

Friederike Gösweiner
(Innsbruck)

Täter- und Opfergeschichten
Schuld in Alois Hotschnigs Prosawerken
«Aus», «Leonardos Hände» und «Ludwigs Zimmer»

Abstract

The assumption this article is based on is that guilt is perhaps the most important theme in Alois Hotschnig's writing. This article therefore aims at analyzing Hotschnig's focus on the theme of guilt in his novels. Three examples of Hotschnig's prose work serve as case studies: his debut *Aus*, and the two novels *Leonardos Hände*, and *Ludwigs Zimmer*. Since guilt seems to be a very important topic in the Austrian literary tradition, this article also tries to establish whether and how Hotschnig takes up this grand Austrian tradition of writing about guilt.

1. Einleitung

«Jeder Österreicher fühlt sich schuldig. Es gibt kein österreichisches Buch, in dem nicht ein Schuldkomplex vorkommt»¹, postuliert der aus Kärnten stammende und seit Langem in Tirol lebende österreichische Autor Alois Hotschnig in einem Interview 1994. Dieser Selbstaussage des Autors folgend, liegt es auf der Hand, dass auch Hotschnigs eigene Romane und Erzählungen, die seit Ende der 1980er-Jahre publiziert worden sind, mit diesem großen, komplexen Thema Schuld zu tun haben. Für Johann Holzner verbindet Hotschnig «[d]ieses Interesse, [...] das Thema "Schuld" mit allen seinen psychologischen, juristischen und theologischen Implikationen aufzuwerfen, [...] mit einer Reihe von Schriftstellern, denen gern attestiert wird, dass sie, weil sie an diesem Land leiden, Österreich dafür die Quittung erteilen»². An oberster Stelle dieser Reihe müsste sicherlich Franz

¹ Thomas Weingartner: 40 Fragen an Alois Hotschnig. In: Das Fenster. Tiroler Kulturzeitschrift. 28.Jg./56, Innsbruck: Haymon 1994. S. 5381-5389, S. 5388.

² Johann Holzner: Wahrnehmen – Was? Wie? Alois Hotschnig lockt seine Leser, sich auf ein Abenteuer einzulassen. In: Die Furche booklet. 5.1.2011. S. 13.

Kafka stehen, als prominentestes Beispiel aus der jüngeren österreichischen Vergangenheit könnte Thomas Bernhard genannt werden. Dass Alois Hotschnig mit beiden Autoren mehrfach verglichen worden ist, ist wohl auch kein Zufall. Hotschnig könne weniger «als Proponent einer literarischen Strömung denn als großer Solitär»³ gelten, was ja auch für Kafka zutrifft. Hotschnig stehe «in einer Traditionslinie mit Kafka, Bernhard und Bachmann»⁴, bemerkt etwa Josef Bichler, Klaus Nüchtern attestiert Hotschnigs Roman *Ludwigs Zimmer* «Bernharditis»⁵, Meike Fessmann fühlt sich an «paradoxe[] Ausweglosigkeiten Franz Kafkas»⁶ erinnert, weitere Beispiele ließen sich in den zahlreichen und durchwegs lobenden Besprechungen zum literarischen Œuvre Hotschnigs viele finden⁷.

Wie Schuld spezifisch in Hotschnigs Prosawerken als literarisches Thema präsentiert wird, soll im Folgenden anhand von drei Prosa-Texten gezeigt werden: seiner Debüterzählung *Aus* (1989) sowie den beiden Romanen *Leonardos Hände* (1992) und *Ludwigs Zimmer* (2000)⁸.

2. *Aus* – Beziehung als Machtverhältnis zwischen schuldigem Täter und unschuldigem Opfer

Hotschnigs erstes längeres Prosawerk *Aus*, 1989 publiziert, ist ein kurzer, nur knapp 75 Seiten langer Monolog eines ohnmächtigen Sohnes am Sterbebett des übermächtigen Vaters, unter dem der Sohn zeit seines Lebens

³ Josef Bichler: Ein Kussmund für Klabund. Experimentelle Prosa, die ohne Experimente auskommt: «Im Sitzen läuft es sich besser davon» heißt der Erzählband von Alois Hotschnig. In: Der Standard (Album) 17.04.2010. S. A10.

⁴ Ebd. S. A10.

⁵ Klaus Nüchtern: «Es ist alles ein Irrtum. Alois Hotschnigs Roman «Ludwigs Zimmer» laboriert an einer schweren Bernharditis. In: Der Falter, 15.09.2000, S. 61.

⁶ Meike Fessmann: Merkt ihr eigentlich, dass ich nicht da bin. In: Süddeutsche Zeitung. 30.05.2006.

⁷ Auch Andreas Breitenstein, Sebastian Fasthuber oder Daniela Strigl ziehen ähnliche Vergleiche: Andreas Breitenstein: Die Wartenden. Ein neuer Erzählband von Alois Hotschnig. In: Neue Zürcher Zeitung. 31.10.2009. S. 32; Sebastian Fasthuber: Wer will schon beim Arzt der Nächste sein oder von der Ärztin eine Jacke geschenkt bekommen? In: Falter 09.12.2009. S. 30; Daniela Strigl: Mit Kafka am Lagerfeuer. Schauergeschichten. Alois Hotschnig erzählt ohne Augenzwinkern von unheimlichen Begegnungen. In: Falter. 17.03.2006 (Buchbeilage). S. 24.

⁸ Alois Hotschnig: *Aus*. Frankfurt a.Main: Luchterhand 1989. Im Folgenden als «AUS» zitiert. – Ders.: *Leonardos Hände*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1995 (Erstausgabe: Hamburg, Zürich: Luchterhand 1992). Im Folgenden mit dem Kürzel «LH» zitiert. – Ders. *Ludwigs Zimmer*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2000. Im Folgenden mit der Sigle «LZ» zitiert.

gelitten hat. Die Thematik ist damit eine ähnliche wie jene in Kafkas berühmtem *Brief an den Vater*, der Vergleich zwischen den beiden Werken findet sich daher auch in zahlreichen Besprechungen zu Hotschnigs Debüt. Anders als bei Kafka handelt es sich bei Hotschnig formal allerdings um keinen Brief, sondern um einen inneren Monolog, den der Sohn Artur Kofler am Bett seines inzwischen alten und gebrechlichen, vor sich hin dämmernden Vaters hält. Inhaltlich dreht sich allerdings auch bei Hotschnig die in seinem Fall mündliche Ansprache an den Vater um die Bewältigung des Vaterkonflikts. Das Schuld-Thema liegt damit auf der Hand, der Sohn spricht in der Rolle des (unschuldigen) "Opfers", das den Vater, den (schuldigen) "Täter", "anklagt".

Aufgewachsen in einem kleinen Bauerndorf, wird Artur, schwächlich gebaut und durch seinen autoritären Vater daran gewöhnt zu verlieren, schon als kleiner Bub in der Schule zum Opfer der anderen. Die Mutter gibt dem Buben keinen Rückhalt, sie wird wie Artur zur Dienerin des despotischen Vaters. Der Halbbruder des Vaters, Arturs Onkel, ist es schließlich, der dafür sorgt, dass Artur in ein Pflegeheim kommt. Sein Gesundheitszustand ist zu diesem Zeitpunkt bereits bedenklich, so sehr leidet er unter der Herrschaft des Vaters. Von diesem Zeitpunkt an beobachtet Artur das Leben auf dem Hof nur noch peripher von außen, er geht auf Distanz, lebt auf und wird Krankenpfleger. Anders ergeht es der Mutter, die seit Artur fort ist, die Qualen der väterlichen Herrschaft allein aushalten muss und elend daran stirbt. – War Artur bis zu diesem Zeitpunkt in der Erzählung für den Leser vor allem das unschuldige kindliche Opfer innerhalb dieser höchst problematischen familiären Konstellation, so relativiert sich diese Rolle nun. Denn Artur fühlt sich schuldig für den Selbstmord der Mutter:

Ich bin nicht mehr zu euch auf den Hof gekommen, war lange nicht krank. Ich habe telefoniert. Mit der Mutter. [...]

