

IDENTITÄTEN
IM WANDEL

Grenzüberschreitungen in der Literatur

Festschrift für Tamás Lichtmann

NÉMET FILOLÓGIAI TANULMÁNYOK
XXIX
ARBEITEN ZUR DEUTSCHEN PHILOLOGIE
BAND XXIX

Identitäten im Wandel
Grenzüberschreitungen in der Literatur

Festschrift
für Tamás Lichtmann

Herausgegeben von

Kálmán Kovács



Debreceni Egyetemi Kiadó
Debrecen University Press
2012

ARBEITEN ZUR DEUTSCHEN PHILOLOGIE

<i>Gründer der Zeitschrift</i>	Lajos Némedi
<i>Herausgeber der Reihe</i>	Kálmán Kovács
<i>Herausgeber</i>	Andrea Horváth, Eszter Pabis
<i>Layout</i>	Andrea-Krisztina Bánffi-Benedek
<i>Technische Gestaltung</i>	Marianna Fekete-Balogh
<i>Sprachliche Betreuung</i>	Susanne Ufer, Karl Katschthaler
<i>Anschrift</i>	Universität Debrecen, Institut für Germanistik Lehrstuhl für deutschsprachige Literatur Pf. 47 H-4010 Debrecen, Ungarn http://gi.unideb.hu/

Zielsetzung **ADP** ist eine in unregelmäßiger Folge erscheinende Schriftenreihe, in der Forschungsergebnisse im Bereich der deutschsprachigen Literaturgeschichte, der literaturwissenschaftlichen Komparistik und der Kulturwissenschaft veröffentlicht werden.

A kötet kiadását a TÁMOP-4.2.3-08/1-2009-0017 számú, „nemzetközi konferenciaszervezés és elektronikus kiadványfejlesztés a Debreceni Egyetemen új tudományos eredményeinek disszeminációja érdekében” c. projekt támogatta.

Nemzeti Fejlesztési Ügynökség
www.ujszchenyiterv.gov.hu
06 40 638 638



A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.



ÚJ SZÉCHENYI TERV

ISSN 1218-9634
ISSN 0418-4580

Kiadta a Debreceni Egyetemi Kiadó.
Felelős kiadó: Virágos Márta
Felelős szerkesztő: Kovács Kálmán
Technikai szerkesztő: Feketéné Balogh Marianna
Készült a Debreceni Egyetem sokszorosítóüzemében, 2012-ben.

INHALTSVERZEICHNIS

ENDRE KISS: Tamás Lichtmann, der Germanist und der Bürger	5
ANDREA-KRISZTINA BÁNFFI-BENEDEK: Variationen für einen Stretto. Intermediale Form- und Strukturparallelen zur Musik bei Paul Celan	9
MARIANNA BAZSÓNÉ SÓRÉS: „Ich beugte mich vor diesem reinsten aller Vorbilder“. Elias Canetti über Franz Kafka.....	29
ILDIKÓ CZAP: Zu den Lesarten vom Bergroman-Komplex in der Broch- forschung.....	35
PÉTER EREDICS: Eine ungarische Ausgabe von Paulus Leonards’ „Godtsalighe ghebeden, wt de boecken des Ouden Testaments“ aus dem 17. Jahrhundert.....	63
IZABELLA GAÁL: Diskursanalyse der Subjektbildung am Beispiel von Franz von Trotta und Sipolje im Roman „Radetzky marsch“	77
ERIKA GARICS: Gott und Götter in den Aufzeichnungen von Elias Canetti.....	105
HARALD D. GRÖLLER: Der „Herrgott von Wien“ Dr. Karl Lueger oder Die Überhöhung der Politik ins Sakrale	115
ANDREA HORVÁTH: Literarische Geschlechterentwürfe in Lou Andreas- Salomé’s „Eine Ausschweifung“	135
KARL KATSCHTHALER: Die Verstellung des Dichters	147
EDIT KOVÁCS: ’... diese tiefsten Wege des Lebens gehen ...’. Jenő Rejtő in Berlin	157
ESZTER PABIS: Kultur, Körper, Kühe – Demontageprozesse in Beat Sterchis „Blösch“	167
GÁBOR PUSZTAI: Das Fremde und das Eigene. Das Tagebuch von István Radnai	191
CSABA SZABÓ: „Vielleicht ein schöner Wunsch“. Anmerkungen zu einem Fragment von Franz Kafka	201
Schriftenverzeichnis von Prof. Dr. Tamás Lichtmann	223

TAMÁS LICHTMANN, DER GERMANIST UND DER BÜRGER

Die *Schicksalsgeneration* oder das *Generationsschicksal* war und blieb bestimmend für jedes Leben und jedes Werk, das im zwanzigsten Jahrhundert auf die Bühne der Geschichte getreten ist. Wohl blieb immer Spielraum für den Einzelnen, für seine Freiheit und seine Entscheidungen (manchmal überfällt uns das Gefühl, man ist vielleicht zu großzügig mit der hyperbolisierenden Vergrößerung der realen historischen Freiheit des Einzelnen), das Primäre blieb aber die Generationszugehörigkeit.

Die Generation erwies sich in diesem Jahrhundert als die große Regisseurin, die den Rahmen und den Aktionsradius für die einzelnen Rollen festgelegt hat. Die Individuen konnten dann diese Grundrisse mit Leben, Individualität und Spontaneität ausfüllen. Sie konnten diese Rollen zwar auch zurückweisen. In vielen Fällen war aber die Ablehnung des Generationsschicksals der Anfang vom Opfer.

Generationsschicksale folgen im Abstand von allen zwei, drei, höchstens fünf Jahren aufeinander.

Tamás Lichtmann's Generation war eine Friedensgeneration, allein schon wegen der Geburt am Ende der vierziger Jahre. Diese frühe Kindheit dürfte aber gerade in Debrecen nicht rein idyllisch verlaufen sein. Nicht nur die Rote Armee zog durch die Stadt, auch das erste Ungarische Parlament tagte in Debrecen, wonach 1949 das *fordulat éve* kam, dieses nach einem Buchtitel von Mátyás Rákosi betitelte „Jahr der Wende“, in dem die radikale Machtübernahme der Kommunistischen Partei stattfand. 1953 starb Stalin, auch die ungarischen Zwangsarbeitslager wurden geöffnet, die Deportierten durften gerade aus Debrecen und Umgebung endlich nach Hause fahren!

Ob Tamás Lichtmann diese Prozesse bewusst erlebt hat, ist fraglich. Gewiss hat er aber 1956 mitbekommen, diesen wunderbaren historischen Augenblick, in welchem die einzige antistalinistische Revolution der Welt auf den Plan trat, aber auch die Spaltungsphänomene der ungarischen Gesellschaft sichtbar wurden.

Nach der Niederschlagung von 1956 fing schon der wirkliche Frieden an, eine der längsten Friedenszeiten, die der Kontinent erlebte.

Der lange Frieden hatte erstaunlich viele oft sehr kurze Zwischenperioden, in denen man nicht selten den Frieden selbst gefährdet sah. Der lange Frieden erwies sich also als eine Zusammensetzung von möglichen kleinen Kriegen. Keineswegs darf man aber diese *condition humaine* mit den kolossalen Kriegen vergleichen!

In der langen Friedensperiode erwies sich das Leben dem Leben ähnlich. Wenn es im Sommer warm war, besuchte man in *Nagyerdő* den Strand (wie man es in Ungarn und in Debrecen sagte). Man studierte Musik und las Literatur. Man besuchte die Kirche. Man verliebte sich, machte die Aufnahmeprüfung und rückte in die Armee ein, wenn man keinen Grund zur Dienstenhebung aufweisen konnte. Die brasilianische Legende, die Fußballmannschaft *Flamengo* spielt im *Nagyerdő*-Stadion, sie spielte in schwarz-rot, gegen sie stellte man die *Auswahl* von Debrecen auf, die man bescheiden *vegyes csapat* nannte! Wie die sozialistische Wirtschaft das Geld für *Flamengo* aufgetrieben hat, bleibt bis heute ein Geheimnis.

In diesem merkwürdigen Frieden fängt das *Germanistenleben* von Tamás Lichtmann an. In die Debrecener Jahre fällt auch ein interessantes Intermezzo, eine Sommer-Universität in Halle (Saale – DDR – heute BRD), ein konzentriertes Lernen mit den besten Lehrkräften der DDR und mit vielen (sogar sehr vielen) westlichen Kollegen und Studenten. Die Kommilitonen waren in großer Anzahl Westler, die man damals in Ungarn in größeren Mengen nicht auffinden konnte. An der Tatsache ihres Westlertums konnte selbst der Umstand kaum etwas ändern, dass sie mehrheitlich links standen, es war höchstens überraschend, dass nicht nur Feinde und Bourgeois im Westen lebten, sondern auch linke Gruppen und Organisationen. Immerhin konnte auch Tamás Lichtmann bald erleben, dass die Anzahl des Typus „westliche Linke“ im Laufe der siebziger Jahre stark zurückging und die Ursache dieses Rückganges ein Romancier, der Sowjetrusse Alexander *Solschenytschin* gewesen ist.

Immerhin stand bei Tamás Lichtmann die *Gattung des neuen Romans* im Mittelpunkt des Interesses. Hinter diesem Interesse standen aber wieder Generationenmotive.

Als ein Erbe kriegerischer Zeiten blieb für diese Zeit das Nachhutgefecht über die Theorie des *sozialistischen Realismus*, dieser besten Zensur aller Zeiten. Romantheorie und Romangeschichte wurden schnell zu einem *Prüfstein prinzipieller Stellungnahmen* zum sozialistischen Realismus, zu Lukács oder zu einer

konkreten Position in dieser Diskussion, deren Relevanz heute kaum jemand mehr verstehen könnte.

Romantheorie und Romangeschichte galten aber als eine Herausforderung, auch zu Thomas *Mann* höchstpersönlich Stellung zu nehmen. Denn Thomas Mann galt als Ersatznomenklatur und Ersatzkult. Der sozialistische Realismus und Thomas Mann störten einander in der Anerkennung nicht, obwohl allen klar war, dass sie zwei unterschiedliche Phänomene darstellten. Selbst Georg Lukács figurierte damals als Zwitterwesen. Als bürgerlicher Humanist und Antifaschist galt er auch als sozialistischer Realist und umgekehrt.

Die immer mehr verblassende Forderung nach einem geheimnisvollen Sozialistischen Realismus und dem in den gebildeten Kreisen am meisten geschätzte Thomas Mann störten einander nicht (höchstens nannten frustrierte DDR-Literaten Thomas Mann „den heiligen Thomas“, und zwar mit der Begründung, er dürfe alles, was andere nicht dürfen).

Das Problem entstand, wenn dieses Tandem (sozialistischer Realismus und Thomas Mann) gleichzeitig und generell in Frage gestellt wurde, beispielsweise so, dass auch noch ein Dritter oder Vierter auf den Plan trat. *Kafka, Broch, Musil*, später *Canetti* und *Bernhard*, ein bisschen früher *Heinrich Mann* oder *Brecht* sind in Frage gekommen! Tamás Lichtmanns erster großer Themenkreis des *historischen Romans* im Umfeld des Faschismus/Antifaschismus wäre in diesem Zusammenhang zu sehen. Die Laufbahn eines Germanisten nimmt ihren Anfang.

Der *Bürger* Tamás Lichtmann ist solchen Herausforderungen nicht ausgesetzt. Der Debrecener Bürger lebt das Leben eines Debrecener Bürgers in dieser Friedenszeit des realen Sozialismus. Er weiß noch nicht, wie kompliziert nach dem Kommunismus die Semantik des Begriffs „Bürger“ werden wird. Er hat noch keine Ahnung davon, dass der Begriff zwischen politischen Parteien hin und her wandert und eine bürgerliche Partei nicht lange sicher sein kann, eine bürgerliche Partei bleiben zu dürfen und immer neue Gruppierungen in unendlicher Iteration einziehen, die Bürger sein wollen.

Zu Tamás Lichtmanns Jugendzeit herrschte ein solcher gigantischer Kampf um die Besetzung der bürgerlichen Attribute kaum. Im Gegenteil, *man wollte auch dann nicht als Bürger wahrgenommen werden, wenn man es eben war.*

Tamás Lichtmann lebte wie ein Bürger. Er machte, was der Tag von ihm forderte, förderte Student/inn/en, Themen, Veranstaltungen und vor allem die Germanistik. Er war bescheiden, er stieg in seiner Laufbahn langsam nach oben. Er war gleichzeitig sorgfältig und entschlossen. Er kämpfte um seine

Wahrheiten, aber so, dass seine inneren Zweifel kaum nach außen dringen konnten.

Der Germanist und der Bürger trafen in ihm in seiner Qualität als Organisator und Lehrstuhlleiter zusammen. Er führte den Lehrstuhl wie ein guter Bürger, wie ein Kaufmann oder Handwerker jenes „Geschäft“ führt, von dem seine Existenz abhängt. Dies Selbstverwirklichung zu nennen, hätte er nicht auf sich genommen.

In der anglo-amerikanischen Sprache war der Lehrstuhl sein *business*. In der postkommunistischen ungarischen Sprache war er nicht sein *business*.

Was war er dann? Das wissen die Leute, die in diesem Buch schreiben.

Endre Kiss

Februar 2012

Andrea-Krisztina Bánffi-Benedek

VARIATIONEN FÜR EINEN STRETTO.
INTERMEDIALE FORM- UND STRUKTURPARALLELEN ZUR
MUSIK BEI PAUL CELAN

1 Intermediale Form- und Strukturparallelen: die Systemreferenz

Kern und Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchungen bildet eine Systematisierung der Bezugnahmen auf Musikalisches von Celan, die von Jens Finckh (2008)¹ skizziert wird. Er unterscheidet drei Formen der einer solchen Bezugnahme, die in den Gedichten von Paul Celan aufgezeigt werden können: musikalische Motivik, intermediale Einzelwerkreferenz und intermediale Systemreferenz.²

Unter Systemreferenz wird bei Finckh die Übertragung musikalischer Formen auf die Struktur des jeweiligen literarischen Textes verstanden.³ Diese Kategorie findet man auch in der Systematisierung von Irina O. Rajewsky (2002),⁴ die den Bereich der intermedialen Bezüge in weitere Subkategorien aufteilt. Sie spricht neben Einzelreferenz, d.h. Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf ein Produkt, auch über Systemreferenz.⁵ Unter letzterer versteht sie die Bezugnahme eines medialen Produkts mit den eigenen Mitteln auf ein anderes semiotisches System eines konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums.

¹ Vgl. dazu: Finckh, Jens: 6.3. Musik. In: May, Markus–Gossens, Peter–Lehmann, Jürgen (Hrsg.): *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirken*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2008, S. 271-275.

² Vgl. dazu: Ebda., S. 272.

³ Vgl. dazu: Ebda.

⁴ Vgl. dazu: Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen & Basel: Francke, 2002.

⁵ Vgl. dazu: Ebda., S. 205.

Systemreferenzen reichen nach Rajewskys Einteilung vom bloßen Erwähnen eines fremdmedialen Bezugssystems über die Reproduktion bestimmter Elemente und/oder Strukturen des Bezugssystems bis hin zur durchgehenden Konstitution eines Textes in Relation zu diesem. Demnach unterscheidet Rajewsky zwei Arten intermedialer Systemreferenz: *intermediale Systemerwähnung* und *Systemkontamination*.⁶

Bei ersterer wird ein fremdmediales System punktuell und vor dem Hintergrund des zur Texterzeugung verwendeten Systems erwähnt (d.h. direkt thematisiert oder indirekt aufgerufen bzw. evoziert).⁷ Dies kann auf zwei Arten geschehen: einerseits durch explizite Systemerwähnung und andererseits durch Systemerwähnung qua Transposition. Bei der expliziten Systemerwähnung kommt keine fremd- bzw. altermedial bezogene Illusionsbildung zustande.

Im Gesamtwerk Celans gibt es eine Reihe von Gedichten, die klangassoziative Titel tragen. Musikalisierte Titel sind beispielsweise *CORONA*,⁸ welcher auf die metrisch-freie Ausführung der Fermate in der Musik anspielt, *CELLO-EINSATZ*,⁹ welcher auf den Einsatz des Solo-Cellos im langsamen Satz, *Adagio ma non troppo* rekuriert,¹⁰ *Notturmo*,¹¹ dessen Titel an spezifische Charakterstücke¹² erinnert, oder *LARGO*,¹³ was im Fachwortschatz der Musik ein langsames Tempo indiziert.

Aus dieser Reihe hebt Finckh jedoch nur *TODESFUGE*¹⁴ und *ENGFÜHRUNG*¹⁵ hervor, die in Celans Werk durch ihr Verhältnis zur Musik eine Sonderstellung einnehmen. Diese Unterklasse der Systemreferenz (d.h. die explizite Systemerwähnung) mag aus formaler oder verfahrenstechnischer Sicht zu Recht nicht als *genuin* intermedial betrachtet werden. Die Relevanz beider Titel liegt jedoch in ihrer *marker*-Funktion, d.h. in der Tatsache, dass sie als Signal

⁶ Vgl. dazu: Ebda., S. 158.

⁷ Vgl. dazu: Ebda.

⁸ Vgl. dazu: *CORONA* (MuG). In: *GW* III, S. 59.

⁹ Vgl. dazu: *CELLO-EINSATZ* (Aw). In: *GW* II, S. 76.

¹⁰ Letzteres ist auch ein Beispiel für Einzelwerkreferenz, da es sich hier um gewisses Konzert, uzw. das Cellokonzert h-moll, Opus 104 von Antonín Dvořák handelt. Vgl. dazu: *KG*, S. 739.

¹¹ *Notturmo* (G 38-44). In: Wiedemann-Wolf, Barbara: *Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk*. Tübingen, 1985, S. 54.

¹² Charakterstücke beschäftigen sich mit der Darstellung von Zuständen und Empfindungen außerhalb der Musik.

¹³ *LARGO* (Schp). In: *GW* II, S. 356.

¹⁴ *TODESFUGE* (MuG). In: *GW* I, S. 39 und *GW* III, S. 61.

¹⁵ Vgl. dazu: *ENGFÜHRUNG* (Sg.). In: *GW* I, S. 195.

oder Markierung weiterer intermedialer Bezüge im Laufe des Gedichts dienen werden. Den expliziten Systemerwähnungen ist nämlich die Markierung der Bezugnahme inhärent. So Rajewsky:

Systemerwähnungen dieses Typs werden für die Untersuchung intermedialer Bezüge aus formaler Sicht vor allem als Indikatoren des Bezugssystems eines Textes und als Markierungen solcher Bezüge relevant, die anderweitig nicht klar erfäß- und nachweisbar und/oder nicht eindeutig auf ein bestimmtes System zu beziehen wären.¹⁶

In beiden Fällen eröffnen sie den Schauplatz weiterer intermedialer Phänomene: Einzelwerkreferenzen und Systemreferenzen verschiedener Art, denen im Folgenden nachgegangen wird.

Beide Texte enthalten mehrere, die intermediale Systemreferenz unterstützende Einzelwerkreferenzen: Im Gedicht TODSFUGE gibt es Anspielungen auf Bachs „Kunst der Fuge“ sowie dessen Arie „Komm süßer Tod“, auf eine Arie aus Puccinis „Tosca“, „E lucevan le stelle“, auf Wagners „Meistersinger von Nürnberg“, aber auch auf den trivialen Schlager „Heimat, deine Sterne“.¹⁷ Dem Gedicht ENGFÜHRUNG liegen Brahms’ „Deutsches Requiem“¹⁸ und Schönbergs „Survivor from Warsaw“ zugrunde.¹⁹

Der Systemerwähnung qua Transposition liegt im Gegensatz zur Erwähnung eine *illusionsbildende Qualität* zu Grunde,²⁰ bei welcher die scheinhafte Form des *Als Ob* zur Basis des Rekursverfahrens wird.²¹ Diese beiden Termini deuten auf einen wichtigen Aspekt hin: Jörg Helbig (2001)²² Definition der

¹⁶ Rajewsky, 2002 [Anm. 4], S. 82.

¹⁷ Vgl. dazu: Finckh, Jens: 6.3. Musik. In: May–Gossens–Lehmann, 2008 [Anm. 1], S. 273, sowie Felstiner, 1997 [Anm. 331], S. 60 f., sowie Vgl. dazu: Celan, Paul: *Todesfuge*. Mit einem Kommentar von Theo Buck. 2. Auflage, Aachen: Rimbaud, 2002, S. 15.

¹⁸ Die erste Verszeile: „*Stimmen, ins Grün*“ erinnert an Brahms’ Deutsches Requiem, Op. 45: II. „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“. Vgl. dazu: Lehmann, Jürgen: Engführung. In: Lehmann, Jürgen (Hrsg.): *Kommentar zu Paul Celans „Sprachgitter“*. Heidelberg: Carl Winter, 2005, S. 238.

¹⁹ Vgl. dazu: Finckh, Jens: 6.3. Musik. In: May–Gossens–Lehmann, 2008 [Anm. 1], S. 273 und Seng, Joachim: Von der Musikalität einer „grauerer“ Sprache. Zu Celans Auseinandersetzung mit Adorno. In: *Germanisch-Romanische Monatschrift* (GRM) 45, 1995, S. 426.

²⁰ Vgl. dazu: Rajewsky, 2002 [Anm. 4], S. 85.

²¹ Vgl. dazu: Edba.

²² Vgl. dazu: Helbig, Jörg: Intermediales Erzählen: Baustein für eine Typologie intermedialer Erscheinungsformen in der Erzählliteratur am Beispiel der Sonatenform von

Intermedialität, wo als zentrales Definitionskriterium die Tatsache gilt, dass ein Wechsel des Zeichensystems nicht vollzogen wird, erweist sich hier als wesentlich:

Verweis eines präsenten (und daher dominanten) Mediums auf ein absentes (nicht-dominantes) bezeichnetes Medium unter ausschließlicher Verwendung des Zeicheninventars des bezeichnenden Mediums.²³

Erinnert werden soll an dieser Stelle auch an Schers (1984)²⁴ Kategorie *Musik in der Literatur*. Was die vergleichenden Untersuchungen zwischen Dichtung und Musik anbelangt, unterscheidet er nämlich zwischen drei voneinander klar abgrenzbaren Hauptbereichen: Musik und Literatur, Literatur in der Musik und Musik in der Literatur. Der dritte Bereich des Wechselverhältnisses ist der einzige der drei Hauptbereiche, der ausschließlich das literarische Medium zum Forschungsgegenstand hat. Unter Musikalität wird hier nicht das eigentlich Musikalische, sondern die Musikähnlichkeit verstanden. So Scher:

Das eigentlich Musikalische ist in diesen Werken einfach nicht vorhanden und kann auch durch sprachliche Mittel und literarische Techniken nur impliziert, evoziert, imitiert oder sonst mittelbar approximiert werden.²⁵

Rajewsky (2003)²⁶ versteht unter dem *Als-Ob-Charakter* der Systemerwähnung qua Transposition dasselbe Phänomen:

Ein Text kann zwar mit seinen Mitteln medienspezifische Komponenten eines fremdmedialen Bezugssystems nicht reproduzieren; die traditionsreiche Rede von der *filmischen Schreibweise*, von der *Musikalisierung der Literatur* und ähnlichen Phänomenen weist jedoch darauf hin, daß er [der Text] sehr wohl in der Lage ist, eine Rezeptionslenkung und Illusionsbildung hervorzurufen, die dazu führen, daß bestimmte Textelemente und/oder –strukturen vom Leser als altermediale – d.h.

Anthony Burgess' *A Clock-work Orange*. In: ders. (Hrsg.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger*. Heidelberg: Carl Winter, 2001.

²³ Ebda., S. 132.

²⁴ In: Scher, Steven Paul: Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung. In: ders. (Hrsg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*. Berlin: Schmidt, 1984.

²⁵ Ebda., S. 12.

²⁶ Vgl. dazu: Rajewsky, Irina O.: Prämissen für eine Systematik intermedialer Bezüge. In: ders.: *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*. Tübingen: Narr, 2003.

filmische, televisuelle, musikalische usw. – oder zumindest als dem Bezugssystem analoge rezipiert werden.²⁷

Die Transposition kann nach Rajewsky wiederum durch verschiedene Realisationsverfahren verwirklicht werden: durch Evozierung, Simulierung und schließlich durch die (Teil-) Reproduktion. Beim Rezipienten werden hier durch suggestive Elemente bestimmte fremdmediale Erfahrungen herausgelöst: im Falle der evozierenden Systemerwähnung wird dies vorwiegend über Vergleiche und Metaphorik, und im Falle der simulierenden Systemerwähnung über die Suggestion einer fremdmedialen Erfahrung mit Mitteln der Sprache und bei der (teil-) reproduzierenden Systemerwähnung durch die Modifizierung des sprachlichen Systems nach Regeln des Fremdmediums erreicht.

Die Systemkontamination, ein Verfahren, das als intermediale Variante der intramedialen Systemaktualisierung gilt, ist nach Rajewsky der zweite Grundtypus systemreferenzieller Bezüge. Bei der intramedialen Systemaktualisierung, wo ein bestimmtes System zur Textkonstitution verwendet wird, gibt es keine Differenz zwischen den beiden Systemen. Im Gegensatz dazu kann der Terminus „Aktualisierung“ in der intermedialen Variante des Verfahrens nicht mehr gebraucht werden.

Zwischen den Medien Musik und Sprache, in unserem Fall zwischen der kontaktgebenden Musik und kontaktnehmender Sprache, gibt es nämlich eine unüberbrückbare mediale Differenz. Dieses *Intermedial Gap* erlaubt nun nicht mehr, das andere System in genuiner Weise zu verwenden.²⁸ Die Systemkontamination, die stärkste Variante systemreferenzieller Bezüge, bedeutet nach Rajewsky:

[...] nicht einfach die (Teil-)Reproduktion oder Simulation einzelner Elemente und Strukturen, sondern eine, wenn auch systemverschobene, Applikation und Einhaltung von teils präskriptiven, teils restriktiven Regeln des Bezugssystems.²⁹

Je nach der Stärke dieser Applikation und Einhaltung der Regeln auf ein anderes System wird eine weitere Unterscheidung vorgenommen. Die Systemkontamination qua Translation bedeutet erstens, dass die teils präskriptiven, teils restriktiven Regeln des Bezugssystems fremdmediale Regeln nur dem Prinzip nach verfolgt, d.h. in das Fremdmedium „übersetzt“ werden. Die teilaktuali-

²⁷ Ebda, S. 69.

²⁸ Rajewsky, 2002 [Anm. 4], S. 71.

²⁹ Ebda., S. 161.

sierende Systemkontamination hingegen setzt eine durchgehende Verwendung medial gleicher und/oder medienunspezifischer Komponenten voraus.³⁰

Rajewskys bisher besprochene Systematisierung kann durch das folgende Schema zusammengefasst werden:

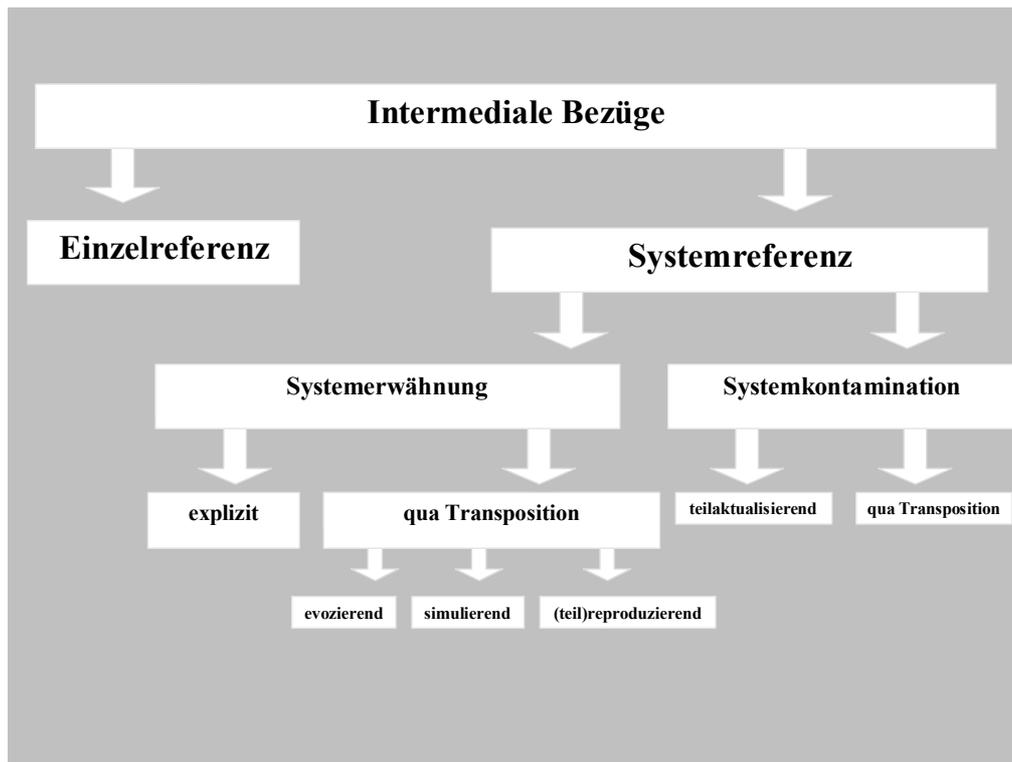


Abb. 1: Systematisierung der Phänomene: Intra-, Trans- und Intermedialität nach Rajewsky.
aus: Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen & Basel: Francke 2002.

Auf die Frage durch welche Verfahren der Als-Ob-Charakter beider Gedichte zur Engführung der musikalischen Fuge verwirklicht wird, um welche systemreferenziellen Bezüge es sich in beiden Fällen handelt, wird im nachfolgenden Teil des vorliegenden Beitrages eine Antwort gesucht.

TODESFUGE und ENGFÜHRUNG werden nicht nur aufgrund ihrer systemreferenziellen Bezüge zur Musik in den Mittelpunkt gestellt. Ein weiteres Ziel ist es, auf das Verhältnis beider Gedichte zueinander hinzuweisen und

³⁰ Vgl. dazu: Ebda, S. 206.

in ihnen die gemeinsamen und unterschiedlichen Formen der Systemreferenz zu untersuchen.

2 Systemreferenzen im Gedicht **TODESFUGE**

Die notwendige Differenzierung zwischen Musikalischem und Musikähnlichem ist bei dieser Analyse unentbehrlich. Das eigentlich Musikalische, das hier als Prototyp fungiert, ist das Kompositionsschema der Fuge:

Die Fuge (lat. und ital. fuga, frz. und engl. fugue), ist die letztentwickelte Kunstform des kontrapunktischen Stils. Ein prägnantes Thema, das nachahmend in allen Stimmen eingeführt wird, durchläuft weiterhin dieselben abwechselnd, so daß jeweils die thementragende Stimme zur Hauptstimme wird. Das zunächst von einer Stimme in der Haupttonart vorgetragene Thema trägt den besonderen Namen „Führer“ (lat. dux, frz. sujet, ital. guida, proposta). Es wird beantwortet durch eine neu einsetzende Stimme in der Quint oder Unterquart, den „Gefährten“ (lat. comes, frz. reponse, ital. riposta); die dritte Stimme setzt (bei Vierstimmigkeit der Fuge) meist wieder mit dem Führer, die vierte mit dem Gefährten ein. Die Schichtung der Einsätze, ob von unten nach oben und umgekehrt oder von den inneren Stimme aus, ist dem Komponisten freigestellt. Dagegen ist er an die Regel der „tonalen Beantwortung“ gebunden. Um zunächst innerhalb der Tonart zu bleiben, soll der Grundton der Tonart mit der Quint, die Quint aber (sofern sie für das Thema konstitutiv ist) mit dem Grundton beantwortet werden. Der Beantwortung im Comes stellt der Dux einen Gegensatz (Kontrapunkt, Kontrasubjekt) gegenüber. Dieser Gegensatz ist also zugleich die Fortspinnung des Themas und seine Kontrapunktierung. Seine Stellung bald über, bald unter dem Thema fordert Ausarbeitung im doppelten Kontrapunkt. In größeren Fugen kann auch ein weiterer Gegensatz auftreten. Mit dem Durchgang des Themas durch alle Stimmen ist die erste „Durchführung“ und meist auch der erste Teil der Fuge beendet [...]. Die Durchführungsordnung entspricht der des 1. Teils, kann aber auch unvollständig sein. Im 3. Teil besonders ist die „Engführung“ am Platz. Sie entsteht, wenn eine Stimme mit dem Thema einsetzt, bevor es in der vorhergehenden zu Ende gebracht ist. Die Möglichkeit der Engführung hängt vom Bau des Themas ab [...]. Zu den Mitteln der Fugengestaltung gehören außer der Engführung die Vergrößerung und die Verkleinerung des Themas (Verlängerung bzw. Verkürzung der Notenwerte), sowie die Versetzung des Themas in die Gegenbewegung.³¹

³¹ Blume, Friedrich (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Bd. 4. Kassel: Bärenreiter, 1955, S. 1102 f.

Die Übernahme der Musikfuge in die Literatur ist nach Horst Petri³² aus zwei zentralen Gründen schwierig. Die erste Schwierigkeit einer solchen Übernahme liegt laut Petri im statischen Charakter des Themas einer Musikfuge, welche sich nur schwer in den Text integrieren lässt, ohne das Gefühl des Müde-werdens hervorzurufen.³³

Petris Beweggrund für die Analyse des Gedichts im Vergleich zur musikalischen Fuge war nicht die Tatsache, dass es dem *äußeren* Konstruktionsschema einer musikalischen Fuge genüge, sondern um das **der Fuge immanente statische Prinzip** offenzulegen.³⁴ Das der musikalischen Fuge immanente statische Prinzip bedeutet, dass sich das darin enthaltene Thema nicht entwickelt, sondern in verschiedenen Stimmen in unveränderter Weise erscheint.³⁵ Evidenz für diese Feststellung liefern nach Petri die verschiedenen Bilder, die Celan zunächst aneinander reiht. Diese Metaphern werden im Gedicht statisch beibehalten (insbesondere spürbar wird dies im Wir-Thema). Dabei erscheinen sie im Laufe des Gedichts entweder unverändert oder ineinandergeschoben. Die auftretenden neuen Motive (z.B.: *der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau*) bewirken wiederum keine dynamische Fortentwicklung, da sie jeweils in das statische Umfeld des Gedichts miteinbezogen werden.

Die zweite Schwierigkeit bei der Übernahme der Musikfuge in die Literatur läge nach Petri in der Polyphonie:

Die besondere Schwierigkeit, das Fugenprinzip in der Literatur zu verwenden, besteht darin, daß die Fuge ein notwendig polyphones Gebilde ist, dessen Sinn nicht nur in der horizontalen Gliederung, sondern auch in der vertikalen zu suchen ist. Eine solche Verklammerung erscheint jedoch zunächst für die Literatur wesensfremd.³⁶

Lech Kolago (1997)³⁷ und Andreas Sichelstiehl (2004)³⁸ hingegen gelang es, **musikalische Polyphonie und Kontrapunkt** als teilaktualisierende Systemkontaminationen in diesem Text zu erkennen.

³² Vgl. dazu: Petri, Horst: Form- und Strukturparallelen in Literatur und Musik. In: Scher, 1984 [Anm. 24], S. 232 f.

³³ Vgl. dazu: Kolago, Lech: *Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Salzburg: Müller-Speiser 1997, S. 208.

³⁴ Vgl. dazu: Ebda., S. 232.

³⁵ Vgl. dazu: Ebda., S. 31.

³⁶ Petri, Horst: Form- und Strukturparallelen in Literatur und Musik. In: Scher, 1984 [Anm. 32], S. 232.

³⁷ Vgl. dazu: Kolago, 1997 [Anm. 33], S. 205 fff.

Die Imitation der Polyphonie wird nach ihnen durch den Wechsel zwischen mindestens zwei als zusammengehörig empfundenen Bereichen spürbar. Die Illusion der Vielstimmigkeit ergibt sich aus dem Wechsel des Wir- und Er- Themas, aus denen sich das Gedicht zusammensetzt. Sie werden aber nicht primär als Bestandteil der Themen (im Sinne von Petri) betrachtet, sondern als Kennzeichen zweier Stimmen im musikalischen Sinn.

Dadurch können die folgenden Ähnlichkeiten zu einer vereinfachten Fugenkonstruktion (d.h. das Prinzip der Imitation von Dux-Comes ohne die Quart-Quint) festgestellt werden. Eine Fuge beginnt, wie das Zitat am Anfang dieses Unterkapitels zeigt, mit der Exposition der Stimmen. Die erste Stimme trägt das prägnante, kurze Thema, den *Dux*³⁹ vor. Diesen Themeneinsatz findet man in den Zeilen 1 bis 4, die Wir-Stimme der Opfer des Holocaust. Hierzu gesellt sich eine zweite Stimme, die das Thema nun als *Comes*⁴⁰ vorträgt. Es handelt sich um die Er-Stimme, welche inhaltlich als Kontrasubjekt in den Zeilen 5 bis 9 erscheint. Ein dem musikalischen Kontrapunkt entsprechender Gegensatz wird auf der Inhaltsebene des Textes hergestellt. Diese anfängliche Gegenüberstellung dient im weiteren Verlauf des Gedichts zur Illusion einer polyphon-kontrapunktischen Form, welche jedoch auf der linearen Ebene des Textes verwirklicht wird. Die inhaltlichen Bestandteile, die diesen beiden Stimmen zugeordnet sind, werden im weiteren Verlauf des Textes verschränkt. Durch diese Verschränkung fließen die beiden Stimmen ineinander, wobei sie neue Einheiten bilden. Sie *erklingen* in der gleichen Zeit, d.h. mit Sichelstiehl:

Der Wechsel zwischen Elementen aus den kontrastierend wahrgenommenen Bereichen kann so die sinnliche Wahrnehmung, die sich beim Hören eines polyphonen musikalischen Werkes ergibt, simulieren.⁴¹

Bei der Untersuchung der Realisierungsmöglichkeiten der Polyphonie innerhalb der TODESFUGE tritt ein wichtiger Gedanke in den Vordergrund, nämlich dass Sichelstiehl jede Imitation einer musikalischen Form innerhalb eines literarischen Werkes in Anlehnung an Wolfgang Iser als Bestandteil

³⁸ Vgl. dazu: Sichelstiehl, Andreas: *Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur. Möglichkeiten der Intermedialität und ihrer Funktion bei österreichischen Gegenwartsauteuren*. Essen: Die Blaue Eule, 2004, S. 130 fff.

³⁹ lat. „Führer“ (auch als Thema, Dux, Subjekt, Guida, Hauptsatz oder Vordersatz genannt).

⁴⁰ lat. „Gefährte“ (auch Gefährte, Risposta, Consequente, Nachsatz genannt).

⁴¹ Sichelstiehl, 2004 [Anm. 38], S. 133.

eines Kommunikationsaktes sieht, der vom Autor ausgehend über den (literarischen) Text mit dem Leser stattfindet.⁴² Sichelstiehl stellt eine These in Anlehnung an Iser auf, welche einen der von Petri⁴³ als Hauptschwierigkeit bezeichneten Aspekt klärt.

Nach Iser bewege sich der Leser als wandernder Blickpunkt durch das Buch und rekonstruiere es in der Abfolge seiner Synthesen. Das lesende Bewusstsein folge dem Text und entwickle immer wieder Erwartungen für den Fortgang des Gelesenen (Protention), während es gleichzeitig soeben Gelesenes in Erinnerung behielte (Retention).⁴⁴ Sichelstiehl deutet darauf hin, dass die zeitlich nacheinander geordneten *Stimmen* (während des Leseaktes) nach Isters Modell *des wandernden Blickpunkts* in ein Nebeneinander treten. Die Polyphonie würde eben durch die verräumlichte Gleichzeitigkeit beider Themen und durch ihre inhaltliche Antithese erreicht.⁴⁵ Ein Vorteil ist dabei, dass es sich hier um ein Gedicht handelt. In der Prosa würde der Leser den Wechsel von Stimmen schwerer wahrnehmen. Im Gedicht findet der Wechsel in einem engeren Raum statt und ermöglicht somit die Wahrnehmung innerhalb eines relativ begrenzten Lesemoments (etwa innerhalb einer Zeile). Dies ergäbe eine sinnliche Wahrnehmung, welche der der Musik ähnele. Sichelstiehls Fazit lautet also zusammenfassend folgenderweise: der Wechsel zwischen den beiden Einheiten, der zwar eine grundlegend horizontale Gestaltung nicht aufhebt, führt jedoch im *Bewusstseinskorrelat* des Lesers zu einem räumlichen Nebeneinander dieser Einheiten.

Die rasche Folge der Stimmen gegen Ende des Gedichts⁴⁶ erzeugt eine weitere teilaktualisierende Systemkontamination: einen der musikalischen **Engführung** entsprechenden Effekt. Die Engführung bezeichnet in der Fuge Stimmeneinsätze, welche gewöhnlich kurz vor dem Schluss auftreten. Sie erfolgen zeitlich verkürzt, so dass das Thema noch nicht beendet ist, während es in der nächsten Stimme bereits einsetzt. Das polyphone und kontrapunktische Element kommt somit in den beiden letzten Verszeilen am prägnantesten zum Ausdruck, wo die zwei Motive beider Themen unmittelbar nacheinander in den Kurzzeilen erscheinen.

⁴² Vgl. dazu: Ebda, S. 18.

⁴³ Vgl. dazu: Petri, Horst: Form- und Strukturparallelen in Literatur und Musik. In: Scher, 1984 [Anm. 32], S. 232.

⁴⁴ Vgl. dazu: Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*. München: Wilhelm Fink, 1976.

⁴⁵ Sichelstiehl, 2004 [Anm. 38], S. 133.

⁴⁶ Vgl. dazu: TODESFUGE (MuG). In: *GW* I, S. 39 und *GW* III, S. 61, V. 27-34.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Systemkontamination qua Transposition, die – im Gegensatz zum das System erwähnenden und evozierenden Titel – über eine *illusionsbildende Qualität* verfügt, zahlreiche Analogien zur musikalischen Fuge verwirklichen kann. Sie stellt hier die Gesamtheit unterschiedlichster Techniken dar, die von vielfältigen metrischen und stilistischen Mitteln bis hin zu denen der Intertextualität reichen. Durch diese Verfahren entsteht der Als-Ob-Charakter, welcher an die Hauptmerkmale eines altermedialen Subsystems schließen lässt. Wichtig ist dabei, dass der intermedialen Analyse des Textes kein übliches Fugenschema zu Grunde gelegt werden kann oder darf, oder mit Petri, dass erst die Reduktion des Fugenschemas die analoge literarische Anwendung der Fuge möglich mache.⁴⁷

3 Systemreferenzielle Bezüge zur Musik im Gedicht ENGFÜHRUNG

In einem Brief an Walter Jens, der im Frühjahr 1959 den Band *Sprachgitter* begleitete, schrieb Celan die folgenden Worte:

Ich habe die Worte, die Stimmen wirklich enggeführt (mich von ihnen engführen lassen) – ins Unerbittliche des letzten Gedichtes (zeitlich war es nicht das letzte, aber ich wußte, daß es das letzte war).⁴⁸

Der Titel ENGFÜHRUNG scheint im Unterschied zu TODESFUGE ein reiner Rückgriff auf einen musikalischen Fachausdruck zu sein. Davon zeugt auch die Tatsache, dass Celan selbst noch den der Engführung entsprechenden Titel STRETTE für die französische Auswahlgabe gewählt hat.⁴⁹

Allein die explizite Systemerwähnung bildet also hier den Titel. Celan hat im Gedicht TODESFUGE die explizite Systemerwähnung durch die Hinzufügung des Wortes „Tod“ geändert und damit seine Unzerlegbarkeit, zugleich die der Dominanz des Musikalischen reduziert. Im Falle des Titels ENGFÜHRUNG hat man es hingegen mit einer expliziten Systemerwähnung auf ein

⁴⁷ Petri, Horst: Form- und Strukturparallelen in Literatur und Musik. In: Scher, 1984 [Anm. 32], S. 233.

⁴⁸ Paul Celan an Walter Jens, Brief vom 21.3.1959, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Walter-Jens-Archiv, Nr. 168. Auch zitiert in: Felstiner, John: *Paul Celan. Eine Biographie*. Deutsch von Holger Fliessbach, München: Verlag C.H. Beck, 1997, S. 170.

⁴⁹ Vgl. dazu: Wiedemann, Barbara (Hrsg.): *Paul Celan: Die Gedichte. Erste, kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. 1. Aufl. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2003, S. 667.

musikalisches Subsystem zu tun. Die Herkunft des paratextuellen Hinweises aus der Kompositionslehre ist offensichtlich, sie deutet auf die kontrapunktische Technik des Strettos hin, welchen Kućukalić folgenderweise definiert:

Der dritte Teil der Fuge, die Engführung, hat die Funktion der Reprise, denn es erscheinen ein oder mehrere Themenanfänge, sehr oft aber so, dass die zweite Stimme die Imitation beginnt, bevor die erste Stimme die Ausführung des Themas beendet hat (dieses Verfahren wird mit einem italienischen Terminus als „stretto“ bezeichnet).⁵⁰

Das wichtigste Merkmal einer musikalischen Engführung ist also, dass die Stimmen in kurzen Abständen nacheinander das gleiche Thema vortragen, wobei ein Themeneinsatz bereits dann erfolgt, wenn die jeweils vorhergehende Stimme das Thema noch nicht beendet hat.

Die musikalische Engführung sei nach Peter Szondi (1972)⁵¹ eine wichtige Voraussetzung für das Verständnis der Gedichtstruktur. Adorno betrachtet sogar die Komposition des ganzen Bandes in Analogie zu einem musikalischen Gebilde, das er mit STIMMEN beginnt und in einer ENGFÜHRUNG mündet. Noch ein Jahr vor seinem Tod plant er, einen Essay über Celan und diesen Band⁵² zu schreiben:

[...] ich werde meinen längst gehegten Plan eines Essays über Celan endlich ausführen, und zwar werde ich mich dabei auf das Sprachgitter konzentrieren, möglicherweise die *Engführung*. Vermutlich werde ich die Sache im Februar in einer Veranstaltung des Züricher Radios vortragen [...].⁵³

Die Nähe des Kompositionsprinzips zur musikalischen Engführung ließe sich nach Szondi erstens an den wiederholten Versen und die engen Partien des Gedichts erkennen. Die Partien sind die verschiedenen *Stimmen*, welche im Gedicht erklingen. Szondi versteht sie nicht nur im buchstäblichen Sinne des Wortes, sondern auch als musikalische Bestandteile.⁵⁴ Auf der Metatext-Ebene gebraucht nämlich Celan diesen musikalischen Terminus, welcher die einzel-

⁵⁰ Kućukalić, Zija: *Die Struktur des Kunstwerks: mit besonderer Berücksichtigung der Musik*. Rodopi, 1987, S. 184.

⁵¹ Vgl. dazu: Szondi, Peter: *Celan-Studien*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1972, S. 56.

⁵² Vgl. dazu: Seng, 1995 [Anm. 19], S. 421.

⁵³ Vgl. dazu: Brief Adornos an Marlies Janz vom 5.1.1968. Zitiert in: Janz, Marlies: *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*. Frankfurt a. Main: Syndikat, 1976, S. 222.

⁵⁴ Vgl. dazu: Ebda., S. 56. und 110.

nen Teile einer Fuge bezeichnet (Exposition, Zwischenspiel, Coda). Die neun Gedichtteile der zyklischen ENGFÜHRUNG nennt der Autor *Partien* und bemerkt schon auf dem Umbruch Folgendes:

Engführung ist ein einziges Gedicht. Die einzelnen Parteien müssen aneinander anschließen. Sternchen möglichst über die einzelnen Parteien setzen (nicht wenn neue Seite, am Ende der vorhergehenden!)⁵⁵

Szondi deutet darauf hin, dass die Orientierung nach dem Modell einer musikalischen Form, teilweise den Verzicht auf die diskursive Rede miteinschließe.⁵⁶ Mit Recht stellt sich die Frage, ob diese Feststellung Diskussionen im Rahmen referenzieller Bezüge eröffnen könne. Der Verzicht auf den diskursiven Charakter der Sprache vollzieht sich eben durch das Diskursive, d.h. durch die eigenen Bestandteile der Sprache. In diesem Medium wäre dies anders auch nicht möglich. Die Aufforderung im 6. Vers *Lies nicht mehr – schau!* kann auch eine Abwendung von der Semantik der Worte und eine Hinwendung zu ihrer Gestalt und Anordnung verstanden werden.

Um die Defizienz der Sprache zu überwinden, bedient sich Celan eines musikalischen Begriffs, der eine Struktur vorgibt, sowie zahlreicher typographischer Anordnungen, welche dieser Struktur folgen und somit ein anderes Lesen verlangen, ein Lesen in die vertikale Enge: *Schau nicht mehr – geh!* (V. 7) Gelesen werden müssen daher nach Szondi nicht nur die Wörter und Sätze, sondern auch die Relationen *wie sie durch Wiederholung, Umwandlung, und Widerspruch entstehen.*⁵⁷

Diejenigen Elemente, die die TODESFUGE in die Nähe der musikalischen Komposition rücken, werden in ENGFÜHRUNG radikalisiert. Sie ist kein Widerruf⁵⁸ von TODESFUGE, sondern dessen Weiterentwicklung oder mit Lehmann vielmehr ein Ernstnehmen der Fugenstruktur.⁵⁹

⁵⁵ Wertheimer, Jürgen (Hrsg.); bearb. u.a. von Schull, Heimo: Werke. Tübinger Ausgabe. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1996-2004, S. 89. Zitiert in: Seng, Joachim: *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis „Sprachgitter“*. Heidelberg: Carl Winter, 1998, S. 258.

⁵⁶ Vgl. dazu: Szondi, 1972 [Anm. 51], S. 60.

⁵⁷ Vgl. dazu: Ebda.

⁵⁸ Zurückgenommen, wie Hans Mayer einmal bei einer Deutung der ENGFÜHRUNG behauptete, hat Celan die TODESFUGE nicht: „Ich nehme nie ein Gedicht zurück, lieber Hans Mayer!“ hat er dem Freund erklärt. Vgl. dazu: Mayer, Hans: *Der Repräsentant und der Märtyrer. Konstellationen der Literatur*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1971, S. 181.

⁵⁹ Vgl. dazu: Lehmann, 2005 [Anm. 18], S. 435.

Beide Gedichte nehmen in den jeweiligen Bänden eine besondere Stellung ein, sie tragen jeweils musikalische Titel, welche sich im musikalischen Sinne ergänzen,⁶⁰ die ihnen zugrunde liegende Form ist die Fuge, beide Texte enthalten mehrere intermediale, die Systemreferenz unterstützende Einzelwerkreferenzen,⁶¹ und beide Texte sprechen über die Realien aus der Welt der Konzentrationslager, deren Schrecken sie mit der Musik verbinden. Vierzehn Jahre nach *TODESFUGE* begegnet man dem Musikalischen auf einer neuen Entwicklungsstufe der poetischen Reflexion von Celan, in welcher die Antworten hastiger, atemloser geworden sind und in kürzerem Abstand einsetzen, so dass die Stimmen einander ins Wort fallen.⁶²

Der Übergang der Stimmen erfolgt in diesem Gedicht nicht durch ihre inhaltliche Antithese, sondern durch ihren Echo-Charakter. Die quasi-polyphone Überlagerung der Stimmen wird hier im Gegensatz zu *TODESFUGE* nicht durch den parataktischen Stil, sondern durch die typographische Anordnung, d.h. durch eine *Verräumlichung* des Schriftbildes⁶³ erzielt. Diese Verräumlichung schiebt Celans Gedicht in die Nähe der musikalischen Engführung und lässt die folgende Systemreferenz zutage treten:

Blickt man jetzt wieder auf den Text von Celans Gedicht, so wird die Analogie zur musikalischen Form der Engführung unmittelbar augenfällig: von der zweiten Versgruppe an wiederholen die ersten, im Druckbild nach rechts gesetzten Zeilen einzelne Kola oder Wörter aus den abschließenden Zeilen der jeweils vorausgehenden Versgruppe. So ergibt sich, wenn das Gedicht, wie üblich, von einer Stimme gesprochen wird, der Effekt eines Echos oder, wie in der Todesfuge, einer Fast-Gleichzeitigkeit oder Scheinpolyphonie. Würde das Gedicht, was ja leicht möglich wäre, von mehreren Stimmen gesprochen, so könnten diese Übergangszeilen gut als echte Polyphonie realisiert werden.⁶⁴

⁶⁰ Gemeint ist hier Engführung als Schlussteil einer Fuge.

⁶¹ *TODESFUGE* (vgl. dazu 3.3.1.4.2. Die Imitation), *ENGFÜHRUNG* liegen Brahms' *Deutsches Requiem* und Schönbergs *A survivor from Warsaw* zugrunde. Vgl. dazu: Lehmann, 2005 [Anm. 18], S. 438.

⁶² Vgl. dazu: Seng, 1998 [Anm. 55], S. 259.

⁶³ Olschner, Leonard Moore: Fugal Provocation in Paul Celans „Todesfuge“ and „Engführung“. In: *German Life and Letters*, Bd. 43, H., S. 84-86 und Finckh, Jens: 6.3. Musik. In: May–Gossens–Lehmann, 2008 [Anm. 1], S. 274.

⁶⁴ Kiesel, Helmut–Stepp, Cordula: Paul Celans Schreckenmusik. In: Bermbach, Udo–Vaget, Hans R. (Hrsg.): *Getauft auf Musik. Festschrift für Dieter Borchmeyer*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, S 117.

Die zeitliche Enge des Strettos, der sowohl am Ende von TODESFUGE als auch in diesem Gedicht durchgeführt wird, stellt eine systemverschobene Applikation fremdmedialer Regeln dar. Da in beiden Fällen einem musikalischen Prinzip gefolgt wird, handelt es sich hier um eine Systemkontamination qua Translation.

Das in das Medium der Literatur transponierte Stretto wird in TODESFUGE der musikalischen Fugenkonstruktion entsprechend am Ende platziert und durch die anaphorische und immer kürzere Wiederholung von Bildern und Aussagen bewirkt. Die Technik der Engführung geschieht im vorliegenden Gedicht nicht nur durch Wiederholungen, sondern auch durch die graphische Anordnung.

Eine weitere auffällige Besonderheit ist die typographische Gestaltung des Beginns: ein weißer unbedruckter Teil der Seite, ein sichtbares Schweigen.⁶⁵ Das Gedicht beginnt auf Celans ausdrücklichen Wunsch, nach einem trennenden Asterisk, erst auf der zweiten Hälfte der Seite.⁶⁶

Die Übergänge zwischen den einzelnen Partien werden hervorgehoben, die Wiederaufnahmen sind auf die rechte Seite gedrängt, und wenn der Leser sie nicht liest, sondern den Text sich nur anschaut, erfolgt in seinem Bewusstsein eben das, was Sichelstiehl ausgehend von Iser's Gedanken erklärt hat. Seiner Auffassung nach wird die literarische Imitation musikalischer Kompositionstechniken nicht nur in der Relation zwischen den Medien Literatur und Musik betrachtet. Sichelstiehl plädiert (in Anlehnung an Iser) für die Berücksichtigung der Leserrolle in dieser Beziehung. Der Leser sei nämlich derjenige, der das musikalische Potential in einem literarischen Text aktualisiere. Durch die Anordnung der Einheiten, die zwar eine grundlegend horizontale Gestaltung nicht aufhebt, gelangt man in die Nähe eines räumlichen Nebeneinanders.

Olschner betont die *Verräumlichung* des Schriftbildes, d.h. die typographisch hervorgehobenen Übergänge zwischen den einzelnen Partien ergäben eine quasi-polyphone Überlagerung der Stimmen.⁶⁷ Der Interpunktion, die in der TODESFUGE völlig aufgehoben wurde, kommt hier eine wichtige Rolle zu: Asterisken deuten nicht nur auf die Sternmetaphorik hin. In den gregorianischen Partituren werden die einzelnen Partien auch durch Sterne getrennt. Dieses Zeichen stellt eine teilaktualisierende Systemkontamination dar, da sie eine medienunspezifische Komponente verwendet, wobei die mediale Diffe-

⁶⁵ Vgl. dazu: Seng, 1998 [Anm. 55], S. 229.

⁶⁶ Vgl. dazu: Wiedemann, 2003, [Anm. 49], S. 667.

⁶⁷ Finckh, Jens: 6.3. Musik. In: May–Gossens–Lehmann, 2008 [Anm. 1], S. 274.

renz die Regel des Ausgangsmediums auch im Gedicht applizieren lässt.⁶⁸ Ihnen kommt nun im Gedicht dieselbe Funktion zu wie den Gedankenstrichen und Klammern: die Markierung und Erzeugung sprachlicher Leerstellen und Pausen. Sie betonen das Schweigen und intensivieren den vertikalen Weg des Gedichts in die allertiefste Enge.

Wenn es um die Gemeinsamkeiten zwischen Musik und Sprache geht, sieht man, dass weder die Sprache noch die Musik ohne die dialektische Symbiose zwischen Rede, Gesang bzw. Klang und Pause existieren können. Wenn es um die grundlegenden Unterschiede beider Medien geht, ist wiederum offenkundig, dass der Zeichencharakter des Schweigens in ihren schriftlichen Fixierungen, d.h. in Text und Partitur von Grund auf verschieden erscheint. Die Nähe des Textes zur schriftlich fixierten Musik, d.h. zu einer Partitur, ergibt sich nicht nur aus der expliziten Systemerwähnung, sondern auch aus der Notation von Pausen, welche somit ihr bewusstes Mitlesen fordern. Dem Schweigen, ähnlich wie in der Partitur, wird hier durch Zeichen (in diesem Fall durch Sterne und Leerstelle) ein eindeutiger Signifikant zugeschrieben. Die Verschriftlichung und Materialisierung des Schweigens ist ein Modus gegen das Verstummen. Geschriebenes Schweigen stellt die Betonung des Schweigens dar. Bei Celan steht diese Lautlosigkeit als stummer Widerstand und Negierung der Vernichtung gegenüber.⁶⁹

⁶⁸ Vgl. dazu: Rajewsky, 2002 [Anm. 4], S. 206.

⁶⁹ Vgl. dazu: Lichtmann, Tamás: Paul Celan und János Pilinszky: Dichter des Weltskandals und des Erlösungsanspruchs. In: ders. (Hrsg.) unter Mitwirkung von Walter Fanta: *Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur Österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen*. Beiträge des Debrecener Germanistischen Symposions zur Österreichischen Literatur nach 1945 im Oktober 1993. Bd. 1. Frankfurt a. Main: Lang, 1995, S. 97.

Siglenverzeichnis der erwähnten Gedichtbände in chronologischer Reihenfolge:

G 38-44	=	<i>Gedichte 1938-1944</i> , Erstauflage, Frankfurt, 1944. ⁷⁰
MuG	=	<i>Mohn und Gedächtnis</i> , Stuttgart, 1952.
Aw	=	<i>Atemwende</i> , Frankfurt am Main, 1967.
Schp	=	<i>Schneepart</i> , Frankfurt am Main, 1971.

Literatur**Primärliteratur**

Celan, Paul: *Gedichte 1938-1944. Faksimile und Transkription der Handschrift*. Mit einem Vorwort von Ruth Kraft. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1985.

Celan, Paul: *Todesfuge*. Mit einem Kommentar von Theo Buck. 2. Auflage. Aachen: Rimbaud, 2002.

Celan, Paul: *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. 1. Abt. Lyrik und Prosa. Besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe Rolf Bücher, Axel Gellhaus, Stefan Reichert (ab 1994 [Bd. 10]: begründet von Beda Allemann, besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe Rolf Bücher, Axel Gellhaus). Bd. 1ff., Frankfurt a. Main, 1990ff. Bisher 12 Bände.

Wertheimer, Jürgen (Hrsg.); bearb. u.a. von Schmall, Heimo: *Werke. Tübinger Ausgabe*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1996-2004.

Wiedemann, Barbara (Hrsg.): *Paul Celan: Die Gedichte*. Erste, kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. 1. Aufl.. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2003.

Sekundärliteratur

Blume, Friedrich (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Bd. 4. Kassel: Bärenreiter, 1955.

⁷⁰ Celan hatte die ganz frühen Gedichte der Bukowiner Zeit bei der Freundin Ruth Kraft hinterlegt, der er 1944 eine Abschrift anfertigte. Das Notizbüchlein wurde später als Faksimile von Ruth Kraft herausgegeben: *Paul Celan: Gedichte 1938-1944. Faksimile und Transkription der Handschrift*. Mit einem Vorwort von Ruth Kraft. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1985.

- Felstiner, John: *Paul Celan. Eine Biographie*. Deutsch von Holger Fliesbach, München: Verlag C.H. Beck, 1997.
- Finckh, Jens: 6.3. *Musik*. In: May, Markus–Gossens, Peter–Lehmann, Jürgen (Hrsg.): *Celan-Handbuch. Leben – Werke – Wirken*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2008.
- Helbig, Jörg: Intermediales Erzählen: Baustein für eine Typologie intermedialer Erscheinungsformen in der Erzählliteratur am Beispiel der Sonatenform von Anthony Burgess' *A Clock-work Orange*. In: ders. (Hrsg.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger*. Heidelberg: Carl Winter, 2001.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*. München: Wilhelm Fink, 1976.
- Janz, Marlies: *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*. Frankfurt a. Main: Syndikat, 1976.
- Kolago, Lech: *Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Salzburg: Müller-Speiser, 1997.
- Kučukalić, Zija: *Die Struktur des Kunstwerks: mit besonderer Berücksichtigung der Musik*. Rodopi, 1987.
- Mayer, Hans: *Der Repräsentant und der Märtyrer. Konstellationen der Literatur*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1971.
- Olschner, Leonard Moore: Fugal Provocation in Paul Celans „Todesfuge“ and „Engführung“. In: *German Life and Letters*, Bd. 43, H., S. 84-86.
- Lichtmann, Tamás: Paul Celan und János Pilinszky: Dichter des Weltskandals und des Erlösungsanspruchs. In: ders. [Hrsg.] unter Mitwirkung von Walter Fanta: *Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur Österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen*. Beiträge des Debrecener Germanistischen Symposions zur Österreichischen Literatur nach 1945 im Oktober 1993, Bd. 1, Frankfurt a. Main: Peter Lang, 1995, S. 91-105.
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen & Basel: Francke, 2002.
- Rajewsky, Irina O.: Prämissen für eine Systematik intermedialer Bezüge. In: ders.: *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*. Tübingen: Narr, 2003.
- Scher, Steven Paul (Hrsg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*. Berlin: Schmidt, 1984.
- Seng, Joachim: *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis „Sprachgitter“*. Heidelberg: Carl Winter, 1998.

-
- Sichelstiel, Andreas: *Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur. Möglichkeiten der Intermedialität und ihrer Funktion bei österreichischen Gegenwartsautoren*. Essen: Die Blaue Eule, 2004.
- Stapp, Cordula: Paul Celans Schreckenmusik. In: Bermbach, Udo–Vaget, Hans R. (Hrsg.): *Getauft auf Musik. Festschrift für Dieter Borchmeyer*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, S 117.
- Szondi, Peter: *Celan-Studien*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1972.

Marianna Bazsóⁿe S^or^es

**„ICH BEUGTE MICH VOR DIESEM REINSTEN
ALLER VORBILDER“.**

ELIAS CANETTI ÜBER FRANZ KAFKA

1968 schrieb Canetti in seinen Aufzeichnungen:

Mit Kafka ist etwas Neues in die Welt gekommen, ein genaueres Gefühl für ihre Fragwürdigkeit, das aber nicht mit Hass, sondern mit Ehrfurcht für das Leben gepaart ist. Die Verbindung dieser beiden Gefühlshaltungen – Ehrfurcht und Fragwürdigkeit – ist einzigartig, und wenn man sie einmal erlebt hat, ist sie nicht mehr zu missen.¹

Diese Aufzeichnung und die Tatsache, dass das canettische Werk von Kafkas Wirkung durchwoben ist, gab mir die Idee, den Schriftsteller und Menschen Kafka durch den Spiegel Elias Canettis darzustellen. Man kann manche Verbindungen zwischen Canetti und Kafka entdecken, wenn es auch wesentliche Unterschiede gibt. Vor allem in den Dramen kann man Stoffe finden, die die Nähe von Kafka verraten: die Vereinigung von genauestem Realismus mit Abstraktion. Der Essay *Der andere Prozess, Kafkas Briefe an Felice* ist ganz Kafka gewidmet. Im Folgenden möchte ich einige Themen und Motive untersuchen, die bei beiden Schriftstellern erscheinen und es einem ermöglichen, ein Bild über Kafkas Wirkungsmechanismus auf seine Zeitgenossen und auf seine Nachfolger zu geben.

Die erste Kafka-Lektüre von Canetti muss im Winter von 1929/30 stattgefunden haben. Canetti verzeichnet in seinem Essay *Das erste Buch: Die Blendung* 1973: „Ich hatte das achte Kapitel der Blendung, das heute „Der Tod“ heißt, beendet, als mir Kafkas *Verwandlung* in die Hand fiel. Etwas Glücklicheres hät-

¹ Canetti, Elias: *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*. Frankfurt a. M: Fischer Verlag 1994. S. 265.

te mir zu diesem Zeitpunkt nicht geschehen können.“ Dreißig Jahre später wurde Canetti von der Publikation von *Kafkas Briefen an Felice* angeregt. In seiner Lektüre der Briefe Kafkas füllt Canetti die Leerstellen des Briefwechsels mit Felice und wird damit zum heimlichen Korrespondenten Kafkas. Diese Lektüre basiert aber nicht auf bloßer Verehrung, sondern fördert Differenzen zutage. Von dem Briefwechsel inspiriert nimmt Canetti die Korrespondenz mit seiner Partnerin Hera Buschor wieder auf. Er geht so weit, dass er die Schreib- und Trennungsphasen zwischen Felice in Berlin und Kafka in Prag mit denjenigen seiner Fernbeziehung zwischen Zürich und Hampstead parallelisiert. Canettis Aufzeichnungen zu Kafka sind von Identifikationen, Analogiebildungen und unbewussten Verschiebungen zwischen dem Selbst und dem Anderen geprägt. Die Entsprechung der Situation verwandelt Canetti ins Mitleidvolle: „Diese Anmaßung, mitten im Glück meiner Liebe, die nun fünf Jahre dauert, das Unglück Kafkas zu bedenken. Ein Erwählter im Himmel beseht sich einen Verdammten in der Hölle.“² Es überrascht vielleicht auf den ersten Blick, dass Canetti gerade diese Briefe thematisiert, die eine erotische Konstellation aufweisen. Denn das Erotische ist bei Canetti ein Thema, dem er aus dem Wege geht (eine Ausnahme bildet der Band *Party im Blitz*). In Wirklichkeit stimmt Kafkas Auffassung über das Schreiben sehr mit der von Canetti überein. Kafka entdeckt im Schreiben der Briefe den „anderen Prozess“, der aus dem alltäglichen Leben in die Welt der Literatur transponiert wird. Es ist der Prozess des nächtlichen Schreibens, der aus der Erfahrung der Distanz zwischen Kafka und Felice erwächst. Kafka rückt durch das Schreiben seiner Briefe die Verlobte in die Ferne, „eine Strategie, die erst Gewähr dafür bietet, dass der Schreibstrom seiner Texte nie ins Stocken gerät.“³ Es funktioniert wie ein Inspirationsspiel zwischen dem Dichter und seiner Muse. Der Brief-Wechsel zwischen Liebenden bedeutet gleichzeitig den Wechsel von Lesen und Schreiben, der aber an die Schrift gebunden wird. Kafka sah sein Schreiben, in seiner für ihn idealen Form, als leidenschaftliche Besitzergreifung der Sprache und damit der gesellschaftlichen Welt, die die Sprache spiegelt und enthält. Die wesentliche Voraussetzung für erfolgreiches Schreiben war für Kafka die Wahrhaftigkeit. Beim Schreiben durfte nie der Strom der Inspiration unterbrochen werden, das würde den Zugang zur Wahrheit blockieren. Er beharrte darauf, dass das Schreiben ursprünglich inspirie-

² 11.II.1968. Zitiert von Irmgard Wirtz: „Es kommt darauf an, mit wem man sich wechselt.“ In: Bartsch, Kurt–Melzer, Gerhard (Hrsg.): *Elias Canetti*. Dossier 25, S. 43.

³ Neumann, Gerhard: Lektüren der Macht. In: Neumann, Gerhard (Hrsg.): *Canetti als Leser*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1996, S. 151.

rende Gefühl im Weiterschreiben unbedingt zu bewahren war. Daraus leitet sich Kafkas Perfektionismus her, der Canetti immer fasziniert hat:

Da fand ich die Strenge, nach der ich mich immer sehnte. Da war etwas schon erreicht, das ich für mich finden wollte. Ich beugte mich vor diesem reinsten aller Vorbilder, wohl wissend, dass es unerreichbar war, aber es gab mir Kraft.⁴

Die Lebensgeschichte von Canetti ist „Ursprungsbericht und Poetik“ in einem und gibt „Auskunft über die Funktion, die er der Literatur zuspricht“.⁵ Canetti grenzt sich gegenüber Schriftstellern ab, die seine moralischen und ästhetischen Erwartungen nicht erfüllen. Im Schreiben hat er das einzige Mittel gefunden, Menschen am Leben zu erhalten. Sie werden in den Bereich der unsterblichen Figuren transponiert und neu geschaffen. Genauso wie Kafka ordnet er seiner schriftstellerischen Tätigkeit alles im Leben unter: Familie, Liebe und Gesundheit.

Das Schreiben bedeutet für Canetti das „Gefühl der absoluten Verantwortung“ für die Menschheit, wobei der Literatur und dem Literaten eine unheimlich große Rolle zukommt. In dieser Einheit betrachtet er andere Dichter, Zeitgenossen vor allem, d.h. die Beurteilung eines Werkes ist bei ihm nicht trennbar von der Lebens- und Arbeitsweise des betreffenden Künstlers. Seine Verehrung gilt denjenigen, denen die Literatur heilig war, „die sich’s mit der Literatur schwermachten“.⁶

Kafka geht wirklich jede Eitelkeit des Dichters ab, nie prahlt er, er kann nicht prahlen. Er sieht sich klein und geht in kleinen Schritten. Wo immer er den Fuß aufsetzt, spürt er die Unsicherheit des Bodens. Er trägt einen nicht, solange man mit ihm ist, trägt einen nichts. So verzichtet er auf die Täuschung und das Blendwerk der Dichter. [...] Man muss die kleinen Schritte mit ihm gehen und wird bescheiden. [...] Man wird gut, während man ihn liest, aber ohne stolz darauf zu sein.⁷

Bei Kafka mussten zwei Einheiten zur Übereinstimmung gebracht werden, das Gefühl, das auszudrücken gilt, und die Sprache, in der es ausgedrückt werden muss. In diesem Prozess geht das Gefühl den Worten voran. Canetti

⁴ Canetti, Elias: Dank. In: *Literatur und Kritik*. 160. November 1981. S. 579.

⁵ Witte, Bernd: *Der Erzähler als Tod-Feind*. S. 66.

⁶ AS. S. 163.

⁷ P.d.M. S. 109.

fasziniert die Schreibweise von Kafka, „nur so kann geschrieben werden“,⁸ indem man Leib und Seele vollständig öffnet. In Kafka fand Canetti einen Dichter, der den Fragwürdigkeiten der Welt nicht aus der Position eines Richters nachgeht, sondern aus der des Machtlosen, des Erniedrigten.⁹ Die Wahl Kafkas, Verwandlung in etwas Kleineres,¹⁰ stand Canetti sehr nahe, entsprach seinen poetischen Absichten, in denen er Herrschaftsallüren – wie bei Karl Kraus – und Gewalt möglichst keinen Platz einräumte.

Wie ich in der Einführung schon angedeutet habe, gibt es Themen, die sowohl bei Kafka als auch bei Canetti erscheinen. Das Leiden an dem tyrannischen Vater war ein in der Kunst und Literatur der Jahrhundertwende oft beschriebenes Phänomen. Der Vater-Sohn-Konflikt ist geradezu ein Zeitphänomen der expressionistischen Generation. Mit dieser Auseinandersetzung griff die junge Generation eine verkrustete patriarchale Gesellschaft an, die spätestens mit der Abdankung der Monarchie im Jahre 1918 wie ein Kartenhaus in sich zusammenbrach. Dieser Kampf der Generationen erfuhr gerade in Prag unter den assimilierten jüdischen Familien noch eine besondere Zuspitzung. Das Vater-Sohn Motiv wird bei Canetti in einem anderen Licht thematisiert. Sein Vater starb plötzlich in einem sehr jungen Alter. Dieses Ereignis bildet die Grundlage für die Analogiebildung mit Kafka:

Am Tage dieses Briefs Kafkas vom 8. Oktober starb mein Vater plötzlich, in Manchester, am Tag des Ausbruchs des Balkankriegs, er las beim Frühstück in der Zeitung die Nachricht von der Kriegserklärung Montenegros an die Türkei und fiel tot um. Er noch nicht 31, ich 7, Kafka 29.

Der frühe Verlust des Vaters begleitet Canetti ein Leben lang. In seinen Werken erscheinen immer wieder Motive wie Todfeindlichkeit, Unsterblichkeit, die Sehnsucht, Menschen durch die Erinnerung am Leben zu erhalten.

In Canettis Lebensgeschichte gibt es ein Moment, das sein Leben sehr stark geprägt hat: als sich herausgestellt hat, dass die Familie nach England zieht,

⁸ Kafka, Franz: *Tagebücher 1910-1923*. Hrsg. von Max Brod. New York, 1948 und 1949. S. 294.

⁹ „Er ist von allen Dichtern der einzige, den Macht in keiner Weise angesteckt hat; es gibt keine wie immer geartete Macht, die er ausübt.“ – schreibt Canetti in seinen Aufzeichnungen über Kafka. PM. S. 110.

¹⁰ In der Erzählung Kafkas geht es um die Verwandlung in etwas, was Kleineres symbolisiert. Vgl. dazu „Die Verwandlung ins Kleine wird durch das Entgegenkommen des Tiers, durch seine Vergrößerung, anschaulicher, greifbarer, glaubwürdiger.“ Gewissen der Worte S. 137.

verflucht der Großvater seinen Sohn auf dem Hof. Kurz darauf stirbt der Sohn unerwartet. „Nichts gäbe es, das furchtbarer sei, als ein Vater, der seinen Sohn verfluche.“¹¹ – denkt der junge Canetti. Ein ähnliches Motiv erscheint bei Kafka, im *Urteil*, wo der Vater den Sohn „zum Tode des Ertrinkens“ verurteilt.¹² In der Erzählung *Die Verwandlung* wird eine ähnliche Thematik bearbeitet: Der Vater, der in eine abhängige Position geraten ist, der Sohn, der Familienoberhaupt geworden ist und die dominierende Rolle übernommen hat. Aber die ursprünglichen Machtverhältnisse werden durch die tragischen Ereignisse endgültig wiederhergestellt: Gregor verwandelt sich in ein Ungeziefer, wird ausgestoßen und stirbt. Georg Bendemann empfängt das väterliche Todesurteil und vollzieht den Selbstmord. Der Tod der Söhne gibt den Vätern ihre frühere Kraft zurück.

Wenn man sich die familiären Umstände von Kafka ansieht, passte Kafka auch nicht in die Form, die sein Vater vorgab, er versuchte vergebens den Vorstellungen des Vaters zu entsprechen. Durch seine Erzählungen, die das Vater-Sohn Motiv thematisieren, versucht Kafka auszubrechen. Bei Kafka verwandelt sich ein Mensch in ein Insekt, in ein ekelhaftes Ungeziefer, und wird zum Objekt immer stärker werdender Demütigungen. Durch die Verwandlung gelingt es Gregor Samsa, sich den äußeren Machtzugriffen (gleichzeitig auch der Notwendigkeit des Geldverdienens) zu entziehen. Dieser anfangs als positiv angesehene Zustand führt durch den Mangel an sprachlicher Verständigungsmöglichkeit zur vollkommenen Isolation und endet unvermeidlich im Tod. Sprache und Körperlichkeit werden zu den eigentlichen Identifikationsmerkmalen des Menschlichen.

[...] Kafka verzichtet auf Predigt. Er gibt die Gebote seines Vaters nicht weiter; eine merkwürdige Verstocktheit, seine größte Gabe, erlaubt es ihm, das Ketten-Getriebe der Gebote, die von Vätern zu Söhnen immer weiter heruntergereicht werden, zu unterbrechen.¹³

Canetti diagnostiziert an seinem Vorbild, dass er wegen des autoritären Vaters nie richtig ein Kind sein konnte:

¹¹ Canetti, Elias: *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1994. S. 44.

¹² Kafka, Franz: *Das Urteil. Erzählungen*. Berlin & Weimar: Aufbau Verlag, S. 25.

¹³ P.d.M. S. 109.

Kafka, der nie ein Gott sein will, ist auch nie ein Kind. Was manche an ihm erschreckend finden und was auch mich beunruhigt, ist die konstante Erwachsenseinheit. Er denkt, ohne zu gebieten, aber auch ohne zu spielen.¹⁴

Ich hütete mich aber wohl davor, *zu viel* Kafka zu lesen. In jenem Jahr kamen zwei schmale Bände mit Erzählungen dazu: *Ein Landarzt* und *Ein Hungerkünstler*. Alles zusammen mögen es nicht mehr als 130 Seiten von ihm gewesen sein, mit denen ich mich vertraut gemacht habe. [...] Erst 1968, als ich mich mit den Briefen an Felice befasste, las ich jedes Wort, das es von Kafka gab, in einem Zug wieder und schrieb ein knappes Buch über ihn, *Der andere Prozess*. – Meine Erfahrungen mit Kafka dauern aber noch immer an. Seit 51 Jahren lebe ich mit ihm, länger als er selbst gelebt hat.¹⁵

1968, Kafkas Briefe an Felice lesend, kritisierte Canetti Kafka viel stärker. Er bringt Kafkas Idee von der Magerkeit großes Misstrauen entgegen: „Zur Liebe gehört Gewicht, es geht um Körper. Sie müssen da sein, es ist lächerlich, wenn ein Nicht-Körper um Liebe wirbt.“¹⁶ Kafka hat durch Vegetarismus und Askese diesen Zustand der Magerkeit längerfristig aufrechterhalten. Canetti wirft ihm vor, dass der Liebesdialog allmählich ins Monologische abgedreht wird. Es ist den Geliebten nicht gelungen, ihre bürgerlichen Werte an seine asketische Lebensweise anzupassen. Canetti verurteilt Kafkas Verhalten, als er sich nach der gescheiterten Verlobung in die Krankheit zurückgezogen hat. „Kafkas Verwandlung in die Krankheit, der plötzliche Sprung in sie, sie nennt sich, bevor sie eigentlich da ist.“¹⁷ Die Krankheit hat ihn von Felice, von der Angst vor Ehe und dem verhassten Beruf erlöst. Canetti hält es für Lüge und – obwohl er die Notwendigkeit der Lüge anerkennt – verurteilt er sie an Kafka. Im Abschiedsbrief an Felice täuscht Kafka sowohl sich selbst als auch seine Geliebte.

Elias Canetti wurde 1981 mit dem Franz-Kafka-Preis der Kafka-Gesellschaft ausgezeichnet. In den letzten Zeilen seiner Dankrede drückt er zusammenfassend alles aus, was für ihn Kafka bedeutete: „In seiner Gegenwart würde es mir gelingen, zu verstummen und zu schweigen.“ Ich möchte meinen Beitrag mit Canettis Worten aus seiner Dankrede zum Kafka-Preis schließen: „Ich danke Ihnen für diese Auszeichnung, die seinen Namen trägt, und möchte sie als Anerkennung für die tiefste Verehrung meines Lebens betrachten.“

¹⁴ P.d.M. S. 110.

¹⁵ Canetti, Elias: Dank. In: *Literatur und Kritik*. 160. November 1981. S. 579.

¹⁶ Canetti, Elias: *Der andere Prozess. Kafkas Briefe an Felice*. München & Wien, 1968, S. 28.

¹⁷ 1.IX.1968. Nachlass.

