

Lukas Schmutzer
(Wien)

“*Trotzdem! Ein gutes Land*” (?). Marianne Fritz’ «*Dessen Sprache du nicht verstehst*» als radikalste Liquidation des habsburgischen Mythos am Leitfaden seiner Sprechakte*

[“*Nevertheless! A Good Land*” (?). Marianne Fritz’s «*Whose Language You Do Not Understand*» as a Radical Liquidation of the Habsburg Myth on the Basis of Its Speech Acts]

ABSTRACT. This paper explores how Marianne Fritz’s novel *Dessen Sprache du nicht verstehst* incorporates its sources. On the one hand it traces the many contexts of the novel’s title, which cites Deuteronomy, the fifth Book of Moses. At the same time it interrogates the usage of a quote by Franz Grillparzer, «Es ist ein gutes Land» («It is a good land»), and how it communicates with other quotes within the novel. Thereby the essay develops a unique way of reading the novel, which many still judge to be unreadable.

1. Einleitung

Das 3300-seitige Epos *Dessen Sprache du nicht verstehst*¹ der österreichischen Autorin Marianne Fritz besitzt den Ruf, unzugänglich zu sein, seit die ersten Literaturkritiken dem Werk und der Autorin mangelnde «Ökonomie des Erzählens»² und eine angebliche «Privatsprache»³ zum Vorwurf ge-

* Dieser Aufsatz versammelt zahlreiche Erkenntnisse, die ich von 2015 bis 2017 als Stipendiat der Österreichischen Akademie der Wissenschaften erarbeitet habe.

¹ Marianne Fritz: *Dessen Sprache du nicht verstehst*. Frankfurt/Main 1985. Alle Seitenangaben im Fließtext beziehen sich auf diese Ausgabe.

² Rolf Michaelis: ... und aber In: *Die Zeit*, 10.1.1986, S. 40f.

³ Werner Fuld: Ein riesenhafter Flohzirkus. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.1.1986, S. 24.

macht haben. Weder Bettina Rabelhofers *Versuch einer semiotischen Poetik*⁴ noch der Hinweis Wendelin Schmidt-Denglers, die «sechs Orientromane und die drei Bände „Winnetou“ Karl Mays zusammengenommen»⁵ hätten denselben Umfang, konnten beeinflussen, dass noch im Jahr 2003 auf das Werk der Autorin mit der Schlagzeile *Natürlich ungelesen*⁶ referiert wurde. Wenn heute in sozialen Netzwerken mit Stolz von Urlaubstagen berichtet wird, die für die jüngste Staffel *Game of Thrones* genommen worden sind, so kann das als Anzeichen für ein stetes Interesse an vereinnahmenden Erzählungen gedeutet werden. Aus dieser Perspektive erscheint der nicht enden wollende Gesang von Blut und Worten vielleicht attraktiver, der uns von den Söhnen des Arbeiterhelden Josef Null senior erzählt, vom homosexuellen Priester Pepi Fröschl, der Landstreicherin Wiglwogl und von so vielen weiteren Figuren im Mikrokosmos um die Marktgemeinde Nirgendwo. Wir müssen nicht wie ein Mann vom Lande vor einem unzugänglichen Block verharren, sondern können uns auch auf eine minutiös komponierte Fortsetzungsgeschichte einlassen, auf ein österreichisches *Twin Peaks* an der Schwelle zum Ersten Weltkrieg.

Die einzigartige Perspektive des Landproletariats auf die angespannte historische Lage hat Wendelin Schmidt-Dengler dazu veranlasst, von «der radikalsten Liquidation des habsburgischen Mythos» zu sprechen – wobei er diese Zuschreibung fast im selben Atemzug noch relativiert, wenn er dem anfügt: «so es diesen Mythos je gegeben hat und so man einen Mythos überhaupt liquidieren kann»⁷. Mit der Zuschreibung und ihrer zweifachen Relativierung wird ein komplexes Feld betreten: Die erste Relativierung hinterfragt Claudio Magris' Diagnose der Realitätsverweigerung, die sich in der österreichischen Literatur seit jeher vollzieht – in österreichischer Literatur

⁴ Bettina Rabelhofer: *So es geraunt rundumihn. Der ästhetische Code in Marianne Fritz' Roman Dessen Sprache du nicht verstehst. Versuch einer semiotischen Poetik*. Erlangen 1991.

⁵ Wendelin Schmidt-Dengler: *Ex libris*, 12.1.1986, S. 1. Unveröffentl. Typoskript einer Ö1-Radiosendung aus dem Archiv des Literaturhaus Wien.

⁶ Karin Cerny: Natürlich ungelesen. In: *Falter*, 36/2003, S. 52.

⁷ Wendelin Schmidt-Dengler: *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*. St. Pölten/Salzburg 2010, S. 482.

würden wir dem «Antlitz eines versunkenen Schlaraffenlands»⁸ begegnen, aber keinen realpolitischen Konflikten. Die zweite Relativierung steht im Zeichen der Fragestellung, wie wir uns zu einem Mythos überhaupt verhalten können.

Der Roman sei die Liquidation von etwas möglicherweise Unliquidierbarem, das es womöglich nie gegeben hat. Daran wären weitere Fragen, die die Definition eines Mythos betreffen, anzuschließen: Wie unterschiede sich denn ein existenter Mythos von einem nicht existenten? Gesetzt, es gibt diesen Unterschied, wo und in welches Koordinatensystem müssten wir unsere Begriffe von Mythos und Realität eintragen? Wir werden uns im zweiten Teil des vorliegenden Aufsatzes diesen Fragen und dem Komplex des habsburgischen Mythos zuwenden. Zur Einführung gewählt habe ich das Zitat allerdings nicht aufgrund seiner Referenz, sondern aufgrund der eigentümlichen Art und Weise, in der Schmidt-Dengler mit dieser Referenz verfährt, um sich dem Roman anzunähern. Einen Satz nach der zitierten Zuschreibung berichtet er, der Roman sei zumindest in Teilen eine literarische Rekonstruktion von Geschichte anhand umfangreicher Quellenstudien – aber dennoch kein historischer Roman:

Es gibt auch unzählige Hinweise auf Realien aus der Monarchie (die Autorin hat auch genaue Quellenstudien, vor allem aus dem Bereich der Kriegsgeschichte, unternommen), aber es ist trotzdem kein historischer Roman; es ist, um auch eine Formulierung der Autorin zu berücksichtigen, «Nicht-Geschichte, die trotzdem war».⁹

Was eine solche Rede in Gegensätzen, die sich als eine Form von Dialektik beschreiben lässt, notwendig machen könnte, hat Schmidt-Dengler an verschiedenen Stellen thematisiert, an denen er auf das Schaffen von Marianne Fritz zu sprechen gekommen ist: «Ihr Werk zwingt in einem fort, unsere Kriterien zu überprüfen», hatte er in einer Laudatio erklärt¹⁰. Dem

⁸ Claudio Magris: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Salzburg 1988, S. 19.

⁹ Schmidt-Dengler: *Bruchlinien*, S. 482f.

¹⁰ Wendelin Schmidt-Dengler: «Das Unsagbare bleibt auch ungesagt». *Über Ilse Aichinger*,

Kritiker werde «das Werkzeug der Analyse aus der Hand»¹¹ geschlagen, hat es ähnlich in einem Vortrag zur Präsentation des Romans geheißen. An einem weiteren Zitat zeigt sich, dass dem, was zuvor als Dialektik bezeichnet worden ist, eine performative Dimension zueigen ist: «Jedes Wort, das man zum Lobe dieser Autorin ausspricht, hat die Gegenfrage zur Folge, ob diese Form des Lobes auch zuträfe»¹². Entgegen den Stimmen, die den Roman als unkommunikativ verurteilen, erweist er sich hier als ziemlich gesellig – auf ein *Lob* antwortet er mit einer *Frage*. Solche Formen des Dialogs entwickeln paradoxerweise gerade auch die Kritiken, die dem Roman seine «Privatsprache» zum Vorwurf machen wollen: Daran wird der vorliegende Aufsatz im nächsten Kapitel Anstoß finden. Doch zuvor ist noch sein Programm und sein methodisches Vorgehen zu klären.

Das Ziel des Aufsatzes ist es, das Verhältnis des Werks zu seinem Außen zu klären, indem nachvollzogen wird, wie es mit seinen Quellen, die es zitiert, verfährt. Dies geschieht in zwei Teilen entlang der Spuren zweier verschiedener Äußerungen. Zuerst an den Spuren des Titels, der sich *en abyme* an unzähligen Stellen im Roman findet und in eine andere Richtung bis ins 5. Buch Mose verfolgt werden kann. Danach nehmen wir die Spur der Phrase «Es ist ein gutes Land»¹³ auf, die aus der Sprache Grillparzers in einen eigentümlichen Landstrich des Romans ausgewandert ist.

Methodisch kann mit Roland Barthes von «einem vieldimensionalen Raum» ausgegangen werden, «in dem sich verschiedene Schreibweisen [*écritures*], von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen»¹⁴.

Umberto Eco, *Herta Müller u. a. Preisreden und Würdigungen*. Hg. v. Helmut Neundlinger. Wien: Klever 2014, S. 52.

¹¹ Wendelin Schmidt-Dengler: Vortrag vom 27.1.1986 in der Kulisse anlässlich der Buchpräsentation. Unveröffentlichtes Typoskript aus dem Archiv des Literaturhaus Wien, S. 1.

¹² Wendelin Schmidt-Dengler: *Im Sog der Texte*. In: derstandard.at/353830/Im-Sog-der-Texte. Zugriff: 26.3.2018.

¹³ Franz Grillparzer: König Ottokars Glück und Ende. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Erste Abteilung. Band 3*. Hg. v. Reinhold Backmann. Wien 1931, S. 1-177, hier S. 103.

¹⁴ Roland Barthes: Der Tod des Autors. Übers. v. Matias Martinez. In: *Texte zur Theorie*

Dass die angesprochenen Kämpfe das «Gewebe» des Textes im Sprachduktus des Romans zerreißen, deutet Konrad Paul Liessmanns für *Dessen Sprache du nicht verstehst* entwickelter Begriff des «Sprachzerfall[s]»¹⁵ an, der sich an Adornos Wendung vom «Zerfall der Materialien»¹⁶ orientiert.

Die Spannungen, die mit diesen so abstrakt anmutenden Worten angesprochen werden, wurden bereits zuvor ausgemacht: Sie bestehen zwischen der von Schmidt-Dengler erwähnten «Nicht-Geschichte» und Begriffen von Kommunikation. Dieses Verhältnis zwischen einer Eigengesetzlichkeit der Kunst und der Sprache ist in Christoph Menkes Frage «Material oder Signifikant?»¹⁷ vielleicht am konzisesten formuliert.

Der eigenartige Sprachduktus des Romans irritiert, so meine These, weil er von dem Geschehen, von dem er berichtet, affiziert wird. Die Handlung wird von ihm nicht bloß geschildert, sondern vollzogen. Dieser Vollzugscharakter erfordert, dass zwei verschiedene Begriffe von Performanz berücksichtigt werden: Performanz im sprachpragmatischen Sinne als der sprachliche Vollzug innerhalb einer Kommunikationssituation und Performanz im ästhetischen Vollzug. Diese Vermittlung bzw. dieser Übergang wird vom vorliegenden Aufsatz unternommen. Die Art, wie dies geschieht, kann hier an einem Beispiel illustriert werden.

In seiner Vorlesung deutet Schmidt-Dengler zuletzt an, dass die Dialektik zwischen «Kriegsgeschichte» und «Nicht-Geschichte» weniger in einer Position des Textes zu seinem Außen besteht, sondern in dessen Bewegungen selbst vollzogen wird: Denn «dieses Land, das am Anfang so stark an die Monarchie erinnert», so Schmidt-Dengler, «verliert sich allmählich, es ist mehr von jenen [...] Orten die Rede, die da “Nirgendwo” und “Donaublau” heißen»¹⁸. An dem Namen «Donaublau» lassen sich diese Bewegun-

der Autorschaft. Hg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Stuttgart 2012, S. 185-193, hier S. 190.

