeit von den wenigen verbliebenen Fabriken in der Umgebung.¹³ In der detaillierten Darstellung dieser von „Menschenverachtung“ (SO 236) geprägten Dorfwelt verfolgt der Text, wie Ensberg und Schreckenberger betonen, ein doppeltes Anliegen, ist er doch auch als „Modellfall von Unterdrückung und Ohnmacht“¹⁴ zu verstehen. Sichtbar fern steht Roths Roman mithin dem Heilsversprechen einer österreichischen Heimatkunst, die „künstlerische Schätze aus dem reichen, unausgebeuteten Boden“¹⁵ der Provinz zu heben sucht, wie es der Kritiker Hugo Greinz 1901 in einem programmatischen Aufsatz forderte.¹⁶

Angesichts der ungeschminkten Darstellung einer von Marginalisierung geprägten sozialen Realität liegt es nahe, *Der Stille Ozean* im Kontext der österreichischen Anti-Heimatliteratur¹⁷ zu verorten. Speziell seit den siebziger Jahren hat diese Strömung – vor allem durch die Veröffentlichung von Franz Innerhofers Roman *Schöne Tage* (1974) und Josef Winklers Trilogie *Das wilde Kärnten* (1979–82) – „zeitgeistgerecht[e]“¹⁸ Bedeutung erlangt. Während der Heimatroman um 1900 noch einen fest umrissenen Dorfraum als geradezu utopischen „Hort der Sicherheit“¹⁹ entwerfen konnte, zielt die progressive Heimatliteratur explizit darauf ab, Klischees über

13 Ensberg / Schreckenberger 1994, S. 58.

14 Ebd., S. 59.

15 Greinz 1901, S. 876.

16 Vgl. Carstensen 2019, S. 77f.

17 Zur österreichischen Anti-Heimatliteratur vgl. Koppensteiner 1982.

18 Ludewig 1997, S. 257.

19 Rossbacher 1975, S. 143.

das regenerative Landleben zu entkräften und die verlorenen Söhne, die einst in der Heimkehr auf die Scholle ihr Glück fanden, bei ihrer Flucht aus der ländlichen Enge zu begleiten. Gerade dies geschieht bei Roth allerdings nicht: Der Weg der Hauptfigur führt ja – wenngleich nicht aufgrund einer Verklärung des Landlebens – aus der Stadt heraus und endet mit der tentativen Integration in die Dorfgemeinschaft. Bedenkt man dann, dass unter Heimat letztlich „die Hoffnung und das Versprechen“ zu verstehen sind, „eine Resonanzbeziehung zur Welt einzugehen“²⁰, offenbart sich die definitiorische Schwierigkeit, die mit dem Heimat-Konzept, das vielleicht am besten als „Assoziationsgenerator“²¹ begriffen werden kann, und dessen Negativierungen einhergeht.²²

Verwahrloste Kinder, sonderbare Pfarrer, körperlich versehrte Kleinbauern, schießwütige Jäger, mitleidlose Metzger: Gewiss, weder ist die dörfliche Welt, die Roth präsentiert, eine im Stande der Unschuld, noch wohnt ihr großes emanzipatorisches Potential inne. Über die Männer erfährt man von einer Witwe im Dorf: „Viele trinken, dann werden sie in der Nacht gewalttätig oder sitzen stundenlang in der Küche und bedrohen ihre Frauen.“ (SO 124) Was die Radikalität der Sozialkritik betrifft, unterscheidet sich Roths Roman allerdings deutlich von der Rhetorik Innerhofers in *Schöne Tage*, der in seinem Versuch, die Stereotype des traditionellen Heimatromans zu entlarven, seine eigenen Klischees produziert.²³ Und schon die Metapher des Titels²⁴ legt nahe, dass das Wesen der Provinz unterhalb ihrer Oberfläche nicht so leicht zu fassen ist: *Der Stille Ozean* ist keineswegs als bissige Abrechnung mit der österreichischen Landbevölkerung angelegt; vielmehr zeigt er die „Doppelbödigkeit“²⁵ dörflichen Lebens. Wiederholt präsentiert der Text durchaus positiv konnotierte Bilder, die auf eine ver-

20 Rosa 2019, S. 153.

21 Gebhard / Geisler / Schröter 2007, S. 9.

22 Zur ideologischen Vielfalt des Heimatbegriffs in Werken des 19. bis 21. Jahrhunderts vgl. Carstensen / Kohns 2023.

23 Zu Innerhofers radikalem Ansatz vgl. Koppensteiner 1982, S. 3-5.

24 Vgl. Combrink 2023, S. 40.

25 Hinck 1992, S. 98.

meintlich „naturgesetzhafte“²⁶ Ordnung der dörflichen Verhältnisse verweisen, wie sie für das Erzählen im Heimatroman typisch ist:

Ein Stück weiter reiften auf dem Mauersims eines Bauernhauses Tomaten. Eine Katze saß in der Nische des Kellerfensters darunter, neben ihr lag eine rostige Zange. Das schien Ascher alles so unveränderbar, daß es ihn rührte. (SO 33)

Charakteristisch ist auch die Begegnung mit dem Bestatter, für den Ascher Zuneigung spürt, da er offenbar „nichts verbergen“ kann: „Er war seinen Gedanken, Wünschen und Absichten so ausgeliefert, daß er nicht in der Lage war, sie zu verstecken. Auch schien es keinen Grund für ihn zu geben, das zu tun.“ (SO 111) Die Unverstelltheit der Dorfbewohner beeindruckt Ascher umso mehr, als er selbst sich ihnen unter falschen Vorgaben präsentiert: „Was würden sich [sein Vermieter] Zeiner und die anderen, denen er sich als Biologe vorgestellt hatte, denken, wenn sie erfuhren, wer er wirklich war, und daß er ihnen nicht die Wahrheit gesagt hatte?“ (SO 113)

Um das ideologiekritische Potential von *Der Stille Ozean* besser einzuordnen, empfiehlt sich der Blick auf einen Aufsatz Roths, der den Stoff des Romans zwei Jahre vor dessen Erscheinen in direkterer politischer Sprache behandelt. In dem kurzen Text mit dem Titel *Vom Landleben in der Steiermark*, veröffentlicht am 26. Februar 1978 in der „Neuen Kronenzeitung“, beschreibt Roth die Verhältnisse in dem südsteirischen Dorf, in dem er sich vorübergehend niedergelassen hat, als „eine seltsame Mischung aus Idylle und Katastrophe, Entbehrung und Reichtum“²⁷. Anstatt das Landleben pauschal zu verurteilen, argumentiert er, dass die Bauern in einem Staat, der von den Interessen des „Stadtmensch[en]“ dominiert werde, „zu Gastarbeitern“²⁸ degradiert würden. Gleichzeitig bescheinigt er der Landbevölkerung eine moralische Großzügigkeit und Menschlichkeit, die in der Stadt nur selten anzutreffen sei:

²⁶ Rossbacher 1975, S. 174.

²⁷ Roth 1979, S. 135.

²⁸ Ebd., S. 137.

Wer nimmt einen Verwandten zu Hause bei sich auf, der in nervenärztlicher Behandlung gestanden hat, ohne ihm zu mißtrauen? Wer wohnt mit vielfach Vorbestraften unter einem Dach? Es ist klar, daß es die Verhältnisse sind, die das Verhalten produzieren. Aber welche großartigen Verhaltensweisen hat die Stadt produziert, in der wir Arbeiten verrichten, zu denen wir so gut wie keine Beziehung haben, mit Nachbarn leben, zu denen wir so gut wie keine Beziehung haben und über andere Menschen urteilen, von denen wir nichts wissen? Viele der dummen Vorurteile gegenüber der Landbevölkerung würden nicht existieren, wenn die Menschen aus der Stadt sich plötzlich in bäuerlichen Situationen wiederfänden, wie sich Bauern oft unvorbereitet städtischen Situationen ausgesetzt sehen.²⁹

Diese differenzierte Sicht auf die ländliche Provinz, die in den dort lebenden Menschen „Opfer der Bevorzugung der Städter“³⁰ und somit „Objekte in politischen Auseinandersetzungen“³¹ erkennt, prägt auch *Der Stille Ozean*. Was den Roman dennoch mit der Widerständigkeit der Anti-Heimatliteratur verbindet, ist seine Abkehr von dem, was Michael Scharang „die mythologisierende Verhunjung von Heimat, Landschaft und Natur“³² genannt hat. Bei Roth wird die Beklemmung, die aus der Überlagerung von Alltagsschilderung und Kriminal- bzw. Fluchtgeschichte entsteht, durch den Einsatz einer bewusst „ausgenücherten“³³ Sprache akzentuiert, die sich jeglicher Romantisierung widersetzt. An die Stelle des sentimental, nostalgischen Blicks auf eine Welt im Verschwinden tritt eine „neugierig[e]“ Beobachtung, die zugleich „Selbstbeobachtung“ (SO 12f.) ist. Exemplarisch für Roths Umgang mit der Ideologie der ländlichen Idylle ist die folgende Szene, in der Ascher in seinem Haus am Fenster sitzt und den Menschen mit dem Fernglas bei ihrer Feldarbeit zusieht:

29 Ebd., S. 135f.

30 Ebd., S. 137.

31 Ebd., S. 136.

32 Scharang 1975, S. 101.

33 Raddatz 1980.

In ihrer stummen, verbissenen Arbeit sahen sie bewußtlos aus, und er rechnete nach, wie lange sie auf diese Weise arbeiteten und wie lange sie schliefen. Andererseits kamen ihm die Menschen schön vor. Jeder Handgriff mußte voll Sinn sein, weil er mit so großer Sorgfalt ausgeführt wurde. Aber er konnte an diesen Gedanken nicht recht glauben, denn er hatte eher den Verdacht, daß im Augenblick ihrer Anstrengungen nur verschiedene Formen von Schmerz und Leere in ihnen waren. (SO 73)

Roth verfolgt hier und in anderen Szenen eine Strategie, die nach Karlheinz Rossbacher konstitutiv ist für den österreichischen Anti-Heimatroman: Merkmale der Idylle werden zwar aufgegriffen, jedoch verkörpern sie nicht mehr das Versprechen eines besseren Lebens.³⁴ Die in der traditionellen Heimatliteratur häufig zu findende Botschaft, dass körperliche Arbeit sinnstiftend sei, wird bei Roth zunächst zitiert, dann aber verworfen: Von dem vitalistischen Pathos, mit dem etwa Peter Rosegger die heimatliche Landschaft als Raum der seelischen Gesundung vom zivilisierten Leben in der Großstadt inszenierte, ist hier wenig übrig. Die Blicke der Menschen signalisieren „keine Aufmerksamkeit, sondern Abwesenheit“, wie Ascher zu erkennen glaubt: „Er suchte diesen Ausdruck in den anderen Gesichtern und fand ihn überall.“ (SO 74) Tatsächlich ist es die Ankunft Aschers und seine spätere Akzeptanz der vakanten Stelle des Landarztes, die den Gesundheitsdiskurs überhaupt erst in der Dorfordnung verankert.

Die zitierten Passagen mögen errahnen lassen, dass Gerhard Roths Roman eine markante Umkodierung sowohl des Settings als auch des Personals der klassischen Heimatliteratur vornimmt.³⁵ Auch bei Roth treffen die Leser auf Bauern bei der Ernte, aktiv praktiziertes Brauchtum und allerlei Tiere. Doch gerade im Verhältnis der Menschen zur Tierwelt manifestiert sich das Unheimliche, das dem Landleben innewohnt: Auch eine unscheinbare Maus kann Trägerin jener Tollwut sein (vgl. SO 80), die sich in dem Dorf aus-

³⁴ Vgl. Rossbacher 1982, S. 18.

³⁵ Eine solche Umkodierung ist typisch für die Anti-Heimatliteratur, vgl. Koppensteiner 1981, S. 10, sowie Ludewig 1997, S. 240.

breitet und als Vorwand dafür dient, freilaufende Hunde und Katzen jederzeit zu erschießen.

„Der Schädel baumelte am Genick“: Jagdszenen in der Steiermark

Im Zentrum der Macht- und Gewaltdiskurse, die *Der Stille Ozean* nachzeichnet, steht der Topos der Jagd.³⁶ In der deutschsprachigen Literatur ist dieser eingebunden in eine Spannung zwischen Identifikation und Distanzierung, zwischen der Annäherung an die Natur und dem Bestreben, sie zu beherrschen.³⁷ Spätestens seit Ludwig Ganghofers Erstling *Der Jäger von Fall* (1883) ist der Jagd-Topos ein fester Bestandteil der Heimatliteratur, wobei die Darstellungen durchaus zwischen weltanschaulicher Verklärung, pragmatischer Regulierung und ethischer Problematisierung changieren. Roths *Der Stille Ozean* etabliert den Jagd-Topos bereits mit seinem kafkaesken Romananfang:

Als Ascher nach einer unruhig verbrachten Nacht (in der er eine am Vorabend auf dem Dachboden zwischen Maiskolben entdeckte Hacke neben sein Bett gelegt hatte) erwachte, fiel sein Blick auf den noch gepackten Koffer. Er erinnerte sich, daß er nicht imstande gewesen war, die Einladung des Hausvermieters zur Fasanenjagd auszuschlagen und daß ihn der Gedanke daran bis zum Einschlafen belästigt hatte, nun aber bei Tageslicht fand er sich damit ab. (SO 7)

In einer für Roth typischen Erzählsituation werden hier Motive und Topoi benannt, die den Roman insgesamt prägen: Auf semantischer Ebene verbinden sich Bilder der Erkundung und der Gewalt mit den Modi der Wahrnehmung und Erinnerung.³⁸ Tatsächlich lässt sich die ambivalente Stellung des Romans im Span-

³⁶ Zur Kulturgeschichte der Jagd vgl. Krüger 2016.

³⁷ Zur Ambivalenz von Jägerfiguren in Literatur und Gesellschaft vgl. Borgards 2015.

³⁸ McChesney 2005, S. 1.

nungsfeld der Heimatliteratur gerade anhand der den Text strukturierenden Jagdbeschreibungen nachvollziehen. Ascher tritt in diesen Szenen überwiegend als interessierter Mitläufer auf, der sich den Jägern bereitwillig anschließt und einmal sogar das Fell eines erlegten Fuchses erwirbt. Seine Rolle als Augen- und Ohrenzeuge offenbart sich während einer Jagd auf Hasen und Fasane, zu der sich „vielleicht fünfzig oder sechzig“ (SO 52) Männer des Dorfes versammeln. Nicht nur die „die dicken Patronengurte“ (ebd.) der Jäger wirken befremdlich. Zu einem Zwischenfall kommt es, als ein Hund mit einem toten Hasen zwischen den Zähnen auftaucht: „Die Augen des Hasen waren weit geöffnet und dunkel, und der Schädel baumelte am Genick.“ (SO 53) Allerdings, so wird im Text weiter aus der Perspektive der Hauptfigur berichtet, fehlt diesem Anblick „das Erschreckende, das mit dem gewaltsamen Tod verbunden war“ (ebd.). Es ist vielmehr das anschließende Verhalten seines Vermieters Zeiner, das Ascher aus der Rolle desjenigen, der „nur zusehen“ (SO 52) will, hinausbefördert. Ascher, der gerade seine beschlagene Brille abgenommen hat, um sie zu putzen, sieht nur undeutlich, wie Zeiner dem Hund den Hasen aus dem Maul reißt und ein Hinterbein mit einem Messer durchsticht, um das andere dann durch die Öffnung zu ziehen. Der Handgriff, der es dem Jäger erlaubt, den Hasen auf der weiteren Jagd zu transportieren, löst bei Ascher eine Reflexion über seine Position des Zuschauers aus:

Das alles war so schnell geschehen, daß Ascher kaum Zeit gefunden hatte, sich Gedanken zu machen. Er hatte die Absicht gehabt, einen klaren Kopf zu behalten, nun aber wurde er mit einem Schlag in den raschen Ablauf eines Geschehens miteinbezogen. Er war nicht in der Lage, sich der Selbstverständlichkeit, mit der alles geschah, anzuvertrauen, und er bemerkte, wie er sich gerade vor ihr zurückzog. Er hatte jetzt dasselbe Gefühl, wie wenn er durch das Mikroskop auf Blutzellen oder Wassertierchen schaute: Sie waren ganz nah, enthüllten immer mehr ihre wahre Gestalt, und doch waren sie gleichzeitig unendlich fern. (SO 54)

Wenngleich der Roman keine moralische Neutralität vortäuscht, fällt doch auf, dass Ascher die Gegenstände seiner Beobachtung meist nicht bewertet.³⁹ Vielmehr gibt der Text das Wahrgenommene scheinbar objektiv wieder.⁴⁰ Nicht etwa eine Reflexion über Sinn oder Unsinn der wahrgenommenen Vorgänge schließt sich an die Beschreibung der Hasen-Tötung an, sondern eine Erörterung über die unaufhebbare Trennung von Ich und Welt. So wird das Mikroskop, das der Arzt Ascher regelmäßig verwendet, um etwa kleine Tiere oder Eiszapfen zu betrachten, zum Sinnbild einer Wahrnehmung, die das Dorf eben weder einer expliziten Idyllenbildung unterwirft noch seine Traditionen aus der Sicht des Großstädtlers kritisiert.

Wenn Ascher die „Mischung aus Schrecken und Erstaunen“ (SO 130) in den aus den Höhlen getretenen Augen eines soeben erlegten Hasen registriert, dann tut er dies ohne erkennbare Abscheu. Vielmehr schämt er sich dafür, dass er nicht an der Freude der Jäger teilhaben kann: „Alles, was er fühlte, war ein Bewußtsein der Andersartigkeit.“ (SO 55) Trotzdem können die Jagdszenen sehr wohl als Beispiele eines Schreibens gelesen werden, das den unheimlichen Untergrund des Heimatlichen freilegt, indem es die Jäger permanent wie den deformierten Überrest einer soldatischen Vergangenheit über Dorfstraßen und Felder marschieren lässt. Wäre die Jagd auf Fasane und Hasen durch das Argument der Bestandsregulierung und damit im Kontext weidmännischer (bzw. post-militärischer) Pflichterfüllung zu rechtfertigen – Ascher hatte sich während dieser Jagd „sogar wohl gefühlt“ (SO 50) –, so ist das Abschießen der Haustauben von den Dorfdächern explizit dem sadistischen Vergnügen der Jäger an einem makabren ästhetischen Spektakel geschuldet. Deutlich wird dies durch die Bemerkung ei-

39 Vgl. Saur 1998, S. 91: „While moral credos are difficult to extract from *Die Archive*, the cycle reveals the evident intention to expose injustice and reveal a world of human as well as animal suffering to which the author does not appear indifferent.“

40 Vgl. Ensberg / Schreckenberger 1994, S. 58, die darauf hinweisen, dass selbst die Gespräche aufgrund der Wiedergabe in indirekter Rede meist „den Charakter von Beobachtungen“ haben.

nes alten Mannes, der unter dem Einfluss von Schmerztabletten den Anführer gibt und die wahllose Tötung der Tiere als Naturschauspiel betrachtet: „Es sieht aus, als schneie es Federn.“ (SO 64) Währenddessen bleibt Ascher hauptsächlich Beobachter und Zuhörer, der „unter den schwatzenden und rauchenden Jägern“ (SO 66) steht. Kommentarlos verfolgt er das Geschehen, das an eine Kriegsszene erinnert:

Erschrocken kreisten die Tauben weiter, Federbüschel lösten sich in der Luft auf, tote Tauben plumpsten auf die Erde, der Schwarm wagte es jedoch nicht, sich niederzulassen. Kaum hatte es eine einzelne versucht, als die Schüsse sie wieder aufscheuchten, in der Luft zerrissen und zu Boden holten. Der Alte stand steif da, drehte sich wie eine mechanische Figur, das Gewehr unbeweglich nach oben gerichtet, um seine Achse und schoß, sobald der Schwarm nahe genug war. Dann lud er ruhig nach. Die Jäger ließen sich Zeit. Bedächtig griffen sie in den Patronengurt, luden die Gewehre nach und schossen in den fliehenden Schwarm. (SO 65)

Das Spiel mit der Angst der Tiere ruft offenkundig Befriedigung bei den Jägern hervor. In dieser Szene einer so willkürlichen wie gnadenlosen Exekution entlädt sich augenscheinlich die latente Aggression der Dorfbewohner, die durch ein tiefsitzendes Ressentiment hervorgerufen wird.⁴¹ Auch auf späteren Jagdausflügen kommt es zu Exzessen, die eine kaum verhohlene Freude am Töten erkennen lassen. Zudem scheint auch das systematische Erschießen freilaufender Hunde und Katzen nur vordergründig mit der Gefahr der Tollwut zusammenzuhängen (vgl. SO 136), die Roth an anderer Stelle „als Gleichnis [...] für die österreichische Geschichte in dem Jahrhundert“ bezeichnet hat – als Gleichnis „für die Intoleranz der Menschen in dem Land – diese organisierte Vernichtungswut auf irgendein Objekt, von dem man sich bedroht fühlt“⁴². Aus sozialhistorischer Perspektive erinnern die Jagdpassagen in *Der Stille Ozean* aber auch an den Beginn von

⁴¹ Vgl. ebd., S. 59.

⁴² Roth 1992, S. 83f.

Peter Roseggers Roman *Jakob der Letzte. Eine Waldbauerngeschichte aus unseren Tagen* (1887), in dem der Autor nicht nur die Bedrohung seiner obersteirischen Heimat durch den Ausbau der Stahlindustrie thematisiert, sondern auch den Verlust landwirtschaftlich genutzten Landes an jagdaffine Großgrundbesitzer:

Auf und an, / Spannt den Hahn, / Lustig ist der Jägersmann, /
Hörndel schallt, / Büchsel knallt, / Und das Hirschel fällt!
So gab es wieder muntere Weisen, und zur Jagdzeit, da ging es
hoch her in Altenmoos. Im Frühjahr die Hahnenbalz, die einzige
Jahreszeit, da der „Herr“ früher aufsteht als der Bauer. Da ist
keine Stunde zu finster, kein Weg zu weit, kein Vogel zu hoch, es
wird geschossen. Nicht der Hunger nach dem Fleisch, nicht die
Gier nach den Federn ist's, sondern die Weidmannslust, die Lust
zu morden. Pulverknall in die leere Luft oder auf die Scheibe ist
nicht lustig, da stirbt nichts.⁴³

Bei Roth dienen die Bilder des grundlosen Tiereschießens im Handlungszusammenhang außerdem als Vorwegnahme der zentralen Gewalttat, bei der ein Kleinbauer – offenbar wegen eines Streits über die Investition in einen Reiterhof (SO 207) – drei Menschen erschießt. In der Schilderung dieses Ereignisses wird die Abwesenheit eines auktorialen Erzählers, wie er für den traditionellen Heimatroman typisch ist, besonders augenfällig. Wiederum akzentuiert der Text Aschers Rolle als Zuschauer und Zuhörer, der zu den Orten des Verbrechens – zwei Bauernhöfen – eilt, um sich von den Gendarmen über den jeweiligen Tathergang berichten zu lassen. Diese wirken dabei „offensichtlich froh [...], in Ascher einen Fremden“ vorzufinden, dem sie „die Verhältnisse erklären“ (SO 213) können. Paradoxerweise scheinen gerade die Erzählungen über den Amoklauf, der doch eigentlich den zentralen Topos der Heimat als „Hort der Sicherheit“ zerstört, in Ascher „den Wunsch zu bleiben“ auszulösen (SO 243). An die Stelle bloßer Zeugenschaft tritt wieder die Möglichkeit aktiver Teilhabe an der Welt, doch wie realistisch eine langfristige Integration in die Dorfgemeinschaft ist, lässt der Text dahingestellt: Der letzte Arzt, so

⁴³ Rosegger 1889, S. 317.

wird Ascher am Ende des Buches mitgeteilt, sei schließlich doch wieder „in die Stadt zurückgekehrt“ (ebd.).

Fazit

In seinem poetologischen Essay *Das allmähliche Verstummen der Sprache* (1987) legt Gerhard Roth seine Theorie des Schreibens als eines Prozesses dar, bei dem es darum geht, etablierte Denk- und Darstellungsmuster zu unterlaufen. „[Die Sprache] bekommt Flügel, sobald sie nicht in das Joch der Nacherzählung gespannt wird, sondern denken und erfinden darf.“⁴⁴ Roth beschreibt diese Art der Schrift- und Sprachproduktion als einen Vorgang, bei dem durch Kombination und Assoziation Energie freigesetzt wird.⁴⁵ Schreiben ist demnach eine Energieumwandlung, durch die sich die Welt auflöst und neu formiert: „Die Wörter sind elektrische Entladungen, ihre Blitzhelle entreißt für winzige Augenblicke die Landschaft der Sprache der Dunkelheit.“⁴⁶ *Der Stille Ozean* ist in diesen Prozess von Auflösung und Neuformierung von Welt eingebunden, indem er gängige Topoi der Heimatliteratur aufgreift und mit neuen Vorzeichen versieht.

Präsentiert *Der Stille Ozean* noch ein betont ambivalentes Bild der steirischen Dorfwelt, sind die Vorzeichen im Folgeroman *Landläufiger Tod* andere: Die Gesundheits-Ideologie des traditionellen Heimatromans ist nun endgültig einer, wie W. G. Sebald treffend bemerkt hat, „omnipräsenten Krankheit“⁴⁷ gewichen. Er habe „einen Roman über Österreich“ schreiben wollen, so Roth in dem Bericht *Die Geschichte der Dunkelheit* (1991), dem letzten Band des Zyklus *Die Archive des Schweigens*, einen Roman „über den offen daliegenden Wahnsinn der österreichischen Geschichte und den versteckten des österreichischen Alltags“⁴⁸. Der Schauplatz ist dersel-

⁴⁴ Roth 1992, S. 16 (Herv. i. O.).

⁴⁵ Vgl. McChesney 2005, S. 13.

⁴⁶ Roth 1992, S. 17.

⁴⁷ Sebald 1995, S. 154.