Ildikó Czap

ZU DEN LESARTEN VOM BERGROMAN-KOMPLEX
IN DER BROCHFORSCHUNG

0 Einführung: zu allgemeinen Problemen der *Bergroman*-Forschung

Der Nachlassroman des österreichischen Schriftstellers Hermann Broch (1886, Wien – 1951, New Haven) – einer der bedeutendsten Klassiker der Moderne – entstand zwischen 1935 und seinem Tod 1951. Der Romankorpus besteht aus einer (nicht autorisierten) abgeschlossenen Fassung, bekannt als *Die Verzauberung* (1935) und aus zwei weiteren Torsos: die zweite Fassung entstand 1936 und die dritte Fassung, bekannt als *Demeter*, entstand 1950-1951. Der *Bergroman* schildert, wie es mit dem Auftauchen eines Fremdlings namens Marius Ratti im Bergdorf Kuppron – der im Berg Gold suchen will –, zum Ausbruch einer Art von Massenwahn kommt, der mit der Ermordung von Mutter Gissons Enkelin Irmgard seinen Höhepunkt erreicht. Der Roman endet mit Mutter Gissons Tod und mit der Geburt eines Kindes. Die Handlung des aus mindestens drei Erzählkomplexen bestehenden Romans – 1) der „Erkenntnisprozess“ und „Erlebnisprozess“ des Erzählers; 2) der Erzählkomplex „Ratti als Menschenfänger des Dorfes“; 3) der esoterische Erzählkomplex der „Demeter-Travestie“ – lässt sich in mehrere Teil- und Gegenhandlungen aufteilen (siehe Mecklenburg 1982: 136).

Dieser Beitrag möchte eine kritische Bestandaufnahme der Lesarten über den *Bergroman*-Komplex in der Brochforschung darstellen.

Die Editionsgeschichte des *Bergromans* zeigt uns, dass man sich bei allen Interpretationen auf einer ungesicherten Textbasis bewegt. Die drei Gründe sind dafür folgende: Erstens gibt es keine von Broch autorisierte Fassung des Romans. Zweitens hat ab 1953 die Mehrzahl der wissenschaftlichen Arbeiten als Textgrundlage die von Felix Stössinger herausgegebene Kompilation (Broch 1953) verwendet, ohne Rücksicht auf die Gefahr einer kontaminierten Vorlage

zu nehmen. Drittens entspricht die Ausgabe der drei Fassungen von Maier und Kress noch nicht der optimalen Textgrundlage, da die Einwände Reinhold Grimms (Grimm 1969: 10) – bezüglich des Begriffs *Fassung*, und infolgedessen die Zahl von *Bergroman*- Fassungen – und Beate Loos' (Loos 1971: 10) noch aktuell sind. Letztere bemängelt unter anderem, dass kein umfassendes Verzeichnis der Korrespondenzen zwischen den einzelnen Fassungen existiert.

Der Romankomplex liegt in drei Fassungen vor. Die erste besteht nach Lützeler aus dem Vor- und Nachwort des Erzählers und dazwischen vierzehn titellosen Kapiteln. Maier und Kress hingegen zählen lediglich zwölf titellose Kapitel, die vom Vor- und Nachwort eingerahmt werden. Die zweite Fassung umfasst 336 Seiten, die in acht Kapitel gegliedert sind: Vorwort, I. Der Wanderer, II. Das Gold, III. Die Erde, IV. Die Erinnerung, V. Die Erlösung, VI. Die Angst, VII. Der Haß, VIII. Die Wiedergeburt. Im achten Kapitel bricht das Fragment ab. Es liegt eine 199seitige dritte Fassung vor, die im fünften Kapitel aufhört: I. Der Wanderer, II. Das Gold, III. Die Erde, IV. Die Erinnerung, V. Die Einfalt.

Die scheinbare Komplexität des Romans ist aber nur eine Facette der romaninternen Problematik, eine weitere Facette sind die einander ausschließenden Interpretationen des Romans. Die Interpretationen des Romans haben sich mehr um ein Prädikat für das Werk (antifaschistisch, mythologisch, religiös, usw.) als um eine Auslegung dessen Inhaltes bemüht.

Für die meisten Arbeiten der *Bergroman*-Forschung ist nicht nur ihre außerliterarische bzw. extrinsische Annäherung an das Werk charakteristisch, sondern auch, dass ihnen die methodologische Reflexion dessen, was sie vorhaben, weitgehend fehlt. Das scheint das Gesetz des Gegenstandes zu sein – eines Werkes, das ständig von Kommentaren des Autors begleitet wird. Dies fördert bei vielen Brochforschern gerade keine weitere methodologische Reflexion, bei vielen macht sie sogar überflüssig. Zwar ist die Brochforschung nicht homogen, leidet dennoch aber an gemeinsamen Syndromen, welche bereits als „affirmative Deutung“ bezeichnet wurden. Der *Bergroman* ist einerseits ein vernachlässigtes Gebiet in der gesamten Broch-Forschung und andererseits sind die Ergebnisse darüber nicht einwandfrei.

Die „Argumentationsstrukturen“ dieses als „affirmative Forschung“ bezeichneten Phänomens zeigen sich „in ihrer Abhängigkeit von Broch-Texten wie in ihrer Ablehnung kritischer Broch-Literatur.“ (Freese & Menges 1977: 11) Diese Form der Forschung wird als „affirmativ“ bezeichnet, „weil sie sich mit dem Werk des Dichters nicht kritisch auseinandersetzt, sondern dessen anspruchsvolles Selbstverständnis nur bejahend, umschreibend und rühmend

nachvollzieht und dazu neigt, es zum ideologischen Dogma zu erheben.“ (Osterle 1981: 167-168) Die Gefahr eines solchen Rezeptionsvorgangs besteht darin, dass Broch „durch und aus sich selbst heraus interpretiert [wird], wobei die Intentionalität seiner Gedankenführung sich für die Deutung graduell derart verselbständigt, dass schließlich ein Argumentationsfeld von totaler Homogenität entsteht.“ (Freese & Menges 1977: 12) Ferner wird die Interpretation „zu einer Paraphrase der Brochschen Intention.“ (Freese & Menges 1977: 20)

Die Lesarten

In der Broch-Forschung wird hinsichtlich des *Bergromans* die Betonung der Intensionsunterschiede in den Vordergrund gesetzt und sie „geht davon aus, dass der Dichter zuerst einen religiösen, dann einen mythologischen und zuletzt einen massenpsychologischen Roman geschrieben habe.“ (Grimm 1969: 10) Aus dieser Unterschiedspflege in der *Bergroman*-Forschung erwachsen etliche Lesarten. Der amerikanische Germanist Glenn Robert Sandberg zeichnet die häufigsten Tendenzen der Broch-Forschung hinsichtlich der *Verzauberung* nach:

Critics have never known quite what to do with it [*die Verzauberung*]. *Die Verzauberung* is an escapist idyll or *engagierte Literatur*? Is Broch's concern primarily mythological or political? Is it a religious novel or a *tour de force* of landscape description? All previous dissertations and monographs on Hermann Broch's *Die Verzauberung* have focused on one of these aspects to the exclusion of others. (Sandberg 1997: 158)

Die Forschung ist bis auf wenige Ausnahmen der Meinung, *Die Verzauberung* sei sowohl „ein ‚mythisch-religiöser‘ als auch ein ‚zeitkritisch-politischer Roman‘.“ (Roesler 1991: 541) Diese Lesarten leiten sich aus Brochs Selbstkommentaren, Briefen, Exposés her.

Charakteristisch sind für alle Lesarten das Vorherrschen der partiellen „extrinsischen Approaches“, die Überinterpretierung, der Mangel an textnaher Deutung und die reziproke Exklusion der anderen Interpretationen.

Überinterpretierung zeigt sich am deutlichsten in der Deutung der Figuren von Mutter Gisson und Marius Ratti. Je nach der Lesart ist die Figur von Mutter Gisson bzw. die Figur von Marius Ratti zu einer gigantischen Projektionsfläche der Reflexionskünste ihrer Interpreten geworden.

Die metaphysischen Deutungen – seien es mythosorientierte oder religiöse – sehen in Mutter Gisson die Große Mutter bzw. Demeter und ihre Befür-

worterInnen beanspruchen für sie die Hauptrolle im Roman. Obwohl der Titel der Kompilation Stössingers eindeutig auf eine männliche Figur hinweist, bezeichnet Joseph Strelka Mutter Gisson als „Hauptfigur in Brochs *Versucher*“ (siehe Strelka 1994: 312; ferner Strelka 2001: 80). Die realitätsbezogene bzw. zeitbezogene Deutung akzentuiert die Ähnlichkeiten zwischen Marius Ratti und Hitler. Bekanntester Vertreter dieser These ist Paul Michael Lützel. Die Hauptthese Lützels lautet, dass „Marius Ratti in der Tat eine große Ähnlichkeit mit dem NS-Diktator“ (Lützel 1978: 58) aufweise, und dass der Roman antifaschistisch sei.

1 Die mythologische und die religiöse Lesart

Eine mythische Deutung des Romans wurde von Beate Loos unternommen. Loos geht äußerst selektiv vor, um ihre These zu belegen. Sie vertritt folgende Meinung: Die innere Verknüpfung von Mythos, Zeit und Tod zeigt sich im Sterben Mutter Gissons „als Klimax des gesamten mythischen Geschehens im *Bergroman*.“ (Loos 1971: 16)

Um die Fragwürdigkeit dieser Aussage zu belegen, brauche ich nur zu zitieren, was Broch in seinem Exposé „Demeter oder die Verzauberung (Inhalt)“ geschrieben hat: „Die Fabel [des Romans] handelt von der Behexung und Verhexung der Alpendörfer Ober- und Unter-Kuppron.“ (Broch 1969: 261; ferner Broch 1976: 373)

Laut Beate Loos versuche Broch in der Sterbeszene, „die Gleichgewichtigkeit der Zeitphasen metaphorisch zu verdichten.“ (Loos 1971: 40)

Zwei Einwände kann man erheben: Erstens schließt Loos die Möglichkeit einer politischen Deutung aus: „Wird die mythische Gesamtkomposition im einzelnen interpretatorisch nachgewiesen, was Anlage, Aufbau und Intention des Romans wohl am meisten gerecht wird, so bekommt die Zeitgeschichte sekundäre Funktion. Mit einer Auslegung des Romans als Mythos lässt sie sich nicht vereinbaren.“ (Loos 1971: 118)

Der zweite Einwand bezieht sich auf Loos' erste Ausgangsthese: „Die Dichtung Brochs verabschiedet jedes immanent voraussetzungslose Verstehen. Die gedanklich spekulative Absicht erschließt sich hier nicht allein aus der poetischen Realisation. Ihr Schlüssel steckt vielmehr außerhalb des Kunstwerks: in einem theoretisch-normativen Dichtungsbegriff, beziehungsweise Dichtungsprinzip.“ (Loos 1971: 21) Dabei sehen wir die Gefahr, nicht den Roman interpretiert zu haben, sondern die Verwendung des Romans als An-

lass, um dieses „Dichtungsprinzip“ zu erklären. Im Zentrum meines Vorbehalts steht das „induktive Interpretationsverfahren“ (Loos 1971: 22), das aus Beate Loos' zweiter Ausgangsthese kommt: Im Fall des *Bergromans* ließe sich eine epische Verfahrensweise bei Broch ablesen, bei der der Roman „seine theoretisch-programmatischen Voraussetzungen unausgesprochen in seinen Darstellungsvollzug“ integriert (Loos 1971: 22) In diesem „induktiven Interpretationsverfahren“ erkennt sie „diesen theoretisch-normativen Dichtungsbegriff, beziehungsweise Dichtungsprinzip“ als Erkenntnis, und Erkenntnis sei dabei „Erkenntnis des Todes.“ (Loos 1971: 24)

In vielen Hinsichten ist die Dissertation von Beate Loos sehr fragwürdig. Sigrid Schmid-Bortenschlager weist darauf hin, dass Loos

zwar ausführlich auf die Kombination von Elementen von Demeter und Kybele in der Gestalt der Mutter Gisson eingeht, begnügt [...] sich jedoch mit der bloßen Konstatierung von verschiedenen Parallelen, ohne die Problematik von derartigen Kombinationen zu diskutieren. (Schmid-Bortenschlager 1985: 75, Anm. 27)

Andererseits hat die Hervorhebung des Demeter-Komplexes bei der Interpretation als Folge eine Sublimierung der heidnischen Mythologeme im Roman.

Um zu beweisen, inwieweit Beate Loos sophistisch argumentiert, braucht es nur einen Beleg: „indem das Erinnern zurückgreift in etwas Vergangenes, enthält es zugleich potentiell ein Stück Zukunft, da der Sinn des Vergangenen mit Kontinuität in einen zukünftigen Sinn übergeht.“ (Loos 1971: 52)

Das größte Problem dieser Untersuchung liegt darin, dass Beate Loos ihr Interpretationsmodell in den Vordergrund stellt und sie dadurch eine textnahe Interpretation vernachlässigt.

Eine religiöse Interpretation des Romans im engeren Sinne stammt von Gundi Wachtler (Wachtler 1968). In ihrem Aufsatz „Der Archetypus der Großen Mutter in Hermann Brochs Roman *Der Versucher*“ (Wachtler 1972), der ein Teil aus ihrer Dissertation ist, schreibt sie, dass *Der Versucher* „in einer Periode des Übergangs von einer Kulturepoche zu einer anderen [entstanden ist], in einer Zeit, die von Zerfall der alten Weltnormen gekennzeichnet ist, während sich die neuen Normen noch nicht herausgebildet haben“ (Wachtler 1972: 232). Diese Zeit war für Hermann Broch die eigene Gegenwart. Deshalb nahm Broch Bezug auf die politische Lage seiner Zeit und schilderte parabolisch das Heraufkommen Hitlers und des Nationalsozialismus. Wachtler weist darauf hin, dass viele Kritiker eben wegen der politischen Situation der

Zeit den Roman „als politischen Roman gewertet und diesen Aspekt damit überbewertet [haben].“ (Wachtler 1972: 232)

Wachtlers Behauptung nach hat Broch selbst in seinem Roman auf mythologische Parallelen verwiesen. So nimmt Mutter Gisson Züge der griechischen Göttin der Fruchtbarkeit, Demeter, an, die eine Seite der Eigenschaften der Großen Mutter verkörpere. Aus der Perspektive des Marius Ratti ist die Zeit des Vaters wieder auferstanden, und er wird Himmel und Erde, die wegen der Weiberherrschaft voneinander getrennt sind, wieder vereinigen.

An diesem Übergang von Mutterreligion zu Vaterreligion ist das Geschehen im *Versucher* seinem mythologischen Aspekt nach zu lokalisieren. Der Konflikt der Götter wird als Konflikt zwischen Mutter Gisson und Marius symbolisch dargestellt, wobei Mutter Gisson die weichenden chthonischen Mächte vertritt, während Marius sich zum himmlischen Prinzip aufwirft. (Wachtler 1972: 240)

Dieser „Übergang von Mutterreligion zu Vaterreligion“ ist eine Umformulierung von Brochs Behauptung: „Übergang vom Mutter- zum Vaterrecht.“ (Broch 1969: 267; ferner Broch 1976: 378) Das Dorf lebt eigentlich in einer Zeit des Überganges vom Katholizismus zum Heidentum. (siehe Mersch 1989: 151, Fußnote 28)

Laut Wachtler ist der Roman trotz seiner zahlreichen mythologischen Aspekte und Elemente kein mythologischer Roman. Wachtler sieht sowohl in dem zeitgeschichtlichen Element, als auch in dem mythologischen Element bloß einen äußeren Rahmen, in den Broch das eigentliche Thema einbetten will. „Es ist ein im tiefsten Grunde religiöses Problem, das er von Anfang an in diesem Roman gestalten will.“ (Wachtler 1972: 249)

Auch in dieser Studie werden die Interpretationsmodelle in den Vordergrund gerückt, und es ist offensichtlich, dass auch Wachtler eine textnahe Interpretation, besonders hinsichtlich der Handlung, vernachlässigt. Eine textnahe Lektüre setzt den religiösen Akzent woanders: „*Hinsichtlich der Handlung* wird die religiöse Thematik vor allem in zwei Szenen gestaltet, denen rituelle Begebenheiten zugrunde liegen. Es handelt sich dabei um den sogenannten ‚Bergsegen‘ und die ‚Bergkirchweih‘.“ (Mersch 1989: 160; Hervorhebung v. I.Cz.)

2 Die politische Lesart

Fakten sind öffentlich und unanfechtbar, Werte sind privat und willkürlich. Zwischen der Wiedergabe einer Tatsache wie „Diese Kathedrale wurde 1612 gebaut“ und der Verwendung eines Werturteils wie „Diese Kathedrale ist ein prachtvolles Beispiel barocker Architektur“ besteht ein offensichtlicher Unterschied.

(Eagleton 1997: 14)

In einer Rezension der Leseausgabe der ersten Fassung, die von Paul Michael Lützel unter dem Titel *Die Verzauberung* herausgegeben wurde, hat Gisela Brude-Firnau die Vermutung gewagt, dass sie „der meistdiskutierte Band der gesamten, dereinst siebzehnbändigen kommentierten Werkausgabe [wird]. Die folgenden Fragen drängen sich auf: wird mit der in den Vorspann gestellten Devise vom antifaschistischen Roman nicht eine etwas eigenwillige Rezeptionslenkung vorgenommen?“ (Brude-Firnau 1982: 86) Dies ist zu bezweifeln.

Dass das Rezeptionsphänomen der *Verzauberung* als politischer Roman prinzipiell ein angloamerikanisches Phänomen ist, hat bereits Manfred Durzak festgestellt: „Aus der Distanz zu Deutschland heraus wurde Brochs Nachlassroman in der angelsächsischen Welt vor allem als politischer Roman verstanden.“ (Durzak 1967: 595; ferner Durzak 1978: 125) Und diese Rezeptionstendenz des Romans betrifft sowohl die Kontamination Stössingers wie die edierte erste Fassung, *Die Verzauberung*.

Paul Michael Lützel vertritt in seinen Aufsätzen hauptsächlich die Meinung, dass es sich bei der *Verzauberung* um einen symbolisch-parabelhaften antifaschistischen Roman handelt. Die Akzentuierung auf Lützel ist insofern berechtigt, als dass er „als Herausgeber von Brochs Gesammelten Werken so viel geleistet und Einfluss gewonnen hat.“ (Osterle 1981: 169) Und Lützel bezeichnet die *Verzauberung* als „das einzige symbolisch-parabelhafte Erzählwerk und eine der wenigen antifaschistischen Romane überhaupt, die sowohl das Phänomen Hitler wie die Bedingungen seiner Massenbewegungen untersuchen.“ (Lützel 1978: 56; ferner in Lützel 1976: 255; siehe auch Lützel 1986: 186)

Die Hauptthese Lützels lautet, dass „Marius Ratti in der Tat eine große Ähnlichkeit mit dem NS-Diktator“ (Lützel 1978: 58) aufweise. Zwar ist diese These ursprünglich nicht von ihm – er selber schreibt, „dass es sich bei Hermann Brochs *Die Verzauberung* um eine Auseinandersetzung mit dem Hitlerismus handelt, [und dies] ist in der Broch-Sekundärliteratur oft betont worden“ (Lützel 1977: 111; ferner Lützel 1978: 57) –, dennoch übernimmt er

kritiklos diese Interpretationen über den *Versucher* und verarbeitet sie. Die These von Lützeler ist eine Verarbeitung der Meinungen Osterles, Ziolkowskis, Schoolfields und implizit Wachtlers.

Lützellers Zuordnung des *Versuchers* zu anderen Romanen der antifaschistischen Literatur erinnert an den Grundgedanken in Osterles Aufsatz *The other Germany: Resistance to the Third Reich in German literature*. „Broch’s novel *Der Versucher* (1953) is an attempt to demonstrate, in the form of model, the power which National Socialism had over the Germans.” (Osterle 1968: 16)

Von Schoolfield und Ziolkowski übernimmt Lützeler die Analogie, dass „Marius Ratti in der Tat eine große Ähnlichkeit mit dem NS-Diktator” aufweise (Lützeler 1978: 58).

In his external Marius is patently Adolf Hitler; he has the characteristic moustache and the dark hair of Hitler, and is accompanied by Wenzel, a little man resembling Goebbels both in his appearance and his sinister cleverness. Hitlerian to are the hysterical improvisation of Marius’s speeches, his appeal to brutal sensuality under the guise of chastity, and his concealment of a technical dictatorship under *Blut und Boden* slogans. (Schoolfield 1956: 5)

Eindeutig behauptet Schoolfield, „Marius is a miniature Hitler” (Schoolfield 1956: 7).

Und Ziolkowski meint:

[...] the work has several important levels of meaning beyond the plot itself: political, psychological, and mythical. In the first place the novel constitutes an analysis of the rise of Nazism. Marius Ratti has personal characteristics borrowed from Hitler: his physical appearance as well as his perverse chastity fit the popular image. He exerts an almost irresistible magnetism upon those who listen to him, and he gathers about him a group of young enthusiasts who are like storm troopers. His political technique depends upon the resuscitation of primitive myth as well as the creation of a scapegoat like the Jews: the Protestant Wetchy, who is both an “outsider” and, as a machine salesman, the representative of industrialisation. The corruption of Kuppron corresponds almost step by step the seduction of Germany in the twenties and thirties. (Ziolkowski 1964: 25)

Zu Recht hat Michael Winkler darauf hingewiesen, dass „die dramatische Spannung des *Bergromans* sich nicht in der erster Linie aus der Gestaltung wirklich erlebter Personen entwickelt, sondern dass sie aus den unverkennbaren Elementen der politischen Allegorie hervorgeht.” (Winkler 1966: 127) Diese Betonung der Analogien verursacht, dass der parabolische Charakter des Romans vernachlässigt wird.

Der Vorwurf Norbert Mecklenburgs gegen Lützelers Analyse, dass er bei den Romanfiguren auf eine reduktionistische Weise vorgeht und dass seine Deutung „ein Katalog von elementabbildenden und isomorphiestiftenden Relationen“ sei (Mecklenburg 1982: 152), könnte man auch zu Recht auf die Arbeit Adelgunde Wachtlers beziehen, die die Kontamination Stössingers als Textbasis verwendet. P. M. Lützeler hat bereits darauf hingewiesen, dass auch Wachtler „in ihrer Dissertation von 1968 die äußerlich-erscheinungsmäßigen wie ideologischen Ähnlichkeiten zwischen Ratti und Hitler herausgestellt [hatte]“ (Lützeler 1983b: 257).

Im Kapitel „3. Der politisch-parabolische Aspekt“ (S. 117-135) ihrer Dissertation *Hermann Brochs Roman Der Versucher als Roman des religiösen Erlebens* unternimmt Adelgunde Wachtler den Versuch, die Parallele zwischen Marius Ratti und Adolf Hitler zu ziehen. Das Resultat ist eine tautologische Operation. Eine tautologische Operation, die, wie Sebald kritisiert – „das Werk weniger verstehen als durch die Eruiierung seiner Quellen und Bezüge legitimieren soll“ (Sebald 1991: 127).

Wachtler untersucht nicht das, was Marius Ratti zu einer „präfaschistischen Figur“ (Lichtmann 1993: 70) macht – um die Diktion Tamás Lichtmanns zu benutzen. Die Tautologie der Arbeit Wachtlers besteht darin, dass sie in einem selbstkritiklosen und selektiven Verfahren versucht, die Ähnlichkeiten zwischen der Romanfigur Marius Ratti und der historischen Figur Adolf Hitler zu beweisen. Sie sucht nach gemeinsamen Zügen Hitlers in der Darstellung der Figur Marius, daher wird häufig mit Strukturen wie „Hitler wie Marius“, „Marius geht es hier wie Hitler“ (Wachtler 1968: 130), bzw. „Beide, Hitler und Marius“ argumentiert. Die Argumentation kann man in zwei Teile gliedern. Ein Teil dieser Argumentationsweise stützt sich auf allgemeine Realien, etwa: „wie Hitler ist Marius dunkelhaarig und trägt einen Schnurrbart“ (Wachtler 1968: 126). (Wachtler übersieht den nichts sagenden Charakter dieses Vergleiches: Von Charles Chaplin – schon Jahre bevor er den „*Great Dictator*“ gefilmt hatte – kann man auch sagen, dass er „dunkelhaarig“ war und „einen Schnurrbart“ trug, ohne dass diese Elemente eine Nachfolgerschaft von Hitler andeuten könnten.) Der zweite Teil ihrer Argumentation besteht daraus, in einschlägiger Sekundärliteratur über Hitler selektive Ähnlichkeiten zu finden, die die nicht gegebene Parallele stützen. Wachtler verwendet folgende Bibliografie zu ihrer Untersuchung des „politisch-parabolische[n] Aspekt[es]“ des Romans *Der Versucher*:

- Joachim C. Fest: *Das Gesicht des Dritten Reiches. Profile einer totalitären Herrschaft*. München, 1963;
- Gustav Bychowski: *Diktatoren. Beiträge zu einer psycho-analytischen Persönlichkeits- und Geschichtsdeutung*. München, 1965;
- Percy Ernst Schramm: „Einleitung“ zu Henry Picker, *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier 1941-1942*. Stuttgart, 1963;
- Alan Bullock: *Hitler. Eine Studie über Tyrannei*. Düsseldorf, 1967;
- Otto Strasser: *Hitler und ich*. Konstanz, 1948;
- Adolf Hitler: *Mein Kampf*. 37. Aufl., München, 1933;
- George C. Schoolfield: „Notes on Hermann Broch's *Der Versucher*“. In: *Monatshefte für deutschen Unterricht*, XLVIII (1956).

Schon auf den ersten Blick kann man die Verallgemeinerungen merken, die sie verwendet, um das Böse des Phänomens Hitler zu veranschaulichen. Man soll vorwegnehmen, dass nicht jeder Kleinbürger und nicht jeder Schauspieler ein potenzieller oder wirklicher Hitler ist. Ebenso ist nicht jeder krank und wird zum Hitler, dem eine „gewisse Abnormität des Bewusstseins bescheinigt“ wird. Nur unter diesen Voraussetzungen kann man folgende Verallgemeinerungen betrachten und beurteilen: Wachtler schreibt: „Sozial gesehen sind sie beide Kleinbürger“ (Wachtler 1968: 127). Sie stützt sich auf die Biographien von Allan Bullock und Joachim Fest, um zu behaupten: „Beide werden hier also als Schauspieler bezeichnet“. Die Amerikanerin Susan Sonntag hat uns vor den Implikationen der Verwendung von Metaphern der „Krankheit“ gewarnt. Mit Sätzen wie Marius „ist [...] genau wie Hitler, ein Psychotiker“ (Wachtler 1968: 133, vgl. Broch *Der Versucher* 1953: 404), oder „Hitler wie Marius wird [...] eine gewisse Abnormität des Bewusstseins bescheinigt“ (Wachtler 1968: 132) bagatellisiert Wachtler den gesellschaftlichen Aspekt des Phänomens Hitler in Deutschland.

Auch sie erstellt „einen Katalog von elementabbildenden und isomorphie-stiftenden Relationen“ (Mecklenburg 1982: 152) als Deutung:

- „genauso wie die Stimme Hitlers während seiner Ansprachen ‚allmählich heiser wurde und in Schreien übergang‘ [Bychowski, S. 198], wird auch des Marius Stimme im Laufe seiner Monologe ‚immer schriller und hysterischer‘ [*Versucher*, S. 528] und gerät in ‚schrill-steife Übersteigerung‘ [*Versucher*, S. 125]“ (Wachtler 1968: 129)
- „Hitler ‚organisierte‘ seine Auftritte, wobei nichts dem Zufall überlassen blieb. [...] Ähnlich organisiert ist der Auftritt des Marius beim Fest am Kalten Stein.“ (Wachtler 1968: 129)

- Beide werden als Hypnotiseure bezeichnet: „Hitler wie Marius bereiten mit diesen Mitteln die Menge für die Kollektivhypnose vor.“ Wachtler zitiert Bychowski, der Hitler als „einen äußerst geschickten Hypnotiseur“ bezeichnet. (Wachtler 1968: 130)
- „Die Reden der beiden Demagogen, der historischen Figur und seines literarischen Verwandten, zeigen denselben Aufbau. Zuerst flößen sie den Massen ‚Furcht vor stark übertrieben dargestellten oder fiktiven Feinden‘ [Bychowski, S. 159] ein, dann stellen sie sich selbst als die Retter vor diesen Gefahren hin.“ (Wachtler 1968: 131)
- „sie beide von ihren Anhängern bald als Erlöser begrüßt werden, denen man sich völlig passiv unterwerfen müsse“ (Wachtler 1968: 132 – Wachtler bezieht sich auf Bullock)
- „Hitlers Helfershelfer, die hier ebenfalls angesprochen sind, werden im *Versucher* durch Wenzel vertreten. George Schoolfield sieht in ihm die Verkörperung von Goebbels;“ (Wachtler 1968: 132; siehe Schoolfield 1956: 5; siehe auch Wachtler 1968: 134, wobei Wachtler sich auf Bullock und Fest bezieht)
- „Seinen Hasstiraden [nämlich des Nationalsozialismus] gegen Juden und Kommunisten entsprechen die ausfallenden Anschuldigungen des Marius gegen Städter und Weiber, besonders aber gegen Wetchy.“ (Wachtler 1968: 124) Wachtler übernimmt Stössingers Auffassung bezüglich Wetchy, und so sieht sie, dass Broch „in ihm, dem Calvinisten ungarischer Abstammung, der vom Dorfleben stets ausgeschlossen bleibt“ „den Juden [...] exemplarisch auftreten“ lässt. (Wachtler 1968: 124)

Dies ist eine sehr anreizende Argumentation, die deutlich an die Grenzen des Sophismus stößt, man vermisst aber dabei eine wirkliche Deutung des Romanmaterials. Diese Betonung der Analogien ist auch Jahre später in einem Aufsatz Lützelers zu finden. (Die Diktion klingt verblüffend ähnlich: „Der Weg zur Macht ist bei beiden [Hitler und Ratti] durch die Gewinnung der Massen mittels einer demagogischen Rhetorik [gekennzeichnet]“ (Lützeler 1978: 60). Bei Lützeler handelt es sich nicht mehr um eine Analyse der Kontamination, sondern um die der ersten Fassung des *Bergromans*. Hier wird auch der parabolische Charakter des Romans zugunsten der Parallelen vernachlässigt.

Marius Ratti „verkörpert das Syndrom nationalsozialistischer Ideologie und Praxis. Das wird deutlich durch seine Blut- und Bodenphrasen, sein Versprechen ‚goldener Berge‘, seine Verehrung des Heldentodes, durch seinen Antisexualismus, seine Erlöserattitüde, seine Forderung nach Opferbereitschaft,

seine Meinung, dass ‚Volkes Stimme‘ aus ihm spreche, seine ‚Gemeinnutz-geht-vor-Eigennutz‘ Slogans, durch seine Hetze gegen Minoritäten und Andersdenkenden und durch die Inszenierung massenwahnartiger Exzesse.“ (Lützeler 1976: 255)

Im Gefolge von Schoolfield und Ziolkowski sieht Lützeler auch Ähnlichkeiten zwischen Hitler und Ratti in seiner Gemeinschaftsideologie, seinem irrationalistischen Blut- und Bodenmythos, seinem antikapitalistischen Affekt, seiner anti-erotischen Gesinnung, seinem Militarismus, seinem Selbstverständnis als religiöser Erneuerer und Erlöser, seinem Appell an die Opferbereitschaft, seiner Rhetorik und Propaganda, in der Behauptung des Führerprinzips, der Behandlung der Massen, in seinem Bündnis mit den Oberschichten, in seinem Terror Andersdenkenden gegenüber und in der Verfolgung von Minoritäten. (Lützeler 1978: 58)

In seiner zweiten These vertritt Lützeler die Meinung, dass „die Analyse des Nationalsozialismus in Brochs Roman sich nicht auf die Darstellung des Verhältnisses von Demagoge und Masse [beschränkt], sondern sich bemüht, jene Bevölkerungskreise darzustellen, welche sich der faschistischen Bewegung anschließen oder entgegensetzen.“ (Lützeler 1977: 114) So sei Wenzel „mit seiner Zwergenfigur und seinem großen Mundwerk äußerlich Goebbels“; Lützeler betont wiederholt „Wenzels Ähnlichkeit mit Goebbels.“ (Lützeler 1978: 62) Lax sei im Roman „der Vertreter der Großagrarien bzw. der Großunternehmer.“ (Lützeler 1977: 117) In dem Bruch zwischen Ratti und Wenzel sieht er „offensichtlich“ „die Parallele zum so genannten Röhm-Putsch“ (Lützeler 1978: 63). Mit Wetchy würde „Broch ein Bild der vom Nationalsozialismus verfolgten jüdischen Minorität [liefern]“ (Lützeler 1977: 121).

Diese zweite These ist fragwürdig insofern, als Lützeler seiner eigenen Ausgangsthese widerspricht, oder sein „Parabel-Begriff“ nicht deutlich ist: Ist *Die Verzauberung* parabelhaft, und ist Parabel eine bildhafte Erzählung, die einen abstrakten Gedanken oder Vorgang durch Vergleich mit einer anschaulichen, konkreten Handlung verständlich machen will, so sollte die Abstrahierung der Geschehnisse im Vordergrund stehen. So scheitert Lützeler dabei, wenn er in seinen Studien die Abstrahierung zugunsten der Extrapolierung verlässt.

Seine Auslegung ist inkongruent, da Lützeler, koste es was es wolle, die Figurenkonstellation und den Handlungsverlauf mit den politischen Ereignissen im „Dritten Reich“ zu extrapolieren versucht, und dies hat zur Folge, dass die Deutung „vulgär-marxistisch“ wird. Darunter versteht man „jene Position, die glaubt, die Hauptaufgabe der Literatur bestehe darin, Realität widerzuspiegeln.

Vulgärmarxistisch ist ein Interpretationsmodell, das lediglich nachprüft, wie gut oder wie schlecht Literatur Realität widerspiegelt.” (Laemmle 1973: 509.)

Nicht anders geht Koebner mit seinem sehr suggestiven Vorschlag vor, *Die Verzauberung* mit anderen antifaschistischen Romanen zu vergleichen, um die [Un]Präzision zu beweisen, mit der Broch die zeitgenössischen Verhältnisse und Interessen, Motive und spezifische Ressentiments der Mitläufer schildert. Die Kategorien, mit denen Lützelers und Koebner arbeiten, sind Relationswerte und keine literarischen Werte. D.h.: „Literarische Texte werden auf der einen Seite zu moralischen Dokumenten und können auf der anderen Seite auch als Illustrationsmaterial für bestimmte gesellschaftliche und politische Zusammenhänge im Exil eine Bedeutung annehmen, die man am besten mit Relationswert beschreibt. Aber Relationswert und literarischer Wert können durchaus inkongruente sein.” (Laemmle 1973: 517) Umgekehrt ist es auch möglich. Diese Art von Auslegung ist nicht relevant.

Der Vergleich mit Ernst Glaesers Roman *Der letzte Zivilist* (1935), der die Machtübernahme der Nazis in einer kleinen Stadt unverschlüsselt und *präzise* schildert, führt vor Augen, wie Broch durch die Übersetzung der zeitgenössischen Verhältnisse ins Symbolische einige Unschärfe hinnehmen muss. So bleiben banale Interessen, wie Geltungssucht und Karrierismus als Motive der Mitläufer, oder spezifische Ressentiments des Kleinbürgertums unbeachtet. Eine Figur wie der Studienrat Zacharias aus Brochs Novellenroman *Die Schuldlosen* fehlt im Personal des Dorfes. Wichtige kollektive Traumata – der so gar nicht heilsame Schock angesichts der Niederlage im Weltkrieg, die Demütigung der ehemaligen Mittelmächte durch die Friedensverträge oder die Amputation des Habsburger Reiches, die nur noch ein kleines Kernland übrig ließ – werden in der *Verzauberung*, deren Schauplatz gewissermaßen außerhalb der geschichtlichen Sphäre liegt, nicht wahrgenommen. (Koebner 1983: 182-183, Hervorhebung v. I.Cz.)

Diese Betonung der Analogien bei Lützelers führt dazu, dass der parabolische Charakter des Romans vernachlässigt wird. Dadurch reduziert sich Lützelers Deutung auf „einen Katalog von elementabbildenden und isomorphiestiftenden Relationen”, um die Worte Mecklenburgs zu benutzen (Mecklenburg 1982: 152). Eine Anmerkung bezüglich des Romans *Der falsche Nero* von Feuchtwanger gilt auch für die *Verzauberung*: „Der Roman wird aber überfordert und missverstanden, wenn man für jedes Handlungsdetail und jede Figur bloß nach der aktuellen, d.h. faschismuskritischen Entsprechung sucht.” (Naumann 1983: 63)

In dieser Hinsicht und trotz des Hinweises Lützelers, dass „eine detaillierte Beschreibung der politischen Aussage dieses Romans” bisher aber noch nicht

vorliegt (Lützelner 1977: 111), hat er sie mit seiner Studie nicht geliefert, da eine Beschreibung solcher Parallelen – wie Mecklenburg bereits bemerkt hat – noch keine „Beschreibung der politischen Aussage dieses Romans“ ist (Mecklenburg 1982: 152).

Die politische Aussage dieses Romans befindet sich eher in dem engen Verhältnis von Demagogie, die zum Massenwahn führt, als in der Gleichsetzung Ratti = Hitler.

Lützelner hat den Punkt zwar berührt, jedoch nicht vollkommen gedeutet: „Im Mittelpunkt von Brochs Roman steht die Wechselbeziehung von Führererwartungen und Führerverhalten. Mit der Darstellung dieser Interrelation kommt der Romancier dem Erfolgsmechanismus der nationalsozialistischen Bewegung auf die Spur.“ (Lützelner 1977: 113) Diese Wechselbeziehung heißt Demagogie. Die Steigerung von Demagogie, die zum Massenwahn wird, sollte der Schlüssel für die Auslegung des Romans als symbolisch-parabelhaft sein.

Man vermisst in den politisch orientierten Deutungen eine gründliche Untersuchung des Goldunternehmens als die „invention of a ‘cause’“. James Hardin sieht die „invention of a ‘cause’“ als einen Faktor, „which contributes psychologically to Ratti’s succes in uniting most of the village behind him“. Für so eine „cause“ hält er die Wiedereröffnung des Bergwerkes, „an abandoned mine in the mountain near Kuppron in hopes of finding gold.“ (Hardin 1974: 29)

Ein weiterer Faktor ist die Erweckung von polysemischen Hoffnungen: „Mit seinem Versprechen, Gold zu finden, vereint Marius praktisch alle Dörfler hinter sich, ‚die jungen und die alten, die idealistischen Erneuerer‘ (für die stellvertretend Gilbert Sabest und der Schmied Donat stehen), ‚die Erlösungsbedürftigen‘ (wie Wenter) ‚und die Profitgierigen‘ (wie Lax).“ (Weigel 1994: 178)

Das Erkennen und die Ausnützung von „hidden sources of *Angst* among the villagers“ ist eine andere Strategie, um an die Macht zu kommen. Marius ist besonders „sensitive to abnormal or unhappy familial relationships.“ (Hardin 1974: 28)

Die Herausarbeitung der Sündenbock-Funktion der Andersdenkenden ist relevanter als die Extrapolierung. Zu Recht sieht Sigrid Schmid-Bortenschlager im Unterschied zu Lützelner und anderen Interpreten, dass Broch „mit dem ungarischen Protestanten Wetchy die *Sündenbock-Funktion* der Juden in Nationalsozialismus“ (Schmid-Bortenschlager 1997: 43, Hervorhebung v. I.Cz.) herausarbeitet.

Anstatt eine Gemeinsamkeit zwischen Ratti und Hitler in der „Glorifizierung alles Agrarischen“, in der „regressiven Utopie“ (Lützeler 1977: 112) zu sehen, ist für das Verständnis des Romans wichtiger die Anpassungsfähigkeit von Rattis Diskurs an die bäuerliche Denkweise. Bernhard Fetz hat es prägnant zusammengefasst:

Niemand wird bestreiten, dass das Erlebnis des deutschen und österreichischen Faschismus sich tief in das Werk Brochs eingesenkt hat. Doch kann man daraus alleine schon einen schlüssigen Antifaschismus ableiten? Die Bilder geraten ins Wanken, wenn sie mit der Eigengesetzlichkeit der Texte konfrontiert werden. Nur besteht die Gefahr, dass die beiden Perspektiven – Brochbild und Texte – umso mehr sich annähern als die Kompliziertheit des Werkes Reduktionen begünstigt, oder aber die idolisierende Wirkung des Bildes schon von vornherein das Einverständnis erzeugt. (Fetz 1986: 81)

2.1 Zu literaturgeschichtlichen, gattungsmäßigen und politischen Fragen

In seiner dritten These kategorisiert Lützeler *Die Verzauberung* als antifaschistischen Roman. Im Bereich der Gattungsdiskussion platziert Lützeler Brochs Auseinandersetzung mit dem Hitlerismus als eine Synthese von zwei der zugleich verschiedenartigsten und wesentlichsten Romanformen, die als Reaktionen auf den Nationalsozialismus entstanden waren:

[...] jene der realistischen Gegenwarts-Darstellung und jene des epischen Historienbildes und wie er durch die solcherart entstandene Synthese symbolisch-parabelhafter Art eine der seltensten und bedeutendsten romanhaften Gestaltungen der Analyse moderner Totalitarismen geschaffen hat. (Strelka 1978: 8)

Die Verzauberung ist ein antifaschistischer Roman, aber sie ist es nicht im realistischen Sinne wie etwa Anna Seghers *Das siebte Kreuz*. Sie ist auch kein historischer Roman, der ein geschichtliches Sujet aufgreift und die Gegenwart meint, wie es der Fall ist in Lion Feuchtwangers *Der falsche Nero*. Brochs Buch gehört vielmehr zu den symbolisch-parabelhaften antifaschistischen Romanen. Hier wird zwar nicht auf den aktuellen zeitgenössischen Geschehensrahmen verzichtet, aber die komplexen Vorgänge der Zeitgeschichte verdichten sich in den Aktionen symbolischer Figuren. Das bekannteste Beispiel dieser Gattung ist Thomas Manns *Dok-*

tor Faustus, ein Werk, das häufig im Zusammenhang¹ mit Brochs *Verzauberung* genannt wird. (Lützel 1983a: 7)

Es gibt noch kein endgültiges Verdikt bezüglich literaturgeschichtlicher, gattungsmäßiger und politischer Fragen. W. G. Sebald bezweifelt die Art der Vermittlung der Fabel, um einen antifaschistischen Effekt zu bewirken: Über „die Sinnfälligkeit einer solchen Fabel als Vehikel der Faschismuskritik mag man geteilter Meinung sein. Immerhin sind ihr, obschon es ihr an jeglicher Plausibilität gebricht, eine Reihe von Zügen eingeschrieben, die sie als Modellstudie faschistischen Kollektivverhaltens angängig erscheinen lassen. Die Problematik liegt also weniger in der Fabel selbst beschlossen als in der Art ihrer Vermittlung.“ (Sebald 1991: 120-121) Auch der Rezensent des *Demeter-Fragmentes* erhebt ähnliche Einwände:

Die Problematik des *Demeter-Fragments* liegt in der Wahl der Instanzen, die gegen die bösen Mächte der Zeit aufgerufen sind. Broch greift auf die „ländlichen Ordnungen“ zurück, wie sie sich etwa im Topos eines „Bauernhofs im Abendlicht“ als einem „leis singenden Abbild des Alls“ spiegeln. Schon die sprachliche Reproduktion dieser „Weltanschauung“ läßt erkennen, dass eine Verklärung der Bauernkultur, als Inbegriff der „ruhenden, irrsinnlosen Ordnung des Seienden“ nur noch ein Anachronismus sein kann. Längst sind die Mythen inventarisiert, längst ist aus Sitte Folklore geworden. So ist auch der Versuch Brochs, die Ablösung der Ideologien durch die Ideen im Medium eines Romans zu zeigen, im Grunde zum Scheitern verurteilt. Die Kräfte, die der Erzähler gegen die Dämonien seiner Zeit mobilisieren will, sind selbst dämonischer Natur. (Graf 1967: 2)

¹ Er meint offensichtlich folgende Kommentare:

- *Der Versucher* “is, perhaps, an even greater achievement than *Doctor Faustus*, because Broch goes deeper than Mann and seeks to apprehend the mystery of Hitler’s own daemonic force”. (Steiner 1963: 265)
- *Der Versucher* “is complete and represents, next to Thomas Mann’s *Doctor Faustus*, the most profound fictional portrayal of the rise of irrationalism in Germany during the Hitler era”. (Ziolkowski 1964: 25)
- „Die besonders von der angelsächsischen Kritik hervorgehobene Parallelität zwischen dem *Bergroman* und dem *Doktor Faustus* ist also keineswegs unbewusst zustande gekommen. Es ist jedoch eine Parallelität des Ziels. Die Wege zu diesem Ziel sind sehr verschieden”. (Durzak 1978: 139)
- „Das Bewusstsein des Dorfarztes, bedeutsame Parallele zur Rolle Zeitbloms in Thomas Manns *Doktor Faustus*, ist das Medium, in dem das Geschehen gespiegelt wird”. (Durzak 1968: 177)

Bernhard Fetz sieht, dass „die diffizile und ambivalente Selbsteinschätzung Brochs, was die Wirkungskraft und Wirkungsweise seiner Dichtung anbelangt, die Rezeption in vielen Fällen im Sinne eines harmonischen Bildes“ geglättet hatte. Und dabei sind wir nochmals bei der affirmativen Forschung. Am deutlichsten beobachtet Fetz dieses Phänomen bei einem „der profundesten Brochkenner und wichtigsten Brochforscher – Paul Michael Lützeler –“, der „den Dichter zum antifaschistischen Kämpfer ohne Wenn- und Aber stilisiert.“ (Fetz 1986: 74)

Die kritische Auseinandersetzung mit der Brochschen Textbasis verursacht ständig Zweifel, was den geradlinigen „Antifaschismus“ des Romans betrifft. Die Vorbehalte stützen sich darauf, dass Broch etliche Gründe ausgespart hat, aus denen die Menschen dem Einfluss des Nationalsozialismus erlegen sind. Durch diesen Roman kann man Broch nicht als „Dichter zum antifaschistischen Kämpfer ohne Wenn- und Aber“ (Fetz 1986: 74) stilisieren: Broch verlagert „den Fokus der Erzählung“, und sucht „die Motive der Gefolgschaft in kaum mehr erkennbaren Tiefenschichten des Ich.“ (Koebner 1983: 183).

Durch die Perspektive des Ich-Erzählers lässt der Autor „den Leser an dessen seelischen Regungen direkt teilnehmen und lässt ihn alle Wandlungen des Bewusstseins miterleben“ (Wachtler 1968: 173). Besonders in dieser „Erfahrung des Ichs als Basis der Gestaltung“ (Durzak 1978: 131) befinden sich die Interpretationsprobleme des Romans. „Das Erzählte ist von seiner Erzählstimme nicht abzutrennen.“ (Vogt 1998: 42) Der Ich-Erzähler verstrickt sich in seiner eigener „Verzauberung“ (Mecklenburg 1982: 136). Durch diesen Ich-Erzähler wird ein Roman gestaltet, dieser Roman,

der den Faschismus als Massenbewegung und den Anbruch dieser ‚neuen Zeit‘ mit mythischen Mustern zu erklären wünscht, scheint sich im Bannkreis dieser neuen Macht zu bewegen und dem Verbrechen den Schein historischer Notwendigkeit zu verleihen. (Koebner 1983: 183)

So scheint es, dass Lützeler zwei Problemfelder sublimiert, nämlich die narrativen Konnotationen des Ich-Erzählers – der sich Unfähigkeit weder von Marius noch von seinen vorigen Handlungen zu distanzieren zeigt – und die ideologischen Konnotationen des politischen Diskurses des Heimatromans. Dies bezieht sich sowohl auf die Arbeitsweise Lützeler, wie auch auf sein Broch-Verständnis.

Lützeler „sucht die einzelnen Schriften Brochs historisch in ihrem kulturellen und politischen Kontext zu sehen.“ (Dahl 1986: 123) Nach Freese und Menges wird die Geschichte für Lützeler „zum Material, dessen er sich mehr

oder minder willkürlich bedient, um die These seiner Arbeit, Broch sei Ethiker, und diese Ethik wiederum politisch-gesellschaftlicher Natur, zu belegen.” (Freese & Menges 1977: 36) Zwar merken Freese und Menges, dass „unkritische Brochforschung nicht oder zumindest nicht immer gleichbedeutend mit ideologischer Bedenkenlosigkeit [ist], ebenso wie kritische per se nicht aus ideologischen Zweifeln erwächst” (Freese & Menges 1977: 93), aber man kann bei Lützeler eine „ideologische Bedenkenlosigkeit” nicht übersehen. Die Zuordnung der ersten Fassung des *Bergromans*, nämlich der *Verzauberung*, zum antifaschistischen Roman, ist unkritisch und scheint eine Potenzierung von Lützelers Auffassung von „Broch als Ethiker.” Und gerade deswegen werfen die oben erwähnten Problemfelder bei Lützeler keine neuen Fragen auf.

2.2 Politische Deutung anhand der massenpsychologischen Schriften

Die politische Auslegung des *Versuchers* anhand der massenpsychologischen Schriften bildet einen Deutungs-Komplex mit hoch entwickelten methodologischen Syndromen aus.

Seit der Veröffentlichung der Kompilation Stössingers wurde der Zusammenhang mit der *Massenwahntheorie* erkannt. 1953 schreibt Erich von Kahler, dass der *Bergroman* „den Einbruch und die Entwicklung eines nazistischen *Massenwahns* in einem österreichischen Gebirgsdorf [behandelt]” (Kahler 1953: 36, Hervorhebung v. I.Cz.), und dass Broch „dieses im übrigen völlig realistisch dargestellte Gebirgsdorf aus der aktuellen Zeit und dem aktuellen politischen Raum herausgenommen und gleichsam modellhaft die Entstehung des *Massenwahns* streng innerhalb des Lebenskreises dieser Dorfgemeinde beschrieben [hat].” (Kahler 1953: 36, Hervorhebung v. I.Cz) Ein Jahr später schreibt Theodore Ziolkowski: *Der Versucher*

deals with a critical year in which traditional values are treated by the intrusion of irrational forces. But Broch is concerned here not with an individual or group of individuals, but with a village as a collective society. It is a study in *mass hysteria*. (Ziolkowski 1964: 24)

Und auch Sebald erkennt die „massenpsychotischen Symptome” im Roman. Marius Ratti „bringt die Bevölkerung teils durch seine reaktionären Auslassungen über die verkommene Zeit und die Notwendigkeit einer großen Säuberung, teils durch seine bloße unguete Präsenz um den gesunden Menschenverstand. *Massenpsychotische Symptome* breiten sich aus und münden zuletzt in eine hochdramatische Szene, in welcher ein junges Mädchen namens Irmgard vom

Dorfmetzger Sabest am kalten Stein ums Leben gebracht wird.” (Sebald 1991: 120, Hervorhebung v. I.Cz.)

Es ist aber Wolfgang Rothe, der Herausgeber des Bandes *Massenpsychologie*, der erste, der sie als Bezugsrahmen für das Verständnis der Romane herauszieht, der darauf hinweist, dass Brochs „Dichtungen und [...] theoretische Schriften in einem derart engen Konnex stehen können, dass man sich beinahe fragt, ob Brochs Massenpsychologie die nachträgliche theoretische Formulierung von Geschehen und Gehalt seiner epischen Bücher darstellt oder ob umgekehrt die *Schlafwandler*, die *Schuldlosen* und der *Versucher* Illustrationsbeispiel für seine massenpsychologischen Erkenntnisse sein mögen.” (Rothe 1972: 403) Der Hinweis auf den *Versucher* ist eine Variation der Meinung Stössingers: „Den politischen Denker Broch werden wir erst nach dem Erscheinen der Bände VII und VIII der *Gesammelten Werke*, vor allem seiner Studien über Massenpsychologie, kennenlernen; er hat sie im *Versucher* gestaltend angewandt.” (Stössinger 1954: 18; ferner in Stössinger 1967: 217)

Robert G. Weigel übernimmt kritiklos den Hinweis Rothes, ohne methodologische Reflexion, und entfaltet ihn zum Deutungsprogramm. Weigel interpretiert die Romane Brochs anhand der Massenwahn-Schriften. Er erachtet, die *Massenwahntheorie* als „grundlegend für ein angemessenes Verständnis des Brochschen Gesamtwerks.” (Weigel 1994: 10) Sie sei „das theoretische Kondensat des Brochschen Denkens und Glaubens.” (Weigel 1994: 10) So sieht Weigel die geistige Einheit von Hermann Brochs Werk in den „Interdependenzen zwischen Romanwelt und Massenwahntheorie” (Weigel 1994: 167). Der Versuch ist auch in anderen Hinsichten nicht originell. Auch für James Hardin sind die Texte Brochs über die Massenwahntheorie von “considerably significance in elucidation certain aspects of his novels. Particularly important is the relationship between Broch’s theories of mass psychology and his work *Der Versucher*.” (Hardin 1974: 24) Und anhand der massenpsychologischen Schriften deutet James Hardin 1974 die von Stössinger herausgegebene Kontamination. Obwohl Weigel auf Freese’ und Menges’ Kritik der „affirmativen Forschung” verweist, und er mit ihnen übereinstimmt, dass „es nicht darum gehen [soll], Broch einfach durch Brochs eigene Brille zu interpretieren” (Weigel 1994: 10), widerspricht er sich unmittelbar. Er will, dass „anhand einer Gegenüberstellung von dichterischem und abstraktem Werk ihre gemeinsamen Grundpositionen herausgearbeitet und klargestellt sowie neu beleuchtet werden.” (Weigel 1994: 10) Dieser Vorgang ist „affirmativ” und teleologisch.

Jan Christoph Meister hat bereits darauf hingewiesen: „Den Roman unter Rückgriff auf den späteren theoretischen Text zu interpretieren, ist methodologisch nicht weniger problematisch, als sich auf Brochs *explizite* Selbstkommentare zur *Verzauberung* zu stützen.“ (Meister 1991: 235)

Helmut Koopmann teilt nicht die Auffassung der Interpreten, die den Roman durch Brochs theoretische Schriften zu deuten versuchen. Er erhebt seine Einwände kategorisch dagegen:

Man darf die spätere Massenwahntheorie nicht als unmittelbaren Kommentar zum Roman sehen, sondern als einen Versuch des Weiterdenkens, da der Roman am Ende nichts anderes beschreibt, als die ungeheuerliche Gefahr einer jeglichen Verzauberung. So ist die Massenwahntheorie nicht theoretischer Begleittext zum Roman, sondern ein späterer Versuch, die im Roman beschriebenen Phänomene, die allesamt auf die Ohnmacht des Einzelich hinauslaufen, zu bewältigen. (Koopmann 1983: 205-206)

Ob die Schriften den Schlüssel zur Interpretation enthalten, bleibt fraglich vor allem, weil der Roman als Vorwand benutzt wird.

3 Provinzroman-Deutung

Dass der *Bergroman* sich „als Anti-Heimatroman interpretieren“ (Schmid-Bortenschlager: 1985: 62) ließe, darauf hat nicht zum ersten Mal Sigrid Schmid-Bortenschlager hingewiesen. Ernst Alker hatte in seinem Buch *Profile und Gestalten der deutschen Literatur nach 1914* geschrieben:

In der Form eines Alpenromans – eines der ganz wenigen, die künstlerischen Wert besitzen – stellt Broch die Krisensituation der gegenwärtigen Menschheit dar, ihre Anfälligkeit für chthonische Mächte, welche an sich das Lebensgefühl erhöhen, aber in einem Augenblick, wo der Instinkt für das Wahre verloren ist, zerstörend wirken; in einer solchen Situation ist die Betörung durch einen falschen Führer, durch einen „Versucher“ möglich, der jene Weltkrankheit ausbreitet, welche er heilen zu können behauptet. (Alker 1977: 409)

Broch hat im *Bergroman* Elemente der Heimatroman-Gattung verarbeitet – wie schon Carole Duebbert (Duebbert 1983) am Leitfaden von Waggerls *Schweres Blut* ausgeräumt hat. Das Ergebnis ist kein Heimatroman, sondern seine Antipode, obwohl in der Intention des *Bergromans* nicht explizit einen Anti-Heimatroman zu gestalten liegt: statt des idyllischen, harmonischen Bildes der Provinz wird ein grausames und unheimliches Bild vermittelt. Duebbert führt

ihre Auslegung anhand der Charakteristiken des zeitgenössischen Bauernromans durch: Historizität der Darstellung, statische Ordnung der Bauernwelt, Funktion der Natur und zuletzt die Verwendung von Feinbildern. (Duebbert 1983: 227) Sie schreibt, dass in der *Verzauberung* dem Bauernroman gegenüber „die bestehende Gesellschaftsstruktur mit ihren sozialen und ökonomischen Bedingungen, als eine auf materiellen Faktoren basierende Machtstruktur geschildert“ wird. (Duebbert 1983: 228) Im Heimatroman ist die Natur eine irrationale Macht, und diese Natur lehnt die Technik eindeutig ab. In Brochs Roman vertritt die Figur Ratti die Anti-Moderne-Einstellung. Er propagiert, dass die Natur keine Technik, keine Maschinen braucht und zulässt, sondern es sind auch natürliche Arbeitsmittel wie das Handdreschen. Feinbilder wie die Stadt, die Maschine, das Fremde – die immer präsenten Elemente der Heimatliteratur – in Brochs Roman eingearbeitet worden. Ein weiteres Charakteristikum der zeitgenössischen Heimatliteratur wird in Brochs Roman auch angesprochen: die Stadt-Land-Opposition. So wird durch Marius Ratti alles Städtische verteufelt. Duebbert kommt zur Schlussfolgerung, dass in Brochs *Verzauberung* die Stadt „nicht zum Feinbild“ gegenüber „dem gesunden Bauernleben“ erhoben wird. Sie sieht „negatives und positives Urteil nebeneinander als Elemente eines komplexen Gesamtbildes“. (Duebbert 1983: 234)

Auch Bernhard Fetz stellt in Brochs *Verzauberung* einen Unterschied zu dem affirmativen Heimatroman der dreißiger Jahre fest. Diese Differenz wird durch die Figur des Bauernmädchens Agathe verdeutlicht. In den Heimatromanen der Zeit fallen

uneheliche Kinder [...] zu oft einer stringenten Erzählökonomie zum Opfer; sie werden ertränkt, kommen als Totgeburten zur Welt oder tragen zeitlebens das Mal ihrer Herkunft. Die schwangere Agathe hingegen wird zur Hoffnungsträgerin, zu einer stilisierten bäuerlichen Maria. Deshalb ist es nur folgerichtig, wenn der Vater des Kindes, Peter Sabest, als Gefolgsmann Wenzels in die Statisterie einer paramilitärischen Organisation verwiesen wird. (Fetz 1987: 207)

Die Arbeit Norbert Mecklenburgs ragt sich über die Landschaft der Sekundärliteratur hervor, und der Titel weist eindeutig auf das Thema Provinz hin. In seiner Deutung behandelt er den *Bergroman* als ein literarisches Dokument und nicht als ein testimoniales Zeugnis. Zwar erkennt er den symbolischen Charakter des Romans, dennoch wird dies nicht in den historischen Geschehnissen extrapoliert. Mecklenburg hält die Zeichenstruktur des Romans für „nicht nur modellhaft, Konstruktion eines verkleinerten und vereinfachten Abbildes, sondern darüber hinaus symbolisch: Die ‚kleine Welt‘ (233), der Mikrokosmos

des *Bergromans* repräsentiert in gewisser Weise die Welt als ganze, diese soll in jener zum Vorschein kommen.“ (Mecklenburg 1982: 162)

Er entdeckt in der Darstellung im *Bergroman*, dass die Provinz „zugleich als Quelle religiöser Erneuerung und als Boden ‚dämonischer‘ Regression“ (Mecklenburg 1982: 170) erscheint. Die „Provinzideologie“, die sich daraus herauskristallisieren lässt, beinhaltet „in der Agrarromantik und Großstadtfeindschaft die zentralen Vorstellungskomplexe.“ (Mecklenburg 1982: 167)

Vergeblich sucht man eine „kritiklose, ja feindliche Verehrung des Autors“ Broch (Mecklenburg 1982: 132). Nach Mecklenburg werden

konzeptionelle Widersprüche des *Bergromans* erkennbar, die weitreichende Konsequenzen für die Geltung seiner Botschaft haben müssen. Broch benutzt *gleichzeitig* drei verschiedene Konzepte erzählter Provinz, die einander jedoch im Wege stehen: das kritische Konzept des Modells, das in den Kupproner Ereignissen die Heraufkunft des Nationalsozialismus darstellbar machen soll; das poetische Konzept des Mikrokosmos, das die kleine Welt des Dorfes symbolisch zur Welttotalität „ergänzen“ soll; und das eben angesprochene metaphysische Konzept, das die Provinz als diesseitige zum Gleichnis einer jenseitigen Heimat verklärt. Wenn die Provinz mikrokosmisch die *ganze Welt* zu repräsentieren vermag, dann fragt es sich einmal, warum nur sie und nicht auch sonst ein Weltausschnitt, etwa die Großstadt, zum irdischen Gleichnis eines Jenseitigen soll erhoben werden können, zum andern, worin dann noch ihre modellhafte Erklärungskraft für die *Besonderheit* des „Dritten Reichs“ im Unterschied zu übrigen Welt liegen soll. Entweder die Provinz verweist auf das nationalsozialistische Deutschland *oder* auf Welttotalität *oder* auf ein metaphysisches Jenseits. Da sie im *Bergroman* alle drei Funktionen zugleich erfüllen soll, erfüllt sie keine einzige überzeugend. (Mecklenburg 1982: 169)

Was den metaphysischen Charakter der Provinz betrifft, schreibt er: „Die Provinz wird metaphysisch und die Metaphysik provinziell.“ (Mecklenburg 1982: 170)

Hermann Broch schreibt einmal: „etwas teile ich jedenfalls mit Kafka und Musil: wir haben alle drei keine eigentliche Biographie; wir haben gelebt und geschrieben, und das ist alles“ (Broch 1981: 287). Die wirkliche Gemeinsamkeit zwischen diesen Autoren bezieht sich allerdings nicht auf das Biographische; was sie gemeinsam haben, ist eine Forschungsgemeinde, die sich – bei Broch im Falle des *Bergromans* – einerseits auf eine unsichere Textgrundlage bezieht, sich andererseits aus brieflichen Äußerungen und Selbstkommentaren des Autors bedient hat. Folge dieser Praxis ist die Herausbildung der in diesem Beitrag dargestellten extrinsischen und einander ausschließenden Lesarten.

Literaturverzeichnis

- Alker, Ernst: Hermann Broch. In: Alker, Ernst: *Profile und Gestalten der deutschen Literatur nach 1914*. Hrsg. v. Eugen Thurnher. Stuttgart: Kröner, 1977, S. 407-410.
- Broch, Hermann: *Der Versucher*. Gesammelte Werke (GW) Bd. 4. Hrsg. und erläutert von Felix Stössinger. Zürich: Rhein-Verlag, 1953.
- Broch, Hermann: Demeter oder die Verzauberung (Inhalt). In: Broch, Hermann: *Bergroman. Die drei Originalfassungen textkritisch herausgegeben von Frank Kress und Hans Albert Maier*. Bd. IV: Entstehungsvarianten und Anmerkungen. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1969, S. 261-272.
- Broch, Hermann: Demeter oder die Verzauberung (Inhalt). Ferner in: Hermann Broch: *Die Verzauberung*. K.W. Bd. 3. Hrsg. von Paul Michael Lützel. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1976, S. 373-382.
- Broch, Hermann: *Briefe*. KW. 13/1-3. Hrsg. von Paul Michael Lützel. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1981.
- Brude-Firna, Gisela: Wolfgang Freese und Karl Menges, Broch-Forschung. Überlegungen zur Methode und Problematik eines literarischen Rezeptionsvorgangs. Musil-Studien. Beihefte, 1. München-Salzburg: Wilhelm Fink Verlag, 1977. 115 Seiten" [Buchbesprechung]. In: *Modern Austrian Literature*, Bd. 15, Nr. 1, 1982, S. 138-139.
- Dahl, Sverre: Hermann Broch (1886–1951). Mit den Augen der Forschung gesehen. Ein Überblick. In: *Text & Kontext. Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien*. Kopenhagen & München: Fink, 1986, S. 120-132.
- Duebbert, Carole: Hermann Brochs „Verzauberung“ als ‚Anti-Heimatroman‘. In: Lützel, Paul Michael (Hrsg.): *Brochs Verzauberung. Materialien*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1983, S. 226-236.
- Durzak, Manfred: Hermann Broch: Demeter. Romanfragment (Bibliothek Suhrkamp Bd. 199). Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1967. 241 Seiten". [Rezension] In: *Neue Deutsche Hefte*, 15. Jg., H. 117, 1968, S. 177-180.
- Durzak, Manfred: Zur Entstehungsgeschichte und zu den verschiedenen Fassungen von Brochs Nachlassroman. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 86. Jg., Nr. 4, 1967, S. 594-627.
- Durzak, Manfred: Zur Entstehungsgeschichte und zu den verschiedenen Fassungen von Brochs Nachlassroman. In: ders.: *Hermann Broch. Dichtung und*

- Erkenntnis. Studien zum dichterischen Werk.* Stuttgart: Kohlhammer, 1978, S. 125-150.
- Eagleton, Terry: *Einführung in die Literaturtheorie.* Dt. Elfi Bettinger und Elke Hentschel. Stuttgart & Weimar: Metzler, 1997.
- Fetz, Bernhard: *Hermann Broch: Werk und Wirkung. Überlegungen zu einem Rezeptionsvorgang anhand des Romans „Die Verzauberung“.* Diplomarbeit. Wien, 1986.
- Fetz, Bernhard: Hermann Broch: Die Verzauberung. Zum Verhältnis von dichterischer Praxis und Massenwahntheorie. In: *German Life and Letters* 40: 3 (1987), S. 200-211.
- Fontana, Oskar Maurus: Hermann Brochs nachgelassener Roman. In: *Die Presse* vom 7.2.1954, S. 16.
- Freese, Wolfgang und Karl Menges: *Broch-Forschung. Überlegungen zur Methode und Problematik eines literarischen Rezeptionsvorgangs.* München & Salzburg: Fink, 1977.
- Graf, Hansjörg: Ein Mythos des 20. Jahrhunderts. Zum „Demeter“-Fragment von Hermann Broch. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 12.12.1967, S. 2. L.
- Grimm, Reinhold: Humaner Gegen-Mythos. Hermann Brochs „Bergroman“ in drei Fassungen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 7.10.1969, S. 10 L.
- Hardin, James: Hermann Broch's Theories on Mass Psychology and „Der Versucher“. In: *The German Quarterly*, 47, Nr. 1, 1974, S. 24-33.
- Kahler, Erich v.: Einleitung. In: *Hermann Broch: Gedichte.* Gesammelte Werke. Bd. 1. Hrsg. und eingeleitet von Erich v. Kahler. Zürich: Rhein-Verlag, 1953, S. 7-60.
- Koebner, Thomas: Mythos und ‚Zeitgeist‘ in Hermann Brochs Roman „Die Verzauberung“. In: Lützel, Paul Michael (Hrsg.): *Brochs „Verzauberung“.* *Materialien.* Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1983, S. 169-185.
- Koopmann, Helmut: ‚Verrückte Erlösung‘. Der Wahn von der neuen Gemeinschaft und der Glaube an die Unzerstörbarkeit des Ich in Brochs „Verzauberung“. In: Lützel, Paul Michael (Hrsg.): *Brochs „Verzauberung“.* *Materialien.* Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1983, S. 186-208.
- Laemmle, Peter: Vorschläge für eine Revision der Exilforschung. In: *Akzente.* 20. Jg., 1973, S. 509-519.
- Lichtmann, Tamás: Zerfall der Werte oder Die Anarchie der Sachlichkeit. In: Petrasch, Wilhelm & Pattilo-Hess, John (Hrsg.): *Hermann Broch oder die*

- Angst vor der Anarchie*. Wien: Verein Volksbildungshaus Wiener Urania, 1993, S. 67-76.
- Loos, Beate: *Mythos, Zeit und Tod. Zum Verhältnis von Kunsttheorie und dichterischer Praxis in Hermann Brochs Bergroman*. Frankfurt a. Main: Athenäum, 1971.
- Lützeler, Paul Michael: Hitler als Metapher. Zur Faschismuskritik im Exilroman (1933-1945). In: Forster, Leonard & Roloff, Hans-Gert (Hrsg.): *Akten des V. Internationalen Germanisten-Kongresses. Cambridge 1975*. Heft 4. Bern: Lang, 1976, S. 251-257.
- Lützeler, Paul Michael: Hermann Brochs „Die Verzauberung“ als politischer Roman. In: *Neophilologus* 61/1, 1977, S. 111-126.
- Lützeler, Paul Michael: Hermann Brochs „Die Verzauberung“ im Kontext von Faschismuskritik und Exilroman. In: Strelka, Joseph (Hrsg.): *Broch heute*. Bern & München: Francke, 1978, S. 51-75.
- Lützeler, Paul Michael: Vorwort. In: ders. (Hrsg.): *Brochs „Verzauberung“*. *Materialien*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1983a, S. 7-9.
- Lützeler, Paul Michael: Hermann Brochs Roman „Die Verzauberung“ – Darstellung der Forschung, Kritik, Ergänzendes. (Mit einer Bibliographie der Sekundärliteratur). In: ders. (Hrsg.): *Brochs „Verzauberung“*. *Materialien*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1983b, S. 239-296.
- Lützeler, Paul Michael: *Hermann Broch. Eine Biographie*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1986.
- Mecklenburg, Norbert: Moderne Romanpoetik und konservative Metaphysik: Symbolisch-mythischer Regionalismus in Hermann Brochs „Bergroman“. In: ders.: *Erzählte Provinz: Regionalismus und Moderne im Roman*. Königstein: Athenäum, 1982, S. 129-179.
- Meister, Jan Christoph: Die Psychologie der Sehnsucht nach dem Anschluß. Zum Massenpsychologischen Faschismusmodell in Hermann Brochs Roman „Die Verzauberung“. In: Daviau, Donald G. (Hrsg.): *Austrian writers and the Anschluss: Understanding the Past-Overcoming the Past. Studies in Austrian literature, culture, and thought*. Riverside: Ariadne Press, 1991, S. 234-252.
- Mersch, Andreas: *Ästhetik, Ethik und Religion bei Hermann Broch. Mit einer theologischen Interpretation seines „Bergromans“*. Frankfurt a. Main: Lang, 1989.
- Naumann, Uwe: Ein Gleichnis von gestern. Über Lion Feuchtwangers antifaschistische Satire „Der falsche Nero“. In: *Text + Kritik* [Lion Feuchtwanger] 79/80, 1983, S. 61-72.

- Osterle, Heinz D.: The other Germany: Resistance to the Third Reich in German Literature. In: *The German Quarterly*, XLI. Bd., Nr. 1, 1968, S. 1-22.
- Osterle, Heinz D.: Wolfgang Freese und Karl Menges, Broch-Forschung. Überlegungen zur Methode und Problematik eines literarischen Rezeptionsvorgangs. Musil-Studien, Beihefte 1, München & Salzburg: Wilhelm Fink Verlag, 1977. 115 Seiten” [Buchbesprechung]. In: *Modern Austrian Literature*, Bd. 14, Nr. 1-2, 1981, S. 167-170.
- Roesler, Michaelm: Hermann Brochs Romanwerk. Ein Forschungsbericht. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 65. Jg., Heft 3, 1991, S. 504-587.
- Rothe, Wolfgang: Hermann Broch als politischer Denker. In: Durzak, Manfred (Hrsg.): *Hermann Broch. Perspektiven der Forschung*. München: Fink, 1972, S. 399-416.
- Sandberg, Glenn Robert: *The Genealogy of the Massenführer. Hermann Broch's "Die Verzauberung" as a Religious Novel*. Heidelberg: Winter, 1997.
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Naturideologie und matriachale Erlösungshoffnungen in Hermann Brochs „Bergroman“. In: Weiss, Walter & Beutner, Eduard (Hrsg.): *Literatur und Sprache in Österreich der Zwischenkriegszeit. Polnisch-österreichisches Germanisten-Symposion 1983 in Salzburg*. Stuttgart: Hans-Dieter-Heinz Akademischer Verlag, 1985, S. 61-75.
- Schmid-Bortenschlager, Siegrid: Dichtung und Religion bei Hermann Broch. Das Opfer als Voraussetzung des Umschlags. In: Camion, Arlette & Lajarrige, Jacques (Hrsg.): *Religion(s) et littérature en Autriche au XXe siècle*. Bern: Lang, 1997, S. 35-46.
- Schoolfield, Georg C.: Notes on Broch's „Der Versucher“. In: *Monatshefte für deutschen Unterricht* XLVIII, 1956, S. 1-16.
- Sebald, W.G.: Una montagna bruna – Zum *Bergroman* Hermann Brochs. In: ders.: *Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur*. Salzburg: Residenz, 1991, S. 118-130.
- Steiner, Georg: Hermann Broch. In: *Times Literary Supplement*, vom 19.04.1963, S. 265.
- Stössinger, Felix: Hermann Broch. Zur Situationsbestimmung seines Werkes. In: *Forum* I/5, 1954, S. 16-18.

- Stössinger, Felix: Hermann Broch. In: Mann, Otto & Rothe, Wolfgang (Hrsg.): *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*. Band II: Gestalten. Bern & München: Francke, 1967, S. 201-218.
- Strelka, Joseph: Vorwort. In: ders. (Hrsg.): *Broch heute*. Bern & München: Francke, 1978, S. 7-10.
- Strelka, Joseph P.: Der Mutter gnostische Botschaft bei Hermann Broch. In: ders.: *Zwischen Wirklichkeit und Traum. Das Wesen des Österreichischen in der Literatur*. Tübingen & Basel: Francke, 1994, S. 303-315.
- Strelka, Joseph P.: Der großen Mutter gnostische Botschaft oder „Der Versucher (Bergroman)“. In: ders.: *Poeta Doctus Hermann Broch*. Tübingen & Basel: Francke, 2001, S. 71-83.
- Vogt, Jochen: *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998.
- Wachtler, Adelgunde: *Hermann Brochs Roman „Der Versucher“ als Roman des religiösen Erlebens*. Dissertation. Innsbruck, 1968.
- Wachtler, Gundi: Der Archetypus der Großen Mutter in Hermann Brochs Roman „Der Versucher“. In: Durzak, Manfred (Hrsg.): *Hermann Broch. Perspektiven der Forschung*. München: Fink, 1972, S. 231-249.
- Weigel, Robert G.: „Der Versucher“. In: ders.: *Zur geistigen Einheit von Hermann Brochs Werk: Massenpsychologie, Politologie, Romane*. Tübingen & Basel: Francke, 1994, S. 167-195.
- Winkler, Michael: *Mythos und Zeitgeschehen in Hermann Brochs Roman „Der Versucher“*. Dissertation. University of Colorado, 1966.
- Ziolkowski, Theodore: *Hermann Broch*. New York, London: Columbia University Press, 1964.

Péter Eredics

**EINE UNGARISCHE AUSGABE VON PAULUS LEONARDS'
„GODTSALIGHE GHEBEDEN, WT DE BOECKEN DES OUDEN
TESTAMENTS” AUS DEM 17. JAHRHUNDERT**

Der zweite Band der ungarischen Nationalbibliographie, der *Régi Magyarországi Nyomtatványok* (weiter RMNy) erwähnt auf der Grundlage des Briefwechsels von Albert Szenci Molnár (1574-1634) ein interessantes Büchlein.¹ Szenci, dessen Rolle in der niederländischen Peregrination nicht genug betont werden kann, schrieb am 15. März 1626 in Kassa in einem Brief an den königlichen Kanzler Ludovicus Camerarius (1573-1651) nach Den Haag Folgendes: „[...] dominum Festum Hommium, cujus chartaceum munus, Catechismum Marnixianum, Maleaca, Indica et Belgica lingua Hagae impressum Ungarice typis evulgavi hic Cassoviae.”² Aus diesem kurzen Zitat kann man darauf schließen, dass Szenci während seines Aufenthaltes in den Niederlanden von dem Leidener Pfarrer Festus Hommius (1576-1642) den Kinderkatechismus von Philips van Marnix van Sint Aldegonde (1540-1598) *Cort begrijp, inboudende de voornaemste hoofstucken der christelijcker religie* geschenkt bekommen hatte.³ Wie

¹ Vgl. RMNy, Nr. 1336.

² Kerecsényi, 1935, S. 302.

³ Aldegonde, Sint-Marnix van, Philips van: *Cort begrijp, inboudende de voornaemste hoofstucken der christelijcker religie gestelt vrage ende antwoordischer wijze, tot nut ende voordeel der teere aencomende jonckheyt ende stichtinghe aller christenen int ghemeen*. Leiden, 1599. Vgl. *Short-Title Catalogue Netherlands* (weiter STCN). Aufbewahrt in der Universitätsbibliothek Utrecht unter der Signatur <Rariora E oct.1827>. Die, im Brief von Szenci genannte Ausgabe, die nach Angabe von Dezső Kerecsényi im Jahre 1623 in Den Haag gedruckt war, ist in der niederländischen Fachliteratur nicht bekannt. Vgl. Kerecsényi, 1935, 302. Die erste Ausgabe des Werkes, gedruckt bei Pieter Louwick Alexanderssz in Leiden, stammt wahrscheinlich aus 1599 und nicht 1591, wie es bei RMNy, Nr. 1336, gemeldet wird. Vgl. Groenendijk, 2001, S. 78.

er schreibt, hat er das Buch ins Ungarische übersetzt und es wahrscheinlich um 1625 bei Daniel Schultz in Kassa herausgeben lassen.⁴ Chronologisch wäre es das erste aus dem Niederländischen ins Ungarische übersetzte Werk, aber noch hat niemand ein Exemplar davon gefunden.

Was ist also die erste Übersetzung aus dem Niederländischen, von der Exemplare erhalten sind? Um dies zu klären, müssen wir wieder in der RMNy nachschlagen. Wie wir im dritten Band lesen können, wurde im Jahre 1648 in Leiden ein kleines Büchlein mit dem Titel *A' Szent Bibliának ó testamentomi könyveiből egybe-szedegettetott áhitatos könyörgések* (weiter *Áhitatos könyörgések*)⁵ herausgegeben, das nach den Angaben auf seiner Titelseite und seiner Widmung ein ungarischer Student „belgiomi nyelvbeol magyar nyelvre fordított“.⁶ Der Übersetzer war István Szokolyai Anderko (1620/1621-?).

Paulus Leonards' *Godtsalighe ghebeden* ins Ungarische übersetzt

Szokolyai Anderko ist 1646 in die Niederlande gegangen, um mit der finanziellen Hilfe seines Gönners János Némethi und vermutlich dessen Kirchengemeinde in Debrecen an den Universitäten von Franeker, Groningen und Leiden Theologie zu studieren.⁷ Sein Gebetbuch mit dem Titel *Áhitatos könyörgések* wurde während seines Aufenthaltes in Leiden bei Hieronymus de Vogel gedruckt.⁸ Dass Szokolyai Anderkos Wahl auf De Vogel fiel, ist bestimmt kein Zufall. Nach dem STCN wissen wir, dass der Drucker u.a. Disputationen der

⁴ Daniel Schultz war zwischen 1623 und 1629 Stadtbuchdrucker in Kassa. Vgl. Bors, 1980, 71.

⁵ Szokolai Anderko, István: *A' Szent Bibliának ó testamentomi könyveiből egybe-szedegettetott áhitatos könyörgések, melyeket belgiomi nyelvbeol magyar nyelvre fordított Szokolyai István*. Leiden, 1648. Vgl. RMNy, Nr. 2217 und RMK I, Nr. 807. Aufbewahrt in der Bibliothek des reformierten Kollegiums von Debrecen unter der Signatur <B 5486> und in der Ungarischen Nationalbibliothek (OSzK) in Budapest unter der Signatur <RMK I 807>.

⁶ In Übersetzung: „aus der niederländischen Sprache in die ungarische Sprache übertragen hat“.

⁷ Über das Leben und die Werke von István Szokolyai Anderko siehe: Eredics, 2008, 36-40.

⁸ Hieronymus de Vogel hat zwischen 1639 und 1648 in Leiden Buchdruck betrieben. Vgl. Thes, 188. Über die Entstehungsgeschichte von Szokolyai Anderkos *Áhitatos könyörgések* wissen wir leider nichts. Auch andere Angaben, wie Auflage und Preis sind nicht vorhanden.