¹⁵ Konrad Paul Liessmann: *Ohne Mitleid. Zum Begriff der Distanz als ästhetische Kategorie mit ständiger Rücksicht auf Theodor W. Adorno*. Wien 1991, S. 189.

¹⁶ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/Main 2012, S. 31.

¹⁷ Christoph Menke: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt/Main 1991, S. 52.

¹⁸ Schmidt-Dengler: *Bruchlinien*, S. 483.

gen an einem Detail charakterisieren: «Donaublau so blau» (S. 1108 und S. 1157) hören wir an verschiedenen Stellen des Romans. Im Namen dieser Stadt klingt ein walzertanzendes Wien an, welches Magris als Motiv des habsburgischen Mythos identifiziert¹⁹. In einer ironischen Übersteigerung wird hier nicht nur die schlammige Donau blau gemacht²⁰, sondern auch eine Stadt, deren Elend der Text in späteren Kapiteln geschildert haben wird. Wie verhält sich also Donaublau zu Wien? Es kann nicht von einer festgeschriebenen Relation zwischen dem Roman und dem, was ihm äußerlich ist, ausgegangen werden, sondern wir müssen ihn als einen «Spiegelort» verstehen, «in dem alles zurückgeworfen, gebrochen, ineinander- und ausgespiegelt wird, was in diesen eintritt»²¹.

2. Das Rätsel des Titels

Viele Kritiken haben sich vom Titel des Romans angesprochen gefühlt, welcher *andente*, *zurückweise*, *werbe*, *herausfordere*, *Dinge verrate* oder *warne*: Der Titel des Werkes «deutet bereits das unabänderbare Scheitern des Lesers an»²²; er «weist Leser zurück» und kann zugleich «eine werbende Herausforderung sein»²³; er «verrät unverblümt einiges von den Schwierigkeiten, mit denen der Leser hier konfrontiert wird» und mit ihm «warnt uns» die Autorin «beinah, daß wir ihre Sprache nicht verstehen werden»²⁴. Hans Haider

¹⁹ Vgl. Magris: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, S. 202.

²⁰ Vgl. Magris: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, S. 201. Bereits im Erstlingswerk von Marianne Fritz finden wir das Motiv des Donauwalzers: Vgl. Marianne Fritz: *Die Schwerkraft der Verhältnisse*. Frankfurt/Main 1978, S. 44 und S. 92.

²¹ Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt/Main 1993, S. 146.

²² Harald Irnberger: Wer hat die Fritz zum Bahnhof gerollt? In: *M. Das Magazin*, 2/1986, S. 70.

²³ Fuld: Ein riesenhafter Flohzyklus. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.1.1986.

²⁴ Bernhard Praschl: Familie Null im Weltkrieg. In: *Freizeit-Kurier*, 18.1.1986, S. 24. Ob der Titel aus diesem Grund ironisch oder nicht zu verstehen sei, müsste Rolf Michaelis von der Zeit mit Martin Kraft vom Landboten ausdiskutieren: Während der erstere meint, der Titel sei «nicht ironisch» zu verstehen, erklärt letzterer, er besitze «eine ziemlich ironische Note». Vgl. Michaelis, ... und aber ... Martin Kraft: Annäherung an einen Monster-Roman. In: *Der Landbote*, 6.12.1986/Nr. 283, S. 30f.

hingegen findet in dem Titel eine Art Mantra, welches die Lektüre zu unterstützen vermag: «Wer sich ansaugen läßt, wird den Romantitel zur Entschuldigung seiner Verständnissgrenzen repetieren – und doch ein Verstehen spüren, das über die Gewohnheiten diskursiver Logik hinausgeht»²⁵. Bettina Rabelhofer hat auf diesen performativen Aspekt in der Rezeption hingewiesen²⁶ und entwickelt an ihm – Begriffe aus Umberto Ecos Semiotik aufgreifend – zwei verschiedene Arten von Lesern: Den «semantischen» Leser, den naiven, dem es ausschließlich um Inhalte und Information gehe auf der einen Seite und den «semiotischen» auf der anderen Seite, den kritischen, der Sinn dort suche, «wo der von der Autorin angebotene Diskurs seine Autorität nicht aus den von der zeitgenössischen Geltungshierarchie gesteuerten kognitiven, emotionalen oder ästhetischen Normen bezieht»²⁷. Die «Er- oder Entmutigung des Titels» eröffne deshalb im Sinne von Wolfgang Iser’s Rezeptionsästhetik «die elementare Chance, den eigenen Freiheitsspielraum zu erweitern»²⁸.

Es wird also angenommen, der Titel richte sich an den Leser, während er implizit die Rolle des «ästhetische[n] Code[s]» thematisiere, dem sich Rabelhofers Studie generell widmet: Die Literaturkritik habe, als sie sich vom Titel ansprechen hat lassen, nicht verstanden, dass Verstehen hier als ein grundsätzliches ästhetisches Problem verhandelt werde. Rabelhofer denkt die unverständliche Sprache in einer Kommunikationssituation zwischen dem Buch und dem Leser. Zwei im Sommer von 1986 erschienene Texte von Thomas Beckermann und Friedhelm Rathjen suchen die Bedeutung des Titels darüber hinaus in der werkinternen Konfiguration der Figuren. Beckermann spricht zuerst von den «Herrschenden» im Roman, welche die Sprache der «Bewohner des Landes» nicht verstünden; dann von der «Sprache des Guten» und «des Bösen», unter der die Figuren Johannes Null und Pepi Fröschl besonders litten; schließlich geht Beckermann zu «Marianne

²⁵ Hans Haider: Suhrkampfs Bitte um Geduld. In: *Die Presse*, 22.6.1985, S. VI.

²⁶ Vgl. Rabelhofer, *So es geraunt rundumibn*, S. 56. Es wird dabei Austins Terminologie etwas durcheinander gebracht, was allerdings dem Argument nicht im Wege steht.

²⁷ Rabelhofer, *So es geraunt rundumibn*, S. 57.

²⁸ Rabelhofer, *So es geraunt rundumibn*, S. 57.

Fritz' Sprache» über, die mit den Wörtern umginge «wie das wortlose Tanztheater mit der Bewegung»²⁹. Bevor Beckermann also wie Rabelhofer auf die Lektüresituation Bezug nimmt, reiht er verschiedene Kontexte aus dem Inneren des Romans aneinander. Ähnlich fächert Friedhelm Rathjen Kontexte unverstandener Sprache auf: Zunächst spricht Rathjen vom «Rätsel des Titels»³⁰, welches der Roman am Ende auflöse: Es handle sich um die Sprache des Krieges, erklärt er, und belegt dies mit dem entsprechenden Zitat von den letzten Seiten des Romans: «Dessen Sprache du nicht verstehst, und das weder den Greis achtet noch der Kinder schon» (S. 3302). Fast wie in Schmidt-Denglers Vorgehen wird diese Schlussfolgerung sogleich relativiert, wenn im darauf folgenden Absatz mindestens drei weitere Bedeutungen verständlicher Sprache, die der Roman entwickelt, aufzählt: Der Roman erweise eigentlich schlechthin jede Sprache als unverständlich, insofern sein Sprachduktus vorführe, wie «Eindeutigkeit des Sprechens» stets nur auf Kosten einer Abstrahierung, d.h. einer Reduktion komplexer Phänomene erreicht werden kann. Der Sprachduktus selbst sei in diesem Sinne nicht Abstrahierung, sondern «die Sprache des fleischgewordenen Wortkunstwerks». Neben der «Sprache des Krieges» (1.) sei in diesem Sinne auch die «Körpersprache» (2.) des Romans unverständlich, weil sie das Abstrahieren dem Leser überantworte, der für sich Deutungen erarbeiten müsse. Im selben Satz zieht Rathjen eine Verbindung dieser Körpersprache zu «jene[r] zutiefst beunruhigende[n] «Sprache des eigenen Fleisches», mit der Pepi Fröschl ringe (3.). Damit wird behauptet, dass eine Figur des Romans sich in ihrer eigenen Sprache unverständlich ist, wobei die Frage offen bleibt, ob und wie sich die «Sprache des eigenen Fleisches» Pepi Fröschls mit der «Körpersprache» des Romans überschneidet. Rathjens Aufzählung ist damit noch nicht beendet. Er erwähnt die «Verständigungsprobleme im

²⁹ Thomas Beckermann: Marianne Fritz, «Dessen Sprache du nicht verstehst». In: *manuskripte. Zeitschrift für Literatur*. 26. Jahrgang/92. Heft. Juni 1986, S. 85.

³⁰ Friedhelm Rathjen: Prosa zum Aufschrei geballt. In: *Frankfurter Rundschau*, 16.8.1986. Eine Bemerkung Adornos spiegelt sich übrigens in diesen Worten: «Die gescholtene Unverständlichkeit der hermetischen Kunstwerke ist das Bekenntnis des Rätselcharakters aller Kunst». Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 186.

“Vielvölker-Gemisch” Kakaniens» (4.) und die «Unfaßbarkeit des Ichs wie des Gegenübers» (5. und 6.). Von diesen grenzt er eine weitere Bedeutung ab, denn «zu allererst» sei unverstandene Sprache «der immer illusorische Traum von Freiheit» (7.), was er mit einem zweiten Zitat, diesmal aus der Mitte des Werks, belegt³¹: «Und hinein in den Himmel weint, die Sehnsucht. Trotzdem! Es ist ein gutes Land» (S. 1431).

Nicht *eine* Lösung findet Rathjen für das «Rätsel des Titels», sondern mindestens vier³². Aus dem Vergleich mit der Sprache, mit der die Figur Pepi Fröschl kämpft, lässt sich folgern, dass der Roman mit seinem Sprachduktus seinen Leser in eine ähnlichen Kampf drängt wie den, den eine seiner Figuren ausfechtet – trifft Rathjens Beobachtung zu, vollzieht der Roman das, wovon er erzählt. Das «Rätsel des Titels» kann nur gelöst werden, wenn die Aufzählungen von Beckermann und Rathjen in einem narratologischen und sprachpragmatischen Sinne³³ differenziert werden: Wo spricht die Wendung konkret zum Leser, wo spricht sie intradiegetisch zu einer der Figuren? Wann kann sie den werkeigenen Sprachduktus meinen, wann bezieht sie sich auf das erzählte Geschehen?

Gegenübergestellt finden sich die beiden Aspekte des Titels – als an den Leser gerichteten Sprechakt, welcher sich auf den unter ihm subsumierten Sprachduktus bezieht sowie als Synopsis verschiedener Situationen in ihm – auch bei Konrad Paul Liessmann. Einerseits verweist dieser darauf, dass der Titel selbst im Roman zitiert wird und dort stets auf konkrete Situationen Bezug nimmt:

Der Titel des Romans, *Dessen Sprache du nicht verstehst*, meint dann auch in letzter Instanz die durch den Gang der Ereignisse provozierte Beziehungslosigkeit der Figuren zu einander. Mehrmals taucht diese For-

³¹ Rathjen: Prosa zum Aufschrei geballt.

³² Mir ist nicht ganz klar geworden, ob die Bedeutungen 4. bis 6. als Wiederholungen vorangegangener gemeint sind oder als eine weitere Auffächerung: Die Unfassbarkeit von Ich und Gegenüber kann sich auf Pepi Fröschls inneren Konflikt beziehen, der Traum von Freiheit auf die politischen Konflikte Kakaniens.

³³ Für diese Schaltstelle vgl. Gérard Genette: *Einführung in den Architekt.* Stuttgart 1979, S. 78f. Ich beschäftige mich damit *en détail* in meiner Dissertation.

mel auf, immer markiert sie eine soziale Distanz bei gleichzeitiger höchster Anspannung der Situation[.]³⁴

Andererseits wird im Titel ein poetisches Prinzip vorgefunden, wenn Liessmann schreibt, der Roman sei «geschrieben gegen die Eindeutigkeiten einer Welt, der alles kommunizierbar sein muß»³⁵. Liessmann zitiert dafür eine Stelle, an der der Roman selbst darüber nachdenkt, wie «Nichtverstehen» in ihm «zum Konstituens des Verstehens»³⁶ werde: «Es gibt da nix zum Verstehen, weil. Das ist nicht zum Verstehen. Verstehst!» (S. 2158). Hierin spiegelt sich der Titel des Romans und damit die ästhetischen Probleme, die Liessmann, Rabelhofer, Rathjen und Beckermann in ihm gefunden haben.