Wir fragten uns nicht, wie es uns ging, haben nur auf die Stimmen gehört, doch die Pausen sind länger geworden. Das Schweigen war peinlich, ich schämte mich, ihr zu sagen, daß es mir gut ging, ich habe versprochen, ich habe ihr gesagt, daß ich sie hole. Ich habe es nicht getan (AUS, S. 38-39).

Artur hat seiner Mutter also nicht geholfen, obwohl ihm bewusst war, dass sie seine Hilfe gebraucht hätte. Wie sie ihrerseits aus Angst vor dem Vater jede Hilfestellung in Arturs Kindheit unterlassen hat, so unterlässt es Artur nun seinerseits, ihr zu helfen, er bleibt passives Opfer und handelt nicht. Auch Jahre nach ihrem Selbstmord ist er sich durchaus einer Schuld bewusst, er empfindet diese Schuld sogar als das Einzige, was ihn mit dem

Vater verbindet: «So sind wir Komplizen geworden. Das einzige, was uns verband» (AUS, S. 42).

Spätestens mit dieser Passage muss das simple Täter-Opfer-Schema, das sich bis dorthin durch die subjektive Schilderung des Ich-Erzählers Artur in *Aus* leicht aufrechterhalten ließ, kippen. Damit verändert sich auch die Betrachtung des Schuldaspekts in der Erzählung wesentlich: Glaubt man zunächst, man habe es mit einer einfachen Schuld-Abrechnung eines unschuldigen Opfers mit einem schuldigen Täter zu tun, so löst dieses "Schuldeingeständnis" des Sohnes die Erzählung aus einer allzu simplen, eindimensionalen Täter-Opfer-Darstellung. Das vermeintliche Opfer mutiert zum Mit-Täter, die brutale verbale Abrechnung des Sohnes mit dem nun ohnmächtigen, stummen Vater wird damit auch zum Versuch, sich vor sich selbst, vor dem eigenen Gewissen, für die unterlassene Hilfeleistung gegenüber der Mutter zu rechtfertigen. Indem die eigene Schuld als Mittäter abgewälzt wird auf einen anderen Haupttäter, hier den Vater, will sich der Erzähler seines eigenen Schuldgefühls entledigen und sich selbst als Opfer darstellen.

Besonders interessant ist dabei die Art und Weise, wie Artur seine Mit-Täterschaft begründet, die sich nicht nur in seinem passiven Verhalten bezüglich der Mutter manifestiert, sondern in allen seinen Beziehungen als Erwachsener eine Rolle spielt: «Ich bin auch ein Täter geworden. Zum Opfer erzogen von dir, bin ich einer geworden. Wie du» (AUS, S. 63).

Gerade weil Artur also durch den Vater gelernt hat, immerzu Opfer zu sein, wird er indirekt später zum Täter:

Ich war Opfer. Das hat mich zum Täter gemacht. Ich habe immer Menschen gebraucht und ich habe immer welche gefunden, und ich war das Opfer, wie damals, am Hof (AUS, S. 64).

Denn:

Ich habe mich als Opfer gebraucht und so habe ich alle zu Tätern gemacht, und so sind sie mein Opfer geworden (AUS, S. 64).

Unter diesem Zwang, sich selbst in Beziehungen immer die Opferrolle zuzuweisen, leidet Artur. Denn ausschließlich Opfer zu sein impliziert passiv zu sein, niemals aktiv handeln zu können, niemals wortwörtlich "zur Tat schreiten zu können" und damit "Täter zu werden". Jede zwischenmenschliche Beziehung, ob eine Liebesbeziehung oder eine enge Freundschaftsbeziehung, wird durch ein solches Ungleichgewicht unmöglich. Arturs Beziehungen scheitern daher, auch seine letzte Freundin Vera trennt sich von ihm, das gemeinsame Kind wächst nicht bei ihm auf:

Eine neue Adresse. Getrennt. Aber Althofen Die weiteren gemeinsamen Gänge zu zweit. Auch zu dritt.

So habe ich beides gehabt. Ich bin nicht der Sohn meiner Vera geworden. Ich bin nicht mein Vater geworden. In Wirklichkeit bin ja doch ich meine Lüge gewesen (AUS, S. 75).

Weil Artur Beziehungen ausschließlich als Macht-Ohnmacht-System zu denken gelernt hat, in dem man entweder zum Opfer im Beziehungsgefüge mutiert («ich bin nicht der Sohn meiner Vera geworden») oder zum Täter («ich bin nicht mein Vater geworden»), ist es ihm als Erwachsenen nicht mehr möglich, sich auf engere zwischenmenschliche Beziehungen einzulassen. Er muss auf Distanz zu anderen bleiben – vor allem auf Distanz zu seinem Kind, denn die Vaterrolle, in die er sich hineinfinden müsste, ist aufgrund seiner eigenen Vater-Sohn-Geschichte für ihn unmöglich geworden. Ein glückliches Leben wird für Artur damit letztlich zur unerreichbaren Utopie: «Das schöne Leben. Für mich ist es eine Lüge gewesen. Ich habe nicht gelebt» (AUS, S. 74).

Die Ursache seines Unglücks bleibt für Artur der Vater:

Weil du meine Ursache bist, habe ich nie meine eigenen Gründe gehabt, du hast dich in mir überlebt, mein Mörder bist du gewesen, so bist du mein Selbstmord geworden (AUS, S. 64-65).

Die Versuchung, von seiner neu gewonnenen Macht über den Vater auch Gebrauch zu machen, sich an ihm zu rächen, ist für Artur, der als Krankenpfleger Zugang zu Medikamenten hat und den sterbenden Vater so, wenn er wollte, womöglich sogar umbringen könnte, daher auch groß. Durch seine Handlungsunfähigkeit mutiert der Vater also zu Arturs potenziellem Opfer, während Artur am Ende seines Monologs schließlich doch noch zu einem wahrhaftigen Täter werden könnte:

Jetzt zu dir. Du bist wach, bist noch einmal gekommen. Die Spritze.
Ich habe dich geholt. Du hast mich gehört.
Du kommst mir nicht aus (AUS, S. 75).

Mit dieser gegen den Vater gerichteten Drohung endet *Aus*. Unklar bleibt, was der Sohn nun tatsächlich mit dem Vater vorhat. In jedem Fall aber kann kein Zweifel darüber bestehen, dass sich die anfängliche Rollenverteilung zwischen Opfer und Täter endgültig umgekehrt hat.

Damit ist in dieser ersten kurzen Erzählung *Aus* auch bereits ein ganz wesentliches Charakteristikum für das gesamte Schreiben Alois Hotschnigs eingeführt: eine anfängliche scheinbare Eindeutigkeit kippt im Laufe der Erzählung in eine echte Mehrdeutigkeit. Schuld und Unschuld scheinen in *Aus* zunächst zwischen Täter und Opfer klar verteilt, die Rollenzuschreibungen werden im Laufe der Erzählung aber immer stärker hinterfragt, am

Ende ist aus dem Opfer selbst auch ein Täter geworden. – Denn das ist das eigentliche Paradoxon, worauf Hotschnig mit seiner ersten Erzählung *Aus* abzielt: die Verschränkung von Täter- und Opfer-Rolle, die Unmöglichkeit nur eines von beiden zu sein.

Aus ist damit weit mehr als eine plakativ inszenierte Schuldabrechnung zwischen Täter und Opfer, Hotschnig seziert in seiner ersten Erzählung die Machtstrukturen zwischenmenschlicher, hier: innerfamiliärer, Beziehungen, er zeigt eindrücklich, wie ambivalent letztlich auch die Rolle eines Opfers zu sehen ist, inwiefern sich Täter- und Opferrolle gegenseitig bedingen.

