

# Studia theodisca XXI

Richard Schaukal • Heinrich Heine • Martin Walser

Maja Haderlap • Karl Kraus • Vladimir Vertlib

J. Schmidt • J. Hein • F. Henning • T. Herre • K. Fuchs

A. Seidel • S. Serin • V. Strübing

Editor: Fausto Cercignani

Editorial Board

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

***Studia theodisca***

An international journal devoted to the study  
of German culture and literature  
Published annually in the autumn

***ISSN 2385-2917***

Vol. XXI

Year 2014

Editor: Fausto Cercignani

Editorial Board:

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Founded in 1994

Published in print between 1994 and 2010 (vols. I-XVII)

On line since 2011 under <http://riviste.unimi.it>

Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](#).

The background image of the cover is elaborated  
from the original of Georg Büchner's "Woyzeck" (F4-2v).

Studia theodisca  
Vol. XXI – Year 2014

Table of Contents

Dirk Rose – <i>Polemische Transgression. Karl Kraus zwischen Schrift und Aktion</i>	p. 5
Maurizio Pirro – <i>Un Woyzeck sui fronti del Novecento. «Eiche und Angora» di Martin Walser</i>	p. 31
Cornelius Mitterer – <i>Frühgealtert und spätgeboren. Richard Schaukals Dialog mit dem Dichterkreis des Jungen Wien</i>	p. 45
Erminio Morengi – <i>«Maria Antoniette» di Heinrich Heine: una «Historie» dalla «Matrazengruft»</i>	p. 75
Brigitte Prutti – <i>“Ist es nicht ein finsterner Wald, in den wir gerieten?”. Waldgänge und Waldgänger in Maja Haderlaps Roman «Engel des Vergessens»</i>	p. 85
Andrea Rota – <i>Lesebühne Ost. Szene-Literatur zwischen DDR-Vergangenheit und wiedervereinigter Gegenwart</i>	p. 129
Stephanie Willeke – <i>«Tschuschen» und «Sanjuden». Kultureller Identitätswandel in dem Roman «Zwischenstationen» von Vladimir Vertlib</i>	p. 153
Call for papers	p. 175



Dirk Rose  
(Düsseldorf)

*Polemische Transgression*  
*Karl Kraus zwischen Schrift und Aktion*

Abstract

This essay focuses on the medial transgression from the written word to action in the polemic writings of Karl Kraus. The manifestation of transgression in his polemical writings should be seen as a consequent mode which characterizes his concept of polemics, finally as a permanent excess of its own medial as well as conceptual requirements. In the second part, this essay discusses ethical and/or political problems that result from those modes of transgression, particularly in Kraus' attitude towards the First World War and the Nazi regime.

*1. Ein Rechenschaftsbericht*

Im Juni 1899 schloss Karl Kraus das erste Quartal seiner neugegründeten Zeitschrift *Die Fackel* mit einem «Rechenschaftsbericht» ab, der in der Ausgabe Nr. 9 abgedruckt ist (F 9, 27)<sup>1</sup>. Er lautet:

Rechenschaftsbericht

Mit diesem Hefte schließt das I. Quartal der "Fackel".	
Anonyme Schmähbriefe . . . . .	236
» Drohbriefe . . . . .	83
Ueberfälle . . . . .	1

Dies unterscheidet sich deutlich von einem Rechenschaftsbericht, wie man ihn für ein Publikationsorgan wohl üblicherweise hätte erwarten können. Auflagen- und Abonnentenzahlen, Verkaufserlöse sowie Umsätze finden keine Erwähnung. Die "Währung", nach der *Die Fackel* bemessen sein

---

<sup>1</sup> Karl Kraus: *Die Fackel*. Reprint sämtlicher Ausgaben. 12 Bde. München 1968-1976; mit der Sigle F und Zeitschriftennummer sowie Seitenzahl im Text zitiert. Ein Faksimile der betreffenden Seite findet sich im Anhang zu diesem Artikel.

will, sind allein die Reaktionen, die sie ausgelöst hat<sup>2</sup>. Aber auch den Bericht darüber könnte man sich anders vorstellen, beispielsweise indem auf Debatten verwiesen wird, die von dem eigenen Blatt initiiert wurden, oder auf Gegenschriften und Stellungnahmen in anderen Medien dazu. All dem schenkt Kraus wenig Beachtung. Die Reaktionen, die er in seinem Rechenschaftsbericht auflistet, sind weniger einer Kommunikations- als vielmehr einer Interaktionslogik geschuldet, die nicht auf veröffentlichte Texte und deren Themen abzielt, sondern auf ihren Autor bzw. Herausgeber als Person. An ihnen ist zudem eine Steigerung ablesbar, die sich negativ reziprok zu ihrer Häufigkeit verhält: eine anschwellende Aggression, die von der Schmähung über die Drohung bis zum Überfall reicht. Parallel mit dieser Steigerung geht eine mediale Transgression von der Schrift zur Aktion einher, vom Schmähbrief über die Gewaltandrohung bis zum Übergriff. Sie soll den Kontrollverlust auf Seiten der Kontrahenten anzeigen und wird deshalb von Kraus als Erfolg gewertet. Das lässt vermuten, diese Transgression sei bereits konzeptionell in Kraus' polemischem Schreiben angelegt und würde durch die geschilderten Reaktionen lediglich eingelöst<sup>3</sup>. In einer Anmerkung zu dem Rechenschaftsbericht lässt er wissen:

Am 13. Mai schrieb ein «beliebter Plauderer», Mitglied der «Concordia» oder dgl., in edler Auffassung des kritischen Berufs die Worte nieder: «Zum Satiriker und Pamphletisten gehört eine sehr robuste Constitution, und Herr Kraus wird seine Schreibweise etwas ändern müssen, wenn er Wert darauf legt, *das erste Quartal seiner "Fackel" zu erleben*».

30. Juni, 12 Uhr Nachts: Im Befinden des Herausgebers ist keine Veränderung eingetreten. (F 9, 27)

Die Wirkung, die Kraus mit seinen Texten zu erreichen sucht, lässt sich offenbar nicht auf den Bereich einer rational-diskursiven Schriftkommunikation beschränken. Nichtsdestoweniger bleibt er mit ihnen in hohem Maße eben dieser Kommunikation und ihren Regularien verpflichtet. Das trägt maßgeblich zu ihrem widersprüchlichen Eindruck bei. Auf der einen

---

<sup>2</sup> Hier zählt Kraus offenbar bereits auf die heute viel zitierte "Aufmerksamkeitsökonomie"; vgl. das Standardwerk von Georg Franck: *Ökonomie der Aufmerksamkeit*. Ein Entwurf. München und Wien 1998, bes. S. 49-74.

<sup>3</sup> Amália Kerekes: *Schreibintensitäten. Alterationen der journalistischen Wahrnehmung im Spätwerk von Karl Kraus*. Frankfurt am Main 2006, S. 83: «Konstant bleibt dabei die Möglichkeit der Setzung eines Draußen, das erst im Vergleich zum eigentlichen, sich passiv gebenden Agenten des Schreibens zu erkennen ist».

Seite beziehen sie daraus eine stark performative Wirkung, die suggeriert, ihre Sprachhandlung könne jederzeit in eine sozialweltliche Aktion jenseits der Schrift umschlagen. Das Ausbleiben einer solchen Aktion kann dann sogar als Niederlage der Gegner innerhalb einer Schriftkontroverse gewertet werden<sup>4</sup>; die Gesundheit des *Fackel*-Herausgebers bei Ablauf des ersten Quartals der Zeitschrift straft die aufgeschriebenen wortgewaltigen Ankündigungen seiner Kontrahenten Lügen und entscheidet den Streit zu seinen Gunsten. Auf der anderen Seite werden Reaktionen, die eine Überschreitung der Schriftkommunikation anzeigen (wie der Überfall auf die *Fackel*), durch ihre Veröffentlichung wieder in die dezidierte Schriftlichkeit eines Publikationsorgans überführt und dadurch gleichsam neutralisiert. Dort kann sich dann Kraus' rationale Überlegenheit gegenüber seinen von Aktionismus getriebenen Gegnern manifestieren. Für die Methode von Kraus' Polemik ließe sich thesenhaft formulieren: Aus dem Paradox, im Medium der Schrift ihre Überschreitung durch die Aktion zu provozieren, um diese dann als der Schriftlogik unangemessen denunzieren zu können, erwächst die kommunikationslogische Imprägnierung und Durchsetzungskraft von Kraus' Polemik<sup>5</sup>.

Diesem hochkomplexen und keineswegs risikofreien Bedingungsgefüge möchte der folgende Beitrag nachgehen. Um seinen kommunikationshistorischen Ort verständlich zu machen, soll ein kurzer Überblick über das Verhältnis von Interaktion und Schrift im Bereich der Polemik vorangestellt werden, bevor dann auf die Transgressionsverfahren im polemischen Schreiben von Karl Kraus zurückzukommen ist.

## *2. Polemik zwischen Interaktionslogik und Schriftkommunikation*

*Polemos* bedeutet Krieg<sup>6</sup>. Insofern darf Polemik seit je als Konfliktmedium betrachtet werden, dem ein durchaus latentes Aggressionspotential inne wohnt<sup>7</sup>. Andererseits transferiert sie eine Auseinandersetzung in das

---

<sup>4</sup> Zur Frage, «wie beendet man [einen Streit]», die immer auch mit Fragen der «Überlegenheit der eigenen Position» einhergehen, vgl. Carlos Spoerhase: Kontroversen: Zur Formenlehre eines epistemischen Genres. In: Kontroversen in der Literaturtheorie / Literaturtheorie in der Kontroverse. Hrsg. von Ralf Klausnitzer und dems. Bern u.a. 2007, S. 49-92, hier S. 58f. (dort auch die Zitate).

<sup>5</sup> Gunhild Feigenwinter-Schimmel (Karl Kraus. Methode der Polemik, Diss. phil. Basel 1970) beschreibt diese Figur völlig zu Recht als «rhetorischen Zirkel» (ebd., S. 25-37).

<sup>6</sup> Zur Bedeutungsgeschichte vgl. Walther Dieckmann: Streiten über das Streiten. Normative Grundlagen polemischer Metakommunikation. Tübingen 2005, S. 8f.

<sup>7</sup> Vgl. die knappe Skizze von Peter von Matt: Grandeur und Elend literarischer Gewalt.

Gebiet der Schriftsprache und kann sie so, was die körperliche Unversehrtheit der Kontrahenten betrifft, sogar entschärfen<sup>8</sup>.

Als präpositionale Textsorte hat die Polemik ihren Ursprung in der Rhetorik. Umso bemerkenswerter ist, dass die antike Rhetorik Polemik nur am Rande – und zwar unter dem Schlagwort “Schmäh- oder Tadelrede”<sup>9</sup> – thematisiert. Ihre rhetorische “Systemstelle” findet sie als Gegenstück zur Pangegyrik<sup>10</sup>. Für den geübten Redner genügte es demnach, die positiven Elemente der Pangegyrik mit negativen Vorzeichen zu versehen, um aus dem *vir bonus* einen *vir malus* zu machen<sup>11</sup>. Die Polemik wurde so als ein Arkanwissen konzipiert, auf das man mit einer rhetorischen Vorbildung zurückgreifen konnte, und das im Übrigen nur sparsam und gezielt zur Anwendung gebracht werden sollte. Dabei handelte es sich in der Realisierung um ein primär mündliches Konzept, das auch deshalb keine eigene Schriftkonzeption nötig hatte, weil es situativ im konkreten Redekontext zur Anwendung gebracht werden sollte.

Die rhetorische Polemik bleibt damit einer Interaktionslogik verpflichtet, die – der Polemiktheorie Jürgen Stenzels zufolge<sup>12</sup> – von drei Akteuren bestimmt wird: Erstens das «polemische Subjekt» (oder der Angreifer), zweitens das «polemische Objekt» (oder der Angegriffene), drittens die «polemische Instanz», also jene Beobachter, vor deren Augen sich die so konstituierte «polemische Situation» abspielt, und die zu einem Urteil in dem

---

Die Regeln der Polemik. In: ders.: Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur. München 1994, S. 35-42.

<sup>8</sup> Handlungstheoretisch betrachtet, macht eine schriftliche Polemik aus einem «nicht-reflexiven» einen «reflexiven Streit»; zu dieser Unterscheidung vgl. Youssef Dennaoui / Daniel Witte: Streit und Kultur: Vorüberlegungen zu einer Soziologie des Streits. In: Streitkulturen. Polemische und antagonistische Konstellationen in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Gunther Gebhard, Oliver Geisler und Steffen Schröter. Bielefeld 2008, S. 209-230, hier S. 220f.

<sup>9</sup> Vgl. Kai Bremer: Art. “Tadelrede”. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 9. Hrsg. von Gert Ueding. Tübingen 2009, Sp. 419-424.

<sup>10</sup> So lautet die für diesen Kontext erhellende Formulierung bei Aristoteles: Rhetorik. Übersetzt und hrsg. von Gernot Krapinger. Stuttgart 1999, S. 20 (I,3): «Gleichfalls erwägen die Lobredner und Polemiker nicht, ob jemand Nutzen gestiftet oder Schaden angerichtet hat».

<sup>11</sup> Vgl. Hermann Stauffer: Art. “Polemik”. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 6. Hrsg. von Gert Ueding. Tübingen 2003, Sp. 1403-1415, hier Sp. 1404f.

<sup>12</sup> Jürgen Stenzel: Rhetorischer Manichäismus. Vorschläge zu einer Theorie der Polemik. In: Formen und Formgeschichte des Streitens. Der Literaturstreit. Hrsg. von Franz Josef Worstbrock. Tübingen 1986, S. 3-11.



Konflikt aufgefordert sind. Inwiefern eine solche Konstellation das «polemische Objekt» fokussiert, wie Stenzel meint, oder nicht doch vielmehr das «polemische Thema», das im Zentrum seines eigenen Schemas steht<sup>13</sup>, kann hier nicht diskutiert werden.

Diese systematische Perspektive auf die Polemik muss noch um eine diachrone ergänzt werden. Spätestens seit Erfindung des Buchdrucks lässt sich eine zunehmende Verschränkung von Interaktionslogik und Schriftkommunikation in der Polemik beobachten. Insbesondere die konfessionellen Streitigkeiten der Reformationszeit lieferten dafür reichlich Anlässe und Material<sup>14</sup>. Auch wenn dort bereits gedruckte Streitschriften die Auseinandersetzungen dominierten, waren diese Texte zugleich noch der Interaktionslogik einer für den mündlichen Gebrauch und dessen Wirkungsabsichten konzipierten Polemik verpflichtet. Wie ein Brief bis ins 18. Jahrhundert hinein «als Redesubstitut» gilt<sup>15</sup>, so sind die Streitschriften der Frühen Neuzeit weitgehend an mündliche Interaktionsmuster gebunden, die sie lediglich im Medium der Schrift duplizieren<sup>16</sup>.

In Folge der Durchsetzung eines modernen Literaturbegriffs mit seinen entsprechenden kulturellen Praxen und Institutionen beginnt ab dem späten 18. Jahrhundert auch eine konzeptionelle Schriftlichkeit die Polemik zu dominieren. In der Tendenz schon bei Lessing, explizit dann bei Heine, wird Polemik nun auch zur Profilierung einer eigenen Autorpersönlichkeit genutzt. Die polemische Schreibhaltung tritt neben andere Optionen einer modernen, unter den Augen massenmedialer Öffentlichkeit zu etablierenden Autorschaft<sup>17</sup>. Von hier aus ist es nur noch ein kleiner, wenngleich bedeutender Schritt zu jener Form größtenteils monologischer – wenn nicht gar monomaner – Polemik, wie sie etwa die späten Schriften Friedrich Nietzsches bestimmt, wo das polemische Schreiben eine gänzlich neue

---

<sup>13</sup> Vgl. die Abbildung ebd., S. 6.

<sup>14</sup> Vgl. nur die materialreiche Studie von Kai Bremer: *Religionsstreitigkeiten. Volkssprachliche Kontroversen zwischen altgläubigen und evangelischen Theologen im 16. Jahrhundert*. Tübingen 2005.

<sup>15</sup> Reinhard M. G. Nickisch: *Brief*. Stuttgart 1991, S. 12.

<sup>16</sup> Vgl. den Artikel “Streit-Schriften” in: Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon*. Bd. 40 [1744]. Reprint Graz 1997, Sp. 920-925, der fordert, man solle es bei einer Auseinandersetzung «nicht so gleich mit der Feder, sondern erst mit dem Munde versuche[n]» (Sp. 924). Entsprechend entwirft er eine Typologie, die vom mündlichen Disput bis zur gelehrten Streitschrift reicht.

<sup>17</sup> Diese Tendenz zeigt knapp Gert Mattenklott: *Lessing, Heine, Nietzsche. Die Ablösung des Streits vom Umstrittenen*. In: *Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings*. Hrsg. von Wolfram Mauser und Günter Saße. Tübingen 1993, S. 339-348.

Funktion als Selbstreflexionsmedium für die Konflikte der kulturellen Moderne gewinnt<sup>18</sup>.

Dieser kurze Abriss verdeutlicht, an welcher historischen Position die Polemik bei Karl Kraus einsetzt. Sie hat längst die konkreten Auseinandersetzungen auf dem antiken Marktplatz oder in der Gelehrtenrepublik hinter sich gelassen und ist zu einer akzeptierten Form quasiliterarischen Schreibens geworden. Zugleich entwickelt sie – gerade in den späten Texten Nietzsches – eine Radikalität, die sich kaum noch in den Bereich einer ausschließlich literarischen Kommunikation integrieren lässt, sondern in ihrem eigenen rhetorischen Überbietungsgestus unmittelbar ins politische bzw. soziale Handeln eingreifen will<sup>19</sup>. An dieser «interventionistischen Textpraxis»<sup>20</sup> moderner Polemik partizipiert auch Kraus, und zwar indem er ihre Interaktionslogik auf die Massenmedien selbst überträgt, die nun an die Stelle des «polemischen Objekts» rücken. Zugleich versucht er jedoch, seine eigene, sich aus dem Journalismus speisende Textproduktion gegen diese medial überformte Logik zu imprägnieren und sie im Sinn einer literarischen Schriftkommunikation zu positionieren<sup>21</sup>. Insofern hat man es bei Kraus mit einer widersprüchlichen Polemikkonzeption zu tun, welche das Genre bis an seine textuellen Grenzen führt – und teilweise darüber hinaus.

### 3. Interaktion und Schrift in der Polemik von Karl Kraus

Wie es kaum einen Text von Kraus gibt, der nicht polemische Elemente enthielte, so werden in vielen von ihnen auch polemiktheoretische Fragen implizit oder explizit mitverhandelt. Aus diesen weit verstreuten Äußerungen eine konzeptuelle Systematik der Polemik bei Karl Kraus zu destillieren, ist ebenso kompliziert wie lohnenswert<sup>22</sup>. Im Folgenden sollen lediglich drei

---

<sup>18</sup> Vgl. auch Verf.: Zwischen Selbsterstörung und Selbstermächtigung. Polemisches Schreiben im Spätwerk Nietzsches. Erscheint in: Ohnmacht des Subjekts – Macht der Persönlichkeit. Vorträge der Internationalen Nietzsche-Konferenz in Naumburg, Oktober 2012. Hrsg. von Christian Benne und Enrico Müller [2014].

<sup>19</sup> Auf diese Dimension weist nachdrücklich hin Ernst Nolte: Nietzsche und der Nietzscheanismus. München 2000, S. 85-98, bes. S. 92, wo Nietzsche als Gründer einer «Gegenvernichtungspartei» charakterisiert wird.

<sup>20</sup> Ingo Stöckmann: Naturalismus. Stuttgart und Weimar 2011, S. 15.

<sup>21</sup> Vgl. dazu im folgenden Kapitel das Zitat aus *Druck und Nachdruck* (1909).

<sup>22</sup> Vgl. die Überblicksdarstellungen von Christel Heidemann: Satirische und polemische Formen in der Publizistik von Karl Kraus. Diss. phil. Berlin 1958; Gunhild Feigenwinter-Schimmel: Karl Kraus. Methode der Polemik. Diss. phil. Basel 1970; Gilbert J. Carr: The Major Literary Polemics of Karl Kraus. Diss. masch. Durham Univ. 1972; Volker Bohn: Satire und Kritik. Über Karl Kraus. Frankfurt am Main 1974; Stefan Straub: Der Polemiker

Punkte hervorgehoben werden, die sich auf das Problemfeld von Interaktion und Schrift konzentrieren. Dabei wird eine Überlegung Walter Benjamins aufgegriffen, der in seinem großen Kraus-Essay von 1931 über die Methode in dessen Texten schrieb: «Mit dem Ineinandergreifen von mündlicher und schriftlicher Ausdrucksform wird jede Situation in ihren polemischen Möglichkeiten bis auf den Grund ausgeschöpft»<sup>23</sup>. Dieses Ineinander von Mündlichkeit und Schriftlichkeit kann polemikgeschichtlich präziser als Verschränkung von Interaktionslogik und Schriftkommunikation benannt werden. Sie ist wesentlich mitverantwortlich für die paradoxe Struktur von Kraus' Polemik. Das sollen die folgenden drei Punkte verdeutlichen.

**Erstens** muss festgestellt werden, dass die Polemik von Kraus primär einer – durchaus literarisch verstandenen – Schriftkommunikation und deren medialen Bedingungen verpflichtet ist<sup>24</sup>. Ihre Aufmerksamkeit für die Sprache und das Sprechen schließt die Schriftform bereits konsequent mit ein, schon weil beide nur in diesem Medium für Kraus reproduzierbar sind. Das zeigt sich etwa in seiner Fixierung auf die Schriftbildlichkeit von Druckseiten<sup>25</sup>, welche in dem Satz ihren Ausdruck gefunden hat: «An ihren Druckfehlern werdet ihr sie erkennen» (F347/348, 7). Einem technischen Versehen innerhalb des Herstellungsprozesses von veröffentlichter Schrift wird hier eine Durchsichtigkeit auf psychische und soziale Phänomene unterstellt, die sie erst unter den Bedingungen einer von ihren eigenen Apparaturen konditionierten Schriftkommunikation haben kann. Nur weil das soziale Sprechen immer schon als durch Schriftlogiken normiertes auftritt, können Abweichungen vom korrekten Schriftbild unisono als Zeichen so-

---

Karl Kraus. Drei Fallstudien. Marburg 2004; Andreas Stuhlmann: «Die Literatur – das sind wir und unsere Feinde». Literarische Polemik bei Heinrich Heine und Karl Kraus. Würzburg 2010. Zur spezifischen Rhetorik von Kraus' Polemik vgl. Sigurd Paul Scheichl: Zur Struktur Kraus'scher Polemiken – am Beispiel «Innsbruck und Anderes» (1920). In: *Literatur und Kritik* 22 (1987), S. 131-140; Gunther Martens: Zur Rhetorik und Pragmatik des polemischen Gedächtnisses. Am Beispiel von Karl Kraus' "Fackel"-Text "Der Blitz hat sie getroffen, zerschmettert sind sie, nicht gedacht sollen sie werden. Eine Orgie (1911)". In: *Sprache und Literatur* 39 (2008), S. 4-24.

<sup>23</sup> Walter Benjamin: Karl Kraus [1931]. In: ders.: *Lesezeichen. Schriften zur deutschsprachigen Literatur*. Hrsg. von Gerhard Seidel. Leipzig 1970, S. 126-164, hier S. 130f.

<sup>24</sup> Vgl. Kerekes: *Schreibintensitäten* (wie Anm. 3), S. 42-47.

<sup>25</sup> Zu den Facetten von Schriftbildlichkeit vgl. den aktuellen Band des gleichnamigen Berliner Graduiertenkollegs: *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Hrsg. von Sibylle Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum und Rainer Totzke. Berlin 2012, bes. auch die Einleitung der Herausgeber: «Was bedeutet "Schriftbildlichkeit"»?», S. 13-35.

zialer Devianz gelesen werden. Ihnen wird unterhalb der Oberflächenstruktur von Schriftzeichen eine genuine Tiefendimension unterstellt, welche als "Wirklichkeit" hinter den konventionalisierten Zeichen angesprochen werden kann<sup>26</sup>.

Das erklärt die Akribie, mit der Kraus nach sprachlichen Schnitzern, winzigen Wort- oder Buchstabenverdrehungen suchte, um sie aufzunehmen und ins Absurde zu führen. Sie ist ohne die Bedingungen von Schriftkommunikation nicht denkbar, welche einen reflektierten und distanzierten Umgang mit sprachlichen Normen und Zeichen einübt, die einer entsprechenden Kontrolle unterworfen werden können<sup>27</sup>. Dazu gehört, dass man die inkriminierte Wendung als ein Schriftstück vor Augen haben muss, welches die Sprache fixiert und sie auf (kritische) Distanz zum Lesenden hält<sup>28</sup>.

Zu überlegen wäre deshalb, ob Kraus' Anspruch einer «Trockenlegung des weiten Phrasensumpfes» (F 1, 2), den er bereits im ersten Heft der *Fackel* verkündet hat, nicht ebenfalls primär der Schriftkommunikation verpflichtet bleibt. Zwar erscheint die Phrase auf den ersten Blick der mündlichen Kommunikation angehörig, nämlich «als automatisiertes Sprechen»<sup>29</sup>, das lediglich diskursive Restbestände mehr oder weniger gedankenfrei recycelt, und gerade dadurch die Ideologie des jeweiligen Sprechers offenlegt. Allerdings setzt sie ein durch Schriftkommunikation vermitteltes diskursives Reservoir voraus, aus dem sie sich bedienen kann, so wie sie weiterhin den Raum der Schriftkommunikation nötig hat, um möglichst stabil zirkulieren zu können. Schließlich ist «die Phrase in dem von Kraus so unablässig verfolgten Sinne [...] das Warenzeichen, das den Gedanken verkehrsfähig

---

<sup>26</sup> Das setzt freilich voraus, dass das jeweilige sprachliche Zeichen, oder doch zumindest seine Verwendung, gerade nicht «beliebig» ist; vgl. zu diesem linguistischen Zeichenbegriff die bekannte Stelle bei Ferdinand de Saussure: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* [1916]. 3. Auflage der deutschen Ausgabe von 1931. Berlin und New York 2001, S. 79-82.

<sup>27</sup> Diese «règles d'une "police" discursive», wie sie Michel Foucault (*L'ordre du discours*. Paris 1971, S. 37) genannt hat, müssen demnach als schriftbasierte Regeln gelten; so wie Foucaults Diskursbegriff wohl selbst vorrangig auf schriftlichen Kommunikationspraxen gründet; vgl. Achim Geisenhanslüke: *Gegendiskurse. Literatur und Diskursanalyse bei Michel Foucault*. Heidelberg 2008, S. 55-80.

<sup>28</sup> Dass Schrift «eine zweite Form der Sprache schaffe [...], die sich des optischen Mediums der Wahrnehmung bedient», unterstreicht Niklas Luhmann: *Die Form der Schrift*. In: *Schrift*. Hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. München 1993, S. 349-366, hier S. 357.

<sup>29</sup> Helmut Arntzen: *Presse, Phrasen, Totalitarismus*. Wiener Rede zum 100. Geburtstage von Karl Kraus. In: *Neue Deutsche Hefte* 21 (1974), Heft 2, S. 321-337, hier S. 327.

macht»<sup>30</sup>, wie Walter Benjamin bemerkte. Objekt für Kraus' Kritik an der "Phrasendrescherei" ist daher nicht vorrangig die Alltagskommunikation, sondern die zeitgenössische Publizistik.

Damit ist der **zweite** hier interessierende Punkt in der Polemikkonzeption von Kraus angesprochen. Ihr Gegenüber sind vornehmlich Druckmedien, allen voran die *Neue Freie Presse*. Viele Ausgaben der *Fackel* lesen sich wie ein Glossar zu diesem Zentralorgan des liberalen Wiener Bürgertums<sup>31</sup>. Mit dieser Zielrichtung führt Kraus die vormoderne Interaktionslogik unter den Bedingungen massenmedialer Kommunikation wieder in das polemische Schreiben ein, ohne dafür die primäre Schriftlogik einer literarischen Polemik aufgeben zu müssen. Vielmehr überblendet er beide geschickt, antwortet er doch mit einem eigenen Printmedium. Gerade die Aktualität der jeweiligen Auseinandersetzungen, die maßgeblich von der kurzen thematischen Aufmerksamkeitsspanne des Zeitungsmarktes vorgegeben wird, «die zwischen Morgen- und Abendblatt lebt» (F 1, 12), führt dabei gelegentlich zu einer Textpraxis, wie sie aus den Frühformen der gedruckten Polemik bekannt ist<sup>32</sup>. Schon deshalb von einem dialogischen Konzept zu sprechen, wie es die frühneuzeitlichen Polemiken in Analogie zur Disputationspraxis verfolgten<sup>33</sup>, ginge vermutlich fehl. Kraus überführt, nicht zuletzt durch die Publikationsweise der *Fackel*, diese Polemik in die monologische Schreibsituation seiner eigenen Autorschaft<sup>34</sup>. Dabei wird jede gegnerische Schrift bereits dadurch entwertet, dass sie zum "Material" herabgestuft ist, während das eigene Schreiben aufgrund der virtuosen Stilistik als

---

<sup>30</sup> Benjamin: Karl Kraus (wie Anm. 23), S. 129.

<sup>31</sup> Zum Verhältnis von Kraus und *Neuer Freier Presse (NFP)* vgl. Mirko Gemmel: Die kritische Wiener Moderne. Ethik und Ästhetik. Karl Kraus, Adolf Loos, Ludwig Wittgenstein. Berlin 2005, S. 118-130; sowie aus Sicht der *NFP* den, leider wenig ergiebigen, Beitrag von Alfred Pfabigan: Von «Preßhyänen» und «Tintenstrolchen». Karl Kraus und die «Neue Freie Presse». In: Ein Stück Österreich. 150 Jahre «Die Presse». Hrsg. von Julius Kainz und Andreas Unterberger. Wien 1998, S. 74-81.

<sup>32</sup> Für den Zeitungsmarkt exemplarisch untersucht von Oswald Bauer: Pasquille in den Fuggerzeitungen. Spott- und Schmähedichte zwischen Polemik und Kritik (1568-1605). Wien 2008.

<sup>33</sup> Zur Disputationspraxis zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit vgl. jetzt Anita Traninger: Disputation, Deklamation, Dialog. Medien und Gattungen europäischer Wissensverhandlungen zwischen Scholastik und Humanismus. Stuttgart 2012, hier bes. S. 242-252.

<sup>34</sup> Zum monologischen Schreibimpuls in der Literatur der Moderne vgl. die Studie von Michael Niehaus: «Ich, die Literatur, ich spreche...». Der Monolog der Literatur im 20. Jahrhundert. Würzburg 1995, bes. S. 277-284.

überlegen erscheinen muss. In ihrem Überbietungsgestus erwartet diese polemische Schrift trotz ihrer medialen Anlassbezogenheit kaum mehr eine Gegenrede – und provoziert dadurch Reaktionen, die sich in einer Überschreitung von Sprache und Schrift manifestieren<sup>35</sup>. Mit Blick auf diese «polemische Konstellation» (Stenzel) ließe sich sagen, das Polemikkonzept von Kraus kalkuliere seine eigene Transgression bereits konsequent mit ein.

Freilich als paradoxe Figur. Das zeigt die – polemische – Distanzierung von Heine und Nietzsche. In *Heine und die Folgen* warf Kraus Heine bekanntermaßen vor, einerseits die Literatur mit Hilfe des Journalismus «ausgegräbt»<sup>36</sup>, andererseits eine weitgehende kontextlose Polemik geführt zu haben, die sich nur vorgeblich für ihren Gegenstand interessiert, ihn in Wahrheit aber lediglich als Vorwand benutzt, um das eigene “kunstvolle” Schreiben ausstellen zu können<sup>37</sup>. Entsprechend lautet Kraus’ Verdikt über Heines Polemik gegen Börne:

Und dieser Polemiker spricht von seiner guten protestantischen Hausaxt! Eine Axt, die einen Satz nicht beschneiden kann! Seiner Schrift gegen Börne geben die wörtlichen Zitate aus Börne das Rückgrat, aber wenn er darin Börne sprechend vorführt, spürt man ganz genau, wo Heine über Börne hinaus zu schwätzen beginnt. [...] Auf Schritt und Tritt möchte man redigieren, verkürzen, vertiefen.<sup>38</sup>

Ex negativo wird deutlich, worum es Kraus in seiner eigenen Polemik ging, nämlich um eine Gegenstandsbezogenheit, die aus dem konkreten Anlass erwächst, ohne darin aufzugehen. Darum konnte er auch Nietzsche, im Nachgang zur Heine-Kritik, vorwerfen, «daß das neue Niveau der Sprache, das er geschaffen hat, das Niveau des Essayismus ist, wie das Heinesche das des Feuilletonismus»<sup>39</sup>. Damit wird jene autorzentrierte Form einer literarischen Polemik kritisiert, welche die vormoderne Pragmatik weit hinter sich gelassen hat, die Kraus unter den Bedingungen moderner Publizistik zu reaktivieren versuchte.