Was Liessmann nicht weiter ausführt, ist, dass natürlich auch dieses Zitat viel konkreter einem Dialog entnommen ist, in dem eine Art von Beziehungslosigkeit verhandelt wird. Der Arbeiter Albrecht weist in ihm ein aufdringliches junges Mädchen, das Mäuschen, zurecht: Er und die anderen Arbeiter hätten «einen anstrengenden Tag» (S. 2157). Der Tag ist anstrengend, weil in der Arbeiterschaft schon länger schlummernde Konflikte eskaliert sind, nachdem August Null, Sohn des Arbeiterhelden Josef Null senior, die Familie seiner ehemaligen Geliebten ermordet und sich auf den Kirchturm Nirgendwos zurückgezogen hat, wo er nun um sich schießt (nachzulesen ab Ende des 5. Kapitels des 4. Teils, *Romeo*). Bei dem Kapitel, welches auf ungefähr 300 Seiten von den Konflikten zwischen den Arbeitern erzählt (das 11. Kapitel von *Romeo*), hat es sich in meiner eigenen Lektüreerfahrung um einen der unübersichtlichsten Teile des gesamten Werks gehandelt – insofern fühlte ich mich durch die Äußerung Albrechts auch selbst als Leser angesprochen. Der Roman drängt den Leser in die Position des Mäuschens, welches hier Zeugin der inneren Zerrissenheit des Proletariats wenige Wochen vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs wird.

Der Konflikt führt zur Vergiftung von Josef Null junior, der schließlich vor seinen im Kirchturm lauernden Bruder Gusti torkelt: «Und doch:

³⁴ Liessmann: *Obne Mitleid*, S. 199.

³⁵ Liessmann: *Obne Mitleid*, S. 230.

³⁶ Liessmann: *Obne Mitleid*, S. 199.

sprach Unverständliches, Josef ganz so sprach, daß Gusti sich rekapitulieren mußte: dessen Sprache du nicht verstehst, die hat Josef gesprochen» (S. 2675). Es ist dies eine von zwei Stellen, die Liessmann zuletzt anführt, um auf die «Beziehungslosigkeit der Figuren» zu verweisen. Mit der anderen Stelle nimmt Liessmann – wie schon Beckermann und Rathjen – Bezug auf die Liebesbeziehung zwischen Pepi Fröschl und Johannes Null, einem weiteren der fünf Brüder der Familie Null.

Während der ungefähr 1500-seitige Mittelteil des Romans, *Romeo*, die Geschichte von August Null enthält, bildet die Desertion von Johannes Null den Anfang des Romans und dessen Exekution das Ende. Trotz zahlreicher Warnungen versteckt sich der Fahnenflüchtige nach seiner Rückkehr in seinen Heimatort Nirgendwo bei seinem Liebhaber Pepi Fröschl im Keller. Fröschl, an sich bereits ein Zerrissener zwischen seiner proletarischen Herkunft, seinem adligen Gönner, seinem als unnatürlich empfundenen Begehren und der katholischen Ordnung, der er sich verschrieben hat, schwankt nun in schlaflosen Nächten zwischen Treue und Verrat. Einen möglichen Ausweg sieht er darin, dass sein Geliebter mit ihm eine Giftmischung trinke³⁷:

Einschlafen mit ihm. Und in der Gewißheit. Er hatte einen Menschen, an seiner Seite, der weder marschieren wird, weder arbeiten wird für das große Werk noch auf die Kanzel steigen und lügen wie verordnet, auch nicht übergeben den Vogelfreien: *der Sprache, die er in letzter Instanz nie verstehen wird.* Dies auch nicht verleugnen wird, *daß er die Sprache nicht sprechen konnte*, sich hierfür nicht schämen, hiezu: sich bekennen wie zu seiner Unnatur, ihre Welt war nicht diese Welt, ihre Liebe fand in der Welt keinen Platz, ihre Buße war nicht echte Reue, eher das Wissen: sich verschaffen die mildeste Strafe Tod, schützen ihre Unnatur vor dem Zugriff dieser Natur und deren Verwalter. (S. 3231; Hervorhebungen L.S.)

Die Sprache, von der hier die Rede ist, stelle, so Liessmann, den «Kom-

³⁷ Ganz so, wie er es als Zögling des Priesterseminars auf einer Bühne für eine Inszenierung von Romeo und Julia mit seinem ersten Geliebten schon einmal gemacht haben muss. Vgl. dazu Fritz, *Dessen Sprache du nicht verstehst*, S. 622.

munikationszusammenhang der zivilisierten Welt»³⁸ dar. Die verordnete Lüge bezieht sich hier zugleich auf den Krieg, für den Pepi Fröschl auf der Kanzel Partei ergreifen soll. Mit dem Bekenntnis zur eigenen Unnatur finden wir in diesem Zitat auch den von Rathjen angesprochenen Konflikt mit der «Sprache des eigenen Fleisches», den Fröschl nicht nur mit der äußeren Welt, sondern auch in sich selbst austrägt. Zuletzt wird er sich für den Verrat seines Geliebten entscheiden, worauf Johannes Null verhaftet, abgeführt und mit fünf Schüssen hingerichtet wird. Am Ende des Romans liegt Pepi Fröschl einmal mehr «auf der Suche nach adäquater Schlaflage» (S. 3301) in seinem Bett. Er denkt über den großen Krieg nach, der soeben ausgebrochen ist, und kommt zu dem Schluss, dass die «Triumphzeit der Liebe» (S. 3301) begonnen habe: «Wann konnte die Tugend der christlichen Nächstenliebe vielgestaltiger, phantasievoller geübt und besungen werden, als wenn es galt, großmütig und bereitwillig, zum Opfer zu bringen: allesamt, allesamt!» (S. 3301). Diese Überlegungen haben hier einen Adressaten, er erklärt sie «seinem Affen», dem «Affen Gottes», den er als ein begriffstutziges Wesen aburteilt (S. 3301). In dieser Szene fällt der Satz, der laut Rathjen das Rätsel des Titels auflöse:

Die eine Hand wider das rechte Ohr, die andere Hand wider das linke Ohr gepreßt; rollte er sich zusammen, als wäre er ein Rollmops, Pepi Fröschl knirschte mit den Zähnen.

«Dessen Sprache du nicht verstehst, und das weder den Greis achtet noch der Kinder schont.», murmelte er.

Trotzdem. So sekkieren den Affen, es war schon unmenschlich; grausam. (S. 3302)

Mit dem Affen Gottes hat Pepi Fröschl zu leben, seit sein erster Geliebter, Johannes Todt, sich im Priesterseminar von Dreieichen erhängt hat. Der Affe ist das Symptom einer Psychose³⁹, welches im Verlauf mehrerer tausend Seiten, zuweilen in skurrilen Szenen, beobachtet werden kann.

³⁸ Liessmann, *Ohne Mitleid*, S. 200.

³⁹ In einem Aufsatz, der demnächst erscheinen sollte, habe ich gezeigt, wie dieser Fall von Freuds Studien zum Fall Schreber inspiriert worden ist. Lukas Schmutzer: «Was; Johannes, bewegt dich nur». Die Räume in Marianne Fritz' *Dessen Sprache du nicht verstehst*. In: Andrea Kreuter (Hg.)/Julia Grillmayr (Hg.): *Raumirritationen*. Wien: danzig & unfried 2018.

Die «Sprache des Krieges» wiederum, mit der der Affe belehrt wird, ist die Sprache aus dem fünften Buch Mose, dem Deuteronomium. Bei diesem handelt es sich um eine Sammlung von Reden, in denen ein Gesetz entworfen wird, welches das Leben bis in Details des Alltags unter die Herrschaft Gottes stellt. Zunächst setzen die Reden bei der allgemeineren Rolle von Gottes Volk im nahen Osten und dessen Beziehung zu anderen Völkern an – «wenn der Herr, dein Gott, sie dir ausliefert und du sie schlägst, dann sollst du sie der Vernichtung weihen» (5 Mose 7,2) – und schreiten zu patriarchalen Regelungen des Zusammenlebens einzelner Menschen voran (vgl. 5 Mose 12,1-26,19). Schließlich wird ein Segen für Gehorsame ausgesprochen (5 Mose 28,1-14) sowie ein mehr als dreimal so langer Fluch gegen Ungehorsame (5 Mose 28,15-68). Im Rahmen dieses Fluches wird ein Volk mit unverständlicher Sprache prognostiziert, das aus der Fremde kommt und den Ungehorsamen straft (5 Mose 28,49ff)⁴⁰.

Was macht das Werk von Marianne Fritz mit dem Diskurs von Mose, wenn sich Pepi Fröschl mit jenem Fluch an seinen Affen wendet? Im Schlafzimmer des Priesters wird der Erste Weltkrieg zum Spiegelbild der alttestamentarischen Konflikte des gottgewollten Volkes, an denen sich die christliche Nächstenliebe des Neuen Testaments zu bewähren habe. Um sich dieser Aufgabe verschreiben zu können, hat Pepi Fröschl den nächsten Johannes in der Geschichte seines Wiederholungszwanges geopfert, während er das, was er seine «Unnatur» nennt, einmal mehr von sich weist. Der haarige Affe, Exteriorisierung der «Unnatur» des glatzköpfigen Priesters, wird mit dessen privater Mythologie belehrt, weil diese Mythologie als Rechtfertigung seines Handelns fungiert.

In Pepi Fröschl macht der Roman eine seiner Figuren zu einem Schlachtfeld von Worten. Daraus darf nicht geschlossen werden, wie beispielsweise in der Lesart des Titels, die Barbara Priesching in ihrer Dissertation vorschlägt, dass die Sprecher selbst im Diskurs aufgelöst würden:

⁴⁰ Die Stelle wird innerhalb der Bibel mehrmals wieder aufgegriffen. Meine Schulausgabe verweist auf Jeremia 5,15 und 1 Korinther 14,21. Eine kurze Internetrecherche hat mich darüber hinaus zu Jesaja 28,11, Jesaja 33,19 und Ezechiel 3,5 geführt.

«Dessen Sprache du nicht verstehst» – das (konkrete) Subjekt der Geschichte ist verschwunden, eine (noch) unverstandene Sprache meldet sich dennoch zu Wort⁴¹. Vielmehr lässt uns der Sprachduktus spüren, dass «jede Individualität ein Ort ist, an dem eine inkohärente (und oft widersprüchliche) Vielzahl von Größen aufeinandertrifft»⁴².

3. Der Weg ins Land des Chen und Lein

Der Titel des großen Romans führt an viele Orte, die von einem Aufsatz aus nicht überblickt werden können. Die Rezension Rathjens hat uns mit den beiden Zitaten vom Ende und aus der Mitte des Romans einen Weg gewiesen: Von der Sprache des Krieges am Ende zurück zur unverstandenen Sehnsucht. Dies ist der Weg von Pepi Fröschls Schlafzimmer in das «Land des Chen und Lein» (S. 1547). Dieses Land betreten wir als Leser am Anfang des Romans (im ersten Kapitel des ersten Teils) und noch einmal ungefähr in der Mitte (im vierten Kapitel von *Romeo*). Die beiden Brüder Johannes und August Null durchqueren es jeweils; der eine als Deserteur auf der Flucht, der andere am Rückweg von der Hauptstadt Donaublau in seinen Heimatort Nirgendwo.

Danach, als wir das Land zum zweiten Mal wieder verlassen haben, blicken wir in August Nulls Kindheit zurück und erfahren von seiner Freundschaft zu seinem Mitschüler Freddie Donnerer⁴³. Dies ist der Sohn des so genannten Hohlmachers, dessen Beruf es ist, Felswände zwecks Rohstoff-

⁴¹ Barbara Priesching: ... *hinter und über die Mauern ... Zur formalen Gestaltung einer Geschichte der Namenlosen in Marianne Fritz' Roman «Dessen Sprache du nicht verstehst»*. Dissertation: Universität Wien 1990, S. 253. Priesching lässt sich von Foucault hier zu einer conclusio führen, die den vielen subjektbezogenen Perspektiven, die sie zunächst entwickelt hat, zuwiderläuft.