3. *Leonardos Hände* – *Schicksal macht schuldig, Schuld macht Liebe unmöglich*

Beschränkt sich Hotschnig in *Aus* noch darauf, nur eine Sichtweise, jene des Sohnes, zu präsentieren und behandelt er in dieser Erzählung die Frage nach Schuld und Unschuld, nach Täter und Opfer, noch sehr allgemein, so bohrt er in seinem ersten Roman *Leonardos Hände*, 1992 erschienen, bereits wesentlich tiefer.

Leonardos Hände in wenigen Worten nachzuerzählen, ist kein leichtes Unterfangen. Die «Originalität des Werkes beruht nicht zuletzt darauf, daß die Geschichte ganz anders beginnt, als sie sich in der Folge entwickelt»⁹, insgesamt gestaltet sich der Plot in Hotschnigs erstem Roman wesentlich komplexer als in *Aus*. Im gesamten ersten Romandrittel tastet sich Hotschnig erst langsam an die eigentliche Geschichte heran. Am Beginn des Romans steht eine Art Erzählcollage aus “Rettungsgeschichten”, die den Alltag von Rettungsfahrern schildern, und Dialogen zwischen Patienten und Rettungsfahrern, die mehr oder weniger unverbunden nebeneinanderstehen, in denen direkte Reden auch nicht gekennzeichnet sind, sodass man als Leser zunächst kaum weiß, wer überhaupt spricht, und vor allem nicht, welche dieser Stimmen nun einer Hauptfigur des Romans gehören könnte. Explizit fällt in diesem ersten Erzähldrittel auch bereits der Begriff Schuld – allerdings noch wie unabsichtlich eingestreut:

Ich bin seine Frau, sein Kind bin ich, alles bin ich für ihn. Nur für mich bin ich nichts. Für mich bleibt da, außer dem Sinn meines Lebens, nichts übrig.

Verantwortung, Schuldigkeit, wissen Sie. Ohne mich hat dein Leben doch gar keinen Sinn, jetzt, wo mein Sohn dich verlassen hat, sagt er mir. [...]

⁹ Marianne Baltl: Alois Hotschnig. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – KLG. München: edition text + kritik. Stand 2010.

Schuldigkeit, wissen Sie. Das ist er mir schuldig, sagt er. [...] Und so opfert er sich und nimmt die Verantwortung wahr und bleibt leben, nur meinetwegen, sagt er. Und auch ich bin so nur noch für ihn da, kein anderer hatte mehr Platz zwischen uns. Eine Aufgabe und ihre Erfüllung, verstehen Sie (LH, S. 66-67).

Dann lösen sich aus diesem Stimmengewirr Hauptthema und Hauptfigur heraus, jene von Kurt Weyrath, 32 Jahre alt, seit kurzem Rettungsfahrer, der, wie es heißt, jemanden «auf dem Gewissen» (LH, S. 12) hat. Vom ersten Moment, als die Hauptfigur in *Leonardos Hände* also eingeführt wird, ist – anders als in der Erzählung *Aus* – bereits klar, dass auf ihr eine schwere Schuld lastet. Welche das ist, darüber geben im Anschluss zwei Zeitungsmeldungen Aufschluss, die von einem Autounfall berichten, bei dem Ehepaar K. getötet und die Tochter Anna K. schwerste Verletzungen erlitten hat und im Koma liegt: Kurt ist der Unfallverursacher, der Täter, der Fahrerflucht begangen hat und es nicht vermochte, sich zu stellen, sondern stattdessen radikal mit seinem früheren Leben als Techniker brach und Rettungsfahrer wurde. Indem er möglichst viele Menschenleben rettet, möchte er sein Gewissen befrieden, denn er fühlt sich seit dem Unfall und seiner Fahrerflucht schuldig. Immer wieder hört Kurt eine Stimme in seinem Kopf, hört das einzige noch lebende Opfer Anna als die Stimme seines Gewissens zu ihm sprechen, die ihm Vorwürfe macht und ihn auffordert, sie zu suchen:

Such mich, Kurt, such, vielleicht findest du mich in deinem Kopf. [...] Du findest mich, wenn du mich suchst. Wo immer ich bin, wirst du mich finden. Wenn du nicht suchst, Kurt, dann suche ich dich. Ich spüre dich auf und finde dich, immer, wie jetzt (LH, S. 48).

Oder:

Spürst du mich, Kurt, die Hand deines schlechten Gewissens. Ich bin jetzt dein schlechtes Gewissen. Von nun an (LH, S. 53).

Von Anfang an ist Schuld das zentrale Motiv im gesamten Romangefüge: Kurts Schuld – das Verursachen des Unfalls sowie seine Fahrerflucht – löst die Handlung des Romans überhaupt erst aus, sein daraus resultierendes Schuldgefühl bestimmt den gesamten weiteren Fortgang der Handlung.

Um sein Gewissen zu beruhigen, versucht Kurt, der Täter, sein Opfer Anna zu finden. Das gelingt ihm auch und er besucht Anna, die monatelang im Koma liegt, in der Folge täglich. Eines Tages findet Kurt ein Kuvert mit Fotos des Unfallhergangs auf Annas Bett. Für Kurt und den Leser ist damit

klar, dass es einen dritten Mitwisser gibt, der Kurt beobachtet und Anna ebenso ausfindig gemacht hat. *Leonardos Hände* entwickelt sich dadurch von diesem Moment an auch verstärkt zu einem Kriminalroman.

Als Anna aus dem Koma erwacht, beginnt der Prozess der Annäherung zwischen Anna und Kurt, zwischen dem Opfer, das durch den Unfall keine Angehörigen mehr hat, und dem Täter, der sich aufgrund seiner Tat von seinem früheren Leben und damit auch von allen sozialen Kontakten losgesagt hat. Beschäftigt sich das erste Romandrittel vor allem mit der psychologischen Manifestation eines tiefsitzenden Schuldgefühls beim Menschen, hier: bei Kurt, so steht im zweiten Romandrittel, ähnlich wie in *Aus*, damit wiederum eine Beziehung zwischen Täter und Opfer im Mittelpunkt der Betrachtung.

In *Leonardos Hände* mündet die Täter-Opfer-Annäherung sogar in eine Liebesbeziehung, die sich aufgrund dieser Täter-Opfer-Konstellation aber schnell als problematisch herausstellt. Denn Kurt vermag Anna nicht zu gestehen, dass er derjenige war, der ihre Eltern getötet hat, und fürchtet sich davor, Anna könne sein Geheimnis selbst entdecken. Umso überraschender kommt Annas "Freispruch" für Kurt, die sein Geheimnis offensichtlich selbst längst gelöst hat:

Du hast sie umgebracht, glaubst du, sagt sie, aber das hast du nicht.
Du bist kein Mörder. Du bist ein Kind, das sich etwas zu wichtig
nimmt und das grauenhaft dafür bezahlt.
Mein wirklicher Mörder lebt auch (LH, S. 115).

Wen Anna als ihren wirklichen Mörder bezeichnet, wird erst im letzten Drittel des Romans klar, wenn Annas Vorgeschichte aufgerollt wird: Vor dem Unfall war Anna heroinsüchtig, ohne diese Drogenvergangenheit wäre der Unfall, den Kurt verursachte, gar nie passiert. Anna war damals mit ihren Eltern auf dem Weg zur Polizei, um ihren Ex-Freund und Dealer Peter Röhler anzuzeigen. Der jedoch hatte angedroht, das mit allen Mitteln zu verhindern. Doch Kurt kam ihm zufällig zuvor, sodass Röhler selbst nicht zum Täter werden musste und den Tathergang als Fotograf nur zu beobachten brauchte.