---

<sup>35</sup> Dass damit auch die immanenten Grenzen des zeitgenössischen Feuilletons sichtbar gemacht werden sollen, versteht sich von selbst; vgl. Anthony Bushell: *Polemical Austria. The Rhetorics of National Identity from Empire to The Second Republic*. Cardiff 2013, S. 126-130 («The limitations of the Feuilleton»).

<sup>36</sup> Karl Kraus: *Heine und die Folgen*. In: ders.: *Schriften*. Bd. 4: *Untergang der Welt durch schwarze Magie*. Hrsg. von Christian Wagenknecht. Frankfurt am Main 1989, S. 185-210, hier S. 192.

<sup>37</sup> Vgl. zu diesem Komplex Ruth Esterhammer: *Kraus über Heine. Mechanismen des literaturkritischen Diskurses im 19. und 20. Jahrhundert*. Würzburg 2005, bes. S. 292-310.

<sup>38</sup> Kraus: *Heine und die Folgen* (wie Anm. 36), S. 204.

<sup>39</sup> Zitiert nach Benjamin: *Karl Kraus* (wie Anm. 23), S. 128.

Allerdings zeigt sich auch sein eigenes Schreiben dieser literarischen Form der Polemik in besonderem Maße verpflichtet. So verteidigt er beispielsweise in dem Text *Druck und Nachdruck* (F 293, 23-27) einen literarischen Status der *Fackel* gegen ihre vermeintlich journalistische Form:

Ich lechze nach dem Zeitpunkt, wo man mir auf die Inkongruenz zwischen mir und meinen Stoffen, meinen Aktualitäten, meiner Verbreitung kommen und mich der Ehre überheben wird, zwischen Trabukos, Staatslotterielosen, Revolverblättern und Ansichtskarten Aphorismen zu verschleifen. (F 293, 24)

Man darf sich angesichts dessen fragen, warum Kraus dennoch so vehement auf der Kontextgebundenheit seines Schreibens bestanden hat. Offenbar verbürgte ihm die Einbettung seiner Texte in mediale Interaktionsketten eine Relevanz außerhalb einer rein ästhetisch gedachten Textproduktion, deren Beschränkungen er an Heine und Nietzsche kritisiert hatte. Die dabei stets als Möglichkeit im Raum stehende Transgression seiner polemischen Texte in konkrete Handlungen verschaffte ihnen eine Durchsetzungskraft und Autorität, die über das brillante Beherrschen stilistischer und rhetorischer Figuren hinausging. Mit anderen Worten: Kraus war nicht nur ein literarisches, sondern auch ein soziales Ereignis. Erst das machte ihn «zu einer repräsentativen Gestalt»<sup>40</sup>. Sein polemisches Schreiben wurde dementsprechend als permanente Überschreitung seiner eigenen medialen wie konzeptuellen Voraussetzungen konfiguriert, an denen es trotzdem weiterhin festhielt.

Der **dritte** Punkt, der hervorgehoben werden soll, betrifft Kraus' Sprachverständnis. Da dieser Aspekt bereits eine hohe Aufmerksamkeit seitens der Forschung erfahren hat<sup>41</sup>, wird man sich hier kürzer fassen können. Ähnlich wie Wittgenstein ist Kraus davon überzeugt, dass «die Grenzen meiner Sprache die Grenzen meiner Welt [bedeuten]»<sup>42</sup>. Mit einem gravierenden Unterschied, auf den Helmut Arntzen hingewiesen hat: Für Kraus gehe es nicht um das Abstraktum Sprache, sondern «das Sprechen [...] als das konkrete Bewußtsein einer Epoche»<sup>43</sup>. Zwar folgt das Wittgensteins Diktum, dass “Welt” allererst in ihrer sprachlichen Realisation erscheint

---

<sup>40</sup> Edward Timms: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse. Leben und Werk 1874–1918 [engl. 1986]. Frankfurt am Main 1999, S. 258.

<sup>41</sup> Vgl. nur Josef Quack: Bemerkungen zum Sprachverständnis von Karl Kraus. Bonn 1976, bes. S. 117-160.

<sup>42</sup> Ludwig Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus [1922]. Hrsg. von Peter Philipp. Leipzig 1990, S. 69.

<sup>43</sup> Helmut Arntzen: Karl Kraus und die Presse. München 1975, S. 7.

und an den jeweiligen Sprecher und dessen Position gebunden bleibt. Für Kraus' Sprachverständnis spielen jedoch weniger kognitionstheoretische Überlegungen eine Rolle als die Möglichkeit, dass durch das konkrete Sprechen der jeweilige Sprecher in sozialer wie psychischer Hinsicht determiniert und somit markiert wird. Aus diesem Grund ist die Sprachkritik von Kraus zugleich Ideologiekritik an einer phraseologisch vermittelten, diskursiven Bemächtigung von Welt<sup>44</sup>.

Damit eignet dieser Sprachkritik, die eigentlich eine Sprechkritik ist, eine Zielrichtung, welche über das Sprechen auf das konkrete soziale Handeln abstellt. Ganz im Sinn der antiken Rhetorik ist Kraus' Polemik auf eine durch die *actio* vermittelte Wirkung ausgerichtet, die außerhalb der Rede liegt, und in der sich erst die Kraft ihrer *persuasio* erfüllt<sup>45</sup>. Sie rechnet nicht mehr mit kommunikativer Gegenwehr, sondern begreift sich als Sprachhandlung, die ihren Niederschlag im unmittelbaren, "performativen" Handeln findet. In dem Maße allerdings, in dem sie eine innerweltliche Aktion freisetzen will, läuft sie Gefahr, selbst Objekt solcher "Aktionen" zu werden: wie beispielsweise der Überfall auf die *Fackel* im Jahr 1899 zeigt. Mit dieser Transgressionsbewegung von Schrift in Aktion rückt Kraus übrigens in die Nähe der historischen Avantgarden, die eine Überwindung von Sprache und Schrift durch die konkrete Tat erreichen wollten<sup>46</sup>. Nicht umsonst trägt eine ihrer prominentesten Zeitschriften, welche der *Fackel* und ihrem Herausgeber viel zu verdanken hat, den Titel *Die Aktion*<sup>47</sup>.

Kraus' Polemik ist so eine Wirkungsabsicht inhärent, die über die Sprache hinweg auf die Welt zielt, die in ihr zur Sprache kommt. Das zeigt sich am eindrucklichsten in seinen polemischen Texten zum Ersten Weltkrieg.

---

<sup>44</sup> Vgl. Dieter A. Binder: Einige Überlegungen zur politischen Position von Karl Kraus. In: *Literatur und Kritik* 22 (1987), S. 55-68.

<sup>45</sup> Vgl. zur rhetorischen Tradition Bernd Steinbrink: Art. "Actio". In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 1. Hrsg. von Gert Ueding. Tübingen 1992, Sp. 43-74.

<sup>46</sup> Vgl. die Textsammlung *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Hrsg. von Wolfgang Asholt und Walter Fähnders. Stuttgart und Weimar 1995, auch die Einleitung dort, bes. S. XVII: «Die Manifeste sollen nicht mehr vom Kunstwerk geschieden werden, ihre Form verweist vielmehr darauf, daß sie sich an der Grenze zwischen Kunstwerk und außerkünstlerischer Realität ansiedeln, daß man den Status des autonomen Kunstwerks in Frage stellt und das Manifest eine Brücke von der Kunst zum Leben schlagen soll».

<sup>47</sup> Zum Verhältnis von *Aktion* und *Fackel* vgl. Johannes Waßmer: «Damals gab es zwei Zeitschriften der radikalen künstlerischen Richtung» – Herwarth Waldens *Der Sturm*, Franz Pfemfert's *Die Aktion* und ihr Werdegang. In: *Der Sturm. Zentrum der Avantgarde*. Ausstellungskatalog. Hrsg. von Andrea von Hülsen-Esch und Gerhard Finckh. Wuppertal 2012, S. 185-198, hier S. 192f.



#### 4. Schrift und Aktion in Kraus' Polemiken zum Ersten Weltkrieg

Im Jahr 1912, als durch den ersten Balkankrieg die Gefahr eines europaweiten Krieges bereits in der Luft lag, schrieb Kraus den Text *Untergang der Welt durch schwarze Magie* (F 363-365, 1-28). Darin ist von einer unheimlichen Verwandlung die Rede, die eine teuflische Form der Eucharistie darstellt: die Transsubstantiation von Druckerschwärze in Blut. Dieses Bild wird in Kraus' Texten zum Ersten Weltkrieg immer wieder auftauchen. Beachtenswert ist das Medialitätsbewußtsein, das sich darin ausdrückt: Es ist nicht die Sprache "an sich", die in Blut verwandelt wird, sondern jenes Mittel, durch das sie zu veröffentlichter Schrift wird. Denn Blut und Druckerschwärze sind Medien von ähnlicher Struktur und Funktion<sup>48</sup>; nur dass das eine Medium Leben ermöglicht, während das andere – nach Kraus – es gefährdet: «Wird Blut das Blut erneuern, das wie Druckerschwärze fließt und stinkt? Eher stürzt der Islam ein als der Glaube an das Wort, das gedruckt ist!» (F 363-365, 22). Dabei fungiert die gedruckte Schrift ihrerseits als Medium dieser Verwandlung, und zwar indem sie ihre eigene mediale Form hinter sich lässt und in die pure Aktion, Destruktion und Gewalt übergeht<sup>49</sup>.

Die von der Kriegspublizistik permanent übertretene Grenze von Schrift und Aktion ist Thema vieler Texte von Kraus im Ersten Weltkrieg, so auch in dem Beitrag von 1916 mit dem Titel *Das übervolle Haus jubelt den Helden begeistert zu, die stramm salutierend dankten* (F 462-471, 1-7). Darin wird ein Zeitungsbericht über eine Festveranstaltung im Wiener Bürgertheater wiedergegeben, zu der «die Witwen und Waisen der Helden von Usziecko» (F 462-471, 1) eingeladen sind. Auf der Bühne soll ein Theaterstück aufgeführt worden sein, das jene Schlacht darstellte, bei der die Soldaten ums Leben gekommen sind, deren Angehörige im Publikum saßen. Das mag an

<sup>48</sup> Zur sogenannten "Kanalfunktion" von Medien vgl. Werner Faulstich: Medientheorien. Einführung und Überblick. Göttingen 1991, S. 15f. – Interessanterweise schenkt Michael Giesecke in seiner fulminanten Studie zur Erfindung des Buchdrucks der Druckerschwärze als jenem Medium, das die "Verflüssigung" der Informationsübertragung anzukündigen beginnt, nur wenig Beachtung; vgl. Michael Giesecke: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien. Frankfurt am Main 1991, S. 111f.

<sup>49</sup> Inwiefern diese «Digression» die «ursprüngliche Gewalt einer Sprache, die immer schon Schrift ist», lediglich freisetzt, diskutiert Jacques Derrida: Grammatologie [1967]. Übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt am Main 1974, S. 186. – «Grenzzonen» und «Übergänge» der Schriftkultur im Hinblick auf ihre eigene «Literalität und Liminalität» behandeln, im Anschluss an Derrida und Foucault, auch mehrere Beiträge in den beiden Bänden: Schriftkultur und Schwellenkunde [u.] Grenzzonen der Schrift. Hrsg. von Achim Geisenhanslüke und Georg Mein. Bielefeld 2008.

sich schon makaber genug wirken, aber ihren "Höhepunkt" erfuh die Auf-  
führung dadurch, dass nicht etwa Schauspieler auf der Bühne standen, son-  
dern die überlebenden Soldaten der Schlacht selbst<sup>50</sup>.

Die Reaktion von Kraus auf diesen Bericht ist selbst für seine Verhält-  
nisse ungewöhnlich heftig. Sie beginnt mit folgenden Sätzen: «Das hat sich  
am 28. April 1916 in Wien zugetragen. Gebt den Tag zurück; es kann nicht  
wahr sein! Es muß meine Erfindung sein, meine Übertreibung, mein unse-  
liger Hang, überall Spitzen zu sehen und die Luftlinie zu ziehen zwischen  
Aufgang und Niedergang» (F 462-471, 2). Im Zentrum seiner Kritik steht  
das Verhältnis von Schrift und Aktion unter den Bedingungen des Krieges.  
Weiter heißt es:

Der Witz, daß mit der Schlacht gewartet werde, bis der Ganghofer  
kommt, ist nicht mehr neu; er ist tägliche Wahrheit, die unerbittlichste,  
die die Welt ihrer leidenden Menschheit antun konnte. Aber nun wäre  
noch mehr geschehen: Der Reporter sitzt wieder wie einst im Parterre,  
die Front ist auf die Bühne gekommen, die Helden treten auf. [...] Nun  
hat der Krieg noch den Schauplatz gewechselt, der Berg ist zum Prophe-  
ten gekommen, und der Theaterkritiker selbst schreibt den Schlacht-  
bericht. Das übervolle Haus jubelte den Helden begeistert zu, die  
stramm salutierend dankten. (F 462-471, 6)

Die Verwandlung von Druckerschwärze in Blut ist also nur die eine Seite  
der «schwarzen Magie»; noch unheimlicher erscheint die Rückverwandlung  
von Blut in Druckerschwärze. In dem "Frontbericht", den die Zeitung über  
ein simuliertes Kriegsgeschehen abdruckt, das die Akteure der faktischen  
Kriegshandlung in einem Theaterstück auf die Bühne bringt, wird die krie-  
gerische Aktion durch die Permanenz der Schrift nahezu vollständig aufge-  
hoben. Der "Blutkreislauf" der Druckerschwärze ist geschlossen und ins Un-  
endliche reproduzierbar; die (blutigen) Ereignisse hingegen erscheinen nur  
noch als mediale Repräsentationen, denen man nicht mit Entsetzen, son-  
dern mit Applaus begegnen kann. In dem Bericht darüber löscht die publi-  
zistische Schriftkommunikation die Ereignisse, die sie selbst provoziert hat,  
durch ihre eigene Medialität wieder aus; und zwar unbeschadet der Tatsa-  
che, dass sie jenseits der Schrift stattgefunden haben. Das vergossene Blut  
wird der Aufmerksamkeit entzogen. Was bleibt, ist die Druckerschwärze,  
die den Schriftdiskurs gegen seine eigenen Transgressionen imprägniert.

---

<sup>50</sup> Dass das Kriegsgeschehen auf kognitiver Ebene seit je dem Wahrnehmungsdisposi-  
tiv des Theaters, und dann des Kinos, verpflichtet gewesen sei, ist die These von Paul Virilio:  
Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung. München und Wien 1986, bes. S. 85-87.

Einer ähnlich gelagerten schriftmedialen Logik folgt freilich auch der eingangs zitierte Rechenschaftsbericht von Kraus' erstem *Fackel*-Quartal. Er durfte sich also aus mehr als einem Grund von dem Bericht über die Vorstellung im Bürgertheater angesprochen fühlen:

Nein! Nein! Nein! Es kann nicht sein! Gebt den Tag zurück! Es war mein Geburtstag. Ich trat mit diesem Tag ins letzte Aufgebot, bin schon 42 Jahre. Wer weiß, vielleicht liege ich noch als Held auf der Bühne des Kriegertheaters, dem Schlachtfeld des Bürgertheaters. Aber ich werde es nicht beschreiben. Denn das kann ich nicht. Ich werde mittun, denn das will ich, wenn alle müssen, die es nicht beschreiben können. Es ist uns allen unbeschreiblich. (F 462-471, 6f.)

Zwei Aspekte gilt es hervorzuheben, die miteinander zusammenhängen. So beharrt Kraus aufgrund der prekären Abgrenzung von Schrift und Aktion in der Kriegspublizistik sowie den damit verbundenen massiven ethischen Problemen auf einer strikten Trennung beider. Tat und Beschreiben, Aktion und Schrift sollen kategorial voneinander geschieden bleiben<sup>51</sup>. Nur unter dieser Bedingung könne nicht die eine als Substitut der anderen in Betracht kommen. Dieser, wenn man so will, "mediale Fundamentalismus" durchzieht Kraus' Schriften von Anfang an, wobei er dem jeweiligen Medium eine essentielle Substantialität unterstellt, welche später Marshall McLuhan zu einer genuinen Medientheorie ausbauen wird, die vor allem nach der materialen Eigenlogik von Vermittlungsinstanzen und -apparaten fragen wird<sup>52</sup>. In der Weltkriegspublizistik von Kraus spielt die Trennung von Sprechen und Handeln jedenfalls eine zentrale Rolle. So heißt es in seiner ersten, programmatisch zu verstehenden Stellungnahme zum Weltkrieg *In dieser großen Zeit*, welche im Dezember 1914 als Sondernummer der *Fackel* veröffentlicht wurde:

Zu tief sitzt mir die Ehrfurcht vor der Unabänderlichkeit, Subordination der Sprache vor dem Unglück. In den Reichen der Phantasie-

---

<sup>51</sup> In der Figur des sogenannten "Schreibtischtäters", auf die Kraus in seinen Weltkriegstexten immer wieder prototypisch anspielt, wird deutlich, dass damit zugleich ein fundamentales ethisches Problem moderner Gesellschaften berührt ist; vgl. dazu den "klassischen" Text von Hannah Arendt: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen* [1964]. München und Zürich 2011, bes. S. 231-235.

<sup>52</sup> Vgl. das bekannte Buch von Marshall McLuhan: *The Gutenberg galaxy. The making of typographic man*. London 1962, das um die Frage kreist: «Does the interiorization of media such as letters alter the ratio among our senses and change mental processes?» (S. 24).

armut, wo der Mensch an seelischer Hungersnot stirbt, ohne den seelischen Hunger zu spüren, wo Federn in Blut tauchen und Schwerter in Tinte, muß das, was nicht gedacht wird, getan werden, aber ist das, was nur gedacht wird, unaussprechlich. (F 404, 1f.)

Gerade weil Kraus durch seine eigene Textproduktion die Transgressionslogik polemischen Schreibens nur allzu bekannt gewesen war, beharrte er im Angesicht des Weltkrieges und des Geschehens an der „publizistischen Heimatfront“ entschieden auf ihrer Trennung. Nur durch die Einhegung der Schrift, so seine Hoffnung, ließen sich auch die kriegerischen Aktionen einhegen. Da das Gegenteil geschah, machte er am Ende des Krieges in erster Linie die Publizisten und Literaten für das Sterben an der Front verantwortlich, die «durch ihre Literatur [...] weit mehr Tod verbreitet haben als sie je durch ihre Taten vermocht hätten», indem sie «mit ihrer Feder andern zu Unternehmungen Mut machten, vor denen sie sich mit Recht gescheut haben» (F 474-483, 158).

Diese Forderung einer Trennung von Schrift und Aktion kollidiert allerdings in gewisser Weise mit Kraus' eigener Textproduktion. Schließlich hing er demselben Glauben an die «schwarze Magie» an, insofern er mit seinen Texten zum Ersten Weltkrieg die Absicht verfolgte, dass auch seine Schrift sich in eine Tat verwandeln ließe, und zwar in eine, die das Blutvergießen stoppen könne. Auch bezog die *Fackel* von ihrer ersten Nummer an ihre Wirkung wesentlich aus eben jener unscharfen Trennung von Schrift und Aktion, wie sie sich in Kraus' Rechenschaftsbericht vom Juni 1899 artikuliert<sup>53</sup>. Zudem irritiert seine Forderung vor dem Hintergrund der veränderten medialen Präsentation seiner Texte seit dem Ersten Weltkrieg. Unter anderem aufgrund von Zensurmaßnahmen setzte er seine bereits vor dem Krieg begonnenen öffentlichen Vorträge, die für die Zeitgenossen beinahe die Form von „Aktionskunst“ annahmen, nun verstärkt fort<sup>54</sup>. In diesen

<sup>53</sup> Vgl. oben, Kap. 1.

<sup>54</sup> Vgl. die gesammelten zeitgenössischen Pressestimmen in der bibliophilen Ausgabe: Karl Kraus als Vorleser. Faksimile-Edition einer Schrift, die Karl Kraus nie ausgegeben hat. Mit einem Nachwort «Geschriebene Schauspielkunst». Hrsg. von Leo A. Lensing. Warmbronn 2007, worin sich unter anderem folgende Einschätzung der Wiener *Reichspost* vom 15. März 1912 findet: «Der Vorleser Kraus nun ist der Vollender des Autors Kraus» (ebd., [S. 16]). – Zu dem für die sogenannte „Aktionskunst“ charakteristischen «funktionalen Zusammenhang von Direktheit, Unmittelbarkeit und Totalisierung», der auch während Kraus' Lesungen seine Wirkung entfaltet haben dürfte, vgl. das gleichnamige Kapitel bei Oliver Jahraus: Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins. München 2001, S. 292-299.

Vorlesungen wurde die Grenze von Schrift und Aktion konsequent performativ unterlaufen; ihr Ziel war augenscheinlich die Initiation sozialer bzw. politischer Handlungen, wie das Elias Canetti in seinen Erinnerungen lebhaft geschildert hat<sup>55</sup>. Insofern blieb Kraus' ausgesprochen kritische Weltkriegspublizistik dem Dilemma verhaftet, unter denselben medialen und handlungslogischen Voraussetzungen zu stehen wie jene Schriftproduktion, gegen die Kraus selbst polemisierte.

Ein weiterer wichtiger Punkt an dem Text über die Aufführung im Wiener Bürgertheater ist die Personalisierung des Geschehens. Das "Persönlichwerden" kann als ein typisches Merkmal der Polemik gelten und ist ihr oft genug zum Vorwurf gemacht worden<sup>56</sup>. Allerdings bezieht sich das nahezu ausschließlich auf das «polemische Objekt», dem persönliche statt sachliche Argumente vorgehalten werden. In der Nachfolge von Rousseau und Nietzsche personalisiert Kraus gleichfalls das «polemische Subjekt» in extremem Maße und mit weitreichenden Konsequenzen<sup>57</sup>. Denn was an seiner Polemik gegen den Theaterbericht fast noch mehr als das zweifelhafte Geschehen auf der Bühne befremdet, ist der ostentative Hinweis auf seinen Geburtstag: «Nein! Nein! Nein! Es kann nicht sein! Gebt den Tag zurück! Es war mein Geburtstag. Ich trat mit diesem Tag ins letzte Aufgebot, bin schon 42 Jahre» (F 462-471, 6f.). Weil das Geschehen an diesem Tag stattgefunden hat, kann Kraus es als persönliche Beleidigung auffassen. Und weil der Text mit diesem "Argument" schließt, wird auf diese Weise das definitive Urteil über das berichtete Geschehen gesprochen.

Man darf sich fragen, was damit bezweckt werden soll. Indem er die eigene Person als argumentative Klimax einsetzt, erreicht Kraus eine Unhintergebarkeit und Irreduzibilität seiner Polemik. Denn dieses "Argument" lässt sich nicht mehr diskursiv einholen; will man es angreifen oder gar entkräften, so muss man den Schreiber des polemischen Textes als Person an-

---

<sup>55</sup> Vgl. unten, Kap. 5.

<sup>56</sup> Jedoch immer nur mit Bezug auf die gegnerische Position; vgl. als für Kraus zeitgenössische Quelle Karl Otto Erdmann: Die Kunst recht zu behalten. Methoden und Kunstgriffe des Streitens. In: ders.: Die Kunst recht zu behalten. Methoden und Kunstgriffe des Streitens und andere Aufsätze. 2. Auflage. Leipzig 1924, S. 34-145, hier S. 44-46. Zu den rhetorischen Voraussetzungen dieser Figur vgl. Dieckmann: Streiten über das Streiten (wie Anm. 6), S. 63-76.

<sup>57</sup> Im Fall Nietzsches geht das bis zur Abschaffung des polemischen Schreibers selbst; vgl. Friedrich Kittler: Wie man abschafft, wovon man spricht. Der Autor von "Ecce homo". In: Jacques Derrida / ders.: Nietzsche – Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht. Berlin 2000, S. 65-99, bes. S. 93-95.

greifen und in seiner kreatürlichen Existenz, die 42 Jahre vor dem Tag der Aufführung ihren Anfang genommen hat, auslöschen.

Wie bereits bei dem Rechenschaftsbericht in der *Fackel* von 1899 wird hier eine personale Interaktionslogik eingeführt, welche eine Reaktion in Schriftform weitgehend ausschließt. Was soll man sinnvollerweise auf den Vorwurf antworten, das Gegenüber habe an diesem Tag Geburtstag? Damit ist aber auch die äußerste Transgressionsstufe einer Polemik erreicht, in der die Schriftkommunikation beinahe vollständig dispensiert wird und stattdessen die physische Existenz zum Tragen kommt. Indem Kraus selbst das noch in einer alogischen Übertreibungsfigur – die Kontingenz des Datums wird als zwingende Notwendigkeit dargestellt – in die Schriftkommunikation eines polemischen Textes integriert, führt er die Polemik in eine kaum noch vermittelbare Aporie, deren ästhetische Wirkung zweifelsohne enorm ist, die zugleich aber eine radikale Handlungsoption beinhaltet, die nicht mehr Argumente, sondern Personen negiert. Kündigte die erste *Fackel* noch an, «was wir umbringen» (F 1, 1), so müsste diese Ankündigung nun lauten: “wen wir umbringen”<sup>58</sup>.

Insofern wirkt es beinahe hellseherisch, dass ausgerechnet dieser, im Hinblick auf das Kriegsgeschehen nicht besonders provokante Text der Zensur zum Opfer gefallen ist. Ursprünglich sollte er in der *Fackel* vom 15. Juni 1916 erscheinen. Dort aber blieben, ein einmaliger Vorgang, die ersten sieben Seiten leer (F 426-430, 1-7)<sup>59</sup>. Das sollte vermutlich – ausgerechnet analog zu Textverfahren Heines<sup>60</sup> – den Eingriff der Zensur dokumentieren; umso mehr, da der inkriminierte Text auf der Titelseite nach wie vor angegeben war. Ausgerechnet dieser Akt der Zensur wies damit jedoch

<sup>58</sup> Über den «Unmensch» Kraus schreibt Walter Benjamin, sein Ziel liege wie beim antiken Mysterium der Satire «im Verspeisen des Gegners». Benjamin: Karl Kraus (wie Anm. 23), S. 149. Zu Kraus' Kritikern vgl. die Textsammlung: Die Belagerung der Urteilsmauer. Karl Kraus im Zerrspiegel seiner Feinde. Hrsg. von Franz Schuh und Juliane Vogel. Wien 1986.

<sup>59</sup> Der Text erschien dann in der *Fackel* vom 9. Oktober 1917 (F 462-471, 1-7), und zwar als Übernahme aus den Sitzungsprotokollen im Wiener Abgeordnetenhaus, wo am 26. Juni 1917 eine parlamentarische Anfrage zu der Beschlagnahmung des Artikels eingereicht worden war; vgl. Stenographisches Protokoll. Haus der Abgeordneten. XXII. Session. 10. Sitzung. Dienstag, den 26. Juni 1917, S. 834-839: «Anfrage des Abgeordneten Reifmüller und Genossen an den Herrn Justizminister» [abrufbar über die Datenbank ALEX. *Historische Rechts- und Gesetzestexte online* der Österreichischen Nationalbibliothek: alex.onb.ac.at]. Eine Antwort des Ministers ist nicht protokolliert.

<sup>60</sup> Vgl. das berühmte “Zensoren-Kapitel” (XII) in: Heinrich Heine: Ideen. Das Buch Le Grand [1826]. In: ders.: Sämtliche Schriften. Hrsg. von Klaus Briegleb. 3., durchgesehene Auflage. München 1996. Bd. 2, S. 245-308, hier S. 283.

auch einen möglichen Ausweg aus dem ewigen Kreislauf von Drucker-schwärze und Blut: in Gestalt weißer, unbedruckter Zeitschriftenseiten. Der administrative Eingriff erscheint so auf inkompatible Weise einem Text gegenüber angemessen, der seinerseits auf eine Reaktion außerhalb der Schriftkommunikation hinarbeitet und den Autor mit seiner Physis als Letztinstanz ins Zentrum der Argumentation stellt. Mit der Tilgung der Schrift wird *nolens volens* auch ihr Verfasser "ausgelöscht", der seinen Geburtstag gegen die Kriegsverherrlichung ins Feld geführt hat. Dass es sich dabei um den einzigen längeren Text von Kraus handelt, der im Ersten Weltkrieg zensuriert worden ist, macht den Vorgang umso brisanter. Falls je Kraus' Bonmot eine gewisse Berechtigung hatte, dass «Satiren, die der Zensor versteht, mit Recht verboten [werden]» (F 309/310, 40), so hier<sup>61</sup>. Schließlich ist mit dieser ganz auf die physische Existenz von polemischem Subjekt und Objekt gegründeten Argumentation eine publizistische Rhetorik freigesetzt, die infolge der politischen Ereignisse während und nach dem Ersten Weltkrieg eine unheilvolle Radikalisierung erfahren sollte.

##### *5. Aktion und Verstummen – Politische Rhetorik in der Zwischenkriegszeit*

Im Juli 1922 wurde der Berliner Publizist und Kraus-Widersacher Maximilian Harden, der eigentlich Felix Ernst Witkowski hieß, von rechtsradikalen Attentätern bei einem Anschlag schwer verletzt. Nie wieder vollständig genesen, starb er fünf Jahre später, im Oktober 1927, im Verlauf einer schweren Krankheit. In einem Nachruf auf ihn heißt es: «Maximilian Harden ist durch eine Lungenentzündung hingerichtet worden [...]. Wir bedauern an dem Tode dieses Mannes nur, daß er uns die Möglichkeit genommen hat, auf unsere Art mit Isidor Witkowski abzurechnen»<sup>62</sup>.

Diese Worte stammen nicht von Karl Kraus, sondern von Joseph Goebbels. Die methodische Nähe ist jedoch unübersehbar. Zum einen wird die polemische Transgression von Schrift in Aktion als bewusste Gewaltandrohung eingesetzt. Zum anderen benutzt Goebbels eines der beliebtesten Mittel von Kraus: die tendenziöse, auch ethnisch motivierte Namensgebung

---

<sup>61</sup> Anlass dürften vermutlich eher die vermeintliche Schmähung von Kriegsteilnehmern und die Angst vor einer "Zersetzung der Heimatfront" gewesen sein; vgl. dazu Michal Jeismann: Art. Propaganda. In: Enzyklopädie Erster Weltkrieg. Hrsg. von Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumeich und Irina Renz. 2., durchgesehene Auflage. Paderborn u.a. 2004, S. 198-209, S. 206f.

<sup>62</sup> Zitiert nach Ludwig Rohner: Die literarische Streitschrift. Themen, Motive, Formen. Wiesbaden 1987, S. 106.

zur Decouvrierung des Gegners<sup>63</sup>. In diesem Fall, um die jüdische Herkunft Hardens zu unterstreichen. Kraus selbst hatte Harden bereits im Jahr 1907 für «erledigt» erklärt: *Maximilian Harden. Eine Erledigung* war eine Sondernummer der *Fackel* überschrieben, in der Kraus mit dem Berliner Konkurrenten und früheren Weggefährten abrechnete. Gleich zu Beginn nennt Kraus als Ziel dieser Veröffentlichung: «Nicht Wanzen zu töten, aber den Glauben an die Nützlichkeit der Wanzen zu vertilgen ist meine Sache» (F 234-235, 1). Zwar wird hier noch ein Unterschied zwischen der realen physischen Gewalt und einer Schriftgewalt gemacht, die auf Meinungsbildung beruht. Aber indem Kraus Harden mit einer Wanze gleichsetzt, bedient er bereits jene enthumanisierende “Schädlingsmetapher”, mit der dann die Nationalsozialisten die Vernichtung ganzer Bevölkerungsgruppen ins Werk setzen sollten<sup>64</sup>.