⁴² Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*. Aus d. Franz. v. Ronald Voullié. Berlin 1988, S. 11.

⁴³ Bereits vor der Wanderung durch das Land des Chen und Lein sind wir diesem Freddie Donnerer begegnet (vgl. Fritz, *Dessen Sprache du nicht verstehst*, S. 1370ff). Es stellt sich dabei die Frage, ob wir davon sprechen können, dass es nun erneut zu einer Analepse kommt oder doch davon, dass der Teil, der zwischen den Kindheitsszenen liegt, nicht vielmehr eine Prolepse darstellt. Es wird zum Problem, was von was eingerahmt wird.

gewinnung zu unterhöhlen und umzustürzen: «Arbeiten mußten Hohlmacher: meist liegend, in beständiger Gefahr eines vorzeitigen Niedergehens der Wand» (S. 1550). Es handelt sich um eine Außenseiterfigur, die vielleicht gerade aufgrund dieser Rolle ihre Identität im «Lied vom Hohlmacher» (S. 1553) sucht, das August Null in einer eigenartigen Szene als Gast im Haus seines Freundes kennenlernt. Da wird zuerst Zweifel an der Identität des Hohlmachers inszeniert: «Warum sagt er immer, er ist der Hohlmacher Donnerer! Wenn er’s doch nicht ist!» (S. 1553). Darauf knien sich Fredie und dessen Mutter gemeinsam mit August vor dem angesprochenen Familienvater nieder und singen das fremdsprachige Lied: «Die Sprache Gusti nicht verstanden, aber Gusti einfach ja auch zu- und aufmachen konnte den Mund und es nachgemacht dem Fredie» (S. 1554). August lernt das Lied, dessen Sprache er nicht versteht, «auswendig» – «aber inwendig er es möglicherweise verstanden» (S. 1554).

Die Spur der unverstandenen Sprache führt uns also durch die Konfliktfelder dieser Szene, in der sich zwei fremde Sprachen begegnen: Auf der einen Seite lesen wir von der offiziellen Sprache, die oft die «neutsche Sprache» (S. 1558) genannt wird. Es ist die «Sprache der Schule» (S. 1550), aus der Fredie die Worte seines Schulfreundes für den eigenen Vater übersetzt. Auf der anderen Seite ist von einer «anderen Sprache» (S. 1437) die Rede, die mehrmals im Roman angesprochen wird⁴⁴. Hier ist es «die Sprache des alten Donnerer» (S. 1559), die Sprache des Liedes, die auch Augusts Vater Josef Null senior ein wenig spricht und die später zur Grundlage für die Sympathie der beiden Männer zueinander werden wird. Später wird beiläufig erwähnt, dass auch Augusts Mutter Barbara diese Sprache spricht (vgl. S. 1587), was der Leser auf den ersten Romanseiten schon erfahren hat. Während Johannes Null durch jenes Land flieht, wird festgestellt, dass der vogelfreie Deserteur holprig «die Sprache des Landes» spricht, weil seine Mutter Barbara «eine Tochter des Landes» (S. 48) sei. Damit ist bereits an-

⁴⁴ Vgl. beispielsweise diese Stelle aus dem zweiten Teil: «Und es war ein Kindchen, das etwas plapperte in einer anderen Sprache, es konnte nur die Sprache der Mutter sprechen und es war nicht die neutsche Sprache» (Fritz, *Dessen Sprache du nicht verstehst*, S. 599).

gedeutet: Die fremde, andere Sprache wird im Land des Chen und Lein gesprochen.

Der Rückblick zur Kindheitsszene Augusts findet zu einem Zeitpunkt statt, an dem wir als Leser bereits mit August in diesem Land der Figur des Bänkelsängers begegnet sind. Dieser wurde als Autor des Liedes vom Hohlmacher und vieler weiterer Lieder ausgewiesen. In Liedern wie dem «Lied von der Steinbeißerin» (S. 1441) verleiht der Bänkelsänger den Bewohnern des Landstriches eine Identität. Durch sie finden sie einen Selbstbezug. Die unverständene Sehnsucht, auf die uns Rathjen verweist, äußert sich in diesen Liedern: «Und hinein in den Himmel weint, die Sehnsucht. Trotzdem! Es ist ein gutes Land» (S. 1431).

Heinz F. Schafroth hat bereits in seiner dem Roman vorausgeschickten Einführung angedeutet, dass sich um solche Sehnsucht das tragische Schicksal vieler Figuren konfiguriert: «Wer für sie einsteht, kommt in die ‐Festung‐ oder bezahlt es mit dem Tod»⁴⁵. Er spielt hierbei auf die beiden Figuren Johannes und August Null an, deren Schicksale Rahmen und Kern des Romans bilden. Flucht und Exekution von Johannes klammern die vielen anderen Geschichten ein, während der Weg Augusts von einer Beleidigung seiner Mutter bis zur Einlieferung in die psychiatrische Anstalt den rund 1500-seitigen Mittelteil des Romans ausmacht. Beide Brüder begegnen auf ihren Wanderungen dem Satz «Trotzdem! Es ist ein gutes Land» aus den Liedern des Bänkelsängers, auf den Rathjen wie Schafroth⁴⁶ im Kontext der angesprochenen Sehnsucht verweisen.

4. Mythos, Fiktion und ästhetische Negativität

Barbara Priesching hat in ihrer Dissertation das «Es ist ein gutes Land» als ein Zitat aus Franz Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende* ausgewiesen. Wo man sich bei Grillparzer – «Er ist ein guter Herr, es ist ein gutes Land»⁴⁷ – auf einen Herrscher und dessen Ländereien beziehe, wise in *Des-*

⁴⁵ Heinz F. Schafroth: Einführung. In: «*Was soll man da machen.*». Frankfurt/Main 1985, S. XII.

⁴⁶ Schafroth: *Einführung*, S. XII.

⁴⁷ Grillparzer: *König Ottokars Glück und Ende*, S. 103.

sen Sprache du nicht verstehst der so genannte Bänkelsänger mit ihm auf «den “sprachlosen” Teil der Donaumonarchie» und «damit auf die Notwendigkeit bewußter Erinnerung» hin⁴⁸. «Die politische Affirmation des Zitats» verlagere sich «auf die Beherrschten»⁴⁹, während Herrscher nur indirekt anwesend⁵⁰ seien. Deshalb, so Priesching, sei der Roman als «negativer Habsburger Mythos»⁵¹ zu verstehen: «Die konstitutive Stellung des Abwesenden – der «großen» Geschichte (des Kriegs) – setzt denn auch jenes Verdikt von Claudio Magris’ kritischer Prüfung der österreichischen Literatur nach 1918 außer Kraft»⁵². Priesching bezieht sich hier wohl auf das Verdikt, dass der Habsburgische Mythos mit dem Zerfall des Reiches «in seine eindrucksvollste und interessanteste Phase getreten»⁵³ sei, weil die zerbrochene Monarchie in der österreichischen Literatur fortan – bzw. weiterhin – als eine «malerische, sichere und geordnete Märchenwelt»⁵⁴ idealisiert worden sei.

In der Einleitung wurden zwei Relativierungen von Schmidt-Dengler zitiert: Ob es den Mythos je gegeben habe und ob sich Mythen liquidieren lassen. Meint die von Priesching konstatierte Außerkraftsetzung konkret die Liquidation, von der Schmidt-Dengler spricht, dergestalt, dass der Roman mit dem radikal bricht, was die restliche Literatur konstruiert hat? Oder operiert sie vielmehr in ersterem Feld, dergestalt, dass uns *Dessen Sprache du nicht verstehst* vorführen würde, dass Magris’ These als solche eigentlich unplausibel ist? Wehrt sich der Roman gegen die These vom habsburgischen

⁴⁸ Priesching: ... *hinter und über die Mauern* ..., S. 35. Priesching verweist auch auf eine andere Stelle bei Grillparzer: Wo im *Bruderzwist in Habsburg* vom Volk als den «vielen leeren Nullen» gesprochen wird, werden diese in *Dessen Sprache du nicht verstehst* als Familie Null in den Mittelpunkt gerückt. Vgl. Priesching: ... *hinter und über die Mauern* ..., S. 33f. Franz Grillparzer: Ein Bruderzwist in Habsburg. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Erste Abteilung. Band 6*. Hg. v. August Sauer. Wien: 1927, S. 155-337, hier S. 260.

⁴⁹ Priesching: ... *hinter und über die Mauern* ..., S. 35.

⁵⁰ Priesching: ... *hinter und über die Mauern* ..., S. 34.

⁵¹ Priesching: ... *hinter und über die Mauern* ..., S. 33.

⁵² Priesching: ... *hinter und über die Mauern* ..., S. 33.

⁵³ Magris: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, S. 285.

⁵⁴ Magris: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, S. 9.

Mythos stellvertretend für die österreichische Literatur – oder in Abgrenzung zu ihr, dergestalt dass er die Ausnahme darstellt?

Schmidt-Dengler gesteht der vereinheitlichenden Perspektive, die der habsburgische Mythos eröffnet, Vorteile für eine synthetische Betrachtung der Literaturgeschichte zu, kritisiert aber, dass dies nur unter Beschränkung auf kanonische Texte und unter Vernachlässigung der «wirtschafts- und sozialgeschichtlichen Rahmenbedingungen»⁵⁵ funktioniere. Bezieht man diese ein, seien die von Magris in den Blick genommenen Werke nicht nur als «Weigerung, sich ihrer Gegenwart zu stellen» lesbar, sondern auch «als eine sehr komplexe Antwort auf diese». Priesching zeigt, dass dies ähnlich bereits auf Grillparzer zutrifft: «Das historische Drama fungiert dabei auch als Antwort auf die Konflikte der Gegenwart»⁵⁶. Diese Konflikte aber konnte Grillparzer, so Priesching, wie den «Nationalitätenkonflikt», nur im «mythischen Sinne»⁵⁷ in seine Dichtung aufnehmen.

In diesem Rahmen zeigt sich das zentrale Problem, wie es sich für Prieschings Auseinandersetzung mit *Dessen Sprache du nicht verstehst* stellt: Nicht eine Kommunikationsverweigerung, die viele Literaturkritiker dem Epos zum Vorwurf gemacht haben, steht – wie bei Bettina Rabelhofers Studie – im Mittelpunkt, sondern eine andere Weigerung, die ihm aus der Perspektive des habsburgischen Mythos unterstellt werden könnte: Dass er sich vor der Realität in Mythen flüchte. Priesching verteidigt den Roman folglich gegen Lesarten, die eine Perspektive auf denselben als Realitätsverweigerung eröffnen könnten. So polemisiert sie gegen Rabelhofer, wo diese das «Land der Chen und der Lein» aufgrund «der poetischen Unbestimmtheit des Ortes»⁵⁸ als einen «Mythen-Wald»⁵⁹ ausweist – obwohl Priesching zu-

⁵⁵ Wendelin Schmidt-Dengler: Abschied von Habsburg. In: *Literatur der Weimarer Republik. 1918-1933*. Hg. v. Bernhard Weyergraf. München/Wien 1995, S. 486.

⁵⁶ Priesching: ... *hinter und über die Mauern* ..., S. 33.

⁵⁷ Priesching: ... *hinter und über die Mauern* ..., S. 34. Hier verweist Priesching konkret auf *Libussa*: «Der Begriff der unterdrückten Nation ist bei Grillparzer entpolitisiert, das zeigt sich im Drama *Libussa* ganz deutlich, im Mythos kann die von Grillparzer sonst abgelehnte böhmische Nation Thema der Literatur werden».

⁵⁸ Rabelhofer, *So es geraunt rundumihn*, S. 133.