Tatsächlich relativiert sich mit dieser überraschenden Wendung und mit dem daraus resultierenden Freispruch Annas Kurts Schuld erheblich. Kurt mutiert zu einem "Stellvertreter-Täter" und erscheint «trotz der kausalen Verwicklung in den Unfall plötzlich als zufälliges Werkzeug, sein Schuldbekenntnis erweist sich zumindest am Beginn eher als Legitimierung einer Obsession oder als endlich gefundene Sinnstiftung für ein zuvor scheinbar

belanglos dahingehendes, unaufregendes Leben»¹⁰. Dass Kurt tatsächlich unter einer «Schuld-Obsession» leidet, zeigt sich in der Folge nach diesem Freispruch und vor allem sehr deutlich am Ende der Erzählung.

In dem Moment, in dem Anna, das Opfer, den vermeintlichen Täter Kurt freispricht, zerbricht das fragile Gleichgewicht, das bis dorthin diese Täter-Opfer-Beziehung konstituierte, ist «das einigende Band von Schuld und Gerettetwerdenwollen aufgelöst»¹¹. Übrig bleiben «zwei Menschen auf der Suche nach sich selbst»¹², die erst neue Rollen jenseits von Opfer und Täter, die ihre bisherige gemeinsame Geschichte determinierten, finden müssen. Ob das gelingen wird, bleibt für die beiden fraglich, vor allem für Kurt:

Man erreicht sich nicht. Was sind wir uns denn, Ursache, Schuld, Möglichkeit für alles Weitere, ja, und für alles, was bisher war, ja (LH, S. 117).

Im letzten Drittel des Romans geht es um diese “Ich-Findungen” der beiden, vor allem um jene von Anna, die in dieser Phase sehr viel aktiver erscheint, sich aus ihrer ewigen Opfer-Rolle lösen möchte. Sie beginnt, jene Orte aufzusuchen, an denen sich vor dem Unfall ihr fortschreitender Ich-Verlust als Drogenabhängige vollzogen hat, reist nach Florenz, zu Leonardo da Vincis *Verkündigung*, ein Gemälde, das für sie zentrale Bedeutung hat. Irgendwann ist sie dann spurlos verschwunden. Wenig später wird Kurt von der Polizei verhaftet, weil man ihn nicht nur verdächtigt, den Autounfall damals verursacht und Fahrerflucht begangen zu haben, sondern auch für den Tod von Peter Röhler verantwortlich zu sein. Doch dann stellt sich Anna selbst, um Kurt, der bereit ist, die ganze Schuld auf sich zu nehmen, zu schützen. So müssen sich am Ende beide vor dem Gesetz verantworten und Anna hofft, dass auf diese Weise endlich ein tatsächlicher Neubeginn für sie beide möglich sein wird:

Ich hole mich hier wieder heraus. Ich hole uns hier wieder heraus. Und vielleicht, ich bin sicher, sagen wir so, fängt es dadurch mit uns an (LH, S. 173).

Doch schließt Hotschnig den Roman mit der lakonischen Bemerkung: «Aber das stimmte nicht» (LH, S. 173), der jede Hoffnung auf einen solchen “schuldfreien” Neuanfang zwischen den beiden zerstört. Immerhin jedoch

¹⁰ Wolfgang Hackl: Alois Hotschnig. In: Sigurd Paul Scheichl (Hrsg.): Literatur Tirols. Innsbruck: Haymon. S. 10 (im Druck).

¹¹ Baltl: Alois Hotschnig.

¹² Ebd.

nimmt Anna Kurt am Ende die Möglichkeit, ihre Schuld auf sich zu nehmen, sich zu einer Täterschaft zu bekennen, die gar nicht existiert, sodass es am Ende die vage Hoffnung gibt, Kurt kann sich in der Zukunft von seinem erdrückenden Schuldgefühl bzw. seiner «Schuld-Obsession» befreien. Anna, die sich durch die Rache an Röhler endgültig aus ihrer ohnmächtigen Opferrolle gelöst hat, wird ihrerseits damit zurecht kommen müssen, durch diese Handlung zur schuldigen Täterin mutiert zu sein.

Im Vergleich zu *Aus* ist die Darstellung der Schuldthematik in *Leonardos Hände* insgesamt um einiges differenzierter. Hier wie dort geht es um die Darstellung einer engen Beziehung zwischen zwei Menschen, die als Täter-Opfer-Beziehung konstituiert ist. Hier wie dort werden beide Rollen im Fortgang der Erzählung relativiert: das Opfer Anna wird am Ende höchstwahrscheinlich zur Mörderin, der Täter Kurt wird zum Opfer seines eigenen Gewissens, für das er – selbst als sein Opfer ihn durch einen Freispruch “ent-schuldet” – auf ewig schuldig bleibt. Und wieder scheint die Lage am Ende wenig aussichtsreich.

Deutlich wird in *Leonardos Hände* wie in keinem anderen Buch Hotschnigs, wie komplex die Schuldthematik tatsächlich ist: Zunächst ist die Wahrnehmung von Schuld immer eine Frage der Perspektive. Eine Schuld kann ursächlich und relativ objektiv feststellbar sein (Fahrerflucht – unterlassene Hilfeleistung), ihre emotionale Bewertung hängt einzig von der subjektiven Perspektive des Einzelnen ab, das zeigt die diametral entgegengesetzte Bewertung von Kurts Schuld durch den Schuldigen, durch Kurt selbst, und durch sein Opfer Anna im Roman.

Neu ist in *Leonardos Hände* die schicksalhafte Verknüpfung der Ereignisse, die Rolle des Zufalls im Roman, die Kurts Täter-Rolle abschwächt und die Liebesbeziehung zwischen Kurt und Anna überhaupt erst ermöglicht. Kurts und Annas Geschichte gleicht damit auf eine Weise jener von Romeo und Julia, der Ur-Geschichte einer tragischen, unmöglichen Liebe. Allerdings sind bei Hotschnig die Liebenden selbst und ihre Vergangenheit die Ursache für die Unmöglichkeit ihrer Liebe, nicht allein unglückliche äußere Umstände. Mit der Betonung des Schicksalhaften ist in *Leonardos Hände* ein neuer Ton in Hotschnigs Schreiben eingeführt, der in den folgenden Prosawerken immens an Bedeutung gewinnt.

4. Ludwigs Zimmer – Familie und familiäre Erinnerung als “Schuld-Ort”

Wird Hotschnigs Erstlingswerk *Aus* mit Kafkas *Brief an den Vater* verglichen, so erinnert *Ludwigs Zimmer* durch die ihm eigene kreisende Struktur, lange Satzreihen und ständige Wiederholungen immergleicher absoluter

Aussagen an die Prosa Thomas Bernhards¹³. Ähnlich wie in *Leonardos Hände* tastet sich Hotschnig auch in seinem zweiten Roman *Ludwigs Zimmer* aus dem Jahr 2000 langsam und vorsichtig an die eigentliche Thematik heran. Ganz wie Hotschnigs erster Roman beginnt die eigentliche Geschichte erst mitten im Roman, lange nach der ersten Seite, wie in *Leonardos Hände* wird auch *Ludwigs Zimmer* ausschließlich personal erzählt, als Leser stolpert man wie der Ich-Erzähler, wiederum ein Kurt, ahnungslos in die (Schuld-)Geschichte hinein.

Kurt Weber tritt seine Erbschaft in Kärnten an. Seine Großtante Anna Reger hat ihm ein Haus am Ossiachersee vermacht, das er nun bewohnen möchte. Wie in *Leonardos Hände* steht auch in *Ludwigs Zimmer* eine Zäsur am Beginn der Erzählung, diesmal setzt sie der Erzähler allerdings freiwillig, das wird bereits im ersten Absatz des Romans deutlich:

Ich hätte die Erbschaft nicht antreten dürfen, damit fing es an, dieses Haus hat schon andere vor mir nicht glücklich gemacht. [...] Und doch habe ich dieses Haus aufgesucht und betreten und angenommen und mich gleichzeitig von allem getrennt, was mich bis dahin ausgemacht hat, [...] vor allem bin ich geflüchtet, [...] und habe diesen Ort aufgesucht als Versteck und mich eingemistet darin (LZ, S. 7).