Die angekündigte «Erledigung» Hardens sollte also keineswegs nur metaphorisch verstanden werden. Elias Canetti erinnert sich an die Wirkung, die Kraus’ Angriffe insbesondere bei dessen öffentlichen Vorträgen ausübten: «Jedes Urteil ward auf der Stelle vollstreckt. Einmal ausgesprochen, war es unwiderruflich. Wir alle erlebten die Hinrichtung»<sup>65</sup>. Wie zur Bestätigung dieser performativen Logik konnte Kraus in seiner Auseinandersetzung mit dem anderen großen Berliner Kritiker Alfred Kerr schreiben: «Es ist mein Verhängnis, daß mir Leute, die ich umbringen will, unter der Hand sterben»<sup>66</sup>.

Man wird zugeben müssen, daß dieses Zitat nicht sehr weit entfernt ist von den höhnischen Worten, die Goebbels Maximilian Harden hinterher rief. Nicht zufällig sah sich Kraus nach dem Überfall auf Harden zu einer Rechtfertigung gezwungen, da völkische und antisemitische Blätter unter anderem mit Zitaten aus seinen eigenen Schriften gegen Harden mobil gemacht hatten:

---

<sup>63</sup> Bei Kraus allerdings gegen deutschnationale Tendenzen, so etwa die Auflistung «deutscher» Festtagsteilnehmer mit durchweg slawischen Namen (F 9, 11). – Zur Theoretisierung eines solchen «Kriegs der Eigennamen» vgl. auch Derrida: *Grammatologie* (wie Anm. 49), S. 187-207.

<sup>64</sup> Vgl. unter dem Stichwort “Schädlings”: Cornelia Schmitz-Berning: *Vokabular des Nationalsozialismus*. 2., durchgesehene und überarbeitete Auflage. Berlin 2007, S. 554-558.

<sup>65</sup> Elias Canetti: *Karl Kraus, Schule des Widerstands* [1965]. In: ders.: *Zwiesprache. Texte 1931-1976*. Berlin 1980, S. 424-435, hier S. 426.

<sup>66</sup> Zitiert nach Elias Canetti: *Der Neue Karl Kraus*. Vortrag, gehalten in der Berliner Akademie der Künste [1974]. In: ebd., S. 630-654, hier S. 631. Dort auch, mit weiteren Beispielen, Canettis Kritik an dieser Vernichtungsrhetorik.



Ich kann mich nur mit Verachtung gegen die Ehre wehren, die die publizistische Vertretung des Gezüchts von Hakenkreuzottern mir antut, indem sie gerade bei dieser Gelegenheit meinen Nachweis verbreitet, daß der Mann, gegen den eine Niedertracht verübt worden ist, ein verdrießlicher Stilist sei. (F 601-607, 41)

Was Kraus hier überrascht zurückweist, nämlich die Indienstnahme seiner Polemik durch eine radikale politische Rhetorik, sieht Walter Benjamin hingegen als zwangsläufige Entwicklung dieser Art polemischen Schreibens:

Freilich hätte man die «Fackel» schon von der ersten Nummer an Wort für Wort buchstäblich verstehen müssen, um abzusehen, daß diese ästhetizistisch ausgerichtete Publizistik, ohne ein einziges ihrer Motive zu opfern, ein einziges zu gewinnen, die politische Prosa von 1930 zu werden bestimmt war.<sup>67</sup>

Benjamin zeichnet hier eine Transgressionsbewegung nach, die in der rhetorischen Logik der *Fackel* «von der ersten Nummer an» präsent gewesen sei. Darum kann, was dort noch als literarische Kommunikation im Sinn einer monologisch konzipierten Autorinstanz erscheinen mochte, durch die Zeitläufte zunehmend aus dieser Kommunikation herausgelöst und in das radikale politische Schrifttum als Ausdruck agonaler Weltanschauungen transferiert werden. Damit einher geht eine Überschreitung des ästhetischen – von Benjamin sogar «ästhetizistisch» genannten – Raumes hin auf das Feld des Politischen, auf dem in den späten zwanziger und frühen dreißiger Jahren fundamentale Konflikte auch mit physischer Gewalt ausgetragen wurden<sup>68</sup>.

Insofern sollte Kraus eigener Aussage, er sei «kein politischer Schriftsteller» (F 234-235, 5), die er ausgerechnet in der Auseinandersetzung mit Harden 1907 niederschrieb, mit Skepsis begegnet werden. Der französische Philosoph Lucien Goldmann betont im Gegenteil gerade das eminent Politische an Kraus' Polemik, das sich nicht zuletzt deren pragmatischer Situierung in konkreten (medialen) Auseinandersetzungen verdanke:

[S]i Kraus s'est plus ou moins désintéressé de la politique en tant que technique de gouvernement, il a néanmoins, dans son domaine propre qui était celui de la culture, clairement vu les implications et les suppositions politiques de tous les phénomènes qu'il combattait. Kraus

---

<sup>67</sup> Benjamin: Karl Kraus (wie Anm. 23), S. 150.

<sup>68</sup> Vgl. Dirk Schumann: Politische Gewalt in der Weimarer Republik 1918-1933. Kampf um die Straße und Furcht vor dem Bürgerkrieg. Essen 2001, bes. S. 306-333 (zur «Eskalation der Gewalt» in den Jahren 1930/31).

n'était sans doute pas un politicien, il serait cependant difficile d'en faire un écrivain apolitique.<sup>69</sup>

Inwiefern die polemische Schriftkommunikation mehr und mehr hinter die politische Aktion, die sie provoziert hat, zurück tritt, zeigt exemplarisch Kraus' berühmte Formulierung: «Mir fällt zu Hitler nichts ein»<sup>70</sup>. Dieser erste Satz der *Dritten Walpurgisnacht* ist auch das Eingeständnis eines persönlichen Scheiterns; zumindest des Zweifels an der eigenen Methode und deren Wirksamkeit: «Ist denn, was hier dem Geist geschah, noch Sache des Geistes? Liegt nicht das Ereignishafte, das Erstmalige, in der Stellung, die das Ereignis zum Geist nimmt: anfechtend, wo es unanfechtbar bleibt? Ist nicht, was ihn entwaffnet, mehr das Wesen als die Gefahr?»<sup>71</sup>.

Was Kraus am Nationalsozialismus erkennt, ist dessen auf purer Aktion beruhende Ereignishaftigkeit. Hier wird die Sprache nicht mehr als Verschleierung von Interessen benutzt und kann daher auch nicht mehr durch polemische Mittel als interessegeleitet decouviert werden. Vielmehr sind diese politischen Aktionen in einem Jenseits des Geistes – und damit auch in einem Jenseits der Schrift als dem Medium reflexiven Sprechens – angesiedelt, das erschreckend unanfechtbar für den polemischen Literaten Kraus bleibt. Hier muss nichts enthüllt werden: Die brutale Gewalt tritt offen zu Tage, und sie bedient sich einer Sprache, die selbst nichts als Gewalt ist<sup>72</sup> und ihre eigene Transgression in der Aktion fast zwingend nach sich zieht. Helmut Arntzen bemerkt in diesem Zusammenhang, dass bei Hitler «wirklich die Rede die Tat ersetzte, insofern in ihr der Totschlag immer schon vorweggenommen war»<sup>73</sup>. Gerade darum, so Arntzen weiter, habe sich in der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in der *Dritten Walpurgisnacht* Kraus' Methode noch einmal bewährt. Schließlich sei die physische Gewalt als politisches Herrschafts- und Kontrollinstrument nur die Fortführung der Phrase als “Totschlagargument” mit ihren eigenen Mitteln: «Dieser Weg von der Sprache zur Phrase und von der Phrase zur Tat, die Totschlag ist, wird in diesem Buch [...] kenntlich gemacht»<sup>74</sup>.

<sup>69</sup> Lucien Goldmann: Un grand polémiste: Karl Kraus [1957]. In: ders.: Recherches dialectiques. Paris 1959, S. 229-238, hier S. 238.

<sup>70</sup> Karl Kraus: Werke 1: Die Dritte Walpurgisnacht [1933-36]. Hrsg. von Heinrich Fischer. München 1965, S. 9.

<sup>71</sup> Ebd., S. 10.

<sup>72</sup> Zur «Sprache der nackten Gewalt» vgl. aktuell Horst Dieter Schlosser: Sprache unter dem Hakenkreuz. Eine andere Geschichte des Nationalsozialismus. Köln 2013, S. 391-403.

<sup>73</sup> Helmut Arntzen: Presse, Phrasen, Totalitarismus (wie Anm. 29), S. 332.

<sup>74</sup> Ebd., S. 333.

Dieses Zitat beschreibt freilich eine Transgressionslogik, welche auch dem polemischen Schreiben von Kraus alles andere als fremd gewesen ist, da es auf ein Jenseits der Schrift hinarbeitet, in dem die Tat als einzig angemessene "Re-Aktion" gelten kann, und das den handlungspragmatischen Horizont dieses Schreibens bildet. Darauf spielt Kraus selbst in seiner Rechtfertigung vom Juli 1934 an, in der er erklärt, *[w]arum die Fackel nicht erscheint*: «Doch statt dessen auf Polemik dringen, das könnte einer Gedankenarmut entsprechen, die unter Umständen an eine Roheit streift, die der innersten Beziehung zum Übel nicht entbehrt» (F890-905, 7).

Dieses Dilemma einer «innersten Beziehung zum Übel», das aus der Logik seines eigenen polemischen Schreibens resultiert, kennzeichnet die letzten Endes zwiespältige Haltung von Kraus gegenüber dem Nationalsozialismus. Denn eine transgressive Polemik, die auf physische Reaktionen abzielt und damit «an eine Roheit streift», arbeitet einer politischen Handlungslogik vor, bei der die Aktion vollständig an die Stelle der Schrift treten und sie als überflüssig erscheinen lassen kann<sup>75</sup>. In diesem Sinn hat Joseph Goebbels ein Funktionsprinzip des nationalsozialistischen Staates entworfen, das auf schriftbasierte Vermittlungsinstanzen verzichtet, weil es auf durchorganisierten Interaktionsverhältnissen beruht, die ihren Ausgang beim «Charisma» des "Führers" nehmen<sup>76</sup>:

Die engsten Mitarbeiter des Führers schauen auf *ihn* und finden in *seinem* Gesicht Kraft und Stärke und Zuversicht. Und deren Mitarbeiter schauen wieder auf *sie* und deren Mitarbeiter wieder auf *sie*, – und so wird auch auf *Sie* irgend jemand schauen. Auf den *Gauleiter* schauen die *Kreisleiter*, auf die *Kreisleiter* schauen die *Ortsgruppenleiter*, auf die *Ortsgruppenleiter* schauen die Blockwarte und die *Zellenobmänner*, und auf die *Zellenobmänner* schauen die *Parteigenossen*, – und auf die *Parteigenossen* schaut das Volk.<sup>77</sup>

Mit diesem Apriori der Interaktion, in dem die Aktion als pure Gewalt je-

---

<sup>75</sup> Vgl. Johannes Volmert: Politische Rhetorik im Nationalsozialismus. In: Sprache im Faschismus. Hrsg. von Konrad Ehlich. Frankfurt am Main 1989, S. 137-161, hier S. 157f.

<sup>76</sup> Das von Max Weber entwickelte Modell einer "charismatischen Herrschaft" legt Ian Kershaw bekanntermaßen seiner Hitlerbiographie zugrunde und spricht in diesem Zusammenhang von der «in hohem Maße personalisierten Macht» Hitlers; Ian Kershaw: Hitler. Bd. 1: 1889-1936. Stuttgart 1998, S. 24.

<sup>77</sup> Joseph Goebbels: Rede zur «Kundgebung der wartheländischen und der aus dem Baltikum und aus Wolhynien rückgeführten Volksdeutschen», Posen 19. Januar 1940. In: Goebbels-Reden. 2 Bde. Hrsg. von Helmut Heiber. Düsseldorf 1972. Bd. 2: 1939-1945, S. 7-14 (Nr. 2), hier S. 12f.

derzeit und überall auftreten kann, ist einer Polemik, die auf Sprachhandlungen reagiert und sie in eine, auf der Schriftkommunikation basierende Handlungslogik überführt, von Anfang an jeder Gegenstand genommen<sup>78</sup>. Vor diesem Horizont erscheint es wenn nicht unmöglich, so doch sinnlos, die Transgression der polemischen Schrift zu provozieren, um sie dann in ihrem Niederschreiben selbst wieder einholen zu können. Die absolut gesetzte Transgression des polemischen Diskurses in der Gewalt bringt auch den Polemiker zum Schweigen.

---

<sup>78</sup> Irina Djasemy: Der «Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit». Kulturkritik bei Karl Kraus und Theodor W. Adorno. Würzburg 2002, S. 360: «Die strukturelle Gewaltförmigkeit eines Regimes, das auf den Schein vernünftiger Legitimation weitgehend verzichtet, betrachtet Kraus als das größte Problem seiner Kritik».



— 27 —

dauert so lange, bis glücklich eine Verspätung von 20 Minuten erreicht ist, die bis Wien nicht mehr eingebracht werden kann.

Ich frage nun: wie kommen die Passagiere I., II. und III. Classe dazu, Herrn v. Taussig und seiner Bequemlichkeit zuliebe verspätet in Wien anzukommen?

Zu dieser Beschwerde erlaubt sich der Herausgeber zu bemerken, dass es sehr betäubend ist, wenn das Einstellen der Untersuchungen gegen Herrn v. Taussig rascher vor sich geht, als das Einstellen seiner Salonwagen. Der Verfasser obenstehender Zellen ist ein bekannter Staatsanwalt, der für alle Fälle mitföhrt und sich angesichts der Unnahbarkeit des Herrn v. Taussig darauf beschränken will, ihn wegen Zugverspätung zu belangen.

. . . . .

Rechenschaftsbericht.

Mit diesem Hefjeschließt das I. Quartal der ‚Fackel‘.

Anonyme Schmähbriefe . . . . .	236
Drohbriefe . . . . .	83
Ueberfälle . . . . .	1

Am 13. Mai schrieb ein »beliebter Plauderer«, Mitglied der »Concordia« oder dgl., in edler Auffassung des kritischen Berufs die Worte nieder: »Zum Satiriker und Pamphletisten gehört eine sehr robuste Constitution, und Herr Kraus wird seine Schreibweise etwas ändern müssen, wenn er Wert darauf legt, das erste Quartal seiner ‚Fackel‘ zu erleben.«

30. Juni, 12 Uhr Nachts: Im Befinden des Herausgebers ist keine Veränderung eingetreten. \*)

\*) »Warten wir das zweite Quartal ab!« Anm. der »Concordia«.

ANTWORTEN DES HERAUSGEBERS.

Fri. Niemand. Ihr Miniaturpapierkorb kam zu spät. Sie scheinen von den Dimensionen, die jene einseitige Correspondenz angenommen, doch keine rechte Vorstellung zu haben. Jedenfalls danke ich verbindlichst, auch für das Gedicht, das mir leider an einigen Stellen — was soll der »Onkel«? — unverständlich blieb.

Lady Mischief in Velden. Ob Fri. Niemand nicht ein männliches Wesen ist? Die »Definition des Jours« war doch kein Beweis, so wenig

*Die Fackel.* Titelseite der Ausgabe Nr. 9, Ende Juni 1899 und der «Rechenschaftsbericht» auf Seite 27.

\* \* \*

Maurizio Pirro  
(Bari)

*Un Woyzeck sui fronti del Novecento  
«Eiche und Angora» di Martin Walser*

*Abstract*

Martin Walser's play *Eiche und Angora* (1962) deals with the persistence of totalitarianism-oriented mental structures after the Second World War and the collapse of the Nazi regime. Walser represents political history as strongly opposed to the private sphere of ordinary people. Adjustment to the post-war situation of the *Bundesrepublik* and continuity with the historical past are seen by Walser as equivalent forms of self-defense against the inhuman attitude of political power.

*Eiche und Angora* è la seconda opera teatrale di Martin Walser, dopo l'esordio come drammaturgo con il pezzo intitolato *Der Abstecher* (prima rappresentazione nel novembre 1961 ai Kammerspiele di Monaco). L'opera va in scena allo Schiller-Theater di Berlino nel settembre del 1962 e poi, in una versione ulteriore, nel maggio 1963 allo Schauspielhaus di Zurigo<sup>1</sup>. *Eiche und Angora*, che più avanti Walser integra con il sottotitolo *Deutsche Chronik I* (adombrando un progetto di lungo respiro che in realtà si realizzerà solo in parte e in modo discontinuo<sup>2</sup>), si pone in relazione con la "questione

---

<sup>1</sup> La prima versione si differenzia dalla successiva soprattutto per la presenza di un personaggio, l'ebreo Josef Woizele, che nella rielaborazione del pezzo viene completamente espunto. È inoltre evidente, nel passaggio da una stesura all'altra, lo sforzo di concentrare l'esposizione drammatica sulle vicende del protagonista, Alois Grübel. Il testo originario si legge nel fascicolo della rivista *Theater heute* apparso nel novembre 1962 (pp. I-XX). La versione definitiva di *Eiche und Angora* è in Martin Walser: *Werke in zwölf Bänden*, hrsg. von Helmuth Kiesel unter Mitwirkung von Frank Barsch. Frankfurt am Main 1997, vol. IX: *Stücke*, pp. 121-189. Di qui in poi mi riferisco a questa edizione con l'abbreviazione EA, seguita dal numero della pagina da cui proviene la citazione.

<sup>2</sup> Walser apporrà il medesimo sottotitolo a *Der schwarze Schwan* (prima rappresentazione nell'ottobre 1964 al Württembergisches Staatstheater di Stoccarda) e, trent'anni dopo, a *Kaschmir in Parching* (prima rappresentazione nel marzo 1997 al Badisches Staatstheater di

tedesca” – così come essa si delineava all’indomani della Seconda guerra mondiale e nel contesto specifico della Germania occidentale – lungo almeno tre livelli di lettura. Innanzi tutto il dramma tematizza direttamente, attraverso il filtro di una piccola comunità di individui sfuggiti per un singolare intreccio di circostanze alla carneficina della guerra e alle prese, negli anni della ricostruzione, con l’allestimento di un locale turistico sulla collina nella quale avevano trascorso le fasi finali del conflitto, la sequenza di avvenimenti che travagliano l’esistenza collettiva in Germania alla conclusione della guerra e nel periodo immediatamente successivo. Ciò accade, è chiaro, in una forma marcatamente simbolica<sup>3</sup>, che aspira a mettere in scena il piano della storia sociale e politica – e siamo al secondo punto – mediante il riuso di alcuni testi fondamentali della tradizione drammaturgica nazionale. Nella costruzione dell’intreccio e nella conduzione stilistica del testo echeggiano in modo molto chiaro, innestandosi su un tessuto comunque fortemente condizionato dalla sintassi dell’assurdo così diffusa sulle scene europee del dopoguerra, tanto il teatro di Brecht quanto quello di Büchner. È visibile il tentativo di contrapporre all’ambito della prassi, come marcatore dell’identità nazionale e come strumento privilegiato di autorappresentazione collettiva, quello dell’eredità culturale. Questo succede secondo una linea conforme ai processi di rigenerazione del linguaggio estetico dall’inquinamento totalitario che negli anni Cinquanta hanno luogo in entrambi gli Stati tedeschi tramite la vera e propria reinvenzione di una genealogia congeniale, in un rapporto di stretta continuità con i “classici” disponibili a sostenere la formazione di un nuovo umanesimo. Da questa sostituzione di piani – ed è il terzo punto, quello veramente decisivo in *Eiche und Angora*, e sul quale si misura con nettezza l’intenzione ideologica dello scrittore – non deriva peraltro una semplice sovrapposizione tra modelli identitari preesistenti, ma finisce per prendere forma un modello alternativo, calibrato su quelli che a Walser appaiono bisogni persistenti di definizione comunitaria, radicati in

---

Karlsruhe). Come si ricava facilmente anche dalla distanza temporale che intercorre fra il secondo e il terzo pezzo, non si tratta in realtà di una trilogia organica, ma di una scelta editoriale intesa a suggerire l’esistenza di vaghi elementi di continuità da un capo all’altro dell’attività drammaturgica dell’autore.

<sup>3</sup> Werner Brändle (*Die dramatischen Stücke Martin Walsers. Variationen über das Elend des bürgerlichen Subjekts*. Stuttgart 1978) parla di una dimensione allegorica che Walser introdurrebbe consapevolmente nella scrittura drammatica. Il fine di tale procedimento sarebbe «einen allgemeinen Sachverhalt in ironischer, satirischer oder karikierender Weise einzukleiden und damit zu verfremden. Die Allegorisierung steht bei Walser im Dienst der komischen Gestaltung von aktuellen gesellschaftspolitischen Verhältnissen bzw. deren Überbauphänomenen» (p. 86).



una sorta di dimensione antropologica e primaria, comunque preesistente a quella dell'azione politica.

Negli ultimi giorni dell'aprile 1945 due individui avanzano a fatica in un bosco della Germania meridionale. Gorbach, il dirigente del partito nazista locale, ha stabilito di spostare la linea di difesa della cittadina di Brezgenburg dall'avanzata dell'esercito francese sulla sommità di una collina, in modo – così sostiene – da avere una panoramica più ampia sulle operazioni militari. Nel trasferimento al nuovo quartier generale, una casupola diroccata, lo accompagna Alois Grübel, un militante comunista che anni prima era stato recluso in un campo di concentramento per detenuti politici, e lì era stato “rieducato” alle dottrine del nazismo per opera del fanatico Schöck, un membro delle SS, e sottoposto a torture e maltrattamenti sotto la direzione di un medico, il dottor Zerlebeck, che conduceva esperimenti sulla possibilità di rigenerare la potenza sessuale in uomini soggetti alla castrazione<sup>4</sup>. Alois, abbandonato dalla moglie e ridotto dalla reclusione in uno stato di estrema labilità psichica, ha un unico desiderio: essere ammesso in un *Gesangsverein*, dove mettere alla prova la voce che gli si era formata in seguito alle pratiche subite nel lager<sup>5</sup>. Gorbach e Grübel, raggiunta la loro destinazione, si ritrovano insieme ad altri personaggi convenuti in cima alla collina apparentemente per organizzarvi la difesa della città, ma in realtà per sfuggire all'inevitabile presa della città stessa da parte degli Alleati. Nel grottesco idillio del bosco primaverile, individui costretti dalle circostanze della guerra a vestire abiti militari continuano a impartire ed eseguire ordini, a improvvisare corti marziali, a custodire prigionieri capitati fortunatamente nelle loro mani, a punire con il taglio dei capelli donne colpevoli di aver lordato la purezza della razza intrattenendo relazioni con uomini non ariani. Tutto

---

<sup>4</sup> Anthony Wayne inserisce i riferimenti al campo di prigionia che occorrono occasionalmente nelle parole di Alois tra gli elementi più riusciti del dramma. Si tratterebbe di «Verfremdungsmomente des höchsten Ranges, die beweisen, dass Dichtung über Auschwitz und nach Auschwitz möglich, ja nötig ist» (*Das Triviale – ästhetischer Naevus oder changierendes Geschmacksparadigma? Walsers Stücke der sechziger Jahre*, in: *Seelenarbeit an Deutschland. Martin Walser in Perspective*, ed. by Stuart Parkes and Fritz Wefelmeyer. Amsterdam-New York 2004, pp. 47-64, qui p. 60).

<sup>5</sup> Secondo Jürgen Schlunk (*A Fictional Response to Political Circumstance. Martin Walser's "The Rabbit Race"*, in: *Essays on Twentieth-Century German Drama and Theater. An American Reception 1977-1999*, ed. by Hellmut Hal Rennert. New York et al. 2004, pp. 254-260) il motivo del canto di Grübel, sistematicamente frustrato nella sua aspirazione a dispiegarsi liberamente, alluderebbe alla condizione dell'intellettuale e alle difficoltà opposte all'esercizio della sua capacità critica. In realtà Walser attribuisce al personaggio un'attitudine di segno completamente opposto, e cioè la passiva acquiescenza alla forza autoritaria del potere.

avviene in realtà con la chiara consapevolezza di star collaborando a una messinscena con l'obiettivo di guadagnare tempo in vista della conclusione oramai imminente della guerra.

Incerti se temere di più l'arrivo dei francesi, segnalati a pochi chilometri dalla città, o di una unità delle SS, dalla quale si attendono una ritorsione per la loro inattività, i personaggi elaborano improbabili piani di resistenza, affidandone l'illustrazione a un maestro di scuola infervorato dalla memoria delle Termopili, il quale con questa trovata, disegnando cioè l'immagine eroica di un manipolo di arditi sottoposti all'assalto di una forza soverchiante, riesce a farsi liberare dagli arresti ai quali era stato messo quando si era rifiutato di eseguire l'ordine di costruire una trincea, perché i primi scavi avevano portato alla superficie resti archeologici che avrebbero permesso di riscrivere la storia del popolamento di quella regione. Agli arresti è messo anche Grübel, che nel campo di prigionia aveva fondato un allevamento di conigli d'angora dal pelo delicatissimo e pregiato, la cui qualità il militare addetto alla sua "rieducazione" aveva elogiato argomentando che «dem Alois seine Angorhasen die sind so hoch über einem normalen Hasen wie der deutsche Mensch über dem Untermenschen», e ai quali aveva imposto che fossero conferiti nomi ebraici, poiché «wir [bringen] die Hasen ja um. Und die Wollen nehmen wir ihnen ab, also dienen sie uns»<sup>6</sup>. Nella prima delle tre «ricadute» («Rückfälle» è il termine adoperato da Walser) che segnano il ritmo dell'intreccio drammatico, Alois raggiunge la città e vende a prezzo d'occasione le pellicce che aveva accumulato nel suo magazzino, ottenendo con ciò l'effetto di accelerare la caduta di Brezgenburg, poiché gli abitanti, dopo averle lavate, issano le pellicce su delle aste in modo da asciugarle, e i francesi, credendole delle bandiere bianche sventolate in segno di resa, marciano risolutamente sulla città e se ne impadroniscono. Ritornato dagli altri e ignaro di tutto, Alois viene condannato a morte per tradimento e sta per essere ucciso (anche qui si moltiplicano gli espedienti volti a differire l'esecuzione della sentenza), ma riesce a salvarsi suggerendo a tutti il modo per sopravvivere indenni alla fine della guerra: ciascuno dovrà legarsi al tronco di un albero e dare la responsabilità ai francesi o alle SS a seconda che siano gli uni o gli altri i primi ad arrivare sulla collina. La prima parte si chiude a questo punto.

La seconda, che si svolge nel 1950, è incentrata su una nuova crisi di Alois, al quale nel frattempo è riuscito di farsi ammettere nel *Gesangsverein*. Sulla collina teatro degli avvenimenti passati, si sta scoprendo una lapide di ispirazione pacifista, intesa a celebrare la lungimiranza che aveva portato il

<sup>6</sup> EA, 135.

gruppo a consegnare la città senza comprometterla con iniziative di resistenza che avrebbero causato altra morte e altra distruzione. Invitato a commemorare gli eventi di cui era stato protagonista, Alois si lascia andare a una difesa dello spirito di corpo che lo aveva unito ai compagni e si ritrova ad adoperare il medesimo repertorio ideologico che negli anni della “rieducazione” gli aveva permesso di uscire dal campo di prigionia nel quale era entrato perché comunista: «Entschuldigen Sie, daß ich aufgeregt bin vor Freude. Ich sehe alles doppelt und dreifach, so gut geht es mir. Daß wir überhaupt durchgekommen sind und jetzt dastehen, wieder an Führers Geburtstag!». E ancora: «Der Unterscharführer Schöck hat gesagt: Alois, wer die Idee begriffen hat, der kommt durch. Und dann hat er zu den anderen gesagt: schaut den Alois an, ein einfacher Mensch, aber die Idee hat er begriffen»<sup>7</sup>. Dopo questa “ricaduta” Alois è ricoverato in una clinica psichiatrica gestita da personale cattolico, dove si libera dall’influenza del nazismo e accede a un’ulteriore forma di fanatismo, quello religioso.

Nel 1960 la terza e ultima scena: alla vigilia di un torneo tra due *Gesangsvereine*, in programma su quella stessa collina dove si erano svolti i fatti rappresentati in precedenza, e dove un ristorante panoramico ha ormai preso il posto della vecchia struttura, Alois apprende che gli verrà impedito di cantare, poiché l’ascolto della sua voce risveglierebbe in tutti i presenti la sgradevole memoria della dittatura. Per tutta risposta, Alois appende alle bandiere delle due associazioni le pelli insanguinate dei conigli che quello stesso giorno, cedendo alle insistenze di Gorbach (preoccupato per il danno arrecato alle sorti del ristorante dal cattivo odore prodotto dagli animali), aveva fatto uccidere, credendo così di meritarsi una piena accettazione tra le file del gruppo. Il dramma si conclude con il ritorno di Alois nel sanatorio e con la dichiarazione del suo irreversibile cedimento ai sistemi di controllo predisposti nei suoi confronti: «Sie wissen, ich bin ein Glückspilz. Es ist fast schon eine Schande, daß es mir immer so gut geht und der Welt geht’s immer schlechter. Überall die Spannung, und ich hab mein schönes Leben in St. Fazzen»<sup>8</sup>.

La storia della Germania negli anni compresi tra la caduta del nazismo, l’avvio della ricostruzione e il consolidamento delle strutture economiche nella società tedesco-occidentale viene sostanzialmente rappresentata nel segno del conflitto tra individuo e potere. Si tratta di una prospettiva incardinata fin da *Eben in Philippsburg*, il romanzo di esordio apparso nel 1957,

---

<sup>7</sup> EA, 168-169.

<sup>8</sup> EA, 189.

nelle strutture profonde della narrativa di Walser e riemersa con forza particolare negli ultimi venticinque anni, in occasione di un ulteriore momento di svolta nella storia nazionale (la caduta del Muro e la riunificazione del paese), dal quale l'autore si sente sollecitato a ripresentare *a posteriori* alcuni momenti capitali del Novecento tedesco (la divisione in due Stati in *Die Verteidigung der Kindheit*, del 1991, il dodicennio hitleriano in *Ein springender Brunnen*, del 1998). Come nei due romanzi appena citati la pervasività del potere politico è mostrata attraverso l'impersonalità delle sue procedure, basate sul puro esercizio della forza e su una incorreggibile indifferenza nei confronti dei destini individuali che da quelle stesse procedure si ritrovano a essere schiacciati, così in *Eiche und Angora* sulla storia collettiva appare globalmente impresso un segno di irriducibile disumanità, che si rende riconoscibile con chiarezza a contatto con le strategie di sopravvivenza messe in atto dagli uomini soggetti alla sua pressione.

In questo senso il perenne disadattamento di Alois – comunista sotto il nazismo, nazista negli ultimi giorni di guerra e soprattutto nei primi anni della *Bundesrepublik*, e infine cattolico intransigente allo scoppio del boom economico – non è che l'altra faccia dell'infallibile abilità con la quale Gorbach e gli altri riescono a superare indenni le traversie del loro tempo, indossando dapprima con piena identificazione la camicia bruna nella stagione in cui il regime appare dotato di forza irresistibile, restando poi sospesi in una posizione di attesa nei momenti di transizione al nuovo ordine postbellico e aderendo infine senza riserve ai principi dello Stato democratico non appena esso comincia a rafforzare le proprie strutture. Il massimo e il minimo livello di mimetismo non rimandano che concordemente a quella che a Walser appare come l'unica forma di relazione possibile tra il potere e gli esseri umani presi nella sua morsa: quella tra carnefice e vittima. Il conformismo occupa perciò, dal punto di vista di Walser, una zona di amoralità necessaria, nel senso che mette a disposizione degli individui una tutela naturale con la quale essi si garantiscono una forma di consistenza elementare, garantita dai soprusi della storia. Così Gorbach, mentre fa mostra di lavorare alla difesa della città affidata al suo comando, si domanda a quale dei poteri che subentreranno al regime sia più opportuno affidarsi; così, ancora, il dottor Zerlebeck, che fino a poco prima ha scempiato i corpi dei prigionieri del campo in cerca di conferme alle teorie sull'indegnità dei non ariani, può liberarsi senza troppe preoccupazioni della divisa militare perché sotto già indossa una tenuta civile che all'arrivo dei soldati francesi lo mette al riparo dai pericoli più gravi. La condotta di Alois non fa eccezione a questa regola, poiché il disagio che vi si esprime non è mai collegato all'esercizio di una volontà di protesta attiva nei confronti del potere domi-

nante, ma è, al contrario, l'espressione del desiderio frustrato di aderire a quel potere e di riceverne il riconoscimento, nonché il risultato dell'impossibilità di concepire un ordine sociale alternativo a quello abitualmente sperimentato nella prassi delle sue relazioni interpersonali<sup>9</sup>.