⁵⁹ Rabelhofer, *So es geraunt rundumihn*, S. 133. Es muss hinzugefügt werden, dass hier

gleich erklärt, dass die «mythische Struktur» als «Conditio sine qua non poetischer Konzeption»⁶⁰ erscheine. Sie sucht die Lösung in einem dialektischen Verhältnis von Mythos und Geschichte: Auf die reale Gewalt in der Geschichte folge eine Flucht in den Mythos, durch den «die Artikulation der “anderen” Geschichte möglich wird»⁶¹ und wodurch «die historischen Konstellationen der hier herrschenden Geschichte des Schweigens auf die konkrete geschichtliche und realpolitische Situation der Donaumonarchie»⁶² hinweisen: «Das Oszillieren zwischen geschichtlicher Bezugnahme und fiktiver Eigengesetzlichkeit zeigt sich als Teil des literarischen Konzepts einer Geschichte der Namenlosen»⁶³.

Allerdings ist das Verhältnis von Geschichte, Mythos und Fiktion diffus gedacht. In der Gegenüberstellung von Geschichte und Geschichtsvergessenheit drängen wir Fiktion und Wirklichkeit in ein «Oppositionsverhältnis», wo deren Beziehung vielleicht adäquater und offener als eine Triade beschrieben werden kann, die entsteht, sobald wir neben dem historischen Diskurs die mit Worten erschaffene «Faktizität» der Fiktion von unseren von diesen ausgelösten Imaginationen unterscheiden⁶⁴. In einem Vorwort zur 2. Auflage von *Der Habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur* schreibt Magris, dass er mit seiner These prinzipiell versucht habe, zu erfassen, wie eine Kultur «das Chaos der Welt» und ihre «historisch-politischen

verschiedene Verständnisse eines Mythos durcheinander gebracht werden, denn Rabelhofer bezieht sich darauf, dass im Land des Chen und Lein seltsame Figuren wie eine Steinbeißerin und eine vom Grund eines Teiches sprechende Frau zu Worten kommen.

⁶⁰ Priesching: ... *hinter und über die Mauern* ..., S. 63.

⁶¹ Priesching: ... *hinter und über die Mauern* ..., S. 63. Mit den Begriffen von Geschichte und Mythos folgt Priesching Schafroth, der diese in die sekundäre Rede zu *Dessen Sprache du nicht verstehst* eingebracht hat. In Anlehnung an Karl Heinz Bohrer hat er von einer «Arbeit am Mythos» gesprochen, analog zu einer «Arbeit an der Geschichte», insofern es sich bei dem Roman um eine «Gegen-Geschichtsschreibung» von unten handle, von den Beherrschten anstatt von den Herrschern verfasst. Schafroth: *Einführung*, S. III und S. XII.

⁶² Priesching: ... *hinter und über die Mauern* ..., S. 56.

⁶³ Priesching: ... *hinter und über die Mauern* ..., S. 55.

⁶⁴ Dieses Argument entnehme ich dem ersten Kapitel von: Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*. Die zitierten Begriffe – die «Faktizität» ist von Nelson Goodman geborgt – finden sich auf S. 19 und S. 29.

Widersprüche» für sich auf «eine Ordnung» und eine «Harmonie» zu reduzieren imstande war⁶⁵. Wenn *Dessen Sprache du nicht verstehst* so etwas wie eine Liquidation des habsburgischen Mythos vornimmt, so allein deshalb, weil dieses Werk Ordnung und Harmonie allenfalls in ironisch gebrochenen Referenzen interessieren, während das Werk in sich, in seiner Faktizität, das Chaos der Welt als Miniatur neu konstruiert. Damit wird es von der These des habsburgischen Mythos bloß tangiert und zwar im wörtlichen Sinne: Punktuell wird es von ihr berührt, wie etwa im Wort «Donaublau», das an das walzertanzende Wien anspielt.

5. *Der Raum und seine Texte*⁶⁶

Was bedeutet dies für das Grillparzer-Zitat, von dem wir ausgegangen sind? Zunächst muss festgestellt werden, dass Magris selbst das Lob des Landes in der Wendung «Es ist ein gutes Land» vom habsburgischen Mythos unterschieden hat: Zwar sei Grillparzers Dichtung «der erste, vollendete Ausdruck des habsburgischen Mythos» und das Lob im *König Ottokar* stelle den «Höhepunkt» einer «patriotischen Richtung» in Grillparzers Werk dar – doch handle es sich beim Lob nicht eigentlich um einen Ausdruck des Mythos, welcher sich vielmehr «unter der Schicht patriotischer Verherrlichung»⁶⁷ befinde und eine zuweilen subtile Haltung österreichischer Autoren meine, die aufgrund ihrer «Liebe zur universalen Ordnung»⁶⁸ das politische Subjekt ohnmächtig schlage.

Im *König Ottokar* findet sich dieses Lob abseits des eigentlichen Konflikts zwischen dem titelgebenden böhmischen König, der sich in seinen Machtbestrebungen keiner Ordnung beugen will, und Rudolf von Habsburg, der genau diese höhere Ordnung vertritt. Das Lob wird kurz vor dem berühmten Moment am Ende des dritten Aktes geäußert, in dem Ottokar vor Rudolf widerwillig auf die Kniee sinkt, um die Lehen zu empfangen. Es äußert

⁶⁵ Magris: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, S. VIII.

⁶⁶ In Anspielung an eine Studie von Renata Makarska: *Der Raum und seine Texte*. Frankfurt/Main 2010.

⁶⁷ Magris: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, S. 99.

⁶⁸ Magris: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, S. VIII.

ein anderer Ottokar, Ottokar von Hornek, der Verfasser der Steirischen Reimchronik, der als letzter einer Reihe von Bürgern vor Rudolf von Habsburg tritt, die ihre Anliegen kundtun und die sich Rudolf, dessen Volksverbundenheit damit inszeniert wird, bereitwillig anhört. Grillparzer lässt Ottokar von Hornek um Hilfe für seinen von jenem anderen böhmischen Ottokar bedrängten Herren, den Ritter Ott von Lichtenstein, mit folgenden Worten bitten:

O nehmt Euch sein, nehmt Euch des Landes an!
Es ist ein guter Herr, es ist ein gutes Land,
Wohl wert, daß sich ein Fürst sein unterwinde!
Wo habt Ihr dessen Gleichen schon gesehn?
Schaut rings umher, wohin der Blick sich wendet,
Lachts wie dem Bräutigam die Braut entgegen!
Mit hellem Wiesengrün und Saatengold,
Von Lein und Safran gelb und blau gestickt,
Von Blumen süß durchwürzt und edlem Kraut,
Schweift es in breitgestreckten Tälern hin –
Ein voller Blumenstrauß, so weit es reicht,
Vom Silberband der Donau rings umwunden!⁶⁹

Von dem österreichischen Wiesengrün und dem Silberband der Donau trägt Marianne Fritz dieses Lob an einen anderen Ort, wo es eine andere Funktion einnimmt. Derridas Insistieren, dass die Kraft der Worte in ihrer Iterabilität⁷⁰ zu suchen sei, erfährt hierin eine gewisse Bestätigung – diese Kraft zehrt aber von dem Verhältnis zu einem Kontext, der hier durch das Werk gebaut wird. Die Worte richten sich in *Dessen Sprache du nicht verstehst* nicht an einen Herrscher, sondern der Bänkelsänger richtet sie, wie Priesching erklärt, an die Bevölkerung des Landes. Schafroth erklärt, die «Nation» sei «mit «Land» gerade nicht gemeint», sondern «immer der Lebensraum»⁷¹: «Das ganze Land ist voll, von diesen Liedern, Sehnsucht nach Ge-

⁶⁹ Franz Grillparzer: *König Ottokars Glück und Ende*, S. 103.

⁷⁰ Vgl. Jacques Derrida: Signatur Ereignis Kontext. In: Ders.: *Limited Inc.* Hg. v. Peter Engelmann. Aus d. Franz. v. Werner Rappl / Dagmar Travner. Wien: Passagen 2001, S. 15-45.

⁷¹ Schafroth: Einführung. In: *«Was soll man da machen»*. 1985, S. XII.

rechtigkeit und nach dem Guten» (S. 1432). Die Liedtexte des Bänkelsängers werden zu sprachlichen Figuren, die mit der Landschaft verwoben sind und in verschiedenen Situationen von verschiedenen Personen geäußert werden. Der so genannte «denkende Bienenvater» zitiert diese offenbar, als er auf August Null trifft und diesem von einem Fluss ohne Silberband erzählt, zu dem die Bevölkerung ambivalente Gefühle unterhält:

Kennst du dieses Brausen, dieses Getöse, Nirgendwoer August, es knirscht und das sind, nicht die Zähne! Die knirschen, so knirscht die Wachablöse der Natur. Im Jahr dreimal! Überschwemmt der Fluß die Niederungen, die Ebenen erzählen von den Tücken des Flusses und beklagen ihre Toten und vernichtet ihre Arbeit und die Mühen endloser Tage! Das erste Mal peitscht er das Land im Frühjahr, bei der Eis- und Schneeschmelze; zu Johanni da tut er es wieder, wenn der Regen einsetzt: der lange Regen und schmilzt auf den Bergen der Schnee, dann zittern wieder, die Menschen unten, die zuhause sind, in den Niederungen, die regiert noch der Fluß und im September wieder, zu Jakobi das dritte Mal. Drei Mal im Jahr! So zittert Jahr für Jahr das Land, Gott, Kaiser und Vatterland fehlen die Kronen und bändigen nicht den Strom, wir sind nur dazugut zu säen und zu verlieren: allesamt, im Frieden so auch im Krieg. Trotzdem! Es ist ein gutes Land. (S. 1429)

Kurz darauf fasst der denkende Bienenvater zusammen: «sie ihn so lieben wie sie ihn aufrichtig hassen, wenn er drei Mal im Jahr vergißt die Bewohner der Ebene. Glaubst du mir, Nirgendwoer Gusti, es ist ein gutes Land» (S. 1430). Der Fluss überflutet das Land und macht die Arbeit der Bauern zunichte. Hunger ist die Folge, während die Herrschenden – «Gott, Kaiser und Vatterland» – den Fluss aus Geldmangel nicht regulieren. Die Bewohner fühlen sich von der Obrigkeit im Stich gelassen. Dieses Verhältnis kehrt wieder in der Rede von einer Kultur, die in einer Doppeldeutigkeit oszilliert:

Denn tief ihr ins Herz eingedrungen die Kultur und hat ihr verwandelt den schweren, schwarzen Boden in AckerLand. Die Kultur! Was ist das, für eine Kultur, die nicht sättigt die Bewohner der Niederungen? Nirgendwoer August, was ist das für eine: Kultur? Trotzdem! Es ist ein gutes Land. Kennst du den Teppich, auf dem du gehst? Riechst du

ihn. Schau hinein in die Nacht, mit den Augen, meinen Augen. So weit ich sehe, nur Disteln, so auch dein Fuß berührt Heidekraut wie mit Thymian durchwirkt der Teppich und Lychnis, Kampanulen eingewebt in dem Teppich: Erde, gute Erde, Heu und das ist das Meer, blüht Jahr für Jahr und läßt sich streicheln, so auch peitschen vom Wind, gutes Land, es ist ein gutes Land! Freiheit träumt es und es ist ein Land der Träume. In den Augen seiner Bewohner, die geworden in diesem Land, Fremde! Eingeschrieben ihre Träume. (S. 1431)

Auf der einen Seite steht Kultur für das Ackerland, das nicht sättigen kann und über dessen Teppich im Sprechen vorangeschritten wird. Auf der anderen Seite finden wir das Wort auch im Namen der «Kulturträger» (S. 12), die dem Leser bei seinem ersten Streifzug durch das Land der Chen und der Lein begegnet sind und die für eine Herrschaft stehen, welche die eigenen Gesetze und die eigene Sprache einem «Volk» aufoktroziert, das – aus der Perspektive eines jener Kulturträger formuliert – «so sehr Sünde war, so sehr deswegen, weil es sehr nahe dem Tiere» (S. 15). Imperialismus und Patriarchat reichen sich hierbei die Hand:

Denn einem Tier entlocken Verständnis für die Sprache der Kultur, des Mannes, des Gebieters und des Menschen, es war schwere Arbeit, unmöglich sie belehren anders als mit der Faust und der Muskelkraft, selbst der oft solide Hackstock eher geborsten, ehe artig und verständig wie vernünftig geworden das Weib; ganz ein Vieh. (S. 16)

Eine solche imperialistische Bedeutung von Kultur wird aufgeblendet, wenn davon die Rede ist, dass die Bewohner Fremde im eigenen Land geworden sind. Uns werden darin Worte verfremdet, wie sie uns aus dem öffentlichen Diskurs der letzten Jahre besonders vertraut sind und in welchen Erklärungen für die Popularität nationalistischer Strömungen gesucht wird. Im Land des Chen und Lein fühlt man sich nicht fremd im eigenen Land, weil die politischen «Kommandobrücken kein Echo zurückwerfen»⁷² würden, wie Hartmut Rosa über die Motivation, AfD zu wählen, schreibt, sondern aus einem Herrschaftsverhältnis zur Obrigkeit, das nur nachvollzogen

⁷² Hartmut Rosa: Fremd im eigenen Land? In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.4.2015: <http://www.faz.net/aktuell/politik/die-gegenwart/jeder-5-deutsche-fuehlt-sich-fremd-im-eigenen-land-13546960.html> (Zugriff: 27.3.2018). «Menschen fühlen sich fremd im eigenen

werden kann, wenn wir dem literarischen Text als solchem folgen. Der Verweis auf unseren Gebrauch der Phrase soll also keine Analogie oder verkehrte Analogie zwischen zeitgenössischem Diskurs und literarischem Werk behaupten – im Gegenteil zeigt sich hierin die «ästhetische Negativität»⁷³ des Werks, welches die Zeichen in sich neu konfiguriert.