Der Ich-Erzähler flüchtet also in gewisser Weise vor der Welt, indem er sich ins Haus seiner Familie, in die Region, aus der er stammt, zurückzieht. Aus dem ersten Satz geht hervor, dass er seine Entscheidung sofort zu bereuen scheint. Das Ankommen in Landskron gestaltet sich tatsächlich auch einigermaßen schwierig, die Schlüssel zum Haus, das die Brüder Georg, Paul und Ludwig, Kurts Großonkel, zusammen erbaut haben, passen nicht, die Nachbarn geben ihm zu verstehen, dass er nicht willkommen ist. Doch Kurt bleibt, er möchte das Geheimnis, das in Zusammenhang mit dem «Ludwigzimmer» (LZ, S. 21) steht, in dem sich angeblich Onkel Paul erhängt haben soll und das Kurt als Kind nie betreten durfte, endlich lüften. Anders als in den beiden anderen Erzählungen Hotschnigs steht der Ich-Erzähler in *Ludwigs Zimmer* damit in einer viel größerer Distanz zum Kern der eigentlichen (Schuld-)Geschichte – zur Geschichte in der Geschichte –, die in der Folge aufgerollt wird.

In der Gegenwartsebene fungiert Kurt, der beginnt, das Haus zu entrümpeln und die Bäume im Garten zu roden, gleichsam als Detektiv, der ein Mosaik nach dem anderen zu einer Geschichte zusammensetzt, die sich lange vor seiner Geburt abgespielt hat und die wie in *Leonardos Hände* mit einem Todesfall zu tun hat – hier: mit dem Selbstmord des Großonkels

¹³ Vgl. etwa Nüchtern: «Es ist alles ein Irrtum».

Paul. So wie in *Leonardos Hände* trägt daher auch *Ludwigs Zimmer* Züge eines Kriminalromans. Kurt findet Fotografien Georgs im Ludwigzimmer und entdeckt im Keller alte Schriftstücke. Deren Bedeutung kann er durch Gespräche mit zwei Bekannten, dem gebrechlichen Nachbarn Herrn Gärtner, einem Freund seiner Großonkel, und Inge Winkler, einer ehemaligen Freundin des Hauses, klären.

Was Kurt im Zuge dieser "Ermittlungen" entdeckt, geht ihm nahe, ihn plagen Alpträume. Trotzdem hält er daran fest, in der selbstgewählten Isolation in diesem Haus in Landskron zu bleiben und weiter über seine eigene Familie zu forschen, ja, ein anderes Leben als jenes in totaler Einsamkeit scheint ihm auch gar nicht mehr möglich:

Unter Menschen gehen, ein Zwang, untergehen, nicht auskommen ohne sie und umkommen letztlich an ihnen, immer schon. [...] Das Resümee meiner Beziehungen war nie etwas anderes als ein Resümee von Verletzungen, meine Begegnungen waren immer Verirrungen und jeder Kontakt auch schon eine Trennung von vornherein, eine Abtrennung von mir selbst (LZ, S. 40-41).

Wie bereits der Ich-Erzähler in *Aus* und Kurt in *Leonardos Hände* leidet also auch Kurt in *Ludwigs Zimmer* an der Unfähigkeit, zwischenmenschliche Beziehungen eingehen zu können. Warum das so ist, wird in *Ludwigs Zimmer* nicht allzu deutlich ausgeführt. Die Ursache dürfte ähnlich wie bei Artur in *Aus* wohl vor allem in der Kindheit und in Kurts Familiengeschichte begründet sein, wenigstens liegt das aufgrund vereinzelter Hinweise im Text nahe, etwa: «Meine Kindheit ist eine Kammer gewesen, [...], kein Lachen, aus dieser Kammer drang nichts» (LZ, S. 42).

So wie der Ich-Erzähler Kurt das In-Beziehung-Treten zu anderen als «Verirrung» empfindet, als ein «Resümee von Verletzungen», so ist auch die Geschichte der drei Brüder Georg, Paul und Ludwig, die Kurt aufrollt, vor allem eine Geschichte von Verletzungen und Verirrungen: Während der NS-Zeit brachte Inge ihren Freund Ludwig mit dem Widerstand in Kontakt. Als die Situation gefährlich wird, hält sich Ludwig im Haus versteckt. Georg sympathisiert mit den Nazis und will keinen Widerstandskämpfer im Freundeskreis dulden. Eine Hausdurchsuchung der Gestapo, von Georg lediglich als Warnung für Ludwig gedacht, wird diesem jedoch zum Verhängnis, denn ein Freund Pauls, Mitglied der Gestapo, weiß um Ludwigs Versteck und sorgt dafür, dass Ludwig tatsächlich deportiert wird, zuerst ins KZ nach Mauthausen, später ins nahe gelegene Außenlager auf den Loiblpass. Paul kann mit dem Schuldgefühl, das er Ludwig gegenüber empfindet, nicht leben, erklärt Herr Gärtner dem Ich-Erzähler:

Paul war es, der diesen Menschen bei uns eingeführt hat, freilich ohne ahnen zu können, das der Mann eines Tages ein Spitzel der Gestapo sein würde. [...] Dieser Mann hat den Hinweis gegeben, der es möglich machte, das man [Ludwig] ausheben konnte. Dafür konnte Paul nichts. Er hat ihm vertraut. Wie wir alle. Und wer hatte mit etwas Derartigem gerechnet, kein Mensch. Doch Paul konnte nicht leben damit. (LZ, S. 134-135)

Deshalb wählt er den Freitod. Auch Georg fühlt sich schuldig, leidet still unter seinem schlechten Gewissen, das ihn jahrelang jede Nacht in das «Ludwigszimmer» gehen lässt, in seine «Zelle», wie er sagt, ohne aber Erleichterung zu finden, wie er später schildert:

Wenn ich in meine Zelle gehe jede Nacht, wenn ich die Tür hinter mir schließe und mich einsperre für Stunden, ich versuche etwas loszuwerden, das ich nicht loswerden kann, zumindest nicht so, nicht auf diese Art, indem ich hineinstarre wie in einen Abgrund, denn abgetragen wird dadurch nichts, über die Jahre nicht, das ist mir klar jedes Mal, wenn ich das Zimmer verlasse, um doch wiederzukommen am nächsten Tag (LZ, S. 23).

Anders als Paul kann Georg aber mit seinem Schuldgefühl leben, wenn gleich ihn die Vergangenheit bis zu seinem Tod verfolgt. Was niemals zwischen den drei Brüdern geklärt wird, ist die Tatsache, dass die Hausdurchsuchung lediglich eine Warnung für Ludwig sein sollte, dass Georg und Paul ihren Bruder aber nicht tatsächlich ausliefern bzw. verraten wollten. Ob dieses Wissen etwas an dem weiteren Verlauf der Dinge geändert hätte, bleibt freilich fraglich. Zu einer Aussprache zwischen Paul, Georg und Ludwig kommt es nie. Denn Ludwig überlebt zwar, kehrt nach dem Krieg aber nur einmal nach Landskron zurück, um sich endgültig zu verabschieden.