Nel contesto mutato del dopoguerra gli uomini appaiono impegnati, solo sotto un diverso segno ideologico, nel medesimo combattimento, destinato a giustificare l'esistenza stessa del singolo al cospetto del volto anonimo e brutale del potere<sup>10</sup>. I nazisti di un tempo accettano così di buon grado di mettere la sordina al loro antisemitismo, che nella nuova situazione li esporrebbe alla condanna dei vicini, e si acconciano a recitare la commedia di chi ha preso atto degli errori del passato e ne è sinceramente rammaricato («Sie wissen's: ja, ich war so ein dummer, blinder, armer Mitläufer. Aber ich habe gebüßt. Fünf Jahre keinen Chor mehr. Dafür Stallarbeit. Sogar Holz hab ich gefällt. Mit diesen Händen»), riversando intanto il proprio risentimento su un obiettivo conforme ai recenti sviluppi geopolitici («unser Glück, [...] daß wir heute einen Staat haben, der sich zu helfen weiß gegen die rote Drohung. Der Nationalsozialismus ist überflüssig geworden. Ein Anachronismus»<sup>11</sup>). La storia tedesca del Novecento diventa il campo di forze in cui

---

<sup>9</sup> Argomenta in questo senso Anthony Wayne: *Martin Walser. The Development as Dramatist 1950-1970*. Bonn 1978, p. 163.

<sup>10</sup> Attira l'attenzione su questi aspetti del dramma, con riferimento particolare alla denuncia della mancata *Vergangenheitsbewältigung* che farebbe da sfondo a *Eiche und Angora*, Gerald A. Fetz: *Martin Walser*. Stuttgart-Weimar 1997, pp. 82 ss. Sulle stesse posizioni, e in tono finanche apologetico, Radoslaw Supranowicz: «Eiche und Angora» von Martin Walser. Ein Versuch zur *Vergangenheitsbewältigung*, in: *Germanistik als interkultureller und interdisziplinärer Brückenschlag*, hrsg. von Zdzisław Wawrzyniak und Krzysztof Drużycki. Rzeszów 2000, pp. 127-138.

<sup>11</sup> EA, 178-179. Alcuni appunti preparatori, poi non compresi in alcuna delle due versioni e documentati con la pubblicazione dei diari di Walser, sviluppano in modo ancora più esplicito questa tipica argomentazione legata ad alcuni elementi di continuità ideologica tra nazismo e dopoguerra. A parlare è Potz, il responsabile del *Gesangsverein* di Brezgenburg: «Es war sicher nicht alles falsch im Dritten Reich, obwohl, es wurden große Fehler gemacht. Große Fehler. Gerade die Judenverfolgung in dieser Konsequenz und Härte, das konnte nicht gutgehen. Heute bin ich Demokrat aus Überzeugung. Nun haben wir heute auch eine stabilere Demokratie. Der Kommunist ist draußen. Das war für mich der Grund zum Eintritt in die SA. Ich kann sagen, mein Ziel ist gleich geblieben. Gegen Juden hatte ich nie etwas. Aber das rote Untermenschentum, die Geißel des Bolschewismus über Europa, das grinsende Gesicht Asiens, die Verteidigung des Abendlandes gegen den tatarischen Angriff! Der Fehler des Nazismus war das Bündnis mit Stalin! Und die Verfeindung mit dem Westen. Europa kann nur in einer westlichen Koalition verteidigt werden. Dazu sind alle Völker aufgerufen. Nicht nur das deutsche Volk. Allerdings, uns fällt die Aufgabe zu, den anderen Völkern die Augen zu öffnen, denn wir sehen die Gefahr. Uns fällt die

Walser mette in scena lo spettacolo della crudeltà del potere. Si tratta di uno spettacolo, è bene sottolinearlo con chiarezza, in cui nessuno è innocente e che lo scrittore vede dominato in modo uniforme da amoralità e inumanità. La degradazione spirituale del singolo però, neanche su questo Walser lascia troppi dubbi, è la conseguenza delle sofferenze che gli vengono inflitte dall'arbitrio della storia. Sfigurato dall'urto del potere, l'individuo non può che rinunciare, per continuare a sussistere, a ogni autentico ancoramento identitario aderendo mimeticamente a quello dal quale può ripromettersi il migliore vantaggio contingente.

Tale orientamento si associa nell'opera a principi di composizione drammaturgica di palese derivazione brechtiana. Lo stesso Walser chiarirà qualche anno dopo di aver guardato a Brecht tanto per la struttura del dramma, quanto per la definizione dei personaggi<sup>12</sup>. Con un occhio rivolto anche al *Volkstück* di Horváth, l'autore mette insieme un gruppo di personaggi divisi tra una supina acquiescenza al loro destino di classe e bagliori di consapevolezza della loro condizione di sfruttamento, i quali non arrivano mai peraltro a organizzarsi in una coscienza articolata. Lo schema dell'intreccio, segnato dalla sequenza delle ricadute di Alois, surroga questa mancanza di coscienza attirando l'attenzione sul carattere condizionato di tali ricadute, che riflettono sismograficamente l'accumulo di violenza e di ipocrisia nell'ambiente circostante.

La ripresa di tecniche brechtiane riguarda la polarizzazione dei personaggi in modo tale che anche a quelli minori sia affidata l'espressione di brandelli di verità circa la sostanza dell'azione, abbraccia il livello del paratesto (i tre segmenti cronologici nei quali l'opera è divisa vengono introdotti da notazioni intese a illuminare il senso riposto della vicenda) e si spinge a occasionali citazioni, come nella scena di guerra in cui i due prigionieri, Maria e Jerzy, sono obbligati a trascinare un carretto (si tratta del rimorchio di una bicicletta) nel quale sono stipati attrezzi da cucina, bevande e cibarie. Brechtiano è in generale il modo in cui il piano immobile e sempre uguale a se stesso della prassi viene investito da improvvisi scatti di conoscenza sulla sostanza degli abusi e delle prepotenze che vi vengono perpetrati.

---

Führung zu im Kampf gegen die rote Gefahr, und zwar nicht als ein Recht, nicht im Sinne der alten hegemonialen Idee, sondern als eine Pflicht. Wir sind die Schildwache des christlichen Abendlandes gegen den atheistischen Bolschewismus Asiens» (Martin Walser: *Leben und Schreiben. Tagebücher 1951-1962*. Reinbek bei Hamburg 2005, pp. 566-567).

<sup>12</sup> «Ich hielt damals auf dem Theater nichts anderes für möglich als Parabeln nach dem Vorbild Brechts, mit Figuren als dem Parabel-Stoff, aus dem auch die Brecht-Figuren sind» (*Abschied von der Politik?*, colloquio con Hellmuth Karasek, in: *Theater heute*, settembre 1967, pp. 6-9, qui p. 7).

Tutta büchneriana è invece la rappresentazione della forma concreta che tali abusi assumono nel caso di Alois, che le torture subite nel campo di concentramento avvicinano inconfondibilmente a Woyzeck. Bisogna aggiungere, in ogni modo, che il tema dello squilibrio fra la capacità di azione degli uomini e la violenza con la quale la storia, snodandosi a un'altezza che trascende del tutto le loro possibilità di controllo, finisce inevitabilmente per investirli, non viene declinato con la laconica crudezza della pagina büchneriana, e si alimenta semmai a Kafka, un altro dei modelli di riferimento di Walser all'inizio della sua attività, a cominciare dalla tesi di dottorato congedata nel 1951 sotto la guida di Friedrich Beißner. Un Kafka – è chiaro – passato come d'uso negli anni Cinquanta al filtro dei linguaggi esistenzialistici e in specie della tradizione dell'assurdo. Riferimenti evidentemente eterogenei, benché accomunati dalla loro diffusa presenza nel dibattito letterario della giovane *Bundesrepublik*, che lo scrittore fa convergere nella sua immagine delle relazioni di forza tra oppressori e oppressi.

La rappresentazione del potere alla luce dell'insuperabile conflitto tra i modi della sua attuazione e il destino dei suoi sottoposti, nell'innestare una considerazione antropologica su un contesto concretamente determinato (l'uscita dal nazismo e la nascita dello Stato tedesco-occidentale), non può peraltro non riverberarsi su quello stesso contesto, ponendo le premesse per una sua interpretazione ideologica. La diffidenza di principio nei confronti del potere e l'indulgenza nei confronti del conformismo come obbligatoria strategia difensiva dell'"uomo comune" acquisiscono necessariamente un segno diverso in rapporto alla situazione storico-sociale sulla quale sono proiettate. La benevolenza con la quale Walser guarda ai personaggi piccolo-borghesi esposti all'urto della storia senza altra tutela che indossare essi stessi l'abito della disumanità, vogliamo dire, può ancora sortire un effetto riumanizzante se calibrata sul vuoto di civiltà e sullo stato di letterale ferinità con cui gli uomini devono misurarsi nella prima parte del dramma, quella ambientata sul fronte di guerra; ottiene invece un effetto molto diverso se riferita all'ambito almeno formalmente normalizzato del dopoguerra.

Ma anche quando viene calata sullo sfondo della dittatura e della guerra, l'immagine convenzionale dell'"uomo comune", ostile alla politica e depravato nella sua naturale umanità proprio per opera della politica, non può non alimentarsi a quella medesima fonte del particolarismo piccolo-borghese dalla quale il totalitarismo stesso prima, e la superficiale denazificazione del dopoguerra poi, trassero il loro vitale suggello ideologico<sup>13</sup>. La

---

<sup>13</sup> Cfr. Matthias N. Lorenz: «*Auschwitz drängt uns auf einen Fleck*». *Judendarstellung und Auschwitzdiskurs bei Martin Walser*. Stuttgart-Weimar 2005, pp. 289-298 e id., *Deutsche Opfer*,

considerazione primaria, quasi già biopolitica, del potere come agente distruttivo colloca indiscriminatamente chiunque sia soggetto alla sua forza, *ipso facto* e senza alcuna interrogazione circa le sue responsabilità individuali, in una posizione di vittima. Vittima è pertanto Alois, la cui identità è stata annullata dai soprusi subiti nel campo di prigionia, ma come vittima appare lo stesso Gorbach, che nella confusione delle ultime ore di guerra si affanna a temperare il fanatismo di Alois e si adopera per differire l'esecuzione della sua condanna a morte, fino al momento in cui le circostanze la rendono impossibile. *Eiche und Angora*, insomma, si presenta in questo senso come un capitolo molto precoce di quella discussione sui limiti della rappresentazione finzionale dei tedeschi come vittime della dittatura che a partire dalla seconda metà degli anni Novanta ha occupato a velocità crescente la scena letteraria in Germania, e alla quale lo stesso Walser ha fornito più di un contributo.

Attraverso la sistematica riduzione dei personaggi a una sorta di elementarità antropologica priva di connessioni specifiche con le condizioni storiche in cui essi sono chiamati a operare, Walser inizia ad adombrare quello stato di irresponsabilità estetica che sempre più incisivamente – passando per le lezioni francofortesi del 1980 su *Selbstbewußtsein und Ironie* e culminando poi nell'orientamento evidentemente *kunstreligiös* di tutte le prove narrative seguite a *Ein springender Brunnen* (1998) – connoterà la sua concezione di poetica. Più o meno parallelamente alla composizione di *Eiche und Angora*, nel 1960, Walser evoca questa attitudine ponendola a fondamento di un discorso critico su Friedrich Hölderlin. La necessaria condensazione di un giudizio analitico – così nel saggio *Hölderlin auf dem Dachboden*, trasmesso dapprima per radio dallo Hessischer Rundfunk nel novembre 1960 e poi pubblicato l'anno successivo – chiama in causa un piano dell'esperienza estetica alternativo a quello eminentemente formativo del godimento disinteressato e libero da qualunque destinazione funzionale. La relazione di congenialità che si stabilisce tra autore e lettore comporta, nella sua assolutezza, l'instaurazione di un regime primario e biologicamente definito, al livello del quale l'atto della lettura si configura come pratica di penetrazione intuitiva in una specie di sostanza ontologica del testo, sganciata da ogni possibile fissazione temporale e ambientata in un presente eterno nel quale il compimento di un'esperienza ermeneutica prende le forme di una procedura di rinascita e rigenerazione:

---

*deutsche Tugenden. Zur Rehabilitierung des «Volkskörpers» in Martin Walsers «Eiche und Angora», in: Mittelweg 36, 14, 2005, n. 3, pp. 81-93.*



Ich bedaure jeden, der durch seinen Beruf gezwungen wird, schon am Nachmittag zu sagen, daß das, was er am Vormittag las, gut oder schlecht sei. Der Intellekt müßte als ein verschlafener Widerkäufer organisiert sein. Sobald man über ein Buch oder über ein Gedicht eine Meinung hat, ist das Buch oder das Gedicht aller weiteren Wirkungsmöglichkeiten beraubt. Dabei hat wahrscheinlich jeder schon die Erfahrung gemacht, daß Literatur in der Naturgeschichte eines Lebens eine Rolle spielen kann, die so wichtig ist wie die Rolle des Vaters, des ersten Gewitters oder der ersten Eisenbahnfahrt.<sup>14</sup>

L'esperienza estetica viene presentata così in un'ottica fortemente autoriflessiva. La parola poetica appare circondata da un contorno auratico che non funge in realtà da elemento di separazione rispetto alla trivialità dell'esistenza ordinaria, bensì da garante della sua accessibilità, se solo ci si renda disponibili a intendere la conoscenza estetica innanzi tutto come conoscenza di se stessi, svuotando il testo della sua storicità e accostandolo come un organismo naturale, dotato in quanto tale di un indice di verità del tutto indipendente dalle modalità della sua configurazione finzionale. La memoria letteraria penetra secondo Walser nelle fibre identitarie più profonde, collocandosi in un quadro percettivo biologico e prerazionale. Ogni uso specializzato dell'arte, conclude Walser, «kann glücklicherweise nicht verhindern, daß das Gedicht immer wieder an die Rolle erinnert, die es früher einmal gespielt hat. Ja, diese Erinnerung verhindert sogar, daß man dem Gedicht gegenüber je ein reiner Experte werden kann»<sup>15</sup>. Nel rievocare l'energia con la quale il primo incontro con un testo letterario imprime nella sensitività del lettore una memoria incancellabile e resistente a tutte le successive stratificazioni, Walser rivendica questo tipo di esperienza come l'unico veramente produttivo. Ci troviamo su una linea di valorizzazione della soggettività che, nel richiamarsi implicitamente a una tradizione di lunga durata nel disegno generale della cultura tedesca (dalle teorie schilleriane sul gioco alla persuasione simbolistica che ogni atto di produzione estetica si svolga secondo una logica incomprensibile sulla base di criteri referenziali), è evidentemente anche esposta al rischio di convertirsi in uno strumento di mera legittimazione dell'esistente. Sulla scena di *Eiche und Angora* finisce, coerentemente con queste premesse teoriche, per rimanere opaco e confuso se l'ancoramento dei personaggi all'orizzonte esclusivo dei loro bi-

---

<sup>14</sup> Martin Walser: *Werke in zwölf Bänden*, cit., vol. XII: *Leseerfahrungen, Liebeserklärungen. Aufsätze zur Literatur*, p. 167.

<sup>15</sup> Ivi, p. 176.

sogni contingenti sia la conseguenza di una prospettiva limitata e bisognosa di superamento oppure la coerente espressione di una necessità esistenziale.

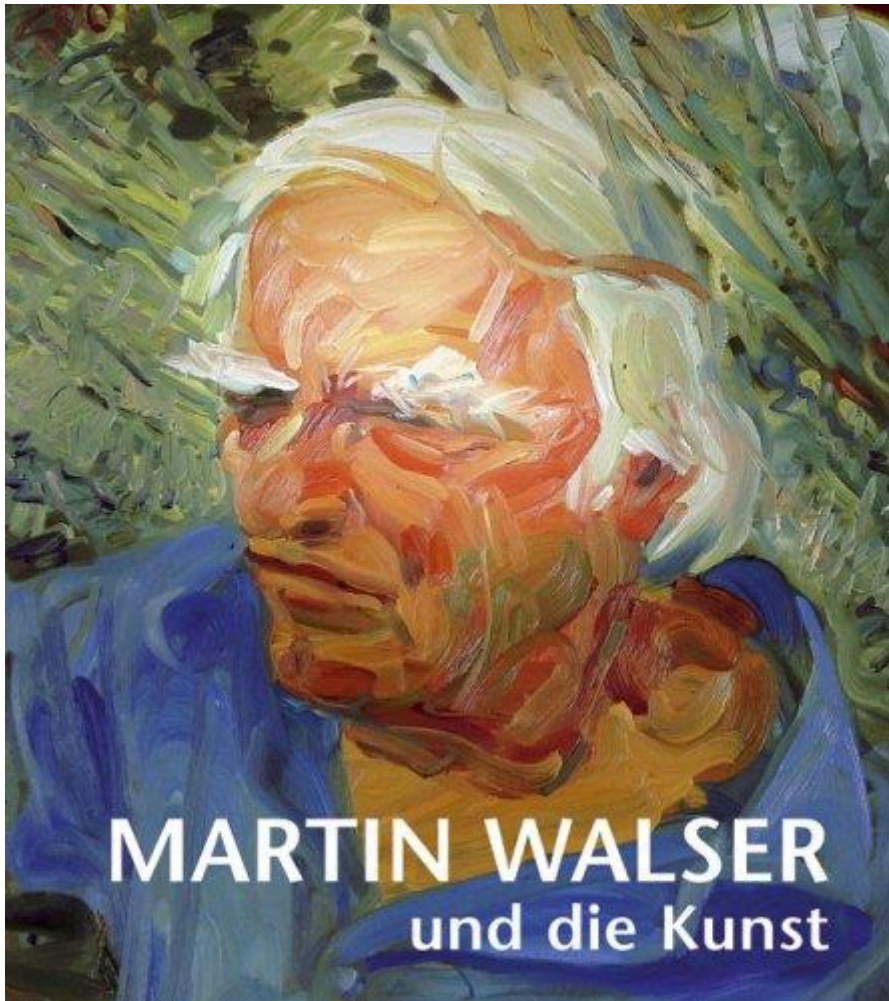
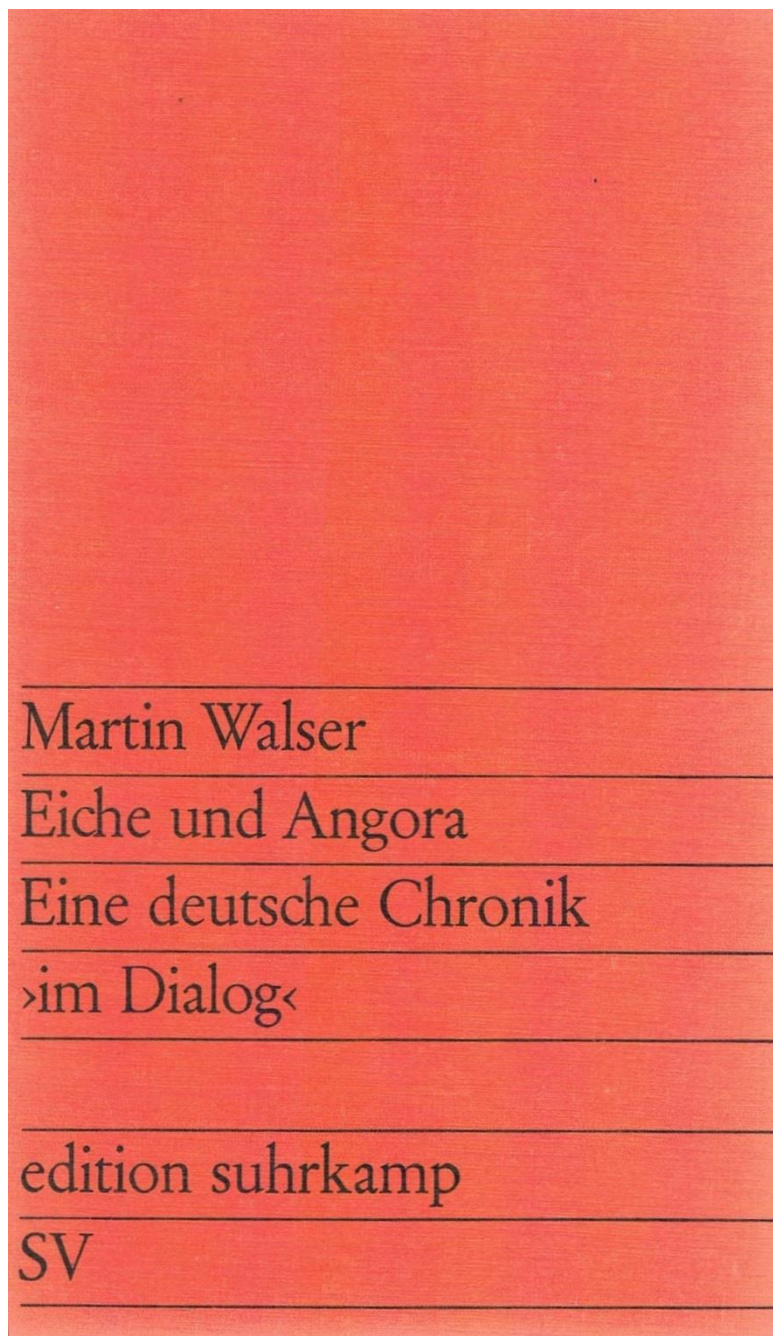


Immagine di copertina da *Martin Walser und die Kunst*, Imhof, Petersberg 2007.



Martin Walser, *Eiche und Angora. Eine deutsche Chronik im Dialog*, Edition Suhrkamp, 1963.

\* \* \*

Cornelius Mitterer  
(Wien)

*Frühgealtert und spätgeboren. Richard Schaukals Dialog  
mit dem Dichterkreis des Jungen Wien*

Abstract

This article discusses the Austrian writer Richard Schaukal (1874-1942) and his artistic and personal relationship with the writers of the «Young Vienna» circle. Points of agreement and difference with Hermann Bahr, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal and Arthur Schnitzler are at the centre of the analysis. The parallels with Hofmannsthal's early work in particular will be shown by way of intertextual comparison. Drawing on these insights, the analysis seeks to situate Schaukal within the broader context of Viennese Modernism (c. 1890-1910).

Schaukal – das ist das leibhaftige  
Dilemma der Jahrhundertwende<sup>1</sup>

*1. Wer war Richard Schaukal?*

Anlässlich des 50. Geburtstags Richard Schaukals (1874-1942) feierte der sozialistische Festredner Adolf Vetter den Vertreter des konservativen Lagers treffend als österreichischen Dichter, der nicht nur mit Adalbert Stifter und Ferdinand Kürnberger, sondern vor allem mit den gleichaltrigen Karl Kraus und Hugo von Hofmannsthal in eine Riege zu stellen sei<sup>2</sup>.

Den heute wenig beachteten Schaukal verbindet mit Kraus und Hofmannsthal nicht alleine das gemeinsame Geburtsjahr, zu beiden Protagonisten der Wiener Moderne gibt es umfassendere Entsprechungen. In literarischen Gesichtspunkten war das Verhältnis zu Kraus meist übereinstimmend, die Beziehung zu Hugo von Hofmannsthal indes von distanzierter

---

<sup>1</sup> Reinhard Urbach: *Leibhaftiges Dilemma der Jahrhundertwende*. In: Neue Zürcher Zeitung, 26./27. April 1975.

<sup>2</sup> Vgl. Adolf Vetter: *Richard Schaukal. Zu seinem fünfzigsten Geburtstag*. In: *Sonderdruck aus dem Kunstwart*. XXXVII. Jahrgang, Heft 10: 4. Aus dem Karl Kraus Archiv der Wienbibliothek im Rathaus, H.I.N. 240.705, E 137783.

Bewunderung geprägt. Alle drei begannen im Wintersemester 1892 ihr rechtswissenschaftliches Studium an der Universität Wien. Schaukal und Kraus verbrachten die frühe Studienzeit gemeinsam und haben über ihr «Lieblingsgebiet», die Literatur, zueinandergefunden; «mit dem Verständnis der Liebe» las Kraus dem Kommilitonen auf seiner «Studentenstube» Hauptmanns *Weber* vor, ohne dass sich jedoch eine tiefere Freundschaft entwickelte<sup>3</sup>. Ein überbordendes Interesse hegten alle drei nicht für ihr Studienfach, das sie aus pragmatischen Gründen gewählt hatten. Schaukal, der in Rechtswissenschaften promovierte, erachtete den administrativen Brotberuf als Hindernis für sein Dichtertum. 1918, als das Kaiserreich in den letzten Zügen lag, wurde Schaukal von Karl I. in den Adelsstand erhoben, dann zog er sich nach einem Karriereknick und dem durch den Untergang der Donaumonarchie versetzten Schlag in den Ruhestand zurück, um fortan als Dichter, Kritiker und Privatier zu leben. Den facettenreichen biographischen Weg vom Brünner Apothekersohn zum kaisertreuen Beamten, gutvernetzten Dandy und schließlich zurückgezogenen «Kulturprediger»<sup>4</sup>, seine Krisen, Utopien und antisemitischen Ausfälle beschreibt Dominik Pietzckers umfassende Monographie, die vor allem auch werkästhetische Implikationen berücksichtigt<sup>5</sup>.

Der Aufsatz fokussiert hingegen den frühen Richard Schaukal sowie die Frage, wo er innerhalb des Geflechts an Verbindungen, Zirkeln, Gruppen und Antagonisten des bereits von den Dichtern selbst als Jung-Wien oder Junges Österreich bezeichneten Literatenkreises zu verorten ist. Wie stand Schaukal zum Wirken der Zeitgenossen, die sich ab den frühen 1890er Jahren im Café Griensteidl trafen und dann in Hermann Bahr ihren selbsternannten Organisator fanden? Kann der Brünner gar als Nebendarsteller des Jungen Wien bezeichnet werden? Dagmar Lorenz positioniert Schaukal «zeitweise» im Kreis der Jung-Wiener<sup>6</sup>, was einer kritischen Reflexion unterzogen werden muss. Selbstverständlich kann die Analyse unmöglich darauf abzielen, jeden Künstler, der das Griensteidl frequentierte, in Bezug auf Schaukal zu untersuchen, denn viele der Dichter, die kurz vor der Jahrhundertwende unter anderem als Jung-Österreich in Erscheinung traten,

<sup>3</sup> Richard Schaukal: *Karl Kraus. Versuch eines geistigen Bildnisses*. Wien, Leipzig: Reinhold, 1933: 19.

<sup>4</sup> Richard Schaukal: *Beiträge zu einer Selbstdarstellung*. Wien: Graphische Lehr- und Versuchsanstalt, 1934: 55 f., 109 und 113.

<sup>5</sup> Vgl. Dominik Pietzcker: *Richard von Schaukal*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997.

<sup>6</sup> Dagmar Lorenz: *Wiener Moderne*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2007: 65.

sind heute vergessen. Gar 42 Schriftsteller, die «Jungmannschaft Oesterreichs», wollte Eduard Michael Kafka in seinem ambitionierten Projekt, dem «Oesterreichischen Jahrbuch für moderne Literatur», vereinen<sup>7</sup>. Aufgrund dieser Fülle stellen lediglich einige Vertreter der «engeren Tischgemeinschaft» des Griensteidl-Kreises, nämlich Hermann Bahr, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal und Arthur Schnitzler, die zentralen Untersuchungsobjekte der folgenden Ausführungen dar<sup>8</sup>.

## 2. Schaukals erster Kontakt zum Jungen Österreich

1890 avancierte Richard Schaukals Heimatstadt zum Schauplatz einer neuen Literaturbewegung. Die Grundlage für einen uneinheitlichen aber innovativen literarischen Diskurs stellte die *Moderne Dichtung* dar. Mit der am 1. Jänner 1890 von Eduard Michael Kafka in Brünn gegründeten Monatszeitung verfügten die jungen österreichischen Literaten erstmals über ein eigenes Publikationsorgan, das vom deutschen Naturalismus beeinflusst war und sich aus einer heterogenen Autorengruppe zusammensetzte. Neben heute unbekanntem Schriftstellern reihten sich arrivierte Dichter wie Michael Georg Conrad, Arno Holz, Gerhart Hauptmann und Ferdinand von Saar. Als «Jung-Oesterreich» veröffentlichten Felix Dörmann und Felix Salten, ebenfalls Gäste des Café Griensteidl, aber auch vergessene Dichter wie Alfred Adler, Robert Fischer und Karl Maria Heidt ihre ersten Gedichte<sup>9</sup>. Bereits 1891 zog die Redaktion der *Modernen Dichtung* nach Wien und wurde in *Moderne Rundschau* umbenannt<sup>10</sup>. Zwar veröffentlichte Schaukal selbst keine literarischen Arbeiten in dem Blatt, wahrscheinlich war dem literaturinteressierten 16-jährigen, der bereits Gedichte im *Mährisch-Schlesischen Correspondenten* publiziert hatte, die Zeitschrift aber bekannt<sup>11</sup>. Ein Jahr nachdem die *Moderne Dichtung* Brünn Richtung Wien verließ, begann auch Schaukal sein rechtswissenschaftliches Studium in der Reichshaupt- und

---

<sup>7</sup> Ludwig Greve und Werner Volke (Hg.): *Jugend in Wien. Literatur um 1900*. 1987: 96 und 98.

<sup>8</sup> Johann Willibald Nagl, Jakob Zeidler, Eduard Castle: *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*. 4. Bd. Wien: Fromme, 1931: 1716.

<sup>9</sup> Vgl. *Moderne Dichtung*. 2. Band. Heft 1. 1. Juli 1890: 461-465. Die weiteren Namen der Dichter sind: Franz Herold, Victor P. Hubl, St. Ille, Josef Ritir, Sophie von Ruhenberg, K. P. Löhn, Hermann Menkes, Ant. Aug. Naaff, Theodor von Cosnosky, Siegfried Volkmann.

<sup>10</sup> Vgl. Gotthart Wunberg: *Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902*, Bd. 1. Tübingen: Niemeyer, 1976: XLIII-LI.

<sup>11</sup> Vgl. Schaukal 1934: 29.

Residenzstadt, wo er das Café Griensteidl kennen und geringschätzen lernen sollte. Dort begegnete er erstmals E. M. Kafka<sup>12</sup>, dem Wegbereiter und neben Hermann Bahr Mitbegründer des Jungen Wien<sup>13</sup>.

3. «*Als Essayist habe ich Sie unendlich gern. (Als Dichter freilich gar nicht)*»<sup>14</sup>

In seinem Aufsatz *Das junge Österreich* (1894) datiert Hermann Bahr das Aufkommen dieser Bezeichnung für «eine Gruppe, vielleicht eine Schule von jungen, meist Wiener Litteraten» auf circa 1890, also auf das Jahr der Gründung der *Modernen Dichtung*. Bahr schildert, dass die Vertreter des Jungen Wien mit den prägenden Begriffen der Zeit nicht zu kategorisieren seien und legt in den Ausführungen großen Wert darauf, sie nicht mit dem Jüngsten Deutschland gleichzusetzen. Im Gegensatz zum «agitorische[n] Eifer der Berliner» Kollegen suchten die Wiener ihren Platz neben den Vorbildern des Bürgerlichen Realismus, Ferdinand von Saar und Marie von Ebner-Eschenbach, ohne diese jedoch als literarische «Schablonen» in epigonaler Absicht zu verwerfen, so Bahr<sup>15</sup>. Die Dialektik von Tradition und Fortschritt gestaltet die Erforschung der Wiener Moderne vor allem in ihrer Anfangsphase so faszinierend wie problematisch. «In uns wuchert die Vergangenheit noch immer und um uns wächst die Zukunft [...]», bringt es Hermann Bahr auf den Punkt<sup>16</sup>, und Hofmannsthal beschreibt in seinem *Gabriele D'Annunzio*-Aufsatz das Lebensgefühl einer Generation der «Spätgeborenen», wenige tausende in den europäischen Städten, die in antiken «hübsche[n] Möbeln und überfeine[n] Nerven [...]» schwelgten<sup>17</sup>.