Studenten der Universität Leiden, aber auch Werke von Szokolyai Anderkos Professor Jacobus Triglandius (1583-1654) veröffentlichte. Obwohl wir diesbezüglich keine Informationen haben, können wir mit Recht vermuten, dass Szokolyai Anderko an der Drucklegung seiner Übersetzung beteiligt war und die Korrekturarbeiten der Druckerei gemacht hat. Andernfalls wäre es für den Drucker, der die ungarische Sprache nicht beherrschte, eine schwere Aufgabe gewesen, dieses Werk ohne große Fehler herauszugeben.

Für das Finden des Quellenwerkes bietet die Widmung des Übersetzers an seinen Gönner, János Némethi, datiert vom 26. Mai 1648, den einzigen Anhaltspunkt. Er erzählt hier jedoch nur, dass „e' Könyörgésés kis könyvetskét, mellyet a' Belgák Némethöl forditottak a' magok nyelvekre, én-is a' Belgiomi nyelvből a' mi Magyar nyelvünkre fordítván kegyelmednek dedíáltam és küldöttem.“⁹ Die Frage des Quellenwerkes konnte – ohne andere Hilfsmittel – nur mit dem STCN aufgelöst werden. Nach dem inhaltlichen und strukturellen Vergleich mehrerer Bücher ist festzustellen, dass das Büchlein *Godtsalighe ghebeden, wt de boecken des Ouden Testaments* (weiter *Godtsalighe ghebeden*) Szokolyai Anderkos *Abitatos könyörgések* zugrunde lag.¹⁰

Über den Autor/ Übersetzer des niederländischen Werkes, Paulus Leonards (siehe auch Paulus Leonardi, Paulus de Leonardis), liegen nur unzureichende Kenntnisse vor. Fest steht, dass er im Jahre 1583 in Köln geboren wurde. Hierauf können wir aus seiner Eintragung in der Matrikel der Universität Leiden schließen. „Paulus Leonardi Coloniensis“ war nämlich 21 Jahre alt, als er sich am 24. Juni 1604 dort als Student der Theologie immatrikulierte.¹¹ Davor aber studierte er am *Gymnasium Illustre* zu (Burg-)Steinfurt, wo er am 22. August 1601 *sub praeside* Conradus Vorstius (1569-1622) in der Übungsdispu-

⁹ Szokolyai Anderko: *Abitatos könyörgések*, A' Tiszteletes, Nemes és Isten-félő, NÉMETHI JÁNOS Uramnak, 7. In Übersetzung: „Dieses Gebetbüchlein, das die Niederländer aus dem Deutschen in ihre Muttersprache übersetzt haben, habe ich aus der niederländischen Sprache in die ungarische Sprache übertragen, Ihnen gewidmet und geschickt.“

¹⁰ Leonards, Paulus: *Godtsalighe ghebeden, wt de boecken des Ouden Testaments: T'samen ghebracht door eenen Godtsaligen kercken-dienaer eertijds in den Onder-Pfaltz, wiens naem is in dit Anagrammate: Zelvs, vis Iehova. Wt het Hoochduytsch overgheset in onse Nederduytsche tale, door: Pare Deo, illvd sanvs, Tot Godtsalighe Oeffeninghe*. Kampen, 1627. Vgl. STCN. Aufbewahrt in der Universitätsbibliothek Amsterdam unter der Signatur <1095 E 18>.

¹¹ Vgl. AStL, 75.

tation *De Deo* als *Respondens* auftrat.¹² Es handelt sich hier um die erste Probe seiner theologischen Studien: „studiorum suorum primitas“, wie er in der Widmung schreibt. Aus seiner Leidener Studentenzeit, die mit dem Anfang des arminianischen Streites zusammenfällt, kennen wir zwei Übungsdisputationen. Sein *Theses theologicae de sacerdotis maxime Veteris Testamenti* verteidigte er am 16. März 1605 unter dem Vorsitz des Professors Lucas Trelcatius der Jüngere (1573-1607).¹³ Bei seiner zweiten Disputation über den freien Willen, datiert vom 23. Juli 1605, mit dem Titel *Disputationum theologiarum quarto repetitarum decima-quarta de libero hominis arbitrio ejusque viribus*, war der den Vorsitz führende Professor kein Geringerer als Jacobus Arminius (1560-1609).¹⁴ Aus seinen akademischen Druckwerken können wir folgern, dass Leonards in seiner Studentenzeit ein Anhänger von Arminius war. Später betrachtete er jedoch die Lehren von Franciscus Gomarus (1563-1641) als folgenswert, obwohl wir dafür erst nach 1620 Beweise haben. Auf diese Weise passt er also in die Reihe der Professoren von Szokolyai Anderko: Johannes Cloppenburg (1592-1652), Jacobus Triglandius (1583-1654) und Constantinus L’Empereur ab Opwyck (1591-1648). Wir wissen, dass Triglandius ein überzeugter Gomarist war. Auch Cloppenburg und L’Empereur ab Opwyck waren es und ebenso wie Mitstudenten von Leonards in Leiden. Man kann also mit Recht die Frage stellen, ob z.B. nicht einer dieser Professoren Szokolyai Anderko auf das Buch von Paulus Leonards aufmerksam gemacht hatte.

Leonards wurde nach dem Abschluss seines Studiums, dessen Datum nicht näher bekannt ist, in Bacharach am Rhein zum Pfarrer ernannt.¹⁵ Durch die Synode von Dordrecht (1618-1619) wurden bestehende kirchliche Machtverhältnisse in vielen Gemeinden, darunter auch in Kampen (Provinz Overijssel) verändert. Der Aufschwung der Remonstranten war zu Ende gegangen und die orthodox-kalvinistischen Gomaristen bekamen immer mehr Einfluss. Ein Zeichen davon war das Benennen von vier Pfarrern zwischen 1619 und 1620. Einer von ihnen war Leonards, der nach seiner Vertreibung aus Bacharach,

¹² Vgl. Richter, 1967, 75 (Nr. 26). Diese Übungsdisputation von Leonards wurde später auch in einem Sammelband von Vorstius zweimal – 1606 und 1610 – herausgegeben. Vgl. Ebd., 82 (Nr. 47) und 93-95 (Nr. 74).

¹³ Vgl. Petit, 1894, 91.

¹⁴ Vgl. Itterzon, 1929, 181. Auch spätere Herausgaben dieser Übungsdisputation sind in lateinischer, niederländischer und sogar in englischer Sprache bekannt. Vgl. Petit, 1894, 79, 80, 85 (Nr. 4, 7, 8, 20 und 22).

¹⁵ Vgl. BWPGN, V, 757.

deren Ursache nicht bekannt ist, von 1620 an bis zu seinem Tod im Jahre 1649 im Dienst der overijsselschen Stadt Kampen stand.¹⁶

Sein *Godtsalighe ghebeden* wurde im Jahre 1627 bei Frans Jorrijaensz in Kampen gedruckt.¹⁷ Die Fachliteratur kennt keine andere Ausgabe dieses Buches. Wie auf der Titelseite zu lesen ist, handelt es sich um eine Übersetzung: „Wt het Hoochduytsch overgheset in onse Nederduytsche tale, door: Pare Deo, illvd sanvs“.¹⁸ Im Anagramm „Pare Deo, illvd sanvs“ ist der Name von Paulus Leonards verborgen, der in der Widmung an den Vorstand der Stadt Kampen das Zustandekommen seiner Übersetzung mit dem Erfolg des deutschen Quellenwerkes erklärt: „Aengaende d'oorsake van d'oversettinghe wt de hoochduytsche in dese Nederlantsche tale is, dat dit boecxken in den Onder-Pfalts met sonderlingen yver, ende godtsalighe vruchten is ghelesen, ende daer wt mede aendachtigh gebeden geworden.“¹⁹ Er teilt weiterhin mit, sollte seine jetzige Unternehmung von Erfolg gekrönt sein, wolle er schnell mit einem ähnlichen Gebetbuch aus den Texten des Neuen Testaments anfangen: „Ende wanneer ick sal verstaen hebben dat dit boecxken, met sijnen styl aengenaem is, sal ic door de genadige hulp van God, desen winter diergelijcke Christelicke, fundamentele, en aendachtige gebeden, wt de boecken des N. Test. behoudende deselve woorden des texts cortelijc t' samen brengen.“²⁰ Dieses Buch ist bibliographisch jedoch nicht nachzuweisen.

Über das deutsche Quellenwerk und dessen Autor gibt Leonards auf der Titelseite des *Godtsalighe ghebeden* nur an: „T'samen ghebracht door eenen Godtsaligen kercken-dienaer eertijds in den Onder-Pfaltz“, das heißt: Ehemals von einem gottseligen Kirchendiener in der Unterpfalz zusammengebracht, dessen Namen Leonards im Anagramm: „Zelvs, vis Iehovæ“ versteckt.

¹⁶ Vgl. Wiekeraad, 1990, 47 und 108.

¹⁷ Frans Jorrijaensz (siehe auch Frans Jurrijaensz, Frans Jurissen, Frans Jorissen, Frans Joriaensz) war zwischen 1622 und 1628 Buchdrucker in Kampen. Vgl. Thes, 103.

¹⁸ In Übersetzung: „Übersetzt aus dem Hochdeutschen in unsere niederländische Sprache von Pare Deo, illvd sanvs“.

¹⁹ Leonards, *Godtsalighe ghebeden*, Borgemeesteren, schepen ende raedt der stad Campen, fol. 6 recto. In Übersetzung: „Grund für die Übersetzung aus dem Hochdeutschen in die niederländische Sprache ist, dass man dieses Büchlein in der Unterpfalz mit besonderem Eifer und gottseligen Früchten liest und daraus zugleich andächtig gebetet wird.“

²⁰ Ebd. fol. 7 recto. In Übersetzung: „Und wenn es mir zu Ohren kommt, dass dieses Büchlein mit seinem Stil gut aufgenommen wird, werde ich mit der gnädigen Hilfe Gottes diesen Winter ähnliche christliche, grundlegende und andächtige Gebete aus den Büchern des Neuen Testaments textgetreu in gekürzter Form zusammenstellen.“

Nicht einmal mit Hilfe der deutschen Nationalbibliographien der Frühen Neuzeit – das Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 16. und des 17. Jahrhunderts (kurz VD 16 und VD 17) – ist es mir bis jetzt gelungen das Rätsel des erwähnten Buches und dessen Autoren zu lösen.²¹

Die Verbreitung der Übersetzung in Ungarn und Siebenbürgen

Erfolgreicher als die niederländische Rezeption des Buches von Leonards war der Empfang von Szokolyai Anderkos Übersetzung in Ungarn. Neben der Leidener Ausgabe von 1648 wurde sein *Ábitatos könyörgések* 1669 von János Rozsnyai in Sárospatak,²² bzw. 1672 von Mihály Veresegyházi Szentyel in Kolozsvár gedruckt und herausgegeben.²³

Eine andere Übersetzung von Szokolyai Anderko, das *Sérelmes lelkeket gyógyító Balsamom* wurde im Laufe des 18. Jahrhunderts in Debrecen fünfmal gedruckt. Wie kommt es, dass es beim *Ábitatos könyörgések* nicht der Fall war, obwohl Szokolyai Anderko auch dieses Buch meisterhaft übersetzt hat? Die Antwort ist aller Wahrscheinlichkeit nach in der antikatholischen Grundhaltung des Werkes zu finden, die dem *Balsamom* völlig fehlt. Der Magistrat der Stadt Debrecen konnte es sich unter der zunehmenden Zensur der Habsburger nicht leisten, Bücher mit Texten herauszugeben, die ein Dorn im Auge des Wiener Hofes hätten sein können und überdies auch zu Aufruhr und Unruhen anstifteten, wie im folgenden ersten Zitat:²⁴

²¹ Siehe dazu <http://www.vd16.de> und <http://www.vd17.de>.

²² Vgl. RMK I, Nr. 1098. Diese Ausgabe wird u.a. in der Bibliothek des reformierten Kollegiums von Sárospatak unter der Signatur <B 770> aufbewahrt. János Rosnyai (siehe auch János Rozsnyai) (?-1682) war von 1657 bis 1671 Drucker des reformierten Kollegiums zu Sárospatak. Danach war er einige Jahre in Kolozsvár tätig und leitete von 1677 an bis zu seinem Tod die Druckerei von Debrecen. Vgl. Benda–Irinyi, 1961, 29 und Takács, 1978, 37-57.

²³ Vgl. RMK I, Nr. 1135. Aufbewahrt u.a. in der Brukenthal Bibliothek in Nagyszeben unter der Signatur <Tr. XVII/420>. Mihály Veresegyházi Szentyel (?-1684) war von 1669 an bis zu seinem Tod der Hofdrucker von Mihály (Michael) I. Apafi. Siehe auch Ferenczi, 1896, 40-48.

²⁴ Vgl. Benda–Irinyi, 1961, 72-81.

Kampener Ausgabe (1627)

Ende gelijck hy langen tijt Godt ende sijn kerck getrotzet heeft alsoo sal hy 't haestigh op sijnen cop verghelden. Wt ploechscheeren sal men sweerden maecken, ende van sickelen spiesen: ende wie van te voren onder ons swack is gheweest, sal sterck werden op dat men hem wel aen den vyant wreken moghe. Slaet met den sickel dapper aen, want den Oogst der Godloosen Moorderischen Iesuyten is rype [...] (fol. F4 verso, F5 recto)

[...] als sy met alderhande marteliasien, rooven, ende moorden in Vranckrijck, Nederlandt, Engelandt ende in andere plaetsen, op het grouwelijckste zijn geplaeght ende henen ghericht gheworden, ende noch dagelijcx henen ghericht, ofte ghedruckt ende gheplaeght worden [...] (fol. G4 verso)

[...] de bloetstorighe Esauiten, laet stroo zijn, dat se aenghesteken ende verteert worden, dat harer niet overblijve. (fol. G5 verso, G6 recto)

Leidener Ausgabe (1648)

Es mivel hogy az Isten és az ő anyaszentegy-házát immár régtül fogva üldözik, igen rövid időn megfizet nékik az ő érdemek szerént. A' szántó-vasakból fegyvereket fogunk csinálni, és a' kaszákból dárdákat, és a' kik ennek-előtte betegesek voltak mi közöttünk, meg-erősödnek, hogy a' mi ellenségeinken bosszút álhassanak. Vessetek hát sarlót bátorsággal a' gabonába, mert megért a' keresztyén véren hizott Istentelen Jesuitai gabona [...] (S. 142.)

[...] akkor a' midőn mindenféle martalékokkal, prédálásokkal és öldöklésekkel Galliában, Belgióban, Angliában, Csehországban, Palatinátusban és több sok helyeken a' te kitsiny seregedet ki-mondhatatlan rettenetességekkel marczongatták, és még mostan-is naponként marczongják, szorongatják és tsufollyák [...] (S. 164.)

[...] a' vér szopó Esavitákat pedig tegyed ollyakká mint a' pozdorja, hogy megh-égettessenek, meg-emésztessenek, és egy is ő közzülök meg ne maradgyon. (S. 168.)

Während Szokolyai Anderko in den obigen Zitaten Leonards von Katholikenhass durchdrungene Sätze mehr oder minder wortwörtlich übersetzt, sorgen in

den nächsten zwei Beispielen gerade Szokolyai Anderkos hinzugefügte Worte für eine stärkere antikatholische Haltung:

Begrijpt een afbeeldinghe der
Papisten. (fol. F5 verso)

A' Páristák üldöző kegyetlenségének
ki-mutató tükörö és annak meg-
zabolázásaért való könyörgés.
(S. 144.)

Ghegheentheydt van onse
Ghereformeerde Kercke.
(fol. F5 verso)

A' Pápistaság alól igaz keresztyén
vállásra vissza-tért anya szent
egyháznak állapottya. (S. 144.)

Außerdem ist es wahrscheinlich wieder durch der katholischen Zensur geschuldet, dass aus dem in der Ungarischen Nationalbibliothek in Budapest befindlichen Exemplar der Leidener Fassung von 1648 und aus der Ausgabe von Kolozsvár (1672) mehrere Seiten herausgerissen sind, u.a. dort, wo sich ein Teil der obigen Zitate befindet.²⁵

Die ungarischen Ausgaben erschienen kurz nacheinander. Die Frage ist, ob es dafür eine Erklärung gibt. Wir wollen zuerst einen Blick auf den Druckort und auf das Datum der Veröffentlichung werfen. In Sárospatak war damals János Rosnyai der Leiter der Druckerei. Nach dem Tod von Zsuzsanna Lorántffy im Jahre 1660 ging zwar sowohl für das Kollegium als auch für die Druckerei eine ruhige Periode zu Ende, aber bis zum Sieg der Gegenreformation in Sárospatak im Jahre 1671, der die Flucht des Kollegiums und der Druckerei zur Folge hatte, konnten bei Rosnyai noch ziemlich viele Bücher erscheinen. Für uns nun interessant ist die Tatsache, dass es unter diesen Drucken viele polemische Werke gibt, in denen, wie Béla Takács in seinem Buch über die Druckerei von Sárospatak schreibt, „[...] a felhevült vitatkozók már melylyesztik sőt csákányozzák egymást, s görcsös bottal támadnak [...], és ezer mocskokkal eszelősen szinlő s mázló jelzővel illetik vitapartnereiket.”²⁶ Auf diesem „sprachlichen Schlachtfeld“ gab es also auch Raum für Szokolyais *Abtatos könyörgések*, das zwar kein polemisches Buch war, aber mit seinen Sätzen,

²⁵ Die Signatur der zitierten Exemplare ist <RMK I 806>, bzw. <RMK I 1135>.

²⁶ Takács, 1978, 45. In Übersetzung: „[...] Die erhitzten Streiter beschimpfen die Gegenpartei, bearbeiten sie sogar mit Spitzhacken, und greifen einander mit einem knorrigen Stock an [...], und sie äußern sich über ihre Diskussionspartner in unflätigen, schmutzigen Worten.“

die bestimmt nicht jesuitenfreundlich zu nennen sind, nahm Szokolyai Anderko ebenfalls an dem „Kampf“ teil.

Die Veröffentlichung der Ausgabe aus dem Jahr 1672 steht vermutlich im Zusammenhang mit der Sárospataker Edition. Rosnyai war in jenem Jahr, nachdem er Sárospatak verlassen hatte, in der Druckerei von Mihály Veresegyházi Szentely in Kolozsvár tätig. Rosnyai könnte also beim Erscheinen dieses Buches von Szokolyai Anderko persönlich eine Rolle gespielt haben. Wir dürfen auch nicht vergessen, dass es die Protestanten in Siebenbürgen in der untersuchten Periode im Allgemeinen nicht so schwer hatten wie die in Ungarn, und auch die Buchdrucker hatten ebenfalls keine Retorsionen der Katholiken zu befürchten.²⁷ Ob Rosnyai oder jemand anders der Initiator der Ausgaben war, können wir aus Mangel an vorhandenen Informationen leider nicht sagen.

Dank den Veröffentlichungen der Forschungsgruppe für die Erforschung der Lesekultur in der Frühen Neuzeit, wie z.B. *Materialien zur Geschichte der Geistesströmungen in Ungarn im 16-18. Jahrhundert* und *Bibliotheken im Karpatenbecken der Frühen Neuzeit* können wir uns über die Verbreitung von Szokolyais *Ábitatos könyörgések* in Ungarn und Siebenbürgen ein Bild machen.²⁸ In diesem Fall ist es leider nicht möglich Schlussfolgerungen zu ziehen, weil es insgesamt nur zwei Bücherlisten bzw. Bücherverzeichnisse gibt, die das genannte Werk Szokolyais enthalten.²⁹ Kata Bethlen (1700-1759) besaß in ihrer Bibliothek ein Exemplar der Ausgabe von Kolozsvár aus dem Jahre 1672.³⁰ Im Bücherverzeichnis der Familie Apafi, aufgestellt in Wien im Jahre 1725, kommt das *Ábitatos könyörgések* zweimal vor.³¹ Obwohl weder das Jahr der Ausgabe, noch der Druckort angegeben sind, wissen wir durch das Format der Bücher – 24° –, dass es sich um die Sárospataker Ausgabe aus dem Jahr 1669 handeln muss.

²⁷ Über die Zensur und die Revision in Ungarn und Siebenbürgen in der Frühen Neuzeit siehe V. Ecsedy, 1996, 25-30.

²⁸ Vgl. <http://www.eruditio.hu>.

²⁹ Es muss jedoch erwähnt werden, dass in den Bücherlisten und Bücherverzeichnissen oft nur die Eintragung „Gebetbuch“ steht ohne den Titel des Buches oder den Namen des Autors zu nennen. Unter diesen Gebetbüchern kann Szokolyai Anderkos Übersetzung natürlich in stattlicher Anzahl vorkommen.

³⁰ Vgl. BKK, 96, Nr. 378. Gräfin Kata Bethlen (Witwe des Grafen József Teleki) war eine eifrige Buchsammlerin, sie erwarb für ihre Bibliothek mehr als 500 Handschriften und Druckwerke aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Siehe auch BKK, XXI-XXIV.

³¹ Vgl. EKH, 116.

Mein Dank gilt Herrn Dr. Habil. Tamás Lichtmann, meinem ehemaligen Doktorvater, für seine Unterstützung während der Betreuung meiner Dissertation. Auch für seine Bereitschaft meine Doktorarbeit in die Reihe *Debrecener Studien zur Literatur* beim Peter Lang Verlag aufzunehmen, bin ich ihm dankbar. Zum Schluss wünsche ich ihm in der Zukunft viel Erfolg bei der Erforschung der modernen deutschen und österreichischen Literatur und eine gute Gesundheit.

Abkürzungen, Institutionen, Quellensammlungen und Sammelbände

ADATTÁR – Adattár XVI-XVIII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez [Materialien zur Geschichte der Geistesströmungen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert in Ungarn]. 36 Bände. Hrsg. v. B. Keserű. Szeged, seit 1965.

AsTL – Album Studiosorum Academiae Lugduno Batavae (1575-1875) [Die Matrikel der Universität Leiden (1575-1875)]. Hrsg. v. G. du Rieu. Hagae Comitum, 1875.

BB – Bücher und Bibliotheken im 17. Jahrhundert in Deutschland. Vorträge des vierten Jahrestreffens des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Geschichte des Buchwesens in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (22. bis 24. Mai 1979). Hrsg. v. P. Raabe. Hamburg, 1980 (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens 6).

BKK – Bethlen Kata könyvtárának rekonstrukciója [Die Rekonstruktion der Bibliothek von Kata Bethlen]. Hrsg. v. A. Deé Nagy, I. Monok, M. Simon, Á. Szabó. Szeged, 1997 (Bibliotheken im Karpatenbecken der Frühen Neuzeit 2).

BWPGN – Biographisch woordenboek van protestantsche godgeleerden in Nederland [Biographisches Wörterbuch der protestantischen Theologen in den Niederlanden], 6 Bände. Hrsg. v. J.P. de Bie, J. Loosjes. 's-Gravenhage, 1919-1949.

EIA – Een intellectuele activist. Studies over leven en werk van Philips van Marnix van Sint Aldegonde [Ein intellektueller Aktivist. Aufsätze über das Leben und Werk von Philips van Marnix van Sint Aldegonde]. Hrsg. v. H. Duits, T. van Strien, Hilversum, 2001.

EKH – Erdélyi könyvesházak III (1563-1757). A Bethlen-család és környezete. Az Apafi-család és környezete. A Teleki-család és környezete. Vegyes források [Bibliotheken in Siebenbürgen III (1563-1757). Die Familie Bethlen, Apafi, Teleki und ihr Alumnatenkreis. Übrige Quellen]. Hrsg. v. I. Monok, N. Németh, A. Varga. Szeged, 1994 (Adattár 16/3).

RMK – Régi Magyar Könyvtár [Alte Ungarische Bibliothek]. 3 Bände. Hrsg. v. K. Szabó, Á. Hellebrant. Budapest, 1879-1898.

RMNy – Régi Magyarországi Nyomtatványok [Alte Ungarische Drucke]. 3 Bände. Hrsg. v. G. Borsa. Budapest, 1971-2000.

THES – Thesaurus 1473-1800. Nederlandse boekdrukkers en boekverkopers. Met plaatsen en jaren van werkzaamheid [Thesaurus 1473-1800. Niederländische Drucker und Buchhändler. Mit Orten und Jahren ihres Wirkens], Hrsg. v. J.A. Gruys, C. de Wolf. Nieuwkoop, 1989 (Bibliotheca Bibliographica Neerlandica 28).

Literatur

Benda, Kálmán–Irinyi, Károly: *A négyszáz éves debreceni nyomda (1561-1961)* [Die 400 Jahre alte Debrecener Druckerei (1561-1961)]. Budapest, 1961.

Borsa, Gedeon: Deutsche Buchdrucker des 17. Jahrhunderts in Ungarn. In: *BB*, 1980, 67-87.

V. Ecsedy, Judit: *Titkos nyomdabélyű régi magyar könyvek (1539-1800)* [Alte ungarische Bücher mit fingiertem Druckort (1539-1800)]. Budapest, 1996.

Eredics, Péter: *Ungarische Studenten und ihre Übersetzungen aus dem Niederländischen ins Ungarische in der Frühen Neuzeit*. Frankfurt a. M.: 2008 (Debrecener Studien zur Literatur 141).

Ferenczi, Zoltán: *A kolozsvári nyomdászat története* [Geschichte der Typographie zu Klausenburg]. Kolozsvár, 1896.

Groenendijk, Leendert F.: Marnix' kindercatechismus [Marnix' Kinderkatechismus]. In: *ELA*, 2001, 76-86.

Itterzon, Gerrit P. van: *Franciscus Gomarus*. 's-Gravenhage, 1929.

- Kerecsényi, Dezső: Szenczi Molnár Albert ismeretlen levelei [Unbekannte Briefe von Albert Szenczi Molnár]. In: *Protestáns Szemle*, XLIII (1935), 292-302.
- Petit, Louis D.: *Bibliographische lijst der werken van de Leidsche hoogleraren van de oprichting der hoogeschool tot op onze dagen. Faculteit der Godgeleerdheid* [Bibliographische Liste der Werke der Leidener Professoren ab der Gründung der Universität bis zum heutigen Tag: die Theologische Fakultät]. Leiden, 1894.
- Richter, Günter. *Theophil Caesar: Drucker am Gymnasium Illustre Arnoldinum zu (Burg-) Steinfurt*. Nieuwkoop, 1967.
- Takács, Béla: *A sárospataki nyomda története* [Geschichte der Druckerei zu Sárospatak]. Budapest, 1978.
- Wiekeraad, Pieter: *Kerken in Kampen. De geschiedenis van de hervormde gemeente van Kampen en Kampereiland* [Kirchen in Kampen. Die Geschichte der reformierten Gemeinde von Kampen und Kampereiland]. Kampen, 1990.



Abb. 1: A' Szent Bibliának ó testamentomi könyveiből egybe-szedeggetett áhitatos könyörgések (Reformiertes Kollegium Debrecen)

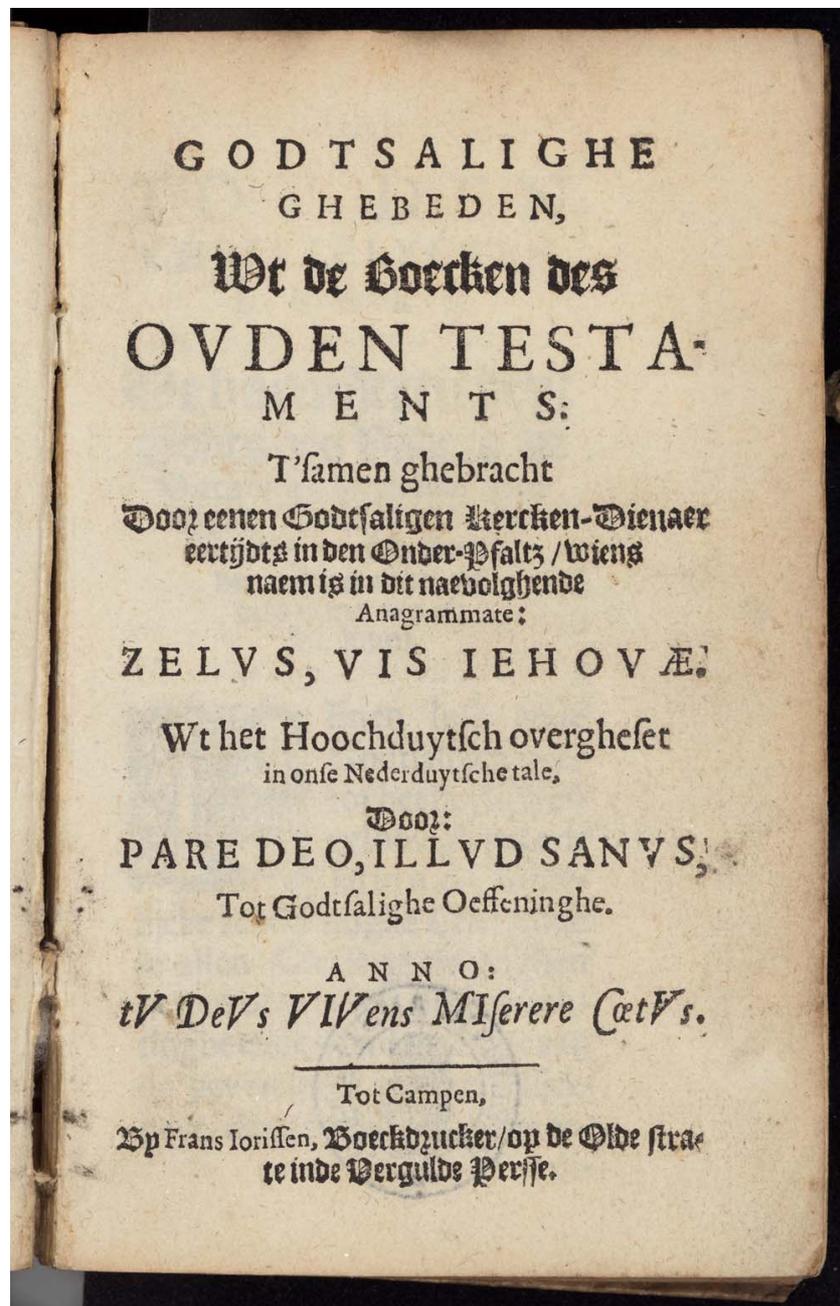


Abb. 2: Godtsalighe ghebeden (Universitätsbibliothek Amsterdam)

Izabella Gaál

**DISKURSANALYSE DER SUBJEKTBILDUNG AM BEISPIEL VON
FRANZ VON TROTTA UND SIPOLJE IM ROMAN
„RADETZKYMARSCH“¹**

Im vorliegenden Text wird ein Identitätswechsel am Beispiel des Bezirkshauptmanns Baron Franz von Trotta und Sipolje, einem der Protagonisten in Joseph Roths Roman „*Radetzky*“, dargestellt. Der Versuch wird unternommen, die Herausbildung und den Zerfall der männlichen Identität aus der Perspektive der Sozialisation der Männer in der Beamten-schicht zu erforschen. Die Forschungsheuristik stützt sich auf die Foucaultsche Philosophie die Gender Studien sowie die Männerstudien. Geschlechtergeschichte und Kulturwissenschaft lassen sich miteinander in Zusammenhang bringen, da die Interdisziplinarität der Kulturwissenschaften es ermöglicht, den Zusammenhang zwischen den Geschlechterverhältnissen und der sozialen Konstruktion von Identität zu klären. Foucaults Schriften haben nicht nur auf die Soziologie, sondern auch auf die Gender Studien und auf die Literaturwissenschaft eine nachhaltige Wirkung ausgeübt. Besonders seine Diskursanalyse hat auf die Literaturtheorie befruchtend gewirkt. Was versteht Foucault unter „Diskurs“? Der Diskurs bedeutet einerseits eine Menge von Aussagen und entsteht dort, wo es um die Macht geht. „Er ist dasjenige, womit und worum man kämpft, er ist die Macht, deren man sich zu bemächtigen sucht.“² Der Diskurs besteht aber nicht nur aus Aussagen, sondern auch aus Regeln, die sie steuern, und die beeinflussen, ob die Aussagen im Diskurs platziert werden können oder nicht. Sprechen wird also kontrolliert. Diese Regeln verändern

¹ Dieser Beitrag wurde zuerst veröffentlicht in: *Werkstatt. Internet-Zeitschrift für germanistische und vergleichende Kultur- und Literaturwissenschaft*, 5 (2010), 38-62.

² Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2007, S. 11.

sich aber, wenn neue Bedingungen erscheinen. Die Machtmechanismen kommen mit Hilfe der Diskurse zustande. Andererseits sprechen die Dinge selbst, d.h. ein semiotisches Zeichen hat einen Diskurs, der seinen Inhalt ausdrückt. Im Roman *Radetzky* sind das Gemälde des Kaisers und das Gemälde des Helden von Solferino wie auch die Uniform solche semiotischen Zeichen. Diskurse konstruieren bei Foucault die Identität, also auch die männliche Identität des Subjekts. Es gibt dominante Diskurse z.B. Diskurs einer Position, des Militärs, der Schule, des Staates, der Standesehre, der Männlichkeit, usw. Es gibt aber auch Gegen-Diskurse, die vom Subjekt geführt werden, Gegen-Diskurse können auch Macht- und Kräfteverhältnisse verändern, was z.B. in der Umwandlung der Gesellschaft oder der Geschichte nachvollziehbar ist. Weedon formuliert das folgenderweise: „Die diskursive Konstituierung von angepassten wie von rebellischen Subjekten ist Teil eines umfassenderen gesellschaftlichen Machtspiels.“³ Die Foucaultsche Diskursanalyse ermöglicht dem Forscher nachzuweisen, wie Ordnungen zustande kommen, weiterhin welche Kräfterlinien eines Machtverhältnisses diese Ordnungen zerbröckeln lassen. Obwohl Foucault anfangs seines Schaffens feststellt, dass sich die Literatur der Ordnung des Diskurses entzieht, verändert er später seine Meinung und unterscheidet literarische und nichtliterarische Texte nicht mehr voneinander, sondern nimmt sie gleichermaßen als Diskurse wahr. Mit Hilfe seiner Theorie kann man einen literarischen Text auf Grund von Diskursen deuten, wie das auch in dieser Arbeit versucht wird.

Joseph Roth erzählt über das Beamtentum, indem er einen privaten Menschen darstellt. „Das private Leben, die einfache Menschlichkeit ist wichtiger, größer, tragischer als alles Öffentliche“⁴ kann man im Vorspiel zur „Beichte eines Mörders“ lesen. Dieser Satz bezieht sich auch auf den „*Radetzky*“. Anhand des Schicksals des Bezirkshauptmanns stellt Roth auch die letzte Periode der Österreichisch-Ungarischen Monarchie dar, in der sie noch mindestens im Inneren des Reiches unerschütterlich erscheint.

Der Bezirkshauptmann ist die zweite Generation des Geschlechts der adelten Trottas und erfüllt eine Bindegliedfunktion zwischen dem Großvater und dem Enkel, oder wie Roth formuliert: „Zwischen dem toten Helden von Solferino und dem unentschiedenen Enkel stand der Vater, der Bezirkshaupt-

³ Weedon, Chris: *Wissen und Erfahrung. Feministische Praxis und poststrukturalistische Theorie*. Aus dem Englischen von Elke Hentschel. Zürich: eFeF, 1991, S. 144.

⁴ Roth, Joseph (1956): *Beichte des Mörders*. Werke in drei Bänden. Hermann Kesten (Hrsg.) Köln & Berlin: Kiepenheuer & Witsch, II. S. 815.

mann, Hüter der Ehre, Wahrer des Erbteils.”⁵ Er ist Vertreter der kaisertreuen und pflichtbewussten Beamtenschicht, die die Werte und den Geist von Alt-Österreich verkörpert. Die völlige Identifikation mit dem Beamtensein prägen die Beziehungen des Bezirkshauptmanns zu seinen Mitmenschen und zu seinem Sohn.

Männlichkeit

Gender Studien können auch als Überwindung der feministischen Literaturwissenschaft angesehen werden, schreibt Jutta Osinski in ihrem Buch „Einführung in die feministische Literaturwissenschaft“.⁶ Bei dem Wort „Geschlecht“ hat man früher in erster Linie an „Frauen“ gedacht, als wenn „Männer“ kein Geschlecht gehabt hätten. Joan Wallach Scott stellt *gender* als ein Modell dar, mit dem Machtverhältnisse in den unterschiedlichsten Bereichen beschrieben werden können. In *Gender Studien* werden Geschlechterverhältnisse, „Frauen“ und „Männer“ als soziokulturelle Konstrukte angesehen und ist Männlichkeit zu einem Thema geworden. Judith Butler geht aber weiter, wenn sie postuliert, dass auch das biologische Geschlecht ein diskursiv produzierter Begriff sei, indem sie dem Körper kulturelle Bedeutung zuschreibt. Ihrer Meinung nach ist die Geschlechterdifferenz ein biologistischer Mythos. *Sex* wird in *Gender* d.h. ins soziale Geschlecht überführt, weiterhin das *Sex/Gender* System wird kulturhistorisch aufgelöst.⁷ Auch der Körper ist diskursiv konstituiert. Die Subjektbildung ist das Resultat von Diskursen und von Gegen-Diskursen. In dem Sinne kann auch der Mann selbst zum Objekt der Untersuchung werden und es kann erforscht werden, wie eigentlich ein Mann zu einem Mann wird, wie sich seine Männlichkeit entwickelt. Sie wird der gesellschaftlichen Macht der Männer gemäß gestaltet. Männlichkeit entwickelt sich in Relation zu dem anderen, infolgedessen hat sie eine Geschichte.⁸ Es kann hinzugefügt werden, dass die Hauptdiskurse einer gegebenen Zeit den Männern gegenüber einen Erwartungshorizont errichten. Männlichkeit „erscheint als gesellschaftliches

⁵ Roth, Joseph: *Radetzkyermarsch*. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1989, S. 118.

⁶ Osinski, Jutta: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1988, S. 134.

⁷ Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. Prohibition, Psychoanalysis, and the Production of the Heterosexual Matrix*. London: Routledge, 1990, S. 37.

⁸ Roper, Michael & Tosh, J. (Hrsg.): *Manful Assertions. Masculinities in Britain since 1800*. London & New York: Routledge, 1991, S. 2.

Kunstprodukt, als Gegenstand öffentlicher Diskurse und politischer Dezi-
sion.”⁹

Es gibt aber keine Männlichkeit an sich, es gibt zahlreiche sozial, kulturell, ethnisch bedingte „Männlichkeiten“ sowohl in einer einzigen Gesellschaft, als auch in der Geschichte synchron bzw. diachron gesehen. Wie soll ein Mann sein, der z.B. Offizier, höherer Beamter oder Zivilist ist? Wie soll er sich in der Öffentlichkeit und in der Familie verhalten? Wie soll er angezogen sein? Wie soll seine Beziehung zum Vorgesetzten, sogar zum Kaiser sein? Verursacht die Identifizierung mit dem Erwartungshorizont Deformation im Charakter? Cynthia Cockburn schreibt über Männer, dass die Kultur ihnen genauso wie den Frauen eine gewisse Genderidentität aufdrängt, was sie schädigt.¹⁰

Männlichkeit und Patriarchat sind miteinander verbunden. Das Patriarchat erscheint nicht nur in der Familie, sondern auch im Staat und beim Militär und seine Analyse kann die Unbeständigkeit der öffentlichen und institutionalisierten Machtverhältnisse klarstellen. Max Weber definiert Patriarchat, als eine auf der Familienstruktur beruhende soziale Autorität, wo der älteste Mann herrscht.¹¹ Nach Pleck ist das Patriarchat ein „*dual system, a system in which men oppress women and in which men oppress themselves and each other*“.¹² Diese Konzeption kann die Machtverhältnisse zwischen Männern und zwischen Generationen ersichtlich machen.

Was bedeutet Männlichkeit am Ende des 19. Jahrhunderts in Europa? Das Universal-Lexikon formuliert Männlichkeit im Vergleich zur Weiblichkeit. Der Mann sei größer und stärker, habe höheren Mut, er setze sich im Leben durch, Schaffen und Zerstören seien männliche Charaktereigenschaften. Ein Jahrhundert später wird im *Großen Herder* Männlichkeit folgenderweise beschrieben:

⁹ Frevert, Ute: *Mann und Weib und Weib und Mann*. Geschlechter-Differenzen in der Moderne. München: Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1995, S. 35.

¹⁰ Cockburn, Cynthia: „Masculinity, the Left and Feminism.“ In: Chapman, R. & Rutherford, J. (Hrsg.): *Male Order: Unwrapping Masculinity*, London: Lawrence & Wishart, 1988, S. 317.

¹¹ Walters, Malcom: „Patriarchy and Viriarchy: an Exploration and Reconstruction of Concepts of Masculine Domination.“ *Sociology*, 1989, vol. 23, no. 2 S. 195-7. hier: S. 195.

¹² Pleck, Joseph H.: „Men's Power with Women, Other Men, and Society: A Men's Movement Analysis.“ In: Murphy, P. (Hrsg): *Feminism and Masculinities*. Oxford: Oxford University Press, 2004, S. 57-69. hier: S. 64. (Patriarchat ist ein Dualsystem, wo Männer unterdrücken Frauen, und wo Männer unterdrücken sich selbst und einander. Übersetzt von der Autorin.)

Zu wahren Mannestum gehören Kraft, Tapferkeit, ehrliche Entscheidung [...] Weitblick, Unternehmungslust, Objektivität gegenüber Menschen und Dingen, [...] Bereitschaft zum Ernstfall des Lebens und zum Einsatz in der Gefahr [...] Das Kriegerturn mit der Aufgabe des Schutzes und der Sicherung seines Gemeinschaftskörpers, der Autorität und Zucht [...]. Der Mann schmiedet den Staat, dessen Härte seinem Wesen entspricht, trägt die geschichtlichen Auseinandersetzungen und führt den Krieg.¹³

Männliche Charaktereigenschaften werden im Kreis der Familie, in der Schule und beim Militär entwickelt.

Vater-Sohn Beziehung

Der Erwartungshorizont dem Mann gegenüber entfaltet sich zuerst in der Familie, wenn dem Sohn beigebracht wird, seine Emotionen zu unterdrücken. Das erste Mal, wenn der Junge weint, hört er die Warnung: Jungs weinen nicht.¹⁴ Man muss der Männlichkeit würdig sein. Man muss physisch stark sein, man muss fähig sein, Verantwortung auf sich zu nehmen, damit man ein ‚wirklicher Mann‘ genannt werden kann. Ein Mann will in den Augen der Welt kein Versager sein, auch wenn das bedeutet, sich aufzuopfern.¹⁵ Dem Sohn wird in der Familie beigebracht, sich den Erwartungen anzupassen. Diese Werte, Normen und Verhaltensweisen müssen aber verinnerlicht werden, was in erster Linie durch Erziehung möglich ist. Michaela Fuchs fasst diese Erziehungsprinzipien in ihrem Buch über die bürgerliche Kindererziehung zusammen. Vor allem betont sie die Wichtigkeit der bürgerlichen Familie, wo die Erziehung der Kinder in erster Linie die Aufgabe der Mutter ist. Der Vater bleibt Randfigur, da er in erster Linie Berufsmensch ist, was aber nicht bedeutet, dass er etwas von seiner Autorität verliert. Der Vater darf nicht zärtlich sein, sondern muss streng sein.

Das Verhältnis von Vätern zu ihren Kindern ist von vornherein auf Distanz angelegt und soll nicht zu liebevoll sein, da das Zeigen von Gefühlen und Empfindungen als der männlichen Autorität abträglich gesehen wird. Der Mann soll

¹³ *Der Große Herder* (1933). 4. Aufl., Bd. = Freiburg, Sp. 1545 f.

¹⁴ Lewis, Peter M.: „Mummy, Matron and the Maids.“ In: *Manful Assertions. Masculinities in Britain since 1800*. (Hrsg. von Roper, M. & Tosh, J. London & New York: Routledge, 1991, S. 180.

¹⁵ Seidler, J. Victor: *Recreating Sexual Politics. Men, Feminism and Politics*. London: Routledge, 1991, S. 17.

keine zu tiefen Familienbindungen entwickeln, da er außerhalb des Hauses zu agieren hat. [...] Allerdings darf nicht übersehen werden, dass der Mann des 19. Jahrhunderts die absolute – durch Recht, Philosophie und Politik untermauerte – Autorität innerhalb der Familie darstellt und mit einem großen Machtpotential ausgestattet ist. [...] Er gibt den Kindern seinen Namen und trifft in seiner Position als Familienoberhaupt die letzten Entscheidungen, wenn es um „wichtige“ Dinge wie Ausbildungsgang und Zukunftsperspektive der Sprösslinge geht.¹⁶

Die Knaben werden mit sechs in die Schule geschickt, die Mädchen werden von der Mutter oder von einem Hauslehrer erzogen. Franz Trotta, der schon mit fünf lesen kann, wurde das Lesen von einem Hauslehrer beigebracht.¹⁷ Man nimmt an, dass die Mädchen und die Jungen unterschiedliche Geschlechtscharaktere haben, die sie für ihre Rollen im Leben prädestinieren. Der männliche Geschlechtercharakter wird von „Kraft, Energie, Tapferkeit, Selbständigkeit, Geist, Vernunft und Wissen“ geprägt, im Fokus steht aber die Gehorsamerziehung.¹⁸

Die frühestmögliche Gehorsamerziehung ist den Literaten aber auch deshalb so wichtig, weil ihnen der Zusammenhang zwischen der Erziehung in der Familie (und Schule) und dem späteren Verhalten in der Gesellschaft durchaus bewusst ist. Aus dem gehorsamen Bürgerkind soll ja später einmal ein gehorsamer Staatsbürger werden, der treu und ergeben die Gesetze befolgt, und der daneben auch den gesellschaftlichen Stand der Trieb- und Affektregulierung erreicht hat.¹⁹

So erfährt das Kind die Hierarchie schon in der Familie und wird auch später, als Erwachsener, die Autoritätsverhältnisse unhinterfragt annehmen.

Franz von Trotta ist das Musterbeispiel der Anpassung. Es gelingt ihm unter dem Einfluss des Diskurses der Männlichkeit der Zeit, den ihm gegenüber gestellten Erwartungen zu entsprechen.

Wie wird er in der Familie großgezogen? Über seine frühe Kindheit wird wenig berichtet. Er wird aus der Ehe des Hauptmanns Joseph Trotta und der Tochter eines Bezirkshauptmanns geboren. Er stammt also aus einer Offizierfamilie. Sein Vater war damals überzeugt, dass auch sein Sohn Soldat werden müsse. „Es fiel ihm nicht ein, dass (von nun bis zum Erlöschen des Ge-

¹⁶ Ebd., S. 54.

¹⁷ Roth, *Radetzkeymarsch*, S. 16.

¹⁸ Fuchs, Michaela: „*Wie sollen wir unsere Kinder erziehen?*“ *Bürgerliche Kindererziehung im Spiegel der populärpädagogischen Erziehungsratgeber des 19. Jahrhunderts*. Wien: Verlag Edition Praesens, 1997, S. 71.

¹⁹ Ebd., S. 123.

schlechts) ein Trotta einen anderen Beruf würde ausüben können.“²⁰ Er erscheint im Roman zum ersten Mal als ein fünfjähriger Sohn, der dank des Ehrgeizes der Mutter von einem Hauslehrer unterrichtet wird. Er sieht seinen Vater, dem er seine Zeugnisse zweimal jährlich vorlegt, nur bei Tisch. Er wird weder gelobt, noch getadelt. Die nächste Szene des Vaters mit dem Sohn ist, wenn der Vater ihm befiehlt, mit ihm zur Beerdigung des Großvaters mitzufahren. Franz ist erschrocken, er zittert sogar. Der einzige Satz, der vom Vater gesprochen wird, ist die Mitteilung darüber, dass der Großvater dem Kaiser in der Schlacht von Solferino das Leben gerettet hat. Der Junge antwortet nicht. Es gibt zwischen ihnen keinen Dialog. Unterwegs nach Hause fügt er noch hinzu: „Vergiss ihn nicht, den Großvater!“²¹ Nachdem Hauptmann Trotta auch seine Frau beerdigt hat, gibt er den Jungen in ein Pensionat, was die Folge nach sich zieht, dass der Sohn ihn von da an nur zweimal jährlich besuchen darf. Er bekommt nie Geschenke, drei Gulden ausgenommen, „die er durch Unterschrift quittieren musste und niemals mitnehmen durfte.“²² Der Vater, Joseph von Trotta und Sipolje widmet dem Sohn wenig Zeit. Die Beziehung zwischen Vater und Sohn ist eher kalt. Sie korrespondieren zwar miteinander, die Briefe des Sohnes sind aber nur Berichterstattungen und werden vom Vater einmal pro Monat in zwei kurzen Sätzen beantwortet. Der Vater fasst den Beschluss, ihn Jura studieren zu lassen. Er erlaubt dem Sohn nach dem Abschluss seiner Studien nicht, sich zurückzuziehen und das Gut des Vaters zu verwalten. „Du wirst in deinem Leben kein Bauer und kein Wirt! Du wirst ein tüchtiger Beamter, nichts mehr!“²³ So wird er politischer Beamter und avanciert bald zur Position des Bezirkshauptmanns in einer Kleinstadt in Mähren. Später heiratet er, über seine Frau wird aber nur so viel berichtet, dass sie früh stirbt und einen Sohn hinterlässt.

Franz Trotta scheint nichts zu entbehren, doch hat er eine freudlose Kindheit. Er entwickelt eine karge Phantasie und wird gleichmütig, verbirgt seine Gefühle. Er erlernt aber gehorsam zu sein, keine Kritik zu üben, alles zu befolgen, wie es ihm befohlen wird. Er stellt keine Fragen, führt die Befehle des Vaters aus und scheint sogar „Dienstbeziehungen“ zum Vater zu haben. Der Sohn des Helden von Solferino hat keine Wahl, er muss zum österreichischen Beamten werden. Die Wirkung der Offizierfamilie auf den Sohn ist so stark, dass er nicht einmal daran denkt, einem divergenten Lebenslauf zu folgen. Die

²⁰ Roth, *Radetzky*, S. 12.

²¹ Roth, *Radetzky*, S. 21.

²² Roth, *Radetzky*, S. 22.

²³ Roth, *Radetzky*, S. 24.

notwendigen Tugenden, von denen die wichtigste „die Kunst, seine Leidenschaften und seinen Körper zu beherrschen“ ist, eignet er sich an. Sie ermöglichen die Herausbildung der Identität eines Mannes, der gegen das Ende des 19-ten Jahrhunderts Bezirkshauptmann in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie wird.²⁴

Eines der wesentlichen Merkmale der Moderne ist die Allgegenwart von Verwaltungen. Sie durchdringen viele Lebensbereiche in den Industriestaaten auf eine Weise, dass bürokratische Verhaltensforderungen die Psyche jedes einzelnen prägen,²⁵

stellt Brakensiek auf Grund der Analyse der Situation in Hessen-Kassel im 19. Jahrhundert fest. Diese Feststellung ist auch für die Habsburgmonarchie gültig. Die Bürokratie stammt aus der Zeit von Kaiserin Maria Theresien und Kaiser Joseph II., deren Ziel war, eine Einheit in der Monarchie zu schaffen und alle dazu zu bringen, „den Erlässen der Krone Folge zu leisten.“²⁶ Die Beamten hatten eine angesehene, machtvolle gesellschaftliche Position mit guten Karrierechancen. Obwohl sie eine Schlüsselposition in der Monarchie spielten, waren sie im Allgemeinen sehr schlecht bezahlt. „Umso wichtiger waren (aber) für das Sozialprestige der Beamten Rangzeichen auf den Uniformen, Amtstitel und für besondere Verdienste verliehene Auszeichnungen, unter denen der Adelstitel den höchsten Prestigewert hatte.“²⁷

Der Beamtenschicht entwickelte sich zu einer der Tragsäulen der Monarchie. In Disziplinierung ist nicht nur ein äußerer Zwang, sondern ein Selbstzwang mit einbegriffen, was zur psychischen Erstarrung führt, setzt Brakensiek fort.²⁸ Der Beamte ist zuverlässig, berechenbar, aber vor allem loyal zum Kaiser und gehorsam. Nach der bürgerlichen Revolution 1848 nahm die Anzahl der Beamten mit der Bürokratisierung zu.²⁹

²⁴ Bahreman, Gabriele: „Bürgerliche Werte“ im Wiener Bürgertum des 19. Jahrhunderts. Dipl. Wien, 1997, S. 4.

²⁵ Brakensiek Stefan: *Fürstendiener-Staatsbeamte-Bürger*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999, S. 3.

²⁶ Johnston, William M.: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donaauraum 1848 bis 1938*. Wien: Böhlau, 1974, S. 60.

²⁷ Bahreman, *Bürgerliche Werte*, S. 12.

²⁸ Brakensiek, *Fürstendiener*, S. 4.

²⁹ Bruckmüller, Stekl: *Zur Geschichte des Bürgertums*, S. 161.

Das Pensionat

Die höheren Stände schicken ihre Söhne auf Internatschulen. Im Sinne des Diskurses der Erziehung der Jungen können die Jungen in diesen Schulen eine angemessene moralische und akademische Erziehung bekommen. Sowohl in den Knabenschulen als auch beim Militär wird Männlichkeit durch die Abwesenheit der Weiblichkeit definiert, d.h. Frauen und Mädchen fehlen sozusagen völlig in ihrer Umgebung. Zu Hause sei der Ort der Liebe, die die Entwicklung der männlichen Eigenschaften behindere.³⁰ Diese Behauptung ist insofern wahr, als in der Familie auch Frauen – vor allem die Mutter –, vorhanden sind. Liebe können aber auch andere weibliche Familienmitglieder und weibliche Dienstboten, wie z.B. Kindermädchen, Zimmermädchen vermitteln. Das ist nicht der Fall in der Familie Trotta. Liebe und Zärtlichkeit wirken gegen die zu erwartende männliche Identität. Die Jungen konnten Privatschulen oder Militärschulen besuchen, die durch strenge Disziplin und Hierarchie charakterisiert wurden. In den letzteren haben sie sich die militärischen Tugenden angeeignet. Die Zöglinge wurden ständig kontrolliert, hatten keine Privatsphäre und Undiszipliniertheit wurde strengst bestraft.³¹ Obwohl es seit der Reform des militärischen Schulsystems (1874) offiziell verboten wurde Körperstrafen anzuwenden, Prügeleien, Misshandlungen und sogar Quälereien gab es doch, wie es auch in *Die Verwirrung des Zöglings Törleß* dargestellt wird. Von Musils Roman kann man einen Einblick ins Leben in den Kadettenschulen bekommen. Auch Musil war ein Zögling der Kadettenanstalt in Mährisch-Weißkirchen. Törless wird mit zwölf Jahren in die Kadettenanstalt geschickt, wo er Klassenkämpfe, Sadismus, Foltern eines Kameraden erfährt, er wird von dem einen, namens Basini, sogar verführt. Auch Tolson schreibt über die Internatsschule, die er besuchte, dass dort „[...] Gefühle der Zärtlichkeit, und besonders Sexualität, [...] außer Acht (bleiben).“³² Kein Wunder, dass Franz Trotta, der ins Pensionat geschickt wird, ein einsamer Junge ist und nur einen einzigen Freund hat. Der Autor lässt den Leser nicht wissen, was alles in der Schule geschieht. Wir wissen nur so viel, dass Trotta mit dem Vater korrespondiert und die Sommerferien bei ihm verbringt. Aus der einschlägigen Literatur weiß man aber, was für Erfahrungen er hätte machen können. Er

³⁰ Lewis, *Mummy*, S. 168.

³¹ Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*. Band 2. Frankfurt a. M.: Verlag Roter Stern, 1978, S. 145.

³² Tolson, A.: „The Limits of Masculinity“. In: Murphy, P. (Hrsg.): *Feminism and Masculinities*. Oxford: Oxford University Press, 2004, S. 69-79, hier: S. 39.

muss erlernen, seine Gefühle zu verbergen, sich zu disziplinieren. Neckerei muss ertragen werden, da sie die Männlichkeit testet. Wenn man nicht aus der Fassung kommt, wird man der richtige Mann.³³ Das heißt, man lernt die Emotionen kontrollieren. Das emotionale Vakuum wird in der Schule von der kompetitiven Dynamik des hierarchischen Systems und durch Freundschaften erfüllt. Die Freundschaft bedeutet Zugehörigkeit und hilft den Jungen, die Abwesenheit der Familie vergessen. Die wichtigste Aufgabe der Schule ist nach Luserke, die Schüler zu disziplinieren.

Die Geschichte der Schule ist eine Geschichte der Disziplinierung von Kindern. Als Lernerfolg gilt, wenn es Schülern gelungen ist, die Disziplinierung aus eigenem Antrieb gegen sich selbst zu richten. Der Auftrag der Schule lautet, [...], sich zu einer Instanz des individuellen und kollektiven Über-Ichs zu machen.³⁴

Das stimmt mit Foucaults Konzept überein, dass nämlich die Seele als Kerker funktioniere. Das Internat modelliert diesen Prozess ausgezeichnet, es ist der Ort der Unterdrückung. Macht wird nicht nur während des Schulunterrichts, sondern den ganzen Tag hindurch ausgeübt. In den Kadettenschulen muss die Aggression noch deutlicher gewesen sein. Im 19. Jahrhundert beginnt die Politik die Schulen für ihre eigenen Zwecke zu benutzen. Es steht nicht mehr das pädagogische Ziel im Mittelpunkt, sondern die Disziplinierung der Schüler zu Staatsbürgern. Nach dem Schulabschluss werden die Zöglinge Führungspositionen beim Militär oder in der Gesellschaft bekommen.³⁵

Das Militär

Nachdem Franz von Trotta seine juristischen Studien beendet hat, rückt er ins Militär ein. Wir wissen davon nur so viel, wie der Vater, Joseph Trotta, sagt: „Ich habe beschlossen, dass du Jurist wirst. Bis dahin hast du noch zwei Jahre. Mit dem Militär hat es Zeit. Man kann's aufschieben, bis du fertig bist.“³⁶ Am Militär, das eine männliche, völlig eingeschlechtliche Institution ist, nehmen alle Männer eine kürzere oder längere Zeit teil. Es wird auch für die Schule der Männlichkeit gehalten. Der Diskurs der Zeit suggeriert, dass ein Mann, der

³³ Lewis, *Mummy*, S. 181.

³⁴ Luserke, Matthias: *Schule erzählt. Literarische Spiegelbilder im 19. und 20. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999, S. 11.

³⁵ Luserke, Matthias: *Schule erzählt*, S. 21.

³⁶ Roth, *Radetzkymarsch*, S. 22.

keinen Wehrdienst leistet, kein richtiger Mann ist. Männliche Staatsbürger sollen sich fürs Vaterland einsetzen. Der Soldatenstand hatte ein hohes Ansehen. Dieses Ehren-Vorrecht galt aber in erster Linie für Offiziere.³⁷ Frevert zitiert Max Weber, der das Militär „Mutterschoss der Disziplin“ nennt.³⁸ Was sie über das Militär in Deutschland schreibt, gilt auch für das Militär in der Monarchie.

Dieses Vaterland verlangte Liebe, unterwürfige, aufopferungsvolle, selbstverleugnende Liebe und Hingabe, die keine Fragen und keine Infragestellungen kannte. Verkörpert wurde das Vaterland vom König [in der Monarchie vom Kaiser], dass sich jene positiven Gefühle auf ihn übertrugen. Die Söhne des Vaterlandes waren auch die Söhne des Königs [in der Monarchie des Kaisers], der sich ihnen als Vater, als *pater patriae* präsentierte. Am engsten und sinnfälligsten gestaltete sich diese Vater-Sohn-Beziehung im Militär; hier traten die Söhne in ein direktes Verhältnis zum Vater, trugen seinen Rock und dienten ihm mit Disziplin, Gehorsam und unbedingter Pflichttreue.³⁹

Franz von Trotta ist ein gutes Beispiel dafür, wie die Machtverhältnisse des Staates durch seine Institutionen das Individuum beeinflussen und eine gewisse Identität entwickeln lassen. Franz von Trotta hat die von der Familie, dem Pensionat und dem Militär vermittelten Charakterzüge völlig verinnerlicht. Er ist kalt, distanziert, diszipliniert. Er ist sogar spartanisch, indem er einer überstrengen Tagesordnung gemäß lebt, auf welcher er unabhängig von den Wetterbedingungen besteht. Er geht ein einziges Mal während seines Berufslebens, nach dem Tod von Jacques, auf Urlaub. Er vermisst den Urlaub eigentlich nicht, die Ausführung seiner amtlichen Pflichten ist sein Leben. Er hat ein strenges Pflichtbewusstsein. Er legt auf Pünktlichkeit und Ordnung Wert.

Er ist ein treuer Diener des Kaisers geworden, er vertritt ihn ja in seinem Bezirk. Er lebt im kaiserlichen Patriarchat. Der Kaiser spricht ihn an der Audienz mit dem Namen an, als ob er den Bezirkshauptmann gut kenne. Franz von Trotta hält den Dienst für den Kaiser und für sein Vaterland für seine wichtigste Pflicht. Trotta hat „Heimweh“ nach dem Kaiser und fühlt sich im Schloss wie zu Hause.

³⁷ Frevert, Ute: „Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert: Sozial-, kultur- und Geschlechtergeschichtliche Annäherungen.“ In: Frevert, U. (Hrsg.): *Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1997, S. 19.

³⁸ Frevert, *Militär und Gesellschaft*, S. 8.

³⁹ Frevert, *Militär und Gesellschaft*, S. 38.

Sein amtlicher Charakter kommt an die erste Stelle, vor die des väterlichen. Er zeigt seine Gefühle nicht, das ist nämlich nicht männlich. Er hat Angst, dass jemand seinen zärtlichen Blick zu seinem Sohn bemerkt⁴⁰ oder dass er seine Erschütterung über die Krankheit von Jacques, dem alten Diener, vor dem Arzt nicht verbergen kann⁴¹ oder er kann den Satz: „Ich hab’ dich lieb, mein Sohn!“ nicht aussprechen.⁴²

Der Körper

Im Roman wird das Aussehen des Bezirkshauptmanns mehrmals beschrieben. Bei der Analyse der mit dem Körper und der Uniform zusammenhängenden Diskurse kann man sich auf die „body studies“ von Susan Bordo beziehen, die behauptet, dass der Abdruck der Kultur auf dem Körper immer da sei.⁴³ Der Körper veranschauliche die Ansichten über die Gender-Unterschiede in einer gegebenen Kultur. Nach der Meinung von Bordo beeinflussten zahlreiche gesellschaftliche Kräfte die Gestaltung des Körpers. Die Gestaltung des Körpers drücke nicht nur Gender-Unterschiede aus, sondern auch die Resultate des Strebens nach der Entsprechung des Erwartungshorizonts, der dem Individuum eingeprägt werde. Sowohl Foucault als auch Bordo konzentrieren sich auf Diskurse, durch die der weibliche Körper produziert und verstanden wird. Diese Theorie bewährt sich aber auch im Falle von Männern.

Der Körper ist der Träger unterschiedlicher Diskurse, er ist ein Ausdrucksmedium. Beim Anblicke eines Menschen liest man vom Körper nicht nur das Alter, das Geschlecht, sondern auch die Klassenzugehörigkeit und gewisse Charakteristika ab. Die Moderne hält den gesunden männlich-bürgerlichen Körper und die Harmonie zwischen Körper und Geist für normal. Es handelt sich hier also um den männlichen Körper der oberen Schicht des Bürgertums, der weibliche Körper wurde nämlich als „Anomalie wahrgenommen.“ Die obere Schicht des Bürgertums grenzt sich von der Arbeiterschaft auch durch ihre körperliche Erscheinung ab, die physische Arbeit formt nämlich den Kör-

⁴⁰ Roth, *Radetzkeymarsch*, S. 207.

⁴¹ Roth, *Radetzkeymarsch*, S. 173.

⁴² Roth, *Radetzkeymarsch*, S. 189.

⁴³ Bordo, Susan: *Unbearable Weight, Feminism, Western Culture and Body*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1993, S. 17.

per um. Der bürgerliche Körper ist das Produkt von kulturellen Praktiken.⁴⁴ Einerseits wird der Körper durch Machtverhältnisse diskursiv produziert. Foucault nennt das in seinem Buch *Überwachen und Strafen* „Materialisierung“ des Gefangenenkörpers. Foucault stellt dar, wie die Machtverhältnisse die Seele zu einem normativen Ideal machen und es eigentlich die Seele ist, die dann den Körper materialisiert und auf diese Weise Subjekte erzeugt.

Der Mensch [...] ist bereits in sich das Resultat einer Unterwerfung, die viel tiefer ist als er. Eine ›Seele‹ wohnt in ihm und schafft ihm eine Existenz, die selber ein Stück der Herrschaft ist, welche die Macht über den Körper ausübt. Die Seele: Effekt und Instrument einer politischen Anatomie. Die Seele: Gefängnis des Körpers.⁴⁵

Andererseits produziert der Diskurs des Körpers Machtverhältnisse, die den Körper des Protagonisten in einen Kontext der Rivalität einbinden. Rivalisierende Körper lösen den Kampf um Hegemonie aus. Der *geschriebene* Körper veranschaulicht eine bestimmte Kultur und eine soziale Situation. Foucault betont nach Welton die „constancy of cultural inscription“ als ein „single drama“.⁴⁶

Wie wirkt der Diskurs der Uniform auf die Menschen und auf die Person selbst, die sie trägt? Im Diskurs des 19. Jahrhunderts verkörpern die Männer in Uniform den höchsten Grad der Männlichkeit. Brändli hat nachgewiesen, dass Männlichkeit auch im Zivilleben am Vorhandensein von gewissen militärischen Tugenden gemessen wird.⁴⁷ Die Träger von Uniformen haben einen hohen Stellenwert in der Gesellschaft der Monarchie. Der Diskurs der Uniform der Offiziere und der Beamten positioniert ihre Träger hoch in der Hierarchie der Gesellschaft. Dass auch der oberste Kriegsherr, der Kaiser, eine Uniform trägt, drückt das Zusammengehören zwischen ihm und „seinen Söhnen“ aus und macht gleichzeitig den Diskurs des politischen Patriarchats ersichtlich.

⁴⁴ Döcker, Ulrike: *Die Ordnung der bürgerlichen Welt. Verhaltensideale und soziale Praktiken im 19. Jahrhundert*. Frankfurt & New York: Campus Verlag, 1994, S. 75.

⁴⁵ Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992, S. 42.

⁴⁶ Welton, Donn (Hrsg.): *Body and Flesh: A Philosophical Reader*. Oxford: Blackwell, 1998, S. 38.

⁴⁷ Brändli, Sabina: Von „schneidigen Offizieren“ und „Militärcrinolin“: Aspekte symbolischer Männlichkeit am Beispiel preußischer und schweizerischer Uniformen des 19. Jahrhunderts. In: Frevert, U. (Hrsg.): *Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1995, S. 203.

Im ersten Band seiner Romantrilogie *Die Schlafwandler* schreibt Hermann Broch über die Umwandlung des Körpers durch die Uniform:

Eine richtige Uniform gibt ihrem Träger eine deutliche Abgrenzung gegenüber seiner Umwelt; sie ist wie ein hartes Futteral, an dem Welt und Person scharf und deutlich aneinanderstoßen und voneinander sich unterscheiden; ist es ja der Uniform wahre Aufgabe, die Ordnung in der Welt zu zeigen und zu statuieren und das Verschwimmende und Verfließende des Lebens aufzuheben, so wie sie das Weichliche und Verschwimmende des Menschenkörpers verbirgt, seine Wäsche, seine Haut überdeckt, und der Posten auf Wache hat die weißen Handschuhe überzuziehen. So wird dem Mann, der des Morgens seine Uniform bis zum letzten Knopf geschlossen hat, tatsächlich eine zweite und dichtere Haut gegeben, und es ist, als ob er in sein eigentliches und festes Leben zurückkehre.⁴⁸

Der Diskurs der Uniform hat aber eine Auswirkung nicht nur auf die Betrachter, sondern auch auf ihren Träger.

Die Uniform zwang dem Körper Haltung auf. [...] Die militärische Sozialisation schrieb sich so in den Körper ein und blieb an der Uniform haften. Nicht mehr der Befehl des uniformierten Vorgesetzten, sondern nur schon der Anblick der Uniform und das Kratzen des Stoffes auf der Haut lösten die aufrechte Haltung aus. [...]⁴⁹

Die gehobene Position des Bezirkshauptmanns kommt auch durch seine Kleidung zum Ausdruck. Er trägt immer einen dunkelblauen Rock, graue, gestreifte Hosen und Zugstiefel aus zartestem Chevreau. Wenn er doch einmal eine Ausnahme macht, hat er eine weiße Weste mit grauen Knöpfen und einem winzigen Ausschnitt und einen taubengrauen Schlussrock an.⁵⁰ Die Kleidungsstücke verbergen nicht nur den ganzen Körper, sondern auch seine „private“ Persönlichkeit. Seine Kleidungsstücke und seine durch das Militär eingeprägte Haltung, stellen uns die Ikone eines Bezirkshauptmanns vor. Wenn er spazieren geht, führt er einen schwarzen Stock aus Ebenholz mit silbernem Griff, an Vormittagen aber einen Stock aus Rohr mit sich. Er trägt Handschuhe und einen Halbzylinder. Wenn er in die Kirche geht, hat er einen schwarzen Schlussrock an. Wenn er aber zum Kaiser geht, trägt er die Paradeuniform: schwarz-grüner Frack mit goldenen Knöpfen, Weste, schwarze Hose, Krappenhut und Degen mit goldenem Griff und mit Degenscheide, deren

⁴⁸ Broch, Herrmann: *Hoffmannsthal und seine Zeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974, S. 24.

⁴⁹ Brändli, „Von „schneidigen Offizieren“, S. 219.

⁵⁰ Roth, *Radetzky*, S. 36.

Spitze vergoldet ist. In allen seinen Kleidungen sieht er so elegant und ehrwürdig aus, dass sich sogar seine alten Bekannten scheuen, ihn zu duzen. Der Diskurs seiner Kleidung löst in den Leuten Ehrfurcht aus – die Männer im Park stehen von den Bänken auf, ihn zu grüßen –, sein Rang macht die Amtsdienner untertänig. Der Diskurs der Paradeuniform und der Haltung strahlender Würde des Bezirkshauptmanns lässt den Beamten des Obersthofmeisteramtes verstummen. Er kann sich so bewegen, dass er den Eindruck der Reglosigkeit auf die Beobachter ausübt.⁵¹ Seine steife Körperhaltung ist das Stigma des Militärs.

Er ist in seinem Aussehen (Backenbart) und in seiner Haltung dem Kaiser ähnlich, „sie glichen zwei Brüdern, von denen der eine ein Kaiser, der andere ein Bezirkshauptmann geworden war.“⁵² Der Bezirkshauptmann geht mit elastischen Schritten, wie der Kaiser. Er pflegt seinen Körper, der Friseurgehilfe rasiert ihn jeden Morgen um sechs Uhr, pudert das Kinn, massiert den Schädel, entfernt die überflüssigen Härchen, damit der Kopf dem des Kaisers ähnlich wird. Sie waren wie Spiegelbilder voneinander. Den verinnerlichten Erwartungshorizont des Beamtentums will er auch durch sein Aussehen zum Ausdruck bringen.

Nach den vorangehenden Abschnitten würde man denken, dass alle diese Diskurse, die zur Herausbildung der männlichen Identität beigetragen haben, so stark verinnerlicht wurden, dass sich die Protagonisten im Laufe ihres Lebens nie verändern würden, da sie wie sozusagen vorprogrammierte Maschinen funktionieren werden. Foucaults Machttheorie wurde eben deshalb kritisiert, und die Frage wurde gestellt, ob das Subjekt keine Handlungsfreiheit habe. Es stellt sich die Frage, wieso es möglich ist, dass die männliche Identität von Franz von Trotta, dem beispielhaften Beamten zerfällt, obwohl er sowohl in der Familie, als auch im Pensionat bzw. der Kadettenschule und beim Militär ähnlicherweise erzogen wurde und dieselben Werte verinnerlichen musste. Gab es bis dahin unbekannte Diskurse oder wurden unterdrückte Diskurse zu dominanten Diskursen, die dann den Protagonisten dermaßen beeinflussen, dass es zum Zerfall seiner männlichen Identität kommt?

⁵¹ Roth, *Radetzky*, S. 36.

⁵² Roth, *Radetzky*, S. 341.

Die Gesellschaft im Umbruch

Gegen das Ende des 19. Jahrhunderts wird die Stimme der Nationalitäten in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie immer stärker. Zwar lebt noch der Kaiser Franz Joseph, mit dessen Person man die Monarchie identifiziert, zwar wird seine Herrschaft von der k.u.k. Armee mit deren Offizierkorps, von dem Beamtenstand, von der Großbourgeoisie und interessanterweise auch von der Arbeiterklasse, die der Todfeind der bourgeoisen Klassenordnung ist, unterstützt; doch erscheinen immer mehr Risse auf der scheinbar stabilen Oberfläche des Staates. Während im letzten Jahrzehnt die Tschechen das größte Problem verursachen, beginnen die Serben am Anfang des 20. Jahrhunderts eine südslawische Politik gegen die Monarchie zu führen. Ihr Ziel ist, alle Südslawen in einem unabhängigen Staat zu vereinigen. Auch die Bauern in der Tschechei, in den österreichisch-deutschen Provinzen, in Galizien, in Ungarn, in Kroatien, in der Slowakei treten mit ihren Forderungen auf. Die Frage der Nationalitäten in der Monarchie wird zur Kardinalfrage. Die Großmächte in Europa nehmen die vielen innenpolitischen Probleme der Monarchie wahr und warten hoffnungsvoll auf ihren Zusammenbruch. Im Sommer 1914 findet das übliche Feldmanöver in Bosnien, in der Nähe der serbischen Grenze statt. In Vertretung des Kaisers fährt der Thronfolger nach Sarajevo, wo er einem Attentat zum Opfer fällt.⁵³

Umwandlung der Gesellschaft, nationalistische Bewegungen, politische Perspektivlosigkeit, Wertezzerfall, allgemeine Verunsicherung durch die ideologische Spaltung Österreichs, unterschiedliche politische, religiöse, ethnische Gruppen, wirtschaftliche Krise, eine Stimmung der Ohnmacht, Hedonismus in Wien, „Wert-Vakuum“, das sind alles charakteristische Züge der Zeit, in der die Protagonisten des Romans *Radetzky* leben.⁵⁴ Diese Situation löst bei den Bürgern und Offizieren das Lebensgefühl der Ziellosigkeit aus. Schnitzler nennt diese Ziellosigkeit „Kernlosigkeit“ und beschreibt den seelischen Zustand dieser folgenderweise:

⁵³ Gonda, Imre, Niederhauser, Emil: *A Habsburgok* [Die Habsburgen]. Budapest: Gondolat, 1987, S. 272-302.

⁵⁴ Herrmann Broch: *Hofmannsthal und seine Zeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974, S. 83, vergl. Wirtz Merk, Irmgard: „Habsburgischer Mythos und mitteleuropäische Realitäten Joseph Roths Fiktionen des Faktischen.“ *Forschung und Wissenschaft an der Universität Bern*. Bern: UNIPRESS, Heft 99, 1998. „Der „Radetzky“ bezeugt im Generationenkonflikt der Trotts den Wandel des Selbst- und Staatsverständnisses, vom Prinzip des Gehorsams zwischen Untertan und Monarch zum Prinzip der Selbstverantwortung.“

Die Seele mancher Menschen scheint aus einzelnen gewissermaßen flottierenden Elementen zu bestehen, die sich niemals um ein Zentrum zu gruppieren, also auch keine Einheit zu bilden imstande sind. So lebt der kernlose Mensch in einer ungeheueren und ihm doch niemals völlig zu Bewusstsein kommenden Einsamkeit dahin.⁵⁵

Wie beeinflusst diese Umwälzung die Identität des Bezirkshauptmanns? Über politische Unruhe wird zum ersten Mal während der Krankheit von Jacques berichtet. Eine Versammlung tschechischer Arbeiter, ein so genanntes Sokol-fest wird angesagt, woran Delegierte aus „slawischen Staaten“, aus Serbien und Rußland, teilnehmen werden.⁵⁶ Der Bezirkshauptmann erlebt diese Ereignisse als persönliche Beleidigung. Er hasst das Volk, das mehr Rechte haben will, das Schulen errichten will. Er befiehlt, die Versammlungen aufzulösen, wo man „Resolutionen“ fassen will. In seinen Berichten kommt das Wort „revolutionär“ nicht vor. „Vielleicht gab es irgendwo in der Monarchie Revolutionäre: im Bezirk des Herrn von Trotta kamen sie nicht vor.“⁵⁷ Als er anfang, in seinem Amt zu arbeiten, herrschte noch Ruhe, es gab „keine Autonomisten, keine Sozialdemokraten“. Er nimmt an, dass die Sokoln in Wirklichkeit Spione oder Rebellen sind, die vom Zaren bezahlt werden.⁵⁸ Von diesem Gedanken wird es ihm übel und das erste Mal in seinem amtlichen Leben vernachlässigt er seine Arbeit.

Sein Aufenthalt beim Sohn, Carl Joseph, in Galizien führt zur wahren Erschütterung des Bezirkshauptmanns. Er muss dem unaufhaltbaren Zerfall der Monarchie entgegensehen. Chojnicki erklärt ihm die Folgen der Umwälzung, nämlich, dass jetzt die Zeit der Nationalstaaten und des Nationalismus komme, infolgedessen die Monarchie zerfallen werde. Er gesteht zu, dass es viele Völker gebe, aber keine Nationen. Seines Erachtens sind Nationalitäten „Gemeinschaften revolutionärer Individuen.“⁵⁹ Er kann nicht verstehen, warum sie gelinde behandelt werden müssen. Er verzweifelt an der Armee, dass es jetzt möglich ist, Mitglied der Sozialdemokratischen Partei und gleichzeitig Gefreiter beim Regiment zu sein. Er fühlt, dass Gott den Kaiser verlassen hat. Von nun an werden für ihn sogar die alltäglichen Ereignisse bedrohlich und unverständlich. „So ratlos wie jetzt war er nie gewesen!“⁶⁰ Als er zurückgeru-

⁵⁵ Schnitzler Arthur: *Aphorismen und Betrachtungen*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1967, S. 53.

⁵⁶ Roth, *Radetzkeymarsch*, S. 170.

⁵⁷ Roth, *Radetzkeymarsch*, S. 171.

⁵⁸ Roth, *Radetzkeymarsch*, S. 172.

⁵⁹ Roth, *Radetzkeymarsch*, S. 278.

⁶⁰ Roth, *Radetzkeymarsch*, S. 197.

fen wird, fühlt er Schwäche und Müdigkeit. Das ist von der Entschlossenheit und dem Pflichtbewusstsein geblieben. Der Gegendiskurs des Umbruchs verändert den Bezirkshauptmann völlig. Er scheint alt geworden zu sein, er verändert seine Gewohnheiten, manchmal vergisst er auch, ins Amt zu gehen. Er kann und will sich nicht an die neuen Umstände anpassen. Er denkt sogar daran, sich pensionieren zu lassen, er will in dieser neuen Welt nicht mehr aktiv sein.

Nicht nur die Umwandlung der Gesellschaft und des Militärs, sondern auch die Entfaltung der feministischen Bewegung wirkt auf die Gesellschaft in einer Weise aus, welche die Zerbröckelung der männlichen Identität von Franz von Trotta als Vater bewirkt. Die feministische Bewegung stellt im 19. Jahrhundert einen weiteren, die alte männliche Identität störenden und schwächenden Diskurs dar. Die Frauen beginnen für ihre politischen und menschlichen Rechte, für ihre Selbstbestimmung zu kämpfen. Sie streben nach der Gleichstellung mit den Männern und wollen die Gesellschaftsordnung verändern, die sie als patriarchalisch erleben.