Wie Ludwig, der auch immer noch lebt, als der Ich-Erzähler mit seinen Nachforschungen beginnt, die Ereignisse bewertet, wird im Roman erst gegen Ende thematisiert, als der Ich-Erzähler ihn in einem nahen Pflegeheim findet. Ludwig möchte zum Loiblpass gefahren werden, wo früher das Arbeitslager war, in dem er das Kriegsende erlebte. Durch den Besuch dort gelingt es ihm, so scheint es Kurt, «Frieden zu machen» mit dem, was war:

Auf dem Weg hinunter ins Tal blieb er unerreichbar für mich, an jeder Kurve verfring sich sein Blick, an jeder Keusche im Wald, gelegentlich schüttelte er leicht den Kopf, manchmal lächelte er, und es schien, als hatte er Frieden gemacht, womit immer, zumindest sah es für mich danach aus (LZ, S. 170).

Wenig später stirbt Ludwig ebenso wie auch Herr Gärtner. Kurt bleibt

am Ende also allein zurück. Für ihn ist die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit dennoch ähnlich positiv besetzt wie der Besuch des Außenlagers für Ludwig. Die Geschichte der Brüder ist zu seiner eigenen geworden, er kann – vielleicht zum ersten Mal überhaupt – so etwas wie Heimatgefühl empfinden und ist sich selbst über die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit nähergekommen:

Und doch und trotz allem ist dieser Ort und die Gegend hier rund um den See *mein* Ort und *meine* Gegend geworden, ich gehöre hierher, denn auf meine Art begegnete ich mir in Landskron wie noch nirgendwo sonst (LZ, S. 173).

Was für Kurt gilt, ist übertragbar auf die österreichische Gesellschaft, die lange gezögert hat, sich mit diesem Kapitel der Vergangenheit in einem angemessenen Rahmen auseinanderzusetzen. *Ludwigs Zimmer* kann damit auch als politischer Roman gelesen werden. Hotschnigs Anliegen ist allerdings

im Unterschied zu Hans Leberts *Wolfshaut*, Fritz Hochwalders *Der Himbeerpflicker* oder Gerhard Fritschs *Fasching* weder, noch einmal gegen dieses Verdrängen und Vergessen anzuschreiben, oder wie Thomas Bernhard die katholischnationalsozialistische Geisteshaltung zu beklagen, noch wie Elfriede Jelinek die anhaltende faschistoide Mentalität in Österreich zu dekonstruieren, wie sie sich in den unreflektierten und medial verstärkten Redensarten und Floskeln entlarvt.¹⁴

Hotschnig weiß, dass es an diesem Unbehagen über dieses Kapitel der jüngeren Vergangenheit nichts mehr zu ändern gibt, es ist Aufgabe der Zeitgeschichte, sich mit dieser vergessenen und verdrängten Vergangenheit – und deren Auswirkungen auf das Privatleben von Familien und Freunden – zu befassen und sie greifbar zu machen. Ihn hat daher eine andere, etwas allgemeinere Frage interessiert, jene «nach der Möglichkeit der Erinnerung in einer von gestörter Kommunikation bestimmten Gesellschaft, wo es für Fragen entweder zu früh oder zu spät ist [...], wo Begräbnisse die einschneidenden gesellschaftlichen und familiären Ereignisse darstellen»¹⁵. Kurts Aufgabe in *Ludwigs Zimmer* ist es daher, die Bildzeugnisse und Dokumente der Vergangenheit zu suchen, «nicht um sie, alle Antworten vorwegnehmend, zu interpretieren, sondern zur Auseinandersetzung mit der Geschichte anzuregen»¹⁶.

Diese Geschichte entpuppt sich in *Ludwigs Zimmer* als Schuld-Geschichte

¹⁴ Hackl: Alois Hotschnig. S. 20.

¹⁵ Ebd. S. 20-21.

¹⁶ Ebd. S. 21.

und ähnlich wie in *Leonardos Hände* spielt wiederum das Schicksal eine zentrale Rolle beim Zustandekommen der schuldhaften Tat. Fortwährend wird «im Roman [daher] von Schuld geredet, aber es werden nicht Menschen für ihre Taten verurteilt, sondern das Leben selbst ist es, das angeklagt wird, weil es “ununterbrochen, endgültig, immer wieder von vorn und von neuem” Schuld gebiert»¹⁷. Schuldig zu sein ist gleichsam im Menschsein angelegt, es scheint unmöglich, in zwischenmenschlichen Beziehungen nicht schuldig zu werden, das zeigt einerseits die Bruder-Geschichte in *Ludwigs Zimmer*, andererseits klingt das auch als Seitenthema in der Gegenwartsebene des Romans an, in der Haltung des Ich-Erzählers, der sich am Beginn des Romans ja gänzlich aus seinem bisherigen Leben zurückzieht, in völliger Isolation lebt und auch am Ende allein mit sich bleibt und durch die Aufarbeitung der Bruderverratsgeschichte gleichsam eine Bestätigung erfahren hat für die Unmöglichkeit zwischenmenschlicher Beziehungen und damit für die Notwendigkeit der Isolation, für die er sich bereits eingangs entschieden hat. Da sich Kurt am Ende bereits mit dieser Unmöglichkeit von Beziehungen abgefunden hat und die eigentliche Schuldgeschichte auch nicht unmittelbar mit ihm zu tun hat, wirkt das Ende in *Ludwigs Zimmer* dennoch insgesamt am versöhnlichsten.

5. *Schlussfolgerung: Schuld als Conditio sine qua non einer unbewusst-schicksalhaft determinierten menschlichen Existenz*

Ob Vater-Sohn-Abrechnung, tragisch-unmögliche Täter-Opfer-Liebe oder detektivische Aufarbeitung der eigenen familiären Vergangenheit – so verschieden alle drei Erzählungen inhaltlich angelegt sein mögen, so gibt es doch zwei ganz zentrale verbindende Thesen, die allen Hotschnig-Texten zugrunde liegen und keinen Zweifel daran lassen, dass Schuld eines der wichtigsten Themen, wenn nicht *das* wichtigste Thema überhaupt, in Hotschnigs Schreiben ist.

Wann immer in Hotschnigs Erzählungen Beziehungen beschrieben werden, so geht es um Machtverhältnisse innerhalb des Beziehungsgefüges, kurz: es geht um Täter und Opfer. Alle Täter-Opfer-Geschichten sind auch Schuld-Geschichten, das implizieren die beiden Termini. Folglich spielt Schuld in allen Erzählungen und Romanen von Alois Hotschnig eine ganz zentrale Rolle. Wer Beziehungen als Machtstrukturen beschreibt, wen nicht interessiert, was

¹⁷ Karl-Markus Gauß: Erfahrungen des Zerfalls. Eine Erbschaft und ein Geheimnis. Alois Hotschnigs neuer Roman «Ludwigs Zimmer» spielt mit Versatzstücken der Anti-Heimatliteratur und nimmt doch eine unerwartete Wendung. In: Der Standard (Album) 16.09.2000.

man *tut*, sondern was man einander *antut*, wer also die Folgen beziehungs-immanenter Machtstrukturen literarisch darstellt, der äußert sich immer auch zum Thema Schuld.

Am deutlichsten zeigt sich das in Hotschnigs erster Erzählung *Aus*, die durchaus programmatischen Charakter hat. Exemplarisch wird eine Täter-Opfer-Beziehungsstruktur abgebildet und damit gleichsam die Unmöglichkeit jeder Beziehung postuliert. Indem Artur Kofler, das Opfer, darüber hinaus auch erkennt, dass er selbst, gerade weil er in jeder Beziehung, die er eingeht, immer zum Opfer mutieren muss, nicht frei ist von Schuld, postuliert *Aus* auch die Unmöglichkeit, nur Opfer zu sein, und damit die Unmöglichkeit, unschuldig zu bleiben. – Wenn die erste verbindende These, die Hotschnigs Texten zugrunde liegt, jene ist, dass Beziehungen immer als Machtstrukturen gesehen werden, so ist die zweite verbindende These jene, dass Menschsein an sich bedeutet, schuldig zu sein. Das zeigt sich nicht nur in *Aus*, sondern auch in *Leonardos Hände* und in *Ludwigs Zimmer* sehr deutlich.