Ähnlich verhält es sich mit Schaukal, dessen Ehrerbietung gegenüber Ebner-Eschenbach und Saar brieflich verbürgt ist<sup>18</sup>. In den beiden Autoren

<sup>12</sup> Vgl. ebd.: 31.

<sup>13</sup> Vgl. Wunberg 1976: XL.

<sup>14</sup> Brief ohne Jahreszahl von Richard Schaukal an Hermann Bahr. Theatermuseum Wien, Nachlass Hermann Bahr. Signatur: AM 23.069 Ba: 2.

<sup>15</sup> Hermann Bahr: *Das junge Österreich*. In: Claus Pias (Hg.): *Hermann Bahr. Studien zur Kritik der Moderne. Kritische Schriften in Einzelausgaben*. Bd. IV. Weimar: VDG, 2005: 70 ff. – Arthur Schnitzler verzeichnet am 2. April 1890 und am 26. Februar 1891 in seinem Tagebuch Treffen von «Jung Wien» beziehungsweise «Jung Österreich». Vgl.: Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1879-1892*. Wien: ÖVAW, 1987: 286 und 318.

<sup>16</sup> Hermann Bahr: *Die Moderne*. In: Claus Pias (Hg.): *Hermann Bahr. Die Überwindung des Naturalismus. Kritische Schriften in Einzelausgaben*. Bd. II. Weimar: VDG, 2004: 12.

<sup>17</sup> Hugo von Hofmannsthal/Loris: *Gabriele D'Annunzio*. In: Feuilleton der *Frankfurter Zeitung*, 37. Jg., Nr. 219, 9. August 1893: 1-3.

<sup>18</sup> Vgl. Claudia Warum (Girardi): *Richard von Schaukal und seine Beziehung zu den böhmischen Ländern*. In: *Literatur in Bayern* (39), 1995: 75-77; sowie Claudia Girardi: «*Alte Schlösser lieb ich ...*»: *mährische Salonkultur am Beginn der literarischen Moderne. Briefe von Marie von Ebner Eschenbach*



erkannte die nachfolgenden Dichtergeneration, so auch Richard Schaukal, die Wegbereiter eines Gegenmodells zur liberalen Ringstraßenära, in der sich repräsentable Architektur, Malerei und Operetten etablierten, aber ebenso kapitalistische Großmannssucht und wachsender Antisemitismus keimten. Von diesem schweren Erbe, laut Le Rider ein Krisenmoment für die Identität der neuen Generation, suchte sich Jung-Wien zu befreien, ohne jedoch die weitreichenden Einflüsse verleugnen zu können<sup>19</sup>. «Der Liberalismus ist aus, eine neue Zeit bricht an, Platz für uns!»<sup>20</sup>, schleuderte 1882 der Student Hermann Bahr seinem Vater, einem Vertreter des Liberalismus, entgegen.

Der Name Richard Schaukal fehlt sowohl in der Abhandlung Bahrs zum Jungen Österreich, wie auch in den meisten anderen summarischen Aufzählungen der Literaturgeschichtsschreibung und Jung-Wien-Forschung, die sich vor allem um die Besucher des Café Griensteidl drehen und Alfred Zohner als Referenzpunkt ausweisen<sup>21</sup>. Bahr nimmt jedoch auch vorweg, dass er manche Dichter in *Das junge Österreich* «ohne rechten Grund aus der Gruppe» heraushalte, um dann, heute schwierig nachzuvollziehen, Carl von Torresani-Lanzenfeld, Heinrich von Korff und Richard Specht als Vertreter einzureihen<sup>22</sup>. Bahrs Bedeutung für den zeitgenössischen Literaturbetrieb konnte Schaukal jedenfalls nicht überschätzen, weswegen er 1896 initiativ dem «Herrn aus Linz» (Karl Kraus) seine *Verse* zusandte und selbstbewusst zur Veröffentlichung in der *Zeit* drängte. Bahrs Antwort ist nicht erhalten, aus Schaukals Reaktion lässt sich jedoch schließen, dass er eine Publikation in der von ihm herausgegebenen Wochenzeitung ablehnte und dessen literarische Arbeiten als «unreif» bezeichnete, worauf der Geschmähte erwiderte: «Ist Jugend „unreif“?». Den von Bahr erhobenen Vorwurf der Manieriertheit wies Schaukal mit dem Hinweis zurück, er wäre lediglich so maniert wie «[...] Sie [d.i. Bahr], Bierbaum, George, Hofmannsthal, Altenberg, Wassermann, Schubart, Dehmel [...]», und weiter: «Wir schwelgen in unseren Kostümen, wir wühlen berauscht in unseren kostbaren Worten. Und keiner hat wie ich das *l'art pour l'art* in die Sinne gebrannt.» Schaukal positionierte sich als ästhetizistischer Dichter, der die zeitgenössischen Literaturmechanismen verstand und sich dessen bewusst war, dass er an Her-

---

und Richard Schaukal. In: *Beiträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur*. Amsterdam, 1997: 741-778.

<sup>19</sup> Vgl. Karlheinz Rossbacher: *Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstraßenzeit*. Wien: J&V, 1992: 19.

<sup>20</sup> Hermann Bahr: *Austriaca*. Berlin: S. Fischer, 1911: 115 f.

<sup>21</sup> Vgl. Alfred Zohner: *Café Griensteidl*. In: Nagl, Zeidler, Castle, Bd. 4, 1931: 1715 ff.

<sup>22</sup> Bahr: *Das junge Österreich*. 2005: 75.

mann Bahr, der über zahlreiche Kontakte zu für die Schriftsteller der Wiener Moderne wichtigen ausländischen Verlagen verfügte, nicht vorbeikam. Doch der Versuch, Bahrs Interesse durch ein literaturästhetisches Bekenntnis zu wecken, blieb erfolglos, und auch die Flatterie, dass er neben Musset, Gautier, Jacobsen und George in Hofmannsthal «verliebt» sei, erfüllte ihren weiteren Zweck nicht<sup>23</sup>. Immerhin schickte Bahr Schaukal seinen neuen Roman, wahrscheinlich handelte es sich um das am 27. März 1897 veröffentlichte Werk *Theater*, in dem die Wiener Bühnensituation der Zeit aufgerollt wird. Der zu dieser Zeit bereits als Kritiker tätige Briefpartner ergriff die Gelegenheit und intendierte, über eine direkt an Bahr gerichtete Rezension dessen Aufmerksamkeit zu erlangen. Er lobte den ironischen Ton und die Wiener Charaktere der «Skizze», ließ aber die Bezeichnung «Roman» nicht gelten und kritisierte den Stil der uneinheitlichen Erzähltechnik von *Theater*<sup>24</sup>. Fakt ist, dass Bahr in der Folge nicht weiter auf Schaukal einging. Es tue ihm Leid, «daß die “Wasser” zwischen uns so “tief”» seien, beklagte Schaukal, der im vierten und letzten Brief an Bahr noch einmal nachdrücklich bekannte, was ihm jener wohl abgesprochen hatte: «[...] daß ich ein Dichter bin»<sup>25</sup>.

Richard Schaukal blieb, vielleicht auch auf Grund der Kritik an *Theater*, zu dieser Zeit literarisch isoliert und im Grunde eine Fußnote der Literaturgeschichtsschreibung. Eventuell kam der Dichter auch schlicht zu spät, die Spirale der Bahrschen Überwindungen und Entwicklungen hatte sich weitergedreht und das Junge Wien um 1897 bereits unterschiedliche künstlerische Wege eingeschlagen. «Die einflußreichen gesicherten “satten” Kreise aber halten mich von ihrem Zirkel ab», beklagte sich Schaukal am 22. Mai 1905 gegenüber seiner Mutter, und als Gründe für die Exklusion nannte er den Vorwurf der Arroganz sowie die Tatsache, dass «[...] die Mehrzahl dieser Kreise jüdische Klique [...]» wäre, die sich gegen alles Neue zur Wehr setzte, wohingegen die «älteren Blätter» seine Texte nicht druckten, da sie in ihm einen «verabscheuungswürdigen “Modernen”» erblickten<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> Brief vom 12. 7. 1897 an Hermann Bahr. Theatermuseum Wien, Nachlass Hermann Bahr. Signatur: AM 23.072 Ba: 4.

<sup>24</sup> Brief vom 9.4.1897 an Hermann Bahr. Theatermuseum Wien, Nachlass Hermann Bahr, Signatur: AM 23.071 Ba: 2.

<sup>25</sup> Brief vom 12.7.1897: 1.

<sup>26</sup> Nachlass Schaukal, Wienbibliothek im Rathaus, Nr. 26, Konvolut Briefe an die Mutter, zit. nach Claudia Girardi (Hg.): *Thomas Mann. Briefe an Richard Schaukal*. Frankfurt am Main: Klostermann, 2003: 155 f.

#### 4. Schaukal und Kraus im Café Griensteidl

Richard Schaukal reagierte auf die ihm entgegengebrachte Ablehnung, indem er von sich das Bild des autonomen und individualistisch-genialen Einzelgängers inmitten eines desolaten, korrupten und verwerflichen Literaturbetriebes lancierte. Als unmoralischer Ort per se galt vielen Kritikern das Kaffeehaus, es bedeute den «Ruin der Wiener Gesellschaft», «verschlinge» Bildung sowie Intelligenz<sup>27</sup> und – ein von Berthold Viertel formulierter Kritikpunkt, der wohl auch für den standesbewussten Adelsaspiranten Schaukal von Bedeutung war – das «Café würfelt die Stände in unordentlicher Weise zusammen»<sup>28</sup>. Dass Schaukal Anfang der 1890er Jahre das künstlerische und «gesellschaftliche Leben verschiedener Kreise kennengelernt» hatte und auch im Café Griensteidl verkehrte, beschreibt er in seinen autobiographischen *Beiträgen einer Selbstdarstellung*<sup>29</sup>. Schaukals Begleiter während jener ersten Ausflüge in Wiens Künstlerwelt war eben Kraus, der sich mit dem Pamphlet *Die demolirte Litteratur* 1897 auf die Besucher des Kaffeehauses einschließen sollte. 1901 beschrieb Schaukal Arthur Schnitzler voller Abscheu, wie ihn ein Besuch in München an seine Studentenzeit und das Flair des berühmten Wiener Cafés erinnerte hatte:

Ich war an die ekligsten Zeiten des Café Griensteidl gemahnt worden, wohin mich und einige gleichalterige Juristen 1892 u. 1893 der Drang, die Wiener “Größen” kennen zu lernen, ein ernster Provinzgymnasias-tendrang, geführt hatte.<sup>30</sup>

In der *Selbstdarstellung* urteilte er dann über das längst abgerissene Kaffeehaus deutlich milder. Immerhin räumte Schaukal rückblickend ein, im Herbst 1892 dort «mit der lebendigen Literatur zuerst in Berührung gelangt» zu sein<sup>31</sup>. Seine und, wie Schaukal von sich auf Kraus schließt, auch dessen Erwartungen an das Griensteidl seien jedoch enttäuscht worden, die Empfindung des «Wunderbaren», das in der Kaffeehausluft «schwebte», kehrte sich für die aus der böhmisch-mährischen Provinz stammenden Studenten in ein Gefühl der Ablehnung<sup>32</sup>. Schaukal sollte von der Mehrheit der Wiener

---

<sup>27</sup> Edmund Wengraf: *Kaffeehaus und Literatur*. In: *Wiener Literatur-Zeitung*, 2. Jg., Nr. 7, 15.5.1891.

<sup>28</sup> Berthold Viertel in einem Brief um 1908 an Hermann Wlach. Zitiert nach: Greve, Volke (Hg.). 1987: 93.

<sup>29</sup> Schaukal 1934: 13.

<sup>30</sup> Reinhard Urbach (Hg.): *Richard Schaukal – Arthur Schnitzler Briefwechsel (1900-1902)*. In: *Modern Austrian Literature*, Vol. 8, No. 3/4, 1975: 20.

<sup>31</sup> Schaukal 1934: 31.

<sup>32</sup> Schaukal 1933: 19.

Literaten enttäuscht bleiben. Einzig Kraus und Altenberg, die dem Kreis des Jungen Wien nahe standen, verehrte er noch in späteren Jahren.

Man hat mich oft gedankenlos zur sogenannten Wiener Literatur gezählt. Nichts kann falscher sein. Ich habe dieser schwülen [...], aus dem Feuilleton stammenden und immer wieder zur Zeitung zielenden, im übrigen mit der Bühne tändelnden, überwiegend jüdischen Schriftstellerei – in der ich den seelenvollen Dichter Peter Altenberg und [...] Karl Kraus mit nichten begreife – nur eine kleine Weile als junger neugieriger Ankömmling meine Aufmerksamkeit geschenkt, bin ihr [...] ausgewichen und hinfort, innerlich wie äußerlich, ferngeblieben.<sup>33</sup>

Es ist unschwer zu erkennen, dass die Wertschätzung auch hier latent einseitig verlief. Zwar besprach Karl Kraus bereits 1893 Schaukals Debüt *Gedichte*, doch spottete er gleichzeitig über dessen diffuse ästhetische Ausrichtung und riet ihm ironisch, «die Stimmungskarriere» einzuschlagen<sup>34</sup>. Die mit persönlichen Widmungen versehenen Bücher, die Schaukal Kraus Jahrzehnte später verehrte, quittierte der Herausgeber der *Fackel* mit kurzen Dankes-Telegrammen. In einem Schreiben an Kraus betonte Schaukal, dass dieser der einzige deutschsprachige Schriftsteller sei, von dem er jede Zeile lese und den er über alle Maßen wertschätze. «Sie sind nicht nur eine künstlerische Potenz, sondern ein ethischer Wert in dieser Sauzeit [...]»<sup>35</sup>, so Schaukal in einer schwelgenden Art, die er höchstens noch Stefan George entgegengebracht hatte, als er in den *Blättern für die Kunst* um Veröffentlichung ansuchte. Von Kraus war keine persönliche Reaktion zu erwarten. Immerhin zählte er, auch wenn Kraus engeren Kontakt mied, den gleichaltrigen Bewunderer wegen seiner Aphorismen zu den «heimischen Lyrikern, die durch Zeilen wertvoller sind als die beliebteren durch Bücher»<sup>36</sup>. Kraus' satirisch pointierter Stil färbte auf Schaukals Aphoristik ab, wenn auch zurückgenommener und minder sardonisch<sup>37</sup>. Im Zentrum der knappen Sinnsprüche beider Dichter stehen die antithetische Umkehr geläufiger Redewendungen, «Hochstapelei kommt nach dem Fall» (Schaukal), und

<sup>33</sup> Schaukal 1934: 46.

<sup>34</sup> Karl Kraus: *Wiener Lyriker*. In: *Das Magazin für Litteratur*. Jg. 62, Nr. 31, 5. August 1893: 499 f.

<sup>35</sup> Richard Schaukal an Karl Kraus. Brief vom 1.12.1913, Wienbibliothek im Rathaus, H.I.N. 227.698: 3 f.

<sup>36</sup> In: *Die Fackel*. 29. Jg., 1927, Nr. 757-758: 28.

<sup>37</sup> William M. Johnston zählt Schaukal zu den bedeutendsten Aphoristikern seiner Zeit, vgl. *Karl Kraus und die Wiener Schule der Aphoristiker*. In: *Literatur und Kritik*, 22. Jg. 1987, Heft 211/212: 18 f.

Thematisierung der Geschlechterrollen, die eine zur Jahrhundertwende typisch misogyne Tendenz zeigte: «Man muß endlich wieder dahinter kommen, daß man nicht mehr an der Krankheit, sondern an der Gesundheit einer Frau zugrunde geht» (Kraus)<sup>38</sup>. Wie Kraus und Schaukal gelang es außerdem noch Hofmannsthal, den Dualismus der Aphorismen als Spiegelbild der Jahrhundertwende-Situation zu gestalten sowie Oberfläche und Tiefe, Schein und Wirklichkeit in eine trügerische Wechselbeziehung der Verklärung oder Unklarheit zu manövrieren. «Die Tiefe muß man verstecken», so Hofmannsthal, um dann antithetisch zu vollenden: «Wo? An der Oberfläche»<sup>39</sup>.

##### 5. Hugo von Hofmannsthal: Ein entfernter Verwandter im Geiste

So übereinstimmend sich Schaukal mit Karl Kraus wähnte, so diffizil einordbar war für ihn Hugo von Hofmannsthal, dem er attestierte, «im Treibhausdunst verfrühter Überbildung»<sup>40</sup> aufgewachsen zu sein. Die Attitüde des Frühreifen ist nicht zuletzt durch Hermann Bahrs *Loris*-Aufsatz (1892) sprichwörtlich geworden, in dem der Autor schildert, wie er Hofmannsthal kennenlernte und sich darüber erstaunt zeigte, wie jung der so treffsichere Rezensent seines Werkes war; dies hat entschieden zur literaturgeschichtlichen Stilisierung des Jungen Wien als frühvollendete Künstlergruppe beigetragen<sup>41</sup>. Zweifelsohne spielte auch Neid eine ursächliche Rolle für die Missgunst, die Schaukal gegen den durch zu große Ähnlichkeit suspekt wirkenden und schlicht erfolgreicher Hofmannsthal hegte. Er hat sich stets mit dem Altersgenossen beschäftigt, verglichen und nach der Jahrhundertwende kehrte sich seine Faszination vermehrt in Ablehnung, die vor allem im kritischen Aufsatz von 1924 und dem Nachruf auf Hofmannsthal Ausdruck fanden<sup>42</sup>.

In der Akademischen Vereinigung hörte Schaukal 1892 die erste öffentliche Vorlesung des «sattsam unnatürlichen» und in kleinem Kreis schon

---

<sup>38</sup> Zitiert nach Pietzcker 1997: 262.

<sup>39</sup> Vgl. Pietzcker 1997: 265 und Hugo von Hofmannsthal: *Reden und Aufsätze III*. Frankfurt am Main: Fischer, 1980: 268.

<sup>40</sup> Schaukal 1933: 53.

<sup>41</sup> Vgl. Hermann Bahr: *Loris*. In Claus Pias (Hg.): *Studien zur Kritik der Moderne*. Bd. 4, 2005: 114.

<sup>42</sup> Vgl. Richard Schaukal: *Hugo von Hofmannsthal*, 1924. In: Lotte von Schaukal und Joachim Schondorff (Hg.): *Richard Schaukal: Über Dichter*. München, Wien: Langen, 1966: 110-119. – Richard Schaukal: *Hugo von Hofmannsthal*. In: Gotthart Wunberg (Hg.): *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1972: 349-354.

berühmten Hofmannsthal<sup>43</sup>. Ein Austausch zwischen den Dichtern ist nicht verbürgt, aber der Schluss liegt nahe, dass sie sich auch persönlich kannten. Schaukal bezog sich auf Hofmannsthal, der ihm angeblich die Anschrift Carl August Kleins übermittelte, um dem Mitherausgeber Stefan Georges *Blätter für die Kunst* seine Gedichte zu schicken<sup>44</sup>. Und in einem Brief an Joseph Bernhardt beschrieb Hans Kestranek die Berührungspunkte zwischen Schaukal, Franz Blei (sie standen in Briefkontakt und gelten als «Vermittler des literarischen Dandyismus»)<sup>45</sup>, Hofmannsthal und sich selbst metaphorisch:

In den Tagen, da Sie in Wien waren, ist Richard von Schaukal dort gestorben [...]. Sein Hinscheiden geht mir sehr nahe. Im September ist Franz Blei in New-York gestorben. Bei mir gibt es nun eine Geisterversammlung ehemaliger Freunde. Hofmannsthal ist mit dabei. Die drei, die sich kaum sahen, nur zum Teil mochten, kommen nun bei mir zusammen, auch einem, der sozusagen nicht mehr ist. Eigentlich ein Karambol von vier Kugeln, jede glatt und rund, die sich an einem Punkte vielleicht berühren, nur um sich zu stoßen, abzustoßen [...].<sup>46</sup>

Die schriftlich erhaltenen Aussagen der Dichter verdeutlichen in der Tat ein sich «abstoßendes» Distanzverhältnis, wie es im Zitat anklingt, und die Verunglimpfungen der beiden zielten je darauf ab, den Konkurrenten in ein zwielichtiges Bild zu rücken. Schaukal urteilte über Hofmannsthal, er wäre eklektizistisch<sup>47</sup> und äußerte sich in der unveröffentlichten *Skizze zu einem Porträt* spöttisch:

In kleinen Circeln ging der melodiöse Name Loris herum, Geheimnis wogte wie eine Heliotropenwolke um den Träger dieses zugleich alttertümlich-pretiös und knabenhaft-verschwiegenen Pseudonyms. Man hatte die undeutliche Vorstellung von etwas Hermaphroditisch-Perversem, von cherubinischer süßer Lüsternheit und Hölderlinischem Eleusinertum. Bald waren sich die mehr oder weniger snobistisch angehauchten "Geistigen" darüber einig, dass man es mit einem Phänomen zu tun habe, einem dichterischen kleinen Mozart, einem Götterliebbling. Man war mit verzückten Augenbrauen darauf aus, das Wunderkind zum enfant gaté zu krönen. Die Caféhausoenakel flüsterten.

<sup>43</sup> Schaukal 1934: 31 und vgl. Greve, Volke (Hg.). 1987: 127.

<sup>44</sup> Die Briefe befinden sich im Stefan George Archiv in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart.

<sup>45</sup> Helga Mitterbauer: *Die Netzwerke des Franz Blei*. Tübingen, Basel: Francke, 2003: 31.

<sup>46</sup> Briefauszug Hans Kestranek an Joseph Bernhardt vom 21.10.1942. In: *Der Brenner*, XVIII. Folge, Pfingsten 1954: 205.

<sup>47</sup> Vgl. Greve, Volke (Hg.) 1987: 372.

[...] Der "wirkliche" Hugo Hofmann Edle von Hofmannsthal stieg derweilen, Gamaschen über den blanken Schuhen, den gelben Überzieher schlapp um magere Hüften, die Stufen der Wiener Universität hinauf, grüßte mit gespreiztem Unterarm und näselte wienerisch-theresianisch mit der eben erst flügge gewordenen jeunesse d'orée [sic] der Wiener "zweiten Gesellschaft", ehe er sich auf eine kurze Stunde in einen Hörsaal der philosophischen Fakultät begab [...].<sup>48</sup>

Später gehörte Richard Schaukal selbst zur "zweiten Gesellschaft", denn erst 1918 war der Beamte in den Adelsstand erhoben worden. Hofmannsthal ging mit ihm jedenfalls nicht minder hart ins Gericht, Alfred Walter Heymel drängte er beispielsweise in einem Brief, Josef Hofmiller auszureden, über Schaukals *Andreas von Balthesser* einen Artikel zu verfassen, da Schaukal «[...] eine scheusälige Nullität» und ein «äffische[r] Erzliterat» sei. «Es handelt sich nicht darum daß der Kerl mir besonders antipathisch ist», so Hofmannsthal weiter, «sondern daß er absolut eine Null ist, eine Mischung von Mäusedreck und Parfüm, wie sie nicht ekelhafter geträumt werden kann. Wie kann der nette seriöse Mensch [d. i. Josef Hofmiller] auf so etwas hereinfallen, auf solche Ladenschwengellitteratur»<sup>49</sup>.

### 5.1 Berührungspunkte in der Lyrik

Bei aller Animosität sind vor allem künstlerische Analogien im Schaffen beider Dichter nicht zu übersehen. Die Forschung verweist mitunter auf die "Dialogizität" oder "Palimpsestuosität" Schaukals weitreichender Rezeption, so auch in Verbindung mit Hofmannsthals Lyrik. Den vergleichbaren Stellenwert ihrer frühen Gedichte belegt die Tatsache, dass beide 1894 in Otto Julius Bierbaums *Modernen Musenalmanach* veröffentlichten, Hofmannsthal unter dem Pseudonym Loris *Der Thor und der Tod*, Schaukal programmatische Gedichte, die zum Teil bereits im Titel auf den Symbolismus und Impressionismus verweisen: *Blut*, *Plein-air*, *Pierrot (nach Verlaine)* und *Aus Verlaines Buch der Weisheit*. Bis hinein in die Wortwahl glich Schaukal in der frühen Schreibphase seine Verse jenen Hofmannsthals an, das heißt der im Ästhetizismus geläufigen Ausdrucksweise, so zum Beispiel in *März* (1901), das eine motivische Adaption von Hofmannsthals *Vorfrühling* (1892) ist und die beide der «Duft» des Frühlingswindes wehmütig und antithetisch

<sup>48</sup> Zitiert nach Pietzcker 1997: 24 f., der das um 1905 entstandene Typoskript aus dem Nachlass der Wienbibliothek übertragen hat.

<sup>49</sup> Werner Volke: *Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walther Heymel. Briefwechsel 1900-1908*. In: Gerhard Neumann u.a. (Hg.): *Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne*. Freiburg 1993: 73.

als Todeshauch durchzieht. *An den Mond* (1896, Schaukal) und *Erlebnis* (1892, Hofmannsthal) sind in neuromantischer Klangfarbe synästhetische Oden an Thanatos, das erste Poem «giesst» Mondlicht «wie aus Silberbechern» in die Nacht, eine direkte Referenz auf Hofmannsthals «silbergraue[n] Dufte», den der Himmelskörper «durch Wolken sicker[n]» lässt<sup>50</sup>.

Stilistische, motivische und stoffliche Übereinstimmungen machen auch die Nähe zum romanischen Symbolismus und zur Lyrik Stefan Georges deutlich<sup>51</sup>. Die frühen Gedichte Schaukals weisen – wie zum Beispiel *Nixe im Wasserfall* – den im deutschsprachigen Raum bis dato ungewöhnlichen vers libre auf, ein Kennzeichen der modernen, von Gabriele D’Annunzio und dem französischen Symbolismus beeinflussten Lyrik<sup>52</sup>, der ebenso in Hofmannsthals *Erlebnis* und *Vor Tag* (1907) Verwendung findet. Die künstlerische Zuneigung gegenüber den als Kunstepoche idealtypisch verklärten Perioden Renaissance, Barock oder Rokoko ist außerdem ein im Werk beider Dichter wiederkehrendes Element und lässt sich unter anderem in Hofmannsthals *Prolog zu dem Buch „Anatol“* (1892) sowie in Schaukals *Rococo* (1896) finden. Doch in kontrastiver Abkehr von Hofmannsthals sentimentalischen Versen – «frühgereift und zart und traurig» – erscheinen in Schaukals Gedichten der frühen Phase auch vitalistische Heroenbilder, die thematisch auf das Idealtopos von Mittelalter und Ritterlichkeit rekurreren<sup>53</sup>, beziehungsweise den Dichter als (Minne)Sänger inszenieren. *Ritt ins Leben* (1899), *Ritterlicher Spruch* (1897), *Sehnsucht des Knappen* (1899) und die mannigfaltigen Schlossmotive stehen charakteristisch für virulente, lebensentrückte Verse, die antithetisch auf eine Motivik von Tod und Verfall treffen<sup>54</sup>.

Die hier dargestellte Hinwendung zur Vergangenheit wird von Hartmut Scheible als eine der Geisteshaltungen bezeichnet, durch welche die Jungwiener einer sinnentleerten, kunstfernen Welt zu entfliehen hofften. Scheible zieht dabei den Brief Hofmannsthals an Richard Beer-Hofmann vom 13. Mai 1895 heran, der als Ausdruck des Ästhetizismus in die For-

<sup>50</sup> Schaukal: März, in: *Ausgewählte Gedichte*. Leipzig: Insel, 1904: 1; *An den Mond*, in: *Meine Gärten. Einsame Verse*. Siegen: Börschen, 2002: 22. Hofmannsthal: *Vorfrühling* und *Erlebnis*. [http://de.wikisource.org/wiki/Vorfr%C3%BChling\\_%28Hofmannsthal%29](http://de.wikisource.org/wiki/Vorfr%C3%BChling_%28Hofmannsthal%29) (28.3.2014).

<sup>51</sup> Vgl. Johann Sonnleitner: *Richard von Schaukal*. In: *Kindlers Neues Literaturlexikon*. Bd. 14. München, 1991: 866-868, und vgl. Christian Oesterheld: *Ein Höhenwanderer zur Seelenklarheit. Schaukal und der Georgekreis*. In: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard Schaukal Gesellschaft*. Bd. 3/4, 1999/2000: 75 f.

<sup>52</sup> Vgl. Pietzcker 1997: 18.

<sup>53</sup> Vgl. ebd.: 72.

<sup>54</sup> Vgl. Schaukal 1904.



schung eingegangen ist. Darin beschreibt Hofmannsthal neben der Vergangenheitsverehrung weitere Überlebensstrategien in einer subjektentfremdeten Welt, die mit Schaukals Kunstauffassung zu jener Zeit übereinstimmt: Solipsismus und «Centrumsgefühl», also die Ausdehnung des Ichs auf die Welt – darauf wird noch in der Auseinandersetzung mit Schaukals poetologischer Genieästhetik zu sprechen sein –, die Errichtung «Potemkin'scher Dörfer» im eigenen «Gesichtskreis» als Konstruktion einer bewusst selbsttäuschenden Scheinwelt, sowie eine mystische Sichtweise, die die Entität aus Subjekt und Außenwelt anstrebt<sup>55</sup>. Dabei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die Dichter der Wiener Moderne früh schon eine ästhetizismuskritische Haltung einnahmen und propagierten, dass Poesie und Leben nicht miteinander vereinbar seien. (Siehe Hofmannsthals *Poesie und Leben*, 1896). Eine weitere Lesart, die die Trennung von Kunst und Leben reflektiert, findet sich sowohl im *Anatol-Prolog* als auch in Schaukals *Rococo*. Das beschriebene Watteau- und Canaletto-Ambiente der beiden Gedichte ist ein umzäunter Raum, ein verschlossener Garten, den sich das lyrische Ich Hofmannsthals öffnet, wie es im vierten Vers heißt, wohingegen seine «Pforten» für Schaukals Stimme im Gedicht «verriegelt» bleiben. Er schildert den Garten, der für die Jung-Wiener zum bedeutungsreichen Topos avancierte, als Sinnbild der domestizierten Natur und zugleich als goldenen Käfig des exklusiven Dichterraums. In Schaukals Gedichtband, der in fünf «Bücher» unterteilt ist, stellt das Buch *Die Taxusmauern. Buch des Künstlers* eine weitere Responson auf Hofmannsthals «Taxushecke» im *Prolog* dar, die das Symbol der dichterischen Abgrenzung und Trennung zwischen Leben und Kunst intertextuell aufnimmt. Diese räumliche Dichotomie findet vor allem auch in den frühen Erzählungen der beiden Dichter ihren Platz.

### 5.2 Das erzählerische Werk: Mathias Siebenlist und Das Märchen der 672. Nacht

Die Epiphanie, die meist unmittelbar mit großen Umwälzungen wie dem Tod oder der Liebe literarisch einhergeht, schildert Schaukal in *Mathias Siebenlist und das Schloß der hundert Liebhaber* (1906) anhand einer zentralen Passage: Der gleichnamige Protagonist der Erzählung sitzt am Totenbett seiner Mutter, einer alleinerziehenden armen Wäscherin, als er mit der geballten Wucht der Erleuchtung die trostlose Nichtigkeit ihrer und in Folge auch seiner Existenz zu spüren bekommt. «Mit der Deutlichkeit einer Vision»<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Zit. nach Hartmut Scheible: *Literarischer Jugendstil in Wien*. München: Artemis, 1984: 28-31.

<sup>56</sup> Richard Schaukal: *Mathias Siebenlist*. In: *Eros Thanatos*. Wien, Köln: Amandus, 1961: 135.

begreift Mathias das soziale Stigma, das durch seinen Buckel symbolisch hervortritt und in Ralf, dem aus reichem Haus stammenden Kindesfreund, gespiegelt wird. Mathias erfährt schlagartig die Nichtigkeit seines bisherigen Daseins, doch daraus entfaltet sich im weiteren Verlauf der Erzählung keine Sozialkritik, wie man annehmen könnte, Schaukal beschreibt vielmehr den Weg des dilettantischen Künstlers, den Mathias Siebenlist einschlägt, indem er Geige zu spielen lernt, sich in die romantisch-phantastische Traumwelt eines Schlosses flüchtet und schließlich im Wahnsinn zugrunde geht. Wie so häufig in seiner Prosa durchwirken Schaukals Novellen Elemente aus E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen, vor allem aus dem *Goldenen Topf* mit seinen zwei möglichen Lesarten, der magisch-märchenhaften und der realistisch-pathologischen. Auch Schaukals Protagonist ist ein Schlafwandler zwischen zwei Welten. Die eine stellt die Realität dar, welche die gängigen Macht- und Herrschaftsverhältnisse zu Mathias' Ungunsten zeigt, während die andere ein erotisch-märchenhafter Traum ist, in dem der Protagonist zuletzt haften bleibt. Die prekäre Situation Mathias Siebenlists führt im weiteren Verlauf der Erzählung also nicht zu einem subversiven Impetus, sie mündet in Introspektion und selbstzerstörerischen Eskapismus in eine ästhetische Scheinwelt, dem Schloss der hundert Liebhaber, in dessen Zentrum die verführerische Gräfin Decerti steht: «Ein Schloß entstand vor des Buckligen Seele [...]»<sup>57</sup>.