⁴⁸ Roth 1991, S. 8.

be, thematische Linien auch früherer Texte werden aufgenommen, doch das Resonanzversprechen, das in *Der Stille Ozean* zumindest noch in Aussicht gestellt wurde, hat sich als nicht einlösbar erwiesen: Dr. Ascher ist kaum mehr als eine gescheiterte Randfigur, die sich schließlich das Leben nimmt. Aus den Erzählfragmenten des Buches, dessen Hauptfigur Franz Lindner aus einer psychiatrischen Klinik heraus berichtet, ergibt sich eine thematische Anordnung der Grausamkeit: Die Geschichte des Dorfes im 20. Jahrhundert, das in seinen archaischen Traditionen gefangen ist, ist geprägt durch „Zerstörungs- und Selbstzerstörungsvorgänge, Schlachtungen, Selbstmorde, Amokläufe und die verschiedensten Formen des Irrsinns“⁴⁹, so dass, wie Sebald schreibt, „ein anthropologisches Paradigma vom Ende der Menschheitsgeschichte“⁵⁰ entsteht. Eine pastorale Alternative zur Moderne ist nicht mehr verfügbar.

Landläufiger Tod ist deutlich prononcierter in eine kritische Erinnerungskultur eingebunden als *Der Stille Ozean*. Indem er „das österreichische Land in diesem Jahrhundert gleichnishaft festzuhalten“ sucht, um „aus diesem Gleichnis Schlüsse ziehen zu können“⁵¹, wie Roth an anderer Stelle festhält, leistet er bewussten Widerstand gegen eine Kultur des Vergessens.⁵² Als Kommentar zur mangelhaften Aufarbeitung des Nationalsozialismus in Österreich kann eine in dem Roman enthaltene Miniatur gelesen werden. Ein Höhlenforscher berichtet dort dem Wirt eines Gasthauses von seinen Plänen, eine Karte über die „unterirdischen Gänge“⁵³ anzufertigen, die es offenbar in der Gegend gibt. Den Ausführungen des Forschers, dass der Faszination des Höhlensystems schon viele Menschen erlegen seien, entgegnet der Wirt lapidar: Man wis-

49 Sebald 1995, S. 154.

50 Ebd., S. 153. Zu Sebalds Auseinandersetzung mit Roth vgl. Schütte 2014, S. 328-336.

51 Roth 1992, S. 86.

52 Vgl. Obermüller 1995, S. 38-40.

53 Roth 1984, S. 339.

se nichts von diesen Höhlen, „auch von Verunglückten ist uns nichts bekannt“⁵⁴.

In *Landläufiger Tod* führt Roths archäologische Erkundung österreichischer „Zerfallsprozesse“⁵⁵ letztlich zu einer Destruktion des Materials. Was der Text zu Tage fördert, wird zerstört, anstatt es zu erneuern. Die archaischen Traditionen sind auf eine Weise versteinert, dass sie nicht in die Gegenwart überführt werden können. Auch dies lässt sich verstehen als eine Metapher für den österreichischen Umgang mit der eigenen Geschichte: als Hinweis auf die kollektive Verweigerung einer Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit.

Quellenverzeichnis

- Borgards, Roland: Literarische Jagdgesellschaften um 1800 (Tieck, Matthiesson, Arnim, Kleist). In: Oesterle, Günter / Thorsten, Valk (Hg.): Riskante Geselligkeit. Spielarten des Sozialen um 1800. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 181-196.
- Carstensen, Thorsten: Dahoam is dahoam: Hermann Bahrs oberösterreichische Wende. In: Text & Kontext: Jahrbuch für germanistische Literaturforschung in Skandinavien 41/2019, S. 72-94.
- Carstensen, Thorsten / Kohns, Oliver (Hg.): Heimat in Literatur und Kultur. Neue Perspektiven. Paderborn: Brill / Fink 2023.
- Combrink, Thomas: Ländliche Erzählungen: Gerhard Roth und Josef Winkler. In: Bartens, Daniela / Wimmer, David J. (Hg.): Gerhard Roth. Archen des Schreibens. Graz: Franz-Nabl-Institut für Literaturforschung [= Dossier online 7.1/2023], S. 35-47.
- Cramer, Sybille: Das Gedächtnis ist die letzte Instanz von Moral und Recht. Zu dem Zyklus *Die Archive des Schweigens*. In: Wittstock, Uwe (Hg.): Gerhard Roth: Materialien zu „Die Archive des Schweigens“. Frankfurt am Main: Fischer 1992, S. 110-121.
- Ensberg, Peter / Schreckenberger, Helga: Gerhard Roth: Kunst als Auflehnung gegen das Sein. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1994.
- Fischer, Günther: „Heimat bist du großer Söhne“. Zur wechselvollen Rezeptionsgeschichte des Werkes von Gerhard Roth. In: Text + Kritik. Heft 128: Gerhard Roth. München: edition text + kritik 1995, S. 74-85.
- Gansel, Carsten: Von romantischen Landschaften, sozialistischen Dörfern und neuen Dorfromanen. Zur Inszenierung des Dörflichen in der deutschsprachigen Literatur zwischen Vormoderne und Spätmoderne. In: Nell, Werner / Weiland, Marc

54 Ebd., S. 340.

55 Vgl. Cramer 1992, S. 112.

- (Hg.): Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt. Bielefeld: transcript 2014, S. 197-225.
- Gebhard, Gunther / Geisler, Oliver / Schröter, Steffen: Heimatdenken: Konjunkturen und Konturen. Statt einer Einleitung. In: dies. (Hg.): Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts. Bielefeld: transcript 2007, S. 9-56.
- Greinz, Hugo: Die österreichische Provinzliteratur. In: Das literarische Echo 13/April 1901, S. 874-888.
- Hinck, Walter: Literarische Archäologie Österreichs. Zu dem Zyklus *Die Archive des Schweigens*. In: Wittstock, Uwe (Hg.): Gerhard Roth: Materialien zu „Die Archive des Schweigens“. Frankfurt am Main: Fischer 1992, S. 97-109.
- Koppensteiner, Jürgen: Anti-Heimatliteratur: Ein Unterrichtsversuch mit Franz Innerhofers Roman *Schöne Tage*. In: Die Unterrichtspraxis / Teaching German 14.1/1981, S. 9-19.
- Koppensteiner, Jürgen: Anti-Heimatliteratur in Österreich. Zur literarischen Heimatwelle der siebziger Jahre. In: Modern Austrian Literature 15.2/1982, S. 1-11.
- Krüger, Gesine: Geschichte der Jagd. In: Borgards, Roland (Hg.): Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch. Stuttgart: Metzler 2016, S. 111-121.
- Ludewig, Alexandra: Heimat- und Anti-Heimatliteratur in Österreich. In: Seminar: A Journal of Germanic Studies 33.3/1997, S. 238-258.
- McChesney, Anita: Media and the Archaeology of Austrian History in Gerhard Roth's *Der Stille Ozean*. In: Modern Austrian Literature 38.1/2/2005, S. 1-18.
- Obermüller, Klara: Unterirdische Landschaften. Erinnerungsarbeit, Verdrängen und Schweigen: Österreichs problematischer Umgang mit der Vergangenheit, die Folgen für die Gegenwart und Gerhard Roths Analyse in den „Archiven des Schweigens“. In: Text + Kritik. Heft 128: Gerhard Roth. München: edition text + kritik 1995, S. 33-41.
- Raddatz, Fritz J.: Zeit der Tollwut. Gerhard Roths Roman *Der Stille Ozean*. In: Die Zeit, 16/1980 (11.4.1980).
- Rosa, Hartmut: Heimat als unverwundelter Weltausschnitt. Ein resonanztheoretischer Versuch. In: Costadura, Edoardo / Ries, Klaus / Wiesenfeldt, Christiane (Hg.): Heimat global. Modelle, Praxen und Medien der Heimatkonstruktion. 1. Aufl. Bielefeld: transcript 2019, S. 153-172.
- Rosegger, Peter: Jakob, der Letzte. Eine Waldbauerngeschichte aus unseren Tagen. Zweite Auflage. Wien, Pest, Leipzig: Hartleben's Verlag 1889.
- Rossbacher, Karlheinz: Heimatkunstabewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1975.
- Rossbacher, Karlheinz: Dorf und Landschaft in der Literatur nach 1945. Thesen zum Stellenwert des Regionalen und drei Beispiele aus der österreichischen Literatur. In: Modern Austrian Literature 15.2/1982, S. 13-27.
- Roth, Gerhard: Vom Landleben in der Steiermark [1978]. In: ders.: Menschen Bilder Marionetten. Prosa Kurzromane Stücke. Frankfurt am Main: Fischer 1979, S. 135-137.
- Roth, Gerhard: Der Stille Ozean. Frankfurt am Main: Fischer 1980.
- Roth, Gerhard: Landläufiger Tod. Frankfurt am Main: Fischer 1984.
- Roth, Gerhard: Die Geschichte der Dunkelheit. Ein Bericht. Frankfurt am Main: Fischer 1991.
- Roth, Gerhard: Das allmähliche Verstummen der Sprache. Zwischenruf aus Wien [1987]. In: Wittstock, Uwe (Hg.): Gerhard Roth: Materialien zu „Die Archive des Schweigens“. Frankfurt am Main: Fischer 1992, S. 15-18.

- Roth, Gerhard: Eine Expedition ins tiefe Österreich. Über meine Fotografie. In: Wittstock, Uwe (Hg.): Gerhard Roth: Materialien zu „Die Archive des Schweigens“. Frankfurt am Main: Fischer 1992, S. 23-32.
- Roth, Gerhard: Reise durch das Bewußtsein. Ein Monolog von Gerhard Roth über „Die Archive des Schweigens“, aufgezeichnet von Kristina Pfoser-Schewig. In: Wittstock, Uwe (Hg.): Gerhard Roth: Materialien zu „Die Archive des Schweigens“. Frankfurt am Main: Fischer 1992, S. 84-92.
- Roth, Gerhard: „Die Saat des Schweigens ist aufgegangen“. In: Der Standard, 12.11.1992.
- Saur, Pamela S.: Gerhard Roth's *Die Archive des Schweigens*: A New Genre. In: Modern Austrian Literature 31.3/4/1998, S. 89-102.
- Scharang, Michael: Landschaft und Literatur. In: Kürbiskern 3 (1975), S. 98-101.
- Schreckenberger, Helga: Ausbruch aus dem Roman-, Stil- und Denkgefängnis. Gerhard Roths *Der Untersuchungsrichter*. In: Modern Austrian Literature 24.3/4/1991, Special Issue: Form and Style in Contemporary Austrian Literature, S. 121-131.
- Schütte, Uwe: Interventionen. Literaturkritik als Widerspruch bei W. G. Sebald. München: edition text + kritik 2014.
- Sebald, W. G.: In einer wildfremden Gegend. Zu Gerhard Roths Romanwerk *Landläufiger Tod*. In: ders.: Unheimliche Heimat. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 145-161.

Dr. Thorsten Carstensen

ORCID ID: 0000-0002-0046-9197

Duitse en Scandinavische talen & culturen

Faculteit der Geesteswetenschappen

Universiteit van Amsterdam

Spuistraat 134 | Kamer 5.15

1012 VB Amsterdam | NEDERLAND

IDEOLOGIEN IN HISTORISCHEN KONTEXTEN

Die Ideologie des Apolitischen

Hofmannsthals Umgang mit dem Ästhetizismus

Vahidin Preljević (Universität Sarajevo, Bosnien und
Herzegowina)

Abstract Deutsch:

Im vorliegenden Aufsatz wird der Versuch unternommen, den deutschsprachigen Ästhetizismus um 1900 ideologiekritisch zu interpretieren. Als Beispiel dient hier Hugo von Hofmannsthals Umgang mit ästhetizistischen Tendenzen und die zunehmende Distanzierung des Autors von diesem Konzept. Zugleich wird der Ästhetizismus als protoideologische Denkkonstellation (Separation, Isolierung) gelesen. Hofmannsthals Beziehung zum ästhetizistischen Paradigma wird von dem frühen Gelegenheitsgedicht über die berühmte Begegnung mit Stefan George bis hin zu den Aufsätzen der mittleren Phase und der Produktion während des Ersten Weltkriegs dargestellt. Dabei wird die These aufgestellt, dass Hofmannsthals Ablehnung der ästhetizistischen Modelle des Separatismus und der Isolierung in einer Beziehung zum (post)imperialen imaginationsgeschichtlichen Horizont steht.

Schlüsselwörter: Ideologie, Ästhetizismus, Hugo von Hofmannsthal, Ideologiekritik

The Ideology of the Apolitical. Hofmannsthal's Approach to Aestheticism

Abstract English:

This essay attempts to interpret German-language aestheticism around 1900 in terms of ideological criticism. Hugo von Hofmannsthal's treatment of aestheticist tendencies and the author's increasing distancing from this concept serve as an example here. At the same time, aestheticism is read as a proto-ideological mental constellation (separation, isolation). Hofmannsthal's relationship to the aestheticist paradigm is presented from an early *Gelegenheitsgedicht*, through the famous encounter with Stefan George, to the essays of the middle phase and the production during the First World War. The thesis is

put forward that Hofmannsthal's rejection of the aestheticist models of separatism and isolation is related to the (post)imperial horizon of the history of the imagination.

Keywords: ideology, aestheticism, Hugo von Hofmannsthal, ideological criticism

Ideologie und Ästhetik. Einführendes

Unter Ideologie wird nach den meisten Definitionen ein mehr oder weniger geschlossenes Denkschema verstanden, welches punktuell oder allumfassend sein kann und der „Welt“ gegenübergestellt, der Realität des Lebens in gewisser Weise übergestülpt wird. Karl Mannheim, der in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts die erste kultursoziologische Bestandsaufnahme des Ideologiebegriffs vorgenommen hat, erkannte mit Blick auf die diskursive Praxis des 19. Jahrhunderts und die zeitgenössische Alltagssprache, dass das Stichwort Ideologie vor allem pejorativ verwendet, das heißt, als „Ideologieverdacht“¹ gegen politische oder philosophische Gegner eingesetzt wurde. Dabei ist der Ursprung des Ideologiebegriffs ein neutraler: Der französische Philosoph Destutt de Tracy, der ihn im zeitlichen Umfeld der Französischen Revolution als erster konzipierte,² hatte damit eine Fortentwicklung des englischen Empirismus im Auge. Seine Ausgangsthese war, dass „alles Denken Empfinden und alles Empfinden in Gestalt von Ideen prozessiert wird“; „Idéologie“ entsprach „am ehesten dem, was im Deutschen unter ‚Ideenlehre‘ lief“.³ Die „Ideologen“ hatten jedoch ausgehend von ihrer epistemologischen Position auch eine aufklärerisch-pragmatische Seite, sie entwickelten ein Erziehungsprogramm und konnten nach der Revolution auch einen gewissen Einfluss auf die Tagespolitik ausüben. Dass die Ideolo-

1 Mannheim 2024 (1929), S. 12.

2 Zur ideengeschichtlichen Position Destutt de Tracys siehe Sandkühler 2020, S.15-40.

3 Bayertz / Kompa / Strobach 2020, S. 7.

gie zu einem Schimpfwort in politischen Auseinandersetzungen wurde, ist wohl vor allem Napoleon zu verdanken, der sich, obwohl er anfangs mit den Ideologen Destutt de Tracy sympathisierte und einige Unterstützer für sie fand, nach 1801 und dem Konkordat mit dem Vatikan immer deutlicher von ihnen distanzierte, bis er schließlich begann, das Wort „Idéologie“ nur noch „abwertend, häufig sogar als Schimpfnamen“ zu gebrauchen: „Dieser pejorative Gebrauch von ‚idéologie‘ überträgt sich auch auf andere Politiker aus Napoleons Umkreis.“⁴ Der Terminus wird somit nach und nach zu einem Signifikanten für weltfremde Spekulationen, die nichts mit Realitäten zu tun haben.⁵ In diesem diskreditierenden Vorwurf der *Weltfremdheit*, der auf eine grundsätzliche Unvereinbarkeit von konkreter Politik und abstrakten Ideen abzielte, schwang noch die paraphilosophische These mit, dass die „Ideologen“ auch eine falsche Weltanschauung hätten, d. h. nicht in der Lage seien zu verstehen, wie sich die Dinge in Wirklichkeit verhalten. Diese Vorstellung von einer irrtümlichen Epistemologie, die die materiellen Grundlagen der Wirklichkeit verkennt, wird dann von Karl Marx in der These vom „falschen Bewusstsein“ systematisiert.

Karl Mannheim unterschied zwischen zwei Arten des Ideologiebegriffs, die im Ideologieverdacht der jeweiligen weltanschaulichen Gegner zum Ausdruck kommen: einem partikularen Ideologiebegriff, der eine individualpsychologische Basis hat und sich auf isolierte Momente des Denkens bezieht; der Irrtum ergibt sich hier aus einem interessegeleiteten Impuls, dessen sich das Subjekt nicht ganz bewusst ist. Der totale Ideologiebegriff (wie ihn modellhaft Marx entwickelt hat) bezieht sich nicht auf einzelne Irrtümer, sondern auf die gesamte Bewusstseins-, Erkenntnis- oder Wahrnehmungsstruktur, die das Ergebnis komplexer gesellschaftlicher Prozesse ist und deren Träger auch eine Gruppe sein kann.

Terry Eagleton unterstreicht in seiner Studie, die Ideologie sei immer auch eine Frage der Macht: Ideologisch sei nicht jede vorge-

⁴ Dierse 2020, S. 218.

⁵ Vgl. Tepe 2012, S. 32-35.

fasste Meinung oder jedes interessengeleitete Vorurteil, sondern jenes Denkschema, das zugleich Machtverhältnisse berührt.⁶ Mannheim hat angemerkt, dass die Wurzel des Ideologischen die Frage nach der Wahrheit ist, bei der die „Wahrheit des Bewusstseins“⁷ der „seinsgebundenen Erkenntnis“⁸ gegenübergestellt wird. Nach Mannheim verschärft sich dieser Prozess der Verlagerung des Wahrheitszentrums ins Bewusstsein gerade im deutschen Idealismus. Die ideologische Rede, könnte man sagen, kreist immer um das Verhältnis von Wahrheit und Macht; ihr Machtanspruch ist zugleich auch ein (absoluter) Wahrheitsanspruch. Es entsteht dabei ein exklusiver und homogener diskursiver Raum, aus dem in aller Regel alle Divergenz und Differenz ausgeschlossen sind oder als feindliche Faktoren behandelt werden. Es ist diese simplifizierende Homogenität der ideologischen Sphäre, die der komplexen Wirklichkeit nicht gerecht wird und ihr den Vorwurf der Welt- und Lebensfremdheit eingebracht hat.

Wahrheit und Macht werden nun seit Ende des 18. Jahrhunderts auch im Postulat der ästhetischen Autonomie verhandelt; in diesem neuen Prinzip, das sich in der Frühromantik kristallisiert, setzt sich die Vorstellung durch, das Ästhetische sei eine Zone, die sich allen heteronomen semantischen Zuschreibungen und auch äußeren Machtansprüchen entziehe, und damit gegen jedweden ideologischen Zugriff versperre. Ungefähr seit der Entstehung des pejorativen Ideologiebegriffs verbreitet sich auch die These, dass sich das Ästhetische an sich dem Ideologischen (auch wenn der genaue Begriff am Anfang noch nicht da ist) im Sinne der Annahme der letzten und absoluten Wahrheit widersetze. Friedrich Schlegels These von der Freiheit der Kunst aus dem 116. Athenäumsfragment, wonach der „Willkür“ der künstlerischen Imagination nichts übergeordnet werden kann,⁹ bildet den

⁶ Eagleton 2000, S. 12.

⁷ Mannheim 2024 (1929), S. 41.

⁸ Ebd., S. 33.

⁹ „Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.“ (Schlegel 1958, S. 183)

poetologischen Ausgangspunkt dieses Autonomiegedankens in der Moderne. Die Autonomie bedeutet hier: Die Kunst unterliegt keinem äußeren Zwang, sie ist keiner philosophischen oder theologischen Wahrheit verpflichtet, nicht einmal dem Leben, das sie verwandeln und gewissermaßen überwinden kann.

Die zweite wichtige These, die man traditionell gegen die ideologische Vereinnahmung der Kunst ins Feld geführt hat und die ebenfalls seit der Romantik die Diskussion bestimmt, ist die Einsicht in die Besonderheit der ästhetischen Kommunikation.¹⁰ Die (moderne) Kunst spreche keine eindeutige Sprache, sondern vermittele Ambiguität, sie entziehe sich jeder semantischen Bestimmung und Fixierung. Sie produziere Offenheit und stehe damit der geschlossenen und potenziell totalitären ideologischen Mentalität diametral gegenüber.

Kritik an dieser idealisierten Vorstellung der Kunst haben unter anderem Paul de Man und marxistische Theoretiker wie der hier schon erwähnte Terry Eagleton vorgebracht. Während sich de Man auf die Aporien in den Grundtexten in der Geschichte der Ästhetik und Kunstphilosophie von Kant oder Hegel konzentriert,¹¹ wendet Eagleton ein, dass die Fokussierung auf die Selbstreferenzialität des Ausdrucks, des Sprachlichen in der Literatur, „indem sie kontingente, aporetische Beziehung der Sprache zur Wirklichkeit verdrängt“,¹² ebenfalls eine Ideologie darstelle, weil sie letztendlich die Sprache naturalisiere. Die diskursive Naturalisierungsstrategie analysiert Roland Barthes in seinen *Mythen des Alltags* als einen festen Bestandteil des ideologischen (mythologischen) Sprachregisters: „Hier sind wir beim eigentlichen Prinzip des Mythos: Er verwandelt Geschichte in Natur.“¹³

Dieser Ansatz könnte sich jedenfalls als fruchtbar erweisen, auch wenn man nicht Terry Eagletons These teilen muss, dass die Idee

10 Siehe die Überblicksdarstellung bei Baecker 2001.

11 Siehe De Man 1993.

12 Eagleton 1994, S. 10.

13 Barthes 2010, S. 278.

der Kunstautonomie ausschließlich als Reflex des erwünschten Modells der Subjektivität im Frühkapitalismus zu verstehen sei.¹⁴ Entscheidender für unsere Überlegungen ist jedoch der Modus der Separation, der in Teilen des ästhetizistischen Diskurses um 1900 aufkommt und im Autonomiegedanken angelegt ist, wenn er sich auch nicht zwingend aus ihm ergeben muss. Die frühromantische Idee der systemischen Freiheit der Kunst wird noch von dem Paradigma der Heterogenität bestimmt, welches sich im Konzept der Universalität ausdrückt. Die Freiheit ist hier als totale Entgrenzung gedacht, Aufhebung aller Schranken zwischen Künsten und Diskursen, auch zwischen Kunst und Leben; das Medium dieser Entgrenzung ist die Einbildungskraft. Der europäische Ästhetizismus der Jahrhundertwende, der sich ebenso aus der Idee der Kunstautonomie ergibt, ist bei allen Varianten, die er zweifellos entwickelt hat, in einem anderen Punkt der Frühromantik entgegengesetzt. Seine Grundbewegung ist nicht die Aufhebung der Grenze, sondern eine neue Grenzziehung zwischen Kunst und Leben. Ralph-Reiner Wuthenow hat darin eine sozialhistorische Dialektik erkannt: Während die Pioniere der ästhetischen Autonomie noch um die Gleichberechtigung des Künstlers in der Gesellschaft kämpfen und das Streben nach Autonomie als „Reaktion auf die bewußtgewordene Isolierung des Künstlers zu verstehen ist, die schon in der Zeit der Romantik festgestellt werden kann“, könne man den späteren Ästhetizismus als programmatisches, sakralisierend überhöhtes Festhalten, ja als „Vergötzung der Kunst als einem absoluten, d. h. ganz überhistorischem Wert“, als eine Antwort auf den „Funktionswandel der Kunst“¹⁵ interpretieren. In diesem Funktionswandel im Zuge der Industrialisierung verliert die Kunst ihre kulturelle Relevanz und ihre „gesellschaftskritische Wirkung“, die sie noch im Kampf gegen die Theologie entfalten konnte, und wird „marktabhängig“, was in neuen ästhetizistischen Kreisen um 1900 zu der Tendenz führt, die Kunst gesellschaftlich und semi-

¹⁴ Eagleton 1994, S. 9.

¹⁵ Wuthenow 1978, S. 12.

otisch¹⁶ gegen die Außenwelt abzuschirmen: „Die Kunstwelt soll rein sein, so wenig beschmutzbar wie Edelsteine beständiger und reiner sind als Blumen.“¹⁷ Diese Reinheit und Isolierung weisen nicht so sehr ihrem Gehalt, aber doch ihrer Struktur nach, Parallelen mit der ideologischen Einstellung auf – gegen welche sie sich einst ihre Autonomie erkämpfen musste.