Nicht nur die unbestrittene Führungsrolle der Männer wurde damit in Frage gestellt, sondern auch ihre abgestammte Funktion, die gesellschaftlichen Ideale von Ordnung und Fortschritt zu symbolisieren, eine Funktion, die die moderne Maskulinität [...] innegehabt hatte.⁶¹

Die Frauenemanzipation bewirkt eine allgemeine Einschüchterung der Männer. Das Weibliche wird im Roman *Radetzky* nur asymptotisch behandelt und auf die Frauenbewegung kommt die Rede nicht. Doch kann man deren Auswirkung bei Franz von Trotta daran nachvollziehen, wie sich sein Verhalten als Vater verändert. Es wird z.B. offensichtlich, dass er väterliche Gefühle hat, die er nicht mehr fähig ist zu verbergen, die er aber nicht verbalisieren kann.⁶² Auch er selbst stellt fest, dass er nicht mehr ganz dem Dienst gehört, sondern zu Jacques, seinem Diener und seinem Sohn.⁶³ Obwohl Franz von Trotta den Diskurs des gesellschaftlichen Konsenses darüber, wie ein Vater dem Sohn gegenüber sein soll, sehr gut kennt, bringt er seine väterlichen Gefühle im Verlauf der Zeit immer mehr zum Ausdruck. Roth deutet mehrmals Gefühle an, die ihn – wenn auch nur kurz – entlarven. So zum Beispiel entdeckt Carl Joseph das erste Mal, dass der Vater ein lebendiges Herz hat, als

⁶¹ Mosse, George L.: *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*. Aus dem amerikanischen von Tatjana Kruse. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1997, S. 139.

⁶² Roth, *Radetzky*, S. 189.

⁶³ Roth, *Radetzky*, S. 188.

er sich dem Vater in der Ulanenuniform präsentiert.⁶⁴ Diese Szene der Zutraulichkeit wiederholt sich, nachdem er zum Leutnant ernannt worden ist.⁶⁵ Es ist der Ausdruck der Vertraulichkeit, wenn der Vater in Wien bei einem Spaziergang seinen Arm unter den des Sohnes schiebt.

Die väterliche Hand im dunkelgrauen Glacéhandschuh lag in leicht gekrümmter Zutraulichkeit auf dem blauen Ärmel der Uniform. [...] Es war die linke Hand des Vaters, dem Sohn seit langem vertraut. Und dennoch war es, als erführe er jetzt erst, dass es die Hand des Vaters war, die väterliche Hand. Carl Joseph verspürte das Verlangen, diese Hand an seine Brust zu drücken.⁶⁶

Carl Joseph schätzt den Vater, denn er kennt die Verordnungen so gut und seine Größe erreicht beinahe den Familienetalon, nämlich die des Helden von Solferino.⁶⁷ Er umarmt seinen Sohn bei der Ankunft in Galizien, er küsst ihn sogar auf die Stirn, freilich geschieht diese Szene nicht vor dem Trittbrett, sondern im Wartesaal.⁶⁸ Vor der Rückreise küsst er den Sohn auf die Wangen.⁶⁹ Nachdem der Vater festgestellt hat, dass es dem Sohn gesundheitlich nicht gut geht, stellt er ihm keine direkten Fragen. Es wird ihm klar, dass er „nicht viel mehr von Carl Joseph als von einem anderen Leutnant“ weiß,⁷⁰ dass er zu seinem Sohn keine innere Verbindungen hat. Viel später, wenn Franz von Trotta seinen Sohn in Galizien besucht und mit dem Alkoholismus seines Sohnes konfrontiert wird, scheint er den eigenen Sohn nicht zu erkennen. „Warum tat es ihm so weh, einen fremden, betrunkenen Jägerleutnant zu sehn?“⁷¹ – fragt er sich. Er scheint nicht akzeptieren zu können, dass sich sein Sohn nicht der Standesehre gemäß verhält, dass er alles, was ihm beigebracht wurde, vergessen zu haben scheint. Der Vater bleibt stumm.

Der Bezirkshauptmann regte sich nicht. Sein Gehirn arbeitete sehr geschwind, es gebar tausend Erinnerungen auf einmal. Er sah zum Beispiel den Kadetten Carl Joseph an den sommerlichen Sonntagen, an denen er im Arbeitszimmer gesessen hatte, die schneeweißen Handschuhe und die schwarze Kadettenmütze auf den Knien, mit klingender Stimme und gehorsamen, kindlichen Augen jede Frage be-

⁶⁴ Roth, *Radetzkeymarsch*, S. 44.

⁶⁵ Roth, *Radetzkeymarsch*, S. 46.

⁶⁶ Roth, *Radetzkeymarsch*, S. 53, 54.

⁶⁷ Roth, *Radetzkeymarsch*, S. 139.

⁶⁸ Roth, *Radetzkeymarsch*, S. 187.

⁶⁹ Roth, *Radetzkeymarsch*, S. 207.

⁷⁰ Roth, *Radetzkeymarsch*, S. 188.

⁷¹ Roth, *Radetzkeymarsch*, S. 201.

antworten. Der Bezirkshauptmann sah den frisch ernannten Leutnant der Kavallerie in das gleiche Zimmer treten, blau, golden und blutrot.⁷²

Carl Joseph ist ein anderer Mensch geworden, der kann nicht mehr ehrwürdig erscheint. Das war das erste Mal, dass der Sohn sich dem Vater gegenüber respektlos verhielt.⁷³ Der Vater versucht mit Carl Joseph zu sprechen, er bittet und mahnt ihn, anstatt ihm zu befehlen. Als ihm klar wird, dass es bei Carl Joseph nicht nur um seinen Alkoholismus geht, fühlt er sich hilflos und allein in der Welt. Nach diesen Erfahrungen erfüllt er Carl Josephs Willen und erlaubt ihm, die Armee zu verlassen.⁷⁴

Dass der Vater den Sohn mahnt, nicht so viel Schnaps zu trinken, weist doch darauf hin, dass er um den Sohn besorgt ist, dass er väterliche Gefühle pflegt und hegt. Obwohl er ihn warnt, verbietet er ihm das Trinken nicht, setzt also seinen Willen nicht durch.⁷⁵ Zur gleichen Zeit ist es merkwürdig feststellen zu müssen, dass der Vater sich ratlos fühlt.⁷⁶ Wie ist das möglich? Der Bezirkshauptmann, der immer weiß, was richtig oder falsch ist, wie sich Sohn und Vater verhalten sollen? Der Anblick des betrunkenen Sohnes erschüttert ihn dermaßen, dass er den Sohn nicht zu erkennen scheint, er kommt ihm wie ein Fremder vor und Franz Trotta fühlt nur noch Schmerz.

Wie einfach hat die Welt immer ausgesehen! Dachte der Bezirkshauptmann. Für jede Lage gab es eine bestimmte Haltung. Wenn der Sohn zu den Ferien kam, prüfte man ihn. Als er Leutnant wurde, beglückwünschte man ihn. Wenn er seine gehorsamen Briefe schrieb, in denen so wenig stand, erwiderte man mit ein paar gemessenen Zeilen. Wie aber sollte man sich benehmen, wenn der Sohn betrunken war? wenn er »Vater« rief? Wenn es aus ihm »Vater« rief?⁷⁷

Wie kommt es, dass sein Sohn, der Leutnant ein Trinker geworden ist?⁷⁸ Was hat sich verändert? Was für Einflüsse sind es, die diese unheimliche Situation auslösen? Die Antwort hängt damit zusammen, dass das Patriarchat sich zurückzuziehen scheint, es ist kein dominanter Diskurs mehr. Ein neuer Diskurs meldet sich, der noch nicht verbalisiert wird. Lempp formuliert diese Erscheinung folgenderweise:

⁷² Roth, *Radetzkeymarsch*, S. 201.

⁷³ Roth, *Radetzkeymarsch*, S. 203.

⁷⁴ Roth, *Radetzkeymarsch*, S. 207.

⁷⁵ Roth, *Radetzkeymarsch*, S. 204.

⁷⁶ Roth, *Radetzkeymarsch*, S. 204.

⁷⁷ Roth, *Radetzkeymarsch*, S. 204.

⁷⁸ Roth, *Radetzkeymarsch*, S. 201.

Mit dem allmählichen Abbau des Patriarchats musste sich auch die Rolle des Vaters ändern. Die Entwicklung eines neuen Vaterbildes ist zwangsläufig, und tatsächlich spricht man allenthalben vom ‚neuen Vater‘. An diesem Wandel zur Änderung unserer sozialen Struktur vom Patriarchat zur Gleichberechtigung von Mann und Frau und von der ideologisch bestimmten zur pluralistischen Gesellschaft wirken mehrere Faktoren zugleich mit. Es sind neben einer empfindsameren Vorstellung von der Gerechtigkeit, welche die Gleichberechtigung der Frau gegenüber dem Manne fordert, auch die veränderten Ansprüche einer differenzierten und technisierten Wirtschaftswelt, welche auf die Frau als differenziert ausgebildete Mitarbeiterin nicht mehr verzichten kann, um so mehr, als die grobe Muskelkraft immer weniger benötigt wird. [...] ⁷⁹

Die Männer werden nachgiebiger, verständnisvoller, wie das das Beispiel von Franz von Trotta zeigt. Der Veränderung des Verhaltens des Bezirkshauptmanns kann man sehr gut folgen, wenn er den Kanossagang im Interesse seines Sohnes macht, um ihn aus einer jämmerlichen Situation, in die er wegen seiner Schulden geraten war, zu retten. Das Amt genoss früher für Franz von Trotta der Familie gegenüber immer Priorität, jetzt wird er aber von zwei gegensätzlichen Wirkungen gedrängt. Die eine ist das Ethos seines Amtes, das besagt, dass Unehrenhaftigkeit eine Schande ist, und ihn zum Nachdenken darüber drängt, dass er sein Amt niederlegen sollte. „Leg sofort dein Amt nieder! Geh frühzeitig in Pension. Im Dienst deines Kaisers hast du nichts mehr zu suchen!“⁸⁰ Zur gleichen Zeit erscheint ein anderes Ethos, nämlich das des Vaterseins, das eine Entschuldigung für den Sohn zu finden versucht: „Die Zeit ist schuld! Die Grenzgarison ist schuld! Du selbst bist schuld!“⁸¹, zeigt auf die beginnende Verwandlung der alten männlichen Identität von Franz von Trotta. Jetzt ist er genau so unentschlossen wie sein Sohn. Wieso ist er jetzt unentschieden? Kann das Kind entschuldigt werden? Damit er weder gegen sein altes Selbst verstößt, noch den väterlichen Gefühlen nachgibt, kommt er auf den Gedanken, nicht den Sohn, sondern die Ehre des Namens der Trottas zu retten. Obwohl das auf den ersten Blick eine gute Idee zu sein scheint, muss er seinen Stolz, der eine wichtige Ingredienz seiner Beamtenidentität war, aufgeben. Er entschließt sich, sich an zwei Zivilisten, an seinen Schachpartner und Freund, Doktor Skowronnek und an Herrn Winternigg,

⁷⁹ Lempp, Reinhart: „Die Rolle des Vaters und ihre Veränderung im 20. Jahrhundert.“ In: Faulstich, W. & Grimm, G. (Hrsg.): *Sturz der Götter? Vaterbild im 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989, S. 153-176. Hier: S. 176.

⁸⁰ Roth, *Radetzky*, S. 324.

⁸¹ Roth, *Radetzky*, S. 324.

den reichsten Mann der Bezirkstadt, zu wenden. Er scheint aber wieder konfus zu sein. Er weiß nicht, ob er Herrn Winternigg anrufen oder an ihn einen Brief schreiben soll. Beim Schreiben findet er die entsprechenden Wendungen nicht. Schließlich hört er mit dem Schreiben auf. Dann besucht er Doktor Skowronnek, was seinerseits wieder als etwas Außerordentliches erscheint. Er besucht nämlich den Doktor seit dem Beginn ihrer Bekanntschaft zum ersten Mal zu Hause, noch dazu, ohne sich vorher angemeldet zu haben. Er verletzt also die Regeln der bürgerlichen Welt. Er muss sich sogar bei einem Kaufmann nach der Adresse erkundigen, was er für eine Belästigung hält. Dann besucht er Herrn Winternigg, um ihn um Kredit zu bitten. Obwohl er sich bei seinem Bittgang demütigt, was auch als Verstoß gegen die Standschre hätte angesehen werden können, fasst er die Situation nicht als solche auf. Woher die Kraft? Er fühlt sich vom Mythos des Helden von Solferino gestärkt. Es ist dieser Mythos, der ihn und indirekterweise seinen Sohn rettet. „War er gedemütigt? Er war es nicht! Er hatte die Ehre des Helden von Solferino zu retten, wie es die Aufgabe des Helden von Solferino gewesen war, das Leben des Kaisers zu retten.“⁸² Sein Stolz, der durch die Verachtung für Herrn Winternigg verstärkt wird, kehrt zusammen mit seiner alten Körperhaltung zurück. Vom Mythos gestärkt fühlt er sich wachsen und verlässt die Villa von Herrn Winternigg „aufrecht, langsam, schimmernd in der ganzen Würde seines Silbers“.⁸³ Und dem Ratschlag Doktor Skowronneks, eines Zivilisten (!), folgend wendet er sich persönlich an den Kaiser selbst! Er tut das unter Umgehung des Dienstweges, unter Durchbrechung des Zeremoniells, was ihm früher nie eingefallen wäre. Jetzt fühlt er sogar, dass sein Leben erst „seinen Sinn“ bekommt.⁸⁴ Auch seine Gesten ändern sich. Franz von Trotta, der früher überflüssige Bewegungen für unanständig hielt, spielt die Szene der Heldentat seines Vaters vor. Er verliert seine Angemessenheit

die Welt war nicht mehr die alte Welt. Sie ging unter. Und es war in der Ordnung, dass eine Stunde vor ihrem Untergang die Täler recht behielten gegen die Berge, die Jungen gegen die Alten, die Dummköpfe gegen die Vernünftigen.⁸⁵

Während der Vater des Protagonisten in Werfels Roman dem Sohn bei dessen Ungehorsam noch mit der Peitsche ins Gesicht schlägt, versucht Franz von Trotta seinen Sohn zu verstehen, er fühlt, dass sein Sohn Hilfe braucht, er

⁸² Roth, *Radetzky*, S. 331.

⁸³ Roth, *Radetzky*, S. 331.

⁸⁴ Roth, *Radetzky*, S. 335.

⁸⁵ Roth, *Radetzky*, S. 283.

selbst ist aber genauso hilflos wie der Sohn. Es ist ihm sogar der Gedanke gekommen, dass er sich pensionieren lassen wird, um sich mehr um den Sohn kümmern zu können.⁸⁶

Die Väter sind zu den Söhnen anders eingestellt als früher. Sogar Franz von Trotta glaubt, „dass er kein Recht mehr habe, etwas zu verbieten“⁸⁷ und er überlässt Carl Joseph die Verantwortung für seine Zukunft. Auch Doktor Skowronnek hat Probleme mit seinen Kindern und sagt: „Wenn mir meine Kinder nicht gehorchen, bemühe ich mich nur noch, nicht die Würde zu verlieren. Es ist alles, was man tun kann.“⁸⁸ Auch der Rittmeister Jelacich weiß, dass seine Söhne ihm nicht gehorchen, indem sie verbotene Flugblätter lesen.

Sie hatten sein Gesicht, die Farbe seiner Haare und seiner Augen, aber ihre Herzen schlugen einen neuen Takt, ihre Köpfe gebaren fremde Gedanken, ihre Kehlen sangen neue und fremde Lieder, die er nicht kannte.⁸⁹

Verständnislosigkeit der älteren Generation der jüngeren Generation und im Allgemeinen den Verwandlungen gegenüber. Die Väter sind verunsichert, sie sind für ihre Söhne keine Identifikationsfiguren mehr, sie streben bloß danach, ihre Autorität zu bewahren. Die Krise zeigt sich an den Machtverhältnissen ganz eindeutig, die patriarchale Macht ist nämlich zusammengebrochen, sie verliert ihre Legitimation.

Schlusswort

Bei der Analyse der Prozesse der Herausbildung und des Zerfalls der männlichen Identität beim Bezirkshauptmann Franz von Trotta und Sipolje im Roman *Radetzky* wurde die Diskursanalyse von Michel Foucault angewendet.

Zuerst wurde die Frage der Männlichkeit erörtert, indem die Charakterzüge geschildert wurden, die ein männlicher Mann am Ende des 19. Jahrhunderts aufweisen musste. Es wurde hervorgehoben, dass der gesellschaftliche Konsens durch die Institutionen, in denen die Männer sozialisiert wurden, den Männern gegenüber einen Erwartungshorizont aufstellte. Drei Institutionen wurden aufgezählt, die die Gestaltung einer entsprechenden Männlichkeit för-

⁸⁶ Roth, *Radetzky*, S. 205.

⁸⁷ Roth, *Radetzky*, S. 288.

⁸⁸ Roth, *Radetzky*, S. 297.

⁸⁹ Roth, *Radetzky*, S. 363.

dernten, nämlich die Familie, die Knabenschule und das Militär. Die Gestaltung der männlichen Identität begann in der Familie, wo Patriarchat herrschte, und diese Art der Erziehung wurde sowohl in dem Pensionat, als auch beim Militär fortgeführt. Das Resultat war ein kaisertreuer, pflichtbewusster, disziplinierter, scheinbar gefühlsloser Mann.

Außer den Institutionen gab es weitere Einwirkungen, die die Identität des Protagonisten beeinflussten. So hatte z.B. das Beamtensein der an dem Umgang mit den Mitmenschen, weiterhin am Haus, am bürgerlichen Haushalt, am Körper, an der Kleidung, an der Körperhaltung dargestellt wurde, eine Auswirkung auf die Identitätsbildung des Protagonisten.

Der Zerfall der männlichen Identität wird durch die Veränderung des Verhaltens des Bezirkshauptmanns ersichtlich, die teilweise der Wandlung der Gesellschaft und des Militärs zu verdanken war. Weitere Umstände, die den Identitätszerfall beförderten, waren die Bewegungen der Nationalitäten im Vielvölkerstaat, die eigene Nationalstaaten zustande bringen wollten und um mehr Rechte kämpften. Sie respektierten den Kaiser, die alte Weltordnung nicht mehr. Der alte Franz von Trotta konnte und wollte diese neuen Erscheinungen nicht mehr verstehen, da er in einer völlig anderen Gesellschaft sozialisiert wurde. Als Folge dieser Erscheinungen wurde Franz von Trotta von der neuen Welt und von sich selbst entfremdet, was zu seinem Tod führte.⁹⁰

Literatur

- Bahreman, Gabriele (1997): „*Bürgerliche Werte*“ im Wiener Bürgertum des 19. Jahrhunderts. Dipl. Wien.
- Bordo, Susan (1993): *Unbearable Weight, Feminism, Western Culture and Body*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, S. 17.
- Brakensiek Stefan (1999): *Fürstendiener-Staatsbeamte-Bürger*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

⁹⁰ Die Todesfälle in seiner Umgebung, aber in erster Linie der Tod des einzigen Sohnes, die zu seinem Zusammenbruch beigetragen haben, habe ich in einer anderen Studie dargestellt: Gaál, Izabella (2005): Die Macht des Todes als soziales Konstrukt auf die Subjektbildung. In: *TRANS*. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. No. 16/2005. http://www.inst.at/trans/16Nr/07_3/gaal16.htm; letzter Zugriff am 15.06.2010.

- Brändli, Sabina (1995): Von „schneidigen Offizieren“ und „Militärcrinolinen“: Aspekte symbolischer Männlichkeit am Beispiel preußischer und schweizerischer Uniformen des 19. Jahrhunderts. In: Frevert, U. (Hrsg.): *Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Broch, Hermann (1978): *Die Schlafwandler*. Kommentierte Werkausgabe, Bd. 1. Frankfurt.
- Broch, Herrmann (1974): *Hoffmannsthal und seine Zeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bruckmüller, Ernst Hannes Stekl, (1995): Zur Geschichte des Bürgertums in Österreich. In: Kocka, J. (Hrsg.): *Bürgertum im 19. Jahrhundert Deutschland im europäischen Vergleich*. Eine Auswahl. Band I: Einheit und Vielfalt Europas. (=Kleine Vandenhoeck-Reihe 1573, Göttingen) S. 179.
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. Prohibition, Psychoanalysis, and the Production of the Heterosexual Matrix*. London: Routledge.
- Cockburn, Cynthia (1988): Masculinity, the Left and Feminism. In: Chapman, R. & Rutherford, J. (Hrsg.): *Male Order: Unwrapping Masculinity*. London: Lawrence & Wishart, S. 316-317.
- Der Große Herder*. 4. Aufl., Bd. 7., Freiburg, 1933, Sp. 1545 f.
- Foucault, Michel (2007): *Die Ordnung des Diskurses*. Mit einem Essay von Ralf Konersmann. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 11.
- Foucault, Michel (1979): „Method“. In: *The History of Sexuality: Volume 1*. London: Random House Inc., S. 92-102.
- Frevert, Ute (1995): *Mann und Weib und Weib und Mann. Geschlechter-Differenzen in der Moderne*. München: Beck'sche Verlagsbuchhandlung, S. 35.
- Fuchs, Michaela (1997): „Wie sollen wir unsere Kinder erziehen?“ *Bürgerliche Kindererziehung im Spiegel der populärpädagogischen Erziehungsratgeber des 19. Jahrhunderts*. Wien: Verlag Edition Praesens.
- Frevert, Ute (1997): „Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert: Sozial-, kultur- und Geschlechtergeschichtliche Annäherungen.“ In: Frevert, U. (Hrsg.): *Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Gonda, Imre & Niederhauser, Emil (1987): *A Habsburgok*. Budapest: Gondolat, 272-302.

- Gaál, Izabella (2005): Die Macht des Todes als soziales Konstrukt auf die Subjektbildung. In: *TRANS*. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. No. 16/2005. http://www.inst.at/trans/16Nr/07_3/gaal16.htm, letzter Zugriff am 15.06.2010.
- Johnston, William M. (1974): *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donaauraum 1848 bis 1938*. Wien: Böhlau.
- Lempp, Reinhart (1989): „Die Rolle des Vaters und ihre Veränderung im 20. Jahrhundert.“ In: Faulstich, W. & Grimm, G. (Hrsg.): *Sturz der Götter? Vaterbild im 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 153-176.
- Lewis, Peter M. (1991): *Mummy, Matron and the Maids*. In: *Manful Assertions. Masculinities in Britain since 1800*. Hrsg. von Roper, M. & Tosh, J. London & New York: Routledge.
- Luserke, Matthias (1999): *Schule erzählt. Literarische Spiegelbilder im 19. und 20. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Mosse, George L. (1997): *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*. Aus dem amerikanischen von Tatjana Kruse. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Osinski, Jutta (1988): *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Pleck, Joseph H. (2004): „Men’s Power with Women, Other Men, and Society: A Men’s Movement Analysis.“ In: Murphy, P. (Hrsg): *Feminism and Masculinities*. Oxford: Oxford University Press. S. 57-69.
- Roper, Michael & Tosh, John (Hrsg.)(1991): *Manful Assertions. Masculinities in Britain since 1800*. London & New York: Routledge.
- Roth, Joseph (1989): *Radetzky marsch*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Roth, Joseph Roth (1956): *Beichte des Mörders*. Werke in drei Bänden, Hermann Kesten (Hrsg.) Köln & Berlin: Kiepenheuer & Witsch.
- Schnitzler Arthur (1967): *Aphorismen und Betrachtungen*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Seidler, J. Victor (1991): *Recreating Sexual Politics. Men, Feminism and Politics*. London: Routledge.
- Universal-Lexikon oder vollständiges encyclopädisches Wörterbuch*. Bd. 13. Hrsg. von Pierer, H.A. Altenburg, 1835, S. 161f.
- Theweleit, Klaus (1978): *Männerphantasien*, Band 2. Frankfurt a. M.: Verlag Roter Stern.

- Tolson, A. (1977): „The Limits of Masculinity”. In: Murphy, P, (Hrsg.): *Feminism and Masculinities*. Oxford: Oxford University Press. S. 69-79. London, Tavistock.
- Weedon, Chris (1990): *Wissen und Erfahrung. Feministische Praxis und poststrukturalistische Theorie*. Aus dem Englischen von Elke Hentschel. Zürich & Dortmund.
- Walters, Malcom (1989): Patriarchy and Viriarchy: an Exploration and Reconstruction of Concepts of Masculine Domination. In: *Sociology*, vol. 23, no. 2, S. 195-197.
- Wirtz Merk, Irmgard (1998): „Habsburgischer Mythos und mitteleuropäische Realitäten Joseph Roths Fiktionen des Faktischen.” *Forschung und Wissenschaft an der Universität Bern*. Bern: UNIPRESS, Heft 99.

Erika Garics

**GOTT UND GÖTTER IN DEN AUFZEICHNUNGEN
VON ELIAS CANETTI¹**

Es ist misslich, Aufzeichnungen zu erklären, es ist, als nähme man sie zurück.

IV:376

Sobald es »Text« heißt, bedeutet es etwas.

V:335

Die Gattung – der Begriff – Aufzeichnung ist erst seit den 90er Jahren und vor allem in ihrem Verhältnis zum Aphorismus in der germanistischen Fachdiskussion thematisiert worden.

In der Diskussion bestehen neben einander unterschiedliche Positionen, in der Frage nämlich, ob sich die Aufzeichnung als eigenständige Gattung definieren lässt. Friedemann Spicker redet über eine „mögliche Gattung“, er fasst Aufzeichnung „als historisch gewandelte Form einer Geschichte des Aphorismus“ auf (Spicker 2004: 7). Er betont die Schwierigkeiten bei der Abgrenzung von Nachbargattungen mit Trennschärfe, so dass die arme Aufzeichnung sich bald – mit einem ironischen Ausdruck von Werner Helmich – als „Definitionsopfer“ der Klarheit wegen fühlt. Hugo Dittberner geht von der Schriftlichkeit selbst als einem Schutz- und Freiheitsraum aus und sucht in einem offenen Stil- und Schreibgebärde das Charakteristikum der Aufzeichnung (Spicker 2004: 809). In der Diskussion wird immer mehr auf die ‚Offenheit‘ der Aufzeichnung konzentriert. Betont werden außerdem die Gattungsmerkmale, die auch für den Aphorismus gelten, – also vor allem Dialogizität und Selbstdenken.

¹ Überarbeitete Fassung von „Die zentrale Abwesenheit Gottes in Canettis Aufzeichnungen“. In: *Trans*, Nr. 16 (2006).

Aufzeichnungen sind also nichtfiktionale Texte in Prosa, die aber doch in einer Verbindung miteinander stehen können, eine Serie gleichartiger Texte bilden können, was eigentlich so viel heißt, dass sie – gemeinsam – eher eine offene Struktur – gedanklich aber auch in ihrer Form – aufweisen und kein ‚System‘ bilden: keinen traditionell gemeinten Text, z.B. da hier die Reihenfolge ohne Sinnveränderung vertauschbar ist.

Die Komplexität des gattungstheoretischen Problems kann im Rahmen des vorliegenden kleinen Beitrags nicht behandelt werden. Ohne auf Gattungsprobleme näher einzugehen soll hier so viel bemerkt werden, dass Aufzeichnung, aber auch Aphorismus eigentlich keine apodiktische Gattungsbestimmung haben. Es soll nur eine Eigenschaft hervorgehoben werden: Sie sind Gattungen, welche ihrem Autor einen großen Spielraum zulassen, sowohl gedanklich-inhaltlich wie auch ihre Form betreffend.

Die Ungebundenheit und der „Grenzgängercharakter“ der Gattung musste auch für Canetti eine Wichtigkeit haben, er war selbst im mehrfachen Sinn ein eigentlicher „Grenzgänger“: in den Fragen seiner jüdischen und deutschen Identität aber auch in der Gattungswahl seiner Werke. Er bestimmte sich als „nicht Österreicher“, der aber mit seinen Schriften österreichische Literatur leistet (Walkowa 1979: 8). Geschaffen hat er in vielen Gattungen – Drama, Roman, Aphorismus, Tagebuch, Autobiographie („Lebensgeschichte“), Essay – immer in Gattungen, welche meistens einen starken reflektierenden Charakter haben und an der Grenze zwischen Fiktionalität und Nichtfiktionalität (Belletristik und Sachtext) anzusiedeln sind.

In unserem Fall, in dem der Aufzeichnungen, bedeutet die oben geschilderte Problematik bei der Interpretation einerseits starke Kontextualisierung, andererseits aber wird das hermeneutische Prinzip der kontextuellen Isolierung bei der Interpretation einzelner Aufzeichnungen benötigt und angewendet. (s. Engelmann, AuA:11) In Canettis Poetik war nämlich das Einzelne („den Einzelheiten ihre Würde zurückgeben“, „Ich habe ...Respekt vor Worten. Ihre Integrität ist mir heilig.“), das Kleine, das Unausgesprochene das wichtigste Engagement:

„Man müsste es in so wenig Sätzen sagen können, wie Laotse oder Heraklit, und solange man das nicht kann, hat man nichts wirklich zu sagen.“ (PM: 249)

„Sätze in einem Wort. Unendliche Sätze.“ (GU: 76)

„Sätze, die nicht mehr von ihm sind, das sind Sätze.“ (GU: 136)

Diese „Sätze“ sind eigenständige poetologische Aufzeichnungen, wo die Konzentration auf der Plastizität der Darstellung liegt, das zu Sagende ist nur als „es“ vertreten. Mit dem ersten ziemlich langen Satz kommen wir sogar in eine seltsame Nähe zum Schweigen. Die Erscheinung, die *Aposiopese*, eine poetische Grenzfigur (am Rande von Rede und Rhetorik) bedeutet das „Verschweigen des Wesentlichen“, sie kann verbunden sein mit einer syntaktischen Ellipse, aber auch mit einem grammatisch vollständigen Satz. Die Verschweigung kann also (k)eine syntaktische Entsprechung haben (Groddeck 193: 4).

Mein Anliegen in diesem Beitrag ist die Aufzeichnungen zu untersuchen, welche sich auf Gott oder Götter beziehen. Es gibt auffallend viele solche. Glauben – Religion – Gott – Götter – und auch Mythos werden in den Aufzeichnungen immer wieder angesprochen. Sie stellen sich zu einer Motivkonstellation zusammen. Eine Kategorie unter ihnen bilden die Aufzeichnungen, in denen von *Göttern* geschrieben wird, als seien sie die Vorläufer unserer eigenen menschlichen Unsterblichkeit (C IV:52), die nichts mehr bestimmen (C IV:57), die unter einander fremd seien, sich durch Sprachen nicht verstehen können, Kostüme tragen und einander betasten müssen um endlich doch eine Kommunikation zustande zu bringen (C IV:80). Sie seien sterblich (C IV:83), angebetet, „in Dichtern erinnert“ (C IV:83), seien aber nicht mehr vor Vergessen gerettet werden, sie seien auch getäuscht über das Leben der Erde. (IV:91) Noch dazu schikanieren sie uns von unter Vitrinen. (C IV: 273) Annäherungen an sie seien in schönen Menschen erhalten geblieben. (C IV: 283) Sie stellen die Götter der Mythologien dar, sehr oft die Götter Indiens. Diese Aufzeichnungen stammen aus den Jahren 1942-1993. Die Attributen der Götter erinnern an die Gottesdarstellung in der Literatur der deutschen Nachkriegszeit (wie bei Borchert und Eich) und hauptsächlich an die Erschütterung nach der Shoah (etwa wie bei Celan). Es ist in der unmittelbaren Darstellung nicht die jüdische Auffassung vom Gott, doch steckt im Hintergrund die jüdische Denkweise über Gott, und dementsprechend werden dem Gott bzw. den Göttern ausgesprochen die Merkmale, die Attributen genommen, welche nach jüdischer Denkart sein Wesen ausmachen sollen: seine „Einmaligkeit“, „Einzigartigkeit“, der Monotheismus und seine Allmacht: allwissend zu sein und vor allem die Unsterblichkeit. Ihre Sterblichkeit ist durch den Menschen bedingt, eine Annäherung an die Götter sei nur noch mittels menschlicher Schönheit ermöglicht. Nach jüdischer Auffassung sei Gott kein Körper und habe keinerlei körperliche Eigenschaften an sich, in Canettis Aufzeichnungen verfügen die Götter sogar über eine falsche Körperlichkeit, sie tragen Kostüme. Die göttliche Kommunikation sollte in der Offenbarung, d.h. im wahren

Zeugnis Gottes zustande kommen, also in der Sprache, bei Canetti sind die Götter auf eine Körpersprache angewiesen, sie können sich nämlich durch Sprachen nicht verstehen. Damit ist die Sprache ihrer grundlegendsten Fähigkeit beraubt nämlich, dass über Sachen geredet werden kann, die nicht vorhanden sind, was eigentlich auch die Schöpfung ermöglicht. Die Götter werden zum Verstummen gebracht auch dadurch, dass sie Sprachen haben – etwas, was die menschliche Welt charakterisiert, in der nach-Babel-Zeit. In der jüdischen Religion und der Ethik steht die Erinnerung im Mittelpunkt. In Canettis Aufzeichnungen werden an Götter „in Dichtern erinnert“, was einerseits ein romantisches Klischee ist, andererseits aber eine sehr hohe, eine unerfüllbare Anforderung an die Literatur stellt. Die Götter selbst „seien aber nicht mehr vor Vergessen gerettet werden“. Das klingt laut jüdischer Ethik als eine besonders harte Strafe. In diesen Aufzeichnungen wird die Ordnung göttlicher – menschlicher Welt auf den Kopf gestellt: Statt Götter urteilen – bestrafen – hier Menschen die unbeholfenen Götter.

Es gibt auch eine andere, eigenartige Gruppe der Aufzeichnungen über Götter. Aufzeichnungen mit dieser Struktur werden von P. v. Matt „phantastische Aphorismen genannt“:

Dort bleiben die Götter klein, während die Menschen wachsen. Wenn sie so groß geworden sind, dass sie die Götter nicht mehr sehen, müssen sie einander erwürgen. (C IV:269)

Die Menschen müssen einander erwürgen, denn sie können (sonst) das richtige Maß nicht sehen. Dieses Maß sollte laut jüdischem Glauben das menschliche Leben sein, das fünfte Gebot heißt: „Du sollst nicht töten.“ Die Rettung des gefährdeten Lebens (*pikuach nefesch*) soll nach der Tradition den Vorrang vor allen religiösen Pflichten haben. In einer verrückten Welt ist aber alles verkehrt, nämlich: „...die Atombombe ist das Maß aller Dinge geworden.“ – steht in einer anderen Aufzeichnung. (C IV:94)

Die Aufzeichnungen über Gott können eine Begrifflichkeit des jüdischen und auch des christlichen Glaubens haben.

Canettis frühe Kindheit war von dem Praktizieren jüdischer Traditionen geprägt: In dem Zuhause in Rustschuk wurden jüdische Riten gehalten und Feste, wie Purim und Pessach gefeiert. In seinem autobiographischen Werk *Die gerettete Zunge* sind neben der Schilderung des Pessach-Festes die Beschneidung des jüngeren Bruders und der Besuch der Talmud-Thora-Schule in Wien dargestellt. Er hat später aber eine Distanz aufgebaut, – und sein ganzes Leben lang bewahrt –, zur eigenen (eher: angeborenen) religiösen Tradition, (sie-

he dazu auch wie er sich über galizisches chassidisches Judentum äußert: *Die Fackel im Ohr*, Kap. *Backenroth*) wie übrigens auch zum Zionismus (*FiO*, Kap. *Der Redner*). Eine Assimilation in der Tradition des liberalen Judentums wird übrigens auch verweigert, in der Gestalt der Romanfigur Siegfried Fischer, genannt Fischerle (in *Die Blendung*) erscheint diese Möglichkeit als Sackgasse, die Figur wirkt nur als Karikatur, eine Art Satire. Die Assimilation heißt hier die Opferbereitschaft zur schmerzhaften Herstellung der neuen Identität, was aber mit dem Tod endet, also nirgendwohin führt.

Bekanntlich gibt es auch keine öffentliche Stellungnahme von Canetti in Bezug seiner jüdischen / deutschen / deutsch-jüdischen oder jüdisch-deutschen Identität. Thematisiert oder in verschlüsselter Form behandelt wird die Frage aber vielerorts im Werk, im Drama *Komödie der Eitelkeit* (1933/34, Bücherverbrennung – Spiegelverbot – Ichverlust), in *Masse und Macht* (1934–60, Nationalsozialismus, *Masse und Geschichte: der Auszug aus Ägypten*), in den drei Bänden der Autobiographie und in den Aufzeichnungsbänden.

Für die Shoah musste sich Canetti mit seiner jüdischen Verwurzelung und seinem deutschen Sprachbewusstsein eine Erklärung und eine Einstellung finden. Er meint sie in der deutschen Inflation von 1922/23 gefunden zu haben – der Prozess der Inflation wiederhole sich also in der Behandlung der Juden, das heißt, der Prozess der Entwertung übertrage sich auf die Menschen, die als daran schuldig angesehen werden (s. Gerald Stieg).

Die Ortodoxie, als eine (auch) historisch bedingte Möglichkeit für jüdisches Leben wird von Canetti auch abgelehnt, sie bedeutet für ihn nämlich eine nicht mehr akzeptable Gehorsamkeit, „Gottesgehorsam“, mit dem Beispiel Abrahams. Aber der Glaube, seine Ausübung und seine Formen beschäftigen ihn tief. Er betrachtet sie zwar als fremd, als „Sammler“ oder als Zeuge, er akzeptiert sie aber wie sie sind, er schreibt sich nur die Aufgabe der Darstellung zu. Er zeichnet 1946 auf:

Es ist in Wirklichkeit *jeder* Glaube, was mir nahe geht. Ich fühle mich ruhig in jedem Glauben, so lange ich weiß, dass ich wieder fort kann. Es ist mir aber nicht daran gelegen zu zweifeln. Ich habe eine rätselhafte Bereitschaft zum Glauben und eine Leichtigkeit darin, als wäre es meine Aufgabe, alles wieder darzustellen, was je geglaubt worden ist. Das Glauben selbst vermag ich nicht anzutasten. Es ist stark und natürlich in mir, und bewegt sich auf alle Weisen. Ich könnte mir vorstellen, dass ich mein Leben an einem geheimen Zufluchtsort verbringe, der die Quellen, Mythen, Disputationen und Geschichten aller bekannten Glaubensformen birgt. Dort würde ich lesen, denken und mir langsam erglauben, was es überhaupt gibt. (C IV:103)

Gott, der in den Aufzeichnungen erscheint, ist der Gott der Bibel, wird auch als Eingott und Eingöttlichkeit erwähnt. Der Name, das Wort besitzt durch die Wiederholung die Höchste Intensität, er selbst sei der höchste Hochmut des Menschen. Seine wichtigsten Eigenschaften sind, dass er nicht zu töten sei, aber auch keinen Menschen vom Tod retten könne. Der Tod sei jetzt (1944) wahrhaft Gott. Er wäre, wenn er wäre, das Wesen ohne Angst. Er sollte dem Menschen helfen. Er sei ein Ei der Philosophen, ein Fehler, polyglott, wie ein Stein – bedauert nichts – allwissend und deshalb elend. Den Propheten erscheint er als gerecht und Tolstoi hätte sein Bruder sein können.

Dieses Gottesbild zeigt sich, wie schon erwähnt, verwandt in mehreren Punkten mit dem der deutschen Nachkriegsliteratur in den Werken von Borchert, Eich und Celan. Canettis Aufzeichnungen stammen aber nicht ausschließlich aus der gleichen Zeit, sondern aus einer viel späterer, aus den 70er Jahren.

Das Verhältnis zwischen Gott und seiner Welt, zwischen dem Menschen und Gottes Welt wird aus der Perspektive der Schöpfung und des Jüngsten Gerichtes gezeigt. Gott verachtet seine missglückte Schöpfung, er nimmt seine Schöpfung zurück, oder verheimlicht er sie vor dem Menschen („Und siehe da, es war nicht gut.“ – sagt Gott C IV:130) und versteckt sich vor uns aus Angst. Beim Jüngsten Gericht wagt er nicht zu richten, der da richtet, das seien die Auferstandenen, die ihn „anklagen“. Und wir sind Gottes Henker in seiner Welt. Das Klagen und die Klagemauer sind wichtige Motive. In der folgenden Aufzeichnung wird auch geklagt:

Es gibt keine gewaltigen Worte mehr. Man sagt manchmal »Gott«, bloß um ein Wort auszusprechen, das einmal gewaltig war. (IV: 63) 1943

In der Aufzeichnung aus dem Jahre 1943 ist »Gott« ein Wort, ein einmal gewaltiges. Es geht nicht um das göttliche Wort, um die Erschaffung der Welt durch Gott, in der Sprache, es geht um die Gewalt der Sprache. Gott ist selbst nur noch ein Wort. Gott und der, der sich auf ihn beruft, sind ohnmächtig. „Es gibt keine gewaltigen Worte mehr“ – im Satz lauert die Frage, was die Sprache und die Literatur vermag bzw. dass sie vielleicht nichts mehr vermag. Für Canetti war Literatur nicht nur mit Moral gleichzusetzen, er stellte sehr hohe Ansprüche an Literatur, an das „Dichtersein“ (konnte selber nicht halten, ist gar nicht haltbar: Literatur als „Tat“: „Wäre ich ein Dichter, hätte ich den Krieg verhindern können.“): eigentlich betrachtete er Literatur als Emigration / Exilland der Religion in einer schon säkularisierter Welt. („Für jedes Wort, das man schrieb, stand man mit der ganzen Person ein.“)

Die Verantwortung, die der Mensch heute trägt: ohne Orakel, die sie ihm abnehmen, ohne Gottheit, die ihn hin und her schickt, ohne Begrenzung seines Wissens, in der alleinigen Gewissheit unaufhörlicher und immer eiligerer Veränderung alles dessen, was ihn berührt.

Diese Aufzeichnung stammt aus dem Jahre 1943. Regelmäßig begann Canetti Anfang 1942 Aufzeichnungen zu führen. Sie sollten ursprünglich einen Ventilcharakter haben und von der großen geistigen Anstrengung, also von der Arbeit an *Masse und Macht* ablenken. Mit ihnen aber trat Canetti auch in das kollektive jüdische Schicksal ein, in vielen Aufzeichnungen in der Zeit der Shoah wird darauf reflektiert, wie in den beiden folgenden Aufzeichnungen:

Man kann nicht mehr Gott sagen, er ist für immer gezeichnet, er hat das Kainsmal der Kriege an seiner Stirn, man kann nur an das eine denken, an den einzigen Heiland: Unsterblichkeit. (C IV: 75)

In einer anderen Aufzeichnung wird der Messias als „verwünschtes Irrlicht der Juden“ genannt. Damit wird ein Kernpunkt des Judentums verleugnet. Unsterblichkeit habe aber ursprünglich dem Menschen gehört, und der „Eingott“ habe alle Unsterblichkeit „an sich gebracht“. Das Kainsmal trägt Gott an seiner Stirn, als wäre das ein Gebetsriemen, aber – ein verratenes, ein falsches.

Beim jüngsten Gericht wird aus jedem Massengrab ein einziges Geschöpf erstanden. Und dieses soll Gott zu richten wagen! (C IV: 70)

Dieser Satz wurde auch 1943 aufgezeichnet. In beiden Aufzeichnungen wird auf Geschichten im Alten Testament hingewiesen.

In der ersten Aufzeichnung trägt Gott das Kainsmal, das für den Mörder seines Bruders. In der zweiten Aufzeichnung erscheint der richtende Gott, der aber kein Recht mehr hat zu richten. Das Vokabular (Kainsmal, Klagemauer, der richtende Gott) verweist auf einen jüdischen Kontext. Das Wort, das nicht in den biblischen Kontext passt, „Massengrab“ verweist auf den Krieg, und zwar auf alle Opfer und Gefallenen des Krieges, nicht nur auf die Juden. Canetti erlebte die Möglichkeit einer nur jüdischen Identität als Einengung und nannte sie in mehreren Aufzeichnungen als „die größte Versuchung meines Lebens“.

In einer etwas späteren Aufzeichnung wird das Bild der Auferstehung in einer Umkehrung erscheinen:

Die Auferstandenen klagen plötzlich in allen Sprachen Gott an: das wahre Jüngste Gericht! (C IV)

Für Canetti stellt die Umkehrung das wichtigste Mittel der Satire dar:

... die Umkehrung als Mittel der Satire. ... Der Satiriker vergreift sich an Göttern. Wenn es zu gefährlich für ihn ist, den Gott seiner eigenen Gesellschaft zu attackieren, holt er sich andere, ältere Götter eigens zu diesem Zweck herbei. Auf diese schlägt er öffentlich los, aber jeder spürt, wem die Schläge eigentlich gelten. (C IV: 307)

Unter den Aufzeichnungen gibt es ausdrücklich viele, die in irgendeiner Form die tradierte Vorstellung von Gott und den Göttern befragen und ihn oder sie sogar zur Rechenschaft ziehen. Das passiert vor allem mit dem Mittel der Satire. Im Attackieren der Götter steckt eine scharfe Kritik aber vielleicht auch ein wenig Angst wegen der „Unzulänglichkeit menschlichen Strebens“ (Brecht), besonders, was das 20. Jahrhundert betrifft.

Warum wird so viel über Gott geschrieben von jemandem, der – deklariert – an ihn nicht glaubt? Es gibt keine einfache Antwort auf diese Frage. Sie ist – vielleicht – in den kulturellen-religiösen Traditionen zu suchen. Vielleicht:

Er braucht Gott, um ihm auf die Schulter zu klopfen und ihm zu sagen, wie er ´s hätte machen sollen. (C IV:322)

oder:

„Gib mir einen Gott, dass ich ihn uns zur Hilfe berede.“ (V:342)

„Er gewöhnte sich Gott an und wurde Jude.“ (V:354)

Literatur

Elias Canetti Werke in zehn Bänden. München: Carl Hanser Verlag, 2005.

Wortmasken. Texte zu Leben und Werk von Elias Canetti. Fischer Verlag, 1995.

Groddeck, Wolfram: *Reden über Rhetorik: zu einer Stilistik des Lesens.* Basel & Frankfurt a. Main: Stroemfeld, 1995.

Margalit, Avishai: *Ethik der Erinnerung. Max Horkheimer Vorlesungen.* Frankfurt a. Main: Fischer Verlag, 2000.

Niemuth-Engelmann, Susanne: *Alltag und Aufzeichnung. Untersuchungen zu Canetti, Bender, Handke und Schnurre*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998.

Spicker, Friedemann: *Der deutsche Aphorismus im 20. Jahrhundert. Spiel, Bild, Erkenntnis*. Tübingen: Niemeyer Verlag, 2004.

Walkowa, Irina: Gespräch mit Elias Canetti. In: *Literaturen front*, 18.10. 79. Nr. 42: 8.

Harald D. Gröller

**DER „HERRGOTT VON WIEN“ DR. KARL LUEGER ODER DIE
ÜBERHÖHUNG DER POLITIK INS SAKRALE¹**

In der Zeit der Herausbildung der Massenparteien formierte sich unter anderem in der cisleithanischen Reichhälfte der k.u.k. Monarchie Österreich-Ungarn eine spezielle Ausdrucksform des politischen Katholizismus,² der dann vor allem in der Zeit des österreichischen Ständestaates massiv forciert werden sollte. Dieser politische Katholizismus war naturgemäß im Umfeld der Christlichsozialen Partei angesiedelt und bestimmte nicht nur über weite Strecken deren politische Programmatik – so man in der Frühphase der Partei angesichts des in ihr vorherrschenden Populismus davon sprechen kann –, sondern beeinflusste auch den Personenkult um deren Vorsitzenden, der zu dessen Lebzeiten sowie posthum eine sakrale Komponente ausbildete, die auch bei einigen seiner politischen Nachfolger noch zum Tragen kommen sollte.

¹ Dieser Beitrag basiert zum Großteil auf: Gröller, Harald D.: „Heiliger Lueger, bitte für uns!“ – Die Sakralisierung Dr. Karl Luegers. In: Sabourin, Vladimir–Valkova, Vladimira (Hrsg.): *Philologie und Kulturwissenschaft in der Wende. Festschrift zum 60. Geburtstag von Prof. sc. Penka Angelova*. Veliko Tarnovo: Hl. hl. Kyrill und Method, 2011, S. 289-307.

² Vgl. dazu z.B.: Hanisch, Ernst: *Die Ideologie des politischen Katholizismus in Österreich 1918-1938*. Wien & Salzburg: Geyer, 1977. (=Veröffentlichungen des Instituts für Kirchliche Zeitgeschichte am Internationalen Forschungszentrum für Grundfragen der Wissenschaften, Salzburg. Serie 2, Bd. 5.); Krammer, Uta: *Religion und Politik in der Zeit der autoritären Regierung Österreichs*. Phil. Diss. Wien, 1965; Lewis, Gavin: *Kirche und Partei im politischen Katholizismus. Klerus und Christlichsoziale in Niederösterreich 1885-1907*. Ins Deutsche übers. v. Hedwig Pfarrhofer. Wien & Salzburg: Geyer, 1977. (=Veröffentlichungen des Instituts für Kirchliche Zeitgeschichte am Internationalen Forschungszentrum für Grundfragen der Wissenschaften Salzburg. Serie 2, Bd. 4.).

Am 10. März 2010 ist nun ein Säkulum seit dem Tod des besagten Vorsitzenden der Christlichsozialen Partei und langjährigen Wiener Bürgermeisters Dr. Karl Lueger verstrichen. Anlass genug, um sich im Rahmen dieses Artikels dem Aspekt der Sakralisierung seiner Person zu widmen.

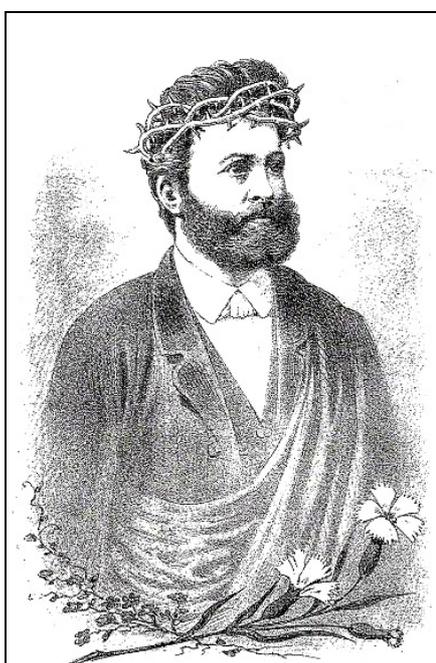
Karl Lueger,³ 1844 in Wien-Wieden geboren, entstammte einfachen Verhältnissen, konnte dank eines Stipendiums das elitäre Theresianum besuchen und anschließend das Studium der Rechtswissenschaften absolvieren. Zunächst noch als Advokat tätig engagierte er sich jedoch bald in die Politik. Es folgte eine wechselhafte politische Karriere, in deren Verlauf Lueger zu einer der charismatischsten und umstrittensten politischen Persönlichkeiten der Habsburger-Monarchie avancierte. Nach Überwindung verschiedener Hindernisse stieg er zur uneingeschränkten Führungsperson in der Christlichsozialen Partei auf und bekleidete nach der Ausweitung des Wahlrechts, dem fortschreitenden Zerfall der liberalen Partei, noch vor dem Aufstieg resp. der Konsolidierung der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei und unter Zuhilfenahme eines teilweise menschenverachtenden Populismus das Amt des Wiener Bürgermeisters. Vor allem Luegers Antimagyarismus und Antisemitismus bewogen Kaiser Franz Joseph I. zunächst dazu, der Wahl Luegers zum Bürgermeister die Allerhöchste Bestätigung zu verweigern. Ihm diese dann doch zu erteilen, dürfte unter anderem mit dem Umstand zusammenhängen, dass Lueger bzw. die Christlichsoziale Partei, die der römisch-katholischen Kirche nahe stand, eine persönliche Legitimierung von Papst Leo XIII. (1810-1903)⁴ erhalten hatte. Bis Lueger allerdings bestätigt wurde, prägte ein äußerst wechselhaftes politisches Schauspiel die Wiener Politbühne, denn nach dem Rücktritt des letzten liberalen Bürgermeisters von Wien (Raimund Grübl) erfolgte – bedingt durch die mehrfache kaiserliche Nichtbestätigung der Wahl Luegers – unter anderem die Einsetzung eines kaiserlichen Regierungskommissärs (Hans von Friebeis) sowie die Angelobung eines Platzhalters für Lueger (Josef Strobach) in der im Volksmund als „Dermalium“⁵ bezeichneten Zeit, die

³ Zur Biographie Luegers vgl. Boyer, John W.: *Karl Lueger (1844-1910): Christlichsoziale Politik als Beruf. Eine Biografie*. Wien: Böhlau, 2010.

⁴ Papst Leo XIII. teilte Lueger mit, er „möge wissen, dass er im Papst einen wahren Freund besitze.“ Zitiert nach: Spitzer, Rudolf: *Des Bürgermeisters Lueger Lumpen und Steuerträger*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1988, S. 20.

⁵ Kaiser Franz Joseph I. teilte Lueger in einer Audienz mit, er werde ihn *dermalen* als Bürgermeister bestätigen. Nach dem darauf folgenden Verzicht Luegers wurde der im Volksmund als „Strohmann“ bezeichnete Josef Strobach Wiener Bürgermeister,

knapp ein Jahr dauerte, ehe Karl Lueger im Jahr 1897 doch noch als Bürgermeister angelobt wurde. Schon in dieser Phase in der Mitte der 1890er Jahre mischte sich in den facettenreichen Personenkult um Lueger,⁶ der in der Zeit der Wahlen/Nichtbestätigungen eine immense Intensivierung erfuhr, auch eine sakrale Komponente. So wurde Lueger, als ihm vom Kaiser die Bestätigung versagt blieb, im (später unter Luegers Einfluss immer antisemitischer werdenden) Satire-Blatt *Kikeriki* mit einer Dornenkrone abgebildet.⁷



Lueger selbst bekleidete in dieser Zeit das Amt des Ersten, Dr. Josef Neumayer das Amt des Zweiten Vizebürgermeisters.

⁶ Vgl. Gröller, Harald D.: *Die vielen Facetten des Personenkults um Karl Lueger [Gastkommentar]*, in: *Arbeitskreis zur Umgestaltung des Lueger-Denkmal in ein Mahnmal gegen Antisemitismus und Rassismus in Österreich*. <http://luegerplatz.com/personenkult.html>, 10.3.2010; Gröller, Harald D.: Die Rezeption des Wiener Bürgermeisters Karl Lueger in unterschiedlichen Begegnungsräumen. In: János-Szatmári, Szabolcs–Kordics, Noémi–Szabó, Eszter (Hrsg.): *Begegnungsräume von Sprachen und Literaturen*. 2. Bde. 1. Bd. Klausenburg & Großwardein: Partium, S. 311-332.

⁷ *Kikeriki*, 14.11.1895, S. 1.

Ein anderer Ausdruck dessen ist etwa folgendes antisemitisches „Lueger-Glaubensbekenntnis“:

Lueger-Glauben!

Ich glaube an Dr. Lueger, mächtigen Schöpfer des christlichen Wien's und an Herrn Strobach⁸ seinen eingeborenen Sohn unsern Herrn, der empfangen ist von der antisemitischen Volkspartei, geführt von Dr. Lueger, welcher geboren aus dem christlichen Wien, gelitten unter Prix⁹ und Grübl,¹⁰ gepeinigt, verspottet und verhöhnt, der verzichtet auf sein Interesse, nach einem Jahr wieder auferstanden von dem Tode, aufgefahren zum Bürgermeisterstuhl, sitzt er zur rechten Hand des Bürgermeisters Strobach, von dannen er kommen wird zu richten die Juden und Liberalen.

Ich glaube an Dr. Neumayer,¹¹ ein allgemeines

⁸ „Strobach, Josef; * 24.12.1852 in Wernstadt (Verneřice, Tschechische Republik), † 11.5.1905 in Wien; Buchhändler, Politiker (CS); Ab 1893 Mitglied des Wiener Gemeinderats, 1896/97 Bürgermeister (als ‚Platzhalter‘ [während des sogenannten ‚Dermaliums‘] für K. Lueger), danach Vizebürgermeister und Landmarschallstellvertreter von Niederösterreich.“ Austria-Forum: Strobach, Josef, http://austria-lexikon.at/af/AEIOU/Strobach%2C_Josef, 12.3.2010.

⁹ „Prix, Johann Nepomuk; * 6.5.1836 in Wien, † 25.2.1894 in Rekawinkel (Niederösterreich); [Liberaler] Kommunalpolitiker; Ab 1869 Mitglied des Wiener Gemeinderats, 1889-94 Erster Bürgermeister von Wien. Unter ihm wurde der Linienwall als Steuergränze aufgehoben. 1891 fanden erstmals Gemeinderatswahlen unter Beteiligung der Vorortebevölkerung statt.“ Austria-Forum: Prix, Johann Nepomuk, http://austria-lexikon.at/af/AEIOU/Prix%2C_Johann_Nepomuk, 12.3.2010.

¹⁰ „Grübl, Raimund; * 12.8.1847 in Wien, † 12. Mai 1898 ebenda; Jurist, Politiker; Ab 1880 Mitglied des Wiener Gemeinderats, 1891 Wiener Stadtrat, 1892 Vizebürgermeister der Stadt Wien unter Johann Prix. Nach dessen Tod im Februar 1894 übernahm Grübl am 14. März 1894 seine Nachfolge und war somit der letzte liberale Bürgermeister von Wien. Infolge des schlechten Abschneidens der Liberalen bei der Gemeinderatswahl trat er am 14. Mai 1895 freiwillig zurück. Nachfolger im Amt wurde der Regierungskommissär Hans von Friebeis.“ *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*. Bd. 2. Wien: ÖAW, 1959, S. 86.

¹¹ „Neumayer, Josef; * 17. März 1844 in Mariahilf, † 25. Mai 1923 in Wien; Jurist, christlichsozialer Politiker; Von 1895 bis 1918 Wiener Gemeinderat, ab dem 22. Mai 1896 auch Vizebürgermeister von Wien. Lueger wünschte eigentlich, dass nach seinem Tod

deutsches Wien, Gemeinschaft der Antisemiten,
Export der Juden nach Palästina, Auferstehung des
unterdrückten Christenthums und dessen ewiges
Leben. Amen.¹²

Ein weiteres diesbezügliches Beispiel bietet das nachstehende „Lueger-Vater Unser“:

Lueger, Vater Unser!
Vater Lueger,
der Du wohnest in Wien,
gelobt sei Dein Name,
beschütze unser christliches Volk.
Dein Wille geschehe
allen christlichen Völkern dieser Erde,
verschaff' uns keine Börse,
sondern nur christliches Brod,
vergieb uns allen Schuldner,
die durch jüdische Wucherhände sind betrogen worden,
auch wir wollen ihnen vergeben,
führe uns nicht in Versuchung eines anderen Sinnes zu werden,
sondern erlöse uns von dem Juden-Uebel
Amen.¹³

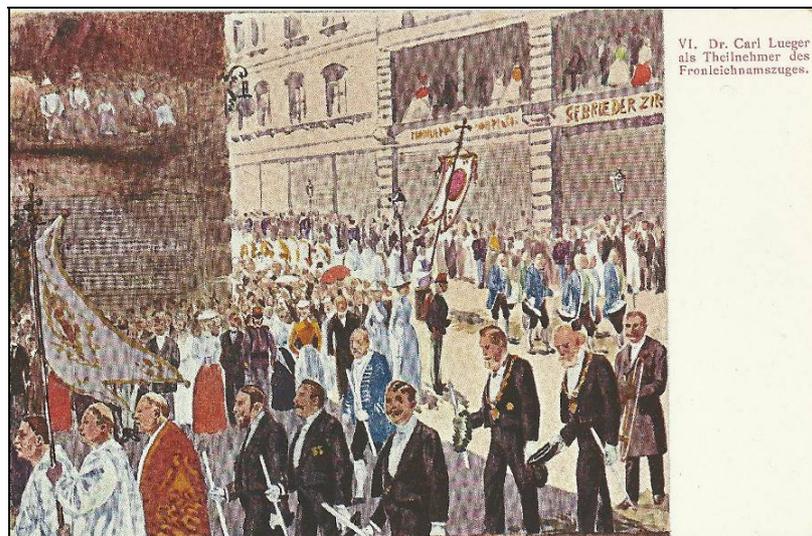
Nach der schlussendlichen Angelobung Luegers als Wiener Bürgermeister – das Amt sollte er bis zu seinem Tode 1910 inne haben – folgte eine Ära, in der

Richard Weiskirchner Bürgermeister werde, doch war dieser als Handelsminister unabhkömmlich, sodass Neumayer zum Zug kam. Er wurde am 4. Mai 1910 als Bürgermeister vereidigt. Durch seine zunehmende Schwerhörigkeit war er aber kaum in der Lage sein Amt auszuüben, was zu heftiger Kritik seitens der Opposition führte. Da er dadurch auch den folgenden Gemeinderatswahlkampf nicht entsprechend führen konnte, trat er am 19. Dezember 1912 zurück. Danach übernahm Weiskirchner dann doch das Amt des Wiener Bürgermeisters.“ *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*. Bd. 7. Wien: ÖAW, 1978, S. 87f.

¹² Österreichische Nationalbibliothek, Flugblattsammlung, http://archiv.onb.ac.at:1801/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1270022399758~480, 13.2.2009.

¹³ Ehrlich, Anna: *Karl Lueger: Die zwei Gesichter der Macht*. Wien: Amalthea Signum, 2010, S. 124 bzw. *Stadtchronik Wien. 2000 Jahre in Daten, Dokumenten und Bildern*. Wien: Christian Brandstätter, 1986, S. 356.

partiell visionäre kommunalpolitische Projekte umgesetzt bzw. in Angriff genommen wurden. Luegers Verdienste für die Stadt wurden aber nachhaltig durch seinen Populismus getrübt, der eben aber auch – und dieser Aspekt ist an dieser Stelle von Interesse – eine sakrale Facette aufweist; so widmete Lueger während seiner Bürgermeisterschaft, in der er auch neue Kirchen errichten und in den Volksschulen Wiens das Schulgebet wiedereinführen ließ, die traditionelle Fronleichnamsprozession in Wien quasi zu einer Machtdemonstration der Christlichsozialen Partei um, um damit ein öffentlichkeitswirksames Gegenstück zu den 1.-Mai-Aufmärschen der Sozialdemokraten zu bilden.¹⁴ Dies wurde auch von der Lueger umgebenden Vermarktungsmaschinerie aufgegriffen, wie z.B. nachstehendes Motiv aus einer Postkartenserie illustriert:

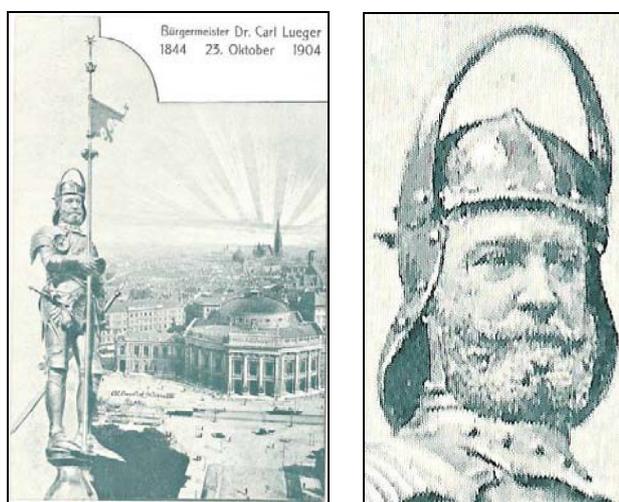


Otto Friedlaender berichtet in diesem Zusammenhang in seinen literarisierten Erinnerungen: „Die Leute stellen [im Zuge der Fronleichnamsprozession,

¹⁴ Vgl. Johnston, William M.: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848-1938*. 3. Aufl. Wien, Köln & Weimar: Böhlau, 1992. (= Forschungen zur Geschichte des Donauraums. Bd. 1.), S. 72. Eine Schilderung der Fronleichnamsprozession in Wien findet sich z.B. bei: Friedlaender, Otto: *Letzter Glanz der Märchenstadt. Bilder aus dem Wiener Leben um die Jahrhundertwende 1890-1914*. Wien: Ring, o. J. [1949], S. 33-44.

Anm. H.D.G.] Heiligenbilder in die Fenster und Kerzen dazu, manche auch das Bild des Kaisers oder des Doktor Lueger.”¹⁵

Die den Luegerschen Personenkult forcierende PR-Abteilung der Christlichsozialen Partei positionierte Lueger, den Herrn über das Rathaus, dann auch als eisernen Bewahrer des christlichen Wiens, wie dies auch eine Karte zeigt, die anlässlich des 60. Geburtstages von Lueger herausgegeben wurde, und die ihn als Wiener Rathausmann darstellt, der über den strahlenden Dom zu St. Stephan wacht.



Ein weiteres katholisches Element begegnet man weiters im Jahr 1906, als es zu einer drastischen Verschlechterung des Gesundheitszustandes des „Herrgott von Wien“,¹⁶ wie er auch genannt wurde, kam. In dieser Zeit wurden Bittgottesdienste und -wallfahrten für seine Genesung abgehalten.¹⁷

Ein besonders interessanter Aspekt ist aber die Darstellung Luegers auf verschiedenen Altarbildern bzw. in Kirchen, denn diese bieten – je nach Perspektive – ein Beispiel für die Überhöhung der Politik ins Sakrale oder aber für die Bourgeoisifikation sakraler Malerei. Die meisten dieser Bildnisse stammen

¹⁵ Friedlaender: *Letzter Glanz der Märchenstadt*, S. 34.

¹⁶ Es existiert auch ein antisemitischer Lueger-Roman, der diesen Titel trägt: Freiner, Johann [d.i. Johann Ferch]: *Der Herrgott von Wien*. Dresden: Wodni & Lindecke, 1940.

¹⁷ Vgl. Berger: *Bürgermeister Dr. Karl Lueger und seine Beziehungen zur Kunst*. Wien [u.a.]: Lang, 1998, S. 86.

dabei von Hans Zatzka,¹⁸ der diese Aufträge auf Vermittlung seines Bruders erhalten hatte. Sein Bruder Ludwig¹⁹ war nämlich als ausgebildeter Architekt Stadtbaumeister im Kabinett Karl Luegers und in dieser Funktion zeichnete er für einige Kirchenbauten verantwortlich.

Die erste diesbezügliche Darstellung Luegers²⁰ findet sich in der im Jahr 1904 errichteten St. Karl Borromäus Kirche im Geriatriezentrum Am Wienerwald (vormals Kirche des Versorgungsheims Lainz,²¹ der Name wurde im Jahr 1994 in den heutigen geändert). Diese wurde im romanisierenden Stil nach den Plänen von Johann Scheiringer erbaut,

war als Mittelpunkt des unter dem Wiener Bürgermeister Dr. Karl Lueger errichteten Altersheimes gedacht und wurde weitgehend aus Spendenmitteln ausgestattet. Die Grundsteinlegung am 7.10.1902 und die Schlusssteinlegung am 16.5.1904 waren feierliche Ereignisse, an denen sogar Kaiser Franz Joseph teilgenommen hatte. Die Einweihung erfolgte am 18.8.1903 [sic].²² [...] Die Schlusssteine der

¹⁸ Zatzka, Hans; * 8.3.1859 in Wien-Breitensee, † 17.12.1945 in Wien; Akademischer Kunstmaler. Vgl. Richter, Herbert: *Hans Zatzka, ein bedeutender Kunstmaler aus Breitensee*. Wien: Eigenverlag, 2010. (= Penzinger Museumsblätter. H. 68.)

¹⁹ Zatzka, Ludwig; * 25.8.1857 in Wien, † 14.9.1925 in Spital am Semmering; Christlich-sozialer Kommunalpolitiker, Stadtbaumeister. Vgl. Richter: *Hans Zatzka*, S. 1.

²⁰ Doch nicht nur Karl Lueger selbst, auch seiner Familie wurde in der Kirche gedacht: „Bürgermeister Lueger setzte seiner Familie in den Glasfenstern der Apsis mit den Bildern ihrer Namenspatrone ein Denkmal.“ *Kamillianer*. 2. Die Kirche St. Karl Borromäus im Geriatriezentrum Am Wienerwald (GZW), <http://www.kamillianer.at/oesterr/stkb.htm>, 16.1.2009.

Zudem soll sich ein Lueger-Wappen in dieser Kirche befinden. Vgl. Ehrlich: *Karl Lueger*, S. 11f.

²¹ Die Seelsorge des Versorgungsheims wurde schon im Jahre 1906 von dem seit 1591 existierenden Orden der Kamillianer übernommen, der sich nach seinem Gründer, dem Hl. Kamillus von Lellis (1550-1614) benannt hat und der seine Tätigkeit während der NS-Zeit einstellen musste. Seit dem Jahre 1946 betreut dieser Krankenpflege-Orden eine eigene Pfarre, „Maria, Heil der Kranken“, deren Klosterkapelle die Pfarrkirche bildet. Zu dieser Pfarre gehören auch die Kapelle im Krankenhaus Lainz und eben die hier beschriebene Kirche St. Karl Borromäus im Geriatriezentrum Am Wienerwald. Vgl. Holzapfel, Josef: Die Versorgungsheimkirche. In: Das Dorf Obersanktveit (Hrsg.): *Die Kirche zum Heiligen Borromäus im Geriatriezentrum. Beitrag aus Anlass eines Raiffeisen Spazierganges nach einem Flugblatt aus der Kirche Am Wienerwald*. <http://www.a1133.at/bericht.php?id=108>, 11.4.2004.

²² „Die Einweihung erfolgte am 18. August 1904.“ *Kamillianer*. 2. Die Kirche St. Karl Borromäus im Geriatriezentrum Am Wienerwald.

drei Arkadenbögen und der beiden Fensterbögen der Vorhalle tragen Porträtbüsten u.a. von Bürgermeister Dr. Karl Lueger.²³

In der Apsis der Kirche beherrscht – über dem marmornen Altartisch mit Sockel und vergoldetem Tabernakel – das dreiteilige Hochaltarbild von Hans Zatzka, der für diese künstlerischen Ausführungen zum Ritter des Franz-Joseph-Ordens ernannt wurde, den Raum:

Auf dem rechten Flügel des Hochaltars ist der christlichsoziale Bürgermeister Dr. Karl Lueger, dessen Namenspatron²⁴ zum Patron der neuen Kirche wurde, in altdeutscher Kleidung mit dem Bauplan in der Hand kniend als Stifter dargestellt [...]. Daneben reicht die Schutzgestalt Vindobona einem alten Arbeiter, dessen Arbeitsunfähigkeit durch einen abgebrochenen Hammer verdeutlicht wird, ein Stück Brot. Die Mitte zeigt den Kirchenpatron Karl Borromäus, links ein altes von einem Engel beschütztes Ehepaar mit den Gesichtszügen der Eltern des Künstlers [oder der Eltern Karl Luegers – hier gibt es in der Sekundärliteratur unterschiedliche Angaben, Anm. H.D.G.] [...]. Sie alle schauen auf die thronende Gottesmutter Maria mit dem Jesuskind in der Mitte.²⁵

Eine weitere Lueger-Darstellung von Hans Zatzka befindet sich in der 1908 errichteten Baumgartner Pfarrkirche St. Anna in Wien.²⁶ Diese Kirche, die anlässlich des 60jährigen Regierungsjubiläums Kaiser Franz Joseph I. errichtet und bei deren Bau dem Stadtrat Ludwig Zatzka eine wesentliche Rolle in der Ermöglichung zukam, plante der Architekt Otto M. Kuntschik, der, ebenso wie der Wiener Bürgermeister, auf dem Gemälde in der Kuppel der Apsis abgebildet ist.

Links unten in devoter, gebückter Haltung, zu Füßen Dreieck, Zirkel und Bauplan – der Planer des Kirchenbaus: Architekt Kuntschik; vor ihm im hermelinverbrämten Mantel und kniend – der Bürgermeister von Wien: Lueger; rechts hinter diesem, gemeinsam mit einem jungen Mädchen [Anm.: wohl deren Tochter Leopoldine Piwoda, geb. Zehetner] die Spenderin des Kirchengrundes: Anna Zehetner; unter dem rechten Apsisfenster in tief gebeugter Haltung, der Stifter

²³ Holzapfel: Die Versorgungsheimkirche.

²⁴ Karl Luegers Namenspatron, der Hl. Karl Borromäus (1538-1584), war Bischof von Mailand, der in seiner Diözese die Reformen des Tridentinischen Konzils vorbildlich durchführte. Vgl. *Kamillianer*: 2. Die Kirche St. Karl Borromäus im Geriatriezentrum Am Wienerwald.

²⁵ *Kamillianer*: Er malte für Kirchen und Schlafzimmer. Zum 150. Geburtstag von Hans Zatzka am 8. März 2009, <http://www.kamillianer.at/oesterr/zatzka.htm>, 6.4.2010.

²⁶ Vgl. Berger: *Bürgermeister Dr. Karl Lueger und seine Beziehungen zur Kunst*, S. 153.

der zweiten Hälfte des Kirchengrundes [Anm.: der Straßenanlagen hinter der Pfarrkirche]: Raimund von Götz.²⁷

Das wohl bemerkenswerteste „Lueger-Sakralensemble“ befindet sich jedoch auf dem Wiener Zentralfriedhof, wo sich die Friedhofskirche befindet, die „neben Otto Wagners ‚Kirche am Steinhof‘ der bedeutendste Kirchenbau des Jugendstils [ist].“²⁸ Diese wurde in den Jahren 1908 bis 1911 von Max Hegele,²⁹ einem Schüler Wagners erbaut, der im Jahre 1900 den ersten Preis des Wettbewerbs zur baulichen Ausgestaltung des Wiener Zentralfriedhofs gewonnen hatte.

Auf Wunsch des Bürgermeisters Dr. Karl Lueger wurde diese Friedhofskirche seinem Namenspatron, dem hl. Karl Borromäus, geweiht und so sollte sie die „Karlskirche“ am Zentralfriedhof sein. In Anlehnung an Kaiser Franz Josef, der zu seinem fünfzigsten Kaiserjubiläum, die „Kaiser-Franz-Josef-Jubiläumskirche“ am Mexikoplatz erbauen ließ, hat die Gemeinde Wien nach dem Tod des Bürgermeisters Lueger [...] diese Friedhofskirche die „Dr.-Karl-Lueger-Gedächtniskirche“ benannt.³⁰

Nach dem Tod wurde Lueger (an dessen Begräbnis am 14. März 1910 rund 40 000 Mann das Gesamtspalier bis zum Zentralfriedhof bildeten und schätzungsweise über eine halbe Million Zuschauer die Straßen umsäumten) jedoch zunächst im Grab seiner Mutter (Gruppe 34f, Reihe 4, Grabnummer 20) provisorisch beigesetzt, da die in seiner Amtszeit begonnene monumentale Gedächtniskirche – „bei der am 11. Mai 1908 erfolgten Einweihung des Grundsteins der Friedhofskirche durch Weihbischof Dr. Marschall tätigte der Bürgermeister Dr. Karl Lueger den ersten Hammerschlag“³¹ – noch nicht fertig

²⁷ Beraus, Erich: Baumgarten im Wandel der Zeiten. In: *1783 – 1908 – 1983 Festschrift der Pfarre St. Anna – Baumgarten*. Wien: Eigenverlag, 1983, S. 20, zitiert nach: Kroiher, Erik: Kirchenführung. In: R.-k. Pfarre St. Anna Baumgarten (Hrsg.): *1908-2008. 100 Jahre Pfarrkirche Sankt Anna Baumgarten. Festschrift*. http://www.pfarre-baumgarten.at/medien/dateien/festschrift08_homepage.pdf, 6.12.2008.

²⁸ Ein Jugendstil-Juwel wird 95. In: *Österreich Journal*, 16.6.2006, S. 31.

²⁹ Hegele, Max; * 15.5.1873 in Wien, † 12.3.1945 ebenda; Architekt.

³⁰ Vgl. Wagner, Karl: *Luegerkirche. Geschichte*. <http://www.luegerkirche.at/geschichte.html>, 16.1.2009. Siehe auch: Wagner, Karl: *Die Dr. Karl Lueger-Gedächtniskirche am Wiener Zentralfriedhof und ihre theologische Aussagen*. Dipl.arb. Wien, 1989; Wagner, Karl: *Gesamtkunstwerk Luegerkirche. Friedhofskirche zum Heiligen Karl Borromäus am Wiener Zentralfriedhof*. Wien: Eigenverlag, 2008.

³¹ Wagner, Karl: *Die Dr. Karl Lueger-Gedächtniskirche am Wiener Zentralfriedhof und ihre theologische Aussagen*, S. 27.

war. Die Einweihung der Kirche durch Erzbischof Koadjutor Dr. Franz Nagel fand erst am 11. Juni 1911 statt. Erst am 21. Oktober 1910 wurde er seinem Wunsch gemäß in der dortigen so genannten „Bürgermeistergruft“ – eine Krypta in der Unterkirche unter dem Hochaltar, die von manchen als bürgerliches Gegenstück zur kaiserlichen Kapuzinergruft bezeichnet wird – zwischen seinen Eltern³² endgültig zur letzten Ruhe bestattet. Später wurden dort auch noch seine Schwestern³³ bestattet. In der Lünette der Kirche (Wagner vermutet, dass „der unerwartete Tod des Bürgermeisters Lueger Grund dafür [war], dass anstelle des Fensters eine Wand Platz das Bild [...] bieten sollte“³⁴) befindet sich Hans Zatzkas Darstellung „Das Jüngste Gericht“³⁵ wobei neben Lueger, der zur rechten Hand Gottes im weißen Totenhemd abgebildet ist, auch sein Nachfolger (und zur Zeit der Fertigstellung der Kirche gerade amtierende Wiener Bürgermeister) Dr. Josef Neumayer im Festornat der Bürgermeister von Wien zu sehen ist.

Mit diesem Bild hat die Stadt Wien entgegen christlicher Tradition, ohne Rom, (bei Lueger gleich nach seinem Tod und bei Neumayer noch zu Lebzeiten!) eine eigenartige und eigenwillige „Seeligsprechung“ [sic!] vorgenommen, indem sie die beiden Bürgermeister „in den Himmel“ hat malen lassen.

Diese Darstellung hatte auch sehr augenfällige Konsequenzen. Als nach dem 2. Weltkrieg in dieser Friedhofskirche neben der heiligen Messe am Vormittag auch nachmittags eine Andacht gehalten wurde, haben nach Aussage des damaligen Rektors Josef Tremmel die Kirchenbesucher bei ihren zu Papier gebrachten

³² Lueger, Leopold [Vater], * 11.11.1806 in Wien, † 28.10.1866 ebenda; Lueger, Juliane, geb. Schuhmayer [Mutter], * 26.1.1812 in Wien, † 12.12.1888 ebenda.

³³ Lueger, Rosa, * 1849 in Wien, † 24.9.1920 ebenda; Beisetzung am 27.9.1920, vgl. Neue Freie Presse, 26.9.1920, S. 9; Lueger, Hildegard, * 17.9.1847 in Wien, † 21.5.1938 ebenda; Beisetzung am 25.5.1938. Die Schwestern wurden auch in der Kirche der Pfarre Laimgrube abgebildet: „Im unteren Oratorium südlich des Chores (= Krabbelstube) Glasfenster Madonna mit Kind und den Stifterinnen Rosa und Hildegard Lueger, 1907. (Die Schwestern des Bürgermeisters Karl Lueger wohnten im Hause Theobaldgasse 20. Die Gesichter der beiden sind von Photographien übernommen!)“ Gottfried-Rutte, Margaret A.: *Architektur – Kunstführer*, <http://www.pfarrelaimgrube.at/stjosef/indexPhp?mid=Kultur&cid=Architektur>, 6.3.2010.

³⁴ Wagner, Karl: *Die Dr. Karl Lueger-Gedächtniskirche am Wiener Zentralfriedhof und ihre theologische Aussagen*, S. 58.