Anstatt einer benachteiligten Klasse literarisches Gehör zu verschaffen, was Schaukal immerhin oberflächlich andeutet, bleibt die unterprivilegierte Bevölkerungsschicht in seiner Erzählung konturlos und stumm. Dies ist ein Wesenselement der Wiener Moderne, das in Hofmannsthals auf den 1. Mai 1890 datiertem Gedicht, «Tobt der Pöbel in den Gassen, ei, mein Kind, so lass ihn schrei'n [...]», früh Ausdruck findet und die zu jener Zeit herrschende Angst vor dem erstarkenden Proletariat sowie den Glauben an das Individuum gleichermaßen widerspiegelt. Die Annahme der Ästhetizisten, die Kunst solle jegliche soziale Funktion ablehnen, kritisierte Walter Benjamin knapp drei Jahrzehnte später in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*<sup>58</sup>. Schaukal und Hofmannsthal ging es in der Tat um die Errichtung einer Welt der Kunst, nicht um die soziale Frage<sup>59</sup>. Das Proleta-

<sup>57</sup> Ebd.: 147.

<sup>58</sup> Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Gesammelte Schriften I, 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974: 481. – Auch Richard Specht schilderte in seiner Schnitzler Biographie (1922) auf den Seiten 63 f. die mangelnde Sozialkritik in dessen Werken.

<sup>59</sup> Vgl. Libor Marek: *Die Erfahrung der Moderne im Werk Richard von Schaukals*. Zlín: VeRBuM, 2011: 61.

riat flößte beiden bis zuletzt Unbehagen ein und das Individuum stellte etwas zu komplexes in den Augen der Dekadenz-Dichter dar, als dass es zum Produkt seines Milieus erklärt werden könnte, um schließlich gänzlich in der Masse unterzugehen. Richard Schaukal ist sich 1906, dem Jahr der Entstehung von *Mathias Siebenlist*, gleichwohl der Zwecklosigkeit einer rein ästhetischen Welthinwendung bewusst und die Novelle kritisiert auf einer zweiten Diskursebene die radikale Verinnerlichung, die zur Isolation und geistigen Umnachtung des Protagonisten führt<sup>60</sup>.

Auch für Hofmannsthal sind es gerade die Wahnsinnigen wie Mathias Siebenlist, die in die «geistige Souveränität» entfliehen, in die «Praeexistenz», worunter der Dichter unter anderem einen glorreichen, «aber gefährlichen Zustand» mancher «Auserlesener» meint, die durch «Supposition des quasi-Gestorbenseins» das «Ich als Universum» in solipsistischer Auffassung wahrnehmen<sup>61</sup>. In Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* (1895) – der Text sei ein «ins Märchen gehobener Gerichtstag des Ästhetismus»<sup>62</sup>, – lassen sich ein ähnlich dargestellter Zustand der Praeexistenz sowie gleichzeitig eine Ästhetizismus-Kritik perzipieren. Der junge Kaufmannssohn des *Märchens der 672. Nacht* führt wie Siebenlist ein einsames und selbstbezogenes Leben, aber im Gegensatz zu jenem ist er wohlhabend und von Schönheit umgeben. Im Verlauf der Erzählung wird der Kaufmannssohn jedoch zunehmend von unbestimmbaren Angstgefühlen eingeholt und es beginnt ein labyrinthischer Parcours der Selbstreflexion, an dessen Ende unweigerlich sein Ableben steht. Die letzte Entscheidung des jungen Mannes, sich spontan einem hohlwangigen, den Tod personifizierenden Soldaten, der gerade sein Pferd säubert, aus Mitleid «durch ein Geschenk für den Augenblick [...]» anzunähern, löst seinen körperlichen Niedergang aus<sup>63</sup>. Ein Huftritt beendet in kruder Weise das Leben des Protagonisten, das ihm im Moment des Sterbens verhasst ist, weil es durch den vorzeitigen sowie banalen Tod keinem höheren Telos gerecht werden konnte und im Endeffekt dem Lebensverlauf eines jeden anderen Menschen gleich<sup>64</sup>. Eine ähnliche Erkenntnis, das Leben zwar im Ästhetischen, aber doch sinnlos verwirkt zu haben, erfährt Claudio in *Der Thor und der Tod* (1893), und auch der im Hedonismus des Augenblicks versunkene Andrea muss eingestehen, dass ihm das *Gestern*

---

<sup>60</sup> Vgl. ebd.: 81.

<sup>61</sup> Hofmannsthal: *Ad me ipsum*. 1980: 599.

<sup>62</sup> Zitiert nach Hugo von Hofmannsthal: *Bibliographie*. In: *Gesammelte Werke. Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer, 1979: 666.

<sup>63</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Das Märchen der 672. Nacht*. In: *Gesammelte Werke. Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer, 1979: 60 f.

<sup>64</sup> Vgl. ebd.: 62 f.

(1891) nicht gleichgültig sein kann, wenn es den Tag des Betrugs durch Arlette, seiner Geliebten, bedeutet.

Hofmannsthal und Schaukal verbindet also in ihrer frühen Schaffensperiode die Auseinandersetzung mit dem Themenkreis der Ästhetik, sie reflektieren beinahe dialogisch, wie Leben und Poesie zueinander in Bezug stehen und kommen in den dargelegten literarischen Beispielen zu dem Ergebnis, dass Kunst und Leben nicht miteinander vereinbar sind.

### 6. Schnitzler und der Snob

Schaukal rühmte Hugo von Hofmannsthal als den Wiener Dichter, der neben Altenberg zukünftig von nachhaltiger Bedeutung sein würde, da sich in ihm der «frühreife Ausdruck des internationalen Symbolismus» zeigte. Arthur Schnitzler sei wiederum mit «*Anatol* die Charakteristik seines Kreises gelungen»<sup>65</sup>. «Schaukal's Snobismus», notierte der Verfasser des *Anatol*-Zyklus hingegen am 20. März 1902 lapidar im Tagebuch<sup>66</sup>. Als Snob, ein Modeausdruck der Zeit, dessen sich auch Richard Schaukal gerne bediente, titulierte Schnitzler ebenso Hugo von Hofmannsthal<sup>67</sup>, und wie negativ der Begriff konnotiert war, unterstreicht Schnitzlers Aphorismus «[d]er Snob ist ein Mensch, der scheinbare Selbsterhöhung auf dem Weg tatsächlicher Selbsterniedrigung anstrebt. Er ist im eigentlichen Sinne der Masochist der Gesellschaftsordnung»<sup>68</sup>. Als Snob verstanden die Dichter den affektierten Dandy, einen für das Gesellschaftsgefüge abkömmlichen Schöngeist, und spielten damit eigentlich indirekt auf sich selbst an.

Der 26-jährige Schaukal hatte im Herbst 1900 Anschluss an die dichterischen Kreise Wiens gesucht und Schnitzler aus Mährisch Weißkirchen, wohin er als Verwaltungsbeamter berufen worden war, seinen Lyrikband *Tage und Träume* (1899) zukommen lassen. Schnitzler zeigte sich von den «wunderschönen Landschaftsstimmungen» angetan und ermunterte zu weiteren Büchersendungen<sup>69</sup>. Die zwei Jahre anhaltende Korrespondenz und der gegenseitige Werke-Austausch geben in der Folge jedoch kaum Aufschluss über das insgesamt kühl gebliebene Verhältnis der Briefpartner, gestatten aber Einblicke in Schaukals dichterisches Sendungsbewusstsein und sein bisweilen ungeschicktes Vorgehen bei der Suche nach künstlerischer

<sup>65</sup> Zitiert nach Zohner 1931, Fußnote: 1744.

<sup>66</sup> Arthur Schnitzler. *Schnitzler-Tagebuch. Band: 1893-1902*. Wien: VÖAW, 1988: 366.

<sup>67</sup> Vgl. Hartmut Scheible: *Arthur Schnitzler*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1976: 116.

<sup>68</sup> Arthur Schnitzler: *Buch der Sprüche und Bedenken*: 99, zit. nach Pietzcker 1997: 264.

<sup>69</sup> Brief an Schaukal vom 5.11.1900. In: Urbach 1975: 18.

Teilhabe. Schaukal bestürmte den Kollegen aus Wien mit langen Erläuterungen über sein Kunstempfinden, die sich meist anhand negativer Äußerungen zu Schnitzler vertrauten, oder sogar freundschaftlich verbundenen Schriftstellern wie Bahr, Beer-Hofmann, Hofmannsthal und vor allem Wassermann, entluden. Als «Bibliophiler» erbat Schaukal wenig schüchtern die Zusendung der anfangs nur in kleiner Auflage und privat gedruckten *Reigen*-Ausgabe, die er postwendend erhielt<sup>70</sup>. Seine Briefe dokumentieren ansonsten eine von Neid imprägnierte Auffassung über jene «häßlichen Literatentage». Anknüpfungspunkt der Invektiven ist dabei Jakob Wassermann, dessen *Renate Fuchs* mit ein Anlass für die ersten Briefe an Schnitzler war und den er einen «Literaturjuden» und «Snob» schimpfte<sup>71</sup>. Schaukal scheint mit seiner heftigen Kritik auf nicht ganz taube Ohren gestoßen zu sein, blickte Schnitzler doch durch Eifersucht und Anerkennung im Zwiespalt befangen auf Wassermanns wenige Monate zuvor veröffentlichtes Werk, dem er zutraute, die Vorstufe zum in Deutschland noch vakanten «großen Roman» zu sein<sup>72</sup>. Ins Kreuzfeuer der herben Kritik gerieten des Weiteren der Literaturbetrieb im Allgemeinen sowie seine Affektiertheiten, die Schaukal in München und Wien ausmachte. Dabei gerierte er sich ironisch-dialektisch als ein «Phantast und Beamter», er sei «fast feudal und eigentlich Anarchist»<sup>73</sup>. Auch Schnitzler zeigte sich mitunter vom Air des Kaffeehauses enerviert und dem Jungen Wien gegenüber kritisch: «Vertrage Griensteidl nicht; die Atmosphäre Kulka etc. deprimiert mich»<sup>74</sup>, wettete er am 20.2.1892 gegen das Café und seine Besucher. Es sollte eine Hassliebe bleiben. Eventuell rührte daher das Interesse für den acht Jahre später um Kontakt ansuchenden Schaukal, auch wenn Schnitzlers Anteilnahme für den dichtenden Beamten aus Mähren im Endeffekt nicht sehr groß war. Er antwortete mit unpersönlichen, im Verlauf der versiegenden Korrespondenz immer knapperen Zeilen. Die Zurückhaltung Schnitzlers mit einer divergierenden Kunstauffassung zu erklären, greift zu kurz, vielmehr ist die mangelnde Resonanz auf Schaukals wüsten Brief-Ton zurückzuführen. In den Dramentexten beider werden zahlreiche kongruierende Einflüsse und Parallelen ersichtlich, zum Beispiel der Wiener Vorstadtkomödie und *Commedia dell'arte*, sowie die Leichtigkeit des Konversationstons, der nicht ge-

---

<sup>70</sup> Brief an Schnitzler vom 19.5.1901. In: ebd.: 30.

<sup>71</sup> Brief an Schnitzler vom 2.5.1901. In: ebd.: 20.

<sup>72</sup> Zitiert nach Urbach 1975: 16.

<sup>73</sup> Brief an Schnitzler vom 2.5.1901. In: ebd.: 21.

<sup>74</sup> Arthur Schnitzler. *Schnitzler Tagebuch. Band: 1879-1892*. Wien: VÖAW, 1987: 366.

wählt, sondern unmittelbar und natürlich ist. Schnitzler lobte explizit Schaukals *Scenen aus einer Gesellschaft junger Leute*, das die Münchner *Dramatische Gesellschaft* zusammen mit *Der tapfere Kassián* und Paul Mongrés *Der Arzt seiner Ehre* für einen Einakterabend inszenieren wollte, was jedoch aus rechtlichen Gründen nicht zustande kam<sup>75</sup>. Ähnlichkeiten finden sich außerdem in der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Themen wie Moral, Erotik und Tod im Werk der beiden Schriftsteller. Nicht zu vergessen ist darüber hinaus der von Schnitzler und Schaukal thematisierte Liebes-Reigen (*Pierrot und Colombine, oder, Das Lied von der Ehe: ein Reigen in Versen*, 1902). Treue, Ehestand und die sich daraus ergebenden Konventionen, die Unfähigkeit der Menschen, zueinander zu finden, wie sie Schaukal in *Mimi Lynx, Eros, Rückkehr* und *Einer, der seine Frau besucht* durchspielt, finden sich auch in Schnitzlers *Zwischenspiel* und *Das weite Land*, um nur diese beiden exemplarisch herauszugreifen. Die Vorliebe, österreichische und französische Elemente in der Figurenzeichnung zu verbinden, wie Richard Specht feststellte, trifft ebenfalls auf beide Autoren zu.

Das ist mir so ungemein sympathisch im Anatol, daß Schnitzler es mit Glück versucht, im Milieu und Dialog ein Stück Wienertum festzuhalten und der typisch gewordenen Pariser Cocotte, dem Pariser Lebemann das Wiener Pendant an die Seite zu stellen, eine dankbare und bisher unversuchte Aufgabe.<sup>76</sup>

Lediglich unbeachtet, aber nicht unversucht blieb diese «Aufgabe», denn Schaukals vom französischen Dandyismus beeinflusster *Andreas von Baltheser* war 1907 erschienen, also 15 Jahre bevor Richard Specht seine Schnitzler-Biographie niederschrieb.

Jahrzehnte nach dem Kontakt äußerte sich Schaukal in antisemitischer Terminologie über den einstigen umschmeichelten Adressaten seiner Briefe. Zu diesem Zeitpunkt hatte er eine literaturästhetische und ideologische Volte vollzogen, auf die noch näher einzugehen ist. Schnitzlers oft pikante und realistische Darstellung vor allem seiner Protagonistinnen veranlasste Schaukal, der 1902 den “skandalösen” *Reigen* für seine Sammlung erbeten hatte, zu der Äußerung, der Arzt und Schriftsteller sei ein «Bekannter des jüdischen Eros»<sup>77</sup>. Er verdrängte dabei das drei Jahrzehnte zuvor vor

<sup>75</sup> Vgl. Girardi (Hg.) 2003: 182.

<sup>76</sup> Richard Specht. *Arthur Schnitzler. Der Dichter und sein Werk. Eine Studie*. Berlin: S. Fischer, 1922: 51.

<sup>77</sup> Richard Schaukal: *Arthur Schnitzler-Apotheose*. In: *Deutschlands Erneuerung*. 16. Jg., 1932, Heft 2: 111 ff.

allem im Frühwerk so konstant thematisierte Motiv der Erotik. Noch vor Hofmannsthal hatte er sich in seinem literarischen Werk der Geschlechterfrage gewidmet<sup>78</sup>, die auch in den späteren Erzählungen präsent blieb. In der Novelle *Die Sängerin* (1905) schildert Schaukal beispielsweise einen aus Gründen der bürgerlichen Standesrepräsentation und forcierten Partizipation am Wiener Kulturbetrieb regelmäßigen Theaterbesucher namens Alexander Schreiner, ein bourgeois Dandy, der sich den Flirt mit einer in die Jahre gekommenen italienischen Sängerin herbeifantasiert, durch ihre Zurückweisung moralisch-gesellschaftlich degeneriert und zu ihrem Mörder verkommt. Die Novelle steht in Verbindung zu Schnitzlers *Leutnant Gustl* (1900), u.a. da das Unheil beider Protagonisten im Theater seinen Lauf nimmt. Die Welt der Bühne ist vor allem in der Dekadenzliteratur ein motivisch aufgeladener Ort der Illusion und des schönen Schreckens, wo der Zuseher der Dissolution anheimfällt und Grenzzräume aufgebrochen werden. Dabei ist auch die Begierde nicht weit. Schaukal erklärt in *Die Sängerin* Erotik, unterdrückte Triebblast und Standeskonventionen zu den Verursachern persönlichen Leids. Der Tod wird aus der Begegnung mit der unheilvollen Weiblichkeit generiert, doch vergisst der Verfasser bei aller Tragik ebenso wenig wie Schnitzler, die Absurdität und Groteske der männlichen Protagonisten darzustellen, wenn es um deren verklebte libidinöse Verhaltensweisen geht. Die ironisch-tragische Brechung gelingt beiden Schriftstellern durch die sich dem Rezipienten offenbarende psychologische Seelenlandschaft. In den Novellen, *Leutnant Gustl* und *Die Sängerin*, bündelt der Innere Monolog, der bei Schaukal lediglich angedeutet ist, die Hilflosigkeit beider Protagonisten und manifestiert durch die Verwendung der Phrase ihren gesellschafts- und standesfixierten Habitus. Wenn der eitle Herr Schreiner seine Hände begutachtete, «[...] geschah es mit dem verschnörkelten Motto "gepflegte Nachlässigkeit". Dazu kam, daß er seiner selbst nie ganz sicher war, immer irgendwelche eingebildeten Gefahren bestand, sich immer irgendwelchen angstvoll gewärtigten Unannehmlichkeiten ausgeliefert sah»<sup>79</sup>. Das Gefühl des Unheimlichen, welches der auf das Selbst ausgerichtete Dialog bei Gustl entfacht, spürt auch Heinrich in Schaukals Erzählung *Mimi Lynx* (1904):

Und zwischen den Speichen seiner Rede wanden sich windschnell die Gedanken, und an ihnen hielten sich die Gedanken über die Gedanken geklammert, und wenn er ein wenig die Zügel seines Monologs

---

<sup>78</sup> Vgl. Pietzcker 1997: 87 f.

<sup>79</sup> Schaukal 1961: 63.

fallen liess, hörte er das alles mit den feinen Ohren seines Gewissens und fürchtete sich vor dem Wirrwarr seiner Seele.<sup>80</sup>

Form und Inhalt, die hypertrophe Satzstruktur, ihre Wortrepetitionen und die Aussage, fallen in dieser filmisch anmutenden Sequenz zusammen. Die Eisenbahn firmiert hier als Symbol der durch die Technik voranschreitenden Selbstentfremdung des modernen Menschen. Wie Paul in Beer-Hofmanns *Der Tod Georgs* (1900) betrachtet Heinrich sein Leben aus der Distanz des Teilnahmslosen, der dissoziativ in «einer vollständigen Spaltung seines Wesens» auf sein Handeln blickt<sup>81</sup>. Die Welterfahrung wird lediglich als Scheinerfahrung wahrgenommen, was die Auflösung traditioneller Kommunikationsweisen impliziert und in der Literatur der Wiener Moderne zu den eben dargestellten Verfahren neuer Ausdrucks(un)möglichkeiten in Texten wie *Leutnant Gustl*, *Mimi Lynx*, *Der Tod Georgs* oder der *Chandos Brief* (1902) führte.

### 7. Schaukal, ein Vertreter der Wiener Moderne?

Da “Moderne” ein bis heute von der Forschung in seiner Komplexität nicht eindeutig fassbarer, bisweilen irreführender Begriff ist, kann von einer, dem Umfang der Arbeit entsprechenden knappen Konkretisierung der Terminologie in Bezug auf Schaukal nicht abgesehen werden. Die Herangehensweise stützt sich auf die Ausführungen Libor Mareks, der in Anlehnung an Zygmunt Baumanns *Moderne und Ambivalenz*, *Das Ende der Eindeutigkeit* von einer der Moderne verpflichteten Heterogenität in Schaukals Werk ausgeht, jenes Oszillieren zwischen Moderne und Antimoderne nicht als «Signum mali omni» hervorhebt, sondern als Potential erkennt, den pathologisch stigmatisierten Charakter überwindet und rehabilitiert<sup>82</sup>.

Nach Bahrs Auffassung mache den modernen Schriftsteller aus, dass er sich keiner Schule, Regel oder Tradition verschreibt und nur das Gesetz «[...] seiner Nerven, seiner Sinne, seines Instinktes und seiner Subjektivität» anerkennt<sup>83</sup>.

Schaukals Epigontum, respektive Orientierung an literarischen Traditionen, enthebt ihn zunächst vom modernen Dichtertum und könnte mit-ausschlaggebend dafür gewesen sein, dass Bahr ihn 1896/97 für *Die Zeit*

<sup>80</sup> Richard Schaukal: *Mimi Lynx*. Siegen: Börschen, 1999: 15.

<sup>81</sup> Ebd.: 11.

<sup>82</sup> Marek 2011: 18.

<sup>83</sup> Jacques Le Rider: *Das Ende der Illusion*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1990: 34.



ablehnte. Andererseits war Schaukal von einer Superioritäts-Auffassung getragen, die ihn in keiner Minute sein schriftstellerisches Können und Genie infrage stellen ließ. Das schaffende Individuum erhebt sich selbst zum künstlerischen Maß aller Dinge und steht über den poetologischen Regeln und Zwängen, Schulen und Kreisen, so Schaukals genieästhetisches Idealbild der Kunst und des Künstlers an sich<sup>84</sup>, denn «der Dichter darf alles»<sup>85</sup>. In *Herkunft* tönt das lyrische Ich wenig komplex: «Sage mir einer, von wem ich stamme! / Meine Scheite lodern in EIGENER Flamme, / Aus MEINEM Forst sind die Stämme geschlagen, / MEIN Boden hat seine Bäume getragen [...]»<sup>86</sup>.

Wie Kraus und Loos reagierte auch Schaukal auf die Krise der Zeit durch die Betonung eines männlich konnotierten Genies, das sich gegenüber einer effeminierten Kunstentwicklung neu durchzusetzen habe<sup>87</sup>. In seiner Selbstwahrnehmung dürfte sich Schaukal also kaum als Epigone betrachtet haben, höchstens als Überlieferer einer literarischen, kunstreinen Tradition, und die zur Schau gestellte Aversion gegen Literatur-Zirkel und Meisterfiguren (auch wenn er der Aura Stefan Georges als junger Dichter nicht widerstehen konnte und versuchte, sich dem Kreis anzuschließen, wie die Briefe an George und Klein zeigen) wiederholt er vielerorts. Als ihm beispielsweise Arno Holz Georg Stolzenbergs Lyrik als die «zurzeit unmittelbarste» nahelegte, antwortete er, jener Dichter repräsentiere für ihn nicht mehr als einen «Schüler»<sup>88</sup>. In Hinblick auf Schaukals poetologische Ansichten ein deutliches Urteil. Tatsächlich widersetzte er sich einer literaturhistorisch fassbaren Epoche, vermischte Gattungen und Einflüsse, und wies sich gerade dadurch als der Moderne nahestehender Künstler aus. Die literaturtheoretische und -ästhetische Zwischenstellung manifestierte sich vor allem auch in seiner Poetik, die sich aus den diametral verschiedenen Positionen von Arno Holz und Stefan George destillierte<sup>89</sup>. Ein umfangreiches Brief-Konvolut belegt den regen Kontakt zwischen Arno Holz und Richard Schaukal, der vor allem während der ersten fünf Jahre des 20. Jahrhunderts bestand und mit Lücken bis in die 1920er Jahre fort dauerte. Schaukal fühlte

---

<sup>84</sup> Vgl. Andreas Wicke: *Richard Schaukal und die Lyriktheorie der Jahrhundertwende*. In: *Modern Austrian Literature*, Vol. 34, No. 3/4, 2001: 82.

<sup>85</sup> Richard Schaukal: *Arno Holz*. In: *Das litterarische Echo*, 5. 1902/1903: 887.

<sup>86</sup> Richard Schaukal: *Herkunft*. In: *Ver Sacrum*, Heft 1, Januar 1899: 2.

<sup>87</sup> Vgl. Le Rider 1990: 162.

<sup>88</sup> Brief Arno Holz' an Richard Schaukal vom 17.5.1900. Schaukal-Nachlass der Wienbibliothek H.I.N. 224284 und H.I.N. 224285.

<sup>89</sup> Vgl. Wicke 2001: 80 ff.

sich mit dem Dichter und Dramatiker geistig verbunden, er war einer der Wenigen, dessen Kritik er annehmen konnte<sup>90</sup>.

In der Zuneigung gegenüber Holz wird eine weitere der vielen Widersprüchlichkeiten in Schaukals literarischer Tendenz, die mit der Moderne haderte, sie aber auch nicht negieren konnte, ersichtlich. Die Angleichung der lyrischen Sprache an die natürliche sowie der naturwissenschaftliche Charakter der lyrischen Darstellung, den Holz der Dichtung abverlangte, opponierten mit Schaukals symbolistischen Gedichten. Er erkannte beim Verfasser des *Phantasmus* aber gleichzeitig eine Denkrichtung, die über die seinerzeit kursierende naturalistische Auffassung Berliner Couleur hinausging. Ähnlich Jens Peter Jacobsen, den Schaukal immer wieder als Einflussgeber erwähnt, deutete auch Holz den Naturalismus-Begriff, wie er sich in der deutschen Hauptstadt entwickelt hatte, neu. Beide entfalteten eine eigenständige Form der Naturalistik, die das präzise Betrachten in den Mittelpunkt rückte und damit auf den Impressionismus vorgriff<sup>91</sup>. Die «Technik des genauen Hinsehens» war für die Innenschau und subjektivistische Auseinandersetzung der jungen Dichtergeneration mitbestimmend<sup>92</sup>, so zum Beispiel für Beer-Hofmann, der sich in seiner frühen Prosa und der Lyrik als «Verinnerlicher» des Naturalismus zeigte<sup>93</sup>. Die zunehmende introspektive Entwicklung gilt auch bedingt für Schaukals Schaffen. Die Schriftsteller in Wien vermengten das Berliner naturalistische Modell mit anderen europäischen und den nach wie vor präsenten österreichischen Einflüssen von Biedermeier bis Realismus; daraus resultierte die polymorphe literarische Situation jener Jahre und es entwickelten sich zwei divergente Strömungen, die ab ca. 1892 zu einer Entzweigung einiger Vertreter des Jungen Wien führte<sup>94</sup>: Edmund Wengraf, Friedrich Michael Fels, Karl Kraus u. a. hielten am Naturalismus als literarischen Orientierungspunkt fest. Hofmannsthal, Andrian, Beer-Hofmann, Schnitzler und Bahr suchten hingegen nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, die Hermann Bahr programmatisch durch die *Überwindung des Naturalismus* zu erreichen trachtete<sup>95</sup>. Die Einflüsse des Symbolismus, Impressionismus etc. übten auch auf

---

<sup>90</sup> Brief Arno Holz' an Schaukal vom 5. April 1901. Im Schaukal Nachlass der Wienbibliothek.

<sup>91</sup> Vgl. Wunberg 1976: LXXVI.

<sup>92</sup> Lorenz 2007: 47.

<sup>93</sup> Anton Mayer: *Theater in Wien um 1900*. Wien: Böhlau, 1997: 99.

<sup>94</sup> Die Unstimmigkeiten wurden durch die einzige Theateraufführung des *Vereins für modernes Leben* ausgelöst. Gespielt wurde im Mai 1892 im Theater in der Josefstadt eine Übersetzung Maeterlincks *L'Intruse* (vgl. Lorenz 2007: 52).

<sup>95</sup> Vgl. Lorenz 2007, S. 52-54.

Schaukal einen nicht zu unterschätzenden Effekt aus. In vielerlei Hinsicht verhielt sich seine schriftstellerische Entwicklung also parallel zur literarischen Entfaltung der Protagonisten des Jungen Wien, deren Ausgangslage Wunberg folgendermaßen zusammenfasst:

[...] das Unbehagen am Naturalismus, ohne ihm jedoch etwas Besseres entgegengesetzten zu können, war letztlich Tenor und Stimulanz der gesamten Wiener und österreichischen Literatur im letzten Jahrzehnt vor der Jahrhundertwende; es war ihr Ausgangspunkt.<sup>96</sup>

Dies zeigte sich eben in der ambivalenten Auseinandersetzung der Jung-Wiener mit den österreichischen Autoren der vorausgegangenen Generation. Ferdinand v. Saar war, wie dargelegt, ein Idol für Hofmannsthal, Schnitzler und Schaukal<sup>97</sup>. Der Novellist des Bürgerlichen Realismus, der Ende des 19. Jahrhunderts fatalistisch zur Kenntnis nahm, dass die Zeit über ihn «bereits hinweggegangen»<sup>98</sup> sei, war sowohl Orientierungspunkt einer vergangenen, bewunderungswürdigen Erzähltradition, als auch Ziel mancher Kritik, was die Lyrik betraf<sup>99</sup>. Knapp zehn Jahre nach Erscheinen der *Modernen Dichtung* distanzierte sich Schaukal in einer Huldigung an Saar von den gleichaltrigen Dichterkollegen des Griensteidl-Kreises:

Die jungen Österreicher sind gebildete Kosmopoliten, verdorbene Nervenknechte, scheue Hermaphroditen oder aufdringliche, unerquickliche Literaten. Viel Snobismus, ekelhaftes Zeitungstum und manieriertes Aufblähen schädigt die verdiente Achtung vor einem eigenartigen frühreifen Geschlechte.<sup>100</sup>

Wie so oft können Schaukals Aussagen auch hier als unbewusste Selbstanklage gelesen werden, war er ja selbst mehrsprachiger Bildungsbürger und Übersetzer, bzw. Nachdichter französischer sowie englischer Werke. Als Gymnasiast veröffentlichte Schaukal anonym, wie auch Hofmannsthal, manierierte Verse, und als frühreifer Poet findet er Erwähnung in der Literaturgeschichte von Nagl, Zeidler und Castle, die ihn als ersten mährischen Dichter der Moderne bezeichnet<sup>101</sup>. Die für seine Zeit so typische Stilisierung als neurasthenischer Schriftsteller, die aus der Nervenkunst resultie-

---

<sup>96</sup> Wunberg 1976: LXXXIV.

<sup>97</sup> Vgl. Lorenz 2007: 43 und Specht 1922: 97.

<sup>98</sup> Heinz Kindermann (Hg.): *Briefwechsel zwischen Ferdinand von Saar und Marie von Ebener Eschenbach*. Wien: Wiener Bibliophilen-Gesellschaft, 1957: 155-159.

<sup>99</sup> Vgl. Warum 1995: 76.

<sup>100</sup> Richard Schaukal: *Ein Meister der Novelle*. In: *Das litterarische Echo*. 15.05.1900.

<sup>101</sup> Vgl. Nagl, Zeidler, Castle 1931: 1372.

rende Sensitivität, kehrt vielfach in der Korrespondenz mit Thomas Mann wieder<sup>102</sup>, und nicht zuletzt beförderte Schaukal selbst das Bild des dandyhaften Einzelgängers. Die abwechselnden Invektiven gegen und Annäherungsversuche an das Junge Wien sowie an zahlreiche weitere Schriftsteller untermauern demnach eine literarische Zwischenstellung, die in der Rezeption bis heute zur Auffassung beigetragen hat, der Dichter sei ein Epigone altösterreichischer Literatur oder profilloser Nachahmer neuerer Strömungen.

Der vieldeutige Begriff Jung-Wien oder Junges Österreich korrespondiert im Grunde mit der ambivalenten Erscheinung Richard Schaukals und liefert ein Spiegelbild der diffusen Versuche damals wie heute, die Wiener Moderne zu klassifizieren. Als «Buch des „jungen“ Österreich» bezeichnete Karl Hans Strobl Schaukals Novelle *Großmutter*; interessant sind die Elemente, die Strobl für diese Einordnung vornimmt und die auf die im Verlauf des Artikels immer wieder dargestellte Rückwärtsgewandtheit in Bezug auf Jung-Wien rekurriert. Dominierende Begrifflichkeiten in Strobls Argumentation sind «retrospektive», «Vergangenheit» und «Andenken», und er schließt mit dem Satz: «Es will ein durchaus unmodernes Buch sein»<sup>103</sup>. In das diffuse Begriffsbild passt zudem, dass Schaukal seinem Gedichtband *Tristia* (1898) als Spitze gegen das Junge Österreich folgende Widmung vorausschickte: «Ferdinand von Saar / ein junger Österreicher / als Zeichen / seiner Ehrfurcht und Liebe»<sup>104</sup>.