Hofmannsthal und der Ästhetizismus

Der (proto)ideologische Charakter des Ästhetizismus tritt kaum irgendwo unverblümt zutage als in einem Gelegenheitsgedicht des frühen Hugo von Hofmannsthal anlässlich der Feierlichkeiten des ersten Mai 1890:

Tobt der Pöbel in den Gassen,
ei mein Kind, so laß ihn schrei'n
Denn sein Lieben und sein Hassen
ist verächtlich und gemein!
Während sie uns Zeit noch lassen,
wollen wir uns Schönerm weih'n
Will die kalte Angst dich fassen,
spül sie fort in heißem Wein!
Laß den Pöbel in den Gassen:
Phrasen, Taumel, Lügen, Schein,
Sie verschwinden, sie verblassen,
schöne Wahrheit lebt allein.¹⁸

Zum Hintergrund: der Erste Mai wird 1890 von der Arbeiterbewegung in Wien zum ersten Mal feierlich begangen, die Arbeiter legen die Arbeit nieder, versammeln sich und ziehen durch die Straßen mit der Parole 8-8-8 (Acht Stunden Arbeit, acht Stunden

16 Einschließlich eines Hangs zu hermetischen Schreibweisen. Siehe Simonis 2000.

17 Wuthenow, S. 13.

18 Hofmannsthal 1988, S. 22.

Schlaf, acht Stunden Erholung).¹⁹ Die liberale Presse berichtet durchaus kritisch von der Paranoia, die sich aus diesem Anlass in bürgerlichen Häusern breit macht:

Die Soldaten sind in Bereitschaft, die Thore der Häuser werden geschlossen, in den Wohnungen wird Proviant vorbereitet wie vor einer Belagerung, die Geschäfte sind verödet, Frauen und Kinder wagen sich nicht auf die Gasse, auf allen Gemüthern lastet der Druck einer schweren Sorge. Das ist die Physiognomie unserer Stadt am Festtage der Arbeiter. Diese Furcht ist beschämend, und sie wäre nie entstanden, wenn das Bürgerthum nicht tief gesunken wäre, wenn es nicht durch seine Zerklüftung das Kraftgefühl verloren hätte.²⁰

In dieser symptomatischen Stellungnahme wird zwar das Bürgerthum wegen seiner Dekadenz kritisiert,²¹ aber auch die utopischen Ideale der Arbeiterbewegung mit ihrem absoluten Gleichberechtigungsanspruch, der die Natur der Dinge verfehle, nach welcher „jeder Fortschritt darauf beruht, daß sich die begabteren und kräftigeren Individuen über die Masse erheben, neue Bahnen finden, die Völker mit ihren Gedanken erfüllen und die Führer der Production werden.“²²

Auf diese theoretische Diskussion und den Konflikt zwischen sozialistischer und liberaler Ideologie lässt sich das Gedicht des Gymnasiasten Hofmannsthal natürlich nicht ein, doch es favorisiert scheinbar genau die Position der „begabteren und kräftigeren Individuen“, die sich „über die Masse erheben“, welche im zitierten Leitartikel propagiert wird. Und es geht noch einen Schritt

19 Vgl. <https://www.dasrotewien.at/seite/1-mai-1890> [Zugriff am 13.8.2024].

20 Anonym: Neue Freie Presse vom 1. Mai 1890, S. 1.

21 „Nur über den Schutt des zerbröckelnden Bürgerthums kann der Socialismus in die Höhe gelangen, und wenn diese gesellschaftliche Ordnung nicht mehr durch die unbeugsame Entschlossenheit und durch den Muth der Völker, sondern nur durch die Polizei und das Militär geschützt wird, dann ist sie nicht werth, daß sie besteht.“ (Ebd.)

22 Ebd.

weiter: Die „Erhebung“ des Individuums über die Massen gerät zur eskapistischen Isolation und Schaffung einer Parallelwelt, die zudem von einer spätzeitlichen Atmosphäre und Untergangsstimmung gekennzeichnet ist. Das Gelegenheitsgedicht des Gymnasiasten soll selbstverständlich nicht in seiner Bedeutung überbewertet, sondern hier eher als Symptom genommen werden; dennoch weist dieser Text auf die Fragen voraus, mit denen sich Hofmannsthal immer wieder beschäftigen sollte, zu denen auch seine dauernde Auseinandersetzung mit dem Ästhetizismus gehört.

Sicherlich erfüllt das Gedicht die meisten Voraussetzungen des modellhaften Ästhetizismus – die Abkehr von der Außenwelt, die mit Verachtung belegt wird, dafür die offensive Entscheidung für die Welt des Scheins und die „schöne Wahrheit“ –, dennoch kündigt sich schon in diesem frühen poetischen Zeugnis ein subjektives Moment an, das in Hofmannsthals Werk eine wichtige Rolle spielen sollte: Auch hier lässt sich nämlich beim lyrischen Subjekt eine erkennbare Anteilnahme am äußeren Geschehen bemerken, auch wenn es von demonstrativer Heftigkeit der Ablehnung und von ästhetizistischer Rhetorik nur so strotzt. Drei Jahre später wird der nun neunzehnjährige Hofmannsthal notieren: „Für mich: Bedürfnis nach lebendiger Tatsächlichkeit drängt zum Volksliedton, zum Drama.“²³ Dieses „Bedürfnis nach lebendiger Tatsächlichkeit“ macht sich, wenn auch unter negativem Vorzeichen, auch in dem im frühen Gedicht festgehaltenen Erlebnis des Ersten Mai bemerkbar und verweist auf jene Einstellung, die Hofmannsthal ein Jahrzehnt später in jenem Brief an Stefan George als das „fieberhafte Bestreben [...] dem Geist unserer verworrenen Epoche beizukommen“²⁴ bestimmen wird. Gerade diesen Brief,²⁵ der nach dem Zerwürfnis der beiden im Winter 1891/1892 die erste Wiederaufnahme des Kontakts markiert und in dem Hofmannsthal George ehrerbietig, aber deutlich ihre poetischen Differenzen erläutert, enthält für unsere Betrachtung

23 Hofmannsthal RuA III, 1980, S. 365.

24 George / Hofmannsthal 1953, S. 154-155.

25 Diesen Brief habe ich an anderer Stelle etwas ausführlicher analysiert. Vgl. Preljević 2011.

eine Bemerkung von besonderem Gewicht: Es ist die Passage, in der Hofmannsthal das Reinheits- und Separationsparadigma des Ästhetizismus ausdrücklich verwirft. Bei ihm, so Hofmannsthal, ist die „Dichterkraft [...] mit anderen geistigen Drängen dumpfer vermischt“,²⁶ als es bei Stefan George der Fall sein mag. Diese Selbsterklärung von 1902, zehn Jahre nach der verhängnisvollen Begegnung der beiden Schriftsteller in Wien,²⁷ in einem moderaten Rechtfertigungsmodus gehalten, trifft einen entscheidenden Punkt. Die „anderen geistigen Dränge“, wie etwa die Neugier auf die „seinsgebundene“ (Mannheim) Wirklichkeit, sind bei Hofmannsthal nicht zu trennen von der „Dichterkraft“, die es aus Hofmannsthals Sicht so in Reinform nicht geben kann. Hier wird in milderem Ton ausformuliert, was Hofmannsthal bereits Ende 1891 im Gedicht *Der Prophet* als Schreckensszenario einer totalen Unterwerfung gezeichnet hat, die Einschließung in der Welt („Das Tor fällt zu / Des Lebens Laut verhallt“) des schönen Scheins („Von süßen Düften widerlich durchwallt: / Da hängen fremde Vögel, bunte Schlangen“), in der das Subjekt sich der absoluten Herrschaft des Charismatikers ausliefert: „Von seinen Worten, den unscheinbar leisen, / Geht eine Herrschaft aus und ein Verführen / Er macht die leere Luft beengend kreisen / Und er kann töten, ohne zu berühren.“²⁸

In einem anderen Aufsatz²⁹ habe ich diese Begegnung als anekdotische Illustration zweier Konzepte der Modernität analysiert: einerseits der *puristischen Moderne*, die im Namen der ästhetischen Autonomie die Kunst von allen anderen Kommunikationssystemen isolieren will, andererseits der *synthetischen Moderne*, die Kunst als eingebettet in die eigene Zeit sieht, in ihrer Wechselbeziehung mit anderen diskursiven Sphären, die sie umgeben. Für

²⁶ George / Hofmannsthal 1953, S. 154.

²⁷ Zur biografistischen Rekonstruktion vgl. Karlauf 2008, S. 9-27. Siehe auch (wenn auch etwas unzuverlässiger): Weinzierl 2007, S. 105-119; Ebenso lesenswert im Hinblick auf die werkgeschichtlichen Folgen für Hofmannsthal Pelloquin / Honold 2024, S. 126-137.

²⁸ Hofmannsthal 1988, S. 62.

²⁹ Vgl. Preljević 2020, S.

die eine Moderne würde hier exemplarisch Stefan George stehen, für die andere eben Hofmannsthal, der in mehreren Essays wie in *Der Dichter und diese Zeit* oder schon in der Erzählung *Das Märchen der 672. Nacht* die ästhetizistische Konstellation und Lebensform thematisiert hat. Das Gedicht *Der Prophet* wie überhaupt die komplexe Beziehung Hofmannsthals mit dem Georgekreis³⁰ oder seine Phantasmagorie der ästhetizistischen Verführung (wie sie im Propheten aber auch im *Märchen der 672. Nacht* angedeutet wird) ist auch besonders aufschlussreich für die Betrachtung jener oft beschworenen Dichotomie von Kunst und Ideologie. Die Figur der Separation und totalen Isolierung, das Motiv des geschlossenen Raums, der unbedingten charismatischen Herrschaft und „Gewalt“ („Die rätselhaft mich ängstet mit Gewalt“) wie auch die (Selbst-)Auflösung des Subjekts zeigen ein Szenario auf, in dem sich aus der radikalen Autonomie der Kunst eine prä- oder urideologische Konfiguration ergeben kann. Es spricht einiges dafür, dass man die poetische Vision des Gedichts nicht nur als fatale Verführung durch den Charismatiker lesen kann, dessen Inspirationsquelle Stefan George sein mag, sondern auch als Kritik am Konzept eines gegenweltlichen Ästhetizismus, der sich nun in Schreckensherrschaft verwandelt: Das reine Ästhetische schlägt ins Ideologische um.

Imperialer Sinn fürs Gemäße

Es ist nicht vermessen zu sagen, dass die ablehnende Haltung gegenüber der separatistischen Option der Kunstautonomie bei Hofmannsthal eine Kontinuität bis ins Spätwerk hinein aufweist. Zum Hintergrund dieser Einstellung gehört sicher die gerade in symbolistischen Kreisen um die Jahrhundertwende verbreitete Vorstellung vom Leben als einem undurchdringlichen Teppich,³¹ in dem unendlich viele Fäden zusammenlaufen, in dem es keine

³⁰ Siehe Rieckmann 1997.

³¹ Siehe die klassischen überblickartigen Aufsätze von Wolfdietrich Rasch (Rasch 1967).

reinen Formen gibt, sondern immer nur Mischungen und Verwandlungen³² („Verkleidungen der Zeit“). Das ist gewiss noch ein ontologisches und epistemologisches Erbe der Frühromantik, das sich hier auch bei Hofmannsthal manifestiert. Es hat aber darüber hinaus noch eine Komponente, die in den Bereich der politischen Imaginationsgeschichte gehört; Hofmannsthals politische Vorstellungen, die sich in der Periode um den Ersten Weltkrieg insbesondere in seinen Österreich-Schriften kristallisieren, korrespondieren auffällig mit dieser ästhetischen oder lebensphilosophischen Haltung.

So polemisiert Hofmannsthal in seinem Grillparzer-Essay von 1915 nicht nur mit der puristischen Autonomiekonzeption des Ästhetizismus, sondern auch mit der grundsätzlichen Trennung der Diskurssphären und ihrer funktionalen Ausdifferenzierung zu separaten selbstreferenziellen Systemen, wie sie etwa Niklas Luhmann beschrieben hat,³³ die weder miteinander und noch mit der Lebenswirklichkeit kommunizieren:

Man spricht nicht selten von einer gewissen Kunstgesinnung, wofür *L'art pour l'art* das Schlagwort ist und die man mit lebhaftem Unmut ablehnt, ohne sich immer ganz klar zu sein, was darunter zu verstehen ist; aber man darf nicht vergessen, daß eine ähnliche Gesinnung auf allen Lebensgebieten sich beobachten ließe, überall gleich unerfreulich: der Witz um des Witzes willen, das Geschäft um des Geschäftes willen, das Faktiöse um des Faktiösen willen, die Deklamation um der Deklamation willen. Es gibt ein gewisses *L'art pour l'art* der Politik, das viele Übel verschuldet hat [...].³⁴

32 Die neue, sehr überzeugende Hofmannsthal-Biographie von Elsbeth Dangel Pelloquin und Alexander Honold rückt schon im Titel die romantische Figur der „grenzenlosen Verwandlung“ als das Leitmotiv der Lebensgeschichte und Poetik des Autors in den Mittelpunkt. Sie unterstreicht insbesondere noch einmal ludische Aspekte in der Poetik aber auch in der Lebensführung des Autors, die Neigung zum Rollenspiel, zur Verkleidung und zur Selbstironie. Vgl. Pelloquin / Honold 2024, S. 16; S.106ff.

33 Vgl. Luhmann 1980, S. 9-70.

34 Hofmannsthal 2011, S. 154-158, hier S. 156.

Die Schrift, die mitten im Ersten Weltkrieg entstanden ist und in der Begründung der Reihe der Österreichischen Bibliothek eindeutig einen kulturpatriotischen Hintergrund hat,³⁵ ist insoweit bemerkenswert, als Hofmannsthal hier versucht, einerseits die Kluft zwischen politischer und geistiger Geschichte Österreichs zu überwinden, andererseits in der Figur Grillparzer eine Überbrückungsfigur aufzubauen, die dann als solche die österreichische Identität verkörpert: „Sein Charakter [...] gibt uns den Begriff eines unzerstörbaren österreichischen Wesens.“³⁶

Gerade in diesem Zusammenhang ist die Polemik gegen das Prinzip „L'art pour l'art“ zu verstehen: dieses Prinzip widerstrebe dem „Österreichischen“, hier vertreten durch Grillparzer, weil das Österreichische nicht auf Separation, sondern auf Vermittlung durch Synthese aufbaue, damit auch durch Synthese von Macht und Geist: „So entsteht Kultur: als ein Bewußtwerden des Schönen im Praktischen, als eine vom Geist ausgehende Verklärung des durch Machtverhältnisse konstruktiv Begründeten“. Des Weiteren fußt das Österreichische in Hofmannsthals Modell noch auf einem besonderen „Sinn fürs Gemäße“, einer Fähigkeit, mit Differenzen und Diversität umzugehen, die sich im Laufe der Jahrhunderte als „tolerante Vitalität“ aus der „Möglichkeit des Zusammenlebens gemischter Völker in gemeinsamer Heimat“³⁷ gebildet hat. „Die Ideen der Versöhnung, der Synthese, der Überspannung des Auseinanderklaffenden“³⁸, so prognostiziert Hofmannsthal in dem kurzen Aufsatz „Die Österreichische Idee“ mit Blick auf die mögliche Niederlage Österreich-Ungarns im Ersten Weltkrieg, werde man weiterhin brauchen, wenn eine übernationale und universelle europäische Politik noch möglich sein sollte. Diese Ideen verkörpern sich nach Hofmannsthal in der historischen Mission Österreichs.

Es ist also der geschichtliche Erfahrungsraum der imperialen Di-

35 Siehe den einschlägigen Kommentar ebd., S. 723-757.

36 Hofmannsthal 2011, S. 156.

37 Ebd., S. 157.

38 Hofmannsthal 1979, S. 457.

versität³⁹ und Heterogenität, von dem Hofmannsthal ausgeht, den er gelegentlich als lebensgerechter verklärt und der wiederum mit separatistischen und puristischen Tendenzen im Ästhetizismus, die das „Leben“ verfehlen, unvereinbar scheint. Zugleich tendiert der Ästhetizismus, wie ihn Hofmannsthal vor Augen hat, zu einer Fokussierung auf das überragende künstlerische Ich, in dem kaum Platz für Intersubjektivität ist. Dagegen geht es Hofmannsthal immer wieder um die Idee einer kulturellen Integration, in der der Ausgleich zwischen Differenzen von entscheidender Bedeutung ist. Damit vermeidet Hofmannsthal, obwohl er sich schon seit frühen Schaffensperioden in ästhetizistischen Netzwerken bewegt, die Ideologisierung des Ästhetischen in Form von isolierten, exklusiven Sphären der dichterischen Alleinherrschaft.

Und doch, das könnte man abschließend wenigstens andeuten, ist der Raum der poetisch-imperialen Vielfalt, deren Lob vor allem in Hofmannsthals Kriegspublizistik anzutreffen ist, aber auch seinen Kulturbegriff stark prägt, zwar ein tendenziell offener, jedoch kein vollkommen herrschafts- und ideologiefreier Raum. Es ist nicht zu übersehen, dass in Hofmannsthals Vorstellung die Position des deutschsprachigen Faktors eine dominante ist; das Verhältnis von Zentrum und Peripherie ist eindeutig umrissen, und in dieser Hierarchie kommt dem Deutschen die Rolle eines zivilisatorischen Urquells, dem Slawischen eher die des Objekts der zivilisatorischen Aufgabe zu: „Österreich ist gegen Osten und Süden ein gebendes, gegen Westen und Norden ein empfangendes Land“⁴⁰, wie es im Aufsatz „Wir Österreicher und Deutschland“ heißt. Aber dieses Thema muss sowieso gesondert behandelt werden.

39 Siehe meinen Versuch einer Re-Lektüre von Hofmannsthals politischen Essays im (post)imperialen Schlüssel. Preljević 2015.

40 Hofmannsthal 2011, S.143,

Quellenangaben

- Baecker, Dirk: Kommunikation. In: Barck, Karlheinz et. al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 3. Stuttgart: Metzler 2001, S. 384-426.
- Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Vollständige Ausgabe. Berlin: Suhrkamp 2010.
- Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. 2. ergänzte Auflage. Hg. Robert Boehringer. München / Düsseldorf: Helmut Küppers 1953.
- Bayertz, Kurt / Kompa, Nikola Anna / Strobach, Niko (Hg.): Das Projekt einer ‚Idéologie‘. Destutt de Tracys Ideenlehre als Wissenschaftsbewegung der Spätaufklärung. Hamburg: Meiner 2020.
- Bürger, Christa / Bürger, Peter / Schulte Sasse, Jochen (Hg.): Naturalismus / Ästhetizismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
- De Man, Paul: Die Ideologie des Ästhetischen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- Dierse, Ulrich: Vom neutralen zum kritischen Ideologiebegriff. In: Bayertz, Kurt / Kompa, Nikola Anna / Strobach, Niko (Hg.): Das Projekt einer ‚Idéologie‘. Destutt de Tracys Ideenlehre als Wissenschaftsbewegung der Spätaufklärung. Hamburg: Meiner 2020, S. 211-224.
- Eagleton, Terry: Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie. Übers. Klaus Laermann. Stuttgart / Weimar: Metzler 1994.
- Eagleton, Terry: Ideologie. Eine Einführung. Stuttgart / Weimar: Metzler 2000.
- Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke II. Gedichte II. Hg. Andreas Thomasberger, Eugene Weber. Frankfurt am Main: Fischer 1988.
- Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke XXXIV. Reden und Aufsätze 3[1910-1919]. Hg. Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga, Klaus-Dieter Krabel. Frankfurt am Main: Fischer 2011.
- Hofmannsthal, Hugo von: Reden und Aufsätze III 1914-1924. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hg. Bernd Schoeller et.al. Frankfurt am Main: Fischer 1979.
- Hofmannsthal, Hugo von: Reden und Aufsätze III 1925-1929. Aufzeichnungen. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hg. Bernd Schoeller et.al. Frankfurt am Main: Fischer 1980.
- Karlauf, Thomas: Stefan George. Die Entdeckung des Charisma. München: Pantheon 2008.
- Luhmann, Niklas: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.
- Mannheim, Karl: Ideologie und Utopie. Neuausgabe der Originalfassung von 1929. Hg. Klaus Lichtblau. Wiesbaden: Springer 2024.
- Pelloquin, Elsbeth / Honold Alexander: Grenzenlose Verwandlung. Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt am Main: Fischer 2024.
- Preljević, Vahidin: „Dinge, die von heute sind“. Ästhetizismus-Kritik als Ort des Politischen bei Hugo von Hofmannsthal. In: Knafl, Arnulf (Hg.): Gedichte und Geschichte. Wien: Praesens 2011, S. 9-22.
- Preljević, Vahidin: Das Imperium und das Imaginäre. Zur Poetik und Politik in Hugo von Hofmannsthals Essayistik 1914-1918. In: Schmidt, Matthias et al. (Hg.): Narrative im (post-)imperialen Kontext. Literarische Identitätsbildung als Potential im regionalen Spannungsfeld zwischen Habsburg und Hoher Pforte in Mittel- und Südosteuropa. Tübingen: Francke 2015, S. 155-172.

- Preljević, Vahidin: Herrschaft über das Leben? Zu Distanzkonzepten der ästhetischen Moderne am Beispiel von Hugo von Hofmannsthal's Auseinandersetzung mit Stefan George. In: ders. / Ruthner, Clemens: Nähe und Distanz. Eine grundlegende Dichotomie in der österreichischen Literatur der Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020, S. 11-34.
- Rasch, Wolfdietrich: Zur deutschen Literatur der Jahrhundertwende. Stuttgart: Metzler 1967.
- Rieckmann, Jens: Hugo von Hofmannsthal und Stefan George. Die Signifikanz einer Episode aus der Jahrhundertwende. Tübingen, Basel: Francke 1997.
- Sandkühler, Hans Jörg: Aufklärung über Bewusstsein, Sprache, Denken und Verhalten: Zur Einführung in Destutt de Tracys Ideenlehre. In: Bayertz, Kurt / Kompa, Nikola Anna / Strobach, Niko (Hg.): Das Projekt einer ‚Idéologie‘. Destutt de Tracys Ideenlehre als Wissenschaftsbewegung der Spätaufklärung. Hamburg: Meiner 2020 S. 15-40.
- Schlegel, Friedrich: Kritische Ausgabe seiner Werke. 1. Abt. Bd. 2. Hg. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean- Jacques Anstett, Hans Eichner. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe. München / Paderborn / Wien: Schöningh 1958ff.
- Tepe, Peter: Ideologie. Berlin / Boston: De Gruyter 2012.
- Weinzierl, Ulrich: Hofmannsthal. Frankfurt am Main: Fischer 2007 (Wien: Zsolnay 2005).
- Wuthenow, Ralph, Rainer: Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

Prof. Dr. Vahidin Preljević

ORCID: 0000-0002-5553-3168

University Professor

Chair of German Literature and Cultural Studies

Department of German Studies, Faculty of Philosophy, University of Sarajevo

Franje Račkog 1/71000 Sarajevo, BOSNA I HERCEGOVINA

E-mail: vahidin.preljevic@ff.unsa.ba

Die Sprachenpolitik des Wiener Hofes und die Tübinger Preisschrift von Ferenc Kazinczy

Orsolya Tamáßsy-Lénárt (Andrássy Universität Budapest,
Ungarn)

Abstract Deutsch:

Die Frage der ungarischen Sprache wurde um 1800 sowohl in der Politik als auch in der Wissenschaft intensiv diskutiert. Auch in der Publizistik wurde die Frage des Gebrauchs des Ungarischen als Amtssprache häufig aufgegriffen, und es gab immer wieder Polemiken über den Entwicklungsstand der Sprache. Vorreiter in dieser Frage war Ferenc Kazinczy (1759-1831), der sich intensiv für die Erneuerung der ungarischen Sprache einsetzte. Als der Cotta-Verlag 1808 einen Preis ausschrieb, zögerte Kazinczy nicht, sich zu bewerben. Obwohl der Wiener Hof mit der Ausschreibung Argumente gegen die Einführung des Ungarischen als Amtssprache sammeln wollte, plädierte Kazinczy mit literatur- und sprachgeschichtlichen Argumenten gerade dafür. In meinem Beitrag möchte ich das Verhältnis zwischen der Sprachpolitik der Wiener Zentrale und der bis 1916 unveröffentlichten Preisschrift erläutern.

Schlüsselwörter: Sprachenpolitik, ungarische Sprache, Ferenc Kazinczy

The Language Policy of the Viennese Court and the Tübingen Prize Essay by Ferenc Kazinczy

Abstract English:

Around 1800, the issue of the Hungarian language was the subject of intense political and academic debate. In journalism, too, the question of the status of Hungarian as an official language was frequently discussed, and there was constant controversy about the development of the language. Ferenc Kazinczy, who campaigned intensively for the renewal of Hungarian, played a leading role in this issue. When the Cotta publisher announced a prize competition in 1808, Kazinczy did not hesitate to take part. Although the Viennese court's aim with the competition was to gather arguments against the introduction of Hungarian as an official language, Kazinczy argued for it with literary and linguistic-historical evidence. In this paper, I will explain the relationship be-

tween the language policy of Vienna as an imperial centre and the prize-essay, which remained unpublished until 1916.

Keywords: language policy, Hungarian language, Ferenc Kazinczy

Einleitendes

Eine prägnante und treffende Zusammenfassung der sprachlichen Situation im Königreich Ungarn findet sich in den Worten des in deutscher, lateinischer, slowakischer und ungarischer Sprache tätigen Hungarus-Schriftstellers Johann Csaplovics oder Ján Čaplovič (1780-1847). Ungarn sei „Europa im Kleinen“¹ und die ungarische Literatur „polyglottisch, daß heißt von mehreren Sprachen, weil die die Nation bildenden Völkerstämme in ihren Sprachen verschieden sind [...]“.² Das Königreich Ungarn galt mit seiner Sprachenvielfalt (die Forschungsliteratur geht von mindestens 13 größeren Sprachgruppen aus) somit als ein „durch vielfältige Sprachkontakte geprägte[r] Kommunikationsraum“.³

In diesem Kommunikationsraum spielten die verschiedenen, von der Bevölkerung gesprochenen Sprachen unterschiedliche Rollen. Das Lateinische, das „niemands Muttersprache, sondern bestenfalls Sekundärsprache war“⁴ diente in den stark multilingual geprägten Regionen des Landes (z. B. im historischen Nieder- und Oberungarn) als gemeinsame Verkehrssprache.⁵ Gleichzeitig ermöglichte es die Teilnahme am geistigen Leben der einheimischen, meist mehrsprachigen Elite Ungarns, die in der Verwendung des Lateinischen auch in späteren Jahrhunderten ein Bekenntnis zu den Rechtstraditionen sah.⁶ Darüber hinaus wurde es als Kommunikationsmittel der Verwaltung genutzt und daher

1 Csaplovics 1829, S. 13.

2 Ebd., S. 310.

3 Mannová / Tancer 2016, S. 133.

4 Haarmann 2020, S. 47.

5 Vgl. Almási / Šubarić 2015, S. 5-6.

6 Vgl. Vermes 2014, S. 65.

als Instrument des passiven Widerstandes gegen die Germanisierungstendenzen des Wiener Hofes (und später gegen die ‚magyarisierende‘ Sprachpolitik) angesehen, besaß also einen hohen Stellenwert, den es – von kleineren Zäsuren abgesehen – bis 1844, bis zur Einführung des Ungarischen als Amtssprache, behielt.⁷

Die Tatsache, dass die deutsche Sprache im Königreich Ungarn in breiteren Kreisen (vor allem in den Städten) verwendet wurde, ist nicht nur auf die verschiedenen Bevölkerungsbewegungen zwischen dem 12. und dem 18. Jahrhundert zurückzuführen,⁸ sondern auch auf die führende Stellung des Deutschen als Umgangssprache,⁹ die nicht nur von den deutschstämmigen Bewohnern des Landes, sondern auch von Adeligen, Stadtbürgern, Händlern, Handwerkern usw. verwendet wurde.¹⁰ Insgesamt kann man in Anlehnung an Csáky feststellen, dass das kulturelle Leben in den Städten des Königreichs Ungarn stark von einem „deutschen Kolorit“ geprägt war.¹¹

Im Vergleich zu den Prestigesprachen Latein und Deutsch hatte die ungarische Sprache bis ins 18. Jahrhundert einen geringeren Stellenwert. Während es laut Haarmann zunächst eher von den unteren Bevölkerungsschichten als Kommunikationsmittel verwendet wurde, ist „im Laufe des 18. Jahrhunderts ein wachsendes (Selbst-)Bewusstsein für die ungarische Sprache innerhalb der gebildeten Oberschicht festzustellen“¹². Die Verordnungen Josephs II. begünstigten die Entwicklung des Ungarischen als Sprache der Literatur, Wissenschaft und Politik, und die Debatten darüber wurden bereits vom Adel getragen, was sich exempla-

7 Vgl. u. a. Ötvös 1999, S. 272-274; Nádor 2009, o. S.

8 Zu den einzelnen „Nonstandard-Varietäten“ des Deutschen in den Städten des Königreich Ungarn siehe u. a. Glauninger 2012 (b), S. 269-285; Soós 1999, S. 313-318.