Mit *Leonardos Hände* führt Hotschnig gleichsam die These von Beziehungen als Täter-Opfer-Konstellation, die er in *Aus* als Zeichnung in schwarz-weiß begonnen hat, bunt schillernd aus. Kurt und Anna bilden zusammen erneut eine Täter-Opfer-Konstellation und wieder werden beide Rollen im Verlauf der Erzählung dekonstruiert. Während Kurt zu einem Werkzeug des Zufalls und zugleich zusehends zum Opfer seines eigenen unstillbaren Schuldgefühls wird, das auch bereit ist, fremde Schuld auf sich zu nehmen, mutiert Anna vom willenslosen Opfer zur entschlossenen Täterin. Wieder also spielt auch in *Leonardos Hände* Macht bzw. Ohnmacht eine zentrale Rolle in Verbindung mit Schuld. Hinzu kommt aber als ganz zentrales Element die Macht des Schicksals, dem die Figuren ausgeliefert zu sein scheinen. Kurt intendiert die Tat, die ihn zum Schuldigen macht, ja nicht, sie passiert ihm, er wird zum Stellvertreter von Annas Ex-Freund Röhler, der die Tat intendierte, dann aber nur zu beobachten braucht. Ähnlich verhält es sich im Roman *Ludwigs Zimmer*. Der Bruderverrat ist nicht eigentlich intendiert, die Hausdurchsuchung sollte nur als Warnung dienen. Aber das Schicksal will es anders, das Missverständnis wird nicht aufgelöst und alle beteiligten Brüder und Freunde müssen die Folgen der Täter- und Opfer-Rollen, in die sie so schicksalhaft “gerutscht” sind, tragen.

Insgesamt stellt vor allem *Ludwigs Zimmer* eine Synthese aus beiden Grundthesen Hotschnigs dar: Das problematische innerfamiliäre Macht-Ohnmachts-Verhältnis, das *Aus* exemplarisch darstellt, wird neuerlich aufgegriffen, die Familie als Ur-Ort schuldhafter, verräterischer Beziehungen abgebildet. Zugleich wird das Gefühl der schicksalhaften Ausgeliefertheit

des Selbst über den Bruderverrat, der nicht intendiert passiert, dargestellt, ebenso wie über die Figur des Kurt Weber, der nicht anders kann, als sich aus dem eigenen Leben zurückzuziehen und in völliger Isolation die eigene Familienvergangenheit zu rekonstruieren, womit er letztlich ja auch in gewisser Weise ein Schicksal annimmt.

Der Mensch ist in allen Hotschnig-Texten also nicht nur ein schuldiges Selbst, sondern auch ein schicksalhaft ausgeliefertes Selbst – das ist die dritte Grundthese, die sich aus Hotschnigs Texten ableiten lässt. Es ist kein souveränes Subjekt, für das durch seinen freien Willen die Möglichkeit besteht, moralisch gut zu sein und unschuldig zu bleiben, das Hotschnig beschreibt. Vielmehr *passiert* Hotschnigs Figuren Schuld in der Regel, sie *widerfährt* ihnen. Auch wenn sich Schuld in Hotschnigs Texten ausschließlich im „irdischen“, zwischenmenschlichen Bereich manifestiert, also in allen zwischenmenschlichen (Täter-Opfer-)Beziehungen, so erfährt Schuld durch ihre Unvermeidbarkeit bei Hotschnig doch auch eine sehr starke religiöse Konnotation und ähnelt damit der Annahme der menschlichen „Erbsünde“ in der christlichen Religion.

Wie stark Schuld bei Hotschnig religiös konnotiert ist, zeigt sich gelegentlich auch auf der sprachlichen Ebene – explizit in *Leonardos Hände* an «Kurts mit katholischer Metaphorik durchsetzten Sprach- und Denkweise»¹⁸, wie Fatima Nasqi feststellt. Tatsächlich ziehen sich religiös konnotierte Begriffe durch den gesamten Romanverlauf, es wird von den Rettungsfahrern als «Menschenfischer[n]» (LH, S. 36) gesprochen oder Kurt wird als «Heiliger» (LH, S. 106) bezeichnet, immer wieder werden auch wörtliche Zitate aus der christlichen Liturgie eingestreut, etwa wenn Kurt in seinem Kopf Annas Stimme hört, die zu ihm sagt: «[I]ch bin deine Schuld, Kurt, sag nur ein Wort, so wird meine Seele gesund» (LH, S. 74).

Kein Zufall ist es auch, dass ausgerechnet jene Szene in *Leonardos Hände*, aus der der Titel abgeleitet ist, um ein biblisches Motiv kreist. Als Anna im letzten Romandritzel Reisen unternimmt zu den Orten ihrer Vergangenheit, steht sie in den Uffizien in Florenz wieder vor jenem Bild, das sie schon früher so stark beeindruckt hat: der *Verkündigung* von Leonardo da Vinci. Die Rolle der Maria deutet Anna darin so:

Und Maria, in der Haltung der Mauer hinter ihr, aufgerichtet und blaß und mit dem Rücken zur Wand, steif wie die Wand, aber doch auch gefaßt, die erhobene Hand, siehst du, die geöffnete Hand, die das Ge-

¹⁸ Fatima Nasqi: Die Verzauberung der Welt: Tradierte Religion in Alois Hotschnigs *Leonardos Hände*. In: *Modern Austrian Literature* 33/2 (2000). S. 37-54, S. 39.

heimnis empfängt, sein Wille geschehe, Maria empfängt seine Botschaft, als ob sie ihr zugeworfen würde, körperlich, und das ist ja der Fall, aber doch geht sie mit dieser Hand auch auf Distanz, scheint es, ablehnend fast, wie es aussieht, abstoßend auch, sie begreift, unter welchem Urteil sie steht, und lehnt ab, scheint es, und nimmt es mit dieser Hand aber doch gleichzeitig an. Wie sich ihre rechte Hand in der Bibel verkriecht, siehst du das, als ob sie sich festhalten müßte und sich erst vergewissern, ob auch tatsächlich sein kann, was ist. Und was ist, was wird sein, in diesen Händen hier spielt sich der Opfertod ab (LH, S. 126).

Maria empfängt durch die Hand «das Geheimnis», die «Botschaft», zu der sie zwar einerseits auf Distanz geht, sie andererseits aber doch annimmt. Und Anna weiter:

Für mich findet in diesen Händen die Welt statt, verstehst du, Anordnung und Gehorsam, in Liebe, wie wir es nennen, in Demut und Dankbarkeit, einem Gott gegenüber, einem Menschen, der sich in allem geirrt hat (LH, S. 127).

Eben darum, um die Darstellung von Macht («Anordnung und Gehorsam») in Beziehungsgefügen («in Liebe, wie wir es nennen») vor dem Hintergrund einer unsichtbaren Macht – dem Zufall, dem Schicksal (oder hier: «einem Gott gegenüber») –, geht es Hotschnig in allen seinen Texten.

Eine religiöse Konnotation der Schuld ist bei Hotschnig damit eindeutig feststellbar, Erlösung bietet die Religion den Figuren in seinen Texten dagegen nicht, das zeigt sich ebenso deutlich in *Leonardos Hände*, wenn Kurts Gewissen ihn einmal dazu treibt, einen Gottesdienst zu besuchen:

Bedenken wir, das wir Sünder sind, wir sind Sünder vor dir, o Herr, nicht würdig, das du eingehst unter mein Dach, vergib uns wie auch wir vergeben unseren Schuldigern, liebe Brüder und Schwestern ... (LH, S. 58).