Mit Blick auf Schaukals Entwicklung ist demnach Dominik Pietzcker Recht zu geben, dass die literarische Moderne nicht nur die avantgardistischen Bestrebungen umfasse, «sondern immer auch die gegenläufigen Tendenzen des Traditionalismus und Antimodernismus»<sup>105</sup>. Dies lässt sich anhand einer konkreten Schaffensperiode veranschaulichen. Für Schaukal stellte die Erzählung *Großmutter* (1904) eine Zäsur dar. Der Band sei nach langer Krankheit entstanden, bedeute den Beginn einer «Erneuerung des ganzen Menschen» und «Ära größter dichterischer Fruchtbarkeit», die drei Jahre anhielt und seine vielleicht meistbeachteten Werke hervorbrachte<sup>106</sup>. Den Schlusspunkt dieser produktiven Phase bildete *Andreas von Balhbesser* (1907). Schaukal betrachtete diese beiden Bücher, obwohl sehr verschieden, als nicht voneinander zu trennende Pole einer komplementären Zeit- und

<sup>102</sup> Vgl. den Brief Manns an Schaukal vom 14. Nov. 1901, in: Girardi (Hg.) 2003: 31.

<sup>103</sup> Zitiert nach Warum 1995: 77.

<sup>104</sup> Vgl. Greve, Volke (Hg.) 1987: 249.

<sup>105</sup> Pietzcker 1997: 33.

<sup>106</sup> Schaukal: *Selbstdarstellung* 1965: 21.

Literaturkritik, die im ersten einen larmoyanten und im zweiten einen zynisch-ironischen Ton anschlägt. In der Mitte steht bezeichnend die im *Kapellmeister Kreisler* (1906) dargestellte Wechselbeziehung zwischen künstlerischem Können und Wollen, die Gier nach Bestätigung des Künstlertums. Die Künstlerproblematik war zur Romantik sowie zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein Zeitthema par excellence und wurde vor allem auch in den Briefen Manns an Schaukal konstant thematisiert. Der Dissens zwischen literarischer Mediokritik, Geltungsdrang und genialem Künstlertum, der sich im *Kreisler* zur «Tragödie der Dekadenz und des Ästhetizismus» entfaltet, verbindet Schaukal mit E. T. A. Hoffmann und schlägt die Brücke zu Thomas Manns Werken<sup>107</sup>.

Mit Erscheinen des Dandy-Romans *Balthesser* wendet sich sein Verfasser entfremdet vom «zeitgenössischen Schrifttum» ab<sup>108</sup>. Für den näselnden Lebeamann, den kauzigen Andreas von Balthesser, stand Hugo von Hofmannsthal Pate<sup>109</sup>, ein letzter Referenzpunkt also auf das Junge Wien, dessen Mitglieder sich zu dieser Zeit schon längst in unterschiedliche ästhetische Richtungen entwickelt hatten. Schaukals Werk wurde ab dem zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts statisch, anachronistisch und konventionell. Die formalen und inhaltlichen Innovationen seiner frühen Gedichte, die mit dem Band *Sehnsucht* (1900) ihren Höhepunkt erreichten<sup>110</sup> und ab ca. 1904 in *Großmutter* und den *Ausgewählten Gedichten* einen Wendepunkt erfuhren<sup>111</sup>, verblassten vor allem mit Einsetzen des Ersten Weltkrieges und dem Untergang der Habsburgermonarchie. Dabei darf nicht vergessen werden, dass Schaukal in der Selbstwahrnehmung teleologisch von seiner künstlerischen Progression überzeugt war. Um 1910 folgte er der «Einkehr in die Heimat der Seele»<sup>112</sup>, einem Weg, den viele Leser und Kritiker nicht mitgehen konnten und der Schaukals zunehmende Isolation im Literaturbetrieb nach sich zog.

## 8. Resümee

In einem Satz lassen sich die Ergebnisse der Ausführungen dahingehend subsumieren, dass Schaukal nicht ein Jung-Wiener im Sinne der engeren

---

<sup>107</sup> Johann Černý: *Richard Schaukal*. In: Nagl, Zeidler, Castle, Bd. 4, 1931: 1828 f.

<sup>108</sup> Schaukal: *Selbstdarstellung*. 1965: 21.

<sup>109</sup> Vgl. die abgedruckte handschriftliche Notiz Schaukals in: Richard Schaukal: *Um die Jahrhundertwende*, 1966: 230.

<sup>110</sup> Vgl. Pietzcker 1997: 20 und 26.

<sup>111</sup> Vgl. Schaukal 1934: 118.

<sup>112</sup> Ebd.: 99 f.

Kreisstruktur war, er allerdings ebenso wenig außerhalb der literarischen Moderne der Jahrhundertwende zu verorten ist. Der Dichter besuchte das Café Griensteidl, wenn auch nicht regelmäßig und nur zu Beginn seiner Studienzeit, er stand in Kontakt mit E. M. Kafka, Bahr, Schnitzler und Kraus, wohl auch mit Hofmannsthal. Gewiss ist, dass er keine Einladungen von Richard Beer-Hofmann, Hofmannsthal oder Schnitzler zu ihren privaten Vorlese-Nachmittagen erhielt, er begleitete die Dichter nie in den Prater, ins Theater, auf ihre Ausflüge. Dennoch kannte man sich und kam auch in gewisser Weise kaum aneinander vorbei. Thomas Mann hatte den Kritiker Schaukal 1900 als Mittelsmann – noch vor Bahr, Wassermann, Hofmannsthal oder Schnitzler, mit denen er erst 1908 in Wien zusammentraf – zur Steigerung seiner Bekanntheit in Österreich auserkoren. Der Bruch erfolgte, da Schaukal *Fiorenza* als Totgeburt bezeichnete und Mann 1904 den Briefkontakt zu Schnitzler aufnahm<sup>113</sup>.

Seinen literarisch gefestigten Stellenwert in Wien und die geistige Nähe zur Wiener Moderne verdeutlichen die Publikationen in *Pan* und *Die Insel*, für die u.a. auch Hofmannsthal, Bahr und Felix Dörmann schrieben. Schaukals Zugehörigkeit kann demnach als eine physisch entfernte, aber vor allem während der vom literarischen Jugendstil beeinflussten Schreibphase künstlerisch, literaturästhetisch und geistesgeschichtlich präzise bezeichnet werden. Er setzte sich in ähnlicher Weise öffentlich mit Kultur, Kunst und Literatur auseinander, schlug dieselben ästhetischen Pfade ein und entwickelte sich bis zur Jahrhundertwende in eine vergleichbare Richtung. Für William M. Johnston steht Schaukal «einmütig» mit Bahr, Altenberg, Andrian und Beer-Hofmann in einer Reihe der Wiener Impressionisten<sup>114</sup>.

Auch die Abkehr vom Ästhetizismus durchlebte Schaukal, wenn auch leicht zeitverzögert. Noch 1902 bezeichnete er sich als schönheitsgläubigen Formverfechter. Nach 1904 ging Schaukals Lyrikproduktion gegenüber den essayistischen und literaturkritischen Werken zurück, ähnlich verhielt es sich bekanntermaßen auch mit Hofmannsthals lyrischem Schaffen, das nach der Jahrhundertwende stark abnahm.

Deutlicher als in der Dichtung waren die Entwicklungsschritte der Moderne in Richard Schaukals Auffassung zu Bildender Kunst und Architektur. Wie erwähnt veröffentlichte er zunächst in den Jugendstil-Blättern *Pan* und *Ver Sacrum*, die gegen den konservativen Historismus Stellung bezogen.

<sup>113</sup> Vgl. Girardi (Hg.) 2003: 213 und 176.

<sup>114</sup> William M. Johnston: *Der Wiener Impressionismus*. In: Giuseppe Farese (Hg.): *Akten des Internationalen Symposiums "Arthur Schnitzler und seine Zeit"*. Bern u.a.: Lang, 1985: 203.

Später war Schaukal mit Adolf Loos bekannt, der wiederum das Dekor ablehnte. Er teilte dessen Ansicht, Evolution der Kultur bedeute die Entfernung des Ornamentes, da es schnödes Blendwerk für die reine, originäre Kunst sei<sup>115</sup>.

Das Jahr 1907 markierte den Höhepunkt Schaukals Produktion, bei gleichzeitiger Abkehr von der *Décadence*. Agonie und absinkende innovative Dichtkraft führten in der Forschung zu dem Tenor, Schaukal sei ab 1910 nur mehr ein historisch geeigneter Untersuchungsgegenstand<sup>116</sup>. Dies korreliert mit dem Faktum, dass er, wie Andrian und Hofmannsthal, vor allem nach dem Weltkrieg neben der christlichen auch die österreichische Staatsidee als Substitution für den Ästhetizismus vertrat<sup>117</sup>. Die ideologische Hinwendung zum Ständestaat war rückblickend eine logische Konsequenz in Schaukals Entwicklung.

Bis ca. 1910 stand Schaukal also mit der Wiener Literatur im regen Dialog, er adaptierte und grenzte sich ab, suchte den Austausch und mied ihn gekränkt, sobald er zurückgewiesen wurde. «Das Werk und die Person Schaukals geraten in eine Schlüsselposition für die Rezeptionsgeschichte der literarischen und gesellschaftlichen Strömungen dieser Zeit»<sup>118</sup>, stellt Christian Oesterheld treffend fest. «Der Symbolist muss den Naturalisten verstehen», schrieb Schaukal, um dann spöttischen Auges auf die Kategorisierungs- und Begriffsmanie blickend fortzufahren, «ich hasse diese Schlagworte, weil sie ganz zertreten und deformiert sind, aber sie sind wenigstens Prägnanzsurrogate»<sup>119</sup>.

Rainer Marie Rilke brachte 1905 in einem Brief an Richard Schaukal das Gefühl sehr anschaulich zur Sprache, das sich in der Auseinandersetzung mit dem schwer zu greifenden Dichter noch heute einstellt und das Reinhard Urbachs eingangs zitierte Aussage, Schaukal sei das personifizierte Dilemma der Jahrhundertwende, unterstreicht:

Ihre Persönlichkeit [...] entzieht sich mir. Ich merke, daß ich im Kreise gehe, wenn ich sie suche; ich komme zu dem Punkt zurück, von dem

---

<sup>115</sup> Vgl. Adolf Loos: *Ornament und Verbrechen*. (1908) [http://www.kheck.info/quelltexte/loos\\_ornament\\_1908.pdf](http://www.kheck.info/quelltexte/loos_ornament_1908.pdf) (04.02.14).

<sup>116</sup> Vgl. Schaukal 1934: 38 f. und Pietzcker 1997: 33.

<sup>117</sup> Vgl. Viktor Suchy: *Die Österreichische Idee als konservative Staatsidee bei Hugo von Hofmannsthal, Richard von Schaukal und Anton Wildgans*. In: Friedbert Aspetsberger (Hg.): *Staat und Gesellschaft in der modernen österreichischen Literatur*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1977: 21-43.

<sup>118</sup> Oesterheld 1999/2000: 87.

<sup>119</sup> Richard Schaukal: *Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen*. Leipzig: Tiefenbach, 1901: 225.

ich ausgegangen bin, und ich bleibe jetzt, entschuldigen Sie, auf diesem Punkt stehen. Dieser Punkt ist mein guter Wille zu Ihnen, mein Vertrauen zu Ihrem wachsenden Können, meine Zuneigung zu vielen von Ihren Gedichten.<sup>120</sup>

NIXE IM WASSERFALL

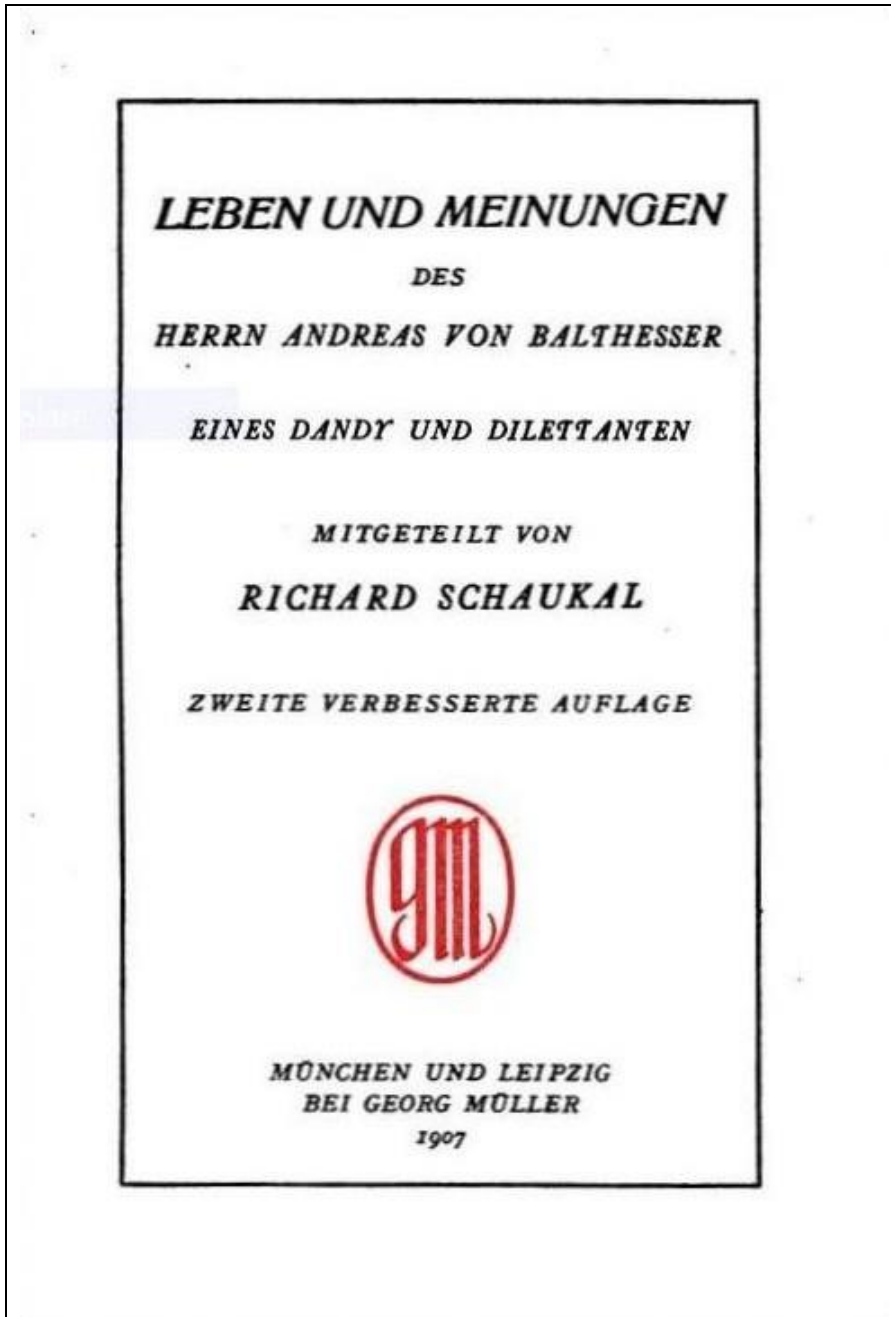
Schäumender Gischt  
 über Steinen zerstäubender Fall  
 übermütig frohlockend  
 stürzest du dich  
 kopfüber aus dem gähnenden Schlunde  
 streckst hundertfältig  
 zuckende Arme  
 rings an moosigen Felsen empor.  
 Im tollen Sprunge  
 reizt es dich  
 staunende Ranken  
 mitzureissen zum Abgrund.  
 Dann dehnt du dich schlank  
 wohlgefällig nach oben blickend  
 auf den silbernen Leib  
 unter dem wasserwallenden Haupte  
 die glänzenden Arme gefaltet.

9

Aus *Ausgewählte Gedichte*. Leipzig: Insel, 1904, S. 9.

<sup>120</sup> Rainer M. Rilke in einem Brief an Schaukal über *Ausgewählte Gedichte* (1904). In: *Zukunft*, Bd. 51, 1905: 39 f.





Titelseite von Richard Schaukals Dandy-Roman *Andreas von Baltheser* (1907).

\* \* \*

Erminio Morengi  
(Parma)

«*Maria Antoniette*» di Heinrich Heine: una «*Historie*»  
dalla «*Matrazengruft*»

Abstract

This thematic and stylistic analysis of the poem *Marie Antoinette* by Heine, one of the *Historien* taken from the famous *Romanzero* (1851), seeks to highlight the eeriness of the *ancien régime* personified by the ghosts of the queen and her ladies in the Tuileries palace after the revolutions of 1830 and 1848. The politically disappointed poet blames the aristocracy for being still bound to the *Etiquette* and for preventing the necessary social reforms proposed by the prince. For Heine, the light of reason should exorcise the wandering ghosts of a disturbing past.

Nella *Zwischennote zu Artikel IX* dei *Französische Zustände*, Heine afferma con toni incisivi: «Keine Konstitution sichert die Rechte des Volks, solange die Fürsten gefangen liegen in den Etiketten des Adels, der, sobald die Kasteninteressen ins Spiel kommen, alle Privatfeindschaften beiseite setzt und als Korps verbündet ist»<sup>1</sup>. Sorprende, di primo acchito, il fatto che il poeta di Düsseldorf difenda la figura del principe soggiogata alle «seiden Künste(n) der Kurtisanerie»<sup>2</sup> nobiliare, la quale gli impedisce di mantenersi fedele alla costituzione promessa. Una presa di posizione, quella del poeta, che si giustifica, in fondo, alla luce della strutturazione del suo pensiero politico polemicamente contraddittorio, obliquo, distopico, ironico e sarcastico<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> H. Heine, *Französische Zustände*, in *Sämtliche Schriften*, vol. 3, Carl Hanser Verlag, München, 1971, p. 222.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 223.

<sup>3</sup> In proposito cfr. W. Preisendanz, *Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge*, Fink, München, 1983; P. Chiarini, *Alle origini dell'intellettuale moderno. Saggio su Heine*, Editori Riuniti, Roma, 1987; A. Pasinato, *L'epoca della Restaurazione, del Biedermeier e del Vormärz*, in *Storia della civiltà letteraria tedesca*, Utet, Torino, 1998, pp. 64-89; AA.VV., *H. Heine: Ein Wegbereiter der Moderne*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2009; G. Großklaus, *Heinrich Heine – Der Dichter der Modernität*, Fink, München/Paderborn, 2013.

I nobili, agli occhi di Heine, rappresentano un'autentica corporazione abile negli intrighi, esperta conoscitrice delle debolezze principesche. Il principe non può allontanarli dalla corte anche se ha molti motivi per detestarli e vituperarli. Heine rimarca il fatto «daß er (der Fürst) ihren goldenen Anblick ertragen muß, daß er sich von ihnen ankleiden, die Hände waschen und lecken lassen muß, daß er mit ihnen essen, trinken und sprechen muß – denn sie sind hoffähig, durch Erbrang zu ihren Hofchargen bevorzugt, und alle Hofdamen würden sich empören und dem armen Fürsten sein eigenes Haus verleiden, wenn er nach seines Herzens Gefühlen handelte und nicht nach den Vorschriften der Etikette»<sup>4</sup>.

Tali affermazioni del poeta portarono i suoi detrattori, i cosiddetti «enragés di turno» a considerarlo un segreto alleato degli aristocratici («Die Enragés des Tages haben mich deshalb in der letzten Zeit als einen geheimen Bundesgenossen der Aristokraten verschrien») <sup>5</sup>, negandogli, paradossalmente, quella libertà di opinione e di giudizio, cui tanto anelavano e per cui ideologicamente combattevano sul versante democratico-liberale e riformista.

Il rispetto dell'etichetta di corte che la nobiltà pretende dal principe viene considerato da Heine come una strategia subdola, di cui essa si serve per riconoscere da un lato il potere del sovrano, legittimandolo, e dall'altro per controllarne di fatto l'operato, non perdendo mai di vista i privilegi acquisiti. Il cerimoniale, istituito da Luigi XIV alla corte di Versailles per una necessità storica contingente, ossia l'eliminazione della fronda, divenne con il passare del tempo uno dei fulcri della stessa monarchia indispensabile ai nobili per esprimere non solo il loro ossequio, la loro «Kurtisanerie» nei confronti della famiglia reale, ma anche per affermare ogni volta le loro prerogative. Versailles diventò così la “gabbia dorata” dell'*ancien régime*, in cui il sovrano, l'alta aristocrazia e l'alto clero erano chiamati ad assolvere al loro mandato storico, interrotto violentemente dalla Rivoluzione francese del 1789 sotto il regno di Luigi XVI, godendo di privilegi così dispendiosi da causare il dissesto finanziario dell'intero regno. Del resto, in occasione della celebre visita dello zar Pietro il Grande alla Francia di Luigi XV bambino, all'acume del sovrano russo non sfuggirono i segnali di una situazione economica e sociale tanto allarmante da giustificare i più foschi presentimenti sul futuro di un paese che sembrava vivere nello spirito di una sorta di “dorata eternità”, in cui un'aristocrazia altezzosa e “fainéant” manifestava, nei modi più

<sup>4</sup> H. Heine, *Französische Zustände*, cit., p. 223.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 222.

frivoli, una fiducia tanto irrazionale quanto illimitata<sup>6</sup>. La stessa impressione l'ebbe l'imperatore Giuseppe II nel corso di una visita alla sorella Maria Antonietta, regina di Francia, lasciando presagire nei suoi commenti un futuro burrascoso e infausto per la corona. Lo scoppio della Rivoluzione francese confermò pienamente agli occhi del sovrano austriaco le sue profetiche osservazioni. È opportuno ricordare, a questo punto, le innumerevoli profezie proferite sull'inevitabile avvento della Rivoluzione francese, come, ad esempio, quella di Rodolfo Gilthier (1675), di Jeanne Le Royer e di padre Beauregard (a metà del Settecento) sino a quella celebre di Jacques Cazotte, pronunciata nel 1788, durante un banchetto alla presenza di membri dell'Accademia di Francia, aristocratici, nobildonne e letterati<sup>7</sup>. Ne fu testimone oculare François La Harpe che stese un resoconto sulla funesta premonizione di Cazotte incentrata sull'inevitabile scoppio della Rivoluzione e sul conseguente avvento del Terrore con tutti i suoi sanguinosi e luttuosi esiti, resoconto ripreso anni dopo dallo scrittore pietista Jung-Stilling<sup>8</sup>, amico di Goethe.

Dalla sua «Matrazengruft» (sepolcro di materassi) Heine dà sfogo al suo amaro pessimismo acuitosi a seguito del fallimento della Rivoluzione di luglio (salita al trono di Luigi Filippo), ma soprattutto di quella del 1848 (caduta della seconda Repubblica francese), nella sua opera *Romanzero* (il titolo si riferisce ai canti popolari spagnoli di stampo lirico-narrativo) pubblicata nel 1851. Si tratta di una raccolta di poesie scritte tra il 1848 e il 1851 e suddivisa in tre libri: le *Historien*, le *Lamentationen* e le *Hebräusche Melodien*. Nelle *Historien* definite da J. Legras come «un libro d'oro degli eroi sconfitti»<sup>9</sup>, il poeta dedica specificamente una poesia alla figura di Maria Antonietta, vittima per eccellenza della Rivoluzione francese, ghigliottinata

<sup>6</sup> Cfr. L. de Saint-Simon, *Scandali*, Curcio editore, Milano, 1977, p. 147.

<sup>7</sup> Al riguardo si veda M. Centini e C. Bocca, *Le profezie*, Xenia, Milano, 1994, pp. 95-98.

<sup>8</sup> Cfr. J. H. Jung-Stilling, *La famosa profezia di Cazotte sulla Rivoluzione francese*, trad. it. di E. Morengi, Edizioni Zara, Parma, 1996, pp. 105-116.

<sup>9</sup> Trad. it. di L. Mittner da J. Legras, *Henri Heine, poète*, Paris, 1897, p. 337. Tra gli studi sul *Romanzero* si segnalano H. Gebhard, *Interpretation der «Historien» in Heines «Romanzero»*, Diss. Erlangen, 1956; H.-P. Bayerdörfer, *Politische Ballade. Zu den «Historien» in Heines «Romanzero»*, in «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 46, 1972; H. Koopmann, *Heines «Romanzero». Thematik und Struktur*, in «Zeitschrift für die deutsche Philologie», 97, (1978) Sonderheft; L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal Biedermeier al fine secolo*, G. Einaudi editore, Torino, 1971, pp. 262-278; J. P. Lefebvre, *Die Stellung der Geschichte im Syllogismus des «Romanzero»*, in *Heinrich Heine und die Zeitgenossen*, Berlin/Weimar, 1979; R. Hoja, *Heines Lektüre-Begegnungen in der «Matrazengruft»*, Aisthesis-Verlag, Bielefeld, 2006; W. Reich, *«In der Matrazengruft»*, Pfau-Verlag, Saarbrücken, 2011. Tra le edizioni singole tedesche del *Romanzero* si segnalano in particolare quella uscita

nell'ottobre del 1793 in pieno Terrore, la cui vita iniziata sotto i migliori auspici, ammantata di regalità e di fama, fu violentemente spezzata dalla sentenza capitale emessa dal tribunale rivoluzionario. La regina di Francia, come del resto il consorte Luigi XVI, fu una figura chiave dell'*ancien régime* che godette insieme all'aristocrazia e all'alto clero di immensi favori, di appannaggi esorbitanti a discapito del popolo francese che subì, suo malgrado, soprusi, angherie e ingiustizie divenuti a un certo punto non più tollerabili. Il tardo Heine, politicamente deluso, offre ai suoi lettori con la stesura della poesia *Maria Antoniette* «eine schein-poetische Rokoko-Inszenierung» (A. Betz), in cui, aderendo a uno dei cliché del romanticismo *noir*, evoca gli spettri della regina e delle dame titolate del suo stretto *entourage* in uno dei momenti più intimi del cerimoniale di corte, quello del risveglio della sovrana. Nella poesia di Heine tale rito si svolge temporalmente dopo la Rivoluzione del 1789, e precisamente dopo gli eventi rivoluzionari francesi del 1830 e del 1848, a rimarcare come il poeta voglia cogliere nel processo storico, di cui è spettatore privilegiato, l'incalzare delle tendenze restaurative e il rafforzarsi di alcuni rapporti di potere ancora di matrice feudale.

Scorrendo i versi heiniani di *Marie Antoinette*, una *Historie* composta di 15 strofe, ciascuna delle quali prevede una quartina a rima alternata, l'*ancien régime* viene evocato attraverso dei "rèvenants", dei "Wiedergänger", delle "Gespensterscheinungen"<sup>10</sup>, la regina e le sue dame per l'appunto, tutte private della testa ad opera della ghigliottina, intente in modo grottesco e macabro al rito quotidiano del *lever*. L'*incipit* «Wie heiter im Tuilerienschloß / Blinken die Spiegelfenster, / Und dennoch dort am hellen Tag / Gehn um die alten Gespenster»<sup>11</sup> ci immette sulla scena scelta non casualmente dal poeta, dove, con grande stupore, si assiste di giorno a un'apparizione spettrale assai curiosa, insolita. Si tratta del Palazzo delle Tuileries che fu attaccato dal popolo francese il 10 agosto 1792 in piena Rivoluzione e ancora nel luglio del 1830 e il 24 febbraio del 1848 a seguito dei moti rivoluzionari. E proprio in questa regale dimora vagano indisturbati vecchi fantasmi di un passato che pareva fosse ormai inesorabilmente tramontato, quelli

---

a München nel 1988 presso l'editore Goldmann e quella di Stuttgart del 1997 per i tipi della Reclam. Nel novero delle edizioni complete delle opere di Heine merita un particolare riguardo l'*Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, a cura di A. Destro e F. Bartelt, vol. 3 (*Romanzero, Gedichte 1853 und 1854, Lyrischer Nachlaß*, Hoffmann und Campe, Hamburg, 1992).

<sup>10</sup> Cfr. W. Freund, «Allnächtlich zur Zeit der Gespenster». *Zur Rezeption der Gespensterballade bei Heinrich Heine*, in «Heine-Jahrbuch», 1981, pp. 55-71.

<sup>11</sup> H. Heine, *Romanzero*, in *Sämtliche Schriften*, vol. 6, Carl Hanser Verlag, München, 1975 cit., p. 26 (d'ora in poi RMZ).

di Maria Antonietta e delle sue dame. Queste ultime sono investite del privilegio di assistere alle fasi del risveglio, della toilette e della vestizione mattutina della sovrana come è previsto dalle rigide regole che regolano l'etichetta di corte («Es spukt im Pavillon de Flor' / Marie Antoniette; / Sie hält dort morgens ihr Lever / Mit strenger Etikette»<sup>12</sup>). Madame Campan, prima cameriera della regina, ricorda al riguardo nei suoi *Mémoires sur la vie privée de Marie Antoinette, suivis de souvenirs et anecdotes historiques sur les règnes de Louis XIV-XV*, pubblicati nel 1823 e sicuramente letti dallo stesso Heine, che «l'abbigliamento [di Maria Antonietta] era un capolavoro di etichetta; tutto vi era regolato. [...] Questa etichetta, veramente fastidiosa, era stabilita sulla dignità reale che deve trovare soltanto dei servitori, cominciando dai fratelli e dalle sorelle del monarca. [...] Maria Antonietta trovò, nel castello di Versailles, un'enorme quantità di usanze stabilite e rispettate, che le sembrarono insopportabili»<sup>13</sup>. Il *lever* descritto da Heine presenta movenze leziose di gusto rococò funzionali alla spirale canzonatoria, in cui il poeta avviluppa le figure coinvolte: dame e damigelle paludate di raso e di broccato, agghindate con preziosi gioielli, fan circolo attorno alla regina sedute su sgabelli imbottiti (*tabourets*<sup>14</sup>) e dalle loro vesti gonfie a *panier* escono graziosi piedini dalle caviglie sottili. Ma ciò che suona strano è il fatto che non si sono accorte che non hanno più la testa, che in fondo sono morte («Sie haben allen keinen Kopf, / der Königin selbst manquieret / Der Kopf, und Ihre Majestät / ist deshalb nicht frisieret»)<sup>15</sup>. Maria Antonietta che se ne andava in giro per la corte impettita con un *toupet* altoturrito, lei la figlia di Maria Teresa, la nipote di imperatori tedeschi, è ora costretta ad apparire come un fantasma senza acconciatura e senza testa in un consesso di dame al pari di lei spettinate e private della testa («Sie muß jetzt spuken ohne Frisur / Und ohne Kopf, im Kreise / Von unfrisiereten Edelfraun, / Die kopflos gleicherweise»<sup>16</sup>). L'uso reiterato dell'aggettivo «kopflos»<sup>17</sup>, del complemento privativo «ohne Kopf», nonché della frase esclamativa «Ach, wenn sie nur Köpfe hätten!» vuole non solo rimarcare il fatto che la sovrana

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>13</sup> Qui viene citata la versione italiana di Ada Vittorini dei *Mémoires*: Madame Campan, *La vita segreta di Maria Antonietta*, Newton Compton editori, Roma, 2006, pp. 58-59.

<sup>14</sup> Avevano il privilegio di sedere in semicerchio attorno alla regina sui *tabourets*, piccoli e malsicuri sgabelli foderati chiamati anche *ployants*, le duchesse, i cui mariti erano pari di Francia.