9 Vgl. Seewann 2012, 1: 177-180.

10 Zu den Varietäten des Deutschen in Pest-Buda vgl. Glauninger 2012 (a), S. 29-40.

11 Csáky 1982 (a), S. 92.

12 Haarmann 2020, S. 48.

risch am Streit im ungarischen Landtag um die Einführung des Ungarischen als Amtssprache zeigte.

Die Frage der ungarischen Sprache wurde um 1800 sowohl in der Politik als auch in der Wissenschaft intensiv diskutiert. Auch in der Publizistik wurde die Frage des Gebrauchs des Ungarischen als Amtssprache häufig aufgegriffen, und es gab immer wieder Polemiken über den Entwicklungsstand der Sprache. Vorreiter in dieser Frage war Ferenc Kazinczy (1759-1831), der sich intensiv für die Erneuerung der ungarischen Sprache einsetzte. Als der Cotta-Verlag 1808 einen Preis zu dieser Frage ausschrieb, zögerte Kazinczy nicht, sich zu bewerben. Obwohl der Wiener Hof mit der Ausschreibung Argumente gegen die Einführung des Ungarischen als Amtssprache sammeln wollte, plädierte Kazinczy mit literatur- und sprachgeschichtlichen Argumenten gerade dafür. In meinem Beitrag möchte ich das Verhältnis zwischen der Sprachpolitik der Wiener Zentrale und der bis 1916 unveröffentlichten Preisschrift erläutern.

Sprachenpolitik des Wiener Hofes um 1800

Bereits unter der Herrschaft von Maria Theresia (1717-1780) zeigte sich, dass die Einigung eines Vielvölkerstaates in sprachlicher und bildungspolitischer Hinsicht eine Herausforderung darstellte, wenngleich – wie oben ausgeführt – Deutsch und Latein als *lingua franca* durchaus üblich waren. Mit dem Verlust Schlesiens 1742 musste jedoch – in Anlehnung an Haslinger – „der Bereich der Funktionen und Domänen, des Prestiges und der Förderung einzelner Sprachen [...] dem Primat der Sicherung und des Ausbaus gesamtstaatlich-dynastischer Macht“¹³ folgen. Um auch die Kommunikation und Verwaltung zwischen Zentrum und Peripherie aufrechtzuerhalten, musste der Gebrauch aller in der Monarchie anerkannten und gesprochenen Sprachen gesichert und gefördert werden. Neben der Funktion des Deutschen als Prestigesprache entwickelte sich eine Erwartungshaltung gegenüber den sozial

¹³ Haslinger 2008, S. 82.

privilegierten Schichten, nicht nur die deutsche Sprache gut zu beherrschen, sondern im Alltag, in der Verwaltung, bei Behörden etc. auch mehrsprachig agieren zu können.¹⁴ Die enorme Bedeutung der Mehrsprachigkeit wurde 1777 in der *Ratio Educationis* bestätigt: „Wenn wir die Vielfalt der Ethnien und daher der Sprachen in Ungarn bedenken, können wir gleich erkennen, was für einen Dienst jener Ungar seinem Vaterland leisten kann, der mehrere Sprachen kennt.“¹⁵

Im Zentrum der josephinischen Sprachpolitik stand dagegen die Forderung nach Deutsch als alleiniger Staatssprache, das das ausgestorbene Latein als gelehrte Vermittlungs- und teilweise auch Gerichtssprache ersetzen sollte.¹⁶ Zwischen 1784 und 1790 wurde Deutsch als Verwaltungs- und Unterrichtssprache im Königreich Ungarn verbindlich eingeführt, wobei die nationalen Traditionen und Wünsche der im Königreich lebenden Völker missachtet wurden.¹⁷ Die Grundsätze der Sprachenpolitik Maria Theresias und Josephs II. (1741-1790) weisen zwar zahlreiche Divergenzen auf, lassen aber gleichzeitig auch Kontinuitäten erkennen: Die Stärkung der deutschen Sprache hatte für sie hohe Priorität, wurde aber unter Joseph II. noch konsequenter umgesetzt und reglementiert, bis die deutsche Sprache als allgemein und überall verbreitet gelten konnte.¹⁸

In der Sprachpolitik des Wiener Hofes zeichnen sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts auch die Konturen verschiedener Vereinheitlichungsbestrebungen ab: Es galt, einen gemeinsamen Nenner zu finden. Mit dem Versuch, Deutsch als verbindliche Verwaltungssprache einzuführen, rückte schließlich, so Moritz Csáky, das Argument der eigenen ‚nationalen‘ Sprache in den Mittelpunkt, und dieses Anliegen wurde bereits auch vom Adel getragen, der

¹⁴ Vgl. Knipf / Müller 2021, o. S.

¹⁵ *Ratio Educationis* 1777, § CIII, S. 149.

¹⁶ Vgl. Burian 1982, S. 193.

¹⁷ Vgl. Haslinger 2008, S. 92.

¹⁸ Vgl. Burian 1982, S. 193.

de facto seiner politischen Ämter, d. h. seiner politischen und z. T. auch wirtschaftlichen Existenz [...] beraubt worden wäre, dass er also befürchten musste, bald nur mehr im theoretischen und nicht auch im praktischen Genuss seiner politischen Freiheiten zu sein.¹⁹

Die Sprachenpolitik Josephs führte zu Kettenreaktionen wie dem nationalen Erwachen, das sich u. a. in der Pflege und Entwicklung der Nationalsprache manifestierte, zu deren Trägern auch der nach der Jakobinerverschwörung inhaftierte Ferenc Kazinczy, ein Angehöriger des mittleren Adels, gehörte.

Die Ausschreibung beim Cotta-Verlag

Als Joseph II. seine Verordnungen am 28. Jänner 1790 widerrief, war die Büchse der Pandora bereits geöffnet und die Sprachenfrage zum Politikum geworden. Zwar konnte das Lateinische seine Stellung als Amtssprache zurückerobern, aber die Stimmen, die Ungarisch zur Amtssprache erheben wollten, wurden immer lauter, so dass die Sprachenfrage auf den folgenden Landtagen ständig auf der Tagesordnung stand. Bereits 1791 wurde die Verwendung der ungarischen Sprache in der Verwaltung zugelassen, später wurde auch über ihre Verwendung im Schulunterricht abgestimmt.²⁰ Haslinger subsummiert die darauffolgende Zeit treffend: „Infolge der Destabilisierung des Gesamtverbands der Monarchie seit den 1790er Jahren [...] und der Ausrufung des Kaisertums Österreich 1804 beschritt [...] Franz II./I. [...] erneut den Weg der bereits erprobten sprachpolitischen Doppelgleisigkeit.“²¹ Die zweite, 1806 erlassene *Ratio Educationis* bestätigte in §3: „Linguae Patriae- vsum Ciui Hungaro esse omnino necessari-

¹⁹ Csáky 1982 (b), S. 74.

²⁰ Vgl. Mikó 1943, S. 5.

²¹ Haslinger 2008, S. 90.

um“,²² also dass der Gebrauch der Landessprache für den ungarischen Staatsbürger unbedingt erforderlich sei.

Nachdem im Landtag von 1807 erneut die Frage der Erhebung der ungarischen Sprache zur Staatssprache aufgeworfen worden war²³ – der Antrag des ungarischen Landtags auf Einführung der ungarischen Unterrichtssprache in den höheren Klassen der Gymnasien und Akademien war vom Landesherrn abgelehnt worden –,²⁴ veröffentlichte der Stuttgarter Cotta-Verlag eine Wettbewerbsaufruf: Gegen ein Preisgeld sollte die Frage beantwortet werden, ob die ungarische Sprache als Amtssprache des Königreichs geeignet sei:

Mehr als jemals scheint man gegenwärtig in Ungarn mit dem Gedanken und dem Wunsche beschäftigt, der ungerischen oder magyarischen Sprache im ganzen Königreiche die Oberherrschaft zu verschaffen [...]. Da die Urtheile über den Werth und die Ausführbarkeit dieses Vorhabens so verschieden sind, die Sache selbst aber in vielfacher Hinsicht allzu wichtig ist [...]: so hat ein ungerischer Patriot einen Preis von hundert Dukaten in Golde für die beste Beantwortung der Frage ausgesetzt: „In wie weit würde es ausführbar, räthlich, mit dem Wohl und mit den Privilegien der verschiedenen das Königreich Ungarn [...] bewohnenden Nationen vereinbarlich seyn, die ungerische Sprache ausschließlich zur einzigen Geschäftssprache bey Verhandlungen der öffentlichen Angelegenheiten, bey Justizpflege, und bey dem öffentlichen Unterrichte zu erheben?“²⁵

22 *Ratio educationis* 1806, S. 6.

23 Für die Sensibilisierung der Regierung für die sprachliche Situation im Königreich Ungarn waren nicht nur die Ereignisse der Landtage, sondern auch die deutsche Nationalbewegung ausschlaggebend. In Wien wurden die Stimmen aus Ungarn, welche die Erhebung des Ungarischen zur Amtssprache forderten, im Kontext der im Zuge der Napoleonischen Kriege intensivierten nationalen Verselbstständigung gelesen, so passen sich die Ereignisse der ungarischen Landtage an einer europäischen Strömung des Erwachens der Nation an. Vgl. Bíró 2009, S. 37.

24 Vgl. Fehér 1998, S. 152.

25 Preisfrage, 1808, S. 37.

Schon bei der Veröffentlichung des Preisausschreibens im Frühjahr 1808 kursierten Gerüchte, dass hinter der Fragestellung der Wiener Hof stehe, der mit der Ausschreibung – dem Prinzip des *divide et impera* folgend – auf mögliche Nationalitätenkonflikte im Vielvölkerreich anspielte und eine negative Beantwortung der Frage nahelege.²⁶ Wie István Fried betonte, saßen in der Auswahlkommission Josef Dobrovský und Jernej Kopitar, die „mit Sicherheit nur jemand[en] für den Preis nominieren würden, der nicht für die Einführung des Ungarischen als Amtssprache plädierte“²⁷. Der Verlag stand übrigens in enger Verbindung mit dem Redakteur Johann Michael Armbruster (1761-1814), der als Herausgeber der „Vaterländischen Blätter“ die öffentliche Meinung wirksam beeinflussen konnte und als Redakteur weiterer staatspatriotischer Periodika eine Schlüsselfigur der antinapoleonischen Pressekampagne war.²⁸ Die Ausschreibung war für die Wiener Geheimpolizei von entscheidender Bedeutung, denn sie gab Aufschluss darüber, welche Schriftsteller für den Hof gewonnen werden konnten.²⁹

Insgesamt erhielt der Verlag 21 Antworten, fünf in lateinischer und 16 in deutscher Sprache, darunter von dem ungarischen Schriftsteller Gábor Döbrentei (1785-1851), dem Zipser Historiker Johann Genersich (1761-1823), dem siebenbürgischen Geistlichen Andreas Thorwächter (1760-1815) und von Ferenc Kazinczy, der sich wie die anderen Bewerber für die Erhebung des Ungarischen zur Amtssprache aussprach.³⁰ 1817 wurde die Ausschreibung beendet, ohne dass der Preis vergeben wurde.³¹ Die Quellenlage zu den Bewerbungsschreiben ist schlecht: Die Manuskripte, die in den Akten der Polizeihofstelle aufbewahrt wurden, sind in den meisten Fällen verschollen oder verbrannt.

²⁶ Vgl. Orbán 2022, S. 149.

²⁷ Fried 2023, S. 5.

²⁸ Vgl. Biró 2018, S. 147.

²⁹ Vgl. Orbán 2022, S. 149.

³⁰ Zur Liste der Teilnehmenden vgl. Ajkay 2022, S. 189-202.

³¹ Vgl. Orbán 2022, S. 149.

Kazinczys Preisschrift – Ein Plädoyer fürs Ungarische

Ein spannendes Detail der Preisschrift von Kazinczy ist, dass er sie 1808 ursprünglich auf Ungarisch verfasste, die Rohfassung ins Deutsche übersetzte und von seinem deutsch-ungarischen Schriftstellerkollegen Karl Georg Romy (1780-1847) korrigieren ließ.³² Doch was stand darin zur Preisfrage, und was waren Kazinczys Argumente für die ungarische Sprache?

Bevor näher auf den Inhalt des Textes eingegangen wird, muss kurz auf einen auffälligen formalen Aspekt hingewiesen werden: Kazinczy veränderte die Reihenfolge der zu beantwortenden Fragen – zu den Rechten der anderen Nationen; zur Ausbildung der ungarischen Sprache; zu den Vor- und Nachteilen – gegenüber der Ausschreibung bzw. interpretierte die Fragen selbst um. Außerdem fügte er ein ausführliches literaturgeschichtliches Kapitel hinzu. Laut Béla Hegedüs ist diese Umgestaltung nicht (nur) darauf zurückzuführen, dass Kazinczy seinem Ärger freien Lauf ließ, er wollte vielmehr bewusst auf die Entwicklung der ungarischen Literatur als Paradebeispiel für die Herausbildung der ungarischen Sprache aufmerksam machen und damit die provokante Fragestellung der Ausschreibung entlarven bzw. diskreditieren.³³ Kazinczy, so Ferenc Biró, habe sich durch die Neuformulierung der Fragen von der Suggestion der Ausschreibung lösen können, dass die ungarische Sprache aufgrund der Multiethnizität des Königreichs Ungarn nicht als Amtssprache gelten könne.³⁴

Kazinczys Abhandlung ist ein gut überlegtes und strukturiertes Plädoyer für das Ungarische als erste Sprache des Landes. Im ersten, einleitenden Teil der Preisschrift appelliert er an die Vaterlandsliebe,³⁵ die sich im Eintreten für die „Nationalsprache“ manifestiere. Diese sei, so Kazinczy, „das festeste Band der Liebe zwi-

32 Vgl. Onder 2022, S. 170; Vgl. Brief (1447) von Ferenc Kazinczy an József Dessewffy am 23. März 1809 in: *Kaz. Lev.* 6: 304-305.

33 Vgl. Hegedüs 2022, S. 94-97.

34 Vgl. Biró 2009, S. 34.

35 Vgl. Kazinczy 1916, S. 37. Seitenangaben zu diesem Werk werden im Folgenden nach dem Zitat im Haupttext in Klammern markiert.

schen Landsleuten, sogar unter denen, deren Nation in verschiedenen Staaten zerstückelt ist und kein Ganzes mehr macht“ (S. 40).

Nach einem kurzen historischen Abriss über die Gründe, aus denen Latein zur Sprache der Gesetzgebung wurde, führt Kazinczy das bereits erwähnte Argument der Autonomie der ungarischen Nation weiter aus. Obwohl als Verwaltungs- und Gerichtssprache immer Latein gedient habe, sei „die ungarische Sprache von der Verhandlung der öffentlichen Geschäfte nie ausgeschlossen“ (S. 43) gewesen, sogar der König habe seine Eröffnungsrede zum Landtag auf Ungarisch gehalten, und in manchen Sitzungen sei die ungarische Sprache auch mündlich verwendet worden. Neben dem Lateinischen lehnt er auch das Deutsche als mögliche Amtssprache strikt ab:

Nie hat bei uns, bis an das Jahr 1785 und seit dem Jahr 1790, ausser der lateinischen und ungarischen Sprache irgend eine andere für eine amtliche Sprache gegolten; so sehr nicht, dass zu uns nicht einmal in der gefährlichsten Krise unserer Konstitution deutsch geschriebene Verordnungen erlassen worden sind, wohl aber ungarisch geschriebene, und zwar unter der Unterschrift des Königs. (S. 44)

In diesen Darstellungen kommt eine erst seit den 1830er Jahren verbreitete Vorstellung von einer durch die gemeinsame Sprache verbundenen Nation zum Ausdruck. Kazinczy führt Beispiele dafür an, dass die ungarische Sprache im Königreich Ungarn – auch in der Verwaltung – ohnehin weit verbreitet sei, und fordert, dass die Gesetze in der Landessprache abgefasst werden müssen, denn die „Geschichte kennt unter so vielen nicht eine Nation, die ihre Gesetze in einer fremden Sprache verfasst, ihre Angelegenheiten in einer fremden Sprache geführt, die Wissenschaften in einer fremden Sprache kultiviert hätte.“ (S. 49) Obwohl er die Rolle des Lateinischen als *lingua franca* anerkennt, betont er immer wieder die Bedeutung der Pflege der jeweiligen Nationalsprachen. Deren Vernachlässigung führe nämlich dazu, dass „gemeinnützige Kenntnisse nie der Erbteil der grossen Masse des Volks werden

können“ und „Wissenschaften und Künste nie hinlängliche Bearbeiter erhalten“. (S. 52)

Dass die Verwendung der ungarischen Sprache von Kazinczy als Sicherung der nationalen Unabhängigkeit betrachtet wird, kommt in der zweiten thematischen Einheit der Preisschrift deutlich zum Ausdruck. Die Sprache wird von Kazinczy, ähnlich wie die Tracht eines Volkes, als Alleinstellungsmerkmal der Nation aufgefasst, das sie von anderen Völkern unterscheidet. Diese Feststellung gehört in Kazinczys Argumentation zu den Beweisen für die Existenzberechtigung des Ungarischen als Amtssprache, die keiner weiteren Erläuterung bedürfen.³⁶

Gleichzeitig musste sich Kazinczy mit der in der Ausschreibung vorformulierten Meinung auseinandersetzen, dass die Erhebung des Ungarischen zur Amtssprache die Gleichberechtigung der anderen Nationalitäten im Vielvölkerstaat Ungarn beeinträchtigen würde. Kazinczy vertritt die Meinung, dass „Einheit und Mannigfaltigkeit in eine so schöne Harmonie“ (S. 65) gebracht werden könnten und empfiehlt nachdrücklich die Einführung des Ungarischen als Sprache der Justiz, Verwaltung und des Schulwesens.³⁷ In Bezug auf die Gleichheit und Gleichberechtigung der im Königreich Ungarn lebenden Ethnien vertritt er einen Standpunkt, der dem für die damalige Zeit typischen Hungarus-Bewusstsein nahe stand:

Nein! Hier ist keins das erste, vorzüglichste, herrschende. Das Volk ist eins und dasselbe, wenn die konstituierenden Glieder dem Herkommen und der Sprache nach gleich von einander verschieden sind. Alles was im Lande lebt ist Hazafi: (Sohn des Vaterlandes) oder fremd; ausser diesen zweien ist nichts drittes da. Alle die hier geboren sind oder die hier durch ein mehrjähriges Verbleiben, Besitz- oder Bedienstung zu Gliedern der Nation geworden sind, sind Hazafiak, sind Ungarn. (S. 68)

Er spricht sich auch dafür aus, den Nationalitäten den Gebrauch ihrer Muttersprache zu gewährleisten:

³⁶ Vgl. Kazinczy 1916, S. 67.

³⁷ Vgl. Fried 2023, S. 57.

Forderte das Vaterland von seinen Söhnen slavischen, walachischen und deutschen Ursprungs, dass sie den Gebrauch der ihnen angeerbten, nicht-ungarischen Sprache in ihren privaten Angelegenheiten ablegen sollen, dann forderte sie gewiss etwas sehr Unbilliges, dann würde sie mit ihnen gewiss stiefelterlich handeln. (S. 69)

Kazinczy plädiert unter Berücksichtigung des multilingualen Charakters des Königreichs Ungarn nicht für eine forcierte Magyarisierung, sondern für eine langsame und geduldige Verbreitung des Ungarischen.³⁸ In manchen Bereichen hielt er sogar die parallele Verwendung von Ungarisch, Deutsch und Latein für möglich.³⁹

Das schlagende Argument seines Plädoyers für die ungarische Amtssprache war gerade die gelebte Mehrsprachigkeit in Ungarn: Die Bildungselite der einzelnen „Nationalitäten“ könne ohnehin schon Ungarisch, sie müsse zur Hebung der ungarischen Sprache und Kultur beitragen. Kazinczy sah in der Verbreitung der ungarischen Sprache auch die Verbreitung des „Nationalgefühls“ unter den anderssprachigen Bewohnern des Landes, die sich paradoxerweise durch das Erlernen der ungarischen Sprache ihrer eigenen Identität bewusst werden könnten: „Solange sie nicht ungarisch sprechen können, halten sie sich nicht für Ungarn, und sie werden auch ihre Sitten sich aneignen, bis sie ihre Sprache sich angeeignet haben.“ (S. 73)

Nach der Aufzählung weiterer juristischer, verwaltungstechnischer, theologischer, historischer und wirtschaftlicher Argumente für die ungarische Amtssprache⁴⁰ kommt Kazinczy zum Kern seiner Ausführungen – zur Beantwortung der Frage, ob das Ungarische über eine höhere Bildung verfüge und für die Poesie geeignet sei. Zunächst stellt er den ungarischen Wortschatz, die Wortschöpfungen und Wortbildungen der vergangenen Jahrzehnte dar um zu zeigen: „Ja uns fehlt nicht einmal für

³⁸ Vgl. Kazinczy 1916, S. 69.

³⁹ Vgl. Fried 2023, S. 57-58.

⁴⁰ Vgl. Hegedüs 2022, S. 100-103.

das Sentimental der Engländer und das Empfindelei der Deutschen ein eigenes Wort.“ (S. 85) Obwohl ihm durchaus bewusst ist, dass das Ungarische „in der Gattung des schöneren Geselligen viel zu dürrig sei“ (S. 90), versucht er, Beispiele guter literarischer Praxis zu geben. Gleich zu Beginn seiner literaturgeschichtlichen Ausführungen macht er deutlich, dass die Entwicklung von Sprache und Literatur eng mit den historischen und politischen Umständen verbunden ist:

Dass wir in dieser Gattung [Lyrik – Anm. OTL] so wenig vorweisen können, kann wohl die Armut unserer Literatur, nicht die Untauglichkeit unserer Sprache erweisen, denn wo des Guten etwas schon gediehen ist, dort kann wohl des Guten auch viel gedeihen und wird es gewiss, sobald der Boden gehörig bearbeitet wird und der Himmel günstig ist. (S. 92)

Diese Aussage erklärt die Notwendigkeit einer Skizze der ungarischen Kulturgeschichte, in der Kazinczy – wie später auch Mailáth in seiner ungarischen Lyrikgeschichte – die Entwicklung der Literatur im Königreich Ungarn unter dem Motto „Die Musen fliehen das Schmettern der Kriegstrommeln: sie wünschen Ruhe und stille Musse“ (S. 94) mit Ruhephasen in der Geschichte des Landes in Verbindung brachte:

Aber die eintretenden traurigen Zeiten hemmten ihn, und bis zur Mitte des XVIII. Jahrhunderts erschien kaum ein Werk, welches unsere Aufmerksamkeit neben diesen anziehen vermöchte. [...] Die Musen kündigten ihre Ankunft hier, wie überall, durch das Emporblühen der schönen Künste [...] an. (S. 97-98)

Nach diesem literaturgeschichtlichen Abriss geht Kazinczy auf die aktuellen Tendenzen der ungarischen Dichtung ein und versucht, die Eignung der ungarischen Sprache zur literarischen Arbeit und „zur Versifikation in der griechischen Art“ (S. 110) mit Textproben zu untermauern, die er zum Teil ins Deutsche (in Prosa!) übersetzte. Er parallelisiert die neusten Erzeugnisse der ungarischen Literatur mit Werken und Autoren der Weltliteratur, so stellt er z. B. die Dichtung von József Dessewffy (1771-1843) als Nachah-

mung der Poesie von Charles-Simon Favart (1710-1792) und Voltaire (1694-1778)⁴¹ dar. In diesem Teil seiner Argumentation wollte Kazinczy also versuchen, die „Europäisierung“⁴² der ungarischen Literatur und die Eignung des Ungarischen als Amtssprache nachzuweisen.⁴³

Kazinczys Aufsatz, der in mehreren Fassungen handschriftlich erhalten ist (z. B. *Debreceni Kézirat* oder *Akadémiai Kézirat*),⁴⁴ wurde nach 1808 in mehreren Teilen und Fassungen veröffentlicht. Bis zum Tod des Autors wurden aber nur zwei Sequenzen publiziert: Die erste auf Ungarisch in der Zeitschrift *Erdélyi Múzeum* 1814; die zweite auf Deutsch im selben Jahr in der *Wiener Allgemeinen Literaturzeitung*.⁴⁵ Erst 1916 wurde der Text von Gusztáv Heinrich zweisprachig herausgegeben.