Wie sich dieses «Trotzdem!» in die Sprache anderer Figuren schleicht, erfahren wir in einer durch August Null fokalisierten Stelle, denn im Sohn eines Arbeiterhelden schlägt es Wurzeln und wächst in neue Richtungen:

Wie ein Herr verstehen soll je: dieses Trotzdem, geschweige ein Kaufmann, dem nur eine Sehnsucht diktiert die Leistungen seines Kopfs, verwandeln die Erde in einen einzigen großen Kaufladen und der nur gespürt in sich Feuer, so er bedacht, die Luft! Unglaublich, noch immer die Luft frei herum und er sie noch nicht verkaufen, wann er endlich auch verkaufen durfte die Luft und die Flüsse, Bäche, verkaufen, allesamt, er mußte doch: verkaufen um jeden Preis, das doch seine kaufmännische Leistung, daß er verkaufen konnte, allesamt und selbstverständlich auch die Luft! Unglaublich, noch immer das Feuer in der Erde, unter der Erdkruste doch Feuer und er es nicht verkaufen konnte. Wie so einer je fassen sollte dieses Trotzdem! (S. 1439)

Neben Augusts Empörung begegnen wir als Reaktion auf den Hunger einerseits und der nicht sattmachenden, aber brutalen Kultur andererseits auch die Hoffnung, in einem anderen Land bessere Verhältnisse vorzufinden. Der Bänkelsänger hat einst den Hohlmacher beschwört, nicht nach Amerika auszuwandern und singt nunmehr davon:

Und ihm der vorgesungen die Lieder, die erzählt von den Urwäldern, dem Dschungel und wie der verschluckt die Träume, wie das macht Brasilien, dem Nirgendwoer Hohlmacher Donnerer erzählt der Bänkelsänger, ganz bestimmt auch Brasilien verschluckt seine Träume,

Land, weil die Politik als Resonanzsphäre versagt, weil die Kommandobrücken kein Echo zurückwerfen».

⁷³ Menke: *Die Souveränität der Kunst*, S. 19. Vgl. dazu Adorno: «Was sie [Kunst, Anm. L.S.] zur Gesellschaft trägt, ist nicht Kommunikation mit jener sondern ein sehr Mittelbares, Widerstand, in dem kraft der innerästhetischen Entwicklung die gesellschaftliche sich reproduziert, ohne daß sie nachgeahmt würde». Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 335f.

sage Trotzdem! Hohlmacher Donnerer, sage trotzdem! Zu deinem Land. Bleibe, bleibe Hohlmacher Donnerer in Nirgendwo. Fredie wird schon sterben auf der Überfahrt und nie wird er sehen Brasilien, sterben wird dein Sohn und ihn begraben die Sehnsucht nach dem Nirgendwoer August. (S. 1441)

In den Worten, mit denen August das Gehörte reflektiert, spiegelt sich sein Kindheitserlebnis im Hause des Hohlmachers: «Doch auch seine Geschichte in den Liedern, deren Sprache er nicht verstanden, ihre Melodie schon. Die Stimme des Bänkelsängers auch gesprochen ohne Worte» (S. 1445). Hier kann die Geschichte Augusts gemeint sein, aber auch bloß die Geschichte des Steinschlags, auf welchen direkt davor Bezug genommen wird, vollends wird dies nicht klar – ungeachtet dessen ist es aber die Kommunikationssituation der Kindheitsszene, die sich in diesen Worten wiederholt.

Schließlich erzählt der Bänkelsänger auch aus seiner Familiengeschichte, in der wir eine Genealogie des «Trotzdem! Es ist ein gutes Land» lesen können. Wie August Null hat auch der Bänkelsänger vier Brüder, die er nacheinander verloren hat. Der erste Bruder, der «der Daumen» (S. 1447) genannt wird, ist in See gestochen: «Matrose sein Bruder, er versucht sein Glück und sein Trotzdem zu finden als Matrose» (S. 1446). Der zweite, «der Zeigefinger» (S. 1447), ist in das «Reich im Norden» (S. 1446) ausgewandert und der dritte, «der Finger der Mitte», nach «Brasilien» (S. 1447). Der Ringfinger wurde gerufen von «Gott, Kaiser und Vatterland» (S. 1446). Nur der Bänkelsänger als «der Jüngstgeborene» und «der kleine Finger» (S. 1446) ist im Land geblieben.

Der Zeigefinger, so erfahren wir mehr als hundert Seiten später, ist aus dem Reich des Nordens wieder heimgekehrt, «auf seinem Buckel» das Land tragend, «das er sich erworben im großen Reich im Norden» (S. 1564) – an der Stelle ist mir zum ersten Mal bewusst geworden, dass es sich beim Zeigefinger und dem Hohlmacher Donnerer um dieselbe Person handelt. Ein Blick auf den Eintrag für den Donnerer, den «Auswandererspezialist[en] (im großen Reich im Norden; in Nirgendwo; in Amerika)» (S. 3322) im Register des Romans hätte das direkter erklärt.

An August Null richtet der Bänkelsänger, der auch der «Sohn des

Steinenmeers» (S. 1446) genannt wird, die Frage: «Sohn der Ebene, fehlen vier Finger der Hand und bleibt nur mehr zurück der kleine Finger, wie soll das werden die Faust?» (S. 1447). Die Gegenüberstellung zwischen einem Bewohner des Gebirges und einem der Niederungen, die hier durch die Anrede erfolgt, führt auch eine weitere politische Differenzierung ein. Die merkwürdig pathetisch anmutende Genitivkonstruktion scheint ein Deutsch des frühen zwanzigsten Jahrhunderts nachzuahmen. So findet sie sich auch in einer Einführung in das Bergsteigen aus dem Jahr 1924:

Der Sohn der Ebene, insbesondere der Städter, ist gegenüber dem Gebirgler, den das rauhe Klima wetterhart gemacht hat, ein gar verzärteltes und unbeholfenes Geschöpf, das zu seiner Fortbewegung schön gebahnte Wege braucht, weil seine empfindlichen Sohlen und nicht minder sein elegantes Schuhwerk es nicht anders vertragen.⁷⁴

Wir finden im Sprachvollzug eine politische Situation entwickelt, welche das «Trotzdem!» des Bänkelsängers als einer zweifachen Äußerung hervorgebracht hat, mit welcher er jetzt durch die Lande streift. Zweifach, weil der Widerspruch, dem wir in ihm begegnen, eine Affirmation zur Voraussetzung hat: «Ja, ich sehe eure Probleme, ich stimme euch zu, ich kenne eure Geschichten und trotzdem müssen wir zusammenstehen». Es sind die verschiedenen Einzelschicksale, die der Bänkelsänger in seine Lieder einfließen hat lassen, aus denen sein «Trotzdem!» als der für ihn einzig schlüssigen conclusio zu einer festen Form geronnen ist, die sich nun an die Schicksale jedes potentiellen weiteren Hörers richtet. Im Verhältnis zwischen Biographie und Performativ⁷⁵ sucht der Text die Möglichkeitsbedingungen politischer Aktivität.

⁷⁴ Fritz Benesch: *Wie man Bergsteiger wird*. Wien 1924, S. 8. Auch das Wort «verzärtelt» (Fritz: *Dessen Sprache du nicht verstehst*, S. 571) nimmt im Übrigen eine zentrale Funktion im Seelenleben einer Figur des Romans ein. Gottlieb Kreuzfeld junior kehrt dieses Wort aus dem Wortschatz seiner Stiefmutter gegen sich selbst. Vgl. dazu meine Darstellung in: Schmutzger: «Was; Johannes, bewegt dich nur».

⁷⁵ Vgl. John Langshaw Austin: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*. Deutsch v. Eike von Savigny. Stuttgart 2002, S. 37: Bei einem Performativ handle es sich um ein «konventionales Verfahren», so Austin. Hier ist also der bereits zitierten Kritik Derridas zu widersprechen: Gerade in der Konvention liegt hier die Kraft, die allerdings stets auf ihre Entstehungsbedingungen verwiesen bleibt.

6. Der entwendete Text

Das dialektische Verhältnis, in dem Barbara Priesching Mythos und Geschichte gegeneinander setzt, sucht sie mit einer historischen und geographischen Lokalisierung zu belegen. Die verschiedenen Sprachen, politischen Oppositionen, Grenzziehungen und topographischen Eigenschaften im Land des Chen und des Lein werden ihr darin zu Spuren in einem als Tatsachenbericht aufgefassten Text. Aus dieser Perspektive erzählt der Text, dass im Land des Chen und Lein ein «Ausnahmезustand schon vor 1914» vorgeherrscht hat, durch «Kolonisation», «Ausbeutung der Bodenressourcen», «Auslöschung der kulturellen Identität» und «Vereinnahmung durch Sprache»⁷⁶. Es ist die Bezeichnung der «Erdfarbenen» auf der anderen Seite der Grenze als «Flöhe und Mücken, Läuse und Ungeziefer» (S. 36) und darüber hinaus eine Überlegung des Offiziers Rome am Ende des ersten Romankapitels, von denen Priesching darauf schließt, dass «es sich bei der geknechteten Volksgruppe um die Serben handeln muß»⁷⁷. Die Namensgebung verweise auf ein Hetzgedicht von Anton Wildgans: «Der Sieger wird die Großmut unterdrücken,/Und über schmäählich hingekrümmte Rücken/Hinstampfen wie auf häßliches Insekt»⁷⁸. Die Überlegung Romes lautet, dass er als Offizier nicht in das Land des Chen und Lein zurückgekehrt wäre, «hätte sich der Adler nach Osten hin nicht, in einige Verlegenheit gebracht, indem er gegriffen nach Süden und gedacht, einstecken eine Laus» (S. 115). Priesching schließt aus diesem Gedanken, dass das in Frage stehende Land nicht im Osten, sondern im Süden liegen muss. Für den Fluss, der uns in der Rede des denkenden Bienenvaters begegnet ist, käme in dem «von den Serben besiedelten Gebiet»⁷⁹ nur die Theiß in Frage. Weitere Spuren findet Priesching in der Erwähnung von Weiden und Pappeln (vgl. S. 1433) sowie in Johannes Nulls Begegnung mit Torfstechern (vgl. S. 239)⁸⁰. Sie schließt:

⁷⁶ Priesching: ... *hinter und über die Mauern* ..., S. 55.

⁷⁷ Priesching: ... *hinter und über die Mauern* ..., S. 56.