³⁵ Dieses ähnelt im Übrigen vom Aufbau her partiell seiner früheren Darstellung des Jüngsten Gerichts auf dem Triumphbogen in der (von Ludwig Zatzka erbauten) Klosterkirche „Zur Heiligen Familie“ im Marianneum, Hetzendorfer Straße 117, Wien XII.

und dann während der Andacht vorgelesenen, persönlichen Fürbitter, oft dazugeschrieben: „Heiliger Lueger, bitte für uns!“³⁶

Auf dem rechten Altarbild dieser Kirche befindet sich eine weitere Darstellung Luegers, der als Kirchenstifter im Festgewand neben einer knienden, die Kirchen in Händen haltende und diese dem im Mittelbild dargestellten Christus reichenden Vindobona und einem Engel steht. Hans Zatzka berechnete im Übrigen „für diese umfangreiche Monumentaldekoration im Gedenken an den großen Förderer kein Honorar [...]. Die Stadt Wien aber schenkte ihm eine Schatulle mit 100 neugeprägten 10-Kronenstücken in Gold.“³⁷

Zudem schmückt ein Lueger-Relief von Josef Tautenhayn, der eventuell auch für die Gedenktafel in der Hamburger Straße 9 in Wien, wo sich Luegers Wohnung in den Jahren 1892 bis 1897 befand, verantwortlich zeichnet, die Sakristei.

Die letzte dem Verfasser bekannte Darstellung Luegers von Hans Zatzka in Wien ist jene auf dem Altarbild der 1913 errichteten Kapelle im Krankenhaus Hietzing (dem vormaligen Kaiser-Franz-Joseph-Jubiläums-Spital), zu dem es heißt:

Das dreiteilige Altarbild ist eine Spende des Malers Hans Zatzka [...]. Das Mittelbild zeigt den Heiland als Tröster der Kranken. Der sterbende Mann trägt die Gesichtszüge des damaligen Wiener Bürgermeister Karl Lueger, der auch in anderen Gestalten der Altarbilder wieder zu erkennen ist und mit Recht auf die gute Pflege in diesem modernsten Krankenhaus Wien stolz war.³⁸

Lueger ist auch auf dem linken Bild vertreten, wo Vindobona ein Medaillon mit seinem Porträt stützt, während ein Engel die Kaiserkrone empor hält – ein Zeichen der Erinnerung an das gemeinsame Werk des Kaiserhauses und der Stadt Wien.

Was die Lueger-Darstellungen außerhalb Wiens betrifft so befand sich zum einen eine weitere, allerdings nicht mehr auffindbare – „[n]ach Helmut Fiel-

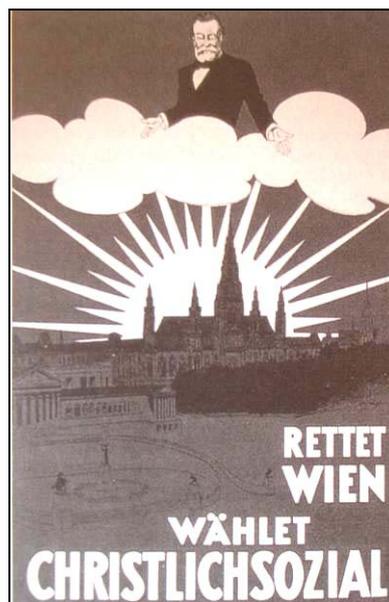
³⁶ Wagner, Karl: *Die Dr. Karl Lueger-Gedächtniskirche am Wiener Zentralfriedhof und ihre theologische Aussagen*, S. 59.

³⁷ Information von Hans Zatzkas Tochter Martha Dolezel, zitiert nach: Brückner, Wolfgang: *Der Wiener Mädel-Maler Hans Zatzka*. In: Nikitsch, Herbert & Tschofen, Bernhard (Hrsg.): *Volkskunst. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1995 in Wien*. Wien: Selbstverlag, 1997, S. 201-234, hier: S. 216.

³⁸ *Kamillianer*. 3. Die Krankenhauskapelle im Krankenhaus Hietzing, <http://www.kamillianer.at/oesterr/hietzing.htm>, 16.1.2009.

Lueger kniet rechts im dunkelroten Hermelin-Talar vor den Plänen seiner Anlage und zeigt einem Kind Maria in den Wolken. Ihr zur Seite kniet eine hl. Märtyrerin, begleitet vom Erzengel Michael mit Schwert und Rundbildnis einer älteren Biedermeierdame, einer offensichtlichen Wohltäterin oder Sponsorin des Unternehmens. Links im Bild steht eine Frauenbüste auf hohem Sockel, der von einem Mädchen bekränzt wird und vor dem bis zur Mitte des Bildes drei Kinder betend knien. Hinter ihnen liegt eine Holzkrücke. Die Büste trägt eine Mauerkrone, stellt also wiederum Vindobona dar, das Sinnbild der fürsorgenden Stadtgemeinde Wien, der weltlichen Beschützerin ihrer Kinder.⁴¹

Was die Tradition der Sakralisierung von Politikern im Kontext der Christlich-sozialen Partei in Österreich anbelangt, so beschränkte sich diese vorerst auf Lueger, den man diesbezüglich auch noch posthum bemühte, wie z.B. auf nachstehendem Wahlplakat aus dem Jahr 1923 von Fritz Schönplugg:



In der Ersten Republik war es zwar dann Ignaz Seipel, seines Zeichens unter anderem mehrmaliger Bundeskanzler in der Ersten Republik, der als charismatischer Vorsitzender der Christlichsozialen Partei nicht nur einen Klassen- und Kulturkampf gegen die Sozialdemokratie führte, sondern als Moraltheologe auch die christlichsoziale Seelensanierung von Seiten der Bundesregierung

⁴¹ Brückner: *Der Wiener Mädel-Maler Hans Zatzka*, S. 213.

dem Experiment des neuen sozialdemokratischen Menschen in Wien entgegenstellte. Interessanterweise blieb aber gerade er von den zuvor beschriebenen Sakralisierungstendenzen nahezu ausgespart. Erst der ihm später folgende Engelbert Dollfuß, der ebenso die religiöse Komponente (allerdings aus eher pragmatischen Motiven als Seipel) in die Politik mit einbrachte, wurde nach seinem gewaltvollen Tod 1934 selbst zum Gegenstand verschiedener Sakralisierungstendenzen.⁴²

Vor allem in der Zeit des österreichischen Ständestaates, in welchem unter Luegers christlichsozialen Nachfolgern eben die sakrale Komponente in der Politik wieder besonders strapaziert wurde, gab es dann erneut vermehrte Tendenzen des religiösen Gedenkens auch an Lueger. So wurden beispielsweise bei der Renovierung der Pfarrkirche Breitenfeld im Jahr 1935 Münzen von Kaiser Franz Joseph I., Kaiser Karl I.,⁴³ Ignaz Seipel, Engelbert Dollfuß und Karl Lueger in einer Kapsel in einer Kugel des Nordturms der untergebracht.⁴⁴ Außerdem wurde 1938 von der Gemeinde Wien und der Stadtgruppe Wien des Österreichischen Gewerbeverbandes in der Nähe des (nicht mehr existenten) Bauernhofs von Luegers Großvater, dem sogenannten „Löffellehen“ bei Neustadt⁴⁵ eine dem hl. Karl Borromäus geweiht Luegerkapelle errichtet,⁴⁶ die auch eine Messlizenz besitzt.⁴⁷

Unter anderem die fatalen Folgen, die diese kirchlich beeinflusste Politik für Österreich hatte, bewegten die Österreichische Bischofskonferenz in der

⁴² Vgl. dazu z.B.: Luksan, Martin–Schlösser, Hermann–Szanya, Anton (Hrsg.): *Heilige Scheine – Marco d'Aviano, Engelbert Dollfuß und der österreichische Katholizismus*. Wien: Pro-media, 2007, bzw. vgl. die am Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien im Entstehen begriffene Dissertation von Lucile Dreidemy.

⁴³ Der Prozess der Seligsprechung Kaiser Karl I. böte ebenfalls interessante Informationen zur Verwicklung von Politik und Kirche.

⁴⁴ Vgl. Stöphl, Lotte: Die Chronik der Pfarrgemeinde Breitenfeld. In: Pfarre Breitenfeld (Hrsg.): *1898-1998 Festschrift 100 Jahre Pfarre Breitenfeld*. online: http://www.breitenfeld.info/media/festschrift_100jahre.pdf, S. 43f.

⁴⁵ Dr. Karl Lueger wurde anlässlich eines Besuches in Neustadt im Jahre 1909 das Ehrenbürgerrecht verliehen. Vgl. Land Niederösterreich: Luegerkapelle, <http://www.tiscover.com/at/guide/32336sy,de,SCH1/objectId,SIG695107at,curr,EUR,parentId,RGN21at,seasn,at2,selectedEntry,sights/intern.html>, 7.4.2010.

Dort verläuft auch der Luebergweg, der auf die etymologische Abstammung des Namens „Lueger“ von lügen, „ausschauen, spähen“ verweist. Vgl. Fremdenverkehrsverein Neustadt/D: Mostropolis, Events, http://www.mostropolis.at/de/event_Neustadt_Donau_Familien_und_Erlebniswandertag_120_14161.html, 7.4.2010.

⁴⁶ Vgl. Berger: Bürgermeister Dr. Karl Lueger und seine Beziehungen zur Kunst, S. 97.

⁴⁷ Vgl. Land Niederösterreich: Luegerkapelle.

Zweiten Republik dazu, sich in Hinkunft jedweder Parteipolitik zu enthalten. Auch die Sakralisierungstendenzen hinsichtlich Luegers kann man wohl als abgeschlossen bezeichnen, weswegen z.B. seine ihn darstellenden Altarbilder heutzutage nahezu ausschließlich aus kunstgeschichtlicher Perspektive wahrgenommen werden.

Literatur

- Austria-Forum 12.3.2010: Prix, Johann Nepumuk,
URL: http://austria-lexikon.at/af/AEIIOU/Prix%2C_Johann_Nepomuk.
- Austria-Forum 12.3.2010: Strobach, Josef,
URL: http://austria-lexikon.at/af/AEIIOU/Strobach%2C_Josef.
- Berger, Günther: *Bürgermeister Dr. Karl Lueger und seine Beziehungen zur Kunst*. Wien [u.a.]: Lang, 1998.
- Boyer, John W.: *Culture and political crisis in Vienna. Christian Socialism in Power 1897-1918*. Chicago: Chicago Press, 1995.
- Boyer, John W.: *Political Radicalism in late imperial Vienna. Origins of the Christian social movement 1848-1897*. Chicago [u. a.]: The University of Chicago Press, 1981.
- Boyer, John W.: Karl Lueger and the Viennese Jews. In: *Leo Baeck Yearbook*. 26. Jg. (1981). Chicago, S. 125-141.
- Boyer, John W.: *Karl Lueger (1844-1910): Christlichsoziale Politik als Beruf. Eine Biografie*. Wien: Böhlau, 2010.
- Brückner, Wolfgang: Der Wiener Mädel-Maler Hans Zatzka. In: Nikitsch, Herbert–Tschofen, Bernhard (Hrsg.): *Volkskunst. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1995 in Wien*. Wien: Selbstverlag, 1997, S. 201-234.
- Csáky, Moritz–Stachel, Peter: *Mehrdeutigkeit. Die Ambivalenz von Gedächtnis und Erinnerung*. Wien: Passagen, 2002.
- Doppler, Alfred (Hrsg.): *Geschichte im Spiegel der Literatur. Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Innsbruck: Institut für Germanistik, 1990 (=Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe. Bd. 39.)
- Ehrlich, Anna: *Karl Lueger: Die zwei Gesichter der Macht*. Wien: Amalthea Signum, 2010.

- Freiner, Johann [d.i. Johann Ferch]: *Der Herrgott von Wien*. Dresden: Wodni & Lindecke, 1940.
- Fremdenverkehrsverein Neustadt/D 7.4.2010: Mostropolis, Events, URL: http://www.mostropolis.at/de/event_NeustadtIDonau_Familien_und_Erlebniswandertag_120_14161.html.
- Friedlaender, Otto o. J.: *Letzter Glanz der Märchenstadt. Bilder aus dem Wiener Leben um die Jahrhundertwende 1890-1914*. Wien: Ring, [1949].
- Geehr, Richard S[tockwell]: *Karl Lueger. Mayor of Fin de Siècle Vienna*. Detroit: Wayne State University Press, 1990.
- Gottfried-Rutte, Margaret A. 6.3.2010: Architektur – Kunstführer, URL:<http://www.pfarrelaimgrube.at/stjosef/indexPhp?mid=Kultur&cid=Architektur>.
- Gröller, Harald D.: Die vielen Facetten des Personenkults um Karl Lueger [Gastkommentar]. In: *Arbeitskreis zur Umgestaltung des Lueger-Denkmal in ein Mahnmal gegen Antisemitismus und Rassismus in Österreich*. URL: <http://luegerplatz.com/personenkult.html>; 10.3.2010
- Gröller, Harald D.: Die Rezeption des Wiener Bürgermeisters Karl Lueger in unterschiedlichen Begegnungsräumen. In: János-Szatmári, Szabolcs–Kordics, Noémi–Szabó, Eszter (Hrsg.): *Begegnungsräume von Sprachen und Literaturen*. 2. Bde. 1. Bd. Klausenburg & Großwardein: Partium, 2008, S. 311-332.
- Gröller, Harald D.: „Heiliger Lueger, bitte für uns!“ – Die Sakralisierung Dr. Karl Luegers. In: Sabourin, Vladimir–Valkova, Vladimira (Hrsg.): *Philologie und Kulturwissenschaft in der Wende. Festschrift zum 60. Geburtstag von Prof. sc. Penka Angelova*. Veliko Tarnovo: Hl. hl. Kyrill und Method, 2011, S. 289-307.
- Gröller, Harald D.: *(K)eine Marke für Lueger*. In: Philatelistische Gesellschaft Graz (Hrsg.): Phila Graz, 2010, S. 14f.
- Hanisch, Ernst: *Die Ideologie des politischen Katholizismus in Österreich 1918-1938*. Wien & Salzburg: Geyer, 1977 (=Veröffentlichungen des Instituts für Kirchliche Zeitgeschichte am Internationalen Forschungszentrum für Grundfragen der Wissenschaften, Salzburg. Serie 2, Bd. 5.)
- Holzappel, Josef: Die Versorgungsheimkirche. In: Das Dorf Obersanktveit (Hrsg.): *Die Kirche zum Heiligen Borromäus im Geriatriezentrum. Beitrag aus Anlass eines Raiffeisen Spazierganges nach einem Flugblatt aus der Kirche Am Wienerwald*. URL: <http://www.a1133.at/bericht.php?id=108>; 11.4.2004.

- Johnston, William M.: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848-1938*. 3. Aufl. Wien & Köln & Weimar: Böhlau, 1992 (= Forschungen zur Geschichte des Donauraums. Bd. 1.)
- Kamillianer*: 2. Die Kirche St. Karl Borromäus im Geriatriezentrum Am Wienerwald (GZW). URL: <http://www.kamillianer.at/oesterr/stkb.htm>; 16.1.2009.
- Kamillianer*: 3. Die Krankenhauskapelle im Krankenhaus Hietzing. URL: <http://www.kamillianer.at/oesterr/hietzing.htm>; 16.1.2009.
- Kamillianer*: Er malte für Kirchen und Schlafzimmer. Zum 150. Geburtstag von Hans Zatzka am 8. März 2009, URL: <http://www.kamillianer.at/oesterr/zatzka.htm>; 6.4.2010.
- Kikeriki*, 14.11.1895.
- Krammer, Uta: *Religion und Politik in der Zeit der autoritären Regierung Österreichs*. Phil. Diss. Wien, 1965.
- Kroiher, Erik: Kirchenführung. In: R.-k. Pfarre St. Anna Baumgarten (Hrsg.): *1908-2008. 100 Jahre Pfarrkirche Sankt Anna Baumgarten. Festschrift*. URL: http://www.pfarre-baumgarten.at/medien/dateien/festschrift08_homepage.pdf; 6.12.2008.
- Land Niederösterreich: *Luegerkapelle*. URL: <http://www.tiscover.com/at/guide/32336sy,de,SCH1/objectId,SIG695107at,curr,EUR,parentId,RGN21at,season,at2,selectedEntry,sights/intern.html>; 7.4.2010.
- Lewis, Gavin: *Kirche und Partei im politischen Katholizismus. Klerus und Christlichsoziale in Niederösterreich 1885-1907*. Ins Deutsche übers. v. Hedwig Pfarrhofer. Wien & Salzburg: Geyer, 1977 (=Veröffentlichungen des Instituts für Kirchliche Zeitgeschichte am Internationalen Forschungszentrum für Grundfragen der Wissenschaften Salzburg. Serie 2, Bd. 4.)
- Luksan, Martin–Schlösser, Hermann–Szanya, Anton (Hrsg.): *Heilige Scheine – Marco d'Aviano, Engelbert Dollfuß und der österreichische Katholizismus*. Wien: Promedia, 2007.
- Mitterbauer, Michael: Politischer Katholizismus, Österreichbewußtsein und Türkenfeindbild Zur Aktualisierung von Geschichte bei Jubiläen. In: *Beiträge zur historischen Sozialkunde*, 4/1982, S. 111-120.
- Neue Freie Presse*, 26.9.1920.
- Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*. Hrsg. v. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 2. Wien: ÖAW, 1959.

Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950. Hrsg. v. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 7. Wien: ÖAW, 1978.

Österreichische Nationalbibliothek: *Flugblattsammlung*. URL: http://archiv.onb.ac.at:1801/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1270022399758~480; 13.2.2009.

Österreich Journal, 16.6.2006.

Pfarrkirche St. Peter und Paul zu Gamlitz: *Christophorus*. URL: <http://88.116.171.246/pfarre/kirchenfuehrer/seiten/inhalt4.htm>; 23.1.2009.

Richter, Herbert: *Hans Zatzka, ein bedeutender Kunstmaler aus Breitensee*. Wien: Eigenverlag, 2010 (=Penziger Museumsblätter. H. 68.)

Schorske, Carl Emil: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*. Ins Deutsche übers. von Horst Günther. Frankfurt am M.: S. Fischer, 1982.

Skalnik, Kurt: *Dr. Karl Lueger. Der Mann zwischen den Zeiten*. Wien & München: Herold, 1954 (=Beiträge zur neueren Geschichte des christlichen Österreich.)

Spitzer, Rudolf: *Des Bürgermeisters Lueger Lumpen und Steuerträger*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1988.

Stadtchronik Wien: 2000 Jahre in Daten, Dokumenten und Bildern. Wien: Christian Brandstätter, 1986.

Stöphl, Lotte: Die Chronik der Pfarrgemeinde Breitenfeld. In: Pfarre Breitenfeld (Hrsg.): *1898-1998 Festschrift 100 Jahre Pfarre Breitenfeld*. URL: http://www.breitenfeld.info/media/festschrift_100jahre.pdf; 16.1.2009.

Wagner, Karl: *Die Dr. Karl Lueger-Gedächtniskirche am Wiener Zentralfriedhof und ihre theologische Aussagen*. Dipl.arb. Wien, 1989.

Wagner, Karl: *Gesamtkunstwerk Luegerkirche. Friedhofskirche zum Heiligen Karl Borromäus am Wiener Zentralfriedhof*. Wien: Eigenverlag, 2008.

Wagner, Karl: *Luegerkirche. Geschichte*. URL: <http://www.luegerkirche.at/geschichte.html>; 16.1.2009.

Andrea Horváth

LITERARISCHE GESCHLECHTERENTWÜRFE IN
LOU ANDREAS-SALOMÉS „EINE AUSSCHWEIFUNG“

Lou Andreas-Salomé (1861-1937) ist eine mythische Figur des literarischen, kulturellen und wissenschaftlichen Lebens um die Jahrhundertwende. Zuerst ist die Russin als Freundin von berühmten Männern in das kollektive Gedächtnis eingegangen. „Der beglückte Mann, den sie erwählt habe“, so hieß es, „bringe neun Monate nach der Begegnung mit ihr ein Buch zur Welt“.¹ Rainer Maria Rilke verdankt ihr den Beginn seiner dichterischen Laufbahn, mit Paul Rée führte sie eine platonische Lebensgemeinschaft in Berlin, dazwischen heiratet sie den Orientalisten Friedrich Carl Andreas, hat mehrmals Nietzsches Heiratsantrag abgelehnt und führte eine sehr produktive Korrespondenz mit Sigmund Freud und später mit seiner Tochter, Anna Freud. Sie galt um die Jahrhundertwende als eine angesehene Schriftstellerin. Nach ihrem Tod verschwand sie jedoch völlig vom Buchmarkt und wurde erst in den späten Siebzigern und frühen Achtzigern im Zusammenhang mit dem Feminismus wieder entdeckt. Das schriftstellerische Werk der Lou Andreas-Salomé besteht aus zahlreichen Prosatexten, in Form von Romanen und Novellen. Die literarische Phase dauerte von 1885-1905, ihr folgte eine Übergangsphase von 1905-1912, in der hauptsächlich theoretische Abhandlungen entstanden. Die dritte Schaffensphase umfasst psychoanalytische Texte, die 1912 und 1935 geschrieben wurden. Es ist bemerkenswert, dass für die Autorin die Hin-

¹ Peters bezieht sich auf eine angebliche Aussage Poul Bjerres, dem langjährigen Liebesgefährten Salomé, „Lou knüpfte eine leidenschaftliche Beziehung zu einem Mann an, und neun Monate später bringe der Mann ein Buch zu Welt.“ In: Peters, Heinz Frederick: *Lou Andreas Salome: Femme fatale und Dichtermuse*. München: Heyne. 1995, S. 9 (Englische Originalausgabe: *My sister, my spouse*. New York: Norton, 1962).

wendung zur Psychoanalyse ab 1911 eine Abwendung von der eigenen literarischen Produktion bedeutete.

Das Ziel dieser Arbeit ist nicht, das umfassende literarische Oeuvre zu zeigen, sondern einen Hauptaspekt auszuwählen, und zwar den der Sexualität anhand einer Erzählung unter die Lupe zu nehmen. Diese wird in Korrelation zu einem geschlechterspezifischen Sexualverhalten der Protagonisten und einer sich daraus ergebenden Salomé'schen Geschlechtertypologie gestellt.

Laut Katrin Schütz wird der Geschlechterdiskurs um 1900 neben postdarwinistischer Naturwissenschaft und Industrialisierung von drei Männern und ihrem konservativen, heroisch-überhöhten und avantgardistischen Frauenbild geprägt: Nietzsche, Wagner und Ibsen haben in Philosophie, Musik und Drama die zeitgenössische Vision des Verhältnisses zwischen Mann und Frau beeinflusst. Lou Andreas-Salomé lebte in einer Übergangszeit, in der patriarchale Denkstrukturen, fixierte Dichotomien von feministischen Forderungen nach Gleichberechtigung bedroht wurden.² Neben ihren literarischen Werken veröffentlichte Lou Andreas-Salomé nach und nach Aufsätze und Kritiken zu feministischen Themenkomplexen und dem Geschlechterdiskurs. Einer feministischen Bewegung schließt sie sich jedoch nie an. Im Gegenzug sind zeitgenössische Frauenrechtlerinnen von den teilweise konservativen Inhalten ihrer literarischen und theoretischen Texte befremdet, da sie in völliger Opposition zu ihrem nach außen emanzipiert geführten Leben stehen. So finde man „bei Lou Sätze zum Haarsträuben für eine Emanzipierte und wieder andere Sätze, die als stärkste Argumente für die Frauenemanzipation gelten können.“³

Im Frühjahr 1899 erschien in der *Neuen Deutschen Rundschau* der Aufsatz *Der Mensch als Weib*. Ihm folgten drei weitere unabhängig voneinander verfasste und publizierte Aufsätze, die Lou Andreas-Salomé als Folge persönlicher Begegnungen mit Wilhelm Bölsche, Rainer Maria-Rilke, Martin Buber und Sigmund Freud schrieb und in denen der Geschlechterfrage unter biologischen,

² Schütz, Katrin: *Geschlechterentwürfe im literarischen Werk von Lou Andreas-Salomé unter Berücksichtigung ihrer Geschlechtertheorie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 27. Vgl. Stephan, Inge-Weigel, Sigried: *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Hamburg: Argument, 1999. Schöblier, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*. Berlin: Akademie Verlag, 2008.

³ Dohm, Hedwig: Reaktionen in der Frauenbewegung. In: *Die Zukunft*, Bd.29 (1899), S. 279-291, hier: S. 280.

sozialen und kulturellen Gesichtspunkten nachgegangen wird.”⁴ Andreas-Salomé ist fasziniert von den neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen in der Evolutionstheorie. Sie stellt fest, dass „der Mensch das höchst entwickelte Thier ist und alle Höherentwicklung auf fortschreitender Differenzierung, auf immer feinerer Spezialisierung der Einzelorgane zu besonderen Geschäften beruht.”⁵ Sie geht von der biologischen Entwicklungsgeschichte der Geschlechter aus und leitet daraus einen Einfluss auf ihr soziales Leben ab, wobei sie den grundsätzlichen psychologischen Unterschied zwischen Mann und Frau betont. Von biologischen Merkmalen schließt sie auf psychische Divergenzen im Wesen der Geschlechter und legt diese in den physischen Gegebenheiten fest. Ihr Aufsatz unterscheidet sich von den bis dahin erschienenen wissenschaftlichen Ansätzen über die Geschlechterdifferenz, denn sie stellt ein bis dahin negativ aufgefasstes Merkmal des weiblichen Geschlechts als Vorteil dar, indem sie die Passivität der Eizelle nicht mehr mit der Passivität der Frau korrelieren lässt. Andreas-Salomé stützt sich zunächst auf den schon vorhandenen wissenschaftlichen Diskurs und übernimmt die Aussagen Bölsches, wonach der Geschlechterunterschied durch Kleinheit und Beweglichkeit der männlichen Zelle gegeben sei, die sich von der Größe und Trägheit der weiblichen unterscheidet.⁶ Diese Entwicklung führt sie auf die willkürliche Zellteilung zurück, bei der einige Zellen zu klein und andere zu groß geraten seien. Mobilität sei lebenswichtig für die kleinere Zelle gewesen, die von der Natur zum Suchen und Ausschwärmen gedrängt wurde. Die großen Zellen seien hingegen mit einer größeren Menge an Überlebensmaterial ausgestattet worden, woraus sich ihre Immobilität ergebe. Sie untersucht „weiblich” versus „männlich”, sie stellt die Theorie einer weiblichen Suprematie auf, wobei „weiblich” äquivalent gesetzt wird zu Merkmalen wie „groß”, „undifferenziert”, „geringer entwickelt”. Männliche Zellen seien äquivalent zu Merkmalen wie „klein”, „differenziert”, „höher entwickelt” und können deshalb als „fortschrittlich” bezeichnet werden. Den männlichen Zellen werden semantische Merkmale wie „Unzufriedenheit”, „neue Ziele steckend”, „neue Arbeit schaffend” und „entwickelt” zugeschrieben, während den weiblichen Zellen die konträren Merkmale zugeordnet werden. „Männlich” ist äquivalent einer vorwärts laufenden Linie, einer Geraden. Der Weg der weiblichen Eizelle ist

⁴ Andreas-Salomé, Lou: Der Mensch als Weib: Ein Bild im Umriss. In: *Neue Deutsche Rundschau*, Bd.10 (März 1899), S. 225-243.

⁵ Ebda. S. 218. (im Originalen)

⁶ Bölsche, Wilhelm: *Das Liebesleben in der Natur: Eine Entwicklungsgeschichte der Liebe*. 3 Bde. Leipzig: Eugen Diederichs, 1900-1903.

einem Kreis ähnlich. Weiblich ist auch äquivalent einer natürlichen Heimat und sei dem universalen „Ganzen“ verbunden.⁷

Schütz sieht eine positive Bewertung des Weiblichen bei Salomé, in der durch Homologie, das Weibliche verhalte sich zum Männlichen wie Aristokratie zu einem Emporkömmling und Aufsteiger. Indem Andreas-Salomé die geringer differenzierte weibliche Zelle mit dem höchsten Rang einer Gesellschaftsform gleichsetze, schaffe sie eine Umkehrung der bis dahin negativen Bewertung des Weiblichen, wie man sie von Möbius und Weininger kenne.⁸ Beim Erzeugen des Kindes erfüllen Mann und Frau einen gleichwertigen schöpferischen Beitrag. Andreas-Salomé betont aber, dass die Frau durch Gebären und Ernähren reicher ist. Der Mutterleib wird gleichgesetzt mit der „Erde“.⁹ In der Salomé'schen Theorie ist die Frau sowohl biologische als auch ideologische Schöpferin. In ihren Thesen geht sie von einer Korrelation zwischen biologischen Vorgängen der Geschlechterdifferenz und dem geschlechtsspezifischen Charakter aus und kommt zu folgendem Ergebnis: Während der Mann sich immer weiter differenziere und sich in seinen zielgerichteten Differenzierungen vom Ausgangspunkt des Seins fortbewege, das Ursprüngliche hinter sich lasse und es durch schöpferische Kreation verändere, verlasse die Frau den Ausgangspunkt nicht. Ihre Energie richte sich nach innen und auf das Umfeld ihres engsten Stadiums.¹⁰

In Andreas-Salomés Geschlechtertheorie nimmt die Rolle der Sexualität eine besondere Position ein. Ein direkter Zusammenhang wird zwischen den positiven Auswirkungen der Geschlechtsdrüsenabsonderungen und der Gehirnströmungen festgestellt, was einer biologischen Legitimierung sexueller Aktivität beim Menschen gleichkommt. Sexualität wird durch ihre gesundheitsfördernde Wirkung sowohl für den Mann als auch für die Frau als biologisch notwendig und für das psychische Gleichgewicht beider Geschlechter als wichtig definiert. Zugleich wird der Frau durch ihre Gebärfähigkeit eine höhere Körperlichkeit zugeschrieben als dem Mann, was sich gleichsetzen lasse mit einer potentiell größeren Libido der Frau, die sie unbewusst in sich trage.¹¹ Wieder wird das kulturell negativ Besetzte zum Positiven umkodiert. Der aus weiblicher Sicht mit künstlicher Einengung, Klausur und Vorurteil behafteten „Reinheit“ des Weibes wird von Lou Andreas-Salomé ein hoher

⁷ Andreas-Salomé, *Der Mensch als Weib*, S. 9-10.

⁸ Schütz, 2008, S. 54-56.

⁹ Andreas-Salomé, *Der Mensch als Weib*, S. 11.

¹⁰ Ebd. S. 15.

¹¹ Ebd. S. 17.

Wert zugeschrieben, indem die Einheitlichkeit und Harmonie der Seelen- und Sinnesregungen im erotischen Verhalten der Frau hervorgehoben wird. Der scheinbare kulturelle Mangel und die Unfreiheit der Frau im Ausleben ihrer Sexualität werden nicht als Einschränkung definiert, sondern als natürliche Bedingung. Wie Sexualität in ihrem literarischen Werk thematisiert und dargestellt wird, wird im Folgenden anhand der Novelle *Eine Ausschweifung* untersucht.

Der ursprüngliche Titel der Novelle *Eine Ausschweifung* war „Sklavenglück“, ein explizierterer Titel, der von der Autorin schließlich verworfen wurde. Im Mittelpunkt des Werkes steht die Ausschweifung, das trieblich-sexuelle Nachgeben der Protagonistin in ihre rein körperliche Lust und Abhängigkeit und in ihren sexuellen „Lebenshunger“, wie er im übergeordneten Literatursystem der Früher Moderne wiederzufinden ist.¹²

Adine, die Ich-Erzählerin, blickt auf ihre Beziehung zu ihrem Vater und Pflegebruder Benno Frensdorff. Sie gesteht schon zu Anfang des Textes: „[M]ich hat eine lange Ausschweifung zu ernster und voller Liebe unfähig gemacht.“¹³ Schütz macht auf die gemeinsamen Aspekte von sexuellem Trieb, Unbewusstem und Bewusstem im inneren Monolog von Adine aufmerksam:

Jetzt, wo ich mir das klarzumachen versuche, kommt der Gedanke voll Erstaunen über mich: wieviel weniger unser Leben von dem abhängt, was wir bewußt erfahren und treiben, als von den heimlichen, unkontrollierbaren Nerveneindrücken, die mit unsrer individuellen Entwicklung schlechterdings nichts zu schaffen haben [...] riesengroß aber müßte in den Vordergrund treten, was doch in meinem individuellen Bewußtsein kaum existiert und was mir selbst immer schattenhaft undeutlich geblieben ist.¹⁴

Ein frühkindliches Erlebnis, die Begegnung mit einem scheinbaren Archetypus weiblicher, in diesem Fall als landesspezifisch russisch markierte Unterwürfigkeit, prägt den Hang Adines zum vom Text als „weiblich“ konstruierten Masochismus.

An einem heißen Sommertag, weit hinten an der deutsch-galizischen Grenze, wo mein Vater damals in Garnison stand, saß ich einst als ganz kleines Mädchen auf dem Arm meiner früheren Amme und sah zu, wie sie von ihrem Mann über den Nacken geschlagen wurde, während ihre Augen in verliebter Demut an ihm hin-

¹² Vgl. Kutscheidt, 2009.

¹³ Andreas-Salomé, Lou: *Fenitschka. Eine Ausschweifung. Zwei Erzählungen*. Frankfurt a. Main: Ullstein, 1983, S. 71.

¹⁴ Salomé, 1983, S. 139.

gen. Der kraftvolle, gebräunte Nacken, den sie der Hitze wegen offen trug, behielt einen tiefroten Striemen, doch als ich im Schrecken darüber zu weinen anfing, da lachte meine galizische Amme mir so glücklich ins Gesicht, daß mein Kinderherz meinen mußte, dieser brutale Schlag gehöre zweifellos zu den besonders Annehmlichkeiten ihres Lebens. Und vielleicht war es in der Tat ein wenig der Fall, denn weil sie sich, mit der fast hündischen Anhängigkeit mancher slawischen Weiber, geweigert hatte, unser Haus zu verlassen, nachdem sie mich neun Monate lang mit ihrer Muttermilch genährt, fürchtete sie nun immer, ihr Mann möchte einmal aufhören, zu ihr zu kommen, und weder Liebe noch Zorn für sie übrigbehalten. Jedenfalls prügelte er sie oft, wenn er kam, und niemals tönten ihr die Volkslieder heller von den Lippen als nach solch einem Wiedersehen. Viele früheste Kindheitserinnerungen vorher und nachher, – ja selbst noch jahrelang nachher, – sind mir spurlos verblichen. Aber etwas von der fast wollustweichen Demut im Ausdruck der Blicke und Gebärden meiner Amme in jenem Augenblick ist mir später oft noch im Gedächtnis wieder aufgetaucht, immer zugleich mit dem glückseligen Klang ihres gedämpften Lachens und mit dem Eindruck der brütenden Sonnenwärme um uns.¹⁵

Adine befindet sich schon im Verlobungsverhältnis mit Benno, als der Vater im Sterben liegt. Benno führt sie in die Welt der Erotik ein. Sie sucht in dem anderen Geschlecht „le mâle“ im Sinne von Weininger, das „Fremde“, das bei Lou Andreas-Salomé für das erotische Verlangen die Verantwortung trägt. Aus einer sexuellen Beziehung könne laut ihr deshalb immer nur ein ephemerer Liebesrausch, aus einer Ehe hingegen ein Lebensbund entstehen, indem und in dem sich erotisierend Fremdes in enterotisierend Vertrautes verwandelt.¹⁶ Wie Adine selbst reflektiert, „Liebesleidenschaft ist wie die letzte und äußerste Einsamkeit“¹⁷. Laut Schütz erscheint Eros in der Novelle als gefährlich klassifiziert, da unkontrollierbare Triebe durch ihn an die Oberfläche gelangen.¹⁸

Mit dem Wegfallen sexueller Triebe assoziiert Adine Heirat mit „Enttäuschung“ und „Mutterschaft“. Dieses Postulat findet sich sowohl in Salomés Theorie als auch in ihrer literarischen Verarbeitung des Themas wieder. Sexualität wird von der auktorialen Erzählinstanz – wie Instanz von Wissenschaft und Konservatismus in den Dienst der Fortpflanzung gestellt. Benno vertritt dabei eine traditionelle Auffassung über die Geschlechter: Er sucht nicht nach

¹⁵ Ebda. S. 72.

¹⁶ Andreas-Salomé, Lou: *Die Erotik*. Hrsg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. Main: Ullstein, 1992, S. 139.

¹⁷ Salomé, 1983, S. 115.

¹⁸ Schütz, 2008, S. 140.

der sexuellen Gefährtin, er will eine Mischung von Hausfrau und Mutter als Partnerin. Adine stellt aber gerade die nicht gewünschte Mischung vor: einerseits verfügt sie über den Wunsch, um einem Mann untergeordnet zu sein, andererseits wegen ihrem Talent in der Malerei träumt sie von einer Künstlerkarriere. Die emanzipierte Malerin ist nicht mit seiner Vorstellung von einer Ehefrau vereinbar. Für Adine korreliert diese Rollenaufteilung mit Mangel von Leben, sogar mit Nicht-Leben. Sie glaubt trotzdem an die Konventionen und will ihre angehende künstlerische Karriere für die Ehe und Benno aufopfern: „[...] ich war schon besiegt, als er mich nur in die Arme nahm. Natürlich blieb ich auch jetzt schon, wo er war, natürlich wollte ich, was er wollte. Auch für die Zukunft.“¹⁹ Ihr Opfercharakter wird symbolisch auch durch die Wohnung dargestellt, die sich gegenüber des Brieger Zuchthauses befindet. Adine beobachtet die Häftlinge und identifiziert sich mit ihrem Schicksal. Gegenüber der feministischen Hausbewohnerin Gabriele, der Tochter des Irrenhausbuchhalters, bekennt sie aber ehrlich, dass ihr einziger Wunsch sei, gern ganz so zu werden, wie er will: „[...] ich glaube, ich liebe die ganze Kunst nicht mehr, – nur ihn.“²⁰

Allgemein lässt sich feststellen, dass die Salomé'schen Protagonistinnen nach einer tradierten Liebesdefinition zunächst danach streben, sich ganz für den Geliebten aufzugeben, um sich nach seinem Bilde neu zu formen. Zugleich wenden sich die Novellen mit pädagogischem Impetus an den Leser und vermitteln ihm, dass die Selbstaufgabe der Frau zu ihrem metaphorischen oder biologischen Tod führe. Selbstaufgabe und Unterwerfung scheinen als immer wiederkehrende Verhaltensformen nötig für die Frau, die sich durch den drohenden Selbstverlust der eigenen Persönlichkeit erst „bewusst“ wird. Erst dann setzt bei den weiblichen Figuren eine Veränderung in der Selbstentwicklung ein.²¹

So ist auch Adine am Anfang bereit, zu unterliegen:

[...] und sollte ich selbst darüber in tausend Stücke gehen [...] ich ging einen Weg der gewaltsamen Selbstkasteiung aus lauter hilfloser Liebesehnsucht [...] je untauglicher ich mir selbst für alles vorkam, was er mit mir vorhatte, desto unfehlbarer und autoritativer kam er mir vor, und seine Liebe als etwas nur durch Selbstüberwindung sicher zu Erringendes. Durch diese gewaltsame Unterordnung unter ihn vermischte sich in meiner Leidenschaft das Süßeste mit dem Schmerzlichsten, fast mit dem Grauen. Das ist ja gewiß nicht der Fall, wo ein

¹⁹ Salomé, 1983, S. 76.

²⁰ Ebda. S. 78.

²¹ Schütz, 2008, S. 141.

Weib schon an sich viel untergeordneter ist als der Mann. Sonst aber kann es zu einer furchtbaren Würze der Liebe werden, zu einer so ungeheuren Aufpeitschung der Nerven, daß das seelische Gleichgewicht notwendig verlorengehen muß.²²

Obwohl Benno die Verlobung aus unbekanntem Gründen löst und Adine sechs Jahre in Paris für die Malerei lebt, kehrt sie doch zu ihm zurück und fällt in die alten Verhaltensmuster psychischer und sexueller Abhängigkeit zurück. Bennos sadistische Liebe ist auch von Eifersucht verstärkt, da Adine in Paris mit Thomas dem Künstler zusammenlebte. Benno führt als Rache eine Affäre mit der Baroness Daniel, der Adine ihr „Sklavenglück“ neidet:

Ja, ich beneide beinahe die kleine Verwachsene um die harmlose Romantik [...] Sie konnte ihn hoch über sich stellen, sich selbst demütig unter ihn, ohne daß diese halb erträumte Situation sich jemals zu ändern brauchte [...] Sie setzte jetzt den Becher an die Lippen und nippte von derselben Sklavenseligkeit, woran ich mich einst Benno gegenüber so bis zur bewußtlosen Selbstvernichtung berauscht hatte, – und die es für mich ihm gegenüber nun nicht mehr gab.²³

Im Text vollzieht sich nach der nie ausgeführten, jedoch intendierten völligen sexuellen Unterwerfung Adines unter Benno eine überraschende Umkehrung der Rollen. Während der sechs Jahre in Paris ist Benno, wie der Text hervorhebt, im Sinne von Mennemeier einen Entwicklungsweg der „Aufklärung“ und „Menschlichkeit“ gegangen.²⁴ Tatsächlich hat Benno eine masochistische Seite in sich entdeckt. Der Leser erfährt, dass der ursprünglich aggressiv-sadistische Arzt mit dem Dominanzanspruch über die Verlobte nun eine Gemeinschaft gleichberechtigter Partner anstrebt. Er geht sogar so weit, dass er die dominante Rolle innerhalb der Beziehung der Frau überlassen will. Bennos masochistische Seite „will“ zu einer Frau aufsehen und sich nicht zu ihr hinab beugen, wie der Text durch die Baroness erklärt: „Schuld durch deine Folgsamkeit und Fügsamkeit, schuld durch deine leidenschaftliche Selbstunterwerfung und den kritiklosen Glauben an meine törichte Unfehlbarkeit. Hättest du mich nur nicht über dich gestellt, sondern neben dich, – ach, lieber noch unter dich, als so hoch hinauf.“²⁵ Benno gesteht, er habe sich immer nach einer ver-

²² Salomé, 1983, S. 79.

²³ Ebda. S. 107.

²⁴ Mennemeier, Franz Norbert: *Literatur der Jahrhundertwende: Europäisch-deutsche Literaturtendenzen 1870-1910*. Bd. 39/2. Hrsg. von Hans-Gert Roloff. Bern: Peter Lang, 1998, S. 160.

²⁵ Salomé, 1983, S. 103.

tauschten Aufteilung der Geschlechterrollen geseht. Das Dilemma einer unerfüllten Beziehung zweier Masochisten findet den Höhepunkt in Adines Antwort darauf: „Dann hätt ich dich nicht geliebt“.²⁶ Die Beichte über „das wahre Empfinden“ des Mannes gegenüber einer Frau stößt bei Adine nicht auf Euphorie. Sie will weder den Kopf eines Kind gebliebenen Mannes in ihrem Schoß, noch wünscht sie Bennos Retterin zu sein: Sie sehnt sich nach dem gepanzerten Ritter, der sie zu Boden wirft.²⁷

Hingegen bleibt die Frau als Mutter das Ideal Bennos. Er wünscht sich seine Reinfantilisierung vor der Frau so, als wären beide Geschlechter einer Kindheit entsprungen, nach der sie sich zurücksehnten. Ute Treder deutet Adines Verhalten als das einer Hysterikerin, die sinnlich nie befriedigt wird und deshalb immer unter dem permanenten sexuellen Reiz leidet.²⁸ Adines letztes sexuelles Verlangen verschwindet ganz, als sich Benno vor ihr auch noch physisch erniedrigt:

Von seinen Lippen kam ein Laut, – kein Wort, nur ein schwacher, kurzer Laut, – und eh ich es noch hindern, eh ich noch aufstehen konnte, lag er vor mir auf dem Teppich und umfaßte mich mit ausgestreckten Armen und geschlossenen Augen, und bedeckte meine Hände, meinen Hals, meinen Schoß mit Küssen. Er küßte mich, ohne mich loszulassen, ohne in seinem Ungestüm nachzulassen, ohne mir Atem zu lassen. Er küßte mit einer Gewaltsamkeit und Benommenheit, womit er mich fast brutalisierte, während er mich liebte. Er küßte so, wie jemand trinkt, der, an der Stillung seines Durstes verzweifelnd, schon verschmachtet am Boden gelegen hat. Er küßte mit der Sehnsucht, Inbrunst und Dankbarkeit jemandes, der sich mit unaussprechlicher Wonne vom Tode freiküßt. [...] Und während ich seinen unsinnigen Küssen nachgab, regte sich in mir etwas Wunderliches, ganz Zartes und beinahe Mütterliches, – die Hingebung einer Mutter, die einem weinenden Kinde lächelnd ihre nahrungsschwellende Brust öffnet.²⁹

In dem Moment als Benno seine Gefühle preisgibt, durchläuft Adina einen masochistischen Erniedrigungsprozess. Sie beginnt, sich wegen ihres freizügigen Lebenswandels in Paris und ihrer uneingestanden sexuellen Triebe nun selbst anzuklagen. Zwar geht aus dem Text nicht hervor, dass die Protagonistin in Paris sexuell aktiv gewesen wäre, doch genügt das Klischee eines „Künstlerlebens“, um sexuelle Ausschweifung zu präsupponieren. Der Text

²⁶ Ebda.

²⁷ Ebda. S. 104-105.

²⁸ Treder, Uta: *Von der Hexe zur Hysterikerin: Zur Verfestigungsgeschichte des „Ewig Weiblichen“*. Bonn: Bouvier, 1984, S. 75.

²⁹ Salomé, 1983, S. 114.

setzt Adine am Ende der Novelle mit einer ‚Hure‘ gleich, den Typus Frau, der gemäß des Moralkodex um 1900 Lust an Sexualität und dem eigenen Körper empfindet. Anstatt Bennos Drängen nach einer Beziehung mit vertauschten Rollen standzuhalten und ihm wahrheitsgemäß zu sagen: „ich liebe dich nicht!“,³⁰ spielt ihm Adine schließlich die Komödie einer Liebe vor, um aus der daraus entstehenden Erniedrigung noch ein Fünkchen Wollust zu ziehen:

Ach, ich kann ihn nicht kränken! Kann ihn nicht durch Mitleid beleidigen. Ich bin ein feiges – ein ganz feiges Geschöpf! [...] Niemals, niemals kann ich ihm die ganze Wahrheit sagen! niemals, niemals ihn vor mir demütigen, – ihn, den ich einst, ach einst –! Lieber laß mich klein und verächtlich werden in seinen Augen, daß er selber mich nicht mehr will, nicht mehr liebt. Laß mich lieber ganz zunichte werden, – Staub zu seinen Füßen –.³¹

In *Die Ausschweifung* wird die sexuelle Unterwerfung als „weiblich“ gesetzt. Die Diskrepanz ist groß zwischen dem Intellekt der masochistischen Frau, der den Sadismus verwirft, ihrer Psyche, die den Sadismus fordert, und ihrem Körper, der sich nach Unterdrückung sehnt.

Nach der Novellenanalyse stellt sich die Frage, inwieweit die theoretischen und literarischen Geschlechterentwürfe in Lou Andreas-Salomés Werk innerhalb der Frühen Moderne als konservativ oder als progressiv gelten. In ihrer Anthropologie erweist sich nicht der um 1900 von der wissenschaftlichen Mehrheit vertretene biologische Geschlechterdeterminismus als progressiv. Als progressiv kann jedoch Lou Andreas-Salomés Umkehrschluss gewertet werden, dass sich daraus eine Suprematie der Frau ableiten lässt, die einhergeht mit der biologischen Notwendigkeit des Auslebens weiblicher Sexualität. Indem sie den Mann als „Anhängsel“ aus dem weiblichen Element hervorgehen lässt, stellt Salomé das „männliche Prinzip“ und eine patriarchal geprägte Gesellschaftsform in Frage. Dadurch ermöglicht sie der Frau theoretisch die Berechtigung autonomen Handelns und aktiver Selbstbestimmung.

In ihren literarischen Geschlechtsentwürfen findet man sowohl progressive als auch konservative Ansätze. Sie setzten in einem gewissen Sinne den biologischen Determinismus Andreas-Salomés theoretischer Schriften fort, doch scheitert die weibliche Suprematie in den Novellen und Romanen an dem konservativen Werte- und Normensystem der Jahrhundertwende. Die Prosatexte verweisen damit auf Missstände in den zeitgenössischen Geschlechter-

³⁰ Salomé, 1983, S. 116.

³¹ Ebda. S. 117.

konstellationen, deren Merkmal die Unterdrückung weiblicher Autonomie in einem Wertesystem ist, in dem es für die Frau keine sexuelle Erfüllung gibt.

Literatur

Primärliteratur

Andreas-Salomé, Lou: *Fenitschka. Eine Ausschweifung. Zwei Erzählungen*. Frankfurt a. Main: Ullstein, 1983.

Andreas-Salomé, Lou: Der Mensch als Weib: Ein Bild im Umriss. In: *Neue Deutsche Rundschau*, Bd. 10 (März 1899), S. 225-243.

Andreas-Salomé, Lou: *Die Erotik*. Hrsg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. Main: Ullstein, 1992.

Sekundärliteratur

Bölsche, Wilhelm: *Das Liebesleben in der Natur: Eine Entwicklungsgeschichte der Liebe*. 3 Bde. Leipzig: Eugen Diederichs, 1900-1903.

Dohm, Hedwig: Reaktionen in der Frauenbewegung. In: *Die Zukunft*, Bd.29 (1899), S. 279-291.

Mennemeier, Franz Norbert: *Literatur der Jahrhundertwende: Europäisch-deutsche Literaturtendenzen 1870-1910*. Bd. 39/2. Hrsg. von Hans-Gert Roloff. Bern: Lang, 1998.

Peters, Heinz Frederick: *Lou Andreas Salome: Femme fatale und Dichtermuse*. München: Heyne. 1995. (Englische Originalausgabe: *My sister, my spouse*. New York: Norton, 1962)

Schütz, Katrin: *Geschlechterentwürfe im literarischen Werk von Lou Andreas-Salomé unter Berücksichtigung ihrer Geschlechtertheorie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.

Treder, Uta: *Von der Hexe zur Hysterikerin: Zur Verfestigungsgeschichte des „Ewig Weiblichen“*. Bonn: Bouvier, 1984.

Karl Katschthaler

DIE VERSTELLUNG DES DICHTERS

Der Beruf des Dichters heißt eine Rede, die Canetti 1976 in München gehalten hat. In ihr entwickelt er eine Ethik des Schriftstellers, die die Quadratur des Kreises versucht. Um nichts weniger geht es als um Erkenntnis ohne Machtausübung, darum, den Anderen zu erkennen ohne ihn zu töten. Im Anvisieren des Anderen ist nämlich schon der Blick des Mörders, dessen, der ihn überlebt. Gerade die Verletzlichkeit und Wehrlosigkeit im „Antlitz des Anderen“, wie Emmanuel Lévinas weiß,¹ seine Sterblichkeit lockt den ersten Verbrecher, den Überlebenden, wie ihn Canetti nennt:

Der Augenblick des Überlebens ist der Augenblick der Macht. Der Schrecken über den Anblick des Todes löst sich in Befriedigung auf, denn man ist nicht selbst der Tote. Dieser liegt, der Überlebende steht. Es ist so, als wäre ein Kampf vorausgegangen und als hätte man den Toten selbst gefällt. Im Überleben ist jeder des anderen Feind, an diesem elementaren Triumph gemessen, ist aller Schmerz gering.²

Erkenntnis des Anderen gleicht so dem Abziehen der Totenmaske, verbindet sich mit dem Sieg, der darin besteht, nicht nur am Leben geblieben zu sein, sondern den Anderen überlebt zu haben. Erkenntnis als Einverleibung, als Repräsentation ist Rückkehr zur Präsenz, zur 1. Person Präsens und somit Integration all dessen, was anders ist, in die Einheit des Bewusstseins. Solche Erkenntnis nennt Husserl „Innenbetrachtung der sich selbst im Außen äußern- den Subjektivität“.³ Freilich stellt sich die Frage, ob es nicht etwas am Ande-

¹ Vgl. Lévinas, Emmanuel: *Vom Einen zum Anderen. Transzendenz und Zeit*. In: ders.: *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*. München, 1995, S. 167-193.

² Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Frankfurt a. M., 1980, S. 249.

³ Zitiert nach Lévinas 1995, S. 172.

ren gibt, was sich der erkennenden Einverleibung widersetzt. Für Canettis Überlebenden gibt es so etwas nicht. Für ihn hat nicht einmal der Leib des Getöteten, der vor ihm am Boden liegt, etwas Fremdes an sich, denn er ist ihm verfügbar: „Man kann ihm seine Waffe wegnehmen; man kann sich Teile seines Leibes herausschneiden und als Trophäen für immer bewahren.“⁴ In diesem Herausschneiden verkörpert sich der diskriminierende Blick der Erkenntnis: Der Trophäensammler weiß Bescheid, da er nur Eigenes kennt, eigenhändig Begriffenes, Seziertes. „Es gibt keinen Augenblick, der mehr nach seiner Wiederholung ruft.“⁵ schreibt Canetti und er hat recht, denn dieser Augenblick des Überlebens, dieser Augenblick der Erkenntnis ist nie etwas anderes gewesen als Wiederholung, bestätigende Wiederholung des Eigenen. Das aus dem Leib Herausgeschnittene kann man freilich auch essen, dann gleicht die Erkenntnis des toten Anderen der Verdauung. Für diese gibt es allerdings immer einen unverdaulichen Rest im Verdaulichen. Dieses Unverdauliche kann die Oberhand gewinnen, wie Canetti in *Die Stimmen von Marrakesch* zeigt.⁶

Im Kapitel „Begegnungen mit Kamelen“ schildert er einen solchen Fremdwerdungsprozess. Das romantisierende touristische Bild des Erzählers von den Kamelen wird durch einen Einheimischen zerstört, der vom Schlachten dieser Tiere erzählt. Für ihn sind Kamele etwas, was man sich einverleibt und diese Einverleibung ist eine geglückte. „Es ist gut“,⁷ sagt er über das Kamelfleisch. Als Einverleibender und Verdauender ist er der Sieger, was im höhnischen Lachen über den Erzähler, der glaubt, noch nie Kamelfleisch gegessen zu haben, seinen Ausdruck findet. Dem Erzähler hingegen will nun die Einverleibung der Kamele nicht mehr gelingen, seine Begegnungen werden zu Fluchten: „Wir [...] fuhren traurig davon.“, „Wir gingen nicht mehr unter die Kamele.“, „Aber ich konnte nicht lange hinschauen.“⁸ Nicht dass er keinen Versuch der Einverleibung machen würde, im Gegenteil, er spricht oft mit einem

⁴ Canetti, 1980, S. 249.

⁵ Ebd.

⁶ Vgl. dazu auch meinen Vortrag auf der Konferenz der internationalen Canetti-Gesellschaft, 26.-28.4.2001 in Debrecen: *Versuch über das Unverdauliche. Lektüregänge in Canettis Stimmen von Marrakesch*, dessen schriftliche Fassung hier online zu finden ist: http://unideb.academia.edu/KarlKatschthaler/Papers/149787/Versuch_uber_das_Unverdauliche._Lektüregänge_in_Canettis_Stimmen_von_Marrakesch, letzter Zugriff: 23.10.2011

⁷ Canetti, Elias: *Die Stimmen von Marrakesch*. Frankfurt a. M., 1980 (=FiTb. 2103), S. 11.

⁸ Ebd., S. 8, 12, 16.

Freund über die Kamele. Am Ende aber nimmt er sie nicht mehr in den Mund, Essen und Sprechen sind ihm gleichermaßen unmöglich geworden: „Während der übrigen Zeit unseres Aufenthalts in der roten Stadt sprachen wir nie mehr von Kamelen.“⁹, lautet der letzte Satz des Kapitels.

Unverdaulich könnte also das Fremde sein, das sich uns entzieht, das unreduzierbare Fremde. Als das „radikale Fremde“, Bernhard Waldenfels' dritte Steigerungsstufe des Fremdseins,¹⁰ steht es außerhalb jeder Ordnung und stellt so die Möglichkeit der Interpretation überhaupt in Frage. Es lässt sich nicht verdauen, nicht aussaugen und verwerten, nicht einbauen in unsere Wissensstrukturen. Auf diese Weise aber fordert uns das Fremde heraus, die Beunruhigung, die von ihm ausgeht, weckt, wie Nietzsche meint, das Bedürfnis, „unter allem Fremden, Ungewöhnlichen, Fragwürdigen Etwas aufzudecken, was uns nicht mehr beunruhigt“.¹¹ Erkenntnis des Anderen mit der Beruhigung des „Ich habe überlebt“ ist freilich immer Erkenntnis des toten Anderen. Wie aber müsste Erkenntnis des lebenden Anderen beschaffen sein?

Einen ersten Hinweis gibt uns paradoxer Weise gerade die Totenmaske. Mit ihrer Hilfe können die Toten durch ihr „Gesicht“ wiederkehren, indem sie verkörpert werden. Viele Bezeichnungen für Masken in afrikanischen, amerikanischen und ozeanischen Sprachen, wie etwa „Vorfahren“, „Geister“, „Tote“, verweisen auf diese Funktion.¹² Die Toten leben weiter durch Mimesis, durch Verkörperung. Ein solches Weiterleben der Toten ist freilich an bestimmte kulturelle Voraussetzungen geknüpft, die in unserer westlichen Kultur schon seit mehr als zweihundert Jahren verloren gegangen zu sein scheinen. Philippe Ariès spricht in diesem Zusammenhang von der „Verwilderung des Todes“ im Verlauf der Neuzeit und schon Walter Benjamin diagnostizierte die fortschreitende Verdrängung der Toten als „unbewußten Hauptzweck“ der bürgerlichen Gesellschaft: „Heute sind die Bürger in Räumen, welche rein vom Sterben geblieben sind, Trockenwohner der Ewigkeit, und sie werden, wenn es mit ihnen zu Ende geht, von den Erben in Sanatorien oder in Kran-

⁹ Ebd., S. 16.

¹⁰ Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Frankfurt a. M., 1997, S. 35ff.

¹¹ Zitiert nach Waldenfels 1997, S. 49.

¹² Vgl. Wulf, Christoph (Hrsg.): *Vom Menschen. Handbuch Historischer Anthropologie*. Weinheim & Basel, 1997, S. 949 f.

kenhäusern verstaub.“¹³ Nicht nur das Weiterleben der Toten fällt unter diesen Umständen für Canetti in den Bereich der Literatur, worauf später noch zurückzukommen sein wird. Auch das mimetische Vermögen des Menschen, das früher das Weiterleben der Toten ermöglichte, rettet er in die Literatur. Ein gesteigertes mimetisches Vermögen ist es nämlich, was Canetti dem Dichter als Erkenntnisvermögen abverlangt, wenn er meint, dass der lebendige Andere nur durch Verwandlung zu erkennen sei.¹⁴ Nicht um Anverwandlung des Anderen, um seine Einverleibung als Selbstbehauptung der Identität des Ichs, die Lévinas in der die Einheit des Bewusstseins garantierenden 1. Person Präsens des cogito erkennt,¹⁵ geht es hier, sondern um Verwandlung als Prozess, in dem die Grenzen des sich selbst behauptenden Subjekts aufgelöst werden, so dass „alles nebeneinander und zugleich möglich wird“ und „jedes Tier sich unter Umständen in jedes andere verwandelt“.¹⁶ Wenn Canetti auch kurz über die Möglichkeit einer anderen Evolutionstheorie als der Darwinschen spekuliert, so ist diese extreme Durchlässigkeit zwischen Menschen, zwischen Mensch und Tier und zwischen den Tieren doch eine Möglichkeit der Literatur. Diese Fähigkeit zur völligen Machtlosigkeit, die Fähigkeit „zu jedem zu

¹³ Vgl. Ariès, Philippe: *Geschichte des Todes*. München & Wien, 1980 und Benjamin, Walter: *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*. In: ders. *Gesammelte Schriften*. Bd. II.2. Frankfurt a. M., 1977, S. 449.

¹⁴ Vgl. Canetti, Elias: *Das Gewissen der Worte*. Frankfurt a. M., 1992, S. 286. Der „extreme Sinn“ von Verwandlung, von dem Canetti dort spricht, liegt darin, dass es um Verwandlung ohne Zuhilfenahme der Totenmaske geht.

¹⁵ Vgl. Levinas, 1995.

¹⁶ Canetti, Elias: *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*. Frankfurt a. M., 1994, S. 41 u. 54. Solche Äußerungen Canettis rücken ihn in erstaunliche Nähe zu Gilles Deleuzes Biophilosophie und der darauf begründeten Poetik, die sich nicht ohne Grund, wie auch Canetti, auf Kafka beruft. In: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt a. M., 1976 (=es 807) betonen Gilles Deleuze und Félix Guattari in Kafkas Tierverwandlungen nicht das Tier-Sein als Endpunkt der Verwandlung, sondern halten sie offen als Tier-Werden. Nicht Reterritorialisierung zum Archetyp scheint ihnen in Kafkas Erzählungen der Fall zu sein, sondern fortschreitende Deterritorialisierung: „Tier werden heißt genau, die Bewegung vollführen, die Fluchtlinie in ihrer ganzen Positivität trassieren, eine Schwelle überschreiten, vordringen zu einem Kontinuum aus Intensitäten, die nur noch für sich selber Geltung haben, eine Welt aus reinen Intensitäten finden, wo alle Formen sich auflösen, alle Bedeutungen, Signifikanten und Signifikate, um lediglich ungeformte Materie, deterritorialisierte Ströme, asignifikante Zeichen übrig zu lassen“ (S. 20). Canetti gelingt trotz aller Fluchtversuche diese Flucht ins Werden in „Die Stimmen von Marrakesch“, wie wir gesehen haben, nicht.

werden, auch zum Kleinsten, zum Naivsten, zum Ohnmächtigsten”,¹⁷ attestiert Canetti unter den Dichtern freilich nur Kafka, was umgekehrt bedeutet, dass alle anderen in irgendeiner Weise von der Macht angesteckt worden sind.

Machtfreie Mimesis ist auch nur als emphatischer Begriff denkbar, denn selbst der nicht nach Macht Strebende wird unweigerlich von ihr infiziert. Augen- und ohrenfällig wird das in der Szene aus Wagners *Siegfried*, in der der unschuldige Titelheld, dem Macht nichts bedeutet, sich mimetisch dem Waldvogel anzugleichen versucht. Um dessen Sprache verstehen zu lernen, schnitzt er sich eine Rohrflöte und versucht den Gesang des Vogels nachzuspielen, was ihm freilich misslingt. Frustriert greift er schließlich zu seinem Horn und bläst darauf, was er kann, das Schwert-Nothung-Motiv. Damit weckt er den Drachen, den er mit eben diesem Schwert Nothung dann tötet. Kaum kommt er mit dem Blut des toten Drachen in Berührung, versteht er plötzlich den Gesang des Waldvogels. Als Überlebender ist er aber bereits von der Macht infiziert. Zwar interessiert ihn die Macht des Ringes auch weiterhin nicht, aber er ist doch nicht mehr in der Lage, ihn den Rheintöchtern zurückzugeben und so den unschuldigen Naturzustand wieder herzustellen. Durch Erkenntnis nicht als Mimesis im Sinn von Verwandlung, sondern als Sieg hat er seine Unschuld verloren. Patrice Chéreaus Bayreuther Inszenierung geht noch einen Schritt weiter und verweist auf die Komplizenschaft von Mimesis und Macht. Vom Anfang der Szene an ist der Vogel bereits in einem Käfig gefangen, den Siegfried vom Baum holt und schließlich nach der Drachentötung unter dem Arm als Führer mitnimmt. Der Vogel ist also bereits dem Jäger begegnet, ist anvisiert worden. Dass der Jäger ihn nicht getötet, sondern zum Gefangenen gemacht hat, beweist nur seine Macht über Leben und Tod. Der Jäger ist es auch, der die mimetische Fähigkeit zur Perfektion entwickelt, wenn er das Tier verkörpert, das er jagt. Im Jäger verbinden sich Mimesis und Gewalt. Genau das nennt Canetti in *Masse und Macht* „Verstellung“: „Der Jäger hat sich und seine Waffe ganz in der Hand. Er beherrscht aber auch die Gestalt des Tieres, das er darstellt. Über beides hat er in jedem Augenblick Gewalt.”¹⁸ Der Dichter dagegen mache ein Überleben ohne Kampf, ein Überleben ohne zu töten möglich, wenn er interesselos, ohne nach Anerkennung und Ruhm zu streben, ein großes Werk schaffe. In der „Umkehrung des Totenopfers“ verleihe er sich und den Anderen Unsterblichkeit, da im Werk die Toten sich den Lebenden „als edelste Speise“ darböten: „Das Überleben hat seinen Stachel verloren

¹⁷ Canetti, 1992, S. 286.

¹⁸ Canetti, 1980, S. 414f.

und das Reich der Feindschaft ist zu Ende.”¹⁹ Die Kamele, die sich dem Erzähler in *Die Stimmen von Marrakesch* als zum Schlachten Bestimmte, als dem Tod Geweihte entzogen, bieten sich in der Erzählung als Tote dem Leser selbst zur Einverleibung dar. Der Dichter wäre dabei ein Siegfried, der unschuldig bleibt? Ist aber dieser Kannibalismus des Einverleibens der Toten durch Lesen wirklich so unschuldig, wie Canetti glauben machen möchte? Ist der Dichter wirklich so eindeutig im Bereich der Verwandlung, frei von Macht und Verstellung, zu verorten? Die Ethik des Dichters stellt sich somit in Frage und als Frage.

Befragen wir zunächst noch einmal den bedeutendsten Ethiker des 20. Jahrhunderts, Emmanuel Lévinas. Die Sterblichkeit des Anderen locke nicht nur den ersten Verbrecher, der Tod des Anderen stelle uns selbst radikal in Frage und fordere unsere Anwesenheit, damit wir nicht durch Gleichgültigkeit zu Komplizen werden. Darin bestehe die „unabweisbare Sinnggebung“ des Todes „zwischen den Menschen“. Nicht in der Angst vor dem eigenen Tod, sondern in der „Furcht um den Anderen“ werde die ideale Priorität des Ich, „die alle Andersheit durch Mord, durch vereinnahmendes, totalisierendes Denken negiert“, aufgehoben.²⁰ Die auf die Forderung des Antlitzes des Anderen zu begründende Ethik besteht nach Lévinas darin, „Unrecht mehr zu fürchten als den Tod, das erlittene Unrecht dem zugefügten vorzuziehen, und was das Sein rechtfertigt vorzuziehen, dem, was es garantiert.“²¹ Auch Canetti geht in seiner Bestimmung der Ethik des Dichters davon aus, dass der eigentliche Skandal des Todes nicht in der eigenen Sterblichkeit zu suchen sei, sondern im Tod des Anderen. Während aber für Lévinas gerade die Sterblichkeit des Anderen sinnstiftend ist, geht es Canetti um die Überwindung des Todes. Während für Lévinas nur der unbekannte Gott unsterblich ist, da ihn, eben weil er unbekannt ist, kein Atheismus leugnen kann, sind für Canetti das Werk des Dichters und qua Werk die Figuren in ihm unsterblich. Als Figur aber ist der Andere Vor-Gestellter, ist er nicht „Antlitz“, sondern Maske. Die Verwandlung wäre somit doch eine mit Hilfe von Masken, eine Verwandlung, die die Identität des Ich nicht erschüttert. Wird der Dichter so zum Jäger, der die Totenmasken sammelt und im Werk versammelt? Ein solcher Trophäenjäger wäre der Memoirenschreiber, der von sich weitgehend absieht, um im Panorama die Menschen, denen er begegnet ist, als Figuren auftreten zu lassen und selbst Rollen zu spielen. Wie der Jäger verbirgt und verstellt er sich, nicht

¹⁹ Ebd., S. 310 f.

²⁰ Vgl. Lévinas, 1995.

²¹ Ebd., S. 186.

nur um Beute zu machen, sondern vor allem auch um der Verfügungsgewalt willen, die ihn selbst bestätigt. Seine Identität steht ebenso wenig im Zweifel wie seine Verfügungsgewalt über Erinnerungen. Michaela Holdenried ordnet dann auch Canettis autobiografische Texte auf Grund des von ihr konstatierten Absehens von sich selbst, der Darstellung des Zeitalters im „Kaiserpanorama“ und der keinerlei Zweifel unterliegenden Subjektauffassung und Erinnerungsfähigkeit der Gattung der Memoiren zu.²² Stellt der Memoirenschreiber seine Identität gerade durch ihr Verbergen außer Zweifel, so bestätigt sie der Autobiograf auf komplexere Art und Weise. Im erzählerischen Konstruieren einer zusammenhängenden Lebensgeschichte bestätigt sich die Kontinuität des Ich. Aber selbst noch alle Zweifel an dieser bestätigen sie dadurch, dass sie in der 1. Person Vergangenheitstempus erzählbar sind: Ich war, dachte und fühlte damals möglicherweise etwas anderes als heute, ich bin es aber immer noch, der über sein früheres Ich erzählt und es erzählend mit dem heutigen verbindet. Wird diese letzte Sicherheit der Identität im Zwischen des „Ich bin ein Anderer“ aufgegeben, so wird die Autobiografie zur Fiktion hin überschritten.

Die Verewigung der Anderen durch ihre Verwandlung in Figuren des Werkes, die der Leser als Speise kannibalisch sich einverleibt und ihnen so ein Weiterleben in ihm ermöglicht, erfordert keine Autobiografie. Es stellt sich viel allgemeiner die Frage nach der Medialität dieses Weiterlebens. Das Medium der Schrift ermöglicht eine Dauer, ein Überdauern mehrerer Generationen, ja von Jahrhunderten, begrenzt nur durch die Haltbarkeit des Speichermaterials und die kulturelle Bereitschaft zu und Möglichkeit von dessen Erneuerung. Repräsentierbar im Medium der Schrift sind freilich nicht lebendige Menschen, sondern nur ihre Totenmasken. Wenn es aber Canetti zufolge dem Schriftsteller gar nicht um die Leser seiner Werke in der Gegenwart, sondern um die Leser in der Zukunft geht,²³ dann geht es ihm nicht um die Vergegenwärtigung der Vergangenheit, sondern um Verzukünftigung der Gegenwart. Sind die Mitmenschen im Medium der Schrift zwar nur als Tote repräsentierbar, so sind sie als Lebende evozierbar im zukünftigen Leser. Verwandlungsfähig und damit am Leben bleiben sie im Leser, der sich in sie verwandeln kann. Das ist das Überleben der Figuren aller Literatur.

²² Vgl. Holdenried, Michaela: *Autobiographie*. Stuttgart, 2000, S. 256.

²³ Vgl. Canetti, 1980, S. 414.

Indem Canetti aber autobiografisch schreibt, macht er aufmerksam auf einen wesentlichen Unterschied zwischen dem Überleben durch ein Werk, dem Überleben des Autors, und dem Überleben in einem Werk, dem Überleben der Figuren. Der Autobiograf verwandelt nicht nur die Anderen, sondern auch sich selbst in eine Figur und überlebt so wie die anderen Figuren im Kannibalismus des Lesens. Nun scheint die Quadratur des Kreises geschafft, Überleben ohne zu siegen möglich geworden. Doch gilt dies nur für das Überleben im Werk, das Überleben durch das Werk weist dagegen eine unauflösbare Ambivalenz auf, denn es ist von der Macht affiziert. Canetti weist selbst auf den Machtaspekt der Literatur hin, wenn er in *Das Gewissen der Worte* schreibt: „Es ist wichtig in der Literatur, dass vieles verschwiegen wird. Es kommt darauf an, dass man spürt, wieviel mehr der Verschweigende weiß, als er sagt und dass er nicht aus Beschränktheit schweigt, sondern aus Weisheit.“²⁴ Durch Verschweigen aber wird der Dichter zum Machthaber, der über Leben und Tod verfügt, der darüber entscheidet, wer weiterleben wird und wer nicht. Der Verschweigende ist immer ein Überlebender im Canettischen Sinn des Wortes, ein Sieger. Der Dichter wäre somit zugleich das Gegenteil des Machthabers, der „Hund seiner Zeit“,²⁵ wie Canetti in *Das Gewissen der Worte* schreibt, und Machthaber, der die, die er verschweigt, mit in den Tod nimmt, den er selbst überlebt. So aber wird der Dichter unausweichlich zu einem, der sich verstellt. Als Unausweichliches muss eine Ethik des Dichters dies mitbedenken als etwas, was sie unausweichlich in Frage stellt. Die Ethik des Dichters bringt die Macht des Dichters genauso wenig zum Verschwinden wie die Ethik der Sorge um den Anderen die Angst vor dem eigenen Tod je ganz zum Verschwinden bringt. Lévinas formuliert seine ethische Forderung daher auch sehr genau: „Unrecht mehr zu fürchten als den Tod“, lautet sie und nicht: „Unrecht zu fürchten und nicht den Tod“. Die Angst vor dem eigenen Tod ist nicht unethisch, nur kann man keine Ethik auf sie bauen. Das gilt auch für den Dichter und seine Ethik. Wie sehr, das zeigt sich an einer Stelle im ersten Band von Canettis Autobiografie, *Die gerettete Zunge*. Canetti beschreibt dort, wie seine Mutter ihm durch Vorlesen von deutschen Sätzen, die er nachsprechen und sich bis zur Kontrolle am nächsten Tag samt ihrer Bedeutung merken soll, versucht Deutsch beizubringen. Kann er die Sätze und ihre Bedeutung nicht wiederholen, was meist der Fall ist, bezeichnet sie ihn als Idioten und verleugnet ihn als ihren Sohn. Was für seine Mutter Pädä-

²⁴ Canetti, Elias: *Das Geheimnis der Uhr. Aufzeichnungen 1973-1985*. Frankfurt a. M., 1987, S. 59.

²⁵ Canetti, 1992, S. 12.

gogik gewesen sei, sei für ihn „Terror“ gewesen. Dieser Terror habe erst ein Ende genommen, als die Mutter ihm das Lehrbuch zum Erlernen der deutschen Schrift überlassen habe. Deutsch wird für Canetti so nicht nur zur „spät und unter wahrhaftigen Schmerzen eingepflanzten Muttersprache“, sondern auch zur Sprache des Schreibens: „Es muß auch den Hang zum Schreiben früh in mir genährt haben, denn um des Erlernens des Schreibens willen hatte ich ihr das Buch abgewonnen und die plötzliche Wendung zum Besseren begann eben damit, dass ich deutsche Buchstaben schreiben lernte.“²⁶ Schreiben wäre somit ein Mittel, den Terror zu beenden. Terror löst Angst aus. Angst aber ist im Unterschied zur Furcht, die immer auf etwas Bestimmtes sich richtet, diffus. Als diffuse ist Angst immer Todesangst. Schreiben in der Sprache der Todesangst, um die Todesangst zu überwinden, schreiben gegen die eigene Sterblichkeit, schreiben um zu Überleben. Die Verwandlungen des Schreibenden sind immer auch Verstellungen. Oder wie Raymond Federman formuliert: „LÜGEN ODER STERBEN! Das ist das Dilemma des Dichters, oder besser des Dichters Paradoxon. [...] Alle Schriftsteller sind Lügner und ich bin ein Schriftsteller.“²⁷ Die Ethik des Dichters bestünde somit darin, keinen anderen Wahrheitsanspruch zu erheben als die Glaubwürdigkeit seiner Fiktionen: Die Lüge der Autobiografie ist die Wahrheit der Dichtung. Die Wahrheit der Dichtung ist die Verstellung des Dichters.

²⁶ Canetti, Elias: *Die Gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*. Frankfurt a. M., 1979, S. 86 f.

²⁷ Federman, Raymond: *Surfiction: Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Lektionen*. Frankfurt a. M., 1992, S. 141.

Edit Kovács

'... DIESE TIEFSTEN WEGE DES LEBENS GEHEN ...'.
JENŐ REJTŐ IN BERLIN

Der kaum 38jährige Jenő Rejtő, der 1943 in einem Arbeitslager in der Ukraine seinen Tod fand, redete, wie sich ein Mitgefangener und Freund später erinnert, in den Fieberträumen im Endstadium des Flecktyphus unentwegt über seinen noch zu schreibenden großen Roman, der schon fertig in seinem Kopf vorliege und nur noch niedergeschrieben werden müsste. Wer Rejtő nur aus seinen Abenteuerromanen, Detektiv- und Legionärsgeschichten oder etwa aus seinen Kabarettsszenen kennt, wird sich schwer vorstellen können, wie dieser Roman hätte beschaffen sein können, der den Autor in die Gefilde der damaligen hohen Literatur gehoben hätte, und er wird vielleicht eher dazu neigen, in dem großartigen Plan ein letztes Begehren der Seele angesichts des Todes zu sehen. Denn von welcher ausgezeichneten Menschenkenntnis, grenzenloser Phantasie und Assoziationsvermögen, ausgeprägtem Sinn für die Abgründe der Sprache und eigenwilligem Humor seine allseits bekannten Kolportageromane auch zeugen mögen: Eine solche Textqualität, Konzentration und literarischer Anspruch, wie sie ein Großroman erfordert, sind bei Rejtő, der fast immer auf Bestellung und in einem rasanten Tempo, folglich auf sehr unterschiedlichem Niveau arbeitete, nur schwer denkbar. Wenn man aber den 1997 herausgegebenen, aus Rejtős Nachlass zusammengestellten Band mit dem Titel *Megyek Párizsba, ahol még egyszer sem haldokoltam*¹ [Ich geh nach Paris, wo ich noch nie im Sterben lag], dieses Stück Reise- und Memoirenliteratur in die

¹ Rejtő, Jenő: *Megyek Párizsba, ahol még egyszer sem haldokoltam*. Hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Katalin Varga. Szeged: Szukits Könyvkiadó, 1997. Im Folgenden beziehen sich die Seitenzahlen in Klammern auf diese Ausgabe. Die Übersetzungen stammen von mir – E.K.

Hand nimmt, dessen erste hundert Seiten das Berliner Kapitel seiner zweijährigen Vagabondage durch Westeuropa ausmachen, sieht man schon auf den ersten paar Seiten den Beweis dafür, dass Rejtő zu den großen und vielversprechenden Talenten der ungarischen Literatur des 20. Jahrhunderts gehörte.

Die Aufzeichnungen beginnen also mit der Beschreibung seiner Berliner Erlebnisse. Nach Berlin folgen Städte in der Schweiz, dann Hamburg und Berlin. In Wien schildert er die Verhältnisse im ungarischen Emigrantenlager am Rande der Stadt. Die Memoiren werden mit einem Frankreich-Kapitel, darin einem Bericht über den Pariser Aufenthalt abgeschlossen. Entstehungsgeschichte und Bestimmung des Textes sind ungewiss. Dem editorischen Nachwort kann man entnehmen, dass Mitte der 90er Jahre ein Manuskriptenkonvolut von Rejtő u.a. mit Briefen, Theaterszenen und mehreren Prosafragmenten in den Besitz des Literaturmuseums Petőfi gelangte. Aus der Seitennummerierung eines Teils der Fragmente stellte sich heraus, dass die Blätter ein zusammenhängendes, aber unabgeschlossenes Werk ergeben. Aufgrund gewisser Hinweise im Text und ihres Bezugs auf Stellen in der Korrespondenz lassen sich drei Daten untermauern: Erstens, dass Rejtő 1927, im Alter von 22 Jahren nach Berlin aufbrach; zweitens, dass er die Aufzeichnungen später, wahrscheinlich 1931 oder ab 1931 niederzuschreiben begann; und schließlich dass ein Teil der Charaktere und Abenteuer, die im Reisebericht vorkommen, auf reale Personen und Begebenheiten zurückgeht. Man weiß nicht, welches Schicksal er diesen Aufzeichnungen zudachte. Aber wenn man vor Augen hält, dass manche Figuren unter dem Namen ihres realen Vorbildes, andere wiederum unter fingierten Namen vorkommen, dass am Ende des Berlin-Kapitels ein Hinweis auf den geplanten Roman steht, sowie, dass der von Rejtő stammende Untertitel des Wien-Kapitels *Skizzen zu einem Roman* lautet, dann kann man mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, dass ihm ein längerer fiktionaler Text vor Augen schwebte, dessen Sprachgebung und Modalität sich markant von denen seiner sonstigen Werke unterscheidet. Daraus folgt, dass das *Berliner Buch* (so der Untertitel des Kapitels), dem sich meine Überlegungen widmen, in erster Linie nicht als Quelle zur Präzisierung der ansonsten an vielen Punkten dunklen Biographie interessiert, sondern als literarisches Werk, und insofern vielleicht evident, in seiner Textgestaltung, in seiner Konstituierung von Welt und im Hinblick auf seine Position in der zeitgenössischen europäischen und ungarischen Literatur.