Schlussfolgerung

Die Untersuchung hat gezeigt, dass Kazinczy in seiner Schrift gegenüber den Erwartungen der vermutlich vom Wiener Hof initiierten Ausschreibung die Untauglichkeit des Lateinischen und die Eignung des Ungarischen für die Führung der Amtsgeschäfte beweisen wollte. Seine Argumentation enthält verschiedene, oft widersprüchliche Vorstellungen von der Nation, in deren Mittelpunkt für ihn die ungarische Sprache als Garant der nationalen Unabhängigkeit und der kulturellen Entwicklung stand. Es muss betont werden, dass es sich bei ihm noch nicht um die Konzeption der Sprachnation im Sinne der späteren Schriftstellergeneration handelte. Kazinczy, der laut Fried „Ungar bis zum Zorn“⁴⁶ war, schreckte nämlich vor der Verwirklichung der Nationskonzeption der 1820/1830er Jahre zurück, deren Träger die Sprachgemein-

41 Vgl. Kazinczy 1916, S. 117.

42 Fried 2006, S. 13.

43 Vgl. Bíró 2009, S. 37.

44 Vgl. Kiss 2022 (b), S. 138.

45 Vgl. Kiss 2022 (a), S. 8.

46 Fried 2010, S. 19.

schaft anstelle der Staatsgemeinschaft betonten und die Magyarisierung der Bevölkerung nicht auf freiwilliger Basis durchführen wollten.

Auch wenn Kazinczy kaum als Träger des Hungarus-Patriotismus betrachtet werden kann,⁴⁷ wird in seiner *Tübinger Preisschrift* deutlich, dass er eher eine Öffnung zur Weltliteratur im Sinne Goethes begrüßte und weniger die von der nachfolgenden Schriftstellergeneration propagierte Exklusivität der ungarischen Literatur unterstützte.⁴⁸ Die Erneuerung und Entwicklung der ungarischen Sprache, ohne aus der ‚natio hungarica‘ die Bevölkerung ‚fremder Zunge‘ auszuschließen, stand für ihn an erster Stelle. Er mahnte bereits 1817 vor einem aggressiveren Sprachnationalismus, der dann in den „Kritikai Lapok“ und in der Tätigkeit von József Bajza (1804-1858), Ferenc Toldy (geb. Schedel, 1805-1875), Mihály Vörösmarty (1800-1855) usw. deutlich zum Ausdruck kam.⁴⁹ Die Konzeption der Preisschrift setzte eher die Versöhnung und den Kompromiss zwischen den ungarischen Ständen und dem Wiener Hof voraus als eine offene Konfrontation durch die forcierte Magyarisierung.⁵⁰

Quellenangaben

Primärliteratur:

Csaplovics, Johann: Gemälde von Ungarn. Pesth: Hartleben 1829.

Kazinczy Ferencz tübingái pályaműve a magyar nyelvről 1808 [Ferenc Kazinczys Tübinger Preisschrift über die ungarische Sprache 1808]. Hg. Gusztáv Heinrich. Budapest: MTA 1916.

Preisfrage. In: Allgemeine Zeitung, Beilage 10, 09. 04. 1808, S. 37.

Ratio Educationis. Wien: Trattner 1777.

Ratio Educationis publicae totiusque rei literariae per Regnum Hungariae et provincias eidem adnexas. Buda: Regiae Univer[sitatis] Hungarica 1806.

Váczy, János: Kazinczy Ferenc Levelezése (= Kaz. Lev.). Bd. 6. Budapest: MTA 1896.

47 Vgl. Fried 2023, S. 48-65.

48 Vgl. Fried 2010, S. 21

49 Vgl. ebd., S. 46-47

50 Vgl. Bíró 2009, S. 37.

Sekundärliteratur:

- Ajkay, Alinka: A bübingeni pályázók [Die Bewerber von Tübingen]. In: Kiss, Margit (Hg.): „Nézzd a’ Magyart!” Tanulmányok Kazinczy Ferenc Tübingai pályaművéről [„Schau den Ungarn!” Beiträge zur Tübinger Preisschrift von Ferenc Kazinczy]. Budapest: Reciti 2022, S. 189-202.
- Almási, Gábor / Šubarić, Lav: Introduction. In: dies. (Hg.): Latin at the Crossroads of Identity. The Evolution of Linguistic Nationalism in the Kingdom of Hungary. Leiden: Brill 2015 (= Central and Eastern Europe, Bd. 5), S. 1-26.
- Biró, Annamária: Az értelmiségi szerep kritériumai a 18. század végi lapszerkesztési gyakorlatban [Kriterien der Akademikerrolle in der Redaktionspraxis der Zeitschriften am Ende des 18. Jahrhunderts]. In: dies. / Boka, László (Hg.): Értelmiségi karriertörténetek, kapcsolathálók, írócsoporthatások [Akademische Karriere, Netzwerke, Schriftstellergruppen] 3. Budapest / Oradea: Reciti / Partium Kiadó 2008, S. 133-150.
- Biró, Ferenc: Kazinczy Ferenc Tübingiai pályairata a magyar nyelvről. A nemzeti nyelv és az irodalom nyelvének azonossága [Die Tübinger Preisschrift von Ferenc Kazinczy über die ungarische Sprache. Gleichheit der National- und Literatursprache] In: Honismeret [Landeskunde] Nr. 5/2009, S. 30-38.
- Burian, Peter: Joseph II. und die nationale Frage: Die Sprachenpolitik. In: Zeitschrift für Ostforschung 2/1982, S. 191-199.
- Csáky, Moritz: Die Bedeutung der deutschsprachigen Zeitschriften Ungarns für die österreichische Literatur des Vormärz. In: Zeman, Herbert (Hg.): Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830-1880). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1982 (a), S. 91-106.
- Csáky, Moritz: „Hungarus“ oder „Magyar“. Zwei Varianten des ungarischen Nationalbewusstseins zu Beginn des 19. Jahrhunderts. In: Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis [...]. Sectio Historia 22/1982 (b), S. 71-84.
- Fehér, Katalin: Reformkori sajtóviták a magyar tanítási nyelvről. [Pressestreit über die ungarische Schulsprache im Reformzeitalter]. In: Magyar Könyvszemle [Ungarische Bücherschau] 2/1998, S. 151-157.
- Fried, István: Kazinczy Ferenc Európája. Európa Kazinczy Ference [Ferenc Kazinczy's Europe – Europas Ferenc Karzinczy]. In: Széphalom 16/2006, S. 11-22.
- Fried, István: Egy pálya alkonya. Az 1820-as esztendők Kazinczy Ference [Der Niedergang einer Karriere. Ferenc Kazinczy in den 1820er Jahren]. In: Széphalom 20/2010, S. 15-28.
- Fried, István: Das Hungarus-Bewusstsein am Scheideweg. Ferenc Kazinczy als Patriot (und / oder Hungarus)? Ein Abriss. In: Blaskó, Katalin / Kriegleder, Wynfrid / Tamássy-Lénárt, Orsolya (Hg.): „von der Einheit losgerissen ...“ Die Verlustgeschichte der Ungari. Wien: Praesens 2023 (= Verflechtungen und Interferenzen, Bd. 11), S. 48-65.
- Glauninger, Manfred Michael: Deutsch „ganz unten“. Zur Funktion der Variation im Budapester Deutsch des 19. Jahrhunderts, In: Kriegleder, Wynfrid / Seidler, Andrea / Tancer, Jozef (Hg.): Deutsche Sprache und Kultur im Raum Pest, Ofen und Budapest. Studien zur Geschichte, Presse, Literatur und Theater, sprachlichen Verhältnissen, Wissenschafts-, Kultur- und Buchgeschichte, Kulturkontakten und Identitäten. Bremen: edition lumière 2012 (a) (= Presse und Geschichte, Bd. 63), S. 29-40.

- Glauning, Manfred Michael: Essekerisch und Budapester Josefitätterisch „Kakanischer“ Slang im habsburgischen Transleithanien. In: Leupold, Gabriele (Hg.): Im Bergwerk der Sprache. Eine Geschichte des Deutschen in Episoden. Göttingen: Wallstein 2012 (b), 269–285.
- Haarmann, Daniela: Das Königreich Ungarn. Ein vielsprachiges Reich. In: dies. / Petrovsky, Konrad (Hg.): Language and Society in 18th Century South Eastern Europe [Sprache und Gesellschaft in Südosteuropa im 18. Jahrhundert]. Yearbook of the Society for 18th Century Studies on South Eastern Europe 3/2020, S. 42–65.
- Haslinger, Peter: Sprachenpolitik, Sprachendynamik und imperiale Herrschaft in der Habsburgermonarchie 1740–1914. In: Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung 1/2008, S. 81–111.
- Hegedüs, Béla: Kazinczy, a törvényhozó filológus. Az irodalomtörténet mint érv a magyar államnyelv mellett [Kazinczy, der legislative Philosoph. Literaturgeschichte als Argument für die ungarische Staatssprache]. In: Kiss, Margit (Hg.): „Nézzd a’ Magyart!“ Tanulmányok Kazinczy Ferenc Tübingai pályaművéről [„Schau den Ungarn!“ Beiträge zur Tübinger Preisschrift von Ferenc Kazinczy]. Budapest: Reciti 2022, 91–108.
- Kiss, Margit: Miért a Tübingai pályamű? [Wozu die Tübinger Preisschrift?] In: dies. (Hg.): „Nézzd a’ Magyart!“ Tanulmányok Kazinczy Ferenc Tübingai pályaművéről [„Schau den Ungarn!“ Beiträge zur Tübinger Preisschrift von Ferenc Kazinczy]. Budapest: Reciti 2022 (a), S. 7–12.
- Kiss, Margit: A rejtőzködő kolléga. A Tübingai pályamű akadémiai kéziratának filológiai vizsgálata [Der sich versteckende Kollege. Philologische Analyse der akademischen Handschrift der Tübinger Preisschrift]. In: dies. (Hg.): „Nézzd a’ Magyart!“ Tanulmányok Kazinczy Ferenc Tübingai pályaművéről [„Schau den Ungarn!“ Beiträge zur Tübinger Preisschrift von Ferenc Kazinczy]. Budapest: Reciti 2022 (b), 131–168.
- Knipf, Erzsébet / Müller, Márta: Mehrsprachigkeit im Spiegel der deutsch-ungarischen Lexikografie um die Jahrhundertwende (19./20. Jh.). In: FILOGI 1/2021, o. S. DOI: <https://doi.org/10.37588/filogi.2021.2.2453> [Zugriff am 26.06.2024].
- Mannová, Elena / Tancer, Jozef: Mehrsprachigkeit. In: Feichtinger, Johannes / Uhl, Heidemarie (Hg.): Habsburg neu denken: Vielfalt und Ambivalenz in Zentraleuropa. 30 kulturwissenschaftliche Stichworte. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2016, S. 133–139.
- Mikó, Imre: A magyar államnyelv kérdése a magyar országgyűlés előtt 1790–1825 [Die Frage der ungarischen Staatssprache vor dem ungarischen Landtag 1790–1825]. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület 1943 (= Erdélyi Tudományos Füzetek [Wissenschaftliche Hefte für Siebenbürgen], Bd. 180).
- Nádor, Orsolya: A magyar nyelv politikai státusváltozásai és az oktatás. Adalékok a magyar nyelv tanításának történetéhez [Der politische Statuswandel der ungarischen Sprache und die Bildung. Beiträge zur Geschichte der Didaktik des Ungarischen]. In: Anyanyelvpedagógia [Muttersprache-Pädagogie] 2/2009, o. S. Online: <https://www.anyanyelv-pedagogia.hu/cikkek.php?id=158> [Zugriff am 26.6.2024].
- Onder, Csaba: Kölcsény Ferenc jegyzete a Tübingi pályairásból [Notizen von Ferenc Kazinczy zum Tübinger Preisschrift]. In: Kiss, Margit (Hg.): „Nézzd a’ Magyart!“ Ta-

- nulmányok Kazinczy Ferenc Tübingai pályaművéről [„Schau den Ungarn!“ Beiträge zur Tübinger Preisschrift von Ferenc Kazinczy]. Budapest: Reciti 2022, 189-188.
- Orbán, László: Megafon. Der Streit zwischen Gregor von Berzeviczy und Ferenc Kazinczy. In: Schnittstelle Germanistik 2/2022, S. 135-155.
- Ötvös, Péter: Aktualisierung alter Klischees. Die Ungarn auf der „Völkertafel“. In: Stanzel, Franz K. (Hg.): Europäischer Völkerspiegel. Imagologisch-ethnographische Studien zu den Völkertafeln des frühen 18. Jahrhunderts. Heidelberg: Winter 1999, S. 265-282.
- Seewann, Gerhard: Geschichte der Deutschen in Ungarn. 2 Bde. Marburg: Herder Institut 2012 (= Studien zur Ostmitteleuropaforschung, Bd. 24/1-2).
- Soós, István: Die Sprache und die Mundarten des Deutschtums in Budapest. In: Hambuch, Wendelin (Hg.): Deutsche in Budapest. Budapest: Deutscher Kulturverein 1999, S. 313-318.
- Vermes, Gábor: Hungarian Culture and Politics in the Habsburg Monarchy 1711-1848. Budapest: Central European University Press 2014.

Dr. habil. Orsolya Tamáßy-Lénárt

ORCID ID: 0000-0003-1873-1947

Department of Cultural Studies

Andrássy University Budapest

Pollack Mihály tér 3

1088 Budapest, HUNGARY

E-Mail: orsolya.lenart@andrassyuni.hu

Massen von Heimkehrern in Wiener und Budapester Feuilletons nach dem Ersten Weltkrieg¹

Katalin Teller (ELTE-Universität Budapest, Ungarn)

Abstract Deutsch:

Ausgehend von den begriffsgeschichtlichen und metaphorologischen Interpretationsmöglichkeiten der ‚Masse‘ sowie der begleitenden rhetorischen Figuren bietet der Beitrag einen kursorischen Überblick über unterschiedliche Konzipierungen von Menschenmengen. Die von Ludwig Hirschfeld, Ernő Szép, Rudolf Jeremias Kreutz und Jenő Miklós verfassten feuilletonistischen Reflexionen über die Präsenz der Kriegsheimkehrer in Wien und Budapest bezeugen nicht nur die Langlebigkeit, sondern auch wesentliche Modifikationen der Wassermetapher als eines der zentralen Topoi für Massenschilderungen. Darüber hinaus lässt sich anhand der Textanalysen nachweisen, inwiefern Menschenmengen als eine natürliche Gegebenheit, die den Handlungsspielraum von Menschen einschränkt, oder aber als eine geschichtlich und sozial bedingte Entität, die umgekehrt menschliche *agency* voraussetzt, gedeutet werden.

Schlüsselwörter: Masse, Begriffsgeschichte, Metapher, Feuilleton, Erster Weltkrieg, Wien, Budapest

Crowds of Returnees in Viennese and Budapest Feuilletons after the First World War

¹ Folgende Ausführungen gehen zum Teil auf die Einsichten des Forschungsprojekts *Die Masse. Kulturelle Bedeutungszuschreibungen 1920/2020* zurück, das, auf Materialien aus der ungarischen Kultur und Literatur basierend, am Lehrstuhl für Ästhetik der Eötvös-Loránd-Universität in Budapest durchgeführt wird. Das Projekt Nr. K 137650 wurde mit Unterstützung des Ministeriums für Kultur und Innovation Ungarns des Nationalen Forschungs-, Entwicklungs- und Innovationsfonds im Rahmen des KULT_K Förderprogramms realisiert.

Abstract English:

By departing from interpretations in the framework of conceptual history and metaphorology, which refer to the term “mass” or “crowd” and its accompanying rhetorical figures, this contribution provides a cursory overview of certain conceptions of urban crowds. The feuilletonistic reflections written by Ludwig Hirschfeld, Ernő Szép, Rudolf Jeremias Kreutz, and Jenő Miklós on the presence of war returnees in Vienna and Budapest not only testify to the longevity but also significant modifications of the water metaphor as one of the central topoi for depictions of masses. Furthermore, the text analyses demonstrate to what extent crowds are interpreted either as a natural phenomenon that restricts human agency or as a historically and socially conditioned entity that, conversely, presupposes human agency.

Keywords: mass, conceptual history, metaphor, feuilleton, First World War, Vienna, Budapest

Blinder Fleck „Masse“

Bereits während des Ersten Weltkriegs, aber insbesondere nach der Kapitulation der Mittelmächte wurden die Hauptstädte der beiden ehemaligen habsburgischen Reichshälften, Wien und Budapest, um eine spezifische Massenerfahrung reicher: Tausende Kriegsgefangene, Frontsoldaten und -offiziere sowie Kriegsinvaliden und Flüchtlinge verschiedenster Nationen mussten administrativ erfasst, versorgt, weitergeleitet oder aufgenommen werden. Ihr massenhaftes und zum Teil unkontrolliertes Erscheinen in den Metropolen hinterließ seine Spuren nicht nur in zahlreichen Zeitungsberichten und autobiografischen Schriften, sondern auch in Feuilletons, Gedichten und Romanen bis in die späten 1930er Jahre hinein. Wie diese Menschenmassen dargestellt und welche rhetorischen Mittel bei der Darstellung herangezogen wurden, kann aus einer begriffsgeschichtlichen und metaphorologischen Perspektive Aufschluss darüber geben, inwiefern es sich auch um ideologische oder zumindest stark wertende Zuschreibungen der „Masse“ handelte, beziehungsweise welche Inhalte durch den Einsatz rhetorischer Figuren mittransportiert wurden. Der Umstand,

dass sich das Hinterland in Österreich und in Ungarn unmittelbar nach Kriegsende politisch, wirtschaftlich und soziokulturell in einer prekären und weitgehend konfliktreichen Lage befand, begünstigte zugespitzte Selbst- und Fremdpositionierungen, die besonders in der Presse zum Ausdruck kamen: Diese konnte naturgemäß rascher und pointierter auf die sich täglich ändernden Lebenswirklichkeiten reagieren als längere belletristische Aufarbeitungen. Dementsprechend fokussieren die folgenden Ausführungen nach einer methodologisch-theoretischen Skizze vor allem auf die frühen feuilletonistischen Reflexionen dieser neuen Massenerfahrung im urbanen Milieu und auf ausschlaggebende rhetorische Figuren, die die Beschreibungen von sogenannten Heimkehrern in den ausgewählten Textbeispielen begleiteten.

Die Priorisierung von relativ frühen Textbelegen aus der Presse, dies sei noch vorausgeschickt, ist zweifach motiviert: Erstens waren die Jahre 1918 und 1919 sowohl in Wien als auch in Budapest durch einen starken transitorischen Charakter gekennzeichnet, da Neuaufstellung und langsame Konsolidierung der staatlichen Formationen nach dem Zerfall der Monarchie einschneidende Veränderungen in allen Bereichen des öffentlichen Lebens mit sich brachten und daher die kurze Zeitspanne nach Kriegsende eine relevante Vergleichsfolie zwischen den beiden Nachkriegsstädten bereitstellen kann. Zweitens sind Feuilletons aus diesen Jahren noch kaum zum Gegenstand der einschlägigen Forschung über Heimkehrer geworden; diese nahm und nimmt vorwiegend kanonische Autoren und ihre Prosawerke unter die Lupe, wobei neben Essays, Tagebüchern und autobiografischen Schriften zu meist Romane ab den späten 1920er Jahren mit Schwerpunkt Deutschland beziehungsweise vereinzelt literarische Texte aus Österreich wie jene von Joseph Roth, Franz Kafka, Franz Werfel oder Hermann Broch analysiert werden.² Hierbei handelt es sich mit wenigen Ausnahmen um fiktionale bzw. halbfiktionale Aufarbeitungen von Einzelschicksalen, die auf Schilderungen von

2 Vgl. bspw. Deupmann 2019. Umfassende Studien zur Heimkehrerthematik in der ungarischen Literatur- und Kulturwissenschaft sind bislang nicht vorgelegt worden.

Massenszenen tendenziell verzichten, obwohl diese auf Bahnhöfen, an Ausspeisungsstätten oder anlässlich der zahlreichen Demonstrationen 1918-1920 eine tägliche Erfahrung darstellten.³ Einen eigenen Strang innerhalb der Heimkehrerthematik bilden außerdem Untersuchungen zur physischen und psychischen Versorgung der Kriegsversehrten und Kriegsinvaliden auch im kultur- und wissenschaftsgeschichtlichen Kontext, wobei es sich hier neben Dokumenten aus dem medizinischen und juristischen Bereich wiederum um individuelle Krankheitsgeschichten handelt, was nicht zuletzt dem Erfolg der Freud'schen Psychoanalyse als individualpsychologischen Ansatzes zuzuschreiben ist.⁴ Ebenfalls auf Einzelporträts fokussiert, wiewohl mit weitreichenden Folgen für die gesamtgesellschaftliche Entwicklung in den Staaten der ehemaligen Mittelmächte, wird die Erfahrung des Krieges und der Heimkehr im Zusammenhang mit der Männlichkeitskrise und der anschließenden erneuten Militarisierung kultur- und literaturgeschichtlich untersucht.⁵ Insgesamt scheint also die Thematisierung der massenhaften Präsenz von Heimkehrern im urbanen Umfeld unmittelbar nach dem Krieg einen wenig erforschten Teilaspekt darzustellen und neben den wenigen phantastischen, den Krieg allegorisch verwertenden Romanen wie Karl Hans Strobls *Gespenster im Sumpf* oder Paul Bussons *J. A. E. den kleinen*, ephemeren Textsorten wie Feuilletons oder soziografisch inspirierten Berichten vorbehalten zu sein. Doch auch hier, wie zum Beispiel in den Skizzen und Genrebildern der Großmeister des österreichischen Feuilletons, Alfred Polgars oder Joseph Roths, zeichnet sich bereits die Tendenz ab, die für die spätere Belletristik insgesamt dominant werden sollte: Die Heimkehrer rücken fast ausschließlich als Einzeltypen in den Fokus,⁶ was durchaus auch für die

3 Jeweils ein Unikat in diesem Kontext stellen die Schilderungen der Maifeierlichkeiten der Räterepublik in Budapest 1919 (vgl. bspw. Kerekes / Teller 2007), bzw. gewisse Massenszenen in Gusztáv Rabs Roman *Mocsárláz* [Sumpffieber, 1923] und in Paul Zifferers *Kaiserstadt* dar.

4 Vgl. bspw. Nesselhauf 2018, insb. S. 77-92.

5 Vgl. bspw. Theweleit 1977 und 1978 und Hämmerle 2008.

6 Vgl. bspw. Polgar 1918 und Josephus [Roth] 1919.

Budapester Feuilletonisten der Zeit wie Ferenc (Franz) Molnár, Lajos (Ludwig) Biró oder Anna Szederkényi gilt. Insofern lässt sich nicht nur die Feststellung von Anette Graczyk, die Masse stelle ein eminentes „Erzählproblem“ dar,⁷ als durchaus stichhaltige Erklärung für diese Tendenz heranziehen, sondern auch das Argument von Stefan Jonsson oder Catherine Malabou, dass die jeweilige Thematisierung der Masse durch Krisen produziert sei und dass sie sich prinzipiell nicht repräsentieren lasse.⁸

Zum Massendiskurs aus begriffsgeschichtlicher und metaphorologischer Perspektive

Dass die diskursive Darstellbarkeit der Masse stets an Grenzen zu stoßen scheint, ist umso verwunderlicher, als sich die Topoi der Großstadtliteratur, die vielfach auf die Vermassung in den Metropolen verweisen, bereits nach der Aufklärung zu etablieren beginnen.⁹ Außerdem erlebt die Massenpsychologie, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ihren Anlauf nimmt,¹⁰ gerade nach dem Ersten Weltkrieg eine neue Konjunktur und eine bemerkenswerte Differenzierung, und zwar angefeuert durch militärpsychologische Einsichten und die Verwissenschaftlichung von gesellschaftsbezogenen Forschungen wie der Sozialstatistik. Diese Aufächerung bezieht sich vor allem auf die Unterscheidung zwischen geordneten und ungeordneten Menschenmengen: Wurde noch in Hyppolite Taines, Gabriel Tardes, Scipio Sigheles oder Gustave Le Bons Schriften die Masse als eine grundlegend unkontrollierbare, barbarische und destruktive Entität erfasst, so rückten mit der Erstarkung der Arbeiterbewegungen beziehungsweise mit den zunehmend positivistisch-empirisch ausgerichteten sozialwissenschaftlichen Disziplinen der Ordnungsgedanke und somit die

⁷ So der Titel von Graczyk 1993.

⁸ Vgl. Jonsson 2013, S. 248 und Malabou 2015, S. 26.

⁹ Vgl. Klotz 1969.

¹⁰ Vgl. Ginneken 1992.

Stratifizierbarkeit der Masse in den Fokus.¹¹ Eine weitere, aus aktuellerer Perspektive folgenreiche Verschiebung in der Imaginationsgeschichte der Masse lässt sich dann ab den 1980er Jahren detektieren: Die prinzipiell binären und hierarchischen Semantiken (wie irrationale Masse vs. rationale Einzelperson, Horde vs. Elite, organisierte vs. unorganisierte Masse) werden durch kollektiv-emanzipatorische sowie populistische Charakteristiken wie jene des Netzwerks, des Schwarms, der Vielheit (*multitude*) oder Versammlung (*assembly*) deutlich erweitert.¹² Gerade diese theorie- und kulturhistorisch durchaus folgenreiche Auffächerung bietet sich als ein Forschungsgegenstand an, der sich anhand der Grundsätze von Reinhart Kosellecks begriffsgeschichtlicher Konzeption sowie jener von Hans Blumenbergs Metaphorologie aufschlussreich analysieren ließe. Ohne auf die Einzelheiten der beiden Theoriestränge einzugehen, sollen hier lediglich jene Momente hervorgehoben werden, die sich als zentrale Fragen bezüglich des Massenbilds der Kriegsheimkehrer umsetzen lassen.