⁷⁸ Anton Wildgans: *Vae Victis! Ein Weibelied den verbündeten Heeren*. Wien 1914. Vgl. Priesching: ... *hinter und über die Mauern* ..., S. 57.

⁷⁹ Priesching: ... *hinter und über die Mauern* ..., S. 58.

⁸⁰ Vgl. Priesching: ... *hinter und über die Mauern* ..., S. 58f.

Studiert man die Landkarte, so weist lediglich die nördlich der Save gelegene Fruska Gora ausgedehnte Wälder auf, die etwas weiter südlich von der Karstlandschaft Kroatiens flankiert wird. Es liegt nahe, diese Karstlandschaft mit dem «Steinenmeer» in Zusammenhang zu bringen[.] [...]

Das Land des Chen und Lein umfaßt also jene Regionen, die im heutigen Jugoslawien liegen und sich von Westen nach Osten, von Kroatien aus, durch das Gebiet zwischen Drau und Save bis an die Mündung von Donau und Theiß über Peterwardein, dem heutigen Novi Sad (deutsch Neusatz), nach Norden ziehen. In diesem Land werden vier verschiedene Sprachen gesprochen: neusch – die Herrschaftssprache, die Sprache der Söhne der Ebene, die Sprache der Söhne des Steinenmeers und schließlich die Sprache der Erdfarbenen. Oder um dies in das historische Umfeld von 1914 einzubetten: der Nationalitätenkonflikt in dieser Gegend manifestiert sich im Zusammentreffen von vier verschiedenen Nationalitäten: Deutsche, Ungarn, Kroaten und Serben.⁸¹

Prieschings Vorgehen erinnert ein wenig an einen Präfekten der Pariser Polizei in Edgar Allan Poes *Der entwendete Brief*⁸², der in minutiöser Arbeit eine Wohnung nach dem titelgebenden Brief durchsucht, während das Schreiben auf eine Weise versteckt worden ist, die vielmehr erfordert, sich in die Perspektive des Bewohners der Wohnung zu versetzen. Dazu muss zunächst darauf hingewiesen werden, dass die zitierten Passagen des Romans aus anderen Räumen stammen, nämlich aus einem Buch von Aleksandar von Guttry über Galizien, wo fast gleichlautend über einen reißenden Fluss geschrieben wird:

Die Nordwestgrenze Galiziens bildet die Weichsel, in die die Biala, Sola, Skawa, Skawina, Raba, der mächtige Dunajec, die Wisloka, der San von den Karpathen und der Bug von dem Lemberger Plateau her münden.

⁸¹ Priesching: ... *hinter und über die Mauern* ..., S. 59.

⁸² Edgar Allan Poe: Der entwendete Brief. In: Ders.: *Sämtliche Erzählungen in vier Bänden. Bd. 3. Streitgespräch mit einer Mumie und andere Erzählungen*. Hg. v. Günter Gentsch. Aus d. Amerik. v. Heide Steiner. Frankfurt/Main 2012, S. 27-50.

Inmitten vieler alter Flussbetten rollt die tückische Weichsel, die im Winter für zwei bis zweieinhalb Monate zufriert.

Tosend sprengt sie im Frühling die Eisdecke und gefährdet bedrohlich die Niederungen. Mit ungeheuerlichem Krachen wälzen sich die Eisschollen und türmen sich zu Bergen, überfluten und zerfetzen die Dämme, und brausend stürzen sich die Wasser über Saaten und Fluren.

Dreimal im Jahr überschwemmt der Fluss die Niederungen. Das erste Mal im Frühjahr, bei der Eis- und Schneeschmelze, – Krakowek heisst die Ueberschwemmung; das zweite Mal zu Johanni, wenn der Regen einsetzt und auf den Bergen der Schnee schmilzt; das dritte Mal zu Jakobi, im September.

Die 1873 begonnenen Regulierungsarbeiten haben wegen Mangel an grösseren Fonds den Strom noch nicht zu bändigen vermocht, und nur langsam schreiten die Arbeiten vorwärts.⁸³

Hier finden wir ein Beispiel für die umfassenden Recherchen der Autorin, von denen Schmidt-Dengler gesprochen hat. Diese Quellen machen das Werk zu keinem historischen Roman, weil sie hier zu Bausteinen für einen anderen Raum geworden sind. Die Bausteine selbst werden auch poetisch verformt. Durch die Anrede und die vielen Zwischenrufe im Text des Romans wird der Diskurs Guttrys in eine neue Sprechsituation verschoben: Die Berichtlegung wird zu einem Gespräch. Über die Steppe Galiziens schreibt Guttry:

Die Steppe!

Ein winziger Rest aus längst vergangenen Zeiten. Eigentlich nur eine Erinnerung an verklungene ukrainische Lieder und Dumen (ukrainische Volkslieder), an tollkühne Helden. *Denn schon ist tief ins Herz der Steppe die Kultur eingedrungen und hat den schweren, schwarzen Boden in fruchtbare Aecker verwandelt.*

Ein üppiger, mit Heu, Disteln, Heidekraut, Lychnis, Thymian, Campanulen durchwirkter Teppich — so weit das Auge reicht.

Ein blühendes, wogendes Meer, ein Land der Freiheit und der Träume.

[...]

Mit Feuer und Schwert ist die Geschichte der Steppe geschrieben.

⁸³ Aleksandar von Guttry: *Galizien. Land und Leute*. München/Leipzig 1916, S. 48f.

Durch diese blumigen, reichen Fluren zogen einst die blutrünstigen Horden des Ostens gegen Polen, und der schwarze, schwere Boden ist mit Blut getränkt.

Zahlreiche Grabhügel zeugen vom Heldenmut der Verteidiger des heimatlichen Bodens, der Verteidiger westlicher Kultur und Gesittung. [Hervorhebungen L.S.]⁸⁴

In den letzten, nationalistisch gefärbten Zeilen deutet sich an, was die Autorin gerade an diesen Bausteinen interessiert haben mag, die sie im Nachfolger zu *Dessen Sprache du nicht verstehst, Naturgemäß*⁸⁵, in weit größerem Ausmaß verarbeitet hat: «Mit Galizien und dem Raum rundherum hat sich Fritz eine jahrhundertelange Aufmarschzone europäischer und asiatischer Heere zur Darstellung erkoren»⁸⁶. Der Nationalismus von Guttrys zuletzt zitierten Zeilen wird nicht in die Rede des denkenden Bienenvaters übertragen, an dessen Stelle dort die Referenz auf die leidtragenden «Söhne und Töchter» tritt: «Und-Schuldiger Säufer, du getrunken, das Blut deiner Söhne und Töchter, schwarzer, schwerer Boden! Erde, gute Erde! Was du schon gesoffen. Trotzdem! Es ist ein gutes Land» (S. 1431).

Aus dieser Perspektive wären die vier Nationalitäten, die Priesching im Land des Chen und Lein findet, anders zu bezeichnen: Polen, Ruthenen, Juden und Deutsche⁸⁷. Die Kritik, die ich hier vorbringe, bemängelt aber nicht eine falsche Identifizierung, sondern die in der Identifizierung beanspruchte Ausschließlichkeit. Wir müssen es als ein Potential des Romans, als seine eigentliche Kraft begreifen, dass der Raum, den er konstruiert, mit Serbien verwechselt werden kann. Er zwingt uns, uns den sprachlichen Ereignissen als solchen zuzuwenden. Natürlich bestehen aufgrund der Bau-

⁸⁴ Guttry: *Galizien. Land und Leute*, 1916, S. 51f.

⁸⁵ Marianne Fritz: *Naturgemäß I. Entweder Angstschweiß; Ohnend; Oder Pluralhaft*. Frankfurt/Main 1996. Dies.: *Naturgemäß II. Es ist ein Ros entsprungen; Wedernoch heißt sie*; Frankfurt/Main 1998. Dies.: *Naturgemäß III. Oder doch Noli me tangere «Rührmüchichtan!»*. Online: <http://www.mariannefritz.at/> (Zugriff: 10.6.2016).

⁸⁶ Klaus Kastberger und Helmut Neundlinger (Hg): *Marianne Fritz Archiv Wien. Eine Dokumentation*. Online: https://www.academia.edu/4355277/Marianne_Fritz_Archiv_Wien._Eine_Dokumentation_2012_, S. 9 (Zugriff: 29.3.2018).

⁸⁷ Vgl. Guttry: *Galizien*, S. 55.

steine die Referenzen auf das historische Galizien⁸⁸. Die Funktion dieser Verweise und Zitate erschöpft sich aber nicht im Verhältnis zu ihrer Herkunft. Was geschieht mit ihnen im Roman? Am knappsten lässt sich dies an einer Beleidigung aufzeigen, die der Hohlmacher Donnerer an seine Frau richtet: «Weib, du gleichst einem löchrigen Topf» (S. 1560). Diese Beleidigung hat ihre Quelle nicht in der Arbeit Aleksandar von Guttrys, sondern in einer ethnologischen Studie Raimund Friedrich Kaindls, wo von einem Sprichwort der Huzulen berichtet wird: «Ein nichtsnutziges Weib und ein löchriger Topf gleichen einander»⁸⁹. Aus dem Sprichwort werden in *Dessen Sprache du nicht verstehst* Adressat und Adressant geboren, die benötigt werden, um die Feststellung wieder in eine konkrete Szene einzuschreiben – der Patriarch, der seine Frau beleidigt. Ähnlich, wie wir es an den Zitaten über Fluss und Ebene bemerkt haben, wird hier die zum Sprichwort geronnene Form wieder zu einem Dialog.

⁸⁸ Unzählige weitere Elemente aus Guttrys Zeilen finden sich im Land des Chen und Lein. Um vier Beispiele anzuführen: 1. Ein Läuten der «Glocken der Dorfkirche in sanften Molltönen» (Guttry: *Galizien*, S. 61) begegnet August Null: «die Glocken des Dorfers herübergelogen zu ihm das Ave in sanften Tönen: Moll gespielt[.]» (Fritz, *Dessen Sprache du nicht verstehst*, S. 1458). Vgl. dazu auch die «Aveglocken der Barbarakapelle» (Guttry: *Galizien*, S. 49) und die Rede von «schwermütigen Mollklängen der vielen Kirchenglocken» (Guttry: *Galizien*, S. 76). – 2. Der Landstrich Galiziens wird auch «Babia Gora» genannt, nach «Baba», Großmutter (Guttry: *Galizien*, S. 42) – so wird auch die Frau des Hohlmachers genannt (vgl. Fritz, *Dessen Sprache du nicht verstehst*, S. 1553). – 3. Guttry erzählt davon, dass «Bänkelsänger» von «Dorf zu Dorf, von Stadt zu Stadt ziehen» und «mit wehmütiger Stimme alte Weisen, alte ukrainische Dumen und Kolomyjkas erschallen» lassen (Guttry: *Galizien*, S. 80). – 4. Auch die von verschiedener Seite betonte «Sehnsucht» findet sich bei Guttry (vgl. Guttry: *Galizien*, S. 61 und S. 74). Sogar von «grenzenloser Sehnsucht» (Guttry: *Galizien*, S. 71) ist die Rede. Das, was Rabelhofer den «Schmerz-» und «Sehnsuchtsrefrain» (Rabelhofer, *So es geraunt rundumihn*, S. 129) des Romans nennt, erweist sich als poetische Verformung einer Referenz auf Chopins *Mazurken* (vgl. Guttry: *Galizien*, S. 81 – genauer betrachte ich dies in meiner Dissertation).

⁸⁹ Raimund Friedrich Kaindl, *Die Huzulen. Ihr Leben ihre Sitten und ihre Volksüberlieferung*, Wien 1894, S. 124. Diese Studie ist vor allem in das erste Romankapitel verwirrt worden, das ich in meiner Dissertation auf vielen Wegen durchstreife. Übrigens wohnt die Familie Donnerer auch in einem «löchrigen Topf» (Fritz, *Dessen Sprache du nicht verstehst*, S. 1612) am Rande Nirgendwos.