Die ungarische Literatur der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts ist nämlich ausgesprochen reich an Erinnerungen, Erlebnisberichten und Novellen mit Berlin-Bezug. Das neue Metropolis Europas zog die Schriftsteller (wie

auch Filmemacher, Schauspieler und bildende Künstler) sowohl in der wilhelminischen Zeit als auch in den Goldenen Zwanzigern der Weimarer Republik magisch an, weil diese von Berlin mit seiner Vielfalt an modernsten künstlerischen Tendenzen und einer internationalen Künstlerszene neue Impulse und Herausforderungen erhofften. Sie wussten genau, dass der Weg zum europäischen Publikum und vielleicht weiter, zum Weltruhm, für die ungarische Literatur – ähnlich wie heute – in erster Linie über Berlin führt. Unter diesen Autoren gab es viele, die von Haus aus eine starke Bindung an die deutsche Sprache und Kultur mit sich brachten. So z.B. Lajos Hatvany, der schon in jungen Jahren Berlin zum Studienplatz wählte und der seine Erfahrungen später in einem kritischen Buch über die altbackene klassische Philologie von der Schule eines Wilamowitz-Möllendorf zusammenfasste. (Das Buch *Die Wissenschaft des Nicht-Wissenswerten*² von 1908, das damals europaweit eine begeisterte Aufnahme fand, erschien auf Ungarisch erst im Jahre 1968.³) Auch Béla Balázs wäre hier zu erwähnen, der in Berlin die Vorlesungen von Dilthey besuchte und ein Schüler Simmels war, oder der aus einer sächsischen Familie stammende Sándor Márai, der während seiner Studienzeit in Leipzig den Expressionismus und Kafka für sich entdeckte und manche von Kafkas Erzählungen schon zu einer Zeit übersetzte, als dieser selbst im deutschsprachigen Raum noch kaum bekannt war. Sie alle werden später für eine längere oder kürzere Zeit oder immer wieder zu Berlinern und berichten von ihren Erfahrungen in vielen verschiedenen Gattungen. Vom Jahre 1908 an zeichnen sich erste bedeutende Erfolge der ungarischen Dramenautoren in Berlin ab. Zuerst sind es Ferenc Molnár, Sándor Bródy, und etwas später auch Menyhért Lengyel, dessen später weltberühmt gewordenes Stück *Tajfun* auf Berliner Erlebnissen basiert. Hatvany mit seinem weitverzweigten Bekanntenkreis, zu dem u.a. Thomas Mann, Gerhardt Hauptmann, Martin Buber, Max Reinhardt, Paul Cassirer, Frank Wedekind und Hugo von Hofmannsthal gehörten, schaffte in Berlin einen Begegnungsraum für die ungarischen Schriftsteller, so dass sich diese manchmal schon am ersten Tag ihres Besuchs inmitten des geistig-kulturellen Lebens der Stadt fanden. (Die bedeutende Ausnahme ist Endre Ady, der sich trotz Hatvanys Insistieren kein einziges Mal zu einem Berlin-Besuch entschließen konnte.) Nach der Niederschlagung der sogenannten Asten-Revolution im Herbst 1918 sowie der kurzlebigen Räterepublik begann dann ein neues Kapitel in der Geschichte der Beziehungen zwischen der ungarischen Literatur und Berlin. Viele sahen sich zur Emigration gezwungen (z.B.

² Hatvany, Lajos: *Die Wissenschaft des nicht Wissenswerten*. Leipzig: Zeitler, 1908.

³ Hatvany, Lajos: *A tudni-nem-érdemes dolgok tudománya*. Budapest: Gondolat, 1968.

Lajos Biró und József Vészi), und obwohl viele von ihnen als alte Bekannte nach Berlin zurückkehrten, muss es für sie wohl eine ganz andere Lebenserfahrung gewesen sein als ihr früherer Berlin-Aufenthalt aus freien Stücken, Neugier und Ambitionen. Für nicht wenige war Wien eine Zwischenstation oder ein Hinterland für die Versuche, in Berlin Fuß zu fassen (zu ihnen gehören u.a. Lajos Kassák, Tibor Déry, Andor Németh, Aladár Komlós oder Béla Balázs).

Mit den Emigrantenwellen der zwanziger Jahre wurden freilich nicht nur linke Intellektuelle – oder die bedeutenden und berühmten unter ihnen – nach Berlin gespült, sondern auch viele glücksuchende Menschen, Arbeiter, Handelsleute, die das große Geschäft witterten, Theater- und Filmstatisterie, die sich nach Weltruhm sehnte, und nicht zuletzt – wenn man Rejtő's Schilderungen trauen kann – eine ganze Menge an selbsternannten Genies, Bohemiens und Phantasten. Rejtő kannte diese letztgenannten Schichten der Berliner Ungarn viel besser, er lebte unter ihnen und nicht in den hohen Sphären der etablierten Elite. Es schien mir deshalb notwendig, die ungarische Literatur- und Theaterszene in Berlin zumindest durch die Aufzählung einiger Namen zu skizzieren, weil Rejtő, wie er es in seinen Aufzeichnungen schildert, einige Zeit lang in diese Kreise aufzusteigen versuchte. Er balancierte in einer Art Zwischenreich, zwischen seinen Ambitionen und hypothetischen Möglichkeiten einerseits und seinen vielversprechenden, aber sich schnell als unbrauchbar entlarvenden Kontakten, seiner Lebensweise und finanziellen Situation andererseits, bis er zuletzt gänzlich verschluckt wurde von den welterlösenden Kneipengesprächen und vom materiellen Elend. „Ich war Dichter, Philosoph, und kaum 22 Jahre alt“ (19), schreibt er über sich, ein Dichter, der „aufbricht, die große, glänzende Stadt zu erobern“ (6). Mit der Zeit muss er aber immer bitterer konstatieren, dass nicht nur seine finanzielle Lage, sondern auch sein Idealismus am Zusammenbrechen ist. Rejtő ist aber zu dieser Zeit nicht bloß ein selbsternanntes Genie: Er hat ausgezeichnete Empfehlungen, mit denen er sich in der Theater- und Filmwelt zu etablieren hofft, u.a. von Jenő Heltai und Miksa Márton⁴) an Max Reinhardt und an den Berliner Theaterdirektor Jenő Róbert.⁵ In der Konditorei Wien, einem Stammcafé der Filmszene, konsultiert

⁴ Rechtsanwalt und Theaterautor, unterhält eine Literaturagentur in Budapest zwischen 1910-27, freundschaftliches Verhältnis mit Max Reinhardt und Ferenc Molnár.

⁵ Ab 1916 Direktor des Residenztheaters, der Tribüne und des Theaters am Kurfürstendamm.

er sogar mit Artúr Bárdos,⁶ dem seine Schriften und Drehbuchentwürfe zwar angeblich gefallen, der ihm aber sofort attestiert, keinen blassen Schimmer vom Film zu haben.⁷ Aber Reinhardt erreicht er nicht (er ist gerade im Ausland), von Jenő Róbert, den er statt im Büro in seiner Wohnung aufsucht, wird er regelrecht verjagt, andernorts stellt es sich heraus, dass man für gewöhnlich gerade diejenigen mit besonderer Verachtung behandelt, die mit einem Empfehlungsschreiben kommen. Hie und da wird ihm eine Karte fürs Theater zugeschoben oder eine Arbeit bei der Filmstatisterie verschafft, aber es gelingt ihm nicht, eine intellektuell zu nennende Arbeit oder gar einen Auftrag zu erhalten. Von hier aus bricht er auf, von den Cafétischen der Großen, und geht seinen Weg aus dem leuchtenden Westen immer weiter auswärts, parallel zu seinem steilen finanziellen Abstieg, aus den ärmlichen, aber sauberen Zimmermieten über die Bettmiete auf die Straße, dann in eine von Schicksalsgenossen bevölkerten Elendswohnung. Den Weg aus dem Zentrum an die Peripherie, vom Idealismus zur Ernüchterung, von den großen Plänen zum bloßen Wunsch zu überleben schildert er mit beispielloser Plastizität, genauen Bildern und ohne jegliche Sentimentalität, und nicht zuletzt mit dem für ihn so charakteristischen Humor.

Die einleitenden Zeilen des Bandes mit den Bildern vom Aufbruch und der Reise erinnern vielleicht jeden, der den Film kennt, an Walter Ruttmanns *Berlin. Eine Symphonie der Großstadt*, der – eine interessante Koinzidenz – gerade im Jahre 1927 uraufgeführt wird. Der rasende Zug nähert sich Berlin, und im Zug sind wir Leser und Zuschauer, die von der Geschwindigkeit und den aufgeregten Erwartungen regelrecht mitgerissen werden.

Berlin! Ich komme das Leben zu erobern, ich komme jung, talentiert, in Kampfeslust, imprägniert von neuen Gedanken, mit großen Inventionen, kopf-über hinein in die Welt, in das Leben. [...] Und der Zug raste, ich in ihm, die Scheinwerfer meiner Gedanken nach vorne gerichtet, mit riesiger Geschwindigkeit in die Nacht. Meine Strahlen werden einen neuen Weg in diesem großen Abend ausleuchten, und Berlin! Berlin!, ich komme die große, leuchtende Stadt zu erobern, wo lauter riesige Häuser, glänzende Straßen sind, wo das Fieber der Arbeit, der Produktivität, des Schaffens und der Schöpfung dröhnt (5).

Rejtő verdichtet seinen erwartungsfrohen Seelenzustand an dieser Stelle ganz ähnlich wie Márai in *Bekenntnisse eines Bürgers*:

⁶ Regisseur, Theaterdirektor. Im Jahre 1909 ist er Regieassistent von Max Reinhardt, zwischen 1926-30 lebt er in Berlin, ab 1928 als Direktor des Theaters am Palmenhaus.

⁷ Rejtő, a.a.O., S. 21.

Ich ging mich umsehen in Berlin. Es lebte und dröhnte etwas um mich, was mich zum Arbeiten anspornte. Ich spürte Kräfte, Anziehungen, große Massen, Möglichkeiten. Ein neuer Lebensabschnitt begann für mich, und er begann nicht gerade schlecht,⁸

notiert er über seine Ankunft in Berlin im Jahre 1921. In Rejtős Aufzeichnungen fällt aber schon an dieser Stelle die textkonstituierende Kraft der Perspektivierung auf, einer filmischen Schreibweise, mit deren Hilfe der Erzähler den Blick des Lesers wie eine Kamera führt, und die diesen Text von Márais Bekenntnissen unterscheidet. Der Leser, der Ruttmann assoziiert, wird auch später nicht enttäuscht, da das erste Kapitel die subjektive Visualisierung konsequent durchhält, indem der Erzähler seinen Leser förmlich bei der Hand nimmt und ihn durch das abendliche Stadtzentrum führt: „Komm mit, geneigter Leser, lass uns Berlin mit einem schnellen Blick durchlaufen, drehen wir einige Runden auf den Straßen.“ (8) Und wir stolpern mit ihm herum, überqueren die dicht befahrenen Straßen, beinahe werden wir überfahren, aber auch ansonsten sind wir geblendet von den hundertfältigen Lichtstrahlen von Werbungen, Kohlenfadenlampen und Scheinwerfern. Rejtó steigert Stärke und Chaos der Lichterscheinungen mit einer genau durchdachten Choreographie bis zur Unerträglichkeit. Die Erschütterung über diese überschwängliche, aggressive und pompöse Beleuchtung wird in vielen zeitgleichen Berichten wiedergegeben, u.a. wird uns aus der wiederholten Thematisierung von Lichtverhältnissen in der Stadt bei Siegfried Kracauer⁹ klar, wie bestimmend dieses Erlebnis im damaligen Berlin gewesen sein muss. (Es ist bemerkenswert, dass Rejtó und Kracauer sogar beim Vergleich der Lichter von Berlin und Paris zum gleichen Ergebnis kommen.) Selbstverständlich hat das Spiel der Lichter auch im Film Ruttmans, der einen Tag im Leben der Großstadt von der Morgendämmerung bis spät in die Nacht zeigt, eine eigene Choreographie – dies wird in seiner Kritik der Ruttmanschen *Symphonie* auch von Lajos Kassák sehr plastisch in Text zurückverwandelt. Und was Kassák über das Faszinosum dieses Films schreibt, charakterisiert Rejtós Schreibweise ebenfalls: „Das Publikum [...] hatte das Gefühl, inmitten der Bildkomposition zu stehen, teilzuhaben am riesigen, tausendfältigen Leben.“¹⁰ Der Unterschied zwischen Rejtós Text und dem zeitgleichen Stummfilm besteht in der dynami-

⁸ Márai, Sándor: *Bekenntnisse eines Bürgers*. München: Piper, 2000, S. 245.

⁹ Vgl. Kracauer, Siegfried: *Straßen in Berlin und anderswo*. Berlin: Arsenal, 1987, S. 45f.

¹⁰ Kassák, Lajos: *Az abszolút film*. Walter Ruttmann: Berlin. *A nagyváros szimfóniája*. In: *Nyugat*, Dezember 1927.

schen Geräuschkulisse, man könnte fast sagen, das Buch habe eine eigene Tonspur. Die U-Bahn rattert, die Viadukte dröhnen, von überall rollen Radiowellen heran, es wird unentwegt geklingelt und gehupt, die ganze Stadt donnert, schreit und heult. Nach dem Einstieg in ein Auto vervielfachen und differenzieren sich die auch bis dahin dominanten Toneffekte:

Inzwischen willst du zweimal aus dem Auto springen, einmal als es vier Millimeter von einer Straßenbahn entfernt stehenbleibt und die Bremsen an allen vier Reifen quietschen, ein zweites Mal, als es zwischen zwei Autos durchhuscht, so dass du hinter ihrer Kühllhaube den Motor keuchen hörst (11).

Insgesamt wirkt dieses Kapitel, als ob es vom Theater- und Kinogeher Rejtő aufgrund seiner Kunsterfahrungen, besonders der eingehenden Beschäftigung mit der Neuen Sachlichkeit, konzipiert worden wäre. Wie er bereits am Anfang des Kapitels resümiert: „Berlin ist das Embryo der späten Zukunft, im Zeichen einer neuen, das Gestern verdrängenden Sachlichkeit konstruiert. Es ist erbarmungslos desillusioniert, real und riesig“ (8). Auch an späteren Stellen des Buches ist öfters davon die Rede, dass im Gespräch mit den Freunden die Möglichkeiten der neuen Stilrichtung erwogen werden.

Die Sachlichkeit Rejtős ist von einem eigenwilligen Charakter. Denn es ist sicherlich nicht falsch, sie mit der zeitgleichen Stilrichtung in Verbindung zu bringen, aber man hat trotzdem das Gefühl, dass diese Sachlichkeit eine persönliche Attitüde des Autors ist, die durch verschiedene Gattungen, unterschiedliche Textqualitäten und Themen hindurch konstant bleibt, und aus der mal eine nüchterne Diagnose, mal eine umwerfende Burleske entsteht. Das einleitende Kapitel trägt alle Merkmale der Neuen Sachlichkeit – auch das und nicht nur sein filmischer Charakter macht ihn mit Ruttman verwandt. Die horizontale und vertikale Gliederung des Raumes, die häufige Aufzählung, die die Wirklichkeit zu gedrängten Bildern montiert, die Gleichzeitigkeit der verschiedensten Sinneseindrücke. In genauen, einprägsamen Beschreibungen und sachlichen Analysen erstehen die verschiedenen sozialen Schichten, menschlichen Charaktere, Taktiken und Überlebensstrategien, die unterschiedlich geprägten Stadtviertel. Es ist eine Eigenart des Buches, aber vielleicht könnte man sagen, die Hauptquelle von Rejtős Erfolg überhaupt, dass er sich noch den komischsten Gestalten, den extremsten Lebenssituationen und Verhaltensweisen mit einer bewundernswerten Unbefangenheit nähert. Es ist eine Attitüde, in der sich die Akzeptanz des Gegebenen mit keinem falschen Romantizismus, keiner Sentimentalität oder keinem falschen Mitgefühl paart, die

aber trotzdem nicht gefühllos ist. Wenn es eine Sachlichkeit von moralischem Belang gibt, dann ist sie gerade in dieser Attitüde zu finden.

Das Berliner Buch zeigt sich nur in dieser Hinsicht einheitlich. Wie auch Katalin Varga im Nachwort resümiert, „sind die einzelnen Kapitel im Hinblick auf ihre Gattung, Gliederung und Textqualität sehr unterschiedlich“.¹¹ Man findet neben den überwiegend erzählerischen Passagen auch humoristische Szenen, die auf einer Kabarettbühne aufgeführt werden könnten, die für Rejtő so charakteristischen schlagfertigen Dialoge und die unkommentierte Wiedergabe von philosophischen Kneipengesprächen. Einer der Höhepunkte des Berliner Buchs ist sicherlich die Beschreibung einer auf der Straße verbrachten frostigen Nacht, in der die nüchterne Analyse von körperlichen Zuständen in der Eiseskälte und ein innerer Monolog von Gedanken und Visionen in der Art eines Schnitzler einander abwechseln. Das Memoire ist beispiellos unter den literarischen Dokumenten des Berlin-Erlebnisses ungarischer Autoren, da Rejtő aus einer Perspektive auf das Berlin der glänzenden und chaotischen Zwanziger Jahre blickt, die keinem anderen Autor zuteilwurde: von der Kehrseite der bewunderten Stadt, aus einer Welt von Verbrechen, Ausgeliefertsein und Hoffnungslosigkeit. Der aus einer liebevollen kleinbürgerlichen Familie stammende Rejtő, der sich laut Aufzeichnungen am Anfang immer zu seiner Mutter zurücksehnte, hätte diesem aufreibenden Abenteuer jederzeit ein Ende setzen können, denn er war weder ein politischer, noch ein Wirtschaftsemigrant (obwohl seine Familie dauernd mit finanziellen Schwierigkeiten kämpfte). Aber die Erfahrungen haben seine Entschlossenheit nur gestärkt, er nahm sich vor, wie er schreibt, „hartnäckig in den Tang zu steigen“ (13).

Trotz der plastischen Beschreibung von Abstieg, Elend und gelegentlicher körperlicher Arbeit stellt es sich heraus, dass der Kampf ums Überleben in Wirklichkeit in einer anderen Sphäre ausgetragen wurde: in der Sphäre des Lesens und Schreibens sowie des alltäglichen kunsttheoretischen und philosophischen Austauschs unter Freunden. Diese bunt zusammengewürfelte Gesellschaft bestand aus Dichtern, Komponisten, Artisten, einer bulgarischen Kommunistin, einem Medizinstudenten, einem jüdischen Hausierer mit Magenleiden, einem fanatischen Naturisten, aus genialen Erfindern und sonstigen wechselnden Mitgliedern. Auf Leben und Tod aufeinander angewiesen und permanent zusammen: Diese Verhältnisse setzen jeder noch so tiefen menschlichen Sympathie zu, und in der Charakterisierung dieses Emigrantenklubs

¹¹ Varga, Katalin: Nachwort. In: Rejtő, i.m. 247.

geht Rejtő ähnlich schonungslos wie z.B. Andor Németh vor, wenn dieser über den Stammplatz ungarischer Emigranten Folgendes schreibt:

Wir sind einander überdrüssig wie Gefangene oder Verdammte, aber wir können ohne einander nicht existieren. Selbst wer abspringt und sich ein Zuhause schafft, erscheint in kürzester Zeit wieder in unserem Kreis, verschämt und niedergeschlagen, und nimmt seinen alten Platz ein. Dieser Teufelskreis, dieses Berliner Purgatorium heißt Café Nürnberger.¹²

Trotz häufiger Resignation sind aber diese Kneipen und Cafés sehr wohl auch geistige Werkstätten. In Rejtős Buch erfinden die Mitglieder dieses Kreises die Technik des Tonfilmes und der Stegreifbühne, sie schmieden Pläne zur Bekämpfung von Hollywoods Alleinherrschaft. Und in diesen Gesprächen kristallisiert sich, wie Rejtő schreibt, „auch eine etwas verworrene, aber neue Vorstellung von Literatur“ (83) heraus. Es gab also auch eine unsichtbare, beinahe unterirdische Sphäre des geistigen Lebens von Berlin, mit dem gleichen Welterlösungsanspruch wie in den höheren Kreisen. In dieser Sphäre war man genauso beschlagen in den neuesten kulturellen Tendenzen und nicht weniger anspruchsvoll in deren Auslegung. Diese Emigranten kamen an fast alle ersehnten Produkte der Kultur heran, mithilfe von Freikarten, in den Cafés ausgelegten Zeitschriften, mit einem Journalistenausweis aus Budapest, oder wenn es nicht anders ging, mit Erfindungskunst. Die Aufzeichnungen von Rejtő berichten u.a. von hitzigen Diskussionen darüber, ob in der Aufführung des neuesten Stückes von Ernst Toller die sogenannte Normalszene akzeptabel, ob die Regiearbeit von Erwin Piscator zukunftsweisend genug gewesen oder doch lieber Leopold Jessner als der bedeutendere Regisseur anzusehen sei. Es werden lange Kontroversen darüber geführt, warum das Denken der Menschheit heute an einem Scheideweg stehe, welche Vorzüge das mechanisierte Leben habe und ob die Kunst imstande sei, eine nüchterne, nützliche Arbeit ohne Posen, Neurasthenie und Exklusivität zu leisten. Rejtő liest Schopenhauer und Zola, Hamsun und Ibsen, buddhistische Philosophie und zeitgenössische deutsche Autoren, verweist u.a. auf Karinthy, mit dem ihn später eine enge Freundschaft verbinden wird, und vor allem ist Endre Ady sein geistiger Weggefährte in der Fremde.

Dieser Erzähler und Hauptfigur ist freilich ebenso sehr eine von Rejtő konstruierte Gestalt, in dessen Geschichte auch Geschichten von anderen

¹² Németh, Andor: A nürnbergi kávéház. In: *Egy berlini lány. Magyar írók berlini novellái (és publicisztikai írásai)* [Eine Frau aus Berlin. Ungarische Schriftsteller über Berlin]. Budapest: Noran, 2002, S. 144f.

Menschen und anderswo gemachte eigene Erfahrungen des Autors einfließen. Wie sehr das der Fall ist, erfährt man durch einen Einblick in seinen vom Umfang her nicht gerade großen Nachlass. Hier findet man auch andere Textvarianten des Berliner Buches, in denen die eine oder andere Story eine ganz andere Richtung nimmt, Fragmente, die mit anderen Helden operieren oder aber stilistisch vom Rest abweichen. Da jedoch jedes Memoire als fiktiv zu bezeichnen ist, hindern uns diese Feststellungen keinesfalls daran, in den Berliner Abenteuern Rejtős u.a. das Erlebnismaterial zu sehen, das zum Schreiben seiner späteren Bücher unerlässlich gewesen sein musste. Diese Erlebnisse, die der Erzähler, wie er schreibt, gerne einem wohlhabenden und von solchen Abenteuern verschonten Freund mitteilen würde, spornen zum Schreiben an. „Wie großartig wäre es“, notiert er,

diesen Leben nachzuforschen, die das Berliner Getümmel für einen Moment vor meinen Augen aus sich hinausschleuderte, um sie gleich wieder zu verschlucken, diese vielen seltsamen und rätselhaften Leben, die sich von Berlin aus in alle Gegenden der Welt verstreuten. Und wie leid er [der Freund] mir tut, dass er herkunftsbedingt nicht die Möglichkeit hatte, diese tiefsten Wege des Lebens zu gehen, wovon freilich jeder gutmütige Mensch verschont bleiben sollte. Aber meine Erlebnisse würde ich nicht für tausend Millionen hergeben, wiewohl ich sie nicht für zweitausend Millionen nochmals durchmachen würde. Aber ich werde es wohl weitermachen müssen, vielleicht sogar umsonst, denn die Natur wird oft auf eine primitive Weise persönlich.¹³

¹³ Rejtő, a.a.O., S. 31.

Eszter Pabis

**KULTUR, KÖRPER, KÜHE – DEMONTAGEPROZESSE
IN BEAT STERCHIS „BLÖSCH“¹**

Der Fremde, der im Gegensatz zu dem Wandernden heute kommt, und morgen nicht geht, sondern bleibt, und an einem Ort fixiert ist, wohin er nicht von vornherein gehört, vereint nach Georg Simmels bekannter Definition Wandern und Fixiertheit, Nahe und Entferntheit in sich (Simmel 1992: 764). Simmel beschreibt in seiner *Soziologie* die ambivalente Position des Fremden, sowie deren Konsequenzen: seine „Freiheit“ und „Objektivität“ hier in engem Zusammenhang mit Bewegung, Mobilität, also Migration. Der Arbeitsmigrant stellt also einen typischen Fall des Fremden dar und sein Status – so das Ergebnis aktueller soziologischer Untersuchungen – ist auch ein besonderer: Der Gastarbeiter, der sich als „Gast“, also provisorisch in einem Land aufhält, bleibt den Minderheiten ähnlich der eigenen Kultur verhaftet (Sin 2002: 111). Immerhin ist er freier als die Einheimischen, und zwar nicht nur, weil er seiner ursprünglichen Intention nach einmal das Gastland verlässt, sondern auch,

¹ Der vorliegende Aufsatz entstand während meines Aufenthalts in Zürich im Rahmen des Eötvös Forschungsstipendiums des Ungarischen Staates im Jahr 2008. Die obige Studie ist Teil eines umfassenden Forschungsprojektes zum Thema Kulturelle und ästhetische Fremdheit in der Schweizer Gegenwartsliteratur. Historische und aktuelle Zugänge zu diesem Thema, die meinen Ausführungen methodologisch und theoretisch zugrunde liegen (wie u.a. der Ansatz der kulturwissenschaftlichen Xenologie, Waldenfels' Phänomenologie des Fremden und die Theoreme von Bhabha oder Gadamer), können hier nicht detailliert diskutiert werden. Eine weitere Interpretation des Romans findet sich mittlerweile in der folgenden Publikation: McGowan, Moray: Milch, Migration, Mythos. Beat Sterchis Roman *Blösch* (1983). In: Barkhoff, Jürgen & Heffernan, Valerie (Hrsg.): *Schweiz schreiben. Zur Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur*. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 2010, S. 269-282.

weil er „die Verhältnisse vorurteilsloser [übersieht] [...] sie an allgemeineren, objektiveren Idealen [misst]“ und „in seiner Aktion nicht durch Gewöhnung, Pietät, Antezedentien gebunden [ist]“ (Simmel 767). Der Fremde aber, der die automatisierten Eindeutigkeiten der heimischen Welt skeptisch wahrnimmt, entfremdet sich auch von sich selbst, nimmt auch die eigene, bedrohende Fremdheit wahr: die Reversibilität der Eigen- und Fremderfahrungen, dieser Chiasmus ist laut Waldenfels’ Phänomenologie des Fremden ein Grundzug des Verhältnisses vom Eigenen und Fremden.²

Die Geschichte des spanischen Gastarbeiters Ambrosio, des Protagonisten von Beat Sterchis Bestseller-Roman *Blösch* (1983), illustriert die obigen Merkmale der Fremderfahrung hervorragend. Durch den fremden Blick wird das unreflektiert angenommene, jedoch zur Phrase gewordene christlich-humanistische Selbstverständnis des europäischen Abendlandes, zusammen mit weiteren Selbstverständlichkeiten des schweizerischen nationalen Diskurses subvertiert. Im Text werden ferner kulturelle Grenzerfahrungen (Geburt, Leben, Tod), die Verfremdung von dem scheinbar bekannten Eigenen thematisiert, die Austauschbarkeit des Fremden und Eigenen, des Gastarbeiters und des Einheimischen, des Menschen und des Tiers wird auch entdeckt. Die zentrale Strategie dabei heißt *Zerstückelung*: im konkretesten Sinne des Wortes (der Schauplatz eines wesentlichen Teiles des Romans ist ein Schlachthof) und auch im narratologischen Sinne: der Roman operiert mit einer Vielzahl von Perspektiven, der Narrator wechselt stets, und sprachlich ist der Text auch hybrid, polyphon.³ Auch optisch sichtbar (oder fremd) gemacht werden die kursivierten fachsprachlichen Zitate, die groß gedruckten Markennamen gewisser Produkte, die schriftlich verfremdeten schweizerdeutschen, bernisch gefärbten Ausdrücke, das Gastarbeiterdeutsch, Fluchen und Slang, und vor allem die spanischen, italienischen, französischen Sätze. Die Demontage betrifft aber nicht nur die Kuhleiber und die Perspektive, die Erzählinstanz oder

² Nach Waldenfels ist das Verhältnis von dem Fremden und dem Eigenen ein Ineinander, eine Verflechtung: „Eigenes und Fremdes könnten sich nicht *voneinander* absetzen, wenn sie nicht schon auf mannigfache Weise *ineinander* verwickelt, verschränkt, oder verflochten wären. [...] Die Verflechtung von Eigenem und Fremdem kann man als *Chiasmus* oder *Chiasma* bezeichnen. [...] Das Fremde beginnt im Eigenen und nicht außerhalb seiner.“ (Waldenfels, Bernhard: *Studien zur Phänomenologie des Fremden 2. Grenzen der Normalisierung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998, S. 180).

³ Zur Verwendung der Begriffe Polyphonie und Hybridität in dem obigen Kontext vgl. u.a.: Pabis, Eszter: Anmerkungen zur literarischen Polyphonie und zur sprachlichen Hybridisierung in der deutschsprachigen Prosa der Schweiz nach 1945. In: Kovács, Kálmán (Hrsg.): *Ideologie der Formen*. Frankfurt a. M. et al: Lang, 2006. S. 115-135.

die Sprachlichkeit des Textes, sondern auch die Natur, das Funktionieren der Sprache als solche. Dieser wird nämlich eine stumme, nonverbale Körperlichkeit, Sinnlichkeit (wie jene des sprachlosen Spaniers, der geschlachteten Tiere) gegenübergestellt, und die „toten“ Metaphern werden stets buchstäblich genommen, „lebendig“ gemacht, remotiviert. Dadurch begegnet der Leser immer wieder einem Gegensatz von Semiose, Sinn(haftigkeit), Alltagssprachlichkeit, erzählerisch-sprachlicher Darstellbarkeit und von Performativität (des unmittelbar erfahrenen Körpers und der Sprache in den Grammatikalisierungen der Metaphern, den Fluchwörtern, den Wortneubildungen). *Kultur* (die Sprache, das christlich-humanitäre Selbstverständnis, die Vorstellung der mit sich identischen Nationalkultur), *Körper* (auch die menschlichen) und die *Kühe* (die Schlachthof-Thematik) erweisen sich also im Text als metaphorische Spiegelungen voneinander und fallen gegenseitig gewisser Grenzverletzungen, einer Demontage, einer Zerstückelung zum Opfer – am Schlachthof, in der Redevielfalt, in den Sprachspielen und im Perspektivwechsel.

Die Fremdheitsproblematik ist bereits in den Paratexten des Romans einkodiert: im Anhang befinden sich – die Linearität des Leseprozesses herausfordernd – Worterklärungen, die die Fremdheit der schweizerdeutschen Ausdrücke und der mundartlichen Formen aufheben sollen, die unzählig häufig verwendeten fremdsprachlichen, vor allem spanischen Einsprengsel aber nicht verständlicher machen. Der Titel ist auch ein schweizerisches Wort, dessen Bedeutung in einem Motto erklärt wird, das den späteren fachsprachlichen Einschüben ähnlich kursiv gedruckt ist und die Perspektive eines nicht-verstehenden, außerhalb des Kollektivums stehenden Lesers erfahren lässt: „...kam in ihren Ställen aber einmal ein ganz und gar ungeschecktes Kalb zur Welt, so gaben sie ihm für sein strohrotes Fell den Namen ‚Blösch‘“ (Sterchi 1985: 5). Die Farbe *rot* erweist sich im späteren als eine zentrale Metapher des Textes: nicht nur die Leitkuh Blösch hat ein ungeschecktes strohrotes Fell, Rot ist auch die Farbe des roten Lichts im Verkehr und der Arbeiterbewegung, die beide auf den Widerstand der Schlachthofarbeiter am Romanende hinweisen.⁴ Selbstverständlich ist aber Rot primär die Farbe des Bluts, das in den Schlachthofkapiteln allgegenwärtig ist und die brutale Dialektik von Leben und Tod verkörpert. So der Ich-Erzähler (ein Lehrling unter den Schlachthof-

⁴ Elsbeth Pulver macht auch auf diese Analogie aufmerksam: Blösch ist rot im Fell, aber auch ein Unfriedensstifter, der sich der Verarbeitung und Verwertung genauso verweigert, wie die Arbeiter sich der Arbeit. (Pulver 2005: 62-63). Irene Weber-Henking erwähnt in demselben Kontext noch das Rot der Geranien am Bauernhof (Weber-Henking 1999: 243) und somit den Hinweis auf die Gattung Bauernroman.

arbeiten): „Und ich rühre Blut. / Wie rot es ist. Lebendig rot und tot. [...] Kälberblut färbt den Aufschnitt außen rot. / Kälber verbluten nicht, die tröpfeln zu Tode. / Abhauen möchte ich. / Weg.“ (ebd. 278). Neben diesen semantischen Ambivalenzen des Bedeutungsfeldes liefert das Wort zu unterschiedlichen Grammatikalisierungen Anlass. So bezieht sich das Wort *Blutbad* auf konkretes Heruntertauchen der Schlachthofarbeiter in der Tötebucht, das sogar mit der christlichen Taufe in Beziehung gebracht wird: die Männer werden „rot getauft“ (ebd. 381). Hier wird die symbolische Bedeutung des von Sünden rein waschenden Wassers buchstäblich genommen, konkretisiert. Ein weiteres typisches Beispiel für den narrativen Umgang mit der Farbe rot ist die folgende Stelle, wo der erwähnte Ich-Erzähler, der tagsüber im Inneren der Kuhleiber wühlt und daher nur Blut um sich sieht und an der Außenwand der Großviehslachthalle einen mit Blut verschmierten Stier erblickt, sich ins Innere seines Körpers zurückzieht: „Ich drücke mit den Zeigefingerrücken gegen die geschlossenen Lider. Sterne leuchten auf und fallen. Quadrate, schachbrettartig, Kreise, wirbelnd: Ich habe ein eingebautes Kaleidoskop. Verstärke ich den Druck der Finger, wird alles rot. Leuchtfiguren. Ein Formenreservoir.“ (ebd. 351-352). Hier nimmt der Erzähler die Metaphorik des Phraselogismus ‚rot sehen‘ wörtlich, und zwar wird die Farbe rot nicht nur auf das konkrete Blut der geschlachteten Tiere bezogen, sondern auch auf die eigene Körperwahrnehmung. Der Leser erfährt an dieser Stelle die erwähnte Analogie zwischen der Zerstückelung der Sprache, dem „Kuhdemontageprozess“ (ebd. 200) und dem gespaltenen Verhältnis zum eigenen Körper.

Nicht nur der Titel und der Umgang mit der darin implizierten Farbe Rot deuten auf die Fremdheitsthematik und die damit verbundenen erzählerischen Strategien und sprachlichen Merkmalen des Textes hin, sondern auch die allererste Szene, die die Austauschbarkeit der Eigen- und Fremderfahrungen im Blick des Fremden entdeckt. Der Text fängt mit der Ankunft des spanischen Ambrosios, des neuen Melkers am Bauernhof der Familie Knuchel im schweizerischen Dorf Innerwald an. Das erste Kapitel wird retrospektiv erzählt, d.h., aus einer zeitlichen Ferne wird auf die Ankunft, die Bewältigung der räumlichen Ferne erinnert. Dieser Anfang fällt mit dem Ende merkwürdig auch zusammen, denn bereits im ersten Abschnitt wird dem Leser bewusstmacht, dass Ambrosio seine (spätere) Arbeit am Städtischen Schlachthof kündigt. So der erste Satz:

Viele Jahre danach, als er sich eben zum letzten Mal auf die Fußspitzen gestellt hatte, um seine Karte für immer in den Schlitz Nr. 164 des Stempelkartenfächerkastens am Eingang zum

Städtischen Schlachthof zurückzuschieben, da erinnerte sich Ambrosio an jenen fernen Sonntag seiner Ankunft im wohlhabenden Land (Sterchi 1985: 7).

Die Perspektive des Fremdarbeiters beeinflussen die geläufigen Klischees über die Schweiz: das Land ist vermehrt als „das wohlhabende Land“ (ebd. 7, 11, 23), die Stadt als „die schöne Stadt“ (ebd. 328) bezeichnet. Ambrosio nimmt alles als riesengroß, überdimensioniert wahr. Blösch, die Leitkuh ist die größte, stärkste, die er je gesehen hat: „Was tut sich in den Schädeln? In diesen großen Schädeln an diesen großen Leibern! Como elefantes de grandes. Daß die Kühe groß seien, riesig, unglaublich riesig, genau das würde er nach Hause schreiben“ (ebd. 83). Als Grund dafür, dass Ambrosio „allem Überdimensionierten, allem zu hoch Gewachsenen mit Vorsicht und Misstrauen“ begegnet, wird angegeben, dass er ein „kleiner Südländer“ ist (ebd. 104). Ambrosio wird nämlich nicht nur mit einem fremden Land konfrontiert, sondern auch mit dem fremden Blick der Einheimischen, in deren Augen er als klein erscheint, die seinen Namen nicht aussprechen können und die den auf dem Dorfplatz ausgestellten fremden Mann verstummt anstarren (ebd. 7). Durch diesen „fremden Blick“ des ihm gegenüber stehenden Kollektivums kommt er zu einem besonderen Selbst- bzw. Fremdbewusstsein:

Ambrosio stand da und konnte sich nicht rühren, er konnte auch keine Zigarette drehen: Wie gelähmt sah er sich selbst gegenüber. Alles an ihm hatte einmal eine drohende Eigenart angenommen. Er fühlte seine millimeterkurz geschnittenen Haare rund um die Glatze auf seinem Kopf, er fühlte, dass seine Haare schwarz waren. Er roch seinen eigenen Schweiß. [...] Zum ersten Mal in seinem Leben wusste er, dass er klein, fremd und anders war (Sterchi 1985: 8).⁵

Diese Erfahrung der Selbstentfremdung, die auch den symmetrischen Charakter des Begriffspaares *fremd* und *eigen* entdeckt, erfolgt durch die Konfrontation mit der Perspektive der Anderen, die aber nicht nur Ambrosio verinnerlicht oder übernimmt: Auch der Leser erfährt diesen Perspektivwechsel, der Erzähler berichtet nämlich später immer wieder nicht mehr von Ambrosios Standpunkt aus, sondern auch in der Perspektive der Innerwäldner. Für sie erscheint Ambrosio als „kurzbehoste[r] Kauz“, der „unsicher wie ein Entlassener vor dem Gefängnistor“ (ebd. 9, 8) steht: „das ist dem Knuchel sein Spanier“ (ebd. 9).

⁵ Die Szene wird im Vergleich von Original und Übersetzung auch von Irene Weber-Henking bezüglich der Fremdheitserfahrung und der Selbstentfremdung analysiert (Weber-Henking 1999: 244-245).

Ambrosios Fremdheitserfahrung, seine Selbstentfremdung bedeutet nicht nur, dass aus dem Subjekt des Sehens im „orts- und zeitlosen Zwischenraum“ ein eigenes Sehobjekt wird (Weber-Henking 1999: 244). Ambrosios Wahrnehmung ist schon hier, von Anfang an von einem sprachlichen Unvermögen bestimmt, das sich nicht darin erschöpft, dass Ambrosio nicht Deutsch kann und nicht versteht, warum über ihn gelacht wird. Vielmehr wird hier auch auf eine nicht-sprachliche Wahrnehmung, eine vorgestellte Wirklichkeit hingewiesen: „Nichts regte sich. Ein Film war steckengeblieben; der Ton war ausgefallen, nur das Wasser im Dorfbrunnen plätscherte weiter“ (Sterchi 1985: 8). Das Gegenüber der „objektiven“, sprachlich erfassbaren Wirklichkeit und der inneren, nicht-sprachlich konstruierten Wirklichkeit der Figuren erscheint auch später im Text und ist auch auf die Demontage, die Subversion der Mitteilungsfunktion der Sprache zu beziehen. Ambrosio „sprach wiederholt von Innerwald, vom Knuchelhof, wie von etwas Unwirklichem, wie von einem Traum“ (ebd. 364) und „[setzte] träumend [...] seine Reise ins Innere des wohlhabenden Landes fort“ (ebd. 21).

Der chiasmische Charakter der Fremderfahrung, das Unvermögen der sprachlichen Verständigung und Wahrnehmung, die verstärkte Intensität der körperlichen Anwesenheit, Unmittelbarkeit, der eigenen Körperempfindung sind nicht nur in die Ausgangssituation „hineinkodiert“, sondern sie sind auch mit den beiden anderen „Protagonisten“ des Romans zu verbinden: mit der Kuh Blösch und dem Lehrling am Schlachthof, dem Ich-Erzähler der Kapitel 2, 4, 6, 8, 10 und 12. Der Ich-Erzähler der Schlachthofkapitel ist der Hauptfigur der Knuchelhofkapitel sehr ähnlich, auch, wenn sprachlich die beiden Textteile sich wesentlich unterscheiden. Er ist Ambrosio ähnlich sprachlos, stumm, nicht aber wegen der Fremdsprachigkeit, sondern infolge einer allgemeinen Sprachskepsis („Lange vor dem ersten ICH ist Schluß, fertig, kein Wort rutscht mir die Kehle hoch: ich bleibe stumm“ – ebd. 55). Nur im Traum, als Gedankenspiel riskiert er die Revolte, den Aufstand, den Ambrosio schließlich verwirklicht: er verlässt den Schlachthof, da er im Gegensatz zu den Einheimischen ungebunden ist, sich frei bewegen kann, wodurch er auch seinen Fremdarbeiterstatus verliert. Schlussendlich flieht zwar auch das Erzähler-Ich vom Schlachthof, und geht ins Kino, das seinen Ausstieg nicht nur jeglichem Pathos beraubt, sondern auch auf die Rolle der Wirklichkeit konstruierenden Wahrnehmung und Vorstellung aufmerksam macht, die auch dem Sprachlosen zuteil wird. Das inmitten der Schlachthofarbeiter beinahe ohnmächtige Ich spricht nämlich von einer „Großleinwand in [s]einem Schäd- del“, einem „Privatkino“ (ebd. 55), wo sich seine Wünsche erfüllen. Er ist sich

sogar der Spannung, des Widerspruchs zwischen der „äußeren“ Realität und der inneren bewusst: „Meine Umwelt: Kühe, Därme, Drüsen. / Und innen Kinobilder“ (ebd. 341). Die Selbstentfremdung des Ich-Erzählers infolge der Disloziertheit, die Infragestellung der eigenen Identität entspricht genau Ambrosios Erfahrung im „wohlhabenden Land“, so die Erkenntnis des Lehrlings: „Ich bin kein Feigling. Bin ich ein Feigling? Ein Fremdarbeiter im eigenen Land, das bin ich.“ (ebd. 230). Hier wird die Analogie des Schlachterlehrlings und von Ambrosio wörtlich erwähnt, und die oben erwähnte Infragestellung auch mit dem Wechsel der Satzmodalität markiert – an einer anderen Stelle sieht sich das Ich als „Zuschauer [s]einer selbst“ (ebd. 201), wie Ambrosio auf der ersten Romanseite „einem neugierigen Publikum ausgeliefert“ ist, nachdem der Postbus „wie ein gelber Theatervorhang“ vor ihm weggeschoben wurde (ebd. 7). Ambrosio kommt später zu einer ähnlichen Selbsterkenntnis, wie der Lehrling, der sich als Fremdarbeiter definiert, wo ihm bewusst wird, dass Blöschs ausgemergelter Leib sein eigener Leib war.

Diese spätere Gleichsetzung von Blösch und Ambrosio wird ebenfalls am Romananfang schon angedeutet. Die Grenzerfahrung, die Ambrosio macht, das Passieren konkreter räumlicher Grenzen, was aber auch die Grenzziehung zwischen dem Eigenen und dem Fremden verändert, wird bereits bei der Schilderung der Reise wie eine Geburt (Rückkehr in den Mutterleib) beschrieben: Ambrosio wurde vom Verlangen ergriffen, „dem Fahrer Halt! Halt! zuzurufen, sich gleich wieder zurückzuführen lassen, zurück durch die Tunnels, zurück über die Berge, nur zurück ans Licht seines eigenen Dorfes in Coruna“ (ebd. 7). Die Grenzerfahrung der Geburt ist aber auch eine Mensch und Tier verbindende Erfahrung der Dialektik von Leben und Tod, des „Mysteriums“ des Lebens, das das Innere des Körpers mit dem Leben „draußen“ verbindet. In der gleichen Nacht, in der Ambrosio in Innerwald ankommt, gibt Blösch einem Kalb (einem „Munikalb“) das Leben, das im Knuchelstall steht, „als hätte es schon immer dagestanden, im Gegensatz zu Ambrosio schien es sich auch wenig darüber zu wundern: Es war da. Hierher gehörte es“ (ebd. 23). Nicht von ungefähr wird auch später, in den Schlachthofkapiteln beschrieben, wie nach dem Schlachten die Blösch-Gebärmutter geöffnet wird und der Fötus weiter verarbeitet wird – der Gegensatz zur kontrapunktisch gesetzten Knuchelhof-Szene (ebd. 267)⁶, oder der groteske Hinweis auf Ambrosios erwähnte Reise ins Innere bedürfen wohl keiner weiteren Erklärung.

⁶ Ähnlich kontrapunktisch strukturiert sind die folgenden Ereignisse, Szenen in den Knuchelhofkapiteln und den Schlachthofkapiteln: das Schlachten, die Deckung von Blösch (Sterchi 1993: 166-177, vgl. die Beschreibung der künstlichen Besamung (Ster-

In der Anfangsszene sind die behandelten Fremd- und Selbsterfahrungen wie in einem metaphorischen Spiegel, oder als Vorwegnahme späterer Analogien und narratologischen Strategien verdichtet. Die ihnen zugrundeliegende Fremdheit bestimmt die Handhabung der Sprache im Roman. Die Sprache wird in jedem Romankapitel, auf Schritt und Tritt den Kuhleibern ähnlich zersetzt und dem Körper ähnlich, in ihrer „Körperlichkeit“, also nicht in der Mitteilungs- oder Beschreibungsfunktion, sondern performativ verwendet (Fluchworte, lautmalerische Ausdrücke, Neologismen). Die narrative Struktur des Textes ist bestimmt durch die Verschiebung der zeitlichen Ebenen (die 2., 4., 6., 8., 10, und 12. Kapiteln spielen nach den 1., 3., 5., 7. und 9. Kapiteln), die zusammen mit dem Wechsel der Schauplätze (Knuchelhof und Schlachthaus) und der Erzähler erfolgt. In den Bauernhofkapiteln wird in dritter Person erzählt, in den Schlachthauskapiteln meistens in der ersten Person. Die Perspektive ist auf dem Knuchelhof meistens jene von Ambrosio; in erzählter oder erlebter Rede werden seine Gedanken (zum Teil auf Spanisch) zitiert:

»Pues estamos aquí, caramba«, dachte er [Ambrosio], und als er mit dem Koffer etwas unsicher die Böschung hinunterschwangte, spürte er, wie sich seine Sinne zuspitzen, wie ihn eine Fülle von Eindrücken überwältigte.[...]Kaum hatte er den Hof betreten, lag er schon rücklings im Staub am Boden unter einem Sennenhund, der mit einer Waschlappenzunge versuchte, ihm den Schnurrbart aus dem Gesicht zu lecken. »Caramba! Vaya perrazo! Si es como una vaca«. Ambrosio wehrte sich verzweifelt (Sterchi 1985:16-17).

Wie erwähnt, die Fremdheit der spanischen Sprache wird nicht aufgehoben, denn wegen des figurenbezogenen Standpunkts des Erzählers versteht der Leser Ambrosios Worte nicht, wie es auch sowohl für den Leser, als auch für Ambrosio völlig unklar bleibt, was Feldmauser in der Wirtsstube mit den Mäuseschwänzen anfangen will, oder wer die „schenkelstarke Frau“ sei, der Ambrosio beim Radfahren begegnete (ebd. 109). Ebenso bleibt verschwiegen, was zwischen den Knuchelhofkapiteln und den Schlachthauskapiteln Blösch alles passiert ist, worin der Grund für ihre Verwandlung von einer Leitkuh in ein heruntergekommenes Wrack besteht. Genauso häufig ist aber der Bauer, Knuchel selbst die fokussierte Figur, seine Gedanken werden zitiert, nun

chi 1985: 176), oder die Funktion des Tierarztes, der Blösch auf dem Knuchelhof heilt (Sterchi 1985: 77), im Schlachthaus aber mit Kadavern zu tun hat. Das Melken (das Knuchel mit der Hand tun lässt, im Gegensatz zu den anderen Bauern, die eine Melkmaschine bedienen) hat auch den Kontrapunkt auf dem Schlachthof: der Mutterkuh müssen die Euter aufgeschlitzt werden, damit die Milch herausfließt (Sterchi 1985: 76).

signalisieren den Wechsel der Perspektive auch die Helvetismen: „Er [Knu-
chel] lauschte dem fetter werdenden Zischen im sich füllenten Gefäß. »Das ist
Musik, oder nicht?« flüsterte er unter Meye durch Ambrosio zu.[...] Wenn nur
der Käser hier wäre, der Plagöricheib, hier könnte er vielleicht noch etwas ler-
nen, dachte er“ (ebd. 37). Manchmal seitenlang zitiert werden aber auch die
Gedanken anderer Figuren, so z.B. von Dr. Wyss oder von dem Schlachthof-
arbeiter Buri (ebd. 210-211, 341-350). Das personale Erzählen wird aber im-
mer wieder von der Stimme eines auktorialen Narrators unterbrochen, der
augenscheinlich einen übergeordneten, äußeren Blick auf die Diegese hat: Un-
zählig viele intradiegetische Geschichten erhöhen noch die Vielfalt der Stim-
men und Perspektiven im Text: erzählt werden Witze, oder auch die komplet-
ten Lebensgeschichten der Schlachthofarbeiter Buri, Rötliberger und Gilgen.
Zudem ist der Text auch intertextuell stark kodiert: auf die „Wiederbelebung“
der Gattungen Bauernroman und Arbeiterroman wurde in zahlreichen Rezen-
sionen hingewiesen⁷. Die Dorfgeschichten Gotthelfs⁸ werden auch einigerma-
ßen „wiederbelebt“ im Roman, in dem Sinne, dass das Dorf als Schauplatz
auch bei Sterchi mehr als eine geographische, räumliche Kategorie ist und als
zusätzlicher Bedeutungsträger fungiert. Wesentlicher ist aber jene Tradition
von Gotthelfs Erzählkunst, die Sterchi deutlich fortsetzt, nämlich, die sprach-
liche Hybridisierung: die verfremdende, aber für den narrativen Diskurs kon-
stitutive (also nicht mehr nur rein illustrative) Verwendung des berndeutschen
Dialekts.⁹ Explizit wird ferner auch auf Bertolt Brecht hingewiesen (ebd. 301):
nicht nur sein Gedanke über die Gleichsetzung des Viehs und des Arbeiters
als Objekte kapitalistischer Ausbeutung wird hier zitiert, sondern auch sein

⁷ Malcolm Pender nennt den Text einen Arbeiterroman, der die Unmöglichkeit eines
heutigen Bauernromans zum Ausdruck bringt (Pender 1990: 161), im Lexikon der
Schweizer Literatur wird der Roman als „Erneuerung des Bauern-Romans“ bezeich-
net (Walzer 1991: 410), Elsbeth Pulver spricht vom „letzten Bauernroman in der
Schweiz“, aber auch vom Fremdarbeiterroman und von einer Tiergeschichte (auch
nach ihr findet der Bauernroman den geschlachteten Tieren ähnlich auf dem
Schlachthof sein Ende: Pulver 2005: 58, 60). Beatrice von Matt betont, dass die Knu-
chelhofkapitel einen Bauernroman, die Schlachthofkapitel einen Arbeiterroman er-
geben (von Matt 1991: 80).

⁸ Dieser Aspekt, Gotthelfs Dorfgeschichten als Subtexte des *Blösch* blieb auch in der Se-
kundärliteratur nicht unbemerkt. Vgl. dazu u.a. Pulver 2005: 60-61 und von Matt
1991: 82.

⁹ Vgl. dazu den folgenden Satz aus Gotthelfs *Käserei in der Vehfreude* (1849): „Hansli Jo-
wäger war ein braver Mann, und Anne Bäbi, sein Weib, meinte es auch gut, aber uf sy
Gattig [auf seine Art]“, S. Müller 2007: 112.

Stück *Heilige Johanna der Schlachthöfe*.¹⁰ Die Brutalität der Schlachthofszenen, vor allem aber die Lebensgeschichte des Schlachthofarbeiters Buri, der als Schweizer (!) Gastarbeiter in den Schlachthöfen von Chicago sein Bein verliert, erinnern deutlich an die „Wirtschaftshandlung“, das Ausbeutungsmillieu in den Schlachthöfen und Viehbörsen von Chicago in Brechts Stück. Buri ähnlich zieht aber auch der Protagonist von Upton Sinclairs *The Jungle*¹¹ hoffnungsvoll in die USA, um nach langer Arbeitslosigkeit in der sog. Knochenmühle von Chicago zu enden (wo Tierknochen verwertet werden): die naturalistische Schilderung der Brutalität der Schlachtmaschine bei Sinclair erinnert nicht nur an Sterchis Beschreibung der Schlachthofarbeit, sondern auch an Döblins Schilderung der Totschlagsbuchten am Schlachthof in Berlin.

Die narratologische Komplexität des Textes blieb auch in der Sekundärliteratur nicht unbemerkt: Beatrice von Matt stellt nicht ohne Unrecht fest, dass die Perspektive „nicht konsequent genug durchgehalten“ sei (von Matt 1991: 81). Gewisse, nur für die Perspektive von Ambrosio, für die Wahrnehmung der Figur typische Ausdrücke kommen tatsächlich auch in der anderen Stimme des auktorialen Erzählers vor, so erscheint die Wendung „das wohlhabende Land“ auch in den kursivierten, also auch formal verfremdeten fachsprachlichen Zitaten und wissenschaftlichen Einschüben:

Wie ein richtiger Mörder war Karl Brugger dabei gestanden, und alle drei Stunden wird im wohlhabenden Land ein Werkstätiger getötet. Als Betriebsunfälle gelten Unfälle während der Ausübung einer dem Arbeitgeberbetrieb dienenden Tätigkeit innerhalb oder außerhalb des Betriebsareals (Sterchi 1985: 273).

Das Kapitel 11 stellt außerdem einen Sonderfall in der narrativen Struktur des Romans dar.¹² Die kursivierten Sätze sind nicht mehr die bisher gewöhnten fachsprachlichen Einsprengsel, sondern sie markieren eine völlig neue Stimme: Fragen, die sich auf Ambrosios Leben und Erfahrungen auf dem Schlachthof beziehen. Die Fragen könnten auch jene des Lesers sein, der hier das Wesentlichste über Ambrosios Leben als Schlachthofarbeiter erfährt, nachdem seine Arbeit am Bauernhof erzählt und das Schlachthaus am Rande der „schönen Stadt“ vor allem aus der Perspektive des Lehrlings als Schauplatz auch schon vorgestellt worden ist. Immerhin scheint aber der Befragter

¹⁰ Vgl. dazu Pulver 2005: 67.

¹¹ S. Sinclair, Upton: *Der Dschungel*. Berlin & Schlechtzenwegen: März, 1980.

¹² Dasselbe bezieht sich auch auf die Seiten 58-62, die keine Interpunktion enthalten. Das 11. Kapitel vergleicht Aeschbacher mit den Fragekapiteln in Joyces *Ulysses* (Aeschbacher 1997: 78)

die Antworten bereits schon zu wissen, auf jeden Fall weiß er viel mehr, als der „journalistisch“ sachliche, akkurate Stil der Fragestellung vermuten ließe („*Was fand Ambrosio bei den anderen komisch, nur um es nachher gleich zu halten?*“ – Sterchi 1985: 364). Diese offene Dialogizität bedeutet nicht nur einen Hinweis auf eine neue, populäre Gattung (nämlich das Interview) im architextuellen Gewebe des Textes, sondern sie lässt sich auch mit dem dialogischen Charakter des Verstehens verbinden, dessen Unmöglichkeit in Ambrosios Geschichte eine alltägliche Problematik darstellt und auch als Grund für seine Sprachlosigkeit zu betrachten ist.

Der perspektivischen, erzählerischen Stimmenvielfalt entspricht auch eine auffällige sprachliche Polyphonie im Roman: der Text besteht grundsätzlich aus schriftdeutschen Sätzen, die aber immer wieder von Ambrosios spanischen Äußerungen oder auch von der italienischen Sprache weiterer Fremdarbeiter (Luigi, Piccolo) unterbrochen werden. Nicht einmal die Sprache der „Einheimischen“ ist einheitlich: die Bauern und Arbeiter reden Schwyzerdütsch (und nicht selten auch einen Slang), das in der schriftdeutschen Sprache des Erzählens unvermittelt, verfremdet, die Mündlichkeit imitierend wiedergegeben wird:

Und den Negerfrauen haben sie jede Stunde mit Schmierseife die Hände gewaschen, die Fingernägel haben sie kontrolliert, vor jedem Schritt! Und üsi Chue bet Hose-n-au dr Stier e Chutte wenn mer das nid gloube witt so chasb i Stall ga gugge, und Rötliberger streckt die leere Feldflasche aus [...] (Sterchi 1985: 345).

Auf die Stimmenvielfalt innerhalb der schweizerischen Sprachsituation weisen auch die vielfältig verwendeten Höflichkeitsformeln hin: „Also dann, gute Nacht! Auf Wiederluegen allerseits, lebt wohl, also adieu, Fräulein!“ (ebd. 192). Auf der anderen Seite befinden sich im Romantext nicht nur fremd- und umgangssprachliche, die Mündlichkeit fingierende Formen, sondern auch fachsprachliche, wissenschaftliche Ausdrücke und Stimmen, in den erwähnten, kursiv gesetzten Zitaten, die die deutschen Sätze (mitten in dem Satz) zeilenlang unterbrechen:

*Und Blösch blieb rubig.
Sogar während des demütigenden Wägerituals ging ein Hauch von urkreatürlicher Wärme von ihr aus, und das Hausrind (das domestizierte Rind) gehört zur Art: ‚Rind‘. Bei den anderen Rindergruppen trifft man die Art noch im Wildzustand an, während beim Hausrind die ursprünglichen Artangehörigen verschwunden sind. Es war der Auerochs, der in Europa noch im Mittelalter heimisch war, und erhaben über*

jeden Spott, senkte Blösch ihren Schädel nicht zum Hornstoß, sie machte keinen Gebrauch von der Kraft, die in ihrem großen Leib noch immer vorhanden sein musste. (Sterchi 1985: 71).

Der Fachjargon der Schlachthofarbeit ist auch in visuell unmarkierter Form, wegen der Perspektive des vor der Prüfung in Viehkunde stehenden Lehrlings bestimmend („Lebendgewicht. Totgewicht. Schlachtausbeute. Marktgerechter Verfettungsgrad. Gesundheitszustand“ – ebd. 220). Den erwähnten Einsprengeln ähnlich sind auch die Markennamen gewisser Produkte in einer auch visuell als fremd markierten Form in den Schlachthof- und auch in den Knuchelhofkapiteln, als Zeichen der unaufhaltbaren Technisierung anwesend (ihre visuelle und sprachliche Fremdheit bezieht sich auf die noch zu behandelnde Fremdheit der Maschinen und des Konsumierens): „EIVIMP“, „BRISSAGO“, „NESCAFE“, „ATRIX“, „MERCEDES“, „VOLKSWAGEN“, „LANDROVER“, „OMEGA 63“, „OVOMALTINE“.¹³ Im Zusammenhang mit dieser sprachlichen Polyphonie (Schriftsprache, Mundart, Fremdsprache, Slang, Fachjargon) ist noch ein wesentliches sprachliches Merkmal des Textes zu erwähnen: die ungewöhnlichen Zusammensetzungen, Neologismen. Vor allem in den Knuchelhofkapiteln liest man Komposita mit „Blösch“ (bzw. mit Kühen) oder „Knuchel“ als erstes Wortglied, wie z.B. „Knuchelklee“ (77), „Knuchelkühe“ (78), „Knuchelgesicht“ (90), „Blöschkadaver“ (205), Blöschblut, usw.¹⁴ In den Schlachthofkapiteln dominieren zusammengesetzte Fluchwörter, wie „Himmelheilanddoneerwettersternsteufelabeinandernocheinmal“ (ebd. 150). Dieser „Reichtum“ an Lauten, diese Anhäufung von Buchstaben, Wörtern steht aber sehr auffällig im Gegensatz mit den sehr kurzen Sätzen, den ruckartigen, bruchstückhaften Äußerungen des Ich-Erzählers und mit Ambrosios Sprachlosigkeit und „Stummheit“.

Außer den erwähnten physischen Eigenschaften bleibt Ambrosio ein nicht zu assimilierender, nicht verstandener Fremdkörper in Innerwalden wegen seiner „Sprachlosigkeit“: gleich bei seiner Ankunft wird ihm seine Fremdheit be-

¹³ Diese Anhäufung, oder eher der verfremdete Gebrauch der Markennamen erinnert auch an den Hinweis auf die Trivialisierung des Mythos als Markenbezeichnung technischer Geräte (Hermes Baby, Omega-Uhr, Alpha Romeo) in Max Frischs *Homo Faber*. Die Markennamen stehen im Roman in deutlichen Zusammenhang mit dem Thema der Mechanisierung, des technischen Fortschritts (den Knuchel aufzuhalten versucht) – auch auf den Einfluss der Wahrnehmung durch die Werbung wird aber hingewiesen. (Der Schlachterlehrling merkt über das zu schlachtende Kalb an, dass es „wie auf einer Schokoladenreklame [...] da [steht].“ – Sterchi 1985: 279)

¹⁴ Die Zahlen in den Klammern beziehen sich in diesem Satz auf die Seitennummerierung in Sterchi 1985.

wusst, da im Dorf darüber gelacht wird, dass er kein Deutsch versteht und auch Knuchels Befehl versteht er nicht, obwohl der Bauer „sogar einige seiner Brocken Französisch unter das Knucheldeutsch [mischte] [...], doch sämtliche Klärungsversuche schlugen fehl“ (ebd. 264). Allerdings kommunizieren die beiden nicht ohne Erfolg, und nicht nur deshalb, weil Knuchel nach einer Zeit schon Italienisch spricht, sondern vor allem, weil Ambrosio alles versteht, was nicht sprachlich gesagt, sondern z.B. gezeigt wird: „Deutsch versteht er zwar kein Wort, aber trotzdem braucht man ihm nichts zweimal zu sagen“ (ebd. 43). Ambrosios Wahrnehmung und Kommunikation erfolgt nämlich grundlegend nicht sprachlich, sondern sinnlich, körperlich: Gerüche und Düfte, Farben, Formen, Schattierungen prägen sich in ihm ein (ebd. 16-17). So haben auch die ersten neuen Wörter, die er erlernt, keine beschreibende oder Mitteilungsfunktion, sondern sie sind lautmalerisch: „Hooo! Hüüü« rief Ambrosio den Kühen zu. Wie Knuchel hob und senkte er seine Stimme, drängte sich mit diesen beiden ersten Wörtern in einer neuen Sprache zwischen die Leiber.“ – ebd. 31). Seine Sprache charakterisiert Performativität und Körperlichkeit auch, wenn es um die knucheldeutschen „Knack- und Knorzlaute“¹⁵ des Fluchens geht („»Donnersnuggelgeibesouhunggopfefriedestutz!« Ambrosio vergrub sein Gesicht in den Händen. Hatte er diese Knack- und Korzlaute hervorgestoßen? Knucheldeutsche Wörter in seinem Mund?“ – ebd. 305). Auch mit Luigi, dem italienischen Gastarbeiter in Innenwalden, spricht er im Alkoholrausch in einem Gemisch aus Italienisch und Spanisch (ebd. 97-98), auch hier versteht er aber nicht die Sprache, sondern nimmt wieder nonverbale Kode wahr: „Luigi sprach freudig und überschwänglich, doch Ambrosio hörte nicht, was er sagte, er hörte nur die Melodie, den Klang, und er beruhigte sich“ (ebd. 98). Im Gasthaus klingen ihm wegen der spürbaren Fremdenfeindlichkeit sogar die eigenen Worte fremd und er kann nicht reden (ebd. 109). Die Fremdheitserfahrung erweckt in ihm auch ein Misstrauen am verbalen Sprachvermögen:

Er hätte längst den Verdacht, dass schweigend am meisten gesagt wurde. Worte kamen so unheimlich langsam daher, ganz, als müssten sie erst erfunden werden. Ambrosio konnte sie schon unterscheiden, versuchte schon Silben zu ordnen oder einfach mitzuzählen. Allein schienen die Worte selten viel zu bewirken. [...]Es wurde gesprochen, dann wurde geschwiegen, und dann, erst dann gab es eine Antwort oder eine Reaktion. Wie könnte er je dieses Schweigen erlernen? (Sterchi 1985: 80)

¹⁵ Vgl. dazu die eingehende Analyse bei Weber-Henking 1999: 249-250.

Als Alternative zur Verbalität, zur konventionellen Mitteilungs- und Beschreibungsfunktion der Sprache entdeckt er neben der Performativität der auch allein schon viel bewirkenden „Knack-und Knorzlauten“ auch das Schweigen, die Stummheit, die auch an jene ursprüngliche Körperlichkeit, an die nicht-menschliche Primordialität einer „Sprachlosigkeit“ erinnert, die im Roman den Kühen zuteil wird.

Er fand die Kühe krampfhaft verschwiegen und knuchelhaft eigenbrütlerisch. Auch sie bevorzugten das Gestenspiel. [...] Aber ihre Verschwiegenheit kam Ambrosio nicht unnatürlich vor, die Kühe waren bestimmt weniger verstockt als die zahlreichen Stummen, denen er sowohl auf dem Hof wie auch im Dorf begegnete (Sterchi 1985: 103).

Die Analogie von dem Fremdarbeiter Ambrosio und den Kühen aufgrund ihrer Sprachlosigkeit und nonverbaler Körperlichkeit wird gesteigert zur gemeinsamen Privation, Gehorsam und Unterwürfigkeit von Mensch und Tier und das wird in jener Schlusszene verdeutlicht, als Ambrosio realisiert, dass Blöschs Wunden seine Wunden waren, dass sie beide am Schlachthof endeten:

Dieser ausgemergelte Leib, der so himmelschreiend elendiglich aus einem Viehwagon auf die Rampe herausgezerrt worden war, der so kläglich in den Morgennebel gemuldet hatte, dieser Leib war auch Ambrosios Leib [...] Blöschs Hinken und Schleppen und Zögern, das war er, da ging Ambrosio selbst am Strick. [...] In Blösch hatte sich Ambrosio an diesem Dienstagmorgen selbst erkannt (Sterchi 1985: 405-406).

Ambrosios Fremdheit wird also einer anderen Form der Fremdheit, der Animalität ähnlich und als solche wird sie paradoxerweise auch verständlicher. Der Grund für die Gleichsetzung von Mensch und Tier ist hier vor allem in der Fremdheit, der Sprachlosigkeit zu entdecken, vielmehr als nur in der ideologischen Aussage des Textes, in der brechtschen These der Ausbeutung, der brutalen Behandlung des Arbeiters und des Viehs in der kapitalistischen- oder der Konsumgesellschaft. Die Sprachlosigkeit der Figur, ihre Fremdheit, oder auch die unmittelbare Körperlichkeit stehen auf dem ersten Blick im Gegensatz mit der narratologischen, perspektivischen Vielfalt, mit dem Reichtum der sprachlichen Polyphonie. In der Tat sind sie aber eng und logisch miteinander zu verknüpfen: einerseits ist es nämlich der Erzähler, der statt des wortlosen Ambrosio seine Geschichte versprachlicht, erzählt, dem Leser, der bekannten Welt der Sprache vermittelt. Der Narrator weist beim Romanschluss auf den Anfang des Textes hin, indem er betont, dass Ambrosio, der nicht einmal auf Spanisch seine Geschichte hätte erzählen können (ebd. 406), nun gerade von

seiner Ankunft und über seine Beziehung zu Blösch erzählt hätte (was schließlich in den Knuchelhofkapiteln geschieht):

Hätte er die Worte gehabt, Ambrosio hätte nicht nur zugehört und gelacht, sondern selbst mehr als ab und zu einen krummen Satz beigesteuert. Zu gerne hätte er gerade jetzt anstatt Grimassen zu schneiden von seiner Ankunft in diesem Land erzählt [...] Auch von der nicht ganz milchdichten Bössy, von der haarigen Meje [...] hätte er berichtet. Und auch von Blösch (Sterchi 1985: 405).

Die erwähnten Geschichten werden aber nicht von Ambrosio, sondern in der Sprache des Erzählers erzählt, der auch über Ambrosios Sprachlosigkeit berichtet und seine Fremdheit nicht nur thematisiert, sondern eher durch die sprachliche Hybridisierung, die Perspektiven- und Stimmenvielfalt, als Verfremdung beim Lesen, beim Verstehen den Leser erfahren lässt. Auch die behandelte Analogie von Mensch und Tier erscheint nicht nur als ein Thema des Romans, sondern sie ist vielmehr in der Sprachlichkeit des Textes zu erfahren, als Analogie des Menschen- oder Tierkörpers und des Sprachkörpers des literarischen Textes.

Mit brutal-naturalistischer Akribie wird in den Schlachthofkapiteln der „Kuhdemontageprozess“ beschrieben. Noch bevor aber die allererste Szene auf dem Schlachthof stattfindet, erscheinen auch menschliche Körper den geschlachteten Kuhleibern ähnlich zerstückelt. In einzelne Körperteile zersetzt werden die Fragmente der Körper der Innerwaldner dargestellt: „Der Bleistift verschwand hinter dem rechten Ohr [des Verwalters]. Zwei Arme streckten sich aus, Ärmel rutschten über Handgelenke zurück, zwei Hände zielten, zehn Finger schoben sich ineinander, umklammerten sich fleischig, massig“ (ebd. 45-46). Die metonymische Wahrnehmung des menschlichen Körpers bestimmt Ambrosios Perspektive im Gasthaus: „Und Hälse streckten, Stirnen glätteten sich wieder, Münder klappten zu, ein Streichholz flammte auf, Lippen schlossen sich um speichelfeuchte Tabakstumpfen“ (ebd. 106). Am häufigsten erscheint diese „Dissektion“ natürlich in der (Selbst)wahrnehmung der Schlachthofarbeiter, so brennen dem Lehrling die Augen und seine Wirbelsäule schmerzt nach der Zerteilung einer Kuh und nach dem Durchschneiden des Sehnervs und der Sehne (Sterchi 1985:76). Diese Spaltung der Leiber wird auch sprachlich modelliert: nicht nur die Sprache oder die Perspektive zerfällt in eine Vielfalt, sondern auch die lexikalisierten, toten Metaphern werden wieder belebt, grammatikalisiert.¹⁶ So steht beispielsweise der Satz „Eine Welt

¹⁶ Das Wort Grammatikalisierung verwende ich in dem Sinne der Remotivierung. Da der Leser zwischen den buchstäblichen und den figurativen Bedeutungen nicht immer

hatte sich auf den Kopf gestellt” (ebd. 270) nachdem ein geschlachtetes Kalb aufgehängt wurde und vor und zurück schwingt. Ähnlich wird auf die „wurstigen Finger” der Schlachthofarbeiter auf den Tischen in der Schlachthofkantine hingewiesen, unmittelbar nachdem Ambrosio den Mittelfinger seiner rechten Hand über den Schlund des Fleischwolfes zog und sein zermalmter Finger im Fleischwolf gesucht wurde, damit kein Wurstfleisch konfisziert wird (ebd. 366-367). Typisch ist wieder das Wörtlichnehmen der Metapher auch in der ersten Schlachthofszene, wo der Lehrling ausführlich schildert, wie er einen Kuhschädel sezziert:

Die Augäpfel festzuklammern, damit ich Sehnerv und Sehne durchschneiden kann, fällt mir schwer. Die Kugeln rutschen mit immer wieder aus den Fingern. Ich grabe tief in die Augenhöhlen, um besser zugreifen zu können. [...]

Wer spielt mit?

Was?

Blinde Kub! (Sterchi 1985: 76)

In dieser Szene kommt das für den ganzen Text typische Spiel mit den Metaphern und die Identifizierung der Kuhleiber und der menschlichen Körper zum Vorschein (die Augen des Lehrlings brennen). Hiermit wird die Analogie zwischen der Kuhdemontage und der Sprach(de)montage (zwischen dem „Sprach-Leib” des Textes und dem Viehleib) offenbar. Andererseits tritt der Erzähler (an dieser einzigen Stelle) auch in ein Ich-Du Verhältnis mit dem toten Tier: „Ich schneide dich auf am Hals, schneide den Strängen deiner Halsmuskulatur entlang, schneide dich auf bis zum knorpeligen Weiß deiner Luftröhre. Ich löse Muskel von Muskel, Gefäß von Gefäß” (ebd. 74). Diese Art von Dialogizität und Anthropomorphisierung entdeckt nicht nur den im ganzen Text wie ein roter Faden ziehenden Gedanken von der Austauschbarkeit von Mensch und Tier, sondern in der Sprache des Erzählers vollzieht sich auch eine zweite „Grammatikalisierung”, ein anderes Wörtlichnehmen, als die der gewöhnlichen Metaphern, nämlich die von einer Schlüsselkategorie des abendländischen Selbstverständnisses, der christlichen Sittlichkeit: der Befreiung vom Leib. Beim Aufschneiden, Trennen des Schlachttiers wird immer wieder das Vokabular der Befreiung, der Erlösung verwendet: „Dein Kopf ist ab, befreit von deinem Leib” (ebd. 75), „ich rette dich hinüber” (ebd.). Zieht man dazu noch in Betracht, dass die Schlachthalle mit einer Kirche verglichen

entscheiden kann, wäre hier im Sinne von de Man auch von einer Rhetorisierung zu sprechen. Vgl. De Man, Paul: *Semiologie und Rhetorik*. In: ders., *Allegorien des Lesens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988, S. 31-51.

wird und dass der Lehrling stets von seiner Freiheit, der Befreiung vom Schlachthof träumt, so wird es unübersehbar, dass die Schlachtzeremonie als Anspielung auf das Schlachten und Opfern von Tieren im Alten Testament zu lesen ist. Damit wird auch die Symbolik des reinigenden, heiligen, befreienden Blutes in der christlichen Erlösung und Ethik buchstäblich genommen, und dieser verfremdende Umgang mit einer althergebrachten Metaphorik entdeckt die Ambivalenz der christlich-abendländischen Kultur, die das Töten duldet. Diese Widersprüchlichkeit manifestiert sich auch in der Verbindung der Schlachthof-Thematik mit dem christlich-humanistischen Vokabular der abendländischen Zivilisation (Toleranz, Treue, Unterwürfigkeit): „Innen und außen, von Horn bis Euter zivilisiert, blieb sie [Blösch] auf der Schlachthoframpe zuchtgetreu unterwürfig und schlagtolerant. Weltweit geachtet waren diese Grundsätze, und Blösch blieb ihnen bis zur letzten Minute treu“ (ebd. 71). Und diese ist nicht die einzige Textstelle, wo die Zersetzung, die Demontage der Sprache, der Körper und der „Grundsätze“ der Kultur aufeinander bezogen werden.

Der Roman demonstriert (und das nicht nur als thematische Intention des Textes, sondern auch als ein bestimmendes narratopoetisches Merkmal der Romansprache) die Zerstückelung, die Subversion von Selbstverständlichkeiten. Zu diesen demontierten Selbstverständlichkeiten gehören aber auch als deren Grundlagen die christliche Ethik, das humanistische, humanitäre Selbstverständnis, oder auch der nationale Diskurs. Dass die gutbürgerlichen, christlichen Grundsätze der Gesellschaft zur Phrase geworden sind, zeigt die Entleertheit, ja sogar die Ironisierung der biblischen Symbole und Inhalte auf dem Schlachthof. Die satirische Verbindung der naturalistisch beschriebenen Schlachtung mit dem Vokabular und der Symbolik der christlichen Religion subvertiert diese durch die Konfrontation mit jener Form der Körperlichkeit, die keine Transzendenz kennt und die auch mit der Sünde des Tötens in deutlichem Zusammenhang steht. So wird auch das Wort „Offenbarung“ nicht figurativ verwendet, sondern buchstäblich, wörtlich genommen und auf den radikalen Verlust von Transzendenz bezogen; über ein Kuhgerippe steht im Text beispielsweise: „Die verbirgt keine Geheimnisse mehr, die hat sich jetzt radikal offenbart – und nichts ist außergewöhnlich an ihr. / Der üblichen Tintenfisch der Mägen und Därme. / Kein Kuhorakelspruch“ (ebd. 125). Ferner wird das Aufhängen der geschlachteten Tiere mit der Kreuzigung verbunden: als der Schlachthofarbeiter Fernando auf die durchstochenen Haxen schaut, die „wie verkehrt gekreuzigt“ an der Kühllhallenwand hingen, ruft er auf: „Madonna! Ma qué fai tu!“ (ebd. 64-65). Hier erscheinen die im Fluchen triviali-

sierten, automatisch verwendeten, entleerten und inhaltslos gewordenen Inhalte in dem „ursprünglichen“, aber vergessenen Kontext. Die Fluchwörter, die auf fast jeder Seite zu finden sind, werden in mehreren Sinnen verfremdet: Erstens stehen sie entweder auf Spanisch oder Italienisch, also in einer fremden Sprache im Text, oder sie erscheinen in (manchmal mehreren Zeilen langen) Zusammensetzungen. Zweitens erweisen sich die Fluchwörter im Schlachthofmilieu als tagtäglich begangene Sünden der Blasphemie, die auch vom Erzähler begangen wird, da er das Schlachten nicht nur mit dem „Geheimnis“ des Lebens und des Todes, sondern auch mit der Semantik der Erlösung und des Opfertodes verbindet. Die Anhäufung der Fluchwörter im Text stellt einerseits einen Kontrapunkt zur herausgeforderten konstativen Funktion der Sprache dar. Andererseits stehen sie auch im Gegensatz zu den biblischen Allusionen und Zitaten im Text, sie tragen im Wesentlichen auch zur Subversion der christlichen Ethik bei, sie zeigen die Widersprüche im christlichen Diskurs der Gesellschaft auf. Deshalb gesteht der Schlachterlehrling: „Wenn ich richtig fluchen könnte. / Himmel...Gott...Teufel...ich kann nicht fluchen“ (ebd. 218). Das verwundert auch nicht, weil seine Sprache von Anfang an voll mit nicht-ironischen, biblischen Allusionen ist. So erinnert er sich an seinen Konfirmationsspruch „Denn der Herr ist der Schatten über deiner rechten Hand“ (ebd. 117) und auch an die Schöpfungsgeschichte: „*Denn du hast ihn zum Herrn gemacht über deiner Hände Werk; alles hast du unter seine Füße getan: Schafe und Ochsen allzumal, dazu auch die wilden Tiere*“ (ebd. 114). Schon die Verwendung des Wortes Herr in diesen zweierlei Bedeutungen entlarvt den Widerspruch zur christlichen Ethik, den der Schlachterlehrling bei der täglichen Arbeit erfährt: der Herr als der behütende Gott steht als schützender Schatten über den Mensch (die Hände werden als Metonymien des Körpers stets zitiert, der Schatten verschwindet aber immer wieder: „Wo ist der Schatten über meiner rechten Hand?“ – ebd. 409), der Mensch aber als Herr ist auf dem Schlachthof alles andere als der Beschützer der Tiere. Der Angriff auf die Scheinheiligkeit der Konsumgesellschaft erschöpft sich freilich nicht in dieser quasi direkten, thematischen Kritik des Schlachterlehrlings an dem Blutvergießen im Schlachthof, sondern er manifestiert sich auch in dem Hinweis auf die Entleerung der biblischen Inhalte in den Fluchwörtern und in dem Wörtlichnehmen der biblischen Metaphorik.