<sup>15</sup> RMZ, p. 27.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Sull'uso dell'aggettivo *kopflos* nell'opera di Heine cfr. L. Bodi, *Kopflos – Ein Leitmotiv in Heines Werk*, in «Internationaler Heine-Kongreß 1972», Hamburg, 1973, pp. 227-244.

e le sue dame sono state vittime della Rivoluzione francese preparata da Rousseau e da Voltaire («Das sind die Folgen der Revolution / Und ihrer fatalen Doktrine; / An allem ist schuld Jean Jacques Rousseau, Voltaire und die Guillotine»<sup>18</sup>), ma anche come queste personificazioni dell'*ancien régime*, fossero realmente frivole, prive di cervello (*sinnlos*), carenti di un corretto uso della Ragione e della facoltà di Giudizio, nonostante l'uscita dallo stato di minorità annunciato da Kant nel suo celebre scritto *Was ist Aufklärung?* o i progressi in tutti i campi del sapere ottenuti dagli Enciclopedisti. Esse sono, secondo quanto sembra suggerire Heine, «arme Geschöpfe», vale a dire vittime dei loro stessi privilegi, creature relegate nella gabbia dorata di Versailles, avulse dalla realtà, spesso in balia di pregiudizi e credulonerie che sostanzieranno significativamente gli aspetti più irrazionali del cosiddetto *Illuminisme*. La vacuità del rito della vestizione della regina viene stigmatizzata da Heine, in particolar modo, nei versi 37, 38, 39, 40, in cui, se da un alto l'ossequio e il servilismo delle dame vengono dipinti dal poeta in tono ironico e al contempo terrificante, («Ein leeres Gespreize, ganz wie sonst, / Ein abgeschmacktes Scherwenzen – / Possierlich sind auch und schauderhaft / Die kopflosen Reverenzen»<sup>19</sup>), dall'altro il suo intendimento è quello di smascherare la *Hohlheit* del cerimoniale di corte che procede imperterrito («ganz wie sonst»<sup>20</sup>) pur non sussistendo più le ragioni storiche per tenerlo in vita: le sue protagoniste sono infatti del tutto ignare di essere senza testa e ormai defunte, e ciononostante continuano imperterrite a mo' di automi ad ottemperare al rito del *lever*.

Al di là della superficialità e frivolezza della regina e del suo *entourage*, ciò che colpisce, come sottolinea acutamente L. Hofrichter, è che «kein Wort wird in dem Gedicht gesprochen trotz der Gestalten, die es in geisterhaften Stummheit, in all der Nichtigkeit des höfischen Betriebs bevölkern»<sup>21</sup>. Pertanto si potrebbe considerare tale spettrale raduno come l'ornamento di un'idea passatista, quella di *ancien régime* per l'appunto che, nonostante sia stata vinta dalla Storia, cerca tuttavia di risorgere (allusione al colpo di stato del 2 dicembre 1851 ad opera di Luigi Napoleone Bonaparte) riallacciandosi a convenzioni e valori monarchici prerivoluzionari.

Nella sua *Maria Antoinette*, Heine si compiace di deridere un momento privato del cerimoniale di corte come il *lever de la reine* additandolo come

<sup>18</sup> RMZ, p. 27.

<sup>19</sup> RMZ, p. 28.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> L. Hofrichter, *Heinrich Heine. Biographie seiner Dichtung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1966, p. 155.



paradigma dell'insensatezza di una quotidianità regale così lontana dalla realtà storica del tempo: ogni capo d'abito come la camicia di lino, la sottoveste, il giubbino, le calze vengono fatti indossare alla sovrana con un passaggio di mani da una dama all'altra secondo il rango nobiliare acquisito in un *tourbillon* compiacente di inchini e riverenze («Es knickst die erste Dame d'atour / Und bringt ein Hemd von Linnen; / Die zweite reicht es der Königin, / Und beide knicksen von hinnen»<sup>22</sup>), per non dimenticare la figura della sovrintendente (*Oberhofmeisterin*) che si sventaglia il candido seno e «in Ermanglung eines Kopfs / Lächelt sie mit dem Steiße»<sup>23</sup>. La chiusa della XIV strofa suona assai irriverente, costituendo il climax dell'atteggiamento derisorio del poeta di fronte a questa scena meccanica in costume. Lo stupore che Heine prova alla vista di questo insolito *Herumgeistern*, lo spinge negli ultimi versi a immedesimarsi con il sole che, lanciando curiose occhiate, si ritrae inorridito e spaventato («Wohl durch die verhängten Fenster wirft / Die Sonne neugierige Blicke, / Doch wie sie gewahrt den alten Spuk, / Prallt sie erschrocken zurücke»<sup>24</sup>). Tale apparizione spettrale avvenuta, paradossalmente, di giorno si dissolve nella strofa finale della poesia con l'auspicabile trionfo della luce della Ragione o meglio dell'Illuminismo critico-razionalista sulla spettralità dell'*ancien régime* con i suoi logori e insensati apparati. Una chiusa estremamente confortante per i lettori di Heine coevi e non.

Si impongono, a questo punto, di nuovo le argomentazioni di Heine contenute nei *Französische Zustände*: «Durch die Etikette liegen die Fürsten ganz in der Gewalt des Adels, sie sind unfrei, sie sind unzurechnungsfähig, und die Treulosigkeit, die einige derselben bei den letzten Ordonnanzen des Bundestags beurkundet, ist, wenn man sie billig beurteilt, nicht ihrem Willen, sondern ihren Verhältnissen beizumessen. Keine Konstitution sichert die Rechte des Volks, solange die Fürsten gefangen liegen in den Etiketten des Adels»<sup>25</sup>. Secondo Heine, anche se il sovrano volesse avviare un riformismo illuminato, la corporazione dei nobili gli impedirebbe questo nuovo corso per timore di perdere i privilegi e le cariche onorifiche acquisiti, appellandosi alle convenzioni dell'etichetta di corte. Quell'etichetta noiosa e deprimente che spinse Maria Antonietta a fuggire più volte dalla reggia di Versailles e a trovare conforto e serenità nelle sue lunghe permanenze al

---

<sup>22</sup> RMZ, p. 28.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> H. Heine, *Französische Zustände*, cit., p. 222.

piccolo Trianon circondata da una stretta cerchia di amici e amiche<sup>26</sup> o con le sue visite all'*hameau*, un villaggio-fattoria fatto costruire appositamente da lei, dove, nello spirito rousseauiano di un ritorno alla natura, godeva di un'atmosfera bucolico-agreste lontana dagli intrighi e dai raggiri di corte. Una delle accuse che la nobiltà più retrograda muoveva contro di lei era proprio quella di sottrarsi all'etichetta, di snobbare in questo modo la nobiltà di sangue, di «s'encanailler». I nobili cominciarono, a un certo punto, a disertare Versailles e a preferire all'uggiosa reggia il Palais Royal degli Orléans, provocando così un lento logoramento dei loro rapporti con la famiglia reale. Come sostiene B. Craveri, «l'etichetta poteva certamente apparire una tirannide ma, oltre ai doveri, sapeva anche far valere il rispetto dei diritti di ciascuno e, dopo tutto, era sul sacrificio della propria libertà che Luigi XIV aveva costruito Versailles. E Versailles non perdonerà all'*Autrichienne* di defraudarla della sua ragione d'essere e le votava un risentimento implacabile»<sup>27</sup>.

La vacuità del cerimoniale di corte che equivale per Heine a una «Kopflösigkeit», viene espressa dal poeta mediante una lugubre tregenda di spettri che appartengono al passato monarchico prerivoluzionario. La visione spettrale che Heine ha dell'*ancien régime*, mostra, per certi versi, una certa consonanza con quella di Goethe, quando, nei suoi *Tag- und Jahres-Hefte als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse*, e precisamente nel paragrafo dedicato all'anno 1789, scrive: «Schon im Jahr 1785 hatte die Halsbandgeschichte einen unaussprechlichen Eindruck auf mich gemacht. In den unsittlichen Stadt-, Hof- und Staats-Abgründe, der sich hier eröffnete, erschienen mir die greulichsten Folgen gespensterhaft, deren Erscheinung ich geraume Zeit nicht los werden konnte»<sup>28</sup>.

Il complotto ordito, a seguito dello scandalo della collana<sup>29</sup>, contro Maria Antonietta viene letto da Goethe come una manovra pericolosa da parte dell'aristocrazia per desautorare la corona e gettare fango sul più bel trono d'Europa. Goethe, come del resto lo stesso Heine molti anni dopo, si era accorto che la nobiltà teneva di fatto in ostaggio il potere reale, impedendo

<sup>26</sup> Facevano parte della cerchia intima di Maria Antonietta, Thèrèse de Lamballe, Lucie Dillon, la principesse di Guéméné, Yolande de Polignac, Benseval, Ligne, Coigny, un Esterhazy, Jule de Polignac, i conti Fersen e d'Artois.

<sup>27</sup> B. Craveri, *La civiltà della conversazione*, Adelphi, Milano, 2001, p. 351.

<sup>28</sup> J. W. Goethe, *Autobiographische Schriften der frühen Zwanzigerjahre*, vol. 14, Carl Hanser Verlag, München, 1986, p. 14.

<sup>29</sup> Sullo scandalo della collana si veda E. Morengi, *Maria Antonietta Regina di Francia e l'affare della collana: Der Groß-Cophta (1792) di J. W. Goethe*, in AA.VV., *De claris mulieribus. Figure e storie femminili nella tradizione europea*, MUP, Parma, 2011, pp. 153-190.

al sovrano di avviare un efficace e indispensabile processo di riforma verso il basso che lo potesse riabilitare di fronte al popolo stanco di angherie e soprusi. Il sempre più vistoso allontanamento di Maria Antonietta dalla vita di corte fu interpretato dalla nobiltà come un modo eloquente per snobbarla, un modo più o meno diretto per svilire i privilegi acquisiti durante i diversi regni dei Borboni di Francia. In un colloquio che Goethe ebbe il 16 marzo 1823 con Friedrich von Müller, egli si pronuncia, senza esitazione, sulle cause dell'infelice e tragico destino della regina di Francia. In proposito von Müller annota: «Ich war [...] bei Goethe, der anfangs matt, nachher sehr heiter war. Er sprach unter anderm sehr geistreich und anschaulich über die drei Hauptursachen der französischen Revolution [...] und gesellte ihnen eine vierte zu: Antoinettens gänzliche Vernachlässigung aller Etiquette»<sup>30</sup>.

La nobiltà postquarantottesca, noncurante delle rivoluzioni che si sono avvicendate in terra di Francia a partire dal 1789, vuole a tutti i costi riguadagnare terreno, far valere ancora i suoi privilegi che si nutrono nel solco del potere reale. Accetta anche i fantasmi del passato, pur di garantirsi una rivincita. Come scrive giustamente Walther Erhart, «Das Gespenst aber verwandelt sich von einem bloßen Balladen-Relikt in eine Art historiographischen Grundfigur, weil es statt des geordneten Übergangs von der Vergangenheit zur Zukunft die radikale historische Diskontinuität verkörpert, ein Zeichen der Geschichtlichkeit, wenn die Ordnung der Geschichte nicht mehr lesbar ist»<sup>31</sup>. In quanto segni di una storicità distopica, tali fantasmi della Storia rappresentano per Heine momenti inopportuni (*Unzeit*), un disordine (*Unordnung*) nel dipanarsi delle dinamiche storiche, echi lugubri dell'idea oscurantista di *ancien régime*, dei non esseri (*Unwesen*) che fanno la loro comparsa nel clima politico dilacerante (*zerissen*) dopo i moti del 1848. In un toccante passo della *Romantische Schule*, Heine riflette, dal canto suo, sul perché dell'evocazione di siffatti fantasmi del passato: «Sonderbar schauerliche Neugier, die oft Menschen antreibt in die Gräber der Vergangenheit hinabzuschauen! Es geschieht dieses zu außerordentlichen Perioden, nach Abschluß einer Zeit, oder kurz vor einer Katastrophe»<sup>32</sup>.

Dalla sua «Matrazengruft» Heine si cimenta nella sua *Marie Antoniette* con la drammatica *Historie* di un'eroina caduta che il conservatorismo nobiliare post-quarantottesco vorrebbe recuperare come icona regale prerivoluzionaria, strumentalizzandola nel gorgo dei suoi giochi di potere. Quella di Heine

<sup>30</sup> F. Müller (Maler), *Dichtungen*, H. Lang, Bern, 1968, p. 350.

<sup>31</sup> W. Erhart, *Das Ende der Geschichte und «verschiedenartige» Theorien zur Literatur*, in AA. VV., *Aufklärung und Skepsis*, Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar, 1999, p. 491.

<sup>32</sup> H. Heine, *Die Romantische Schule*, in *Sämtliche Schriften*, vol. 3, cit., p. 494.

è, in fondo, una sana *Gräberschau* poetica, una discesa disincantata nelle insensatezze, intermittenze, convulsioni e spettralità della Storia che spingono il poeta a ritrarsi inorridito, perché ha saputo criticamente valutarne la portata: «Wohl durch die verhängten Fenster wirft / Die Sonne neugierige Blicke, / Doch wie sie gewahrt den alten Spuk, / Prallt sie erschrocken zurücke»<sup>33</sup>. Questo suo ritrarsi è da leggersi come la reazione sincera, fiera, impavida di un geniale poeta civile moderno, ormai segnato dalla sofferenza e dal dolore<sup>34</sup>, che non rinuncia al suo pensiero critico dissacrante e caustico, non privo però di bontà, disperazione, compassione, sempre orientato alla ricerca di una fede che lo possa aiutare a sopportare l'avvicinarsi della prova estrema.

---

<sup>33</sup> RMZ, p. 28.

<sup>34</sup> Sul tema del dolore cfr. A. Destro, «Un motivo meno miserabile»: *L'esperienza del dolore e la revisione teologica del tardo Heine*, in AA.VV., «Il mio nome è sofferenza». *Le forme e la rappresentazione del dolore*, Università degli Studi, Trento, 1993, pp. 271-290.

Brigitte Prutti  
(Seattle)

*“Ist es nicht ein finsterer Wald, in den wir gerieten?”  
Waldgänge und Waldgänger  
in Maja Haderlaps Roman «Engel des Vergessens»*

Abstract

This essay examines the literary portrait of the forested Southern Carinthian border region as a place of Austrian Slovenian historical experience and cultural memory in Maja Haderlap's novel *Engel des Vergessens*. The autobiographical and documentary novel published in 2011 asks what it means to live on in a landscape contaminated by historical violence. At issue here is the novel's representation of individual and collective Austrian Slovenian history in its depiction of the narrator's forest walks as a child and the Carinthian Slovenian partisans' life in the woods.

I.

Der Wald wirft seinen langen Schatten über die gesamte westliche Zivilisation. Das besagt die Grundthese von Robert Pogue Harrison in seiner poetischen Kulturgeschichte des Waldes, ein Klassiker der neueren ökokritischen Literatur<sup>1</sup>. Der lange Schatten des Waldes fällt auch über die moderne österreichische Literatur. Zu den großen Walddarstellern des 19. Jahrhunderts gehört Adalbert Stifter, bei dem der Wald als regionaler ländlicher Handlungs- und Ereignisraum erstmals entscheidende Konturen gewinnt<sup>2</sup>; zu den bemerkenswertesten literarischen Waldgängern des 20. Jahrhunderts zählen die Exzentriker in der Prosa von Thomas Bernhard und

---

<sup>1</sup> Robert Pogue Harrison, *Forests. The Shadows of Civilization*. Chicago, London: U. of Chicago Press, 1992.

<sup>2</sup> Er ist schon im Titel seiner Novellen vielfach präsent, zum Beispiel *Der Hochwald*, *Der Waldgänger*, *Der beschriebene Tännling*, *Der Waldsteig*. Zur Darstellung und Bedeutung des Waldes bei Stifter siehe Walter Hettche u. Hubert Merkel (Hrsg.), *Waldbilder. Beiträge zum interdisziplinären Kolloquium. “Da ist Wald und Wald und Wald” (Adalbert Stifter) Göttingen, 19. und 20. März 1999*. München: Iudicium, 2000.

die Protagonistin von Marlen Haushofers Roman *Die Wand*, die die Wälder der österreichischen Provinz durchstreifen und in den Hochwäldern des Geistes oder in der existentiellen Sorge um ihr Überleben gelegentlich an ihre Grenzen stoßen. Ein großes Waldbuch der jüngsten Zeit ist Maja Haderlaps Roman *Engel des Vergessens*, aber es ist ein finsterer Wald, in den wir hier geraten, und finster ist es beileibe nicht nur im Wald. Finster ist es auch in den Hütten und Höfen im südkärntnerischen Leppengraben in der Nähe der österreichisch-jugoslawischen Staatsgrenze bei Bad Eisenkappel, wo die Erzählerin des Romans ihre Kindheit verbringt.

Das Zitat im Titel meines Essays stammt aus dem Gedicht «Winterantwort» in Ilse Aichingers Gedichtsammlung *Verschenkter Rat* aus dem Jahr 1978. Das Bild des finsternen Waldes evoziert das alte gefährliche Märchenterrain, aber bei Aichinger ist es die postapokalyptische Finsternis nach dem Holocaust und nach der Ermordung der Großmutter, in der es keine lebendige Subjektivität mehr gibt zur Erfahrung der Welt mit allen Sinnen. Es ist die körperlose Stimme der Toten, die die ängstliche Frage stellt, und das kindliche lyrische Ich gibt die negative Antwort, die die Tote trösten soll – oder, folgt man anderen Lesern dieser Zeilen – jedem Trost emphatisch entsagen will: «Nein, Großmutter, er ist nicht finster, / ich weiß es, ich wohnte lang / bei den Kindern am Rande, / und es ist auch kein Wald»<sup>3</sup>. In Aichingers Shoah-Roman *Die größere Hoffnung* sucht die verzweifelte Ellen ihre verzweifelte Großmutter mit ihrem Rotkäppchen-Märchen von der elementaren Ausgesetztheit eines Kindes vergeblich am Leben zu halten. Bei Haderlap ist es umgekehrt nun die Großmutter, die ihrer Enkelin von den finsternen Wäldern erzählt, in die sie als verfolgte Kärntner Slowenin zur Zeit des Nationalsozialismus geraten ist.

*Engel des Vergessens* ist der mit dem Ingeborg-Bachmann-Preis für 2011 und einigen weiteren wichtigen Preisen ausgezeichnete erste Roman der zweisprachigen österreichischen Lyrikerin und Dramaturgin Maja Haderlap, die bisher vor allem auf Slowenisch veröffentlicht hat. Der Roman erhielt auch den Bruno-Kreisky-Preis für das Politische Buch (2011), den Rauriser Literaturpreis für das Jahr 2012 und den Vinzenz-Rizzi-Preis des Slowenischen Kulturverbandes (2013). Dazu kommen andere bedeutende Auszeichnungen für die Autorin wie das Große Goldene Ehrenzeichen des Landes Kärnten (2011), die Ehrenbürgerwürde von Bad Eisenkappel (2011)

---

<sup>3</sup> Ilse Aichinger, *Verschenkter Rat*. Frankfurt am Main: Fischer, 1991, 14. Siehe Johann Sonnleitner, «Lyrik nach Auschwitz. Der Fall Ilse Aichinger». In: *Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement?* Hrsg. Ingeborg Rabenstein-Michel, Françoise Rétif und Erika Tunner. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, 17-25.

und das Ehrendoktorat der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt (2012), die von der großen öffentlichen Resonanz des Buches auch in seinem engeren regionalen Umfeld zeugen<sup>4</sup>. Haderlaps Roman verbindet die literarische Kindheits-, Jugend- und Familiengeschichte der Enkelin und Tochter einer bäuerlichen Familie von Kärntner Slowenen mit der Grabengeschichte (*nicht*: Dorfgeschichte) der slowenischen Minderheit in Kärnten und er erzählt von den destruktiven Auswirkungen der historischen Gewalt und einer fortgesetzten Diskriminierung auf die Nachgeborenen und Überlebenden, deren Erfahrungen als Verfolgte des Dritten Reiches und als Widerstandskämpfer gegen das Dritte Reich hier wie dort nicht in die offiziellen Geschichtserzählungen der Zweiten Republik und in das heroische Partisanennarrativ des kommunistischen Jugoslawien passen. Aus kommunistischer Perspektive wirken die renitenten katholischen Kärntner Grabenmenschen wie «verstreute Waldgänger» und «Findlinge, die man aus der Revolutionsgeschichte fallen ließ<sup>5</sup>»; das offizielle Österreich hingegen belässt sie in den Kellergemächern der casa Austria, bis es in den 1980er Jahren von seiner eigenen NS-Vergangenheit eingeholt wird<sup>6</sup>. Für die deutschnationalen Kärntner wiederum sind sie suspekta «Heimatverräter» (178) und Kommunisten par excellence. Die Südkärntner Gräben mit ihrer engen Talsohle und den verstreuten Gehöften auf ihren Hängen sind das landschaftliche Pendant zur Vereinzelung der Kärntner Slowenen und zur Bruchstückhaftigkeit ihrer Geschichten, die weder in die nationalen Groß Erzählungen noch in das Kärntner Mehrheitsverständnis nach dem Zweiten Weltkrieg passen<sup>7</sup>. Die Sichtung und die Sammlung dieser Bruchstücke ist

---

<sup>4</sup> Für die Preisinformationen siehe [<http://www.austria-forum.org>; 10. Oktober 2013].

<sup>5</sup> Maja Haderlap, *Engel des Vergessens*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2011, 223. Alle weiteren Seitenangaben sind im Fließtext.

<sup>6</sup> Zur österreichischen Gedächtnispolitik nach dem Zweiten Weltkrieg siehe Heidemarie Uhl, «From Victim Myth to Co-Responsibility Thesis. Nazi Rule, World War II, and the Holocaust in Austrian Memory». In: Richard Ned Lebow, Wulf Kansteiner u. Claudio Fogu (Hrsg.), *The Politics of Memory in Postwar Europe*. Durham, London: Duke UP, 2006, 40-72.

<sup>7</sup> Vgl. Maja Haderlap, «Die Geschichten hinter den Namen». In: *Tiroler Tageszeitung*, 7. Oktober 2011. [<http://tt.com:80/csp/cms/sites/tt/Überblick/Kultur/KulturInnsbruck/3516462-6/die-geschichten-hinter-den-nampen.csp>; 13.9.2012] «Ich bin einerseits mit dem Schweigen aufgewachsen, andererseits mit den Erzählungen meiner Großmutter, meiner Verwandten und der Nachbarn. Man hat sich die Geschichten untereinander erzählt, weil man sie den anderen nicht erzählen konnte. 15 Kilometer außerhalb von Lepena/Leppen konnte man nicht mehr laut darüber sprechen. Die Leute wussten, dass sie in Kärnten nicht offen über die NS-Zeit sprechen konnten. Als Erwachsene weiß ich, dass das Reden einen therapeutischen Effekt hat. Als Kind erschrickt man bei diesen Geschichten. In

das zentrale Anliegen von Haderlaps Roman. Er erzählt die Geschichten von Grabenbewohnern und eine Grabengeschichte, und wer hier von einer Dorfgeschichte spricht, so wie manche seiner Rezensenten, kennt das Land offenbar nur als Luftaufnahme. Die Bedeutung der Dorfgeschichte für die österreichische Literatur der Provinz und für kärntnerslowenische Autoren wie Florjan Lipuš ist unbestritten, aber hier bei Haderlap ist nicht von Dörfern die Rede. «Alles Weitläufige hat sich aus dieser Landschaft zurückgezogen» (191), heißt es entsprechend dazu in einem poetischen Landschaftsexkurs des Romans. Die Landschaftsformation des Grabens bedeutet Enge, Geschlossenheit, Vereinzeln und Zerstreuung im Gegensatz zur sozialen Konzentration in jedem noch so kleinen Dorf. Wenn das Dorf je schon «an den Rändern der „Moderne“ situiert» ist, wie die Verfasser eines kulturtheoretisch ambitionierten Projekts zum Verständnis der Dorfgeschichte als «Schwellengattung des Modernisierungsgeschehens»<sup>8</sup> konstatieren, dann befinden sich der Graben und die Grabengeschichte selbst noch an den Rändern dieses Randes.

*Kleiner historischer Exkurs:* Nach dem Anschluss Österreichs an das Dritte Reich im März 1938 bis zum Angriff auf Jugoslawien im April 1941 wird die slowenische Bevölkerung Kärntens einer massiven Entnationalisierungskampagne unterzogen. Zentral dafür ist die nationalsozialistische Sprachenpolitik, wonach das Slowenische aus allen Bereichen des öffentlichen Lebens zu verschwinden hat<sup>9</sup>. Was diese rabiaten Eindeutschungsmaßnahmen für die betroffenen Kinder bedeuten, geht aus dem slowenischen Erinnerungsbuch von Anton Haderlap, dem väterlichen Onkel der Autorin, hervor, der den Demütigungseffekt der schulischen Repressalien

---

Kärnten jedoch war das Schweigen das Bestimmende. Das Schweigen über die Nazizeit. Es gibt eine politisch abgesegnete Kärntner Geschichte, die die Erfahrungen der Kärntner Slowenen nicht berücksichtigt».

<sup>8</sup> Michael Neumann u. Marcus Twellmann, «Dorfgeschichten. Anthropologie und Weltliteratur». In: *DVj* 88 (2014): 22-45, hier: 23 u. 43. Die Dorfgeschichte eröffnet, parallel zur historischen Anthropologie, eine «nicht-zentristische Perspektive auf die Transformationsprozesse von Modernisierung und Globalisierung» (29); darin besteht nach Meinung der Autoren auch ihre enorme kulturtheoretische Relevanz «für eine global orientierte Vergleichsperspektive» (45). Instruktiv zu Lipuš ist Hubert Lengauer, «Literarische Dörfer: Errichtung, Beseitigung. Zu Florjan Lipuš». In: *Lipuš lesen. Texte und Materialien*. Hrsg. Klaus Amann u. Johann Strutz. Klagenfurt/Celovec: Wieser Verlag, 2000, 33-57.

<sup>9</sup> Im Detail siehe Valentin Sima, «Kärntner Slowenen unter nationalsozialistischer Herrschaft: Verfolgung, Widerstand und Repression». In: *NS-Herrschaft in Österreich. Ein Handbuch*. Hrsg. Emmerich Tálos, Ernst Hanisch, Wolfgang Neugebauer, Reinhard Sieder. Wien: öbvethpt, 2000, 744-766.



eindringlich beschreibt<sup>10</sup>. Nach dem deutschen Angriff auf Jugoslawien wird die gewaltsame Germanisierungspolitik noch weiter verschärft. Auf der Basis der Volkszählung von 1939 soll die nationalslowenische bäuerliche Bevölkerung Kärntens entschädigungslos enteignet und in speziellen Lagern interniert werden; ihre Höfe sollen an Kanaltaler Bauern und Einwanderer vom Reich gehen. Von den euphemistisch als Aussiedlung bezeichneten Deportationen am 14. und 15. April 1942 sind «221 Bauernfamilien und 1075 Kärntner Slowenen aller Altersgruppen» betroffen und nur wenige von ihnen kommen wieder frei<sup>11</sup>. Die widerständigen Männer entziehen sich dem Einberufungsbefehl zur Wehrmacht oder sie desertieren bei einem Heimaturlaub und gehen als «Grüne Kader» in den Wald. Nach der Zerschlagung Jugoslawiens kooperieren diese Kader mit der 1941 in Ljubljana gegründeten slowenischen Widerstandsbewegung. Ihre Angehörigen werden in Konzentrationslager verschleppt und im Zuge der grausamen Sippenhaftung misshandelt und ermordet, wenn sie als Sympathisanten und Kollaborateure der Waldgänger verdächtigt werden, die ihrerseits auf die Hilfe der lokalen Landbevölkerung angewiesen sind. Brigitte Entner hat die wichtige Rolle der Frauen im kärntnerslowenischen Widerstand her-

---

<sup>10</sup> Anton Haderlap, *Graparji. So haben wir gelebt. Erinnerungen eines Kärntner Slowenen an Frieden und Krieg*. Übersetzt aus dem Slowenischen von Metka Wakounig und Klaus Amann. Klagenfurt/Celovec: Drava-Verlag, 2008. «Wir Kinder konnten bei der Einschulung kein Wort Deutsch. Untereinander sprachen wir nur Slowenisch. In der dritten und vierten Stufe lernten wir Deutsch. Nur schwer gewöhnten wir uns an die neue Sprache. Während der Nazizeit waren die Lehrer verpflichtet, den Kindern Deutsch beizubringen und sie zu zwingen, ihre slowenische Muttersprache aufzugeben. Romauch [der Lehrer; B.P.] verachtete die Kinder, die nicht Deutsch konnten. Immer wieder machten Kinder, die sich im Deutschen schwer taten, vor Angst in die Hosen. Dann mussten sie den ganzen Tag nass und angeschissen in ihren Bänken sitzen. In der Klasse stank es, das arme Kind konnte das Ende des Unterrichts kaum erwarten. Manchmal musste es dann zu Hause noch einmal für sein Versagen büßen» (59). In Haderlaps *Engel des Vergessens* ist von den Langzeiteffekten dieser kindlichen Demütigungen die Rede: «Kärntner, sprich Deutsch!, und alles geht in die Hose, die deutsche Sprache mit Ohrfeigen und Stockhieben in ihre Finger und Köpfe geprügelt. Sie grüßen sich heute noch, Scheißer, du mit dem stinkenden Hintern, Plärrer, hast du noch Angst?» (239f.).

<sup>11</sup> Sima [Anm. 9], 758. In seinem Partisanenepos *Immer noch Sturm* (Berlin: Suhrkamp, 2010) lässt Peter Handke die Mutter seines literarischen Alter Ego den Euphemismus des Aussiedelns sprachspielerisch durchleuchten: «Aussiedeln werden sie die Eltern. Klingt ja fast schön, das Wort: ich siedele aus, wir siedelen aus, wir Aussiedeler auf dem Aussiedelerschiff unterwegs nach Neufundland, Neuseeland, Neuschottland, Neubraunschweig, Neujaunfeld, Nova Podjuna. Aber in der Wirklichkeit jenseits der Wörter werden unsere Eltern Ausgestoßene sein, Heimatvertriebene, Verschleppte, Zusammengepferchte in einer Fremde, wo es für sie weder etwas zu besiedeln noch gar zu bestellen gibt [...]» (88).

vorgehoben und im Anschluss an Valentin Sima auf die Tatsache verwiesen, dass «die überwiegende Mehrheit der nationalbewussten Kärntner SlowenInnen [...] politisch christlich-konservativ orientiert»<sup>12</sup> war, d.h. also grundsätzlich staatsloyal. Die Enteignungen und Deportationen als Höhepunkt der NS-Repressionspolitik markieren die «traumatische Zäsur», die das «Dogma der bedingungslosen Loyalität gegenüber dem Staat»<sup>13</sup> in Frage stellt, obwohl es schon zuvor vereinzelt Widerstand gegeben hat, der sich mit Kriegsbeginn häuft. Dieser Widerstand hat viele Formen und beschränkt sich «nicht nur auf den Kampf mit der Waffe in der Hand»<sup>14</sup>. Er reicht vom verbotenen Gebrauch des Slowenischen bis zur Versorgung der Partisanen mit Lebensmitteln und Informationen und sonstigen Hilfeleistungen. Nach dem Krieg wird den Widerstandskämpfern vielfach unterstellt, die Annexionspolitik des kommunistischen Jugoslawien unterstützt zu haben, gegen die man mit Hilfe der Briten erfolgreich zu Felde zieht. 1949 wird Österreich von den alliierten Siegermächten in den Grenzen vom 1. Januar 1938 anerkannt. Die im Staatsvertrag von 1955 garantierten Minderheitenrechte für die Kärntner Slowenen werden langfristig verschleppt und der bis in die 1970er Jahre zurückreichende Streit über die Errichtung von zweisprachigen Ortstafeln wird in einer bemerkenswerten symbolischen Koinzidenz erst in der Woche der Verleihung des Ingeborg-Bachmann-Preises an Maja Haderlap im Juli 2011 schließlich behoben<sup>15</sup>.

Haderlaps Roman erzählt die Geschichte des Widerstands der Kärntner Slowenen als Teil der erlebten und erinnerten Familien- und Lokalgeschichte aus der Sicht eines weiblichen Kindes und heranwachsenden Mädchens und parallel dazu auch die Lebens- und Leidensgeschichte derer, die in den Lagern waren statt in den Wäldern. Die Erzählerin ist noch im Vorschulalter, als der Roman beginnt, und eine erwachsene Frau von Anfang vierzig, als die erzählte Familiengeschichte endet<sup>16</sup>. Als elfjähriges Mädchen

<sup>12</sup> Brigitte Entner, «Wie weiblich ist der Widerstand? Kärntner Slowenen und Sloweninnen im Kampf gegen das NS-Regime». In: *Wer widerstand? Who resisted? Biografien von WiderstandskämpferInnen aus ganz Europa im KZ-Mauthausen und Beiträge