7. Schlussbemerkung

Der Begriff des Mythos erweist sich als eine schlechte Hilfe, um auf das komplexe Werk zuzugehen – wenn er nicht gar für zusätzliche Verwirrung sorgt, weil er ein sehr heterogenes Feld umfasst. Wir haben auf den vergangenen Seiten nicht nur vom habsburgischen Mythos gesprochen, sondern auch von einem Mythen-Wald sowie von der privaten Mythologie Pepi Fröschls. Die Liste ließe sich fortsetzen: Was könnte es beispielsweise bedeuten, wenn ein Malermeister im Roman «Ikarus» (S. 2353) heißt? Hans Haider hat 1994 im Rahmen eines Symposiums⁹⁰ angesprochen, dass die Hinrichtung Johannes Nulls am Ende des Romans in ihrer Struktur die Kreuzigung Christi wiederholt. Liessmann hat in demselben Gespräch angedeutet, dass die Verwandlungen vieler Figuren – wie jener von Barbara Null zum Erdäpfelchen⁹¹ – vor dem Hintergrund von Ovids Metamorphosen gelesen werden könnten und zugleich mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass ein Text selbst zu noch keinem Mythos werde, sobald er die Verfahrensweisen eines Mythos sich in Teilen aneigne, denn ein literarischer Text könne zugleich noch viele andere Verfahrensweisen in sich aufgenommen haben.

So inkorporiert das Werk biblische Mythen, wenn es die Figur des Pepi Fröschl entwirft – die zugleich nicht ohne psychoanalytische Studien denkbar wäre. Vom habsburgischen Mythos lässt sich das Werk oft dort berühren, wo es ironisch auf die österreichische Geschichte Bezug nimmt. So lässt sich beispielsweise auch eine Figur mit dem Namen «Franz Josef» fin-

⁹⁰ Neues Wiener Symposium über Marianne Fritz 18.3. – 20.3. 1994. Symposiumskonzept: Kurt Neumann. Leitung der Vorbereitung und Moderation: Klaus Kastberger. Veranstalter: Literaturhaus Wien. Videomitschnitt aus dem Archiv der Alten Schmiede, Wien, hier: Dritte Sitzung, Sonntag, 20.3.1994, 15-18 Uhr [ab Minute 27:26]. Mein Dank gilt an dieser Stelle Daniel Terkl für die Einsicht in das Material.

⁹¹ Eine andere Verwandlung, jener des Wiglwogl in Stein im Kopf, Stein in der Brust, habe ich in einem weiteren Aufsatz erkundet: Lukas Schmutzger: *Zwischen Wunderblock und Diskursmaschinenweberei*. In: Dagmar von Hoff (Hg.)/Brigitte E. Jirku (Hg.)/Lena Wetenskap (Hg.): *Visualisierungen von Gewalt. Beiträge zu Film, Theater und Literatur*. Berlin: Peter Lang 2018 [=Signaturen der Gewalt Bd. 4], S. 189-209, hier S. 208f.

den, vor der Barbara Null als einem «begnadeten kaiserlichen und königlichen Irrenwärter» flieht (S. 2794). Der «Mythen-Wald» des Land des Chen und Lein kann auf den Aberglauben der Huzulen verwiesen werden, wie wir ihn beispielsweise bei Kozjubynsky⁹² dargestellt vorfinden. Doch all diese Zusammenhänge dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie im Werk ihre eigene Dynamik entfalten. Was tut der Roman, wenn er Worte in sich neu konfiguriert, während er seine Quellen verbirgt? Er wendet sich der Realität ab, um die Mythen wie die Berge, Niederungen, Flüsse und Ebenen in sich wieder einander zuzuwenden und zwingt uns als Leser damit, ihn wie einen eigenen Raum zu betreten.

Literaturverzeichnis

a. Literatur von Marianne Fritzy

- Fritz, Marianne: *Dessen Sprache du nicht verstehst*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985.
Dies.: *Die Schwerkraft der Verhältnisse*. Frankfurt/Main: Fischer 1978.
Dies.: *Naturgemäß I. Entweder Angstschweiß; Ohnend; Oder Pluralhaft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996.
Dies.: *Naturgemäß II. Es ist ein Ros entsprungen; Wedernoch heißt sie;*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998.
Dies.: *Naturgemäß III. Oder doch Noli me tangere “Rühmichnichtan!”*. Online: <http://www.mariannefritz.at/> (Zugriff: 29.3.2018).

b. Sekundärliteratur zu *Dessen Sprache du nicht verstehst*

- Beckermann, Thomas: Marianne Fritzy, «Dessen Sprache du nicht verstehst». In: *manuskripte. Zeitschrift für Literatur*. 26. Jahrgang/92. Heft. Juni 1986, S. 83-85.
Cerny, Karin: *Natürlich ungelesen*. In: *Falter*, 36/2003, S. 52.
Fuld, Werner: Ein riesenhafter Flohzirkus. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.1.1986, S. 24.
Haider, Hans: *Subrumpfs Bitte um Geduld*. In: *Die Presse*, 22.6.1985, S. VI.
Irnberger, Harald: Wer hat die Fritzy zum Bahnhof gerollt? In: *M. Das Magazin*, 2/1986.

⁹² Mychailo Kozjubynsky: *Schatten vergessener Abnen*. Aus dem Ukrainischen v. Sabine u. Alexander Kusmin. Kiew 1984. In meiner Dissertation ziehe ich konkretere Linien.

- Kastberger, Klaus und Helmut Neundlinger (Hg): Marianne Fritz Archiv Wien. Eine Dokumentation. Online: https://www.academia.edu/4355277/Marianne_Fritz_Archiv_Wien_Eine_Dokumentation_2012_ (Zugriff: 29.3.2018).
- Kraft, Martin: Annäherung an einen Monster-Roman. In: *Der Landbote*, 6.12.1986/Nr. 283, S. 30f.
- Liessmann, Konrad Paul: *Ohne Mitleid. Zum Begriff der Distanz als ästhetische Kategorie mit ständiger Rücksicht auf Theodor W. Adorno*. Wien: Passagen 1991.
- Michaelis, Rolf: ... und aber In: *Die Zeit*, 10.1.1986, S. 40f.
- Praschl, Bernhard: Familie Null im Weltkrieg. In: *Freizeit-Kurier*, 18.1.1986, S. 24
- Priesching, Barbara: ... hinter und über die Mauern ... *Zur formalen Gestaltung einer Geschichte der Namenlosen in Marianne Fritz' Roman «Dessen Sprache du nicht verstehst»*. Dissertation: Universität Wien 1990.
- Rabelhofer, Bettina: *So es geraunt rundumihn. Der ästhetische Code in Marianne Fritz' Roman Dessen Sprache du nicht verstehst. Versuch einer semiotischen Poetik*. Erlangen: Palm & Enke 1991 (Erlanger Studien Bd. 94).
- Rathjen, Friedhelm: Prosa zum Aufschrei geballt. In: *Frankfurter Rundschau*, 16.8.1986.
- Schafroth, Heinz F.: Einführung. In: «Was soll man da machen». Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*. 3. Auflage. St. Pölten/Salzburg: Residenz 2010, S. 482.
- Ders.: "Das Unsagbare bleibt auch ungesagt". Über Ise Aichinger, Umberto Eco, Herta Müller u. a. *Preisreden und Würdigungen*. Hg. v. Helmut Neundlinger. Wien: Klever 2014.
- Ders.: Ex libris, 12. Jänner 1986, S. 1. Unveröffentl. Typoskript einer Ö1-Radiosendung aus dem Archiv des Literaturhaus Wien.
- Ders.: Vortrag vom 27.1.1986 in der Kulisse anlässlich der Buchpräsentation. Unveröffentlichtes Typoskript aus dem Archiv des Literaturhaus Wien.
- Schmutzger, Lukas: "Was; Johannes, bewegt dich nur". Die Räume in Marianne Fritz' *Dessen Sprache du nicht verstehst*. In: Andrea Kreuter (Hg.)/Julia Grillmayr (Hg.): *Raumirritationen*. Wien: daniel & unfried 2018.
- Ders.: *Zwischen Wunderblock und Diskursmaschinenwehr*. In: Dagmar von Hoff (Hg.)/Brigitte E. Jirku (Hg.)/Lena Wetenkamp (Hg.): *Visualisierungen von Gewalt. Beiträge zu Film, Theater und Literatur*. Berlin: Peter Lang 2018 [=Signaturen der Gewalt Bd. 4], S. 189-209.

c. Weitere Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. 19. Auflage. Erste Auflage 1973. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2012.

- Austin, John Langshaw: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*. Deutsche Bearbeitung v. Eike von Savigny. Stuttgart: Reclam 2002 [=RUB 9396].
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors. Übers. v. Matias Martinez. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Stuttgart 2012, S. 185-193, hier S. 190.
- Benesch, Fritz: *Wie man Bergsteiger wird*. Wien: Steyremühl 1924.
- De Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. Aus d. Franz. v. Ronald Voullié. Berlin: Merve 1988.
- Derrida, Jacques: Signatur Ereignis Kontext. In: Ders.: *Limited Inc*. Hg. v. Peter Engelmann. Aus d. Franz. v. Werner Rappl / Dagmar Travner. Wien: Passagen 2001, S. 15-45.
- Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993.
- Genette, Gérard: *Einführung in den Architekt*. Aus d. Franz. v. J.-P. Dubost, G. Febel, H.-Ch. Hobohm, U. Pfau. Stuttgart: Legueil 1990.
- Grillparzer, Franz: Ein Bruderzwist in Habsburg. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Erste Abteilung. Band 6*. Hg. v. August Sauer. Wien: Anton Schroll 1927, S. 155-337.
- Ders.: König Ottokars Glück und Ende. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Erste Abteilung. Band 3*. Hg. v. Reinhold Backmann. Wien: Anton Schroll 1931, S. 1-177.
- Guttry, Aleksandar von: Galizien. Land und Leute. Mit 74 Bildbeigaben. München/Leipzig: Georg Müller 1916.
- Kaindl, Raimund Friedrich: *Die Huzulen. Ihr Leben ihre Sitten und ihre Volksüberlieferung*. Mit Unterstützung d. anthropolog. Gesell. i. Wien. Mit 30 Abb. im Text u. einer Farbendrucktafel. Wien: Alfred Hölder 1894.
- Kozjubynsky, Mychailo: *Schatten vergessener Abnen*. Aus dem Ukrainischen v. Sabine u. Alexander Kusmin. Mit Holzschnitten v. Georgi Jakutowytsch. Kiew: Dnipro 1984.
- Magris, Claudio: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Zweite Auflage. Salzburg: Otto Müller 1988, S. 19.
- Makarska, Renata: *Der Raum und seine Texte*. Frankfurt/Main: Peter Lang 2010.
- Menke, Christoph: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991 [=stw 958].
- Poe, Edgar Allan: Der entwendete Brief. In: Ders.: *Sämtliche Erzählungen in vier Bänden. Bd. 3. Streitgespräch mit einer Mumie und andere Erzählungen*. Hg. v. Günter Gentsch. Aus d. Amerik. v. Heide Steiner. Dritte Auflage (Erste Auflage 2008). Frankfurt/Main: Insel 2012, S. 27-50.

- Rosa, Hartmut: Fremd im eigenen Land? In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.4.2015. Online: <http://www.faz.net/aktuell/politik/die-gegenwart/jeder-5-deutsche-fuehlt-sich-fremd-im-eigenen-land-13546960.html> (Zugriff: 27.3.2018).
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Abschied von Habsburg. In: *Literatur der Weimarer Republik. 1918-1933*. Hg. v. Bernhard Weyergraf. München/Wien: Carl Hanser 1995, S. 483-548.
- Wildgans, Anton: *Vae Victis! Ein Weibelied den verbündeten Heeren*. Wien: Hugo Heller 1914.

Audiovisuelles Material

- Neues Wiener Symposium über Marianne Fritz 18.3.–20.3.1994. Symposiumskonzept: Kurt Neumann. Leitung der Vorbereitung und Moderation: Klaus Kastberger. Veranstalter: Literaturhaus Wien. Videomitschnitt aus dem Archiv der Alten Schmiede, Wien.