Während die mehr oder weniger direkten biblischen Zitate sich nur auf die Sprache des Ich-Erzählers und somit auf die Schlachthofkapitel beschränken, ist der Text mit biblischen Motiven durchwoben. Neben den behandelten Sprüchen, Fluchwörtern und der Gleichsetzung des Schlachthofs mit der Kir-

che, des Schlachtens mit dem Opfertod, wird auch auf die alttestamentarischen Geschichten vom goldenen Kalb (2 Mose 32) und auf die sieben Kühe bzw. die sieben Jahre Hungersnot (1 Mose 41) hingewiesen: an der Hauswand des Innerwaldner Gasthofs hängt „ein vergoldneter, schmiedeeisener Ochse von der Größe eines kleineren Kalbes (Sterchi 1985: 105) und Ambrosios Arbeit im Schlachthof dauerte auch sieben Jahre (ebd. 364). Das angegriffene christliche Selbstverständnis illustriert jedoch die ritualistische, dem Abendmahl ähnliche Zeremonie, die die Schlachthofarbeiter am Romanende feiern: eine mit Blumen geschmückte, gesunde Kuh wird erstochen (Gilgen bekreuzigt sich vor dem Stechen), der Blutstrahl wird mit einer Schöpfkelle aufgefangen, die danach von Mund zu Mund geht und somit eine neue Gemeinschaftlichkeit unter den Arbeitern stiftet (ebd. 430-431). Hier wird das Ritual der christlichen Abendmahlzeremonie, bei der der aufgeopferte Leib Christi (das rein waschende Blut des Erlösers) im Wein symbolisch anwesend ist, satirisch wiederbelebt, in dem Sinne, dass die Metaphorik des Bluts wörtlich genommen wird. D.h., der metaphorischen Sprache des Christentums wird hier ein deskriptiver sprachlicher Modus gegenübergestellt, wodurch ein heidnischer Brauch (in der Bibel ist das Bluttrinken verboten: 1 Mose 9:4) wiederbelebt wird. Die Widersprüchlichkeit des Verhältnisses zwischen dem christlichen Selbstverständnis und den Schlachthöfen der Gesellschaft wird durch die zitierten Verkehungen: die Verfremdung christlicher Inhalte und Metapher, die sprachliche Analogisierung des Schlachtens und des Opfertodes entdeckt, womit dieses Selbstverständnis auch subvertiert wird. Die Widersinnigkeit des Kuhdemontageprozesses kommt ähnlich, auch infolge der im ersten Teil behandelten sprachlichen Demontageprozesse zum Vorschein.

Infolge der Analogisierung der Kuhleiber und des Sprachkörpers, des Schlachtviehs und des Opfertiers werden aber nicht nur die Brutalität der Schlachthofarbeit und die zur Phrase gewordene christliche Ethik angegriffen. Auch weitere fortschrittlich-humanitäre Errungenschaften der abendländischen Kultur werden als Quelle für Komik durch die obigen rhetorischen Verfahren destruktiv uminterpretiert. So treten kanonisierte Leitfiguren des Schweizerischen kulturellen Gedächtnisses, Jeremias Gotthelf, Johann Heinrich Pestalozzi und Jean Jacques Rousseau als Tiernamen auf und genauso dekontextualisiert erscheint auch das aufklärerische Vokabular im Text. Der Schlachterlehrling, der als erster „revolutionärer“ Schritt auf dem Weg zu seiner Befreiung vom Schlachthof mehr Toilettenmarken fordert, vergleicht sich mit Niklaus von der Flüe (Sterchi 1985: 230), betrachtet sich in der „abschließbare[n] Scheißfreiheit“ auf der Toilette als „Trommler in der Nacht“

(ebd. 233) und beschreibt seine Freiheit nach dem Verlassen des Schlachthofs wie folgt:

Ab sofort gebe ich pissen, wenn ich muß, ab sofort bestimme ich den Rhythmus meiner Tage. Ab sofort verlange ich Freiheit und Unabhängigkeit und keine fremden Richter! [...] Ich berufe mich auf die Genfer Flüchtlingskonvention! [...] Heute ist mein Tag der Unabhängigkeit (Sterchi 1985: 425-426).

Das Schlachthofgeschehen als quasi universeller Bezugspunkt bestimmt auch die sprachliche, die narratopoetische Struktur des Textes: der Kuhdemontage ähnlich zerfällt der Text in Perspektiven, die Sprache in mehreren Sprachen, Stimmen, die christliche Ethik als Grundlage der kollektiven Identität wird auch subvertiert durch den Hinweis auf die Analogie mit dem Schlachthofgeschehen und das Aufzeigen des „Zerfallens“ religiöser Inhalte in Worte und Taten. Ähnlich zerfallen aber – man könnte sagen: im Tempel der Schlachthalle werden geopfert – auch die „heiligen Kühe“ der politischen Religion, nämlich, des nationalen Selbstverständnisses.

Der Bauer und die Kuh sind auch klassische nationale Symbole der Schweiz, zentrale Figuren des Alpenmythos. So sind sie die Protagonisten zahlreicher Heimatfilme und Bauernromane. Zieht man den schweizerischen Gründungsmythos, die Geschichte von Wilhelm Tell in Betracht, so wird klar, dass der Bauer in der Schweiz nicht nur für eine vormoderne Idylle, für die harmonische, naturverbundene Unschuld steht, sondern auch einen wesentlichen politischen Kern hat. In der Sekundärliteratur herrscht Konsens darüber, dass Sterchis Text die Gattung des Bauernromans nicht wiederbelebt, bzw. wenn schon, auch dann in einer verfremdeten, unvertrauten Form. Die Knuchelhofkapitel sind nämlich alles andere als idyllisch: Aggression und Selbstmord charakterisieren die Innerwaldner Welt vielmehr als die christliche Ethik der Gattungskonvention, und auch Knuchel, der keine „Großvieheinheiten“, sondern „Kühe“ im Hof hat (ebd. 186), die Tiere wie Menschen behandelt und auf das Melken mit der Hand besteht, wird eine Melkmaschine kaufen müssen.¹⁷ Häufig wird im Text aber mit schweizerischen Klischees destruktiv gespielt: mit der Kuh, dem Bauern, dem Arbeitsethos („Wir sind eben privile-

¹⁷ Malcolm Pender hebt als Störfaktor der Bauernroman-Idylle noch den Selbstmord des einzigen Schweizer Randseiters (Feldmauser) und die Xenophobie (Pender 1990: 100) vor. Was Marc Aeschbacher über den Roman feststellt, nämlich, dass er im Gegensatz zum Genre des Alpenglühenspathos eine kritische Beschreibung der wieder erkennbaren Schweizer Heimat ist (Aeschbacher 1997: 80), verortet den Roman beinahe im Diskurs des kritischen Patriotismus.

giert, in einem reichen Land wohnen wir, ja my Seel, warum sollte jetzt das Land nicht reich sein, wenn wir so werken” – ebd. 350, dem Militär (ebd. 246), dem Ordnungsstreben, der Hygiene (ebd. 92), der wirtschaftlichen Leistung des „wohlhabenden Landes”. Der fremde Blick Ambrosios erlebt auch die einst national integrativen sozialen Praktiken, wie die Schützenfeste, das Ringen als bedrohlich¹⁸. Ferner ist er im Dorf und auch im Schlachthof mit fremdenfeindlichen, rassistischen Stereotypen konfrontiert, wonach die Fremden stinken, faul seien, saufen (ebd. 145, 213, 312). Ambrosio erscheint in der Perspektive der Schweizer als „der Spanier” – der „Schweizer Fremdarbeiter”, der Schlachterlehrling ist diesbezüglich eine Ausnahme, sowie auch Knuchel, der „seinen” Spanier vor der Xenophobie verteidigt. Das exklusive Verhalten gegenüber Ambrosio, dem Fremden, widerspricht nicht nur dem ursprünglich inklusiven Charakter der Nation als Vergemeinschaftungsform, sondern auch dem Schweizerischen Selbstverständnis als sprachlich und ethnisch heterogene „Willensnation”. Die sprachliche Hybridität im Text hebt diesen Widerspruch auch hervor, da auch die innerschweizerische Mehrstimmigkeit, die „Fremdheit” des Eigenen nicht nur thematisiert, sondern auch sprachlich verwirklicht wird.¹⁹ Die Fremdsprachigkeit, und auch die Fremdheit des Ausländers erweisen sich als potentiell eigene, schweizerische Eigenschaften: die Austauschbarkeit des Eigenen und Fremden ist nicht nur eine Grundformel der Fremdheitserfahrung, sondern sie ist im Text auch als Austauschbarkeit von Mensch und Tier, von Leib und Maschine relevant.

Dass die Anthropomorphisierung eine Grundtrope des Romans ist, lässt bereits der Titel ahnen: vermenschlicht werden Kühe, die Knuchel wie Personen behandelt (und vor allem natürlich die Kuhkönigin Blösch), oder auch der Hund, dem sogar einige Worte zugemutet werden (ebd. 40). Vielsagend ist diesbezüglich auch die Szene, in der der Schlachterlehrling die Kuh mit „du” anspricht und sich selbst in dem Vieh erkennt:

*Wie dein Blut davonbastet.
Es quillt aus dir wie aus einem Berg.*

¹⁸ Nach Malcolm Pender verbindet Ambrosio das gesellschaftliche Ritual des Schießens „with the organised killing and destruction” am Schlachthof (Pender 1990: 159).

¹⁹ Die Verfremdung ist umso größer, weil Schweizerdeutsch und Hochdeutsch in demselben Medium nie gemischt werden. Vgl. dazu Sterchi über seine Entscheidung zur sprachlichen Mischform: reines Hochdeutsch wäre bei Bauern unglaubwürdig, er hätte am liebsten den ganzen Text im Dialekt geschrieben. Zitiert nach Aeschbacher 1997: 75).

*Und ich Henkersknecht, ich Sklave an der roten Front knie säbelwetzend auf deinem Hals.
Ich bin es. Bin ich es?"* (Sterchi 1985:75)

Das Pronomen „es“ ließe sich im letzten Satz nicht nur auf das sprechende Ich beziehen, was die Selbstentfremdung während oder infolge der Brutalität der Schlachtarbeit signalisieren würde, sondern auch auf den Kuhleib. Das lässt sich aber als Hinweis auf die Austauschbarkeit von Mensch und Tier, Schlachter und Opfer lesen: Ambrosio verlässt den Schlachthof schließlich auch gerade deshalb, weil er in Blöschs Leib sich selbst erkennt. Nicht nur Ambrosio erkennt aber im ausgemergelten, am Strick geführten Kuhleib seinen eigenen Leib. Die Austauschbarkeit von Schlachttier und Mensch (Schlachthofarbeiter) erscheint auch dann, wenn der Grund dieser Analogie, nämlich der Körper (die Körperlichkeit, also Verletzbarkeit, Kontingenz, Sterblichkeit des Körpers von Menschen und Tieren) demontiert wird: nicht nur in der Zerstückelung der Kuhleiber, sondern vielmehr auch in den physischen Verwundungen der Menschen, in dem Auseinanderfallen des menschlichen Leibes in Fragmente. Die Körper werden an diesen Stellen metonymisch, als einzelne Körperteile, wahrgenommen, so steht die häufig zitierte „rechte Hand“ für den Ich-Erzähler. Im Einklang mit diesen Demontageprozessen, Grenzverletzungen, in denen der Körper selbst zum Objekt geworden ist, gibt es auffällig viele Passivsätze, in denen der Mensch nicht als grammatisches Subjekt erscheint. Auch hier fungiert die Sprache des Textes in dem Sinne mimetisch, dass sie sich den Körpern, den Identitäten der Figuren ähnlich verändert. Darauf weist auch der äußerst fragmentarische, elliptische Charakter der Sprache des von sich entfremdeten Ich-Erzählers hin, wie auch folgender selbstreflexiver Teil des Romans:

Richtig kann man das eben nicht beschreiben, habe ich gesagt. Man könnte sich doch auch nicht den ganzen Tag lang immer wieder das gleich anhören. Man könnte sich doch auch nicht den ganzen Tag lang immer wieder das gleich anhören. [...] Man könnte sich doch auch nicht den ganzen Tag lang immer wieder das gleich anhören (Sterchi 1985: 340).

Diese Monotonie, und die Verletzbarkeit des Körpers im Schlachthof ist auf die Mechanisierung zurückzuführen. Auf dem Knuchelhof sind Ambrosios „Südländerhände“ (ebd. 18) noch wichtig, da nicht mit der Maschine, sondern mit Hand gemolken wird, Knuchel „wollte seine Milch sehen, hören, fühlen“ und nicht einem unkontrollierbaren System anvertrauen (ebd. 15). Im Schlachthof können aber Körperteile verlorengehen, so verliert Ambrosio genau einen, beim Melken wichtigen Körperteil, den Finger. Die Vergegenständlichung des menschlichen Körpers zeigt sich auch in der Gleichsetzung oder

dem Vergleich des Menschen mit den Maschinen, gegen die vor allem der naturverbundene Knuchel einen erfolglosen Kampf führt. Ambrosio wird als Ersatz für eine Melkmaschine angestellt: „[Der Käser] drehte sich nach Knuchel um: »Es gibt solche, die haben Melkmaschinen, und es gibt solche, die haben Ausländer im Stall«” (ebd. 185). Die Arbeit im Schlachthof zeichnet sich aber gerade durch jene Monotonie aus, die nur Maschinen ausführen und ertragen können: „[D]er rührige Rötliberger verinnerlichte Spül- und Kochzeiten so lang und so stark, dass er nicht mehr wusste, sondern einfach mit jeder Faser seines Wesens fühlte. Er war zu einem biologischen Wecker geworden [...]. Gestellt war er auf Lebzeit” (ebd. 283).

Die Austauschbarkeit, die Identifizierung von Mensch und Tier, Fremdem und Eigenem, Körper bzw. Subjekt und Objekt, Arbeiter und Maschine, erinnert auch an den erwähnten chiasmatischen Charakter der Fremdheitserfahrung. Diese Fremdheit ist nicht nur die Fremdheit des Fremdarbeiters – wie auch die obigen „Gegensatzpaare” nicht nur als Gegensätze und damit als triviale „Stoffe” eines „Arbeiterromans” thematisiert werden, sondern auch durch die Demontageprozesse die Sprachlichkeit des Textes bestimmen. Sie ist auch jene Fremdheit des Textes und der rhetorischen Figuren, die seine Literarizität begründet, die Interpretation überhaupt möglich und nötig macht, und die im Akt des Lesens und des Verstehens auch wenn nicht völlig angeeignet (und damit aufgehoben), jedoch erfahren wird, aber sich als eine von Auseinandersetzung mit dem Eigenen abhängige, situativ konstituierte Kategorie erweist.

Literatur

Primärliteratur

Sterchi, Beat: *Blösch*. Zürich: Diogenes, 1985 [1983].

Sekundärliteratur

Aeschbacher, Marc: *Tendenzen der Schweizerischen Gegenwartsliteratur 1964-1994. Exemplarische Untersuchung zur Frage nach dem Tode der Literatur*. Bern et al: Lang, 1997, S. 73-80.

Hoffmann, Michael: Disassembly Line. Beat Sterchi: Blösch. In: *Times Literary Supplement*, 5. Oct. 1984.

- Müller, Dominique: Der liberale Bundesstaat 1830-1848-1924. In: Rusterholz, Peter & Solbach, Andreas (Hrsg.): *Schweizer Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler, 2007, S. 104-174.
- Park, Robert E: Migration und der Randseiter. In: Merz-Benz, Peter Ulrich & Wagner, Gerhard (Hrsg.): *Der Fremde als sozialer Typus. Klassische soziologische Texte zu einem aktuellen Phänomen*. Konstanz: UVK, 2002, S. 55-71.
- Pender, Malcolm: Themes in the German-Swiss Novel of the 1980s: Beat Sterchi's Blösch and Gertrud Leutenegger's Kontinent. In: Williams, Arthur et al. (eds.): *Literature on the Threshold. The German Novel in the 1980s*. New York et al: Berg, 1980, S. 153-168.
- Pulver, Elsbeth: Blösch. Ein Roman von Beat Sterchi. In: Dies.: *Tagebuch mit Büchern. Essays zur Gegenwartsliteratur*, 2005, S. 58-67.
- Simmel, Georg: Exkurs über den Fremden. In: Ders.: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. In: Rammstedt, Otthein (Hrsg.): *Georg Simmel. Gesamtausgabe*. Bd. 11. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992, S. 764-771.
- Sin, Paul C.P: Der Gastarbeiter. In: Merz-Benz, Peter Ulrich & Wagner, Gerhard (Hrsg.): *Der Fremde als sozialer Typus. Klassische soziologische Texte zu einem aktuellen Phänomen*. Konstanz: UVK, 2002, S. 11-137.
- Weber-Henking, Irene: *Differenzlektüren. Fremdes und Eigenes der deutschsprachigen Schweizer Literatur, gelesen im Vergleich von Original und Übersetzung*. München: iudicium, 1999.
- Walzer, Pierre Oliver (Hrsg): *Lexikon der Schweizer Literatur*. Basel: Lenos, 1991.

Gábor Pusztai

DAS FRENDE UND DAS EIGENE

Das Tagebuch von István Radnai

László Székely und sein Cousin István Radnai sind in April 1914 als 21-jährige, junge Arbeitslosen aus Budapest mit der Hoffnung auf eine bessere Zukunft aus dem damaligen Österreich-Ungarn nach Niederländisch-Indien ausgewandert.¹ Im Mai sind die beiden jungen Männer jüdischer Herkunft auf der Insel angekommen, wo Radnai nur fünf Wochen blieb. Das Klima, tropische Krankheiten und das Ausbleiben der erhofften Arbeitsstelle waren die Ursachen dafür, dass der junge Mann schnell nach Ungarn zurückkehrte. Wie seine Reise und sein Sumatraabenteuer verliefen wissen wir aus seinem vor Kurzem gefundenen Tagebuch.² Im Juli 1914 kam Radnai, der übrigens Artillerieleutnant der Reserve war, in Budapest an, wo er innerhalb einiger Tage mobilisiert wurde. Der Erste Weltkrieg brach aus. Radnai kämpfte erst in Galizien, später in den Karpaten, in der Bukowina und in Albanien. Sein Cousin, László Székely blieb 16 Jahre in der niederländischen Kolonie. Er kehrte erst 1930 nach Europa zurück, wo er zusammen mit seiner niederländischen Frau Madelon Lulofs als Schriftsteller und Übersetzer tätig war. Er schrieb zwei Bücher und zahlreiche Erzählungen über das Leben in der Kolonie.

Sowohl Radnai als auch Székely haben also über ihre Erlebnisse mit dem Fremden geschrieben. In weiterem möchte ich darüber erzählen, wie das Bild des Fremden bei Radnai konstruiert und dekonstruiert wird.

¹ Pusztai, G.: Ajaktól Medanig. Székely László és Radnai István útja a Holland Indiákra. In: *Vörös Postakocsi* 2009/Tél, 156-164.

² Pusztai, G.: A trópusok édes illata. Radnai István naplója. In: Pusztai G.–Bozzay R. (szerk.): *Debrecentől Amszterdamig. Magyarország és Németalföld kapcsolata*. Debrecen: Debreceni Egyetem Néderlandisztika Tanszék, 2010, 273-291.

Das Fremde als Konstrukt

Das große Abenteuer in der Reiseliteratur ist die Begegnung mit dem Fremden. Das Eigene wird mit dem Fremden konfrontiert und auch dadurch definiert. Das Eigene besteht also nur im Kontrast mit dem Fremden. Wie sieht dieser Kontrast praktisch aus? In der Literatur, wie auch im Alltagsleben, geht man von Fixpunkten aus. Diese Fixpunkte werden vom Kontext und vom Interpreten bestimmt. Sie haben feste Eigenschaften (die sie zum Fixpunkt machen), um sich von der Umgebung abzugrenzen. Die Abgrenzung erfolgt meistens mit der Konstruierung eines Gegenpols, wie Unwahrheit zur Wahrheit, Leben zum Tod, Mann zur Frau und Eigenes zu Fremdem. Die festen Eigenschaften, welche den Charakter des Fixpunktes bestimmen und den Unterschied zum Gegenpol schaffen, sind Stereotypen.

Das Stereotyp wurde ursprünglich in der Druckersprache verwendet. Damit wird eine Druckplatte bezeichnet, die zur Vervielfältigung von Bildern dient. Das Wort stammt aus dem Griechischen: ‚stereos‘ = starr, fest und ‚typos‘ = Abdruck. So wie das oft als Synonym verwendete *Klischee*, ist es ein technischer Begriff, ein Mittel zur wiederholten Produktion desselben.³ Es ist also eine Reproduktion.⁴ Damit sind schon einige grundlegende Eigenschaften von Stereotypen genannt: Unveränderlichkeit und Reproduzierbarkeit. Die zwei Eigenschaften hängen eng zusammen, denn unabhängig von der Zahl der Wiederholungen bleibt das Bild (das Stereotyp) dasselbe. Eine stereotypisierte Darstellung des Fremden würde bedeuten, dass es immer über negative Eigenschaften verfügte, wodurch das Eigene automatisch positiv geladen wäre. Dass Stereotype „kein vollständiges Weltbild“ bieten, ist Resultat einer weiteren Eigenschaft des Stereotyps: Es enthält nur bestimmte Details einer bestimmten Sache, ist also selektiv und spiegelt kein komplexes Bild wider. Das heißt, Stereotype schreiben einer Sache nur bestimmte Eigenschaften und ausschließlich diese, sogenannte repräsentative Eigenschaften zu.⁵ Je öfter ein

³ Alle beiden Ausdrücke kommen aus der Druckersprache und bezeichnen eine Abbildung des Originals. Siehe dazu: Kurz, G.: Zu einer Theorie des literarischen Klischees. In: *Sprache und Literatur*, Jg. 28.1997. 1. Halbjahr, S. 108-116.

⁴ Siehe dazu auch: Kunow, R.: *Das Klischee. Reproduzierte Wirklichkeiten in der englischen und amerikanischen Literatur*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, S. 1. siehe dazu weiter: Blaicher, G.: Bedingungen literarischer Stereotypisierung. In: Blaicher, G. (Hrsg.): *Erstarrtes Denken. Studien zu Klischee, Stereotyp und Vorurteil in englischsprachiger Literatur*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1987, S. 17.

⁵ „Ein Stereotyp ist ein verbaler Ausdruck einer auf soziale Gruppen oder einzelne Personen als deren Mitglieder gerichteten Überzeugung. Es hat die logische Form eines

festes Bild über das Nicht-Ich wiederholt wird, desto öfter wird das ebenso feste Bild über das Ich bestätigt.⁶ So liefert jedes Stereotyp einen Gegensatz. Ein Stereotyp generiert also Polaritäten. Mit anderen Worten: Ein Stereotyp schafft ein binäres Oppositionspaar.

Die Stereotype, die auf das Eigene bezogen und deshalb meistens sehr positiv sind, nennt man *Autostereotype*.⁷ Die Abwertung des *anderen* geht mit den (meistens negativen) *Heterostereotypen* einher.⁸ Die Bequemlichkeit dieser Einstellung schließt eine Konfrontation mit dem Eigenen (sei es Kultur, Umgebung, Gesellschaft usw.) fast völlig aus. Damit wird die Identität der „ingroup“ in der Isolierung der „outgroup“ bestätigt.⁹ Eine Grenze, eine Trennlinie wird gezogen, das Eigene und das Fremde werden geschaffen.¹⁰ Stereotype schaffen aber mit ihrem Urteilscharakter nicht nur einen Unterschied zwischen Fremdem und Eigenem, sondern auch eine Hierarchie und kreieren damit eine Graduierung innerhalb des Oppositionspaares ingroup-outgroup.

Was im Text von Stereotypen konstruiert wird, das dekonstruiert der Text selbst. Deshalb wird hier das *Verhältnis* zwischen den Polen die entscheidende Rolle spielen und nicht die Pole selbst.

Urteils, daß in ungerechtfertigt vereinfachender und generalisierender Weise, mit emotional-wertender Tendenz, einer Klasse von Personen bestimmte Eigenschaften oder Verhaltensweisen zu- oder abspricht.“ Zitiert nach: Quasthoff, U.: Soziales Vorurteil und Kommunikation. In: Kunow, R.: *Das Klischee. Reproduzierte Wirklichkeiten in der englischen und amerikanischen Literatur*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, S. 48.

⁶ Lippmann meint dazu: „It is the guarantee of our self-respect; is the projection upon the world of our own sense of our own value, our own position and our own rights.“ Zitiert nach Kunow, R.: *Das Klischee Reproduzierte Wirklichkeiten in der englischen und amerikanischen Literatur*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, S. 49.

⁷ Reiß, S.: *Stereotype und Fremdsprachendidaktik*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 1997, S. 33.

⁸ Ebd., S. 33.

⁹ Siehe dazu auch: Kunow, R.: *Das Klischee. Reproduzierte Wirklichkeiten in der englischen und amerikanischen Literatur*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, S. 48. siehe weiter dazu auch: Blaicher, G.: Bedingungen literarischer Stereotypisierung. In: Blaicher, G. (Hrsg.): *Erstarrtes Denken. Studien zu Klischee, Stereotyp und Vorurteil in englischsprachiger Literatur*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1987, S. 23; Blomert, R.: Wandlungen des „Wir-Gefühls“ am Beispiel des Nationalismus. In: Schäffter, O. (Hrsg.): *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1991, S. 98.

¹⁰ Siehe dazu auch: Cooke, M.: Die Suche nach einem Selbst: Überlegungen zur Frage der Selbstwerdung in Jonatan Rabans „Hunting Mr. Heartbreak“. In: Fuchs, A.–Harding, Th. (Hrsg.): *Reisen im Diskurs*. S. 35.

Gehen wir vom Oppositionspaar eigen-fremd aus. Oppositionspaare sind im postmodernen Denken konstruierte Hierarchien.¹¹ Sie sind Hierarchien, weil der *eine* Pol des Paares immer als etwas Besseres gesehen wird als der *andere* Pol. Einer der Pole, der „bessere“, wird also als Zentrum, als objektiver Bezugspunkt genommen.¹² Solche Oppositionspaare sind ein Produkt eines historisch-kulturellen Prozesses.¹³ Eine Opposition, wie fremd-eigen zu dekonstruieren heißt zu zeigen, dass eine Opposition „weder natürlich, noch unumgekehrbar ist, sondern ein Konstrukt, das erst durch auf ihr aufbauende Diskurse hergestellt worden ist [...]“¹⁴ und das bedeutet für eine Textanalyse auch ein „aufspürendes Herausarbeiten rivalisierender semantischer Kräfte innerhalb eines Textes.“¹⁵

Dekonstruktion des Fremden

Als Alternative für die starre Hierarchie des Oppositionspaares stellt Derrida die *différance* vor. Der Ursprung von *différance* kommt von dem Wort *différer* (lateinisch *differre*). *Différer* hat zwei Bedeutungen, die sehr verschieden sind: einerseits bedeutet es etwas *aufschieben*, etwas *verzögern*, etwas auf später verschieben. Bewegungen, die im Wort *Temporisation* zusammengefasst werden können.¹⁶ Andererseits bedeutet das Wort auch *sich unterscheiden*, nicht identisch sein, anders sein. Die Elemente eines Sprachsystems bestimmen sich dadurch, dass sie auf andere Elemente desselben Systems (und nicht auf sich selber) verweisen. Die Elemente des Sprachsystems haben also eine negative Konnotation, weil sie eine Bedeutung erhalten, indem sie das bestimmen, was sie nicht sind. Deshalb kann ein Element an sich, ohne Verweis auf andere Elemente, nicht präsent sein. Mit seinem Hinweis auf diese Tatsache greift Derrida auf de Saussure zurück, der sagt, dass „es in der Sprache nur Diffe-

¹¹ Bókay, A.: *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*. Budapest: Osiris Kiadó, 1997, S. 356.

¹² Jefferson, A.: *Strukturalizmus és posztstrukturalizmus* In: *Bevezetés a modern irodalomelméletbe*. Budapest: Osiris Kiadó, 1995, S. 129.

¹³ Culler, J.: *Literaturtheorie*. Stuttgart, Reclam, 2002, S. 182.

¹⁴ Ebd., S. 182.

¹⁵ Jonson, B.: *The Critical Difference*. Zitiert nach Culler, J.: *Literaturtheorie*. Stuttgart: Reclam, 2002, S. 183.

¹⁶ Derrida, J.: *Die différance* In: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 1993, S. 83.

renzen gibt.¹⁷ Nach der Ansicht von Derrida ist *der Begriff* nie an sich gegenwärtig.¹⁸ Anders ausgedrückt: „Der Sinn kann nie gegenwärtig sein, weil er sich in einem stets offenen Verweisungszusammenhang verschiebt und dadurch einem Bedeutungswandel unterliegt [...]“¹⁹ Die *différance* soll ein endgültiges Urteil, eine „Entscheidung“ (auch in Form eines Oppositionspaares) ersetzen. Um die Beziehung zwischen den Elementen zeigen zu können, führt Derrida die *Spur* ein.

Nach Derrida verhindere die Spur die Identifizierung, die Definition oder die „Vergegenwärtigung“ eines sprachlichen Zeichens. Weil die *différance* einen äußerst schwierig definierbaren Charakter hat, denn sie ist „weder ein Wort, noch ein Begriff“,²⁰ muss man sich in einer Textanalyse auf die Spuren konzentrieren. Dabei handelt es sich nicht um einzelne Spuren, vielmehr um ein ganzes Netz von Verweisungen, eine Kette von Spuren. Die Spuren sind also die Verweisungen zwischen Elementen. Um also mehr über die Elemente sagen zu können, als sie nur zu benennen, sollte man sich auf die Beziehung zwischen ihnen, also auf die Spuren konzentrieren.

Kehren wir aber zum Oppositionspaar eigen-fremd (in dieser Reihenfolge) zurück. Um an dieser hierarchischen Struktur zu rütteln, ist es notwendig, dass die Pole des Oppositionspaares bewegt werden oder sich bewegen. Die Bewegung der Pole kann eine Verschiebung sein oder eine Umkehrung. Die Umkehrung, als extremste Form der Verschiebung, bedeutet, dass sich die Hierarchie der Pole verändert, weil der positive Pol des Eigenen, der eine Vorrangstellung genossen hat, in Folge der Umkehrung negativ besetzt wird. Dies nennt Derrida eine *Inversion*.²¹ Das Eigene wird „normal“ als positiv, das Fremde als negativ bewertet, aber wenn man diese Pole einfach nur umkehrt und das Fremde positiv und das Eigene negativ beurteilt, löst man keineswegs die hierarchische Struktur zwischen diesen zwei oppositionellen Polen auf. Nur die Plätze werden vertauscht, die Pole einmal umgekehrt, das Wesen der

¹⁷ Saussure, F. de: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Zitiert nach Zima, P.V.: *Die Dekonstruktion*. Tübingen: Francke Verlag, 1994, S. 52.

¹⁸ Derrida, J.: Die *différance*. In: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 1993, S. 88.

¹⁹ Zima, P. V.: *Die Dekonstruktion*. Tübingen: Francke Verlag, 1994, S. 52.

²⁰ Ebd., S. 91.

²¹ „Die Dekonstruktion hat nur dann eine Chance an den hierarchischen Strukturen zu rütteln, wenn die Inversion oder Umkehrung hantiert wird.“ Culler, J.: *Dekonstrucción*. Budapest: Osiris Kiadó, 1997, S. 237.

Hierarchie bleibt unverändert. Ein differenziertes Bild bekommt man erst bei wiederholter Umkehrung.²²

Die wiederholte Umkehrung (von Derrida²³ *Iterabilität* genannt²⁴) stellt die zwei Pole des Oppositionspairs in immer neue Kontexte (die Anzahl der möglichen Kontexte ist unbegrenzt²⁵), weshalb sie nie dieselbe Bedeutung zugeordnet bekommen. Das heißt, die sich verändernden Kontexte zeigen dieselben Pole, die deshalb vielfältigen Einflüssen ausgesetzt sind, immer wieder anders. Die Einflüsse werden zur Geltung gebracht, gekreuzt und gemischt auf eine solche Weise, dass es zu einem „vielschichtigen Gebilde“ führt.²⁶

Die wiederholte Umkehrung oder Verschiebung der Bedeutung, die Iterabilität statt der hierarchischen Vorrangstellung zieht ein Oppositionspaar in „Zweifel“.²⁷ Sie verursacht eine Bewegung der Pole, und damit eine Sinnverschiebung.²⁸ Derrida sagt dazu:

Die Iterabilität verändert und kontaminiert auf parasitäre Art gerade das, was sie identifiziert und wiederholt; sie bewirkt, dass man (immer schon, auch) etwas anderes sagen will, als man sagen will, etwas anderes sagt, als man sagt und sagen möchte, etwas anderes versteht... usw.²⁹

Die Iterabilität parasitiert also auf dem, was sie in Zweifel zieht: auf dem hierarchischen Oppositionspaar. Sie verschiebt, kehrt aber zugleich um, wiederholt und bestätigt auch das hierarchische Oppositionspaar. Die Wiederholbarkeit und die Bestätigung des Oppositionspairs ist paradoxerweise eine Voraussetzung für die Sinnverschiebung. Erst muss ein Oppositionspaar kreierte

²² Bókay, A.: *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*. Budapest: Osiris Kiadó, 1997, S. 409.

²³ Derrida, J.: Utószó: egy vita-etika felé. In: *Helikon*, 1994, S. 185-190.

²⁴ Die *Iterabilität* ist also eine Wiederholung, die nicht auf Selbstidentität gegründet ist. Iterabilität ist eigentlich eine Kreation aus dem lateinischen „iter“: „wieder“ und dem sanskritischen „itara“: „ander(s)“. Rozsnyai, B.: A józan ész elviselhetetlen könnyedsége: Derrida és Searle vitája. In: *Helikon*, 1994, S. 165-173. Siehe weiter: Zima, P.V.: *Die Dekonstruktion*. Tübingen: Francke Verlag, 1994, S. 55.

²⁵ Zima, P.V.: *Die Dekonstruktion*. Tübingen: Francke Verlag, 1994, S. 57.

²⁶ Engelmann, P.: Einführung: Postmoderne und Dekonstruktion. Zwei Stichwörter zur zeitgenössischen Philosophie. In: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 1993, S. 31.

²⁷ Derrida, J.: Utószó: egy vita-etika felé. In: *Helikon*, 1994, S. 185-190.

²⁸ Zima, P.V.: *Die Dekonstruktion*. Tübingen: Francke Verlag, 1994, S. 57.

²⁹ Derrida, J.: Limited Inc. Zitiert nach: Zima, P.V.: *Die Dekonstruktion*. Tübingen: Francke Verlag, 1994, S. 60.

werden, um es später verschieben, umkehren usw. zu können. Wenn kein Oppositionspaar eigen-fremd bestünde, dann wäre das Objekt der Iterabilität entzogen und es könnte keine Bewegung entstehen. Fremd und eigen als Opposition wird also in einem immer wechselnden, neuen Kontext wiederholt. Mit der Iterabilität entdeckt man also nicht nur die Differenzen zwischen eigen und fremd, sondern auch die Differenzen innerhalb des Eigenen und des Fremden. Diese Wiederholung und Sinnverschiebung hat den Effekt, dass nicht nur der Unterschied zum anderen Pol verschoben wird, sondern auch die Differenz innerhalb des Pols gezeigt wird. Die Iterabilität als Wiederholung hat so am Ende einen Zerfall der semantischen Identität zur Folge.³⁰ Diesen Zerfall nennt Derrida die *Dissemination* oder Streuung der Bedeutung.³¹ Vielfach wird die Dissemination mit Destruktion oder mit Sinnentleerung assoziiert. Aber dies geschieht zu Unrecht. Die Dissemination bedeutet nicht die Leugnung der Möglichkeit vom Fremden und Eigenen. Sie zeigt die vielen Beziehungen zwischen und innerhalb der Pole. Und sie zeigt die Leugnung der Möglichkeit, fremd und eigen zu einer „begrifflichen Totalität zu bündeln, die als die ‚Wahrheit‘“³² aufzufassen wäre. Sie führt uns an die Grenze.

Da das Fremde und das Eigene als Elemente eines Systems immer wieder aufeinander verweisen und nur in diesen Spuren präsent sind, gibt es das Fremde und das Eigene als Konstruktionen im Text. Sie können deshalb nur in Relation zueinander und zu anderen Elementen des Textes gezeigt werden. In der Terminologie von Derrida können sie im „Spiel“ gezeigt werden.³³ Mit der Wiederholung des Spieles und dem Spiel der Wiederholung wird eine dynamische Wechselwirkung zwischen den Elementen des Textes konstruiert und dekonstruiert und damit werden die *Elemente* selbst (wie z.B. fremd und eigen) in ihrer *différance* gezeigt. Hier zeigt sich erneut, dass es also nicht um eine nihilistische Zerstörung von Bedeutung und Sinn geht, sondern um eine Korrektur der naiven Annahme, Begriffe seien in ihrer hierarchischen Struktur ein für allemal festgelegt worden.³⁴

In der Dekonstruktion wird die Hierarchie des Oppositionspaares aufgehoben und zwar in doppelter Bedeutung des Wortes. Aufheben bedeutet nämlich einerseits „bewahren für später“, andererseits bedeutet es die Auslö-

³⁰ Zima, P.V.: *Die Dekonstruktion*. Tübingen: Francke Verlag, 1994, S. 56.

³¹ Ebd., S. 70.

³² Ebd., S. 71.

³³ Derrida, J.: *Az el-különböződés (La différence)*. In: *Szöveg és interpretáció*. Budapest: Cserépfalvi, S. 50.

³⁴ Zima, P.V.: *Die Dekonstruktion*. Tübingen: Francke Verlag, 1994, S. 62.

schung, die Annullierung, die Auflösung von etwas. Die erste Bedeutung ist eine Verschiebung. Die Bedeutung, der Sinn des Fremden und des Eigenen wird bewahrt, behalten, aber nicht für die Gegenwart, sondern für später, für die Zukunft. Dadurch ist die Bedeutung des Oppositionspaars nicht präsent, sie wird verschoben. Was davon übrig bleibt, ist die Spur, die auf diese Zukunft verweist, und zwar ausgehend von der Vergangenheit, von der Beziehung zwischen den Polen. Die zweite Bedeutung der Aufhebung, die Annullierung der Hierarchie, das Nicht-Sein der Hierarchie in der Zukunft bestätigt zugleich das Sein in der Vergangenheit und in der Gegenwart. Die Aufhebung der Hierarchie ist also ein Spiel zwischen Auslöschen und Bewahren, wobei von beiden Seiten nur Spuren des Auslöschens und des Bewahrens anwesend sind. In dem Sinne bedeutet die Aufhebung der Hierarchie nur die Aufhebung (das Auslöschen) der Selbstverständlichkeit der Hierarchie.

Wenn man nur über das Fremde und das Eigene spricht, konstruiert man die Grenzen und damit die Pole, wenn man aber über das komplexe Phänomen fremd-eigen mehr erfahren möchte, muss man sich soviel wie möglich auf die Beziehungen zwischen den Polen konzentrieren. Erst dann wird nicht nur deutlich, wie fremd und eigen in einem Text als Stereotype konstruiert werden, sondern man kann auch in der Dekonstruktion zeigen, was die (scheinbare) Opposition über ihre negativen Beziehungen zueinander hinaus „gemein“ hat. Erst dann kann das „wahre“ Gesicht von fremd und eigen an der Grenze erscheinen.

Das Fremde bei Radnai

Dieses Spiel zwischen Fremd und Eigen möchte ich aufgrund einigen Beispielen bei Radnai zeigen. Radnai schreibt in seinem Tagebuch am 3. Mai 1914 in Colombo das Folgende:

Das europäische Viertel ist sehr schön und sauber, aber das chinesische Viertel ist umso hässlicher. Halbnackte Chinesen wälzen sich auch noch nach Mitternacht in schmutzigen Kneipen. In der Joshivara³⁵ hocken vor jedem Haus japanische und malaiische Frauen, und warten mit schläfrigen Augen auf die Kunden.

Radnai schreibt also sehr abwertend über das Fremde, das liederlich und unmoralisch sei, weil es auch nach Mitternacht noch in Kneipen trinkt und im

³⁵ Joshivara oder Yoshiwara war der Vergnügungs- und Bordellviertel von Tokio, der 1913 abbrannte, 1923 vom Erdbeben zersört wurde.

roten Viertel der Stadt Bordelle besucht. Hier wird also das Stereotyp des unmoralischen Fremden konstruiert. Da das Stereotyp automatisch ein binäres Oppositionspaar konstruiert, wird mit dem unmoralischen Fremden automatisch und indirekt das umgekehrte für das Eigene behauptet. Das Fremde sei unmoralisch, also „wir“ Europäer seien (gerade deshalb) nicht so. Diese Liederlichkeit sei für uns fremd. Das unmoralische, liederliche Verhalten des fremden wird weiter auch im Text wiederholt, das Stereotyp befestigt. Am 11. Mai schreibt er in Medan: „Die Prostitution wütet hier bei jeder Farbe und Geschlecht. Keuschheit ist bei den Bewohnern dieses Landes total ausgestorben, oder vielleicht nicht mal geboren.“

Die Liederlichkeit als Stereotyp wird aber auch in einem anderen Kontext wiederholt und dadurch die Bedeutung verschoben. Radnai schreibt:

Jeder unverheiratete europäische Mann lebt in Konkubinat mit einer javanischen, malaischen oder japanischen Frau. Diese bekommen den schönen Titel der Haushälterin. Sie sorgen tatsächlich auch für den Haushalt, und das machen sie übrigens nicht schlecht. Deshalb würde ich mich, da ich überhaupt kein Sittenrichter bin, wenn ich hierzulande bleiben würde, an die hiesigen Bräuche anpassen müssen. Ein Mann kann ja die allgemeinen Bräuche und Sitten nicht ändern, und ich wüsste überhaupt nicht, wie ich es anfangen sollte. Diese Frauen werden von ihren Eltern für 100-150 Forint gekauft. Die Frauen selbst bekommen einen Monatslohn von 20-25 Forint. Einer ihrer schönen Charakterzüge ist es, dass sie sich nach 2-3 Monaten ihrem Herr so angezogen fühlen wie treue Hunde.

Das Stereotyp des liederlichen Fremden wird in diesem neuen Kontext einmal befestigt (einheimische Frauen prostituieren sich), und zugleich umgekehrt, da sich Europäer genauso unmoralisch (wenn nicht schlimmer) verhalten wie, Einheimische. Weiße Männer leben nicht nur in Konkubinat mit einheimischen Frauen zusammen, sondern sie kaufen diese Frauen regelrecht und bezahlen für ihre Dienste. Das Eigene ist also auch unmoralisch. Das binäre Oppositionspaar ist nicht mehr oppositionell, da das negative Heterostereotyp nicht nur für das Fremde gilt, sondern auch für das Eigene. Mit der Wiederholung des Stereotyps in einem anderen Kontext, wobei die Eigenschaft Liederlichkeit auch für das Eigene gilt, wird die Bedeutung des Fremden verschoben, das Oppositionspaar wird sogar umgekehrt: Eine Inversion findet statt. Die dynamische Bewegung des Oppositionspaares wird fortgesetzt.

Am 11. Mai schreibt Radnai in Medan:

Es ist schon interessant das Leben hier zu beobachten. Das erste was uns auffällt ist das maßlose Saufen der Leute. Unheimlich, wie das auf Deutsch heißt. Wenn man ein paar Mal täglich nicht beschwipst ist, dann ist man hier kein Mensch. Die anderen sind sehr um uns besorgt, wie wir Pflanze werden möchten, wenn wir nicht mal trinken.

Das Trinken als Teil des licherlichen Verhaltens ist also nicht mehr nur für das Fremde gültig, sondern auch für die Europäer. Das Stereotyp des betrunkenen Fremden gilt auch für das Eigene. Hier sehen wir erneut eine Inversion. Die Inversion wird wiederholt, die Bewegung der Pole dauert an, die Bedeutung des Fremden wird verschoben. Radnai schreibt:

Wir hatten einen sehr lebhaften Pfingstensonntag. Am Morgen haben wir schon angefangen zu trinken und es dauerte bis in den Morgen am Montag. Gott verdamme! Wie die Käseköpfe es sagen. Das war aber ein Saufen. Bier, Sekt, Rheinischer Wein, italienischer Rotwein, dann wieder Bier, Knickebein, Schnaps. Ich habe schon auf viele Art und Weise gelumpt, aber das war wirklich sehr interessant. Nicht jeder Junge aus Budapest kann es über sich sagen. Wir haben schon mitgemacht, dass Ulrich Pispék in Wien auf dem Kutschendach saß und wir aus dem Kutschenfenster hängend von Rothenturm bis Kärnthner Strasse nachts um 10 brüllten. Das haben wir hier in den Rikschas getan, zum entsetzen der Holländer und der halbnackten Kulis. [...] Später haben wir in einem japanischen Restaurant die kleinen Geishas mit malaiischen Witzen amüsiert. Und wir haben uns über Gustav Adolf, einen norwegischen Steuermann, der an chronischen Alkoholismus leidet, totgelacht.

Hier sehen wir, dass das licherliche Benehmen, das als Stereotyp für das Fremde galt, genau so auch Gültigkeit für das Eigene besitzt. Das hierarchische Oppositionspaar wird verschoben, umgekehrt, eine wiederholte Inversion kommt zu Stande, das ist die Iterabilität. Das Spiel der Pole, die dynamische Bewegung zwischen den Polen verursacht, dass die Bedeutung von fremd und eigen nicht mehr eindeutig ist. In anderen Kontexten wiederholt ändert sich die Bedeutung immer wieder. Dies bezeichnet dann die Dissemination, die für eine Aufhebung der jeweiligen Bedeutung sorgt.

Csaba Szabó

„VIELLEICHT EIN SCHÖNER WUNSCH“

Anmerkungen zu einem Fragment von Franz Kafka

Es handelt sich um folgendes: Ich saß einmal vor vielen Jahren, gewiß traurig genug, auf der Lehne des Laurenziberges. Ich prüfte die Wünsche, die ich für das Leben hatte. Als wichtigster oder als reizvollster ergab sich der Wunsch, eine Ansicht des Lebens zu gewinnen (und – das war allerdings notwendig verbunden – schriftlich die anderen von ihr überzeugen zu können), in der das Leben zwar sein natürliches schweres Fallen und Steigen bewahre, aber gleichzeitig mit nicht minderer Deutlichkeit als ein Nichts, als ein Traum, als ein Schweben erkannt werde. Vielleicht ein schöner Wunsch, wenn ich ihn richtig gewünscht hätte. Etwa als Wunsch, einen Tisch mit peinlich ordentlicher Handwerksmäßigkeit zusammenzuhämmern und dabei gleichzeitig nichts zu tun und zwar nicht so, daß man sagen könnte: »Ihm ist das Hämmern ein Nichts«, sondern »Ihm ist das Hämmern ein wirkliches Hämmern und gleichzeitig auch ein Nichts«, wodurch ja das Hämmern noch kühner, noch entschlossener, noch wirklicher und, wenn du willst, noch irrsinniger geworden wäre.

Aber er konnte gar nicht so wünschen, denn sein Wunsch war kein Wunsch, er war nur eine Verteidigung, eine Verbürgerlichung des Nichts, ein Hauch von Munterkeit, den er dem Nichts geben wollte, in das er zwar damals kaum die ersten bewußten Schritte tat, das er aber schon als sein Element fühlte. Es war damals eine Art Abschied, den er von der Scheinwelt der Jugend nahm, sie hatte ihn übrigens niemals unmittelbar getäuscht, sondern nur durch die Reden aller Autoritäten ringsherum täuschen lassen. So hatte sich die Notwendigkeit des ›Wunsches‹ ergeben.¹

¹ Kafka, Franz: „Er“ Aufzeichnungen aus dem Jahre 1920. In: ders.: *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1983, S. 217f.

§. – Ist das alles nicht irrsinnig? Vielleicht, vielleicht „noch irrsinniger“. Der Wunsch, um den es hier, bei Kafka, für Kafka, geht, war „kein Wunsch“, oder er ist nur ein „Wunsch“, ein zitierter Wunsch, „vielleicht“ keiner. Da man („man“) aber immer wieder nicht weiß, was wünschen heißt, dass Wünschen – vielleicht – nichts heißt, dass es – vielleicht – „das Nichts“ heißt, muss man das Stück wiederholt, wunschlos lesen.

§. – Es „war kein Wunsch“, so konnte er ja gar nicht in Erfüllung gehen – oder doch? Bleibt denn der Text nicht auf eine besondere Weise in der Schwebe? Und würde er so nicht genau „ein Schweben“ vollziehen („ein Schweben“ vollziehen?), von dem er spricht? Oder wie, wenn auch das eine Frage – in der Schwebe – bleiben muss?

§. – Meistens wurde und wird dieser Text in der oben zitierten Gestalt publiziert und zitiert. Aber Kafka setzte den mittleren, größeren Teil des Textes in eckige Klammern.² Dieser Abschnitt handelt vom Wunsch und Nichts, vom Wunsch, der „kein Wunsch war“. Der Text ist ein Fragment, das kein Fragment ist, sondern er ist, „wenn Du willst noch“ fragmentarischer. Der Abschnitt über den Wunsch wird suspendiert, und umrahmt. So wird der Text noch eckiger, aneckender. Ist er „noch“ „er“? „noch ... -er“: er wiederholt mehr als dreimal diese Formulierung. Es geht um „er“, wobei auch der Wunsch „er“ wird („[...] sein Wunsch war kein Wunsch, er war nur [...]“)³ und diese Steigerungsform eine „natürliche“ Tendenz des Wünschens anzudeuten vermag: „noch ... -er“. Ist er noch „er“? Wer ist „er“? Vielleicht W[unsch]-„er“...

§. – „Aber er konnte gar nicht so wünschen“ – wie nicht? Nicht „richtig“. Nicht „richtig“ oder „gar nicht“? Was wäre ein richtiger Wunsch? Einen Wunsch, der *gleichzeitig* kein Wunsch sein soll, richtig zu wünschen, ist unmöglich. Es ist ein unmöglicher Wunsch. Wie man es auch deutet, bleibt es ein Metawunsch besonderer Art. Unmöglich das, was er wünscht – und unmöglich der Akt des Wünschens – „vielleicht“.

² Siehe z.B. hier: <http://www.kafka.org/index.php?h12>. Manche Formulierungen des Fragments werden in dieser Textgestalt zitiert. Tagebucheintragen Kafkas werden im folgenden nach dieser Quelle zitiert.

³ Vgl. Kleinwort, Malte: *Kafkas Verfahren: Literatur, Individuum und Gesellschaft im Umkreis von Kafkas Briefen an Milena*. Würzburg: Könighausen & Neumann, 2004, S. 57.

Spricht in diesem Text, der behauptet, dass der Wunsch kein Wunsch war, weil er keiner sein konnte, nicht doch ein Wunsch – ein anderer Metawunsch –, wünschen zu können?

§. – Genau gegen Ende des Satzes, der den „richtigen“ Wunsch zu formulieren vorgibt, aber – scheinbar – ohne ihn zu aktualisieren, ohne seine Aktualisierung zu wünschen, kommt eine floskelhafte, nichtssagende Redewendung dazwischen, wie ein fast irrsinniger Überschuss in der Dynamik der Formulierung: „wenn Du willst“ – „wenn Du willst noch irrsinniger geworden wäre“, nämlich jenes Hämmern. Dieser Satz, der sich wie ein Hämmern herschreibt („noch ... noch... noch ...“) und gleichzeitig eine das Handwerk des Schreibens meisterhaft beherrschende Periode mit mehreren Stimmen darstellt, mündet mit der Floskel „wenn Du willst“ – gleichzeitig auf doppelte Weise – in einer Gleichgültigkeit gegenüber der Formulierung. Zugleich verdichtet aber diese Floskel Fragen, die wesentlich den Wunsch und den vorliegenden Text über ihn betreffen: Wer und für wen wünscht er, wer ist hier Ich, Er, Du? Wem gegenüber wird ein Wunsch artikuliert? Was ist das Verhältnis zwischen Wille und Wunsch? Zwischen Wille und Sprache, zwischen Wunsch und Sprache?

„wenn Du willst“, d. h. hier: ich erlaube, es so zu sagen. Aber ich erlaube mir nicht mehr, meinen damaligen Wunsch immer noch Wunsch zu nennen; ich zitiere ihn: „Wunsch“. Auch den „richtigen“ Wunsch zitiere ich bloß, „wenn Du willst“. Er lässt sich ja zitieren. Lässt *er* mich zitieren?

§. – Was sind die Bedingungen des Wünschenskönnens? Gibt es sie, sind sie sprachliche Bedingungen? Und sind sie nicht gleichzeitig auch die Bedingungen seiner Erfüllung?

Auf jeden Fall formuliert der Satz über jenes „Hämmern“, den „richtigen“ „Wunsch“ nicht nur den Wunsch, sondern gleichzeitig auch seine Erfüllung. Und die Erfüllung sollte sich als wirklich erst recht am zitierten sprachlichen Urteil „der anderen“ („daß man sagen könnte“) bewähren. Das gehört aber zum Wunsch, der auch gleichzeitig der Wunsch ist, „daß man sagen könnte: »Ihm ist [...]« usw.

Stellt aber dieser Satz, diese sprachliche Äußerung selbst – und zwar zuletzt gerade durch die Floskel „wenn Du willst“ – sich nicht doch als eine mögliche Erfüllung des in ihr ausgesprochenen Wunsches dar? Ja, durchaus – könnte „man sagen“ –, aber nicht für denjenigen, der das schreibt; er will von einer solchen Erfüllung allem Anschein nach nichts wissen.

§. – Der Wunsch ist ein eigentümliches Sprachspiel und Kafka scheint in dieser Aufzeichnung seine Aspekte und Spielweisen zu verdichten. Das Fragment könnte – wie es hier in einigen Hinweisen angedeutet wird – auch im Lichte von Wittgensteins Bemerkungen zum „Wunsch“ gelesen werden. In den *Philosophischen Untersuchungen* schreibt er an einer Stelle: „Der Wunsch scheint schon zu wissen, was ihn erfüllen wird, oder würde [...] Woher dieses *Bestimmen*, dessen, was noch nicht da ist? Dieses despotische Fordern? (‘Die Härte des logischen Muß.’)“⁴ In diesem Sinne sagt er dann: „In der Sprache berühren sich Erwartung und Erfüllung.“ (445.) „Der Wunsch scheint schon zu wissen, was ihn erfüllen wird“ – nicht aber der Wünschende. Ihn scheint die performative Erfüllung des Wunsches weder in dessen Beschreiben noch im Schreiben selbst zu befriedigen.

Der Wunsch des „Ich“, das in Kafkas Fragment spricht, steht offenbar in einem besonderen Verhältnis zu dessen Sprache.

§. – Wunsch, eine bestimmte Ansicht des Lebens zu gewinnen. *Gleichzeitig* notwendig verbunden ist mit diesem Wunsch aber auch ein anderer: „schriftlich die anderen von ihr überzeugen zu können“. Die *Gleichzeitigkeit* ist aber das entscheidende Moment des ersten Wunsches selbst, nämlich nach einer Ansicht, in der das Leben als natürliches Fallen und Steigen und *gleichzeitig* als ein Nichts erkannt werde. Aber es konnte nicht richtig gewünscht werden, weil das Nichts bereits vor dem Wunsch da war, wie er weiter unten sagt. Scheitert der Wunsch also daran, dass die erwünschte Gleichzeitigkeit nicht möglich war? War es im Grunde der Wunsch nach einer bestimmten Gleichzeitigkeit?

Kann jene Ansicht vielleicht nur durch das Schreiben gewonnen werden? Oder vielmehr: sollte das Schreiben selbst jene Gleichzeitigkeit darstellen? Es geht also nicht darum, dass gelungene Schriften jene Ansicht überzeugend ausdrücken; das Schreiben kann aber auch nicht „einfach“ der Prozess sein, in dem jene Ansicht gewonnen wird – vielmehr sollte das Schreiben ein Leben sein, das der erwünschten Ansicht des Lebens entspricht. In der Gleichzeitigkeit von Leben und Schreiben könnte der Wunsch erfüllt werden, so scheint es.

In dieser Schrift wird aber nicht die Erfüllung des Wunsches behauptet, sondern dass der Wunsch kein Wunsch war und dass es nur „Wunsch“, in Anführungszeichen, war.

⁴ Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. In: ders.: *Werkausgabe*. Bd. 1. *Tractatus logico-philosophicus*. Tagebücher 1914-1916. *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, S. 417. Zitate aus diesem Werk werden im folgenden durch die Nummer der zitierten Stücke angegeben.

Er muss den Wunsch „damals“ formuliert haben, sonst könnte er nicht von einem damaligen „Wunsch“ sprechen, sich an ihn erinnern (ganz gleich, wie problematisch eine solche Erinnerung ist). Die gewünschte, zu gewinnende „Ansicht des Lebens“ war in der erinnerten Wunschäußerung schon gewonnen, indem sie ausgesprochen, formuliert worden war; und sie ist jetzt wiedergewonnen. Oder ist die „Ansicht des Lebens“ erst wirklich gewonnen, wenn das Leben ihr entspricht? Wünsche „Ich“ eine bestimmte Ansicht des Lebens oder das ihr entsprechende Leben? Oder gleichzeitig beides? Es geht aber um ein „natürliches“ Leben, das keiner Ansicht entspricht, sondern ist wie es ist. Es kann hier keine Gleichzeitigkeit von Lebensansicht und Leben geben. Eine Ansicht des Lebens wünschen, „in der das Leben [...] sein natürliches schweres Fallen und Steigen bewahre“, hieße eigentlich, das Leben wünschen und eben nicht „eine Ansicht des Lebens“. Wenn „Ich“ das Leben so wie es ist und gleichzeitig eine Ansicht dieses Lebens wünsche, so wünsche „Ich“ die Erkenntnis der Wahrheit des Lebens, die „zu gewinnen“ nicht möglich ist. Gewünscht wird hier tatsächlich das Leben jenseits aller Ansicht und Erkenntnis und gleichzeitig die Erkenntnis des Lebens als „ein Nichts [...]“. Gleichzeitig sollte diese Erkenntnis nicht mit einer anderen Erkenntnis oder Ansicht des Lebens, sondern mit dem Leben sein.

Gewünscht wird nicht eine zurechtgebastelte Harmonie zwischen Lebensansicht und Leben – sondern das Leben in dessen möglicher Unmöglichkeit, wie es aller Ansichten, Erwartungen und Entwürfe spottet, und gleichzeitig eine bestimmte Erkenntnis des Lebens, die zwar keine Erwartungen und Entwürfe impliziert und insofern dem Leben – aber nur auf eine täuschende Weise – entsprechen mag, aber unmöglich mit ihm gleichzeitig sein kann, weil sie keine Zeit oder eine ganz andersartige Zeitlichkeit als die des Lebens kennt.

„Ich“ wünsche das Unmögliche.

Wie lässt sich das erkennen? Das Leben werde „mit nicht minderer Deutlichkeit als ein Nichts, als ein Traum, als ein Schweben erkannt“. Aber „mit nicht minderer Deutlichkeit“ als was? Mit „nicht minderer Deutlichkeit“: Welche Undeutlichkeit wird durch die pedantische Präzision dieser Wendung angedeutet? Vielleicht lässt sich diese Wendung hier gleichzeitig auf zwei verschiedene Weisen lesen. Sie lässt sich nicht nur auf Deutlichkeit und Intensität der Erkenntnis beziehen, sondern sie kann auch mit dem Wort „gleichzeitig“ ein Syntagma bilden: die Erkenntnis des Lebens als „ein Nichts [...]“ ist „gleichzeitig mit nicht minderer Deutlichkeit“. So gelesen schreibt der Satz jener Erkenntnis gleichzeitig eine absolute Undeutlichkeit und Deutlichkeit zu. (Aber auch das „als“ kann syntaktisch in der Schweben bleiben: „mit nicht

minderer Deutlichkeit als” und „als ein Nichts [...] erkannt“.) Dieser Satz über den Wunsch bleibt abgründig – in seiner Gleichzeitigkeit. Je „peinlich ordentlicher“, desto abgründiger.

Kafkas Fragment skizziert nicht eine Ethik oder ästhetische Auffassung des Lebens,⁵ sondern es schreibt von dessen möglicher Unmöglichkeit. Soll diese Unmöglichkeit ethische oder ästhetische Konsequenzen haben, so werden sie in ihm nicht diskutiert, aber im Schreiben selbst zum Ausdruck gebracht – anders gesagt: das Schreiben selbst wird als Antwort auf jene in ihm erschlossene Unmöglichkeit vollzogen oder versucht.

§. – Selbst der Teil des Textes, der die Unmöglichkeit des damaligen Wunsches zu erklären versucht, wiederholt die Figur der Gleichzeitigkeit, die in jenem Wunsch vielfältig verborgen lag und als das eigentlich Gewünschte erscheinen kann. Er beschreibt nämlich eine Gleichzeitigkeit der Bewegung von „Er“ auf das Nichts zu und der Bewegung des Nichts auf sein Leben zu: „er [der Wunsch] war nur eine Verteidigung, eine Verbürgerlichung des Nichts, ein Hauch von Munterkeit, den er dem Nichts geben wollte, in das er zwar damals *kaum* die ersten bewußten Schritte tat, das er aber *schon* als sein Element fühlte“ (Hervorh. vom Verfasser). Dem Nichts einen Hauch von Munterkeit zu geben: gleichsam eine ermunternde Einladung des Nichts, das schon vor der Tür zu stehen scheint wie ein Gast⁶ – und gleichzeitig die ersten bewussten Schritte in das Nichts, in dem er sich schon wie zu Hause fühlt. – Das wäre die zeitliche Struktur jenes Wunsches, der „kein Wunsch war“: noch „kaum“, „aber schon“. Noch kaum gewünscht, aber schon, vielleicht schon früher, erfüllt. Noch kaum erfüllt, aber schon über-erfüllt, über den Wunsch hinaus erfüllt.⁷

Es ist „kaum“ gewünscht. „Vielleicht ein schöner Wunsch“. Der Wunsch „für das Leben“ scheint vor seiner Geburt zu zögern, er stockt noch in diesem

⁵ Vgl. die diesbezüglichen, anders ausgerichteten Überlegungen von Schiffermüller, Isolda: *Franz Kafkas Gesten. Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2011, S. 91.

⁶ Vgl. Nietzsches Satz: „Der Nihilismus steht vor der Tür: woher kommt uns dieser unheimlichste aller Gäste?“ (Nietzsche, Friedrich: *Werke in drei Bänden*. Hrsg. von Schlechta, Karl. München: Hanser, 1973, Bd. 3. *Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre*, S. 881).

⁷ Es kann eine ironische Variante auf einen bekannten Satz Goethes über die Wünsche darstellen: „Das Schicksal gewährt uns unsre Wünsche, aber auf seine Weise, um uns etwas über unsere Wünsche geben zu können.“ (Goethe, J.W.: *Die Wahlverwandtschaften*. Zweiter Teil: Zehntes Kapitel. München: dtv, 1995, S. 193.)

Zögern, indem er sich umschreibt, und dieses Stocken ist seine Zeit. – So schreibt Kafka am 24. Januar 1922: „Mein Leben ist das Zögern vor der Geburt. / [...] Ich will mich nicht auf bestimmte Weise entwickeln, ich will auf einen andern Platz [...] / Die Entwicklung war einfach. Als ich noch zufrieden war, wollte ich unzufrieden sein und stieß mich mit allen Mitteln der Zeit und der Tradition, die mir zugänglich waren, in die Unzufriedenheit, nun wollte ich zurückkehren können. Ich war also immer unzufrieden, auch mit meiner Zufriedenheit. Merkwürdig, daß aus Komödie bei genügender Systematik Wirklichkeit werden kann. [...] (Ähnlich war es mit der Entwicklung des Schreibens, nur daß diese Entwicklung leider später stockte.)“ Nach Wittgenstein gehört die Unbefriedigtheit zum Sprachspiel des Wunsches; er spricht im gleichen Zug auch über Bestimmen *und* Nicht-Bestimmen, was den Wunsch auszeichnet.⁸ – Kafka bemerkt die gleiche Entwicklung in seinem ganzen Leben, auf jedem Lebensbereich, und er schreibt: ich „will mich nicht auf bestimmte Weise entwickeln“; diese bestimmte Weise der Entwicklung ist eine des Unzufrieden-werdens, die das Leben zum „Zögern vor der Geburt“ verwandelt. Als letzte, bestätigende Bemerkung zu der so „bestimmten“ Entwicklung schreibt er vom Schreiben, allerdings in Klammern gesetzt: „(Ähnlich war es mit der Entwicklung des Schreibens, nur daß diese Entwicklung leider später stockte.)“ Dieses „leider später“ gehört zur rhetorischen „Unzufriedenheits“-Maschine, deren Lauf aber im Gehalt des Satzes wie durch die Klammer eben unterbrochen wird: „Ähnlich war es mit der Entwicklung des Schreibens“, aber gleichzeitig ganz anders, weil „diese Entwicklung [...] stockte.“ Dieses Stocken führt zu keiner anders bestimmten Entwicklung, keinem „später“ der Entwicklung, sondern es öffnet sie auf eine unbestimmbare Weise. Die im Schreiben, seinem Stocken eröffnete Verwicklung entstellt die Zeit: „Mein Leben ist das Zögern vor der Geburt.“ Eine verwickelte Gebärde, lauter Un-Zeit.

⁸ Vgl. *Philosophische Untersuchungen*, 438, 439, 440, bzw. 461 und 441. Dieses letztere Stück lautet: „Wir sind von Natur und durch eine bestimmte Abrichtung, Erziehung, so eingestellt, daß wir unter bestimmten Umständen Wunschkäußerungen von uns geben. (Ein solcher ›Umstand‹ ist natürlich nicht der *Wunsch*.) Eine Frage, ob ich weiß, was ich wünsche, ehe mein Wunsch erfüllt ist, kann in diesem Spiele gar nicht auftreten. Und daß ein Ereignis meinen Wunsch zum Schweigen bringt, bedeutet nicht, daß es den Wunsch erfüllt. Ich wäre vielleicht nicht befriedigt, wäre mein Wunsch befriedigt worden. / Andererseits wird auch das Wort »wünschen« so gebraucht: »Ich weiß selbst nicht, was ich mir wünsche.« (»Denn die Wünsche verhüllen uns selbst das Gewünschte.«) / Wie, wenn man fragte: »Weiß ich, wonach ich lange, ehe ich es erhalte?« Wenn ich sprechen gelernt habe, so weiß ich's.“

§. – Walter Benjamins großer Kafka-Aufsatz spricht von den „Entstellungen“ auch der Zeit bei Kafka, und zwar gerade in Verbindung mit dem Wunsch, der – fast unscheinbar – ein wichtiges, zentrales Motiv des ganzen Aufsatzes ist. Er führt diesen Abschnitt über die Entstellung der Zeit mit einer Erzählung über den Wunsch eines Bettlers ein, der – in „einem chassidischen Dorf“, zerlumpt und unbekannt in der Gesellschaft – „im Hintergrunde im Dunkeln einer Ecke kauerte“ und wie die anderen einen Wunsch frei hatte; „[w]iderwillig und *zögernd*“ gab er nach und erzählte: „»Ich wollte, ich wäre ein großmächtiger König und herrschte in einem weiten Lande [...] und von der Grenze bräche der Feind herein und ehe es dämmerte wären die Berittenen bis vor mein Schloß gedrungen und keinen Widerstand gäbe es und aus dem Schlaf geschreckt, nicht Zeit mich auch nur zu bekleiden, und im Hemd, hätte ich meine Flucht antreten müssen und sei durch Berg und Tal und über Wald und Hügel und ohne Ruhe Tag und Nacht gejagt, bis ich hier auf der Bank in eurer Ecke gerettet angekommen wäre. Das wünsche ich mir.« Verständnislos sahen die andern einander an. – »Und was hättest du von diesem Wunsch?« fragte einer. – »Ein Hemd« war die Antwort.“⁹ Benjamin zitiert dann *Das nächste Dorf* („»Das Leben ist erstaunlich kurz. Jetzt in Erinnerung drängt es sich mir so zusammen, daß ich zum Beispiel kaum begreife, wie ein junger Mensch sich entschließen kann, ins nächste Dorf zu reiten, ohne zu fürchten, daß – von unglücklichen Zufällen ganz abgesehen – schon die Zeit des gewöhnlichen, glücklich ablaufenden Lebens für einen solchen Ritt bei weitem nicht hinreicht.«“) und schreibt: „Ein Bruder dieses Alten [des „Großvaters“ von *Das nächste Dorf*] ist der Bettler, der in seinem »gewöhnlichen, glücklich ablaufenden« Leben nicht einmal Zeit zu einem Wunsche findet, dem ungewöhnlichen, unglücklichen der Flucht aber, in die er sich mit seiner Geschichte hineinbegibt, dieses Wunsches überhoben ist und ihn für die Erfüllung eintauscht.“ (433f.)

Das „ungewöhnliche, unglückliche“ (d. h. nicht „glücklich ablaufende“) Leben hat keine Zukunft, kein „Zukunftsziel“ (436) mehr und darum ist es des „Wunsches überhoben“: „dieses Wunsches“, der der gewöhnliche „Wunsch nach einem Hemd“ (II/3, 1242) ist. Nicht einfach in der chiasmatischen Umkehrung von „gewöhnlich“ und „ungewöhnlich“, nicht im „Eintauschen“ des Wunsches „für die Erfüllung“ besteht die Einstellung der Zeit, aber auch nicht

⁹ Benjamin, Walter: *Franz Kafka*. In: ders., *Gesammelte Schriften*. Bd. II/2. Hrsg. von Tiedemann, R. u. Schweppenhäuser, H. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 433. Zitate aus dieser Ausgabe werden im weiteren im Haupttext angegeben: (Zahl des Bandes, Seitenzahl).

nur darin, dass seine Erzählung eine unumkehrbare Umkehr vollzieht, indem sein Wunsch seine Geschichte beendet, nicht aber erzählbare Geschichten eröffnet. Im Eintauschen des Wunsches für die Erfüllung kommt das Moment der *Gleichzeitigkeit* von beiden „blitzartig“ zum Vorschein. Und in dieser Gleichzeitigkeit scheint ein Geheimnis des Wunsches zu liegen.

Eine Wunschäußerung, die die Gleichzeitigkeit selbst im Sichberühren von Wunsch und Erfüllung berührt, sprengt die Zeit, in der die Sprache sich auf ... bezieht. Eine solche Wunschäußerung bringt – ohne es auszusprechen – das *Nichts* zur Sprache, „das das Etwas erst brauchbar macht“. (Auf die Frage „Was wünschst du?“ könnte ja der Bettler die Antwort geben: „Nichts“.) Vom Nichts, „das das Etwas erst brauchbar macht“, spricht Benjamin genau an der Stelle des Kafka-Aufsatzes, wo er den „Wunsch“-Satz über „Hämmern“ und „Nichts“ aus dem hier diskutierten Fragment zitiert, ohne auf den Wunsch in ihm einzugehen (435). Dieses Etwas ist hier „ein Hemd“, das weder das Hemd, das der so antwortende Bettler anhat, noch ein anderes ist. – Dieses „Hemd“ im „Wunsch“ des Bettlers gleicht jenem, das in einer Darstellung der kommenden, erlösten Welt vorkommen könnte, die Benjamin an einer anderen Stelle so zitiert: „Was wir in dieser Welt am Leib tragen, das werden wir auch in der kommenden Welt anhaben. Alles wird sein wie hier – nur ein klein wenig anders.“ (IV/1, 419)

Indem er ein Hemd als Erfüllung darstellt, wünscht der Bettler das, was ist und was er hat – und sei es „nichts“. Nichts wünschen heißt aber nicht Nichts, noch heißt es: nicht wünschen. Nichts wünschen kann heißen: das, was ist, als *das Beste* begreifen – „blitzartig“.

„Vergiß das Beste nicht!“ lautet eine Bemerkung, »die uns aus einer unklaren Fülle alter Erzählungen geläufig ist, trotzdem sie vielleicht in keiner vorkommt. « Aber das Vergessen betrifft immer das Beste, denn es betrifft die Möglichkeit der Erlösung.“ (434) Das zweite Zitat dieser Stelle in Benjamins Kafka-Aufsatz ist eines von Kafka. Der erste Teil dieses Kafka-Aphorismus zitiert eine andere Bemerkung: „Dann aber kehrte er zu seiner Arbeit zurück, so wie wenn nichts geschehen wäre.“¹⁰ Diese thematisiert nicht direkt das Vergessen wie es Benjamins Zitat tut: „Vergiß das Beste nicht!“ Die imperative Formulierung erinnert daran, dass nicht nur das Beste, sondern auch dessen Vergessen leicht vergessen wird. Kafkas Aphorismus entdeckt aber eine besondere Erinnerung: an etwas, was – „vielleicht“ – so nicht ist, nie ge-

¹⁰ Kafkas Aphorismus (Nr. 108) lautet: „Dann aber kehrte er zu seiner Arbeit zurück, so wie wenn nichts geschehen wäre.« Das ist eine Bemerkung, die uns aus einer unklaren Fülle alter Erzählungen geläufig ist, trotzdem sie vielleicht in keiner vorkommt.“

lesen wurde. Als Beispiel für solch ein sprachliches Etwas bringt Kafka einen Satz, der selber auf eine Weise vom Vergessen spricht („Dann aber kehrte er zu seiner Arbeit zurück, so wie wenn nichts geschehen wäre.“): es ist etwas geschehen, aber er vergaß es und kehrte zu seiner Arbeit zurück; oder er kehrte zu seiner Arbeit zurück, um in der Arbeit eine Ablenkung zu finden und das Geschehene vergessen zu können. So oder so, muss das Geschehene etwas Unerwünschtes sein, das die Gebärde des Arbeitens eben deshalb gleichsam zu „nichts“ erklären soll. Auch in diesem Text Kafkas zeichnet sich eine Konstellation von Arbeit („Hämmern“), Nichts und Wunsch ab, und zwar im Zeichen des Vergessens. Wenn mit der Zeit jeder unerfüllte oder anders erfüllte Wunsch vergessen und in der Vergessenheit entstellt werden muss, so kann man sich die Frage stellen: Wie kann man sich an ihn erinnern, es sei denn so, dass ihn dessen unerwartete Erfüllung in Erinnerung ruft?¹¹

Der Bettler mit seinem „Wunsch“ und die Gedanken des „Großvaters“ über den Ritt ins „nächste Dorf“ kehren in Benjamins Studie weiter unten wieder: „Und das Studium ein Ritt, der dagegen [gegen das *Vergessen*] angeht. So reitet auf der Ofenbank der Bettler seiner Vergangenheit entgegen, um in der Gestalt des fliehenden Königs seiner selbst habhaft zu werden. Dem Leben, das für einen Ritt zu kurz ist, entspricht dieser Ritt, der lang genug für das Leben ist [... – „für das Leben“, wie in Kafkas „Wunsch“-Fragment]. So geht die Phantasie vom seligen Reiter [d. h. der *Wunsch*, *Indianer zu werden*] in Erfüllung, der der Vergangenheit auf leerer, fröhlicher Reise entgegenbraust [...]“ (436) Die großen Themen des Studiums und der Erinnerung hängen also in Benjamins Kafka-Studie mit der Frage nach dem Wunsch und seiner Erfüllung aufs engste zusammen. Gemeinsam an Studium und Erinnerung ist hier eine gewisse Umkehr, die – unumkehrbar – eine Verwandlung bewirkt: „Umkehr ist die Richtung des Studiums, die das Dasein in Schrift verwandelt. (437) Auf die gleiche Weise spricht Benjamin auch in einem kurzen Kommentar zu *Das nächste Dorf* über eine Verwandlung: „Das wahre Maß des Lebens ist die Erinnerung. Sie durchläuft, rückschauend, das Leben blitzartig. So schnell wie man ein paar Seiten zurückblättert, ist sie vom nächsten Dorf an die Stelle gelangt, von der der Reiter den Entschluß zum Aufbruch faßte. Wem sich das Leben in Schrift verwandelt hat, wie den Alten, die mögen diese Schrift nur

¹¹ Vgl. Benjamins Sätze in *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*: „Die Fee, bei der er einen Wunsch frei hat, gibt es für jeden. Allein nur wenige wissen sich des Wunsches zu entsinnen, den sie taten; nur wenige erkennen darum später im eignen Leben die Erfüllung wieder.“ (*Wintermorgen*, IV/247)

rückwärts lesen. Nur so begegnen sie sich selbst und nur so – auf der Flucht von der Gegenwart – können sie es verstehen.“ (II/3, 1255)

Verwandlung des Lebens in Schrift: gab es Wünsche „für das Leben“, so sind sie in dieser Verwandlung erfüllt. Benjamin nimmt auch ein anderes Wort Kafkas für die Beschreibung desselben Ereignisses in Anspruch: „leere fröhliche Fahrt“.¹² Der Wunsch „für das Leben“ wird in der Verwandlung des Lebens in Schrift nicht einfach erfüllt: es wird dabei das Nichts des Wunsches berührt. In der Erinnerung (oder Studium) werden Wünsche „für das Leben“ in Erinnerung gerufen und gleichzeitig vergessen.

Benjamin begreift dieses Geschehen wiederum aus einem anderen Gesichtspunkt, indem er sagt, die Erfahrung jener Verwandlung heiÙe „seiner selbst habhaft [...] werden“, „sich selbst“ „begegnen“. Dieses Selbst in der Verwandlung des Lebens in Schrift kann freilich kein autobiographisches sein: diese Verwandlung besteht nicht in einer Verschriftlichung des erinnerten Lebens und heiÙt keine schriftliche Selbstvergewisserung. „So reitet auf der Ofenbank der Bettler seiner Vergangenheit entgegen, um in der Gestalt des fliehenden Königs seiner selbst habhaft zu werden.“ Er verwandelt sich zu der „Flucht“-Gestalt seiner Erzählung; er „selbst“ verflüchtigt sich im Jetzt seiner Erzählung als einem Fluchtpunkt. *So* „seiner selbst habhaft [...] werden“ heiÙt nichts haben und seiner selbst ledig werden. – Die „leere fröhliche Fahrt“ ist deshalb leer und auf solche Weise fröhlich; sie ist – nach einem „ZerreiÙen“ – selbstleer.

Dieses seiner selbst ledig werdende Selbst hängt bei Benjamin wie Kafka, so scheint es, eng mit der Frage nach dem Wunsch zusammen. In diesem Sinne wäre auch das Selbstverhältnis von „Ich“ und „Er“ im „Wunsch“-Fragment zu begreifen.

§. – Seiner selbst habhaft und gleichzeitig von sich selbst frei werden. Einen Wunsch frei haben oder vom Wunsch frei sein.

Der Wunsch im Nichts und das Nichts im Wunsch. Er konnte nicht richtig wünschen, weil ihn das schon als Element gefühlte Nichts wünschen lieÙ, sagt er. Trotzdem erinnert er sich an seinen Wunsch. Ist das Nichts vielleicht das Element des Wunsches?

¹² Der 45. Aphorismus in der Aphorismensammlung Kafkas lautet: „Je mehr Pferde Du anspannst, desto rascher gehts – nämlich nicht das AusreiÙen des Blocks aus dem Fundament, was unmöglich ist, aber das ZerreiÙen der Riemen und damit die leere fröhliche Fahrt.“

Ihm ist der Wunsch ein wirklicher Wunsch und gleichzeitig ein Nichts – „vielleicht“.

Die Gleichzeitigkeit von Wunsch und keinem Wunsch wünschen.

Oder es geht „vielleicht“ darum: wünschen heißt nicht nur etwas, sondern immer schon mehr, auch wesentlich anderes wünschen, was nur das Nichts sein kann.

„Vielleicht ein schöner Wunsch“. Vielleicht – leicht und schwer: das Leben als ein Schweben. Ist es schwer oder leicht, oder gleichzeitig schwer und leicht, zu wünschen?

„Richtig“ wünschen? Eher könnte die Erfüllung richtig oder nicht richtig sein. Oder vielmehr kann nur das Verhältnis zwischen Wunsch und Erfüllung als richtig oder als nicht richtig erkannt werden. Bei Kafka gehört aber zum Sprachspiel des Wunsches, dass schon der Wunsch als Wunsch und gleichzeitig als kein Wunsch, als richtig und als nicht richtig erkannt wird. „Vielleicht“ richtig... Es geht immer um eine Entstellung, eine Erkenntnis *in* der Entstellung. Dank dieser Entstellung wundert man nicht oder nicht nur darüber, dass „er“ so und solches wünscht, sondern auch darüber, dass er überhaupt wünschen kann.¹³

§. – „[...] sein Wunsch war kein Wunsch, er war nur eine Verteidigung, eine Verbürgerlichung des Nichts, ein Hauch von Munterkeit, den er dem Nichts geben wollte, in das er zwar damals kaum die ersten bewußten Schritte tat, das er aber schon als sein Element fühlte. Es war damals eine Art Abschied, den er von der Scheinwelt der Jugend nahm, sie hatte ihn übrigens niemals unmittelbar getäuscht, sondern nur durch die Reden aller Autoritäten ringsherum täuschen lassen. So hatte sich die Notwendigkeit des ›Wunsches‹ ergeben“.