Die gesamte Passage – immerhin knapp zwei Seiten lang – gestaltet sich aus einem einzigen durchgehenden Satz, eine Aneinanderreihung der immergleichen Floskeln aus der christlichen Liturgie und der Bibel. Allerdings erfährt Kurt durch den Gottesdienst keinerlei Erlösung, er bleibt für ihn ohne «Substanz, aus dem kirchlichen Zeremoniell erwächst kein Glaube»¹⁹.

Durch dieses Menschenbild eines schuldhaften, ausgelieferten Selbst innerhalb von Macht-Ohnmacht-Strukturen erklärt sich allerdings, weshalb Hotschnig, als Literat des späten 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts,

¹⁹ Nasqi: Die Verzauberung der Welt. S. 40.

gern als Solitär bezeichnet wird, der außerhalb aktueller literarischer Moden und Trends steht. Literarische Figuren der Postmoderne sind in der Regel selbstverantwortliche, selbstbestimmte Subjekte, weil die Postmoderne – theoretisch durchgedacht – schließlich jenes Zeitalter ist, in dem sich die Aufklärung, das Heraustreten des Subjekts aus seiner Unmündigkeit, nach dem Wegbrechen aller großen Erzählungen, endlich tatsächlich vollständig vollziehen kann. Hotschnigs Figuren entsprechen einer solchen Sicht des Einzelnen nicht unbedingt. Gegen diese These des völlig freien und völlig selbstverantwortlichen Subjekts stellt er die Überzeugung, dass Menschsein nicht ausschließlich über die Vernunft gedacht werden kann, sondern die Macht des Unbewussten eine mindestens ebenso große Rolle spielt, dass so etwas wie das Schicksal oder der Zufall das Menschsein ebenso prägt wie seine Begabung zur Vernunft – die den Menschen außerdem wohl auch gar nicht ganz davor bewahren könnte, schuldig zu werden, wodurch sich letztlich auch die oft bemerkte Ähnlichkeit zu Franz Kafka, dessen Protagonisten allesamt Ausgelieferte innerhalb eines in der Regel nicht durchschaubaren Machtsystems sind, erklärt.

Ist Hotschnig damit auch ein sehr österreichischer Schriftsteller, der das “österreichische Schreiben über Schuld”, das er selbst – wie eingangs ja zitiert worden ist – für unvermeidbar hält, mit jedem seiner Bücher fortsetzt?

Robert von Dassanowsky schlägt eine allegorische Deutung Hotschnigs vor, die den Zusammenhang zwischen seinem Schreiben und Österreich als Land deutlich macht: «as an examination of the Austrian nation»²⁰. *Aus* «recalls the character studies of Thomas Bernhard that so critically moved beyond individual consciousness towards the conscience of a national *Weltanschauung*»²¹, wobei in einer allegorischen nationalen Deutung der Erzählung die Opferrolle des Sohnes jener Österreichs im zwanzigsten Jahrhundert gleichkommt:

[*Aus*] can also be read as Austria’s difficult role in the horrors of Europe in the twentieth century. As the son awaits his father’s death, he comes to the realization that this event will not free him from the past. Moreover, he admits to being a victim but has found himself to be an oppressive perpetrator as well.²²

²⁰ Robert von Dassanowsky: Under the Image: Criminality, Guilt and National Allegory in Alois Hotschnig’s *Leonardo’s Hands*. In: Rebecca S. Thomas (Hrsg.): Crime and Madness in Modern Austria: Myth, Metaphor and Cultural Realities. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2008. S. 444-459, S. 448.

²¹ Ebd. S. 448.

²² Ebd. S. 448.

Ähnliches gilt laut Dassanowsky für *Ludwigs Zimmer*: Kurt, das Nachkriegskind, kann als symbolischer Repräsentant der Zweiten Republik gesehen werden, die, wie Kurt, zunächst «memory-less», erst mühsam durch die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit ein besseres, ent-romantisierendes Selbstverständnis finden kann²³.

Die Selbstfindung der Zweiten Republik manifestiert sich für Dassanowsky darüber hinaus auch in *Leonardos Hände* symbolisch im Problem der Ich-Findung Kurts *durch* Anna:

Kurt's process [...] mirrors the postwar reconstruction of or reconnection with Austria's national identity from the external, trivialized representation rather than through an internal realization and organic reconstruction.²⁴

Ob man diese allegorische Lesart Hotschnigs nun teilen will oder nicht, “österreichisch” scheint in der Tat bereits auf den ersten Blick einiges zu sein an seinen Texten: Zunächst spielen Hotschnigs Texte allesamt in Österreich: vorzugsweise in Kärnten (*Ludwigs Zimmer*) oder Tirol (*Leonardos Hände*), den beiden Regionen, in denen Hotschnig selbst beheimatet ist. Darüber hinaus greift Hotschnig gern Themen auf, die in der jüngeren österreichischen Literaturgeschichte durchaus prominenten Rang genießen, dies zeigt etwa das Sujet, dessen sich *Ludwigs Zimmer* annimmt, des direkten Rückgriffs auf die politische Vergangenheit Österreichs, oder die Dekonstruktion innerfamiliärer Verhältnisse im ländlich-bäuerlichen Milieu wie sie *Aus* vorführt. Beides zusammen, die Kritik an der nationalsozialistischen Vergangenheit des Landes und die Hinwendung zur ländlichen Peripherie, hat innerhalb der österreichischen Literaturgeschichte das so wichtige Genre des Anti-Heimatromans geprägt. Und schließlich könnte man auch sagen, das Menschenbild, das Hotschnig seinen Erzählungen und Romanen zugrunde legt, die “Haltung”, die seine Texte gegenüber ihrem Gegenstand einnehmen, die Weltanschauung, die sie transportieren, zeichnet Hotschnig als genuin österreichischen Schreiber aus – wenn man denn davon ausgeht, dass es so etwas wie eine “österreichische Identität” gibt und diese durch den Verlauf der Geschichte – unter anderem – stark durch Gegenreformation, Katholizismus und zwei verlorene Weltkriege geprägt ist, womit eine gewisse Ausgeliefertheit des Menschen und das Thema Schuld fester Bestandteil einer “österreichischen Identität” sein müssen. Eben daran schließt

²³ Vgl. ebd. S. 449.

²⁴ Ebd. S. 450.

Hotschnig an, er führt die große "österreichische Schuldtradition" in der Literatur ungebrochen fort, und zwar tatsächlich in jedem seiner Bücher²⁵.

Ein Schlüsselsatz zum Verständnis seiner Texte, der in seinem Werk auch mehrfach und beinahe wortwörtlich gleich ausgesprochen wird, lautet: «Man entkommt sich nicht» (etwa: LH, S. 102). Das ist das "Urteil", das in Hotschnigs Texten über die Figuren gefällt wird, unter dem sie leiden. Offenbar möchte man sich entkommen, die Sehnsucht danach erscheint groß, ist doch die eigene Existenz, die menschliche Existenz an sich eine schwierige, niederschmetternde – denn sie ist eine schuldhafte. Aber ein Entkommen daraus gibt es nicht, kann es nicht geben. Denn Schuld ist im Menschsein angelegt, sie ist eine *Conditio sine qua non* der menschlichen Existenz.

²⁵ Nachdem dieser Aufsatz vor allem anderen darauf abzielt, die Darstellung des Themas Schuld in Hotschnigs literarischem Werk darzustellen, wird hier auf eine genauere Untersuchung, was spezifisch österreichisch ist an Hotschnigs Schreiben bzw. auf eine Einordnung Hotschnigs in die Literaturgeschichte der Zweiten Republik verzichtet, ebenso wie keine detaillierten Werkvergleiche mit jenen Literaten, mit denen Hotschnig oft und gern verglichen wird (Kafka, Bernhard, aber auch Vertreter der Anti-Heimatliteratur), vorgenommen werden können, obwohl diese sicherlich weitere interessante Befunde hervorbringen würden.