Das von 1972 bis über fünfundzwanzig Jahre hinweg bearbeitete achtbändige Lexikon *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon der politisch-sozialen Sprache in Deutschland* beabsichtigte die Erklärung jener grundlegenden historischen Begriffe, die seit der Aufklärung paradigmatisch geworden waren, und überwand dabei die Grenzen und Methoden der Ideen- und Problemgeschichte.¹³ Unter Grundbegriffen verstanden Reinhart Koselleck und seine Mitautoren keine einzelnen Wörter, sondern Bedeutungszusammenhänge, die nicht immer einer konkreten lexikalischen Einheit entsprachen, sich jedoch als ausschlaggebend für das historische Denken erwiesen. Der Begriff der Masse wurde beispielsweise auch nicht als eigenständiger Ausdruck, sondern in einem umfassenden Artikel über den Bedeutungswandel von „Volk, Nation, Nationalismus, Masse“ untersucht, wobei sich die ‚Masse‘ vor allem im frühen 20. Jahrhundert als ein besonders

11 Vgl. McClelland 2011, Doetsch / Wild 2020 und Teller 2024.

12 Vgl. Thacker 2004 und Badiou u. a. 2016.

13 Zu theoriegeschichtlichen und institutionellen Details vgl. Müller / Schmieder 2016.

geschichts- und ideologieträchtiger Begriff mit höchst inkonsistenten Semantiken verorten ließ.¹⁴ Die Signifikanz derartiger semantischer Bündel lag für Koselleck einerseits darin, dass die jeweilige Begriffsverwendung nicht nur als Indikator für historische Erfahrungen, sondern auch als Artikulierung von Erwartungen gelesen werden konnte, also im Sinne eines Erfahrungs- und Erwartungshorizontes, der sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft wies. Andererseits ging Koselleck davon aus, dass die Aufklärung als Epoche der Transformation vier strukturelle Veränderungen einleitete, die in der Demokratisierung der Bedeutungsinhalte (der Erweiterung des Begriffsgebrauchs), in der Verzeitlichung (der Aufladung mit Erwartungen und Zielen), in der Ideologisierbarkeit und in der Politisierbarkeit erkennbar wurden; diese fungieren als heuristische Modelle für die Beschreibung des Bedeutungswandels.¹⁵ In der Analyse der semantischen Modifikationen spielen demnach nicht nur kommunikative Strukturen und die soziale Reichweite des Begriffsgebrauchs eine eminente Rolle, sondern auch Inklusions- und Exklusionsmomente sowie horizontale und hierarchische Wertverteilungen.¹⁶ Demnach dürften die Schilderungen der massenhaft präsenten Heimkehrer Inhalte mittransportiert haben, die auf die geschichtliche Erfahrung (beispielsweise jene von Revolutionen oder Massenprotesten) ebenso hindeuteten wie auf Annahmen bezüglich zukünftiger Handlungsweisen (ob sich die Masse in irgendeiner Form disziplinieren lasse oder als ungeordnete Entität weiterbestehen würde). Dazu gesellt sich die (demokratie)politische und ideologische Indienstnahme wie auch die projektive Aufladung des Begriffs in einer Vielzahl von Diskursen, die stets mit Selbst- und Fremdpositionierungen operieren und bei denen die Inklusivität oder Exklusivität, die Innen- oder Außenperspektive entscheidend sein kann. Selbst wenn Koselleck die Untersuchung von bildlicher oder metaphorischer Begriffsverwendung nicht fremd war, wurde diese im

14 Vgl. Koselleck u. a. 1992, S. 415-420; zu einem erweiterten historiografischen Überblick der ‚Masse‘ vgl. Middendorf 2013.

15 Vgl. Koselleck 1972a und 1972b.

16 Auch zur Theorieentwicklung vgl. umfassend Kollmeier 2012.

Lexikonprojekt eindeutig in den Hintergrund gedrängt. Dass dies als durchaus problematisch empfunden wurde, fand in der historiografischen Arbeit Kosellecks außerhalb des Lexikons seinen Niederschlag.¹⁷ Noch stärker artikuliert sich der Anspruch, der Signifikanz von Metaphern in der Theoriegeschichte Rechnung zu tragen, im Œuvre seines älteren Philosophenkollegen Hans Blumenberg. Dieser arbeitete seit 1957 daran, die Metapher als „Vorfeld des Begriffs“ zu konturieren, um den „Aggregatzustand“, in dem der Begriff plastischer und empfindlicher für das Unausprechliche sei und weniger durch die verfestigten Formen der Tradition beherrscht werde, philosophiegeschichtlich produktiv zu machen.¹⁸ Demnach war für Blumenberg auch das Verhältnis von Begriffsgeschichte und Metaphorologie als „Dienstbarkeit“ zu definieren: Letztere suche

an die Substruktur des Denkens heranzukommen, an den Untergrund, die Nährlösung der systematischen Kristallisationen, aber sie will auch faßbar machen, mit welchem „Mut“ sich der Geist in seinen Bildern selbst voraus ist und wie sich im Mut zur Vermutung seine Geschichte entwirft.¹⁹

In diesem Gedanken ist unschwer die Vorstellung jener Temporalität zu erkennen, die Koselleck als Gleichzeitigkeit des Erfahrungs- und Erwartungshorizonts formulierte, deutlich ist jedoch auch, dass der Historiker die latenten Bedeutungen als im begrifflichen Rahmen erfassbar ansah, während Blumenberg die vorweggenommenen Semantiken in den Bereich der Metaphern verwies. Selbst wenn die Methode aus Blumenbergs prinzipiellen Überlegungen jener der Koselleck'schen historischen Semantik an Stringenz nicht nahekommt, so erweist sich doch die Metaphorologie als verwandt mit dem begriffsgeschichtlichen Ansatz. Wohl nicht zufällig haben bereits einige Forscher auf die produktive

17 Vgl. Brandt / Hochkirchen 2021.

18 Vgl. Blumenberg 1957.

19 Blumenberg 1960, S. 11 (Hervorhebungen von K. T.).

Kombinierbarkeit der beiden Zugänge hingewiesen.²⁰ In diesem Sinn lässt sich die begriffsgeschichtliche Konturierung der Masse durchaus mit einer Analyse ergänzen, die dem begleitenden rhetorischen Instrumentarium, insbesondere den Metaphern und Vergleichen, Rechnung trägt und somit auch weitere semantische Schichten zutage fördert, die dem Massenbegriff eigen sind. Hier lässt sich, wie im Folgenden sichtbar wird, auch Elias Canettis Symbolregister aus *Masse und Macht* als produktive Ergänzung zum Deutungsspektrum des Massenbildes heranziehen.

Urbane Masse und die Naturkraft Wasser

Bereits in den literarischen Städtedarstellungen des 19. Jahrhunderts scheint die Masse eine Herausforderung zu sein, wobei sie tendenziell als Naturgewalt aufgefasst wurde, die, oft mit dem wallenden Meer oder strömenden Fluss verglichen, mit unkalkulierbaren Handlungspotenzialen ausgestattet war und daher als bedrohlich und deindividualisierend wahrgenommen wurde (man denke nur an Victor Hugos oder Emile Zolas Paris-Romane²¹ oder an Edgar Allen Poes Klassiker *Der Mann der Menge*).²² Ergänzt durch die Traumata der revolutionären Ereignisse Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa wird dieser Diskursstrang weiterverfolgt, und zwar in den einflussreichen Studien von bereits erwähnten Autoren wie Taine, Tarde, Sighele oder Le Bon. So unterschiedlich ihre Zugänge auch sein mögen, gemeinsam ist ihnen nicht nur der Hang zur elitären Argumentation und zur Kriminalisierung von Massen, sondern auch ein die Elementarkräfte beschwörendes sowie biologistisches Bildreservoir, wie zum Beispiel bei Le Bon:²³

²⁰ Vgl. bspw. Palti 2010 und Lassen 2010.

²¹ Vgl. bspw. Klotz 1969, S. 124-166 und 194-253.

²² Zu Kontinuitäten der epistemischen Wassermetaphorik vgl. Schult 2021.

²³ Vgl. Gamper 2007, S. 355-434.

Die psychologische Masse ist ein unbestimmtes Wesen, das aus ungleichartigen Bestandteilen besteht, die sich für einen Augenblick miteinander verbunden haben, genau so wie die Zellen des Organismus durch ihre Vereinigung ein neues Wesen mit ganz anderen Eigenschaften als denen der einzelnen Zellen bilden.²⁴

Die Masse sei außerdem eine infektiöse und destruktive Kraft, die beliebig manipulierbar und irrational sei, wobei sie wie die Mikroben in einem Organismus die Zersetzung des Körpers der Gesellschaft beschleunige. Und selbst wo die Masse als positiver, geschichtsträchtiger Akteur auftritt, handele sie völlig unbewusst und kontingent.²⁵ Die Arbeiterbewegungen seit Marx und Engels imaginieren ihre Massenbasis konträr zu diesem Konzept: Die Masse bestehe, sobald sie zum Bewusstsein komme, aus solidari-schen, emanzipierten Subjekten (aus Proletariern), die sich zu-gunsten der sozialen Gerechtigkeit hierarchisch organisieren und zuweilen auch mit Gewalt für dieses Ziel einsetzen.²⁶ Dazu gesellen sich Bilder der Natur, vor allem solche, die Festigkeit und Robustheit vermitteln, beispielsweise Gesteine wie Erz oder Eisenerz, feste Mauern usw., die auch bewusste menschliche Interventionen nahelegen.²⁷ Doch obwohl diese biologistisch-destruktiven und konstruktivistischen Bilder sehr unterschiedlich sind, treffen sie sich in einem Punkt, nämlich darin, dass die Masse stets aus einem externen Blickwinkel und von einer erhöhten Warte aus theoretisiert und ihr ein exklusives ideologisches Motiv angeheftet wird. Angesichts dieser beiden dominanten Stränge des Massendiskurses warten literarische und feuilletonistische Darstellungen mit Ansichten auf, die diese Bildreservoirs zum Teil bekräftigen, zum Teil aber relativieren.

„Auf allen Wiener Bahnhöfen sieht es jetzt ungefähr so aus, aber am stürmischesten staut sich der Strom der großen Heimkehr auf den vier Bahnhöfen, die die letzten Ausläufer der Fronten sind

²⁴ Le Bon 2009, S. 33.

²⁵ Ebd., passim.

²⁶ Vgl. dazu umfassend Günzel 2004, insb. S. 119-126.

²⁷ Vgl. Jonsson 2013, insb. S. 211-246.

[...].²⁸ Dieses Zitat von einem der einflussreichsten Wiener Feuilletonisten der Zeit, Ludwig Hirschfeld (1882-1942?),²⁹ steht einerseits paradigmatisch für die traditionelle, gar stereotype Darstellung von Menschenmassen, nämlich für ihren Vergleich mit großen, fließenden oder wallenden Wassermengen. Selbst wenn Hirschfeld dieses Bild nicht weiter bemüht, so wird doch aus dem Kontext ersichtlich, dass es hier keineswegs um das Gewaltpotenzial des Elements Wasser geht, sondern im Gegenteil, um aufgestaute Wassermengen, die schmerzhaft-melancholische Empfindungen hervorrufen. Hirschfeld geht dann noch einen Schritt weiter, um gegen einen Standpunkt zu argumentieren, der zu dieser Zeit vor allem im rechtskonservativen Lager dominant war:

Wenn man sie [die heimkehrenden Soldaten] jetzt auf den Bahnhöfen sieht, da erscheint einem die Angst des von wilden Gerüchten beunruhigten Hinterlandes vor den zurückflutenden Massen einigermmaßen übertrieben. Die unberechenbare Masse ist vielleicht nie so gefährlich wie der berechnende Einzelne [...]. Der Rummel, der Andrang und das Durcheinander sind natürlich viel heftiger als in den Wochen der Mobilisierung, aber man spürt den friedlichen Sinn des Ganzen.³⁰

Die Andeutung „wilde Gerüchte“ bezieht sich auf die besorgten Stimmen jener rechtskonservativen, deutschnationalen und antisemitischen Meinungsmacher, die in den Heimkehrern aus Russland schon seit der Oktoberrevolution nichts anderes als Importeure bolschewistischer Aspirationen und somit ein Gewaltpotenzial sahen.³¹ Aktuellen Anlass konnte dazu nicht nur die am 30. Oktober 1918 erfolgte Gründung der Roten Garde geben, einer radikal linken paramilitärischen Gruppierung unter Korporal Haller und dem als „rasender Reporter“ prominent gewordenen Egon Er-

28 Hirschfeld 1918, S. 2. Das Feuilleton wurde mit einer geringfügigen Änderung in einer Feuilletonsammlung wieder veröffentlicht (Hirschfeld 1921).

29 Zu Hirschfelds Positionen während des Kriegs vgl. Pfoser 2020.

30 Hirschfeld 1918, S. 2.

31 Vgl. dazu umfassend Leidinger / Moritz 2003.

win Kisch,³² sondern auch die sogenannte Asernrevolution in Budapest am 30. und 31. Oktober, an der zahlreiche heimgekehrte Soldaten teilnahmen, wobei es sich um einen durchaus friedlichen bürgerlich-sozialdemokratischen Umschwung handelte.³³ Die vorsichtige Formulierung Hirschfelds wie auch die Abschwächung der Naturgewalt Wasser sind als Indizien zu lesen, dass die „Neue Freie Presse“, die liberal-konservative Tageszeitung Österreichs schlechthin, sich auf einem abwartend-neutralen Standpunkt zurückziehen wollte und gewissermaßen ein biederes Bild der demobilisierten und auch demoralisierten Heimkehrer zu vermitteln suchte. Nicht ohne moralisierend-romantisierendem Unterton schließt denn auch Hirschfelds Panoramabild der Bahnhöfe mit der folgenden Passage:

Ganz still vollzieht sich die Heimkehr der Soldaten. Sie finden alle ihren Weg nach Hause, wenn auch niemand da ist, der nach höheren strategischen Absichten und Plänen über das Menschenmaterial disponiert. Das Menschenmaterial ... was für ein häßliches Wort das ist und wieviel Geringschätzung für das Einzelschicksal und das Einzelleben daraus spricht. Hier, auf dem Bahnhof, empfindet man das auf einmal deutlicher als je, jetzt, wo die Soldaten heimkehren, wo sich das Menschenmaterial wieder in einzelne Menschen auflöst. Nie wieder dürfen Zeiten wie diese kommen. Nie wieder darf es Menschenmaterial geben. Nur Menschen – das genügt.

Die Formel scheint demnach recht simpel zu sein: Die offensichtliche Friedfertigkeit der wie Wassermassen zurückströmenden Frontsoldaten und Kriegsgefangenen ergibt sich daraus, dass die deindividualisierende Massenhaftigkeit eindeutig der abgeschlossenen Gewaltperiode des Kriegs zugerechnet und durch ein recht naives Bild des Individuums ersetzt wird. Als bemerkenswert und mit Bezug auf die begriffsgeschichtliche Heuristik als relevant erscheint dabei, dass die Reflexion auf die Menschenmenge aus der

32 Zur literarischen Aufarbeitung vgl. Wolf 2018.

33 Neben zahlreichen ungarischsprachigen Abhandlungen vgl. auch Siklós 1988, S. 13-64.

Position eines sich als empathisch inszenierenden Berichterstaters erfolgt: Die traditionelle Außenperspektive wird zwar beibehalten, ihre Exklusivität jedoch nicht – beispielsweise im Sinne Le Bons – stark gemacht. Dieser externe Blickpunkt lässt sich nämlich durchaus nicht auf einer höheren Warte verorten, sondern auf der Ebene der geschilderten Menschengruppen, gleichsam auf einer Augenhöhe mit ihnen, wodurch die Darstellungsweisen des 19. Jahrhunderts mit ihren starken Hierarchien deutlich modifiziert werden.

Budapester Feuilletons aus dieser Zeit zeichnen allerdings ein abgewandeltes Bild, alleine deshalb, weil die Asernrevolution Ende Oktober und ihre Folgen bereits wirksam waren. Wie erwähnt, ging diese bürgerlich-sozialdemokratische Umwälzung zumindest in Budapest, ähnlich wie später die Ausrufung der Republik in Wien, ohne größere Ausschreitungen vor sich und resultierte in einer neuen Aufstellung der urbanen Massen.³⁴ Die Neubildung der Regierung wurde von Demonstrationen und größeren Menschenansammlungen begleitet, an denen etliche Schichten der Stadtbevölkerung, inklusive Tausender von ehemaligen Kriegsgefangenen und demobilisierten Soldaten verschiedener Nationen teilnahmen. Das solcherart umgewandelte Bild der Donaumetropole fand in detailreichen Berichten und zeitnahen feuilletonistischen Bearbeitungen seinen Niederschlag, darunter in kürzeren und längeren Reflexionen von Ernő Szép (1884-1953), einem sozialkritischen Kaffeehausliteraten und einem der populärsten Feuilletonisten der Zeit, der in der auflagenstarken Boulevardzeitung „Az Est“ (Der Abend) regelmäßig die Tagesereignisse kommentier-

34 In der Provinz kam es allerdings zu mehreren Zusammenstößen zwischen Aufständischen und Staatsorganen, und der 31. Oktober ging auch als Tag eines signifikanten politischen Mordes in die Geschichte ein: István Tisza, der ehemalige Ministerpräsident und Verfechter des Kriegseintritts und der konstitutionellen Monarchie, wurde in seiner Budapester Villa erschossen (zuvor gab es bereits drei – teils nicht ausgeführte, teils vereitelte – Attentate auf ihn); vgl. Siklós S. 55-58 und Vermes 1985, S. 495-540.

te.³⁵ Anlässlich der Ausrufung der Republik durch die Organisationen der Nationalräte in der Kuppelhalle des Parlaments fand eine Kundgebung von spontan und organisiert versammelten Massen am Kossuth-Platz statt, die auch der Journalist Szép auf seinem Weg zum Parlament durchqueren musste:

Um drei viertel elf bohrte ich mich am Ende der Alkotmány-Straße wie ein äußerst schwacher Torpedo in die Menge. [...] Wir waren dort zwischen den Körpern eingequetscht, schwebten in der Luft. Ich dachte, meine Brust sei gebrochen. Mein Arm war nicht zu finden. Von dem Druck fühlte ich, als wären meine beiden Augen herausgedrückt. Ich erstickte in der Mitte des Meeres. Ich war mitten in die zusammengepresste Menschheit gepfercht, in die lebendige Menschheit [...]. [...] Wie ein Sterbender im Wasser erinnere ich mich daran, dass ich mich nach rechts oder links entfernte, unter dem fernen Druck der anderen Körper.³⁶

Selbst wenn Szép wie seine Zeitung grundsätzlich mit den republikanischen Zielen der Massenerhebung sympathisierte und obwohl der bei Szép gewohnte ironische Duktus in der Gesamtschilderung nicht zu überhören ist, kommt sein Befremden gegenüber den zur Feier strömenden Menschenmassen hier eklatant zum Ausdruck. Als Teil in der zum Parlament ziehenden Menge inszeniert sich der Feuilletonist als ohnmächtigen Einzelnen, der zum Kampf mit dem Element Wasser gezwungen wird. Das Wasser scheint hier, im Gegensatz zu Hirschfelds Darstellung, Leib und Leben zu bedrohen und jene Eigenschaft zu entbehren, die Elias Canetti in seiner anthropologischen Studie *Masse und Macht*, inspiriert durch die Weimarer Inflationsjahre, den Wiener Justizpalastbrand 1927 und die Erlebnisse während des Nationalsozialismus,³⁷ für das Bild der Masse als Meer hervorstrich, nämlich,

35 Vgl. Purcsi 1984, S. 57-71; zu seiner pazifistischen Publizistik in den ersten Kriegsjahren vgl. Bognár 2016.

36 Szép 1918.

37 Vgl. Kuhnau 1996, S. 24-37; zu einer metaphorologisch angelegten Studie über Canettis *Masse und Macht* vgl. Scott 1999.

dass es ein „Kraftgefühl, einen Schwung [abbildet], den sie [die anderen in der Masse] einem eben dadurch alle gemeinsam geben“³⁸. Die Beschreibung von Szép weicht nicht nur von dieser Canetti'schen Innenansicht ab, sondern sticht auch unter den zeitgenössischen Darstellungen heraus, selbst wenn diese nicht zur Wassermetapher greifen: Berichte und Feuilletons der Oktober- und Novembertage, die die Straßenszenen vorwiegend aus einer externen Perspektive rekapitulieren, akzentuieren durchwegs die feuchtfrohliche Verfassung der revolutionären Massen, die in gegenseitigem Einvernehmen die anbrechende politische Umgestaltung des Landes begrüßen.³⁹ Ein weiteres Alleinstellungsmerkmal dieses Textes ist, dass der Blickwinkel in der Fortsetzung um einen externen Standpunkt ergänzt wird, nämlich um den Blick von oben nach unten, dessen sich der Feuilletonist nach der Ankunft an den Treppen des Parlaments bedient:

Wie könnte ich nur auszudrücken versuchen, [...] was es ist, das ich das sehe, das hier, diese hunderttausend oder mehr Menschenköpfe auf einem Acker. Tatsächlich sah einmal ein großes Mohnblumenfeld auf einem Anwesen ähnlich aus wie dieses hier. Nicht dies kam mir zuerst in den Sinn, nein. Ein ungerechtfertigter, falscher Eindruck kam mir in den Sinn, als ich hinunterschaute. Es war gelb, blassgelb, beängstigend, und alles lief so zusammen, dass es in mir einen leichten Schwindel verursachte. Die ungeheure Vielzahl von menschlichen Gesichtern erstreckte sich horizontal. Kalter Tod kam mir in den Sinn, überraschend, es war, wie wenn ich das Foto von aufeinander gestapelten Schädeln in einer illustrierten Zeitschrift sähe. Für einen Moment türmten sich die gelben Gesichter in meinen verwirrten Augen hoch in die Luft hinauf. Auf den Köpfen der Männer konnte man kaum Hüte sehen, diese vielen kahlen Köpfe müssen den falschen Eindruck eines Schädelstapels verursacht haben. Diese sind hier der Mensch, hier unten.⁴⁰

38 Canetti [1960] 2015/2016.

39 Vgl. u. a. Zs. Sz. 1918, D. K. [Dezső Kosztolányi] 1918, Anonym 1918.

40 Szép 1918.

Diese Beschreibung aus der Außenperspektive beschwört zum einen die auch medial vermittelte Kriegserfahrung des massenhaften Sterbens, den nivellierenden und homogenisierenden Effekt des Todes herauf, zum anderen aber wird die Vorstellung der Masse als Trägers des Letalen relativiert, indem sie als falsches Bild ausgewiesen wird und Szép nicht ohne melancholisches Pathos im Bild des Mohnblumenfeldes durch den Kollektivsingular „der Mensch“ doch noch das Humane der Masse zu retten versucht. Wenn Canetti in seinem Symbolregister auf Kornfelder als Platzhalter für Massenbilder hinweist, so hat dies vergleichbare Momente mit Széps Schilderung: Die „Gleichheit des Menschen vor dem Tod“ werde „gern im Bilde des Kornes gesehen“, wobei dieser Tod „den gemeinsamen in der Schlacht“ bedeute. Darüber hinaus besitze das Korn eine „geheimnisvolle Fähigkeit“, „sich wieder aufzurichten“, wobei seine „vollen Ähren“ wie „schwere Häupter“ seien, die einem je nach Windrichtung zunicken oder sich abwenden.⁴¹ Was sich in diesem Zusammenhang mit der ungenauen ideologischen Positionierung der demonstrierenden Masse bei Szép als wesentlich definieren lässt, ist, dass der Anlass der republikanischen Neuordnung vollständig ausgeblendet wird und diese vielmehr durch anthropomorphisierende Verfahren im Menschsein als anthropologischer Konstante neutralisiert wird. Der Weg von der Gewaltsamkeit der aquatischen Masse und dem Totenvergleich zum Mohnblumenfeld weist schlussendlich in eine ähnliche Richtung, wie sie Hirschfeld einschlägt, nämlich dahin, „den Menschen“ als pazifizierenden Fluchtpunkt ohne ideologische Fixierung und jenseits der Masse mit ihrem Gewaltpotenzial heranzuziehen.

Von der verblüffenden Zähigkeit der Wassermetaphorik zeugt auch das Feuilleton von Rudolf Jeremias Kreutz (eigentlich Rudolf Križ, 1876-1949), dem aus einem Offizier zum Pazifisten gewandelten Journalisten und Schriftsteller, dessen Antikriegsroman *Die große Phrase* von 1917 erst 1919 in deutscher Originalsprache erscheinen konnte.⁴² Vermutlich waren es die Publikation die-

⁴¹ Canetti [1960] 2015/2016.

⁴² Vgl. u. a. Kreindl 2002; zum literarischen Antikriegsdiskurs in Österreich vgl. Polt-Heinzl 2016.

ses Romans und seine durchaus positive Besprechung in der liberaldemokratischen Tageszeitung „Die Zeit“,⁴³ die Kreutz die Türen zu diesem Blatt öffneten: Zuvor als satirischer Lyriker und Kommentator des anspruchsvollen Witzblattes „Die Muskete“ tätig, konnte Kreutz seine tagesaktuellen essayistischen Reflexionen nun auch in dieser Zeitschrift platzieren, zumindest bis zu ihrer Einstellung im August 1919. Bereits der Auftakt seines Feuilletons *Heimkehrer* mobilisiert die Metapher des Wassers:

Nun sickern sie schon das vierte Jahr aus grausamer Ferne zu uns herüber. Ein brausender Strom, waren sie einst ins Feld geflossen, in Bächen rieselten sie später nach Sibirien, nach Turkestan, in französische, italienische und englische Barackenlager. Als armselige Tropfen finden sie zu uns zurück.⁴⁴

Der brausende Strom, die rieselnden Bäche und schließlich die armseligen Tropfen als Bilder für Soldatenschicksale werden als rhetorische Figuren zwar nicht weiter ausgeführt, geben jedoch die Dramaturgie des Feuilletons vor. Kreutz beschreibt nämlich die stufenweise Verrohung der Kriegsgefangenen, ihre unterschiedlichen Überlebensstrategien je nach Temperament, und plädiert schließlich dafür, die als barbarisch angesehenen „Wilden“, wenn sie nun heimkehren, nicht als blanke numerische, bürokratisierte Zeichen, sondern als Individuen wahrzunehmen, die Versorgung und Arbeitsmöglichkeiten brauchen.⁴⁵ Diese Dreiteilung – Strom, Bach und Tropfen – findet ihre Entsprechung in Canettis Ansatz: „Sie [die Tropfen] allerdings sind isoliert, sie sind nur Tropfen, wenn sie untereinander nicht zusammenhängen, ihre Kleinheit und Vereinzeltheit hat etwas Ohnmächtiges.“⁴⁶ Auf diese Dissoziation, die auf die vermeintliche nationale Einheit zu

43 Vgl. Greinz 1919.

44 Kreutz 1919a, S. 1. In einem etwas früheren Feuilleton legt Kreutz Zeugnis von seiner Vorliebe für aquatische Metaphern ebenfalls ab; vgl. Kreutz 1919b.