Sein „Wunsch war kein Wunsch“: er war „eine Art Abschied [...] von der Scheinwelt der Jugend“. Jener „Wunsch“ war notwendig, um das Nichts, das er „schon als sein Element fühlte“, zu verteidigen. Dass sein „Wunsch“ das Nichts zu verteidigen hatte, macht deutlich, dass er *gleichzeitig* kein Wunsch,

¹³ Diese Bemerkung variiert eine von Wittgenstein: „»Aber wenn auch mein Wunsch nicht bestimmt, was der Fall sein wird, so bestimmt er doch sozusagen das Thema einer Tatsache; ob die nun den Wunsch erfüllt oder nicht.« Wir wundern uns – gleichsam – nicht darüber, daß Einer die Zukunft weiß; sondern darüber, daß er überhaupt prophezeien kann (richtig oder falsch). / Als nähme die bloße Prophezeiung, gleichgültig ob richtig oder falsch, schon einen Schatten der Zukunft voraus; während sie über die Zukunft nichts weiß, und weniger als nichts nicht wissen kann.“ (*Philosophische Untersuchungen*, 461.)

weil *gleichzeitig* auch eine Art Schein-Wunsch war¹⁴, eine Vorspiegelung seiner selbst, eine Täuschung für die „Scheinwelt der Jugend“, damit „er“ von ihr nicht getäuscht wird – obwohl sie „ihn übrigens niemals unmittelbar getäuscht“ hatte. Gegen die „Scheinwelt der Jugend“ musste sein „Wunsch“ als Schein-Wunsch das Nichts verteidigen. Aber warum musste gerade ein „Wunsch“ das Nichts auf eine so raffinierte Weise verteidigen? Auch das hat sprachliche Gründe: die „Scheinwelt der Jugend [...] hatte ihn [...] nur durch die Reden aller Autoritäten ringsherum täuschen lassen“. (Ist es „übrigens“ zufällig, dass diese präzise, „die Reden“ betreffende Formulierung grammatisch nicht ganz korrekt zu sein scheint?) Die „Reden aller Autoritäten“ arbeiten wohl daran, die Welt der Jugend nicht zuletzt mittels der Wünsche zu einer „Scheinwelt“ zu machen, um dadurch die Jugend zu erziehen, zu „verbürgerlichen“.¹⁵ Die Jugend muss Wünsche für das Leben haben, so die Reden der Autoritäten, wie „man sagen könnte“. Die Jugend sucht, indem sie bestimmte Wünsche hat, im Grunde vielleicht nur dem Wunsch, der sich in den Reden aller Autoritäten ausdrückt, zu entsprechen. Wünsche der Jugend sollten über das verbürgerlichte, gesetzte Leben hinausgehen (allerdings kann auch das – ja, dessen Forderung selbst – täuschen und ‚systemtreu‘ bleiben), sie werden aber verbürgerlicht, indem sie den Reden, Wünschen und Erwartungen aller Autoritäten entsprechen –: so bringen sie die „Scheinwelt der Jugend“ hervor und stellen sie dar. Bürgerliche, verbürgerlichte Wünsche beziehen sich auf Etwas, was durch die Reden aller Autoritäten vorgegeben ist; auf etwas mögliches, auf etwas, was sich erreichen lässt. Überhaupt beziehen sie sich auf etwas: sie sind Wünsche, die vom Nichts, des Lebens, nicht wissen wollen. Domestizierte, ökonomische Wünsche; nur falsch oder euphemistisch so genannte Wünsche, im Zeichen eines Willens.

¹⁴ Dass Kafka sich anhaltend mit dem Wunsch, des Besten, aber gleichzeitig auch als Schein-Wunsch, auseinandersetzt, zeigt unter anderem die folgende Tagebucheintragung vom 16. Oktober 1921: „Wenn ich den großen Wunsch habe ein Leichtathlet zu sein, so ist das wahrscheinlich so, wie wenn ich wünschen würde in den Himmel zu kommen und dort so verzweifelt sein zu dürfen wie hier. / Wenn mein Fundus auch noch so elend sei, »unter gleichen Umständen« (besonders mit Berücksichtigung der Willensschwäche) sogar der elendeste auf der Erde, so muß ich doch, selbst in meinem Sinne, das Beste mit ihm zu erreichen suchen und es ist leere Sophistik zu sagen, man könne damit nur eines erreichen und dieses eine sei daher auch das Beste und es sei die Verzweiflung“.

¹⁵ Vgl. wiederum eine Bemerkung Wittgensteins: „Wir sind von Natur und durch eine bestimmte Abrichtung, Erziehung, so eingestellt, daß wir unter bestimmten Umständen Wunschäußerungen von uns geben.“ (*Philosophische Untersuchungen*, 441.)

Der Wunsch aber, von dem „er“ und „ich“ berichtet (Bericht von „er-ich-“¹⁶), war aber ein Wunsch „für das Leben“ und *gleichzeitig* ein Scheinwunsch. Das wird ja in der Mitte des Textes, gleichsam zusammenfassend, in der Formulierung „[v]ielleicht ein schöner Wunsch“ angedeutet.

Sein „Wunsch“ wurde notdürftig zusammengehämmert. Er war sein Wunsch und musste gleichzeitig „eine Art Abschied“ von der „Scheinwelt der Jugend“ sein. Er hämmerte sich und hämmert sich zusammen, und zwar gleichzeitig in zwei verschiedenen Weisen: er ist zusammengezimmert und zerschlagen.

Dass sein Wunsch eine „Verteidigung“ des Nichts war, die „er“ aber jetzt nicht zu verteidigen, sondern für einen Augenblick zu einer Anklage zu verwandeln scheint, macht deutlich, welche sprachliche Not „durch die Reden aller Autoritäten“ ihn zu seinem „Wunsch“ (einem unmöglichen „Wunsch“-Wunsch) drängte. – So hat der Text vom „Wunsch“ (von damals und in der Erinnerung) mehrere Motive; mindestens zwei Hände schreiben an ihm.¹⁷

¹⁶ Vgl. Wittgenstein: „*Wozu* sage ich jemandem, ich hätte früher den und den Wunsch gehabt? – Sieh auf das Sprachspiel als das *Primäre!* Und auf die Gefühle, etc., als auf eine Betrachtungsweise, eine Deutung, des Sprachspiels! / Man könnte fragen: Wie ist der Mensch je dahin gekommen, eine sprachliche Äußerung zu machen, die wir »Berichten eines vergangenen Wunsches«, oder einer vergangenen Absicht, nennen?“ (*Philosophische Untersuchungen*, 656.) Wozu „Berichten eines vergangenen Wunsches?“ „Etwa“ um zu erfahren, ob der Wunsch vergangen ist, in welchem Sinne er vergehen kann. „Wie ist der Mensch je dahin gekommen [...]“? Wittgensteins letzte Frage scheint an dieser Stelle eine philosophische und gleichzeitig eine poetische Frage zu sein. In Kafkas Text aber erweist sich der Bericht vom damaligen Wunsch als eine eminente *poetische* Frage.

¹⁷ Vgl. zwei Tagebucheintragungen über die Hände; vom 19. Oktober 1921: „[...] Derjenige der mit dem Leben nicht lebendig fertig wird, braucht die eine Hand, um die Verzweiflung über sein Schicksal ein wenig abzuwehren – es geschieht sehr unvollkommen – mit der andern Hand aber kann er eintragen, was er unter den Trümmern sieht, denn er sieht anderes und mehr als die andern, er ist doch tot zu Lebzeiten und der eigentlich Überlebende. Wobei vorausgesetzt ist, daß er nicht beide Hände und mehr als er hat, zum Kampf mit der Verzweiflung braucht“; und vom 25. Oktober 1921: „[...] unrecht, wenn ich mich beklage, daß mich der Lebensstrom niemals ergriffen hat, daß ich von Prag nie loskam, niemals auf Sport oder auf ein Handwerk gestoßen wurde udgl. – ich hätte das Angebot wahrscheinlich immer abgelehnt, ebenso wie die Einladung zum Spiel. Nur das Sinnlose bekam Zutritt, das Jusstudium, das Bureau, später dann sinnlose Nachträge, wie ein wenig Gartenarbeit, Tischlerei udgl., diese Nachträge sind so aufzufassen, wie die Handlungsweise eines Mannes, der den bedürftigen Bettler aus der Tür wirft und dann allein den Wohltäter spielt, indem er

§. – Ist das alles überzeugend? Was alles? Wen genau und wovon genau überzeugen? Und was könnte hier überzeugen heißen?

Dieses Schreiben, also Kafkas Fragment, ist ein Teil jener schriftlichen Überzeugung der „anderen“, von der es spricht (gesetzt also, dass alles, was in ihm gegen diese Annahme zu sprechen scheint, eben zur Rhetorik dieses Überzeugens gehört). Ob das Schreiben in der Tat in einem wesentlichen Zusammenhang mit jenem Wunsch (oder auch mit dem Wunsch als Wunsch) steht? Wenn es eine notwendige Verbindung zwischen Wunsch und schriftlicher Überzeugung der anderen gibt, wie er schreibt, dann steht und fällt das Schreiben mit dem Wunsch, mit dessen Erfüllung, weil die – die anderen überzeugende – Schrift auf solche Weise die Erfüllung des Wunsches darstellen sollte. Wie könnte er aber erfahren und feststellen, ob er die anderen von der gewünschten Ansicht des Lebens überzeugen konnte? Auf jeden Fall müsste er zumindest und zuerst sich selbst überzeugen können, nämlich davon, dass seine Schrift die anderen von seiner Ansicht zu überzeugen vermag. Er ist aber nicht überzeugt, er kann sich davon nicht überzeugen, weil der Wunsch, sagt er, kein Wunsch war, weil es also das gar nicht geben konnte, wovon er schriftlich die anderen hätte überzeugen können.

Was bleibt? Diese Schrift, dieses Schreiben, das die Frage nach dem Überzeugen suspendiert, aufhebt, es gleichsam durch die Erinnerung daran vergisst? Da es aber geschrieben wird und das Schreiben mit jenem Wunsch „notwendig verbunden“ sein soll, kann auch die Frage nach dem Überzeugen nicht einfach verschwinden.

Ein notwendiges Verbunden-sein von Wunsch und Schreiben wird – in der schreibenden Erinnerung – festgestellt. Es meint im Grunde ein notwendiges Verbunden-sein von Leben und Schreiben. Wie ist es aufzufassen, zu verstehen? Mit welcher Notwendigkeit ist das eine mit dem anderen verbunden? Ist das für ihn eine Lebensnotwendigkeit, die anderen von der eigenen gewonnenen Ansicht des Lebens überzeugen zu können? Und warum muss dieses Überzeugen *schriftlich* geschehen? Und wer sind „die anderen“? Familienmitglieder, „alle Autoritäten“, die „Scheinwelt der Jugend“? Oder prinzipiell die ganze Menschheit? Oder unbestimmt viele? Wer „die anderen“ sind, lässt sich nicht bestimmen: sie sind andere und viele. Wie anders sind sie? Wie viele andere? Beide Momente der Unbestimmbarkeit bedingen einander und sind konstitutiv für die zu erschließende Auffassung des Überzeugens: offen für

Almosen aus seiner rechten in seine linke Hand gibt.“ (All das könnte auch psychologisch relevant sein. Aber diese Relevanz bliebe ja von der eigentümlichen Wellenbewegung des Schreibens bestimmt.)

anderes (Leben oder Ansicht) ist wohl nur, wer mehr als eine (oder höchstens noch eine zweite, der erstern entgegengesetzte) Ansicht oder Lebensart, also unbestimmbar viele voraussetzt.

Warum „überzeugen *können*“ und nicht einfach: „überzeugen“? Liegt es bei diesem „Können“ an der schriftstellerischen Fähigkeit oder geht es eher darum, dass „die anderen“ nicht notwendig, sondern nur möglicherweise überzeugt werden? Sind diese beiden Deutungsmöglichkeiten von „überzeugen können“ nicht miteinander „notwendig verbunden“? Und das heißt: Jene schriftstellerische Fähigkeit ist gerade notwendig, damit die anderen nicht unbedingt überzeugt werden; sie ist notwendig, weil sie ermöglicht, dass die anderen weniger von jener Ansicht des Lebens überzeugt werden als vielmehr vom „Überzeugenkönnen“ – also nicht von seiner schriftstellerischen Fähigkeit, sondern davon überzeugt, dass jene Ansicht überzeugend sein kann, dass es eine mögliche Ansicht ist. Diese Möglichkeit scheint lebensnotwendig zu sein und sie begründet die „notwendige Verbindung“ von Leben und Schreiben.¹⁸

Es geht also nicht um einen Ehrgeiz von „Ich“ (oder „Er“) – wie es auf den ersten Blick, vielleicht auch für ihn, scheinen will –, fast im Gegenteil: jener Wunsch berührt sich mit keinerlei Geiz, sondern indem es – durch die schreibende Erinnerung – „kein Wunsch“ ist oder vielmehr: „kein Wunsch“ *wird*, wird in ihm das Nichts geehrt, das Nichts als der Inbegriff jener lebensnotwendigen Möglichkeit.

Ihm ist das Überzeugen ein wirkliches und gleichzeitig ein Nichts.

§. – Tagebuch. Textfluss, Wellenbewegung. Eine immer wieder neu angesetzte Anstrengung, schreibend sich des Lebens zu bewältigen, das jenseits des Schreibens sich jedem Bewältigungsversuch zu entziehen scheint, wie es das Tagebuch darstellt. Ein Versuch, das (eigene) Leben auf den Tisch zu legen, mit dem Leben reinen Tisch zu machen.

Der Weg dieses Versuchs wird unter anderem mittels der Erinnerung zurückgelegt. Er führt zu einem gewissen Nichts. Die Selbst-Analyse – mit „Selbstvergessenheit“, die Kafka an einer Stelle „erste Voraussetzung des Schriftstellertums“ nennt¹⁹ – findet nicht nichts, noch sein Selbst, sondern „ein Nichts“.

„Ich saß einmal vor vielen Jahren, gewiß traurig genug, auf der Lehne des Laurenziberges. Ich prüfte die Wünsche, die ich für das Leben hatte.“ Ich

¹⁸ Vgl. dazu aber auch einen Satz vom 20. Januar 1922: „[...] das Leben hat vor lauter Überzeugungskraft keinen Platz in sich für Recht und Unrecht“.

¹⁹ In einem Brief an Max Brod vom 5. Juli 1922.

prüfte ... –: diese Selbstprüfung galt den Erwartungen der Welt, der „Scheinwelt der Jugend“ und „aller Autoritäten“.²⁰ Die Selbstprüfung des sich erinnernden Schreibenden gilt aber nicht mehr ihnen und ist nicht auf eine von ihnen erwünschte Identität aus, sondern sie ist ihm eine wirkliche und gleichzeitig ein Nichts.

§. – Benjamin: Entstellungen der Zeit bei Kafka; Verwandlung des Lebens in Schrift.

Ich schreibe, also lebe ich. Wenn mein Leben das Schreiben und das Schreiben ein Lesen des Lebens ist, das ich damit in Schrift verwandle, so ist mein damaliger Wunsch erfüllt, und zwar gerade im Schreiben, das die Erfüllung jenes Wunsches auf der Ebene der Behauptungen in Zweifel zieht, ihn auch der Möglichkeit der Erfüllung beraubt, und paradoxerweise dadurch vollzieht es seine Erfüllung. Es ist somit ein Metawunsch.

Was ist das Verhältnis von Leben und Schreiben? Kafkas „Wunsch“-Fragment kann zwar auf den ersten Blick als eine autobiographische Skizze erscheinen, Autobiographie kann hier aber kaum mehr heißen, dass „Er“, der gelebt hat, über sein Leben schreibt, vielmehr wird seine Identität im Zusammenfall vom Leben und Schreiben gestrichen. Die Personalpronomen deuten hier nicht nur auf eine „natürliche“ Änderung der Identität des Schreibenden in der Zeit, sondern gleichzeitig auf einen unveränderten Kern und dessen Indifferenz gegenüber „ich“ und „er“. Er ist ein Nichts, das Leben und Schreiben und beider Zusammenfall ermöglicht.

„Kaum ist es ein wenig stiller, ist es fast zu still. Als bekäme ich das wahre Gefühl meiner Selbst nur wenn ich unerträglich unglücklich bin“ – lautet eine Tagebucheintragung vom 20. Januar 1922; Zeilen über unsägliche „Kleinigkeiten“ umgeben diese Aufzeichnung, in der es um eine Kleinigkeit geht, die fast ein Nichts, vom Nichts kaum zu unterscheiden ist: „*kaum*“ „*ein wenig stiller*“, „*fast zu still*“. Es ist keine Stille, in der aber ein Wunsch nach Stille von seinem Nichts kaum zu unterscheiden ist – wie auch das unerträgliche Unglück ins Glück umschlägt: aber weniger ins Glück des „wahren Gefühls meiner Selbst“

²⁰ Wer damals dort saß, „gewiss traurig genug“, war kein *Wunschkind*. Um dieses Wortes willen sei hier auf ein so oft erinnertes biographisches Detail hingewiesen. Vgl. z.B. die Erinnerung von Gerti Kaufmann an ihren Onkel Franz Kafka in einem Brief an Max Brod: „Sein Sohn war [dem Vater Kafkas] vollkommen fremd und eine große Enttäuschung. [...] Er hätte sich gewünscht, daß sein einziger Sohn sein Geschäft übernehmen würde und in seinen Fußstapfen durch das Leben gehen würde.“ <http://homepage.univie.ac.at/werner.haas/sonst/gerti.htm>

als vielmehr des Gefühls des wahren Selbst, das *mein* Selbst zum Stillstand bringt.

§. – „Etwa als Wunsch, einen Tisch mit peinlich ordentlicher Handwerksmäßigkeit zusammenzuhämmern und dabei gleichzeitig nichts zu tun und zwar nicht so, daß man sagen könnte: »Ihm ist das Hämmern ein Nichts«, sondern »Ihm ist das Hämmern ein wirkliches Hämmern und gleichzeitig auch ein Nichts«, wodurch ja das Hämmern noch kühner, noch entschlossener, noch wirklicher und, wenn du willst, noch irrsinniger geworden wäre.“

Wer vom *Hämmern* eines Tisches spricht, hat nicht viel Ahnung vom Handwerk des Tischlers – und er stellt sich dieses Hämmern als den richtigen Wunsch vor. Dieses Hämmern an einem Tisch, das ihm gleichzeitig ein Nichts sein soll, ist wie ein Märchen. Er scheint, wenn er über solch einen Wunsch schreibt, an einem *Märchen* zu *hämmern*, an einem mit Wünschen. Kann also das Schreiben eine Art Märchenhämmern sein? Indem er ein Märchen von einem unfasslichen, märchenhaften Hämmern dichtet, verdichtet er das Schreiben als – vielleicht als „kindisches Mittel“.²¹

Ist das „Wunsch“-Fragment vielleicht eine Erinnerung an die Jugend und gleichzeitig die Kindheit? Also eine entstellende Verschränkung der Zeit in einer schriftlichen Inszenierung der Erinnerung?

Denn der Wunsch nach einem bestimmten Hämmern an einem Tisch scheint einer Erinnerung an ein Kindermärchen zu entspringen. (Wenn die „Notwendigkeit des ‚Wunsches‘“ erkannt wird, kann der Wunsch „für das Leben“ in Schrift verwandelt werden...) Das Wunsch-Bild vom Hämmern eines Tisches kann als eine „kühnere“ Verdichtung eines Märchens erscheinen, in dem vom Wunsch der Märchenfiguren zwar keine Rede ist, das aber sich als eine Auseinandersetzung mit dem Wunsch lesen lässt. Ein Märchen, das – ohne vom Hämmern zu erzählen – Wunsch und Tisch zum „Wünschtischlein“ zusammenhämmer: *Tischleindeckdich, Goldesel und Knüppel aus dem Sack*.

Tisch, Esel und Knüppel, „denn aller guten Dinge sind drei“, wie es auch in diesem Märchen heißt. Daran erinnert Kafkas Fragment nicht nur durch eine Gliederung in drei Abschnitte, sondern auch durch dreimal hämmernde Wiederholungen („als ein Nichts, als ein Traum, als ein Schweben“; „noch kühner, noch entschlossener, noch wirklicher und [...]“; „eine Verteidigung, eine Verbürgerlichung des Nichts, ein Hauch von Munterkeit“). Der Tisch ist

²¹ Die Geschichte vom *Schweigen der Sirenen* beginnt mit dem Satz: „Beweis dessen, daß auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können“.

ein Wünschtischlein, der Esel bleibt zu lesen und der Knüppel hämmert den Takt auf dem Rücken des Wirtes.

Was heißt wünschen? Was das Märchen betrifft: das „Wünschtischlein“ war nicht der Wunsch des Sohnes und er ging mit ihm gastfreundlich um. Wer aber die Erfüllung eines Wunsches, der kein Wunsch war (entweder weil er der natürlichste Wunsch ist [gut essen] oder weil er einem bloß aufgezwungen wurde wie dem Sohn des Schneiders das Wünschtischlein und d. h. die Möglichkeit, immer und ohne Mühe und Arbeit gut zu essen), nicht nur für einen Gewinn hält, sondern dadurch wie der Wirt auch zu einem Trachten nach Gewinn verführt wird, verdient den Prügel. Der Sohn (wie auch sein Bruder), dem das Wünschtischlein zufällt, bleibt wunschlos und gastfreundlich. So die Lehre des Märchens. So die Lehre des Meisters, der durch sein Wünschtischlein die Frage nach der „peinlich ordentlichen“ handwerklichen Arbeit mit der nach dem Wunsch meisterlich verschränkte. In diesem Märchen kommt der Wunsch als Wunsch zwar nicht auf den Tisch, aber er liegt auf dem Tisch; im Tisch. Mit dem Wunsch muss reiner Tisch gemacht werden. So ist der Wunsch auch hier – ein Nichts.

§. – Ich hämmere, weil ich hämmere: nicht weil zu hämmern mein Wunsch ist, noch weil ich durch das Hämmern die Erfüllung eines Wunsches erreichen will: dies Hämmern wäre die Freiheit vom Willen und Wünschen. Nicht ich noch er, sondern es hämmert: es ist ein natürliches Auf und Ab der Hände, die vielleicht „Dampfhämmer“²² sind. Es ist ein Hämmern ohne Hammer. (Also ist es „noch wirklicher und wenn Du willst noch irrsinniger“: als hätte man einen Hammer.)

§. – Dieses *Hämmern* erinnert auch an das „*mäh! mäh!*“ der Ziege, die im Märchen „satt“ und „nicht satt“ auf die gleiche Weise sagt. Die Ziege, die spricht und *zu gleich* nicht spricht, ist selbst ein komisches Wünschtischlein.

§. – „Wünschtischlein“. Mit dem Tisch ist es wie mit dem Wunsch. Der Tisch ist Tisch – nicht mehr, nicht weniger; nichts anderes. Welcher Tisch, was für Tisch? Wünschen Sie also einen Tisch, aber wie soll er sein? Schwer zu sagen, was ein Tisch ist. Ist ein Tischlein auch Tisch?²³

²² So in der kleinen Erzählung *Auf der Galerie*.

²³ An einer Stelle seiner „Erinnerungen an Paul Celan“ schreibt Jean Daive über Celans Suche nach einem Tisch: „Eines Tages sucht er [Celan] einen Tisch [...] »Über das nachdenken, was Sie suchen? Suchen Sie im Grunde nicht einfach einen Tisch?« /

§. – „*Etwa* als Wunsch“... „*Etwa* [...] ein Nichts“. „Vielleicht [...] *Etwa*“. *Etwa* Etwas oder etwa ein Nichts? *Etwa* „vielleicht“? So wäre der Wunsch „richtig“ oder *etwa* „richtig“?

Nicht zuletzt durch das Peinlich-Ordentliche der Formulierungen ist es „erlaubt, geboten“, die Rede vom Zusammenhämmern auf dieses Schreiben selbst zu beziehen.²⁴

„*Etwa* als Wunsch“ –: das ist aber in der Tat „kein Wunsch“, auch nicht die Beschreibung der Erfüllung, sondern so entfaltet sich ein *Schreibtischleindeckdich* in der Doppelbödigkeit von Zusammenhämmern: es wird zusammengehauen und gleichzeitig zerschlagen – wie auch die Rede von „peinlich ordentlicher Handwerksmäßigkeit“ gleichermaßen doppelbödig bleibt.

Grundlage für das Schreiben ist ein Tisch, den hier aber das Schreiben selbst herstellen soll und der dem Schreibenden wie das Schreiben selbst miten in der Entfaltung ein Nichts wird. Ein abgründiges Schreiben.

Das *Nichts* im *Tisch*, der *Tisch* im *Nichts*, zusammengehämmert: N.

Der Tisch auf dem Nichts, das Nichts auf dem Tisch – in der Schweben.

§. – „Ich saß“ – aber nicht im Zimmer beim Tisch, sondern „auf der Lehne des Laurenziberges“. Auf der Berglehne oder auf der Lehne einer Bank? Auf jeden Fall ist es ein Sitzen, das zusammengehämmerte Tische *ablebnt*. Es ist auch kentaurisch wie der *Wunsch*, *Indianer zu werden*, der ja mit einer kentaurischen Verwandlung in Erfüllung geht. Kentaurisches Sitzen und Tisch –: es kann auch an Hölderlins Pindar-Fragment erinnern, das von den Kentauern handelt: sie „trieben /Die weiße Milch mit Händen, den Tisch sie fort, von selbst“.

„Ich saß [...] auf der Lehne des Laurenziberges“ – „und Tische die Berge“!²⁵

»Im Grunde? Ja, ich suche einen Tisch ... aber ...« / »Aber Sie suchen nicht wirklich einen Tisch.« / »Ja, ich suche einen Tisch, aber ich habe keine wirkliche Verwendung dafür.« / »[...] mir Zeit zu lassen, eine Verwendung für den Tisch zu finden.« Es ist am Ende ein „vier Meter langer »Tisch«“, der für Daive „die Replik eines der zahlreichen Tische im Krankenhausspeisesaal“ ist, „ein Gemeinschaftstisch für einen Mann, der allein ist“. Daive, Jean: *Unter der Kuppel. Erinnerungen an Paul Celan*. Engeler, Urs (ed.). Basel & Weil am Rhein, 2009, S. 84f.

²⁴ „peinlich ordentlich“, d. h. pedantisch. Walter Benjamin schreibt an einer Stelle über Kafkas „Pedanterie“ (II/3, 1256.)

²⁵ Hölderlin, Friedrich: *Brod und Wein*. In: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. I. Hrsg. von Knaupp, Michael. München: Hanser, 1992, S. 375. Das zitierte „Pindar-Fragment“ *Das Belebende* siehe im Bd. II derselben Ausgabe, S. 384.

§. – Erinnert er sich an seinen Wunsch? Was hat er vergessen? Nichts, auch das Nichts nicht? Oder den Wunsch? Aber das war vielleicht der Wunsch, ein Leben zu leben, in dem Wünsche vergessen werden.²⁶

§. – Für das Gewicht des Wunsches bei Kafka kann auch seine testamentarische Verfügung vom 29. November 1922, an Max Brod gerichtet, sprechen, indem sie unter dem Stichwort „mein letzter Wille“ wiederholt – verblüffenderweise und gleichzeitig äußerst nüchtern – vom Wunsch spricht: „Wenn ich sage, daß jene 5 Bücher und die Erzählung gelten, so meine ich damit nicht, daß ich den Wunsch habe, sie mögen neu gedruckt und künftigen Zeiten überliefert werden, im Gegenteil, sollten sie ganz verloren gehn, entspricht dieses meinem eigentlichen Wunsch.“²⁷

Ob sein so genannter „Wunsch“, „eigentliche[r] Wunsch“ jemals erfüllt werden kann, darüber weiß er nichts und wird ja auch nichts wissen. Da er darüber, wie Wittgenstein sagt, „weniger als nichts nicht wissen kann“, wer weiß, ob er wünscht, dass sein „eigentlicher Wunsch“ in Erfüllung geht, und also: wie und ob er erfüllt wäre, wenn er erfüllt wäre?

²⁶ Über das Vergessen als Kafkas zentrales Motiv siehe Benjamins Kafka-Studien.

²⁷ http://www.franzkafka.de/franzkafka/fundstueck_archiv/fundstueck/457426

SCHRIFTENVERZEICHNIS VON PROF. DR. TAMÁS LICHTMANN**Dissertationen**

- Heinrich Mann in Ungarn.* Diplomarbeit. KLTE, Debrecen, 1972. 69 S.
Pap Károly. Doktorarbeit. Debrecen, 1974. 244 S.
A történelmi regény a két világháború között a német nyelvű és a magyar irodalomban. Dissertation. Bp., 1981. 266 S.
A történelem kora. Habilitationsschrift. KLTE, Debrecen, 1996. 219+23 S.
Az igazságkereső. Pap Károly. Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades. Debrecen, 2001. 347 S.

Buchveröffentlichungen**Monographien**

- Pap Károly.* Bp., 1979. Akadémiai Kiadó, 201 S.
Az igazságkereső. Pap Károly. Bp., 2001. Múlt és Jövő Kiadó, 431 S.
Villányi András–Lichtmann T.: *Az utolsó harminc év a magyar zsidóság életéből.* Bp., 2006. Villányi Kiadó, 178 S.
Dichter im Brett. Jura Soyfer. Bp., 2010. MTA–ORZSE Zsidó Kultúratudományi Kutatócsoportja, ORZSE, 145 S. (Ungarische Übersetzung von zwei Dramen Jura Soyfers: Vineta, az elsüllyedt város, Bagdad leghűségesebb polgára. Keleti mese)

Sammelbände

- Weltzerfall und Wertsuche. Beiträge zur österreichischen Literatur* (Hg. v. T. Lichtmann). Debrecen, 1991. KLTE, 150 S.
Beiträge zur neueren österreichischen Literatur von Hofmannsthal bis Thomas Bernhard (Hg. v. T. Lichtmann). Debrecen, 1994. KLTE, 144 S.
Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen (Hg. v. T. Lichtmann). Frankfurt/M., 1995. Lang, 319 S.
Jura Soyfer. Zeitschrift der Jura Soyfer Gesellschaft, 4. Jg. Nr. 3/1995, Wien, 32 S. (Hg. der Nr. 3/1995 v. T. Lichtmann)
Zwischen Erfahrung und Erfindung. Reiseliteratur einst und heute (Hg. v. T. Lichtmann et al). Debrecen, 1996. Kossuth Egyetemi Kiadó, 144 S.

- Angezogen und abgestoßen. Juden in der ungarischen Literatur* (Hg. v. T. Lichtmann u. Petra Török). Frankfurt/M., 1999. Lang, 408 S.
- Nietzsche* (Hg. v. T. Lichtmann). Debrecen, 1999. Kossuth Egyetemi Kiadó, 107 S.
- Goethe* (Hg. v. T. Lichtmann). Debrecen, 2002. Kossuth Egyetemi Kiadó, 164 S.
- Heine (1797-1856)* (Hg. v. E. Kiss und T. Lichtmann). Debrecen, 2002. Kossuth Egyetemi Kiadó, 334 S.
- Scholien – zu Arendt, Celan, Hölderlin, Bernhard* (Hg. v. T. Lichtmann). Debrecen, 2006. Kossuth Egyetemi Kiadó, 113 S.
- Neue Reflexionen zur kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft* (Hg. v. T. Lichtmann et al). Debrecen, 2007. Kossuth Egyetemi Kiadó, 394 S.

Bücherreihen

- Arbeiten zur deutschen Philologie*. Debrecen, 1991-, KLTE–Kossuth Egyetemi Kiadó (Hg. v. T. Lichtmann).
- Arbeiten zur deutschen Philologie*. Bd. XX. Debrecen, 1991. KLTE.
- Arbeiten zur deutschen Philologie*. Bd. XXII. Debrecen, 1994 [1995.] KLTE.
- Arbeiten zur deutschen Philologie*. Sonderband, Debrecen, 1995. KLTE.
- Arbeiten zur deutschen Philologie*. Bd. XXIII. Zwischen Erfahrung und Erfindung. Reiseliteratur einst und heute (Hg. v. T. Lichtmann et al). Debrecen, 1996. Kossuth Egyetemi Kiadó.
- Arbeiten zur deutschen Philologie*. Bd. XXIV. Nietzsche (Hg. v. T. Lichtmann) Debrecen, 1999. Kossuth Egyetemi Kiadó.
- Arbeiten zur deutschen Philologie*. Bd. XXV. Goethe (Hg. v. T. Lichtmann). Debrecen, 2002. Kossuth Egyetemi Kiadó.
- Arbeiten zur deutschen Philologie*. Bd. XXVI. Heine (Hg. v. T. Lichtmann, Endre Kiss). Debrecen, 2002. Kossuth Egyetemi Kiadó.
- Arbeiten zur deutschen Philologie*. Bd. XXVII. Scholien – zu Arendt, Celan, Hölderlin, Bernhard (Hg. v. T. Lichtmann). Debrecen, 2006. Kossuth Egyetemi Kiadó
- Arbeiten zur deutschen Philologie*. Bd. XXVIII. Neue Reflexionen zur kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft (Hg. v. T. Lichtmann et al). Debrecen, 2007. Kossuth Egyetemi Kiadó
- Debrecener Studien zur Literatur* (Hg. v. T. Lichtmann). Frankfurt/M. et al, 1995. Lang.
- T. Lichtmann (Hg.): *Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen. Beiträge des Debrecener Germanistischen Symposiums zur Österreichischen Literatur nach 1945 im Oktober 1993* (Hg. v. T. Lichtmann). Frankfurt/M. 1995. Lang, 319 S. (2. unveränderte Auflage, 1996; 3. unveränderte Auflage, 1997)
- Nóra Séllei: *Katherine Mansfield and Virginia Woolf. A Personal and Professional Bond*. Frankfurt/M., 1996. Lang, 163 S.

- Thomas Schestag (Hg.): „geteilte Aufmerksamkeit“. *Zur Frage des Lesens* (Hg. v. T. Lichtmann, Thomas Schestag). Frankfurt/M., 1997. Lang, 220 S.
- István Bitskey: *Konfessionen und literarische Gattungen der frühen Neuzeit in Ungarn. Beiträge zur mitteleuropäischen vergleichenden Kulturgeschichte*. Frankfurt/M., 1999. Lang, 209 S.
- Klaus Bonn: *Entgegnungen – Erzählungen zur Literatur*. Frankfurt/M., 1999. Lang, 150 S.
- Tamás Bényei: *Acts of Attention. Figure and Narrative in Postwar British Novels*. Frankfurt/M., 1999. Lang, 231 S.
- T. Lichtmann (Hg.): *Angezogen und abgestoßen. Juden in der ungarischen Literatur* (Hg. v. T. Lichtmann, Mitherausgeberin u. Herausgeberin der ungarischen Originalfassung: Petra Török). Frankfurt/M., 1999. Lang, 408 S.
- Kálmán Kovács: *Kaspar-Hauser-Geschichten. Stationen der Rezeption*. Frankfurt/M., 2000. Lang, 247 S.
- Klaus Bonn et al (Hg.): *Entdeckungen. Über Jean Paul, Robert Walser, Konrad Bayer und anderes* (Hg. v. Klaus Bonn et al). Frankfurt/M., 2002. Lang, 149 S.
- Kálmán Kovács (Hg.): *Textualität und Rhetorizität*. Frankfurt/M., 2003. Lang, 192 S.
- Karl Katschthaler: *Xenolektographie. Lektüren an der Grenze ethnologischen Lesens und Schreibens*. Hubert Fichte und die Ethnologen. Frankfurt/M., 2005. Lang, 226 S.
- Kálmán Kovács (Hg.): *Ideologie der Form*. Frankfurt/M., 2006. Lang, 186 S.
- Gábor Pusztai: *An der Grenze. Das Fremde und das Eigene. Dargestellt an Werken der deutschen und der niederländischen Kolonialliteratur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von C.W.H. Koch, H. Grimm, M.H. Székegy-Lulofs und W. Walraven*. Frankfurt/M., 2007. Lang, 221 S.
- Péter Eredics: *Ungarische Studenten und ihre Übersetzungen aus dem Niederländischen ins Ungarische in der Frühen Neuzeit*. Frankfurt/M., 2008. Lang, 164 S.
- Eszter Pabis: *Die Schweiz als Erzählung. Nationale und narrative Identitätskonstruktionen in Max Frischs „Stiller, Wilhelm Tell für die Schule“ und „Dienstbüchlein“*. Frankfurt/M., 2010. Lang, 207 S.
- Péter Gaál-Szabó: „*Ab done been tub de horizon and back*“. *Zora Neale Hurston's Cultural Spaces in „Their Eyes Were Watching God“ and „Jonah's Gourd Vine.“* Frankfurt/M., 2011. Lang, 134 S.
- Studienmaterialien*. Veröffentlichungen des Instituts für Germanistik an der Lajos-Kossuth-Universität Debrecen. Debrecen 1993-, KLTE, Kossuth Egyetemi Kiadó.
- Kurzprosa aus Österreich. Eine Textsammlung zur österreichischen Kurzprosa seit 1980*. Debrecen, 1993. KLTE, 218 S.
- Texte der deutschsprachigen Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts* (Hg. Eszter Kiséry, Klaus Bonn) Debrecen, 1996. Kossuth Egyetemi Kiadó, 218 S.
- Bloemlezing uit de moderne Nederlandse literatuur* (Hg. Gábor Pusztai). Debrecen, 1998. Kossuth Egyetemi Kiadó, 70 S.
- Deutschsprachige Erzähler des 19. Jahrhunderts. Biedermeier und Realismus*. Bd. 1 (Hg. Kálmán Kovács) Debrecen, 1997. Kossuth Egyetemi Kiadó, 281 S.

- Streifzüge in der (Literatur-)Theorie der „Postmoderne“. Ein Reader* (Hg. Nikolina Burneva, Edit Kovács). Debrecen, 1998. Kossuth Egyetemi Kiadó, 274 S.
- Theatralität und Rhetorizität* (Hg. Magdolna Balkányi). Debrecen, 2001. Kossuth Egyetemi Kiadó.
- Geschichte der deutschen Ästhetik. Eine Anthologie* (Hg. v. T. Lichtmann). Debrecen, 2002. Kossuth Egyetemi Kiadó.
- Pap Károly művei 1-8. Múlt és Jövő Kiadó, 1998-2001.* (Textkritik, Lektorieren, Nachwörter und Biographien); *Megszabadítottál a haláltól; Azzarek; A nyolcadik stáció; Novellák I-II.; Drámák; Zsidó sebek és bűnök; L.T.: Az igazságkereső. Pap Károly.*
- Dialogos.* A Goldziher Intézet és a L'Harmattan Kiadó közös sorozata (Reihenhg.: Hausmann Jutta, Lichtmann T.). Bp., 2004. Goldziher Intézet –L'Harmattan.
- Vita és párbeszéd: a monoteista hagyomány történeti perspektívában* (Hg. v. Péter Losonczy, Géza Xeravits) Bp., 2004. Goldziher–L'Harmattan, 167 S.
- Szádja Gáon: *Hittételek és vélemények könyve* .(Arabból fordította Hegedűs Gyöngyi). Bp., 2005. Goldziher–L'Harmattan, 298 S.
- Magyar Zsidó Szemle. Új folyam.* Redaktionsleitung: T. Lichtmann. Bp., 2004-, Hg: 2004-2006: ORZSE, MTA–ORZSE Zsidó Vallástudományi Kutatócsoportja, 2007-: MTA–ORZSE Zsidó Kultúratudományi Kutatócsoportja, ORZSE.
- Magyar Zsidó Szemle. Új folyam*, 1. szám. Bp., 2004. MTA–ORZSE.
- Magyar Zsidó Szemle. Új folyam*, 2. szám. Bp., 2005. MTA–ORZSE.
- Magyar Zsidó Szemle. Új folyam*, 3. szám. Bp., 2006. MTA–ORZSE.
- Magyar Zsidó Szemle. Új folyam*, 4. szám. Bp., 2007. MTA–ORZSE.
- Magyar Zsidó Szemle. Új folyam*, 5. szám. Bp., 2008 (2009). MTA–ORZSE.
- Magyar Zsidó Szemle Új folyam*, 6-7 szám, 2009-2010, Bp., 2010, MTA–ORZSE.
- Magyar Zsidó Szemle Füzetek.* Reihenherausgeber: T. Lichtmann. Bp., 2008-, Hg: MTA–ORZSE Zsidó Kultúratudományi Kutatócsoportja, ORZSE.
- Haraszi György: *Hágár országában.* Hitközség-történeti monográfiák, [nagyobb] helytörténeti tanulmányok és leírások a történeti Magyarország zsidó közösségeiről. Bp., 2008. MTA–ORZSE, 125 S.
- Mose Golan: *A Kasztner-ügy történelmi torzításainak jelentősége.* Bp., 2008, MTA–ORZSE, 61 S. (Mellékletek) XXVII l.
- Ábrahám Vera: *Lőw Immanuel sírversei.* Textusok a szegedi neológ izraelita temetőben. Bp., 2009. 93 S.
- Kárpáti Judit: *A zsidó-arab együttélés multidiszciplináris elemzése.* Bp., 2010, 99 S.
- T. Lichtmann: *Dichter im Brett. Jura Soyfer.* Bp., 2010. 145 S. Ungarische Übersetzung von zwei Dramen Jura Soyfers: Vineta, az elsüllyedt város, Bagdad leghűségesebb polgára. Keleti mese.
- Ujvári Hedvig: *Magyar újságíró európai közegben.* Max Nordau publicisztikai tevékenysége Budapest, Bécs, Berlin és Párizs között. Bp., 2010. 93 S.
- Friedmann Sándor: *Kérdések és válaszleírletek.* Bp., 2010. 129 S.

- Magyar Zsidó Szemle Könyvek.* Reihenherausgeber: T. Lichtmann. Bp., 2009-, Hg.: MTA–ORZSE Zsidó Kultúratudományi Kutatócsoportja, ORZSE.
- Kiss Endre: *Judentum – Emanzipation – Mitteleuropa.* Bp., 2009. 336 S.
- Kiss Endre (Hg.) *Korszakok, irányzatok, életművek.* Tanulmányok a közép- és kelet-európai felvilágosodásról. Bp., 2010. 345 S.
- Schnittpunkte – Intersections.* Hg. v. Jutta Hausmann, T. Lichtmann, Péter Losonczi. Berlin et al, 2007. LIT Verlag.
- Péter Losonczi, Géza Xeravits (Hg.): *Reflecting Diversity.* Historical and Thematic Perspectives in the Jewish and Christian Tradition. Wien, 2007. LIT Verlag, 226 S.
- Péter Losonczi, Aakash Singh (eds.): *Discursing the Post-Secular.* Essays on the Habermasian Post-Secular Turn. Wien, 2010. LIT Verlag, 178 S.

Bibliographien

- A magyar irodalom és irodalomtudomány bibliográfiája.* Próbafüzet, 1975. október–november. Bp., 1976. OSZK, 87 S.
- A magyar irodalom és irodalomtudomány bibliográfiája.* 1976. Bp., 1979. OSZK, 456 S. (Hg. mit Németh S. Katalin).
- A magyar irodalom és irodalomtudomány bibliográfiája.* 1978. Bp., 1982. OSZK, 480 S. (Hg.)
- A magyar irodalom és irodalomtudomány bibliográfiája.* 1980. Bp., 1986. OSZK, 1491 S. (Hg.)

Übersetzungen

- Jacob Allerhand: *A zsidóság története. Ókor* (Az első Szentély pusztulásától a Talmud lezárásáig, bibliai bevezetéssel) [Die Geschichte des Judentums. Altertum]. Bp., 1987. MIOK (Alef-könyvek), 183 S. (2. Auflage: 1988, 3. Auflage: 1993).
- Icik Manger: *Az édenkert könyve* [Das Buch vom Paradies]. Bp., 1988. Európa Könyvkiadó (JAK füzetek, műfordítások), 191 S.
- Simon Wiesenthal: *Menekülés a sors elől* [Flucht vor dem Schicksal]. Bp., 1991. Gondolat Kiadó, 200 S.
- Jura Soyfer: *Vineta – az elsüllyedt város* (Radiosendung, Magyar Rádió Bartók Rádió, am 26.4.1993. um 23.13, Wiederholungen am 29.4.1993. um 10.05 und 1998.)
- Herbert Arlt: *Művészet és nemzetközi megértés.* Osztrák irodalomtörténet. Tervezet, Debrecen, 1995. KLTE, 39 S.
- Jura Soyfer: *Drámák. Világvége – Astoria – Vineta* (Mit einem Nachwort des Übersetzers, S. 199-204). Debrecen, 1996. Kossuth Egyetemi Kiadó, 204 S.
- Jakob Allerhand: *A Talmudtól a felvilágosodásig.* (Középkor) [A zsidóság története 2.] [Die Geschichte des Judentums. Mittelalter]. Bp., 2002. Filum, 238 S.

- Icik Manger: *Az édenkert könyve*. Bp., 2009. Múlt és Jövő Könyvkiadó, 234 S. (Urspr. Titel: Dosz Bukh fun Gan-Éjdn).
- Dichter im Brettl. Jura Soyfer*. Kiad. az MTA–ORZSE Zsidó Kultúratudományi Kutatócsoportja és az ORZSE, Bp., 2010, 145 S. (Ungarische Übersetzung von zwei Dramen Jura Soyfers: Vineta, az elsüllyedt város, Bagdadleghűségesebb polgára. Keleti mese)

Aufsätze, wissenschaftliche Abhandlungen

- Beitrag zur Aufnahme Heinrich Manns in Ungarn. In: *Arbeiten zur deutschen Philologie* Bd. VII., Debrecen, 1973. KLTE, S. 83-95.
- Pap Károly: Messiás születik. In: *Irodalomtörténet*, 1974. 3. S. 692-704.
- Pap Károly színművei. In: *Alföld*, 1974. 10. S. 70-72.
- Pap Károly: Azarel. In: *Alföld*, 1974. 11. S. 65-72.
- Tomka Mihály. In: *Közelítések*. Az Alföld Stúdió antológiája. Debrecen, 1975. S. 102-104.
- Bálint Lea Ráchel. In: *Közelítések*. Az Alföld Stúdió antológiája. Debrecen, 1975. S. 168-171.
- Küzdelem az antifasiszta szellemi egységfront megteremtéséért. Gábor Andor levelei 1939-ből. In: *ITK*, 1979. 3. S. 310-315.
- Gábor Andor 1919-es börtönaplója. In: *Kritika*, 1979. 11. S. 6-7.
- Pap Károly 1932-ben. Megszabadítottál a haláltól. In: *Literatura*, 1980. 3-4. S. 370-375.
- A magyar irodalom bibliográfiája 1961-1965. In: *ITK*, 1980. 5-6. S. 755-758.
- Molnár Ákos történelmi regényei. In: *MIOK Évkönyv 1981-82*. 1982. S. 313-327.
- Thomas Mann és Magyarország – németül és magyarul. In: *ITK*, 1982. 1. S. 117-120.
- Szintéziskíséret a XX. századi magyar történelmi regényben. Móricz Zsigmond Erdély-trilógiája a magyar és a világirodalomban. In: *Az OSZK Évkönyve 1980*. 1982. S. 589-609.
- Anmerkungen zum antifaschistischen historischen Roman in der ungarischen Literatur. In: *Germanistisches Jahrbuch DDR – UVR*, 1985. Jg. 4, S. 95-106.
- A történelmi regény és az antifaszizmus. Antifasiszta tendenciák a két világháború közötti német nyelvű és magyar történelmi regényben. In: „*Az időt mi hoztuk magunkkal*”. *Tanulmányok a szocialista irodalom történetéből*. Bp., 1985. Akadémiai Kiadó, S. 379-414.
- Lukács György „Kafka-pere”. Kafka, Musil, Döblin és Lukács. In: *Lukács György irodalomelmélete*. Pécs, 1985. S. 79-92.
- Franz Kafka és Pap Károly. (I. rész) A magány börtönében. In: *Forrás*, 1986. 10. S. 32-44.

- Gábor Andor írásai egy elfeledett újságban – Rendkívüli Újság, 1913. In: *Gábor Andor emlékezete (Centenárium tanácskozás Barcsán)*. Kaposvár, 1986. S. 44-72.
- Geschichtsphilosophie im mythischen Künstlerschicksal. Thesen zu Thomas Manns Roman „Lotte in Weimar”. In: *Germanistisches Jahrbuch DDR – UVR*, 1986. Jg. 5, S. 89-101.
- Der antifaschistische deutsche historische Roman. Die Jugend und Die Vollendung des Königs Henri Quatre von Heinrich Mann. In: *Arbeiten zur deutschen Philologie XVI.*, Debrecen, 1985 [1987], KLTE, S. 95-104.
- „Der Prozeß” gegen Franz Kafka. Georg Lukacs’ Auseinandersetzung mit der Avantgarde (Kafka, Musil, Thomas Mann, Döblin). In: *Kafka-Nachlese* (Hg. Gerd-Dieter Stein). Stuttgart, 1988. Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag, S. 227-247.
- 184 Artikel im Handbuch „Német irodalom kalauza”. Bp., Gondolat Kiadó, 1986-1988. Manuskript.
- Joseph Roth – író vándorúton. In: Joseph Roth: *Zsidók vándorúton* (Vorwort). Bp., 1989. Makkabi Kiadó, S. 7-9.
- Zerfall der Werte oder die „zerbrochene Weltordnung”. Gedanken über Heinrich von Kleist. In: *Arbeiten zur deutschen Philologie XVIII.* Debrecen, 1989. KLTE, S. 123-132.
- Die mythische Erkenntnis bei Hermann Broch. Einige Bemerkungen zu seinem Roman „Der Tod des Vergil”. In: *Romanstruktur und Menschenrecht bei Hermann Broch* (Hg. Hartmut Steinecke, Joseph Strelka). Bern et al, 1990. Lang, S. 109-120.
- Verwandlungsverbote und Entwandlungen. Machtstrukturen bei Elias Canetti und bei Arthur Koestler. In: *Tod und Verwandlung in Canettis Masse und Macht* (Canetti-Symposium) (Hg. John Pattillo-Hess). Wien, 1990. Kunstverein Wien, S. 116-125.
- Die Problematik von Masse und Macht bei Anna Seghers. Dargestellt am Beispiel des Romans „Das siebte Kreuz”. In: *Arbeiten zur deutschen Philologie XIX.* Debrecen, 1990. KLTE, S. 39-48.
- Utopische Vision oder Zeitroman? Über Walter Jens’ Roman „Nein. Die Welt der Angeklagten”. In: *Germanistisches Jahrbuch DDR – Ungarn*, 1990. Jg. 9. S. 110-120.
- Danton halálától Marat meggyilkolásáig. A francia forradalom a német irodalomban Georg Büchnertől Peter Weissig. In: *Tanulmányok a francia forradalomról* (Hg. D. Rácz István). Debrecen, 1991. KLTE, S. 87-92. (Mit einer deutschsprachigen Zusammenfassung)
- Die mythische Erkenntnis bei Hermann Broch. In: *Arbeiten zur deutschen Philologie XX.* Debrecen, 1991. KLTE, S. 115-122.
- Mittel-Europa-Gedanke in der ungarischen Literatur. In: *Kulturraum-Donau. Zwischen Klischee und Erfahrung* (Hg. Wilhelm Petrasch). Wien, 1991. Wiener Urania, S. 31-50.
- A történelmi szorongás regénye: Füst Milán „Advent”. In: *Évkönyv 1985-1991. Az ORKI kiadványa*. Bp., 1991. ORKI, S. 333-342.

- Franz Kafka: Das Schloß – Der Verschollene. Kritische Ausgabe. In: *Helikon*, 1991/1-2. S. 295-298.
- Schröder, Rudolf Alexander – Schücking, Levin – Schücking, Levin Ludwig. In: *Világirodalmi Lexikon*, Bd. 12. Bp., 1991. Akadémiai Kiadó, S. 666-667, 671, 671-672.
- Steinbach, Walter – Stoll, Heinrich Alexander – Süverkrüp, Dieter. In: *Világirodalmi Lexikon*, Bd. 13. Bp., 1992. Akadémiai Kiadó, S. 551-552, 653-654, 790-791.
- Syberberg, Rüdiger. In: *Világirodalmi Lexikon*, Bd. 14. Bp., 1992. Akadémiai Kiadó, S. 60.
- Den Befehl ohne Scheu ins Auge fassen. Bemerkungen zum politisch-ideologischen Systemwechsel in Ungarn. In: *Der Stachel des Befehls*. IV. Canetti Symposium (Hg. v. John Pattillo-Hess). Wien, 1992. Löcker Verlag, S. 90-100.
- Zerfall der Werte oder Die Anarchie der Sachlichkeit. In: *Hermann Broch oder Die Angst vor der Anarchie* (Hg. Wilhelm Petrasch, John Pattillo-Hess). Wien, 1993. Verein Volksbildungshaus Wiener Urania, S. 67-76.
- Jura Soyfer und das ungarische Kabarett. In: *Jura Soyfer, Europa, multikulturelle Existenz*. Internationales Kolloquium, Saarbrücken, 3.-5. Dezember 1991. (Hg. Herbert Arlt). St. Ingbert, 1993. Röhrig Verlag, S. 108-122.
- Zur Übersetzung Jura Soyfers Ins Ungarische. In: *Jura Soyfer. Zeitschrift der Jura Soyfer Gesellschaft* (Wien), 2. Jg. Nr. 4/1993, S. 7-9.
- Schein und Wirklichkeit. Illusionen und Erfahrungen im Werk Joseph Roths. In: „Sein und Schein – Traum und Wirklichkeit“. Zur Poetik österreichischer Schriftsteller/innen im 20. Jahrhundert (Hg. H. Arlt, M. Diersch). Frankfurt/M. et al., 1994. Lang, S. 40-51.
- Der politische Charakter der ungarischen Literatur. Thesen zum Thema „Europäische Kultur und Widerstand“ aus ungarischer Sicht. In: *Jura Soyfer. Zeitschrift der Jura Soyfer Gesellschaft* (Wien), 3. Jg. Nr. 2/1994, S. 16-20; Nr. 3/1994, S. 30.
- Vineta ou le (vieux?) monde englouti. Satire absurde et utopie négative. In: *Jura Soyfer* (Ed. Jean-Marie Winkler). Rouen, 1994. Université de Rouen, S. 85-96 (Etudes Autrichiennes NE 3, Collection dirigée par Gilbert Ravy. Centre d'Études et de Recherches Autrichiennes. Publications de l'Université de Rouen NE 197)
- Kisebbségben (Egy orvos élete) In: *Szombat*. A Magyar Zsidó Kulturális Egyesület folyóirata, 11. 1994, Nr. VI/9. S. 30-33.
- „Vineta“ oder die untergegangene (alte?) Welt. Absurde Zeitsatire oder negative Utopie. In: *Arbeiten zur deutschen Philologie XXII*. Debrecen, 1994. [1995.] KLTE, S. 96-106.
- Paul Celan und Janos Pilinszky: Dichter des Weltskandals und des Erlösungsanspruchs. In: T. Lichtmann (Hg.): *Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen*. Frankfurt/M. et al., 1995. Lang, S. 91-105.

- Österreichische Literatur aus ungarischer Sicht (Einleitung). In: *Jura Soyfer. Zeitschrift der Jura Soyfer Gesellschaft* (Wien), 4. Jg., Nr. 3/1995, S. 3.
- Az eltűnt szellem nyomában [Nachwort]. In: Robert Menasse: *A regény kora*. Bp., Pécs, 1995. JAK-Jelenkor, Műfordító Füzetek 7. S. 359-363.
- Drama und Kabarett. Einige Bemerkungen zur Dramaturgie Jura Soyfers. In: *Jura Soyfer and His Time*. Ed. by Donald G. Daviau. Riverside, 1995. Ariadne Press, S. 197-211.
- Astoria, Utopie in der Raumlosigkeit. In: *Lachen und Jura Soyfer* (Hg. Herbert Arlt, Fabrizio Cambi). St. Ingbert, 1995. Röhrig Universitätsverlag, S. 140-154.
- Kalauz Jura Soyfer első magyar fordításához. A fordító utószava. In: *Jura Soyfer: Drámák. Világvége – Astoria – Vineta*. Debrecen, 1996. Kossuth Egyetemi Kiadó, S. 199-204.
- Das geistig-kulturelle Leben und das Erbe der Österreich-Ungarischen Monarchie (1867-1918). Methodische Thesen zu einem Forschungsprojekt. In: *Geschichte der österreichischen Literatur*. (Teil 1-2) (Hg. Donald G. Daviau, Herbert Arlt). St. Ingbert, 1996. Röhrig Universitätsverlag, Bd. 1, S. 220-233.
- Elias Canetti: Káprázat. In: *Huszonöt fontos német regény. Műelemzések*. Bp., 1996. Lord/Maecenas, 216-227 (Kislexikon: 325-326).
- Thomas Mann: Doktor Faustus. In: *Huszonöt fontos német regény. Műelemzések*. Bp., 1996. Lord/Maecenas, 148-161 (Kislexikon: 341-342).
- Rainer Maria Rilke: Malte Laurids Brigge feljegyzései. In: *Huszonöt fontos német regény*. Bp., 1996. Lord/Maecenas, 119-130 (Kislexikon: 345-346).
- Grenzüberschreitung zwischen Wirklichkeit und Phantasie. Das Reisemotiv in Jura Soyfers Theater. In: *Zwischen Erfahrung und Erfindung. Reiseliteratur einst und heute*. Debrecen, 1996. Kossuth Egyetemi Kiadó, S. 95-102.
- Reisen in historischen und imaginierten Zeiten und Räumen: Utopie und Satire in Jura Soyfers Theater. In: *Monatshefte* (University of Wisconsin), Vol. 88, No. 3, 1996, S. 328-336.
- Neue Wege bei der Erforschung österreichischer Literatur. In: *Jura Soyfer. Internationale Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. (Wien), 5. Jg. Nr. 4/1996, S. 9-11.
- Pap Károly. Egy zsidó író a magyar irodalomban. In: *A batár és a batárolt. Töprengések a magyar-zsidó irodalom létformáiról* (Hg. Török Petra). Bp., 1997. Az ORKI Yahalom Zsidó Művelődéstörténeti Kutatócsoportja, S. 388-411.
- Benjamin Disraeli zsidó történelmi regénye [Nachwort]. In: Benjamin Disraeli: *A zsidó herceg* (David Alroy). Bp., 1998. GLM Unió Bt. – Híres zsidó regények 2. S. 201-203.
- Herzl a szépíró. „Ősújorság” – a valóra vált utópia. In: *100 éves a cionista mozgalom*. Bp., 1998. Bethlen Téri Oneg Sabbát Klub, S. 94-112.

- Pap Károly: *Megszabadítottál a baláltól* [Nachwort]. Bp., 1998. Múlt és Jövő Kiadó, S. 273-286. (Auszüge aus der zeitgenössischen Kritik: S. 247-271.; Pap Károly élete: 285-286.)
- Pap Károly: *Azarel* [Nachwort]. Bp., 1998. Múlt és Jövő Kiadó, S. 243-263. (Auszüge aus der zeitgenössischen Kritik: S. 219-241.)
- Pap Károly: *A nyolcadik stáció* [Utószó]. Bp., 1998. Múlt és Jövő Kiadó, S. 183-194. (Auszüge aus der zeitgenössischen Kritik: S. 175-181.)
- Pap Károly: *Novellák I-II.* [Utószó]. Bp., 1999. Múlt és Jövő Kiadó, II. köt. S. 497-514. (Auszüge aus der zeitgenössischen Kritik: I.köt. S. 491-511.)
- Károly Pap. Ein jüdischer Schriftsteller in der ungarischen Literatur. In: T. Lichtmann (Hg.): *Angezogen und abgestoßen. Juden in der ungarischen Literatur* (Hg. v. T. Lichtmann. Mitherausgeberin u. Herausgeberin der ungarischen Originalfassung: Petra Török). Frankfurt/M. et al. 1999. Lang, S. 379-404.
- Gondolatok a XX. század végén, a Zsidó sebek és bűnök olvasása közben (Essay). In: *Múlt és Jövő. Zsidó kulturális folyóirat*, Új folyam X., 1999/3. S. 113-120.
- Apák és fiúk – Pollák Miksa és Pap Károly. In: „*A tanítás az élet kapuja*”. *Tanulmányok az ORKI fennállásának 120. évfordulója alkalmából*. Bp., 1999. Universitas Kiadó – Országos Főrabbi Hivatal, S. 299-315. (Mórija könyvek 1)
- Szemelvények Franz Kafka magyarul eddig kiadatlan leveleiből és beszélgetőlapjából. (Ford. Lichtmann T.). Bevezetés Kafka magyarul eddig kiadatlan leveleihez és beszélgetőlapjaihoz. In: *Nagyvilág. Világirodalmi folyóirat*. 2000. 10. 919-936.
- Kulturbegriffe im Ungarischen* (Enzyklopädie vielsprachiger Kulturwissenschaften). In: http://www.inst.at/ausstellung/enzy/kultur/ungarn_lichtmann.htm.
- Judentum und Antisemitismus in der Literatur Österreichs und der Österreichisch-Ungarischen Monarchie (Forschungen in Ungarn). In: *Stimulus. Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Germanistik*, 2001/2. [2002] Edition Praesens, S. 42-49.
- Vergessen als Flucht – Erinnern als Erschaffung und/oder Veränderung der Wirklichkeit in Soyfers Dramen. Allgemeine Gedanken (zur Zeit, zur Gegenwart und Vergangenheit, zum Erinnern und Vergessen). In: *Erinnern und Vergessen als Denkprinzipien* (Hg. Herbert Arlt). St. Ingbert, 2002. Röhrig Universitätsverlag, S. 71-88.
- Jüdische Identitätsfragen und -konflikte in der ungarischen Literatur – am Beispiel Károly Pap. In: *Jüdische Identitäten in Mitteleuropa. Literarische Modelle der Identitätskonstruktion* (Hg. Armin A. Wallas). Tübingen 2002. Niemeyer, 325 S.; S. 127-141.
- Kafka über Goethe. Eine Auswahl aus Kafkas Tagebüchern und Briefen (Ausgewählt v. T.L.). In: *Arbeiten zur deutschen Philologie XXV*. Debrecen, 2002. Kossuth Egyetemi Kiadó, S. 153-164.
- Das dialogische Prinzip der Literatur. Am Beispiel von Franz Kafka. In: *Textualität und Rhetorizität* (Hg. v. Kálmán Kovács). Frankfurt/M. et al, 2003. Lang, S. 127-137.

- Jews and Christians – Past, Present and the Prospects for the Future: The View of a Hungarian Jew. In: *A Shift in Jewish-Lutheran Relations? A Lutheran contribution to Christian-Jewish dialogue with a focus on antisemitism and anti-Judaism today. Documentation No. 48. January 2003* (Ed. by Wolfgang Greive and Peter N. Prove). Geneva, 2003, The Lutheran World Federation, S. 17-21.
- Geistige Positionen des Judentums in der ungarischen Kultur: Károly Pap als Repräsentant der ungarisch-jüdischen Literatur. In: *Verdrängter Humanismus – verzögerte Aufklärung*. Bd. V. Im Schatten der Totalitarismen. Vom philosophischen Empirismus zur kritischen Anthropologie. Philosophie in Österreich 1920-1951. (Hg. Michael Benedikt et al). Wien, 2005. WUV Facultas Verlags- und Buchhandels AG, S. 1215.; S. 1036-1046.
- Der heimatlose Monarchist. Joseph Roths Illusionen und Enttäuschungen. In: *ORZSE Évkönyv*. Kiadja az ORZSE. 2004-2007, Bp., 2008. 277-295.
- Szerkesztőségi beköszöntő. In: *Magyar Zsidó Szemle Füzetek 1* (Haraszti György: Hágár országában). Bp., 2008, ORZSE, 3.l.
- Kommentar zur Übersetzung des „Vagabundenlieds“ ins Hebräische [mit Textpublikation der hebräischen Übersetzung „Schir Schel Nodedim“ v. T. Lichtmann]. In: Herbert Arlt (Hg.): *Jura Soyfer und die Alte Welt*. Wien, 2009. INST, S. 240-241.
- Kommentar zur Übersetzung des „Vagabundenlieds“ ins Ungarische [mit Textpublikation der ungarischen Übersetzung „Vándordal“ v. T. Lichtmann]. In: Herbert Arlt (Hg.): *Jura Soyfer und die Alte Welt*. Wien, 2009. INST, S. 270.
- Utazások Smúel Abéval az Édenkert és a Föld között. Nachwort des Übersetzers. In: Icik Manger: *Az édenkert könyve*. Bp., 2009. Múlt és Jövő Könyv Kiadó, S. 223-234. (Urspr. Titel [jiddis] : Dosz Bukh fun Gan-Éjdn).
- Az emlékezet kapujában. Két esszé: Egy orvos élete. A Frankel. In: *Magyar Zsidó Szemle. Új folyam*, 5. szám. Szerk. Lichtmann T. Hg.: MTA ORZSE Zsidó Kultúratudományi Kutatócsoportja, ORZSE, Bp., 2008 [2009], S. 111-128.
- A zsidó lélekről nyolcvan év után. In: *Szombat*. Zsidó politikai és kulturális folyóirat, Oktober 2009, XXI/8., S. 18-20.
- Melyik a nagyobb bűn: a rasszizmus vagy a lopás? In: *Élet és Irodalom*, 14.8.2009, LIII/33., S. 16.
- Einleitung zum Jura Soyfers Leben und Werk. In: *Dichter im Brettl. Jura Soyfer*. Bp., 2010. S. 7-14. (Reihenherausgeber: Lichtmann T.)
- Astoria – Grenzüberschreitung und Reise in die Raumlosigkeit. In: *Dichter im Brettl. Jura Soyfer*. Bp., 2010. S. 15-31. (Reihenherausgeber: Lichtmann T.)
- Der Weltuntergang – Zur kabarettistischen Dramaturgie Soyfers. In: *Dichter im Brettl. Jura Soyfer*. Bp., 2010. S. 33-46 (Reihenherausgeber: Lichtmann T.)
- Vineta, die versunkene Stadt – Absurde Zeitsatire oder negative Utopie. In: *Dichter im Brettl. Jura Soyfer*. Bp., 2010. S. 47-58. (Reihenherausgeber: Lichtmann T.)

- Vergessen als Flucht – Erinnern als Neuschöpfung der Wirklichkeit. In: *Dichter im Brett. Jura Soyfer*. Bp., 2010. S. 59-77. (Reihenherausgeber: Lichtmann T.)
- Soyfer und das ungarische Kabarett. In: *Dichter im Brett. Jura Soyfer*. Bp., 2010. S. 79-93. (Reihenherausgeber: Lichtmann T.)
- Kommentare zur Übersetzung. In: *Dichter im Brett. Jura Soyfer*. Bp., 2010. S. 95-100. (Reihenherausgeber: Lichtmann T.)
- Jura Soyfer költő a kabarészínpadon. In: *Magyar Zsidó Szemle. Új folyam*, Nr. 6-7., 2009-2010. Hg. Lichtmann T. Hg.: MTA–ORZSE Zsidó Kultúratudományi Kutatócsoportja, ORZSE, Bp., 2010. S. 147-152.

Rezensionen, Buchbesprechungen, kleinere Artikel

- Karinthy Ferenc újabb műveiről (Gellérthegyi álmok – Epepe) In: *Alföld*, 1971. 5. S. 73-75.
- Rákossy Gergely: Tigrisugrás. In: *Alföld*, 1971. 10. S. 88-89.
- Öt évszázad magyar versei németül. In: *Alföld*, 1972. 7. S. 90-91.
- Takács Imre: Szertartás. In: *Alföld*, 1972. 11. S. 67-68.
- Rónay György: Nem jött madár. In: *Alföld*, 1973. 7. S. 82-83.
- Sánta György: Farkasrajz a kabáton. In: *Jelenkor*, 1975. 9. S. 862-863.
- Csaplár Vilmos: A királylány szivacsabátja. In: *Jelenkor*, 1976. 3. S. 281-283.
- Ingeborg Spriewald: Vom Eulenspiegel zum Simplicissimus. In: *Helikon*, 1976. 1. S. 136-138.
- Csehi Gyula: A baloldali forrásvidék. In: *Helikon*, 1976. 4. S. 685-686.
- Joachim Müller: Thomas Manns Künstlertum und Humanitätsgewissen. In: *Helikon*, 1977. 1. S. 307.
- Eva u. Hans Kaufmann: Erwartung und Angebot. In: *Helikon*, 1977. 3. S. 374-376.
- Das Ideal der allseitig entwickelten Persönlichkeit. In: *Helikon*, 1977. 3. S. 376.
- Internationale Bibliographie zur deutschen Klassik 1750-1850. In: *Helikon*, 1977.3. S. 378-379.
- Várkonyi Anikó: Kiszólít. In: *Jelenkor*, 1977. 6. S. 573-574.
- Krott – avagy mi van a kalap alatt (Erich Köhler) In: *Nagyvilág*, 1979. 1. S. 149-150.
- Romanführer A–Z. In: *Helikon*, 1981. 1. S. 87-88.
- Az író arca. Franz Kafka vallomásai tükrében. In: *Nagyvilág*, 1982. 6. S. 930-931.
- Egy európai vallomása. Stefan Zweig: A tegnap világa. In: *Nagyvilág*, 1982. 8. S. 1246-1247.
- Nagy Péter: Olvasó. In: *Hungarológiai Értesítő*, 1982. S. 143-144.
- Szalay Károly: Bálányák a Prófétaképző Főiskolán. In: *Hungarológiai Értesítő*, 1982. S. 190.
- Jost Hermand: Stile, Ismen, Etiketten. In: *Helikon*, 1982. 4. S. 618-619.

- Antikerezeption, deutsche Klassik und sozialistische Gegenwart. In: *Helikon*, 1982. 4. S. 617.
- Németh S. Katalin: Beszélgetés egy fiatal kandidátussal. In: *OSZK Híradó*, 1982. 9-10. S. 194-196.
- Künstlerische Avantgarde. In: *Helikon*, 1983. 1. S. 91-92.
- A tagadás színháza. Hoppá, élünk! Német expresszionista drámák. In: *Nagyvilág*, 1983. 7. S. 1096.
- Magyar Könyvészet 1921-1944. In: *OSZK Híradó*, 1982.
- Szent színpad? /Glossza/ In: *Élet és Irodalom*, 1981.
- Karinthy Frigyes: Idomított világ. In: *Hungarológiai Értesítő*, 1983. 3-4. S. 78-79.
- Tüskés Tibor: Csorba Győző. In: *Hungarológiai Értesítő*, 1983. 3-4. S. 215.
- Vas István: Mért vijjog a saskeselyű? In: *Hungarológiai Értesítő*, 1983. 3-4. S. 227-228.
- Botka Ferenc–Vargha Kálmán: A magyar irodalomtörténet bibliográfiája 6. 1905-1945. In: *ITK*, 1984. 4. S. 530-532.
- Kiss Endre: Hermann Broch elmélete a polihisztórikus regényről. In: *Helikon*, 1984. 2-4. S. 374-375.
- Emlékezés a gyermekkorra. Erwin Strittmatter: Der Laden. In: *Nagyvilág*, 1985. 1. S. 133-134.
- Franz Fühmann hangjátékához (Az árnyak) In: *Nagyvilág*, 1986. 1. S. 26.
- A tehetetlenség útvesztői. Távcsövek a pincében. Új nyugatnémet elbeszélők. In: *Nagyvilág*, 1986. 6. S. 931-932.
- A szenvedélyek poklában. Hans Henny Jahnn: Ólomj. In: *Nagyvilág*, 1986. 9. S. 1416-1417.
- Groteszk hangon – egy tragikus korról. (J.R. Pick: Állatvédő liga. Európa Kiadó, 1986.) In: *Új Élet*, 1986. júl. 1. (Nr. XLI/13) S. 2.
- Egy nagy osztrák író centenáriumán. (H. Broch) In: *Új Élet*, 15.1.1987. (Nr. XLII/2) S. 2.
- Zsidó örökség az osztrák irodalomban. Harry Zohn könyvéről. In: *Új Élet*, 1.4.1987 (Nr. XLII/7) S. 2.
- Morál és megismerés. P.M. Lützel: Hermann Broch. In: *Nagyvilág*, 1987. 8. S. 1258-1259.
- Színházi esték Ausztriában. 1. Tábori György: Mein Kampf. In: *Új Élet*, 15.10. 1987 (Nr. XLII/ 20.) S. 2.
- Színházi esték Ausztriában. 2. Felix Mitterer: Kein schöner Land. In: *Új Élet*, 1.3.1988. (Nr. XLIII/5) S. 2.
- Egy izgalmas osztrák filmről. Színházi esték után Ausztriában – egy filmről. 3. In: *Új Élet*, 5.3.1988 (Nr. XLIII/ 6) S. 1.
- Aki megmentette Anna Frank naplóját (Miep Gies: Meine Zeit mit Anne Frank). In: *Új Élet*, 15.6.1988 (Nr. XLIII/12) S. 2.

- A Bethlen-téri zsinagóga gyermekkórusa az NSZK-ban. In: *Új Élet*, 1.8. 1988. (Nr. XLIII/15) S. 3.
- Izraelben jártunk. A Bethlen-téri zsinagóga gyermekkórusának útjáról. In: *Új Élet*, 15.9. 1988 (Nr. XLIII/18) S. 3.
- Mikes Robin képeiről. In: *Új Élet*, 1.3.1989 (Nr. XLIV/5) S. 4.
- Vorwort des Herausgebers. In: *Arbeiten zur deutschen Philologie XXII*. Debrecen, 1994. [1995.] KLTE, S. 5.
- A szerkesztő előszava. In: *Arbeiten zur deutschen Philologie*. Sonderband. Debrecen, 1995. KLTE, S. 5.
- Az elveszett nemzedék hírnöke. Karácsonyra készül el az új Pap Károly-monográfia. In: *Magyar Nemzet*, 18.7. 2000. S. 14.
- Tanácskozás a gyűlöletbeszédéről. In: *Új Élet*, 1.8. 2000. (Nr. LV./15.) S. 2.
- Beszélgetés az ORZSE művelődéstörténet szakáról. [Interview mit T. Lichtmann] In: *Új Élet*, 15. 7. 2002 (Nr. LVII/ 13) S. 1.

Exklusiv (fiktive) Interviews in der Zeitschrift *SzemTanú* (Időutazók hírlapja), zwischen 1990 und 1997

- „Ma is megfeszítették a názáretit” (Interjú Pontius Pilatussal). 5. 1990, Nr. I/1. S. 26, 37.
- „A művészet templomáról álmodik” (Interjú Richard Wagnerrel). 6.1990, Nr. I/2. S. 26, 37.
- „Akiben az égi és földi hatalom egyesül” (Interjú Bíborbanszületett Konstantin bizánci császárral). 10. 1990, Nr. I/4. S. 26, 35, 42.
- „Csúcstalálkozó Jeruzsálemben” (Beszélgetés a világvallásokról). A *SzemTanú* különszáma a pápalátogatás alkalmából a Népszabadságban, 10.8.1991. S. 25.
- „Kalandorként fogok boldogulni” (Interjú Giacomo Girolamo Casanovával). 9. 1991, Nr. II/1. S. 26, 37.
- „Akiért a pásztorbot kizöldült” (Interjú Tannhäuserrel). 1. 1992, Nr. III/1. S. 26, 37, 43.
- „A próféták atyja” (Interjú Mózással). 5. 1992, Nr. III/2. S. 26, 37.
- „Az emberek nehezen fogadják el az újat” (Interjú Kolumbusz Kristóffal). 1992. szept., III. évf. 3. sz. S. 26, 36, 37 (auch auf Englisch: EyeWitness. Special Edition for the Hungarian Day. EXPO 92, Sevilla, 1992. S. 12-13).
- „A szenvedéstől való megszabadulás útja” (Interjú Buddhával, a Magasztossal). 12. 1992, Nr. III/4. S. 26, 36, 37.
- „Lélekanalízissal a romboló ösztönök ellen” (Interjú Sigmund Freuddal). 6. 1993, Nr. IV/1. S. 26, 37.
- „A sztrégovai remete otthonában” (Interjú Madách Imrével). 11. 1993, Nr. IV/2. S. 26, 37.

„A természeten kívül nincs létezés!” (Interjú Baruch Spinozával). 11. 1994, Nr. V/1. S. 26, 37.

„A menyeyi közbenjáró, Allah egyetlen prófétája” (Interjú Mohameddel). 1. 1997, Nr. VI./1. S. 26, 37.

(Fiktive) Artikel, Rezensionen, Theaterkritiken, Nachrichten und Bestsellerlisten in der Zeitschrift *SzemTanú* (Időutazók hírlapja) zwischen 1990 und 1997

Háború a Közel-Keleten, Lelepleződött az álcsászár, Pályakép: Józsefből Josephus, Négy jó hír, A Maecenas-kör hírei, Római bestsellerlista, Ünnepek a deszkákon (Római színházi körkép), A jeruzsálemi Templom, Hírek. 6. 1990, Nr. I/1.

Keserédes bohózat (Szigligeti darabja a Nemzetiben), A magyar és a világirodalom bestsellerlistája, Könyvbarát, A Kommunista Párt Kiáltványa, Elhunyt Edgar Allan Poe. 7. 1990, Nr. I/2.

Gyászjelentések. 9. 1990, Nr. I/3.

Világirodalmi bestsellerlista, szerzők és művek, Gyász hírek. 10. 1990, Nr. I/4.

A nagy világvallások könyveinek bestsellerlistája. A *SzemTanú* különszáma a pápalátogatás alkalmából a Népszabadságban, 10.8.1991. S. 25.

A szeretet csarnoka (Új vallási mozgalom Kelet-Európában, a haszidizmus), Bestsellerlista, Kant kritikai trilógiája. 9. 1991, Nr. II/1.

Világirodalmi és magyar irodalmi bestsellerlista. 11. 1991, Nr. II/2.

Színházi körkép. Húsvéti ünnepi játékok Európa-szerte, Könyvbarát, Bestsellerlista, Gyászjelentések. 1. 1992, Nr. III/1.

A filiszteusok, Intim sarok „Hálj velem!” (Potifárné nyilatkozik), Könyvbarát, Bestsellerlista, Gyászjelentések. 5. 1992, Nr. III/2.

Jeanne d'Arc: Szent vagy boszorkány?, Könyvbarát, Színházi esték: Fergeteges bohózat bemutatója Párizsban, Bestsellerlista, Sportversenyből szabadságharc, Gyászjelentések. 9. 1992, Nr. III/3.

Csúcstalálkozó Jeruzsálemben, Szatírok és bakkhánsnők. Színházi beszámoló, Könyvbarát, Bestsellerlista, Gyászjelentések, Különös anyasági per. 12. 1992, Nr. III/4.

Zsidó állam, avagy zsidó álom, Merénylet Lincoln ellen, Könyvbarát, Színházi körjárat. Párizs kontra Berlin, Világirodalmi bestsellerlista. 6. 1993, Nr. IV/1.

Ingenyelők avagy Proletárok. Bemutató a Nemzeti Színházban, Külvárosi legenda, Könyvbarát, Magyar irodalmi bestsellerlista. 11. 1993, Nr. IV/2.

Ablak, háborús kilátással, Földönkívüli látogató vagy agyagszobor?, Az Elvárásolt sziget gyönyörei. Egész napos színházi bemutató Párizsban, Elhunyt Molière, Világirodalmi bestsellerlista, Könyvbarát, Gyászjelentések. 11. 1994, Nr. V/1.

Világirodalmi bestsellerlista, Könyvbarát, Kulturális hírek (Kéziratgyűjtés),
Gyászjelentések, 1. 1997, Nr. VI/1.

Budapest, 2012. január 1.

Für unseren Doktorvater Tamás Lichtmann
als Ausdruck unserer Zuneigung und Dankbarkeit.