45 Vgl. Kreutz 1919a, S. 2.

46 Canetti [1960] 2015/2016.

Kriegsbeginn folgt, reimt sich der ideologiekritisch gemeinte Schlusssatz des Kreutz'schen Feuilletons, nämlich dass „die Heimkehrer zurecht mit gleicher Skepsis nach rechts und links schauen“⁴⁷. Insgesamt legt die Gesamtschau des Feuilletons nahe, dass die als homogen anzusehende und ideologisch-politisch eindeutig zu positionierende Masse der Kriegsteilnehmer nach der Rückkehr als eine Entität anzusehen und jenseits der Massenhaftigkeit zu definieren sei: Sie bestehe nunmehr aus Einzelpersonen mit jeweilig spezifischen Schicksalen und Bedürfnissen, die gegenüber einer ideologischen Indienstnahme wohl immun werden. Insofern und mit Bezug auf die vorangehenden Feuilletons von Hirschfeld und Szép lässt sich eine Tendenz zur Modifikation und Differenzierung hinsichtlich der traditionellen Wassermetaphorik diagnostizieren: Sobald der Sprecher kein Teil der Wasser- beziehungsweise Menschenmassen ist, begegnen einem deren Elemente wie harmlose Tropfen, die in ihrer Ohnmacht und Hilflosigkeit auf ihr „Menschsein“ als Einzelpersonen zurückgeworfen und dadurch zugleich mit einer Aura des Humanen ausgestattet werden.

Wasser, Sumpf, Gespenster: Schluss

In weiteren, thematisch vergleichbaren Feuilletons lässt sich eine mit dem Bild des Wassers verwandte Metaphernkette detektieren, von der hier paradigmatisch und abschließend lediglich ein Beispiel erwähnt werden soll. Die nicht besonders komplexe Novelle des vor allem journalistisch und als Kritiker tätigen Jenő Miklós (1878-1934), die in einer der populärsten ungarischen Illustrierten der Zeit, der „Érdekes Ujság“ (Interessantes Blatt) erschien, lässt eine Begegnung mit demonstrierenden Kriegsinvaliden Revue passieren.⁴⁸ Der Text wird von der Ansicht des Zuges einer Menschenmenge gerahmt, die in die Budaer Burg mar-

47 Kreutz 1919a, S. 2.

48 Anfang 1919 fanden in beiden Städten mehrere Demonstrationen von Kriegsinvaliden statt, die gegen ihre mangelhafte staatliche Versorgung protestierten.

schiert, um ihren Forderungen nach besserer Versorgung Gehör zu verschaffen. Der Mittelteil zoomt gleichsam in Form eines Dialogs auf das Einzelschicksal eines ehemaligen Kameraden ein, um abschließend die Gruppe als Ganzes wieder in den Blick zu nehmen:

In den [nebenbei promenierenden] Menschen schwirrte ein neuer Aufbruch, Sehnsucht, Leben. Und dann ... aus der Fördö-Straße bog ein langer Zug auf sie zu. Als hätten die *Sümpfe* von Wolhynien und die steinernen Gräber von Doberdö ihre Toten vor die strahlende Sonne, vor das Lachen, vor das Leben geworfen. Diejenigen, die wir vergessen hatten. Es war *ein gespenstischer Zug* in der Mittagssonne. Sicher, gerade, hart. Hinter ihnen welche mit durchschossener Brust, mit ausgestülpten, löchrigen Brüsten. Sie schoben den Zug vor sich her. Dann alle Arten von Krüppeln. Durcheinander: solche mit durchlöcherter Kopf, einarmige, krumme, aber dicht, *in geschlossenen Reihen*. Endlose Reihen, unermessliche Schmerzen. [...] Ich konnte nicht länger. Ich stieg aus der Reihe aus und die Armada zog weiter. Wracks von Blinden, Lahmen, Verstümmelten und Lahmen. In Lumpen, bleich, leidend. Die stolze Armee der Kaiser, Feldherren, die Hölle des Krieges.⁴⁹

Die Bezüge zwischen dem Gespenstischen der Menge und der straffen Organisation des Marsches und insbesondere die sarkastisch-bissige Aufschlüsselung im Schlusssatz sorgen dafür, dass diese Beschreibung der Masse eine Stoßrichtung erhält, die von den vorhin zitierten Inszenierungen in dreifacher Hinsicht abweicht. Obwohl auch hier das Bild der Masse metaphorisch überhöht wird, erhält es erstens ein Moment der konkreten Individuierung, und zwar durch die eingeschobene Lebensgeschichte eines ehemaligen Kameraden, der in der Kolonne mitmarschiert. Zweitens sind hier nicht die mit der Wassermetapher einhergehende Homogenisierung und die Implikation der Gewaltsamkeit am Werk, und es handelt sich auch nicht um die Zellen einer Körpermasse, die, weil eigenschaftslos, beinahe beliebig mit Ideologemen

49 Miklós 1919, S. 12 (Hervorh. K.T.).

aufgeladen werden können,⁵⁰ sondern um eine geordnete Marschkolonne, die aus Kriegskrüppeln mit ihren jeweiligen physischen Mängeln besteht. Drittens, und dies erweist sich für das Bildreservoir der Heimkehrerthematik als durchaus paradigmatisch, werden die Kriegsinvaliden mit dem Bild des Sumpfes und der Gespenster in Verbindung gebracht: Die Rückkehr aus der Fremde, die mit einem konstant feuchten Gelände, mit tödlichem Morast und Schmutz parallelisiert wird, gestaltet sich gespenstisch, als wäre die Erscheinung der Heimkehrer im Stadtbild die Manifestation eines im schlammigen Untergrund Verdrängten und Totgeglaubten.⁵¹ Dies steht im Einklang mit der Diagnose von Sarah Mohi-von Känel, die die Figur des Freud'schen Unheimlichen im Heimkehrerdiskurs analysiert hat: „[...] unzählige literarische Texte über Kriegsrückkehrer [generieren] ihre Ästhetik des Schauerlichen an der Omnipräsenz des Gespenstischen“, wobei „Gespenster und Momente des Unheimlichen [...] als Katalysator [fungieren], durch den sich die Texte je nachdem ob die Schwelle wieder zu einer Grenze verfestigt oder als Übergang offen bleibt, in restitutive oder revolutionäre Narrative transformieren“⁵². Anders und auf die zitierten Feuilletons gewendet: Die Metapher des Wassers, sei es als homogene Entität oder aus einzelnen Elementen – Tropfen – bestehend, legt nahe, dass die heimkehrenden Massen eine Naturerscheinung darstellen und somit, im Einklang mit Roland Barthes' Einsichten hinsichtlich der bürgerlichen ideologisch-mythologischen Redeweise, einer vom Menschen unabhängigen

50 Dies ist wiederum ein weit verbreiteter und vor allem mit Bezug auf die infektiöse Manipulierbarkeit der Masse eingesetzter Topos; vgl. K. Horváth 2023. Konkret lässt er sich auch auf die Angst vor Seuchen beziehen, deren Eindämmung die Staaten durch die Verpflichtung der Kriegsheimkehrer, sich in Demobilisierungslagern vor ihrer tatsächlichen Rückkehr ins Zivilleben aufzuhalten, zu erreichen versuchten.

51 Ein Hinweis auf diesen Sachverhalt findet sich auch schon bei Hirschfeld (1918, S. 1): „Aber jetzt, wo alles, was vorgestern noch unerbittliche Wirklichkeit war, plötzlich gespensterhafte Vergangenheit geworden ist, da werden die qualvollen Eindrücke, die bitteren Erinnerungen aufs neue lebendig.“

52 Mohi-von Känel 2018, S. 69 und S. 77.

Sphäre zugewiesen werden, in der restitutiv „die Geschichte in Natur verwandelt“⁵³ wird. Kurzum, die Natürlichkeit impliziert, dass kein Spielraum für menschliche Interventionen vorhanden war und ist, und somit bedienen diese Texte trotz ihrer gegensätzlichen Beteuerung einen Opfermythos, als wären Krieg und Zerstörung des „Menschenmaterials“ keine von Menschen herbeigeführten Tatsachen. Im abschließenden Textbeispiel aber erfolgt durch die Bilder von Sumpf und Gespenstern beziehungsweise durch das geordnete Auftreten der Menge sowie der gebotenen episodischen Innenansicht eine Annäherung der Menschenmassen an das sozial und geschichtlich Bestimmte, wenn auch Verdrängte, Unheimliche. Oder, wie Jonas Nesselhauf es formulierte: Der Heimkehrer werde „akut zu einem gesellschaftlichen Problem und in der historischen Rückschau zu einer unbequemen Figur, die Fragen der sozialpolitischen Verantwortung aufwirft.“⁵⁴

Diese unterschiedlichen feuilletonistischen Ausgestaltungen der massenhaften Konfrontation mit den Heimkehrern lässt insgesamt und durchaus im Sinne von Koselleck und Blumenberg die Einsicht zu, dass die dabei herangezogenen Metaphern auf Zusammenhänge hinzuweisen vermögen, die die schwierige Repräsentierbarkeit der Masse doch noch auf definierbare, nicht selten mit ideologischen und moralischen Merkmalen einhergehende Inhalte bringen.

Quellenverzeichnis

- Anonym: A forradalmi utca. Képek a városból [Die revolutionäre Straße. Bilder aus der Stadt]. In: *Az Újság*, 1.11.1918, S. 3-4.
- Badiou, Alain u. a.: *What Is a People?* Übers. Jody Gladding. New York: Columbia University Press 2016.
- Barthes, Roland: *Der Mythos heute* [1956]. In: ders.: *Mythen des Alltags*. Übers. Horst Brühmann. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 249-316.
- Blumenberg, Hans: *Licht als Metapher der Wahrheit*. In: *Studium Generale* 1957, S. 432-447.

53 Barthes 2010 [1956], S. 294.

54 Nesselhauf 2018, S. 21.

- Blumenberg, Hans: Paradigmen zu einer Metaphorologie. In: Archiv für Begriffsgeschichte 6/1960, S. 7-142.
- Bognár, Zsuzsa: Kriegsnarrativen im Pester Lloyd 1914-1916. (Anti)Kriegsromanen von Ernő Szécs. In: Szabolcs, János (Hg.): Umwandlungen und Interferenzen: Studien aus dem Bereich der Germanistik. Wien: Praesens 2016, S. 77-84.
- Brandt, Bettina / Hochkirchen, Britta: Einleitung. Reinhart Koselleck und das Bild. In: dies. (Hg.): Reinhart Koselleck und das Bild. Bielefeld: transcript 2021, S. 7-25.
- Canetti, Elias: Masse und Macht [1960]. München: Hanser 2015/2016, E-Buch.
- Deupmann, Christoph: Die verlorene Generation. Heimkehrer aus dem Ersten Weltkrieg in der deutschsprachigen Literatur. Heidelberg: Winter 2019.
- Doetsch, Hermann / Wild, Cornelia: Im Gedränge. In: dies. (Hg.): Im Gedränge. Figuren der Menge. München: Fink 2020, S. 1-15.
- Gamper, Michael: Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765-1930. München: W. Fink 2007.
- Ginneken, Jaap van: Crowds, Psychology, and Politics, 1871-1899. Lund: Cambridge University Press 1992.
- Graczyk, Annette: Die Masse als Erzählproblem. Unter besonderer Berücksichtigung von Carl Sternheims „Europa“ und Franz Jungs „Proletariat“. Tübingen: Niemeyer 1993.
- Greinz, Hugo: Die große Phrase. In: Die Zeit, MB, 1.1.1919, S. 1-2.
- Günzel, Stephan: Der Begriff der ‚Masse‘ in Philosophie und Kulturtheorie (I). In: Dialektik Nr. 2/2004, S. 117-135.
- Hämmerle, Christa: „Vor vierzig Monaten waren wir Soldaten, vor einem halben Jahr noch Männer ...“ Zum historischen Kontext einer „Krise der Männlichkeit“ in Österreich. In: L'homme. Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft 2/2008, S. 51-73.
- Hirschfeld, Ludwig: Die Heimkehr der Soldaten. Wiener Bahnhofbilder. In: Neue Freie Presse, 6.11.1918, S. 1-2.
- Hirschfeld, Ludwig: Die Heimkehr der Soldaten. Wiener Bahnhofbilder. In: ders.: Wo sind die Zeiten ... Zehn Jahre Wien in Skizzen. Wien / Berlin: Wiener Literarische Anstalt 1921, S. 221-227.
- Jonsson, Stefan: Crowds and Democracy. The Idea and Image of the Masses from Revolution to Fascism. New York: Columbia University Press 2013.
- Josephus [Roth, Joseph]: Barrikaden. In: Der neue Tag, 22.6.1919, S. 7.
- K., D. [Dezső Kosztolányi]: Forradalmi napló [Revolutionstagebuch]. In: Pesti Napló, 3.11.1918, S. 7.
- K. Horváth, Zsolt: Félelmetes tömegjárványok és járványos félelmetömegek. Ragályos beszédrendek a Szakadék Nagyszálló előcsarnokában [Angst einjagende Massenepidemien und epidemische Angstmassen. Ansteckende Redeweisen in der Vorhalle des Grand Hotel Abgrund]. In: Café Babel 84/2023, S. 40-59.
- Kerekes, Amália / Teller, Katalin: PraterStern. Das Budapester Stadtwäldchen 1919. In: Kerekes, Amália u. a. (Hg.): Pop in Prosa. Erzählte Populärkultur in der deutsch- und ungarischsprachigen Moderne. Frankfurt am Main: Lang 2007, S. 161-174.
- Klotz, Volker: Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin. München: Hanser 1969.

- Kollmeier, Kathrin: Begriffsgeschichte und Historische Semantik. Version 2.0. In: Docupedia-Zeitgeschichte, 29.10.2012, <http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.2.257.v2> [Zugriff am 8.1.2025].
- Koselleck, Reinhart: Begriffsgeschichte und Sozialgeschichte. In: Ludz, Peter Christian (Hg.): Soziologie und Sozialgeschichte. Opladen: Westdeutscher Verlag 1972a, S. 116-131.
- Koselleck, Reinhart: Einleitung. In: ders. (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 1: A-D. Stuttgart: Klett-Cotta 1972b, S. XIII-XXVII.
- Koselleck, Reinhart u. a.: Volk, Nation, Nationalismus, Masse. In: Brunner, Otto / Conze, Werner / Koselleck, Reinhart (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 7: Verw – Z. Stuttgart: Klett-Cotta 1992, S. 141-431.
- Kreindl, Doris: Rudolf Jeremias Kreutz (1876-1949). Journalist und Schriftsteller der Ersten Republik und des Austrofaschismus. Universität Wien, Diplomarbeit 2002.
- Kreutz, Rudolf Jeremias: Die Heimkehrer. In: Die Zeit, 11.5.1919a, S. 1-2.
- Kreutz, Rudolf Jeremias: Rhythmus der Faulheit. In: Die Zeit, 23.2.1919b, S. 1-2.
- Kuhnau, Petra: Masse und Macht in der Geschichte. Zur Konzeption anthropologischer Konstanten in Elias Canettis Werk „Masse und Macht“. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.
- Lassen, Frank Beck: „Metaphorically Speaking“ – Begriffsgeschichte and Hans Blumenberg's Metaphorologie. In: Pozzo, Riccardo / Sgarbi, Marco (Hg.): Eine Typologie der Formen der Begriffsgeschichte. Hamburg: Meiner 2010, S. 53-70.
- Le Bon, Gustave: Psychologie der Massen [1895]. Übers. v. Rudolf Eisler. Hamburg: Nikol 2009.
- Leidinger, Hannes / Moritz, Verena: Gefangenschaft – Revolution – Heimkehr. Die Bedeutung der Kriegsgefangenenproblematik für die Geschichte des Kommunismus in Mittel- und Osteuropa, 1917-1920. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2003.
- Malabou, Catherine: The Crowd. In: The Oxford Literary Review Nr. 1/2015, S. 25-44.
- Middendorf, Stefanie: Masse. Version: 1.0. In: Docupedia-Zeitgeschichte, 5.11.2013, <http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.2.32.v1> [Zugriff am 8.1.2025].
- Miklós, Jenő: A hadak útja [Weg der Heere]. In: Érdekes Ujság, 27.2.1919, S. 11-12.
- Mohi-von Känel, Sarah: Kriegsheimkehrer. Politik und Poetik 1914–1939. Göttingen: Wallstein 2018.
- Müller, Ernst / Schmieder, Falko: Begriffsgeschichte und historische Semantik. Ein kritisches Kompendium. Berlin: Suhrkamp 2016.
- Nesselhauf, Jonas: Der ewige Albtraum. Zur Figur des Kriegsheimkehrers in der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts. Paderborn: Fink 2018.
- Palti, Elias José: From Ideas to Concepts to Metaphors: The German Tradition of Intellectual History and the Complex Fabric of Language. In: History and Theory Nr. 2/2010, S. 194-211.
- Pfoser, Alfred: Die Wiener Feuilletonisten ziehen in den Krieg. Das Beispiel Ludwig Hirschfeld. In: Freise, Matthias / Dahlmanns, Karsten / Kowal, Grzegorz (Hg.): Krieg in der Literatur, Literatur im Krieg. Studien. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2020, S. 415-430.
- Polgar, Alfred: Rückkehr. In: Prager Tagblatt, 15.9.1918, S. 3.

- Polt-Heinzl, Evelyn: Der österreichische Antikriegsroman 1917-1936, <https://litkul-1920er.aau.at/themenfelder/der-oesterreichische-antikriegsroman-1917-1935/>
- Purcsi, Barna Gyula: Szép Ernő. Budapest: Akadémiai 1984.
- Schult, Anne: Wellen, Ströme, Fluten. Zur politischen Geschichte aquatischer Metaphern. In: geschichte der gegenwart, 11.4.2021, <https://geschichtedergegenwart.ch/wellen-stroeme-fluten-zur-politischen-geschichte-aquatischer-metaphern/> [Zugriff am 8.1.2025].
- Scott, David: Metaphor as Thought in Elias Canetti's *Masse und Macht*. Bern u. a.: P. Lang 1999.
- Siklós, András: Revolution in Hungary and the Dissolution of the Multinational State: 1918. Budapest: Akadémiai 1988.
- Sz., Zs.: Forradalmi napló. Estétől-délig [Revolutionstagebuch. Von Abend bis Mittag]. In: Az Ujság, 1.11.1918, S. 5-6.
- Szép, Ernő: Ott állottam az oroszlán mellett [Da stand ich neben dem Löwen]. In: Az Est, 19.11.1918, S. 5.
- Teller, Katalin: Blind Spots in Crowds, Masses, and Multitudes. Introductory Remarks. In: Central European Cultures Nr. 1/2024, S. 3-14.
- Thacker, Eugene. Networks, Swarms, Multitudes. In: CTheory 5/2004, <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14542>, <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14541> [Zugriff am 8.1.2025].
- Theweleit, Klaus: Männerphantasien. Bd. 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Frankfurt am Main: Roter Stern 1977.
- Theweleit, Klaus: Männerphantasien. Bd. 2: Männerkörper – zur Psychoanalyse des weißen Terrors. Frankfurt am Main: Roter Stern 1978.
- Vermes, Gabor: István Tisza. The Liberal Vision and Conservative Statecraft of a Magyar Nationalist. New York: Columbia University Press 1985.
- Wolf, Norbert Christian: Revolution in Wien. Die literarische Intelligenz im politischen Umbruch 1918/19. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2018.

Associate Prof. Dr. habil. Katalin Teller

ORCID ID: 0000-0002-7432-6789

Department of Aesthetics

Institute for Art Theory and Media Studies

Faculty of Humanities

Eötvös Loránd University

Múzeum krt. 6-8

1088 Budapest, HUNGARY

E-Mail: teller.katalin@btk.elte.hu

15. WENDELIN SCHMIDT-DENGLER LESUNG

*Tausend und ein Morgen (Ausschnitte)*¹

Ilija Trojanow

Suchfunktion im Sucher

Blasmusik unterm Balkon, rote Käppis, weiße Jacken, zugeknöpft bis oben hin, Schatten schief im Gleichschritt, sechs in einer Reihe in sechs Reihen, vorn der Staffeltab, stoßwärts die Standarte, Schatten wie Tornister am Rücken, Stech auf Schritt, eins-zwei, eins-zwei-drei-vier. Die Musik hält inne, bleibt stehen, pausiert. Cya lehnt sich über die Brüstung, sechs weiße Reihen, rot gepunktet, und tollende Kinder, ein Junge erwachsen mit Mütze und Stolz, Mädchen mit Hummeln im Hintern spielen Himmel und Hölle, aus der Stille setzt sich Ordnung in Bewegung, schau, was für eine Schau, sechs Tuben, auf der Straße, auf rechteckig behauenen Steinen, sechs mal sechs Stiefel fügen sich zum Bild, eins und zwei und, tragen es hinweg, eins-zwei-drei-vier, die Bläser lauter als der Jubel, hinter den Stößen Kadetten, bei Kräften, gymnastikuniformiert. Eine Nachbarin tritt hinaus auf den Balkon nebenan, ein Netz über struppigem Haar, graue Strähnen und Weckgläser aufgestapelt um sie herum. Cya drückt sich an die Hauswand, um nicht gesehen zu werden. Sie will nichts zu tun haben mit dieser Parade an einem sommerlich-sonnigen Tag. Sie will beobachten. Das ist nicht immer möglich. Ein Paukenschlag, ein Magenschlag, die Farben verwischt, Paare ohne Stiefel, fünf Instrumente und eine Stolpertuba, die Hosen zerrissen, die Käppis im Graben, drei-vier-eins, zwei dazwischen, der Staffeltab ein Gummiknüttel, alles zerläuft, ein zweiter Paukenschlag,

¹ Roman, erschienen Frankfurt am Main: S. Fischer 2023, S. 419, 509ff., 426, 422. In Abschnitten von Renata Cornejo ins Tschechische, Paola Di Mauro ins Italienische, Maria Endreva ins Bulgarische und Jelena Spreicer ins Kroatische übersetzt.

alles hechelt und hetzt, die Arme blutverschmiert, bricht ein junger Mann unterm Balkon zusammen, ein Angriff, gegen ...
Gegen wen? GOG schweigt.

Funkce vyhledávání v hledáčku

Dechovka pod balkonem, červené čapky na hlavě, bílé bundy, zapnutý až ke krku, stíny šikmo v řadě za sebou, po šesti v šesti řadách, vpředu taktovka, vedle vlajka, na zádech stíny jako batohy, pochodem vchod, raz-dva, raz-dva-tři-čtyři. Hudba ustává, přestává hrát, pauzuje.

Cya se naklání přes zábradlí, šest bílých řad s červenými puntíky a dovádějící děti, dospělý chlapec s čapkou na hlavě hrdě pne hrud', neposedné dívky hrající panáka, z ticha se dává do pohybu opět pořádek, podívej na tu podívanou, šest trumpet na ulici dlážděné kočičími hlavami, šestkrát šest holínek se semkne v obraz, raz a dva a, odnášejí ho s sebou, raz-dva-tři-čtyři, hlas trumpet hlasitější než jásot davu, za nimi kadeti vtěsně přiléhajících uniformách.

Na vedlejší balkón vychází sousedka, rozčuchané vlasy v síťce, stříbrné pramínky vlasů a kompotové sklenice navršeny kolem sebe. Cya se tiskne ke zdi, aby ji nebylo vidět. Nechce mít nic společného s tímto marš-pochodem v tento letní slunný den. Chce jen pozorovat. Ale to vždycky nejde. Úder na buben, úder do žaludku, barvy jsou rozmazané, pár nohou bez holínek, pět hudebních nástrojů a jedna klopýtající trumpeta, roztrhané kalhoty, čapky v příkopě, tři čtyři, raz, dva mezitím, místo taktovky gumový obušek, dav prchající do všech stran, další úder na buben, dav sotva popadá dech a prchá pryč, ruce od krve, mladý muž pod balkónem se hroutí, útok, proti...

Proti komu? GOG mlčí.

Die Zukunft ist ein Zug, den Cya und Samsil besteigen, um die große Stadt zu verlassen. An den Waggonen Bilder von Pferden, sonnigen Kruppen, wehenden Sicheln. Losungen aus dem Maschinenraum: „Legen wir den höchsten Gang ein!“ Oder „Bleiben wir fest auf den Schienen!“ In den Abteilen Menschen niedergedrängt. Der Zug, lang wie eine Allee, nimmt Fahrt auf. „Willkommen im Express der Geschichte“ sagt der Schaffner und zieht sogleich seine Uniform aus, um langer Unterhose zu erzählen von Abenteuern entlang der Gleise, währenddessen sich ein Jüglisch durch die Gänge windet, in seinem Korb jener Nachtmisch, den Samsil bei ihrer ersten Bewegung mit Fanny gekostet hat. Ein Samowar neben dem Abort köchelt unermüdlich. Die Enge ermöglicht jedes Gespräch. Etwa zwischen ausgemergelten Arbeitern, deren Augen vor Wut glühen, die Ränder darunter tief vor Enttäuschung. „Ein Huhn? Du bringst ein Huhn aus der Stadt ins Dorf? Verkehrte Welt. „Das ist ein proletarisches Huhn, es hat jede Menge Bewusstsein und wenig Fleisch auf den Rippen“. Das Lachen ruckelt durch den Waggon. Ein Kleinkind schläft an die Schulter seiner Mutter gelehnt. Einige Arbeiter spielen Karten, mit militärischen Orden als Einsatz. Als einer von ihnen alle Orden vor sich aufgehäuft hat, räumt er den Gewinn mit großer Geste zusammen, in seine Mütze hinein und zum Fenster hinaus. Der Zug schießt frischen Gelegenheiten entgegen.

Il futuro è un treno sul quale salgono Cya e Samsil per lasciare la grande città. Sui vagoni immagini di cavalli, groppe soleggiate, falci sventolanti. Slogan dalla sala macchine: "Mettiamo la marcia più alta!" Oppure: "Restiamo saldi sui binari!" Nei compartimenti persone stipate. Il treno, lungo come un viale, prende velocità. "Benvenuti sull'Express della storia", dice il controllore e subito si toglie la divisa per raccontare in mutandoni lunghi di avventure lungo i binari, mentre un ragazzo si destreggia tra i corridoi, nel suo cesto quel dolce che Samsil ha assaggiato durante il loro primo incontro con Fanny. Bolle senza sosta un samovar accanto al bagno. La vicinanza rende possibile ogni conversazione. Come tra operai dagli occhi infuocati di rabbia, le profonde occhiaie segnate dalla delusione. "Un pollo? Porti un pollo dalla città al villaggio? Mondo alla rovescia". "Questo è un pollo proletario, ha una quantità infinita di coscienza e poca carne sulle ossa". La risata si propaga per il vagone. Un piccolo dorme appoggiato alla spalla di sua madre. Alcuni operai giocano a carte, come posta in gioco: medaglie militari. Uno di loro, dopo averle ammucciate tutte davanti a sé, raccoglie con un gesto ampio la sua vincita, nel suo berretto e fuori dalla finestra. Il treno corre incontro a nuove opportunità.

es wieder zu versuchen

trotz Schlamm und Trommelfeuer, es ist geschehen, die Soldaten haben ihre Waffen niedergelegt und ihre Feldflaschen herausgezogen und dem Feind gereicht. Das Niemandsland ist zweisprachig. Die Soldaten vergleichen Schnaps und Wodka. Sie fragen, welchen Beruf hast du Kamerad, im richtigen Leben? Bäcker finden zueinander, und Bauern tauschen sich aus über Kartoffel und Topinambur, einige Schlucke weiter sprechen sie von ihren Liebsten, von einem Verlangen, das im Schützengraben zum Trugbild verkümmert, von verkratzter Sehnsucht mit dem Finger am Abzug. Ich hatte dich im Visier, Kumpel, und meine Liebste im Sinn. – Wäre es umgekehrt gewesen, wir hätten diese Pulle längst miteinander geteilt. – Wir sind nicht gierig! – Außer aufs Leben. – Recht hast du, und Hand aufs Herz, ich bin gierig wie kein Zweiter, ein ganzes Bataillon an Liebschaften. – Ich nur eine. – Na, wollen nicht zählen. – Zählen nicht, aber was für ein Verlust, wenn du mich erschossen hättest. – Stimmt, so wenig, wie du bislang erlebt hast. – Hab's mir aufgehoben, für später. – Ha, später, das ist ein Schwanz, der inwendig wächst, wenn du mich fragst, lieber zünftig als künftig. – Hoch die Pulle, bin froh, dass ich dich nicht erschossen hab. Die Soldaten staunen über sich selbst. Es war so einfach: Sie mussten sich nur anmaßen, selbst Frieden zu schließen.

Да опиташ пак

Въпреки калта и огъня след барабанныя сигнал, случи се, войниците свалиха оръжията си, извадиха манерките и ги подадоха на врага. Ничията земя е двуезична. Войниците сравняват ракия и водка. Питат каква професия имаш в истинския живот, друже. Хлебари се намират и събират и селските стопани обменят опит за картофи и земна ябълка, след няколко глътки говорят за любимите си, за желание, което в окопите се е спаружило до мираж, за раздран копнеж с пръст на спусъка. Бях те взел на мушка, приятел, и любимата ми в мислите. Ако беше обратно, щяхме отдавна да сме си поделили това шише. Не сме зажаднали! Освен за живот. Имаш право, и с ръка на сърцето, много съм зажаднал, няма втори като мен, цял батальон любовни връзки. Аз само една. Е, не искат да броят. Не броят, но каква загуба щеше да бъде, ако ме беше застрелял. Вярно, толкова малко, колкото ти досега си преживял. Запазил съм си го за после. А, после, това е член, който расте навътре, ако ме питаш, по-добре сега отколкото някога. Надигай бутилката, радвам се, че не те застрелях. Войниците се чудеха на себе си. Било е толкова просто: трябвало е да се осмелят сами да сключат мир.

Was Cya aufschnappt, was sie sich zusammenreimt, was sie spürt, bevor sie es versteht, ist die Spontanität. Auf jedem Pflasterstein, vor jedem Gebäude und an jeder Ecke unterhalten sich die Leute. Banner verkünden den Generalstreik. Ein Wort, das nach Plan und Planung anmutet. Es treibt sie hinaus auf einen großen Platz (GOG: Mit dem Namen Znamenskaja, ein Wink mit dem Laternenpfahl. Sieh an, GOG hat seinen Streik beendet), wie ein See voller Badender, die sich gegenseitig erzählen, was sie heute nicht arbeiten werden. Sie teilen einander mit, was sie nicht produzieren werden, was unerledigt bleiben wird. Und weil es so viele sind und weil sie sich gegenseitig mit ihren Beschreibungen anstacheln, köchelt es gewaltig auf diesem Platz. Ein Druckermeister hat sich einen Buchstaben auf die Hand gemalt, ein schönes großes A. „Bezahlt werden wir nach Buchstaben.“ „Klingt gerecht?“ „Mitnichten.“ „Wieso denn nicht?“ „Was ist mit den Zeichen?“ „Welche Zeichen?“ „Die Zeichen zwischen den Halbsätzen und am Ende der Sätze.“ „Ach, du meinst die Fragezeichen?“ „Ja, die meine ich, aber auch die Bindestriche und die Beistriche ...“ „Und die Ausrufezeichen, nicht? Wie jetzt! Wie hier!“ „Genau, du hast es kapiert, ein Ausrufezeichen macht genau so viel Arbeit wie ein K oder ein M, aber nichts kriegen wir dafür.“ Die Metallarbeiter, erwartbar vielzählig, nicken verständnisvoll.

Ono što Cya uspije uhvatiti, što si uspije objasniti, ono što osjeti prije nego što shvati jest spontanost. Posvuda na pločnicima, ispred svake zgrade i na svakom uglu ljudi su u razgovoru. Zastave naviještaju štrajk. Riječ koja odaje dojam plana i planiranja. Guraju je prema velikom trgu (GOG: *Pod imenom Znamenskaja, mig na stup ulične rasvjete*. Vidi, GOG je završio svoj štrajk.), poput mora punog kupaća koji si međusobno pričaju o tome što danas neće raditi. Jedni drugima govore što neće proizvesti, što će ostati neobavljeno. I zato što ih je toliko mnogo i zato što jedni druge potiču svojim opisima, na ovom trgu gotovo da je proključalo. Tiskarski si majstor je na ruku naslikao slovo, lijepo, veliko A. „Plaćeni smo po slovu.“ „Zvuči li to pravedno?“ „Nikako.“ „Što je sa znakovima?“ „Kojim znakovima?“ „Znakovima između polurečenica i na kraju rečenica.“ „Ah, misliš na upitnike?“ „Da, na njih, ali i na crtice i zareze...“ „I uskličnike, zar ne? Kao sada! Kao ovdje!“ „Točno, shvatio si, uskličnik radi isti posao kao K ili M, ali za to ne dobijemo ništa.“ Metalci, koji su očekivano došli u velikom broju, kimaju glavom s razumijevanjem.

Autoren des Bandes

Gábor Kerekes

Geb. 1961, Dr. habil., Univ-Dozent. Studium der Germanistik und Anglistik an der Humboldt-Universität (Berlin) und ELTE (Budapest). Promotion an der Universität Szeged mit der Dissertation *Theodor Fontanes Literaturtheorie und die deutsche Klassik* (1991). Seit 1998 Dozent am Lehrstuhl für deutschsprachige Literaturen des Germanistischen Instituts der ELTE (Budapest). 1992-1993 Franz-Werfel-Stipendium. Thematische Schwerpunkte: österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts, imagologische Forschungen, Rezeption deutschsprachiger Literatur in Ungarn, ungarndeutsche Literatur. Letzte Publikationen: *Die weibliche Dimension der ungarndeutschen Literatur* (2024) *Das Kulinarische in modernen österreichischen Kriminalromanreihen* (2023); *Die Provinz in der modernen ungarndeutschen Literatur* (2022); *Vorbereitung eines Ereignisses* (2021).

Paola Di Mauro

Germanistin und Professorin für Deutsche Literatur an der Universität Messina. Studium der Germanistik und Zeitgeschichte an der Universität Catania (1999); Promotion in Vergleichender Literaturwissenschaft und Linguistik an der Universität Verona (2005). Von 2006 bis 2008 Franz-Werfel-Stipendiatin, betreut von Wendelin Schmidt-Dengler (Universität Wien). Forschungsschwerpunkte: Franz Kafkas Werk, Wendezeit, Diskursanalyse, Mythenkritik, Grimms Märchen und Kulturanthropologie, Dada-Bewegung und Dekonstruktion, Psychiatrie und Kunst. Unter ihren Veröffentlichungen sind zu nennen: *Spuren der Wende*, herausgegeben zusammen mit Vahidin Preljević, Königshausen und Neumann (2025); »*Quasi come un giurista*«. *Inneschi letterari in F. Kafka* (Mimesis, in Vorbereitung); Hrsg. und Übers. v. Carl Gustav Jung, *Un mito moderno. Gli oggetti che appaiono in cielo* (Morcelliana 2019); *Morte apparente, buio, sonno profondo. Tre fiabe dei Grimm* (Mimesis 2018); *La grammatica del movimento. I colloqui*

psichiatrici alla Maria Gugging (Bonanno 2012); *Antiarte dada* (Bonanno 2005).

Tymofiy Havryliv

Geb. 1971, Dr. habil., Schriftsteller, Literaturtheoretiker und Literaturhistoriker. Höherer Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Nationalen Akademie der Wissenschaften der Ukraine. Franz-Werfel-Stipendiat der Universität Wien (1999–2001). Übersetzte ins Ukrainische Werke von Johann Nepomuk Nestroy, Ferdinand Raimund, Georg Trakl, Thomas Bernhard, Christine Lavant, Theodor Kramer, Hermann Broch, Franz Werfel, Paul Celan, Joseph Roth, Elfriede Jelinek u.a. Zahlreiche wissenschaftliche Beiträge. Bücher zur österreichischen Literatur: *Texts between Cultures. Essays of Translation* (2005); *Identitäten in der österreichischen Literatur des XX. Jahrhunderts* (2008); *Form und Figur. Identitäten in der Literatur* (2009); *Ein Entwurf zur Philosophie der Verwirrung. Österreichische Literatur im XIX. Jh. und im XX. Jh.* (2011).

Jelena Spreicer

Geb. 1987 in Zagreb, Kroatien. Im Jahr 2011 schloss sie das Studium der Anglistik und Germanistik an der Philosophischen Fakultät in Zagreb ab, wobei sie sich auf amerikanische und deutsche Literatur spezialisierte. 2015 verteidigte sie ihre Dissertation mit dem Titel *Narrativisierung von Trauma in der zeitgenössischen deutschen Literatur*. Von September 2015 bis Juli 2017 arbeitete sie als Postdoktorandin am Forschungsprojekt „Postimperiale Narrative in den mitteleuropäischen Literaturen der Moderne“ unter der Leitung von Prof. Marijan Bobinac. Von Oktober 2017 bis Januar 2022 war sie an der Abteilung für Germanistik an der Philosophischen Fakultät in Zagreb als Postdoktorandin tätig, bevor sie im Januar 2022 eine Stelle als Dozentin am Lehrstuhl für deutsche Literatur am Institut für Germanistik übernahm.

Dana Pfeiferová

Westböhmisches Universität in Pilsen. 1994–96: Franz-Werfel-Stipendium beim Prof. W. Schmidt-Dengler in Wien. 2000: Disserta-

tion zu Todesbildern in der österreichischen Prosa nach 1945 (*Angesichts des Todes*, Wien 2007); 2009: Habilitation: *Libuše Moníková. Eine Grenzgängerin* (Wien 2010). Forschungsaufenthalte in Wien, Regensburg, Augsburg, Nagoya; Sommersemester 2023: Gastprofessur in Catania. Forschungsschwerpunkte: neuere österreichische, tschechische und transkulturelle Literatur. Neuere Publikationen: *Experimentierräume in der österreichischen Literatur* (Pilsen 2019, hrsg. mit A. Millner, E. Scuderi); *first the poet went through mariahilfer strasse... On Friedrich Achleitner's Boundary Crossing*. In: F. Puglisi (Hrsg). *Performing/Transforming*. Torino 2021, S. 213-238; *Auflehnung gegen das Schicksal und nicht mehr zu Ändernde. Das Prosawerk von Leo Perutz im literaturhistorischen Kontext*. In: *Germanoslavica* 33/2 (2022), S. 42-65. *Radka má Odradka. Laudatio für Radka Denemarková* (Kafka-Preis 2024). In: *Manuskripte* 245 (Oktober 2024), S. 87-90. Aktuelles Forschungsprojekt: kommentierte Libuše Moníková-Ausgabe (mit H. Braunbeck, University of North Carolina; im Auftrag der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung).

Ruth Bohunovsky

Professorin am Institut für Polnisch, Deutsch und Klassische Philologie an der Bundesuniversität von Paraná, Brasilien, wo sie auch das Österreichzentrum leitet. Sie arbeitet in den Bereichen Übersetzungswissenschaft, österreichische Literatur und Deutsch als Fremdsprache. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Übersetzung von österreichischen Theatertexten des 20. und 21. Jahrhunderts ins brasilianische Portugiesisch (Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Wolfgang Bauer u.a.), sowie die Entwicklung von Lehrmaterialien für das kulturelle Lehren und Lernen im Bereich Deutsch als Fremdsprache.

Maria Endreva

Prof. der Kulturgeschichte und Literatur der deutschsprachigen Länder am Institut für Germanistik und Skandinavistik an der St. Kl. Ohridski-Universität, Sofia. Zu ihren Forschungsfeldern gehören die Kulturgeschichte des Mittelalters, die Literatur der deutschen Romantik, die Wiener Moderne und Gegenwartsliteratur

u.a. Sie studierte Bulgarische und Deutsche Philologie in Plovdiv und Heidelberg und promovierte 2011 mit der Dissertation *Die Kunstauffassung in Rilkes kunstkritischen Schriften* (erschienen 2014 bei Peter Lang). 2017 habilitierte sie über die Kulturgeschichte des deutschen Mittelalters und die Kulturgeschichte des Fürstentums Lichtenstein. Seit Ende 2019 ist sie Leiterin der Österreich-Bibliothek in Sofia und die Vorsitzende des DAAD-Alumniklubs in Bulgarien. 2022 bekam sie den Titel „Doktor der Wissenschaften“ mit einer Dissertation zum Thema *Arbeitswelten im 21. Jahrhundert in Werken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (erschienen 2024 bei transcript Verlag). Mit der Monographie *Die Narrative in der deutschen Kultur in der Reformationszeit (1517-1648)* (auf Bulgarisch) wurde sie 2024 ordentliche Professorin an der Universität Sofia. Seit 2023 ist sie die Leiterin des Instituts für Germanistik und Skandinavistik an der Universität Sofia. Franz-Werfel-Stipendiatin (2007-2010) in Wien, OeAD. Alexander von Humboldt-Stipendiatin (2021-2023) in Hamburg, Alexander von Humboldt-Stiftung.

Kalina Kupczyńska

Literaturwissenschaftlerin und Comicforscherin am Institut für Germanistik der Universität Łódź. Stipendiatin der Alexander-von-Humboldt-Stiftung, des OeAD, des DAAD und des polnischen Nationalen Wissenschaftszentrums (NCN). Publikationen zur deutschsprachigen Avantgarde, zur österreichischen Gegenwartsliteratur, zu Comic-Adaptionen literarischer Texte, zu Geschichtscomics, zu Gender-Aspekten im Comic und zu Comic-Autobiografien. Zuletzt erschienen u.a.: 2024 Gudrun Heidemann / Kalina Kupczyńska / Marina Rauchenbacher (Hg.): *Offengelegte „Dämmerkonflikte“*. Zum gesellschaftspolitischen Sensorium von Olga Flors Literatur. Wien: Sonderzahl; 2024 Anna Beckmann / Kalina Kupczyńska / Marie Schröer / Veronique Sina (Hg.): *Comics und Intersektionalität*. Berlin: de Gruyter; 2024 Primus-Heinz Kucher / Kalina Kupczyńska / Artur Pelka (Hg.): *Krisen(-Reflexionen). Literatur- und kulturwissenschaftliche Bestandsaufnahmen*. V & R unipress.

Edit Kovács

Geb. 1971, Dr. habil., Univ.-Dozentin. Studium der Germanistik und Geschichte an der Universität Debrecen (Ungarn). Promotion an der Universität Debrecen mit der Dissertation *Richter und Zeuge. Figuren des Autors in Thomas Bernhards Prosa* (Wien: Praesens, 2003). Seit 2014 Dozentin und seit 2023 Lehrstuhlleiterin am Lehrstuhl für Deutsche Sprache und Literatur an der Gáspár Károli Universität der Reformierten Kirche in Ungarn (Budapest). 2018-2020 Franz-Werfel-Stipendium. Thematische Schwerpunkte: Deutsche und österreichische Literatur des 20. Jh., Literatur und Ethik, Literatur und Recht, Hantologie, Thomas Bernhard, W. G. Sebald. Letzte Buchpublikationen: *Letzten Endes. Literatur und Ethik in W. G. Sebalds Werken* (Wien: Praesens, 2021) sowie Edit Kovács / Katalin Teller (Hg.): *Gespenster. Genossen in Zeit und Raum* (Wien: Praesens, 2023).

Thorsten Carstensen

Geb. 1979, Ph.D., Lecturer für deutsche Literatur an der Universität Amsterdam (seit 2023). Promotion an der New York University (USA) mit der Dissertation *Romanisches Erzählen: Peter Handke und die epische Tradition* (2012), anschließend Assistant Professor (2012-2018) bzw. Associate Professor of German (2018-2022) an der Indiana University – Purdue University Indianapolis (USA). Weitere Lehraufträge u.a. an den Universitäten Flensburg, Münster, Wuppertal, Tübingen, Wien, Zürich, Utrecht und Leiden. 2019-2021 Franz-Werfel-Stipendiat an der Universität Wien. Seit 2024 Mitherausgeber der *Kulturwissenschaftlichen Zeitschrift*. Forschungsschwerpunkte: Peter Handke, deutschsprachige Prosa seit dem Realismus, architektonische Diskurse in der Literatur, lebensreformerische Textproduktion um 1900, Reiseliteratur, Erzählen im Anthropozän. Zuletzt erschienen: *Self-Optimization in Modernist Culture* (2025, hrsg. zs. mit Mattias Pirholt).

Vahidin Preljević

Geb. 1975. Germanist, Kulturtheoretiker, Essayist und Literaturübersetzer. Ordinarius am Lehrstuhl für deutschsprachige Literatur und Kulturwissenschaft an der Universität Sarajevo. Bücher

zur Frühromantik, Musil, Literaturgeschichte des Körpers, und postimperialer Konstellation in der österreichischen Literatur. Aufsätze über Literatur und politische Imagination. Jung-Wien, die Gegenwartsliteratur u.a. literaturkritische und politische Kolonnen. Seit Juni 2013 wissenschaftlicher Betreuer der Österreich-Bibliothek in Sarajevo. Seit 2014 Co-Leiter des Doktoratstudiums *Deutsche Sprache und deutschsprachige Literatur im Kontext der Medienkultur*. Stellv. Chefredakteur der philologischen Zeitschrift „Pismo“ und Literaturzeitschrift „Život“ (Sarajevo). Mit-herausgeber der Reihe „Identifications“ im Verlag Königshausen & Neumann. Seit 1999 Literaturübersetzer (Werke von Chr. Wolf, Novalis, Büchner, Wedekind, von Keyserling, Hofmannsthal u.a.). Seit Oktober 2017 Träger des Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst der Republik Österreich. Neuere Buchpublikationen: *The Long Shots of Sarajevo 1914* (Tübingen 2016, zusammen mit Clemens Ruthner), *Nach dem Imperium* (Zagreb 2018), *Nähe und Distanz. Eine grundlegende Dichotomie in der österreichischen Literatur der Moderne* (Würzburg 2020). *Peter Handkes Jugoslawienkomplex. Eine kritische Bestandaufnahme nach dem Nobelpreis*. Würzburg 2022, *Spuren der Wende*, herausgegeben zusammen mit Paola Di Mauro, Würzburg: Königshausen und Neumann 2025.

Orsolya Tamássy-Lénárt

Studien der Germanistik an der Eötvös-Loránd-Universität Budapest (ELTE), sowie an der Universität des Saarlandes. Doktoratstudium in der literaturwissenschaftlichen Doktorschule der ELTE und im Doktoratskolleg für Mitteleuropäische Geschichte an der Andrassy Universität Budapest (AUB). Promotion im Jahr 2013. Die Dissertation erschien 2016 beim Wiener Verlag new academic press unter dem Titel *Der Ungarische Kriegs-Roman. Medien, Wissen und Fremdwahrnehmung bei Eberhard Werner Happel*. Zwischen 2014 und 2018 Oberassistentin, seit 2019 Universitätsdozentin am Lehrstuhl für Kulturwissenschaften an der AUB. Zwischen 2017 und 2020 Trägerin des Franz-Werfel-Stipendiums des Österreichischen Austauschdienstes (OeAD) an der Karl-Franzens-Universität Graz und an der Universität Wien. 2024 Habili-

tation zum Thema *Graf Johann Mailáth (1786–1855). Ein deutschsprachiger Hungarus als transkultureller Vermittler*. 2024 Auszeichnung mit dem Gragger-Robert-Preis der Gesellschaft der ungarischen Germanistik. Forschungsschwerpunkte: deutschsprachige Literaturen im Donau-Karpatenraum, Regionalliteratur, österreichisch-deutsch-ungarische Literaturbeziehungen, Transkulturalität, kultureller Transfer, Ungarnbildforschung

Katalin Teller

Habilitierte Universitätsdozentin am Lehrstuhl für Ästhetik der Eötvös-Loránd-Universität in Budapest, arbeitet im Bereich Kulturtheorien und -geschichte. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen Zirkusgeschichte und speziell die Entwicklung der Zirkuspantomimen, Theorien und Geschichte der Populärkultur im 19. und 20. Jahrhundert, literarische Austauschprozesse zwischen Ungarn und Österreich. Zuletzt erschienen: *Tömeg* [Masse] (hg. mit A. Kenderesy, D. Keresztury, K. Zs. Horváth), Budapest 2023; *Gespenster. Genossen in Zeit und Raum* (hg. mit E. Kovács), Wien 2023; *Show und Business in Pest-Ofen: SeilgängerInnen, Automaten und andere Kunststücke von Weltruf* (mit D. Molnár), Budapest 2022. Zahlreiche Übersetzungen wissenschaftlicher und philosophischer Werke.

Die Redaktionspolitik der Schriftenreihe

Der Praesens Verlag und die Herausgeber der Schriftenreihe des Franz-Werfel-Stipendienprogramms orientieren sich an den ethischen Richtlinien des Komitees zur Publikationsethik (Committee on Publication Ethics, COPE). Sie fordern die Autorinnen und Autoren der Bände auf, sich mit diesen Prinzipien vertraut zu machen und sie bei der Erstellung und Begutachtung ihrer Materialien konsequent einzuhalten.

Die ethischen Richtlinien von COPE sind frei zugänglich unter: <https://publicationethics.org/>

Damit eingereichte Beiträge angenommen werden, durchlaufen alle wissenschaftlichen Artikel ein doppeltes anonymes Begutachtungsverfahren. Zwei voneinander unabhängige Experten aus dem Bereich der germanistischen Literaturwissenschaft begutachten die Texte.

Zur Durchführung dieses Begutachtungsprozesses führt der Verlag ein kontinuierlich aktualisiertes Verzeichnis potenzieller Gutachter.

Der Begutachtungsprozess für Beiträge in der Schriftenreihe umfasst folgende Schritte:

1. Erste Prüfung durch die Herausgeber

Innerhalb von zwei Wochen nach Einreichung des Manuskripts entscheiden die Herausgeber, ob der Beitrag für das Begutachtungsverfahren zugelassen wird. Maßgeblich sind die thematische Relevanz sowie die Einhaltung wissenschaftlicher Standards. Falls der Beitrag nicht diesen Anforderungen entspricht, wird der Autor über die Ablehnung sowie die Gründe dafür informiert.

2. Anonyme Begutachtung

Die anonymisierte Version des Beitrags (ohne Angaben zum Autor oder identifizierende Metadaten) wird innerhalb von zwei Wochen an zwei unabhängige Fachgutachter weitergeleitet. Diese dürfen nicht mit der Institution des Autors verbunden

sein. Die Herausgeber wählen die Gutachter aus, die alle Beiträge im Band begutachten, da sie thematisch im selben Forschungsbereich angesiedelt sind.

3. Erstellung der Gutachten

Innerhalb eines Monats verfassen die Gutachter eine anonyme Rezension in deutscher Sprache. Diese enthält Empfehlungen zur Überarbeitung sowie eine Bewertung der Publikationsfähigkeit des Beitrags. Bei widersprüchlichen Einschätzungen obliegt die endgültige Entscheidung den Herausgebern.

4. Entscheidung über die Veröffentlichung

Auf Basis der eingegangenen Gutachten treffen die Herausgeber in einer internen Sitzung die finale Entscheidung über die Veröffentlichung. Falls erforderlich, ergänzen sie die Empfehlungen der Gutachter zur inhaltlichen Überarbeitung des Beitrags.

5. Benachrichtigung des Autors

Der Autor wird über die Gutachten und die Entscheidung der Herausgeber informiert. Falls Überarbeitungen erforderlich sind, muss er diese innerhalb von zwei Wochen umsetzen und den überarbeiteten Beitrag erneut einreichen. Wird diese Frist nicht eingehalten, gilt der Artikel als verworfen.

6. Redaktionelle Bearbeitung und Veröffentlichung

Nach erfolgreicher Überarbeitung gemäß den Empfehlungen der Gutachter und Herausgeber wird der Beitrag lektoriert und für die Veröffentlichung vorbereitet.

Beiträge werden abgelehnt, wenn Plagiate, fragwürdige wissenschaftliche Ergebnisse oder Verstöße gegen ethische Standards festgestellt werden. Zudem können keine Manuskripte angenommen werden, die bereits veröffentlicht wurden oder sich anderweitig im Publikationsprozess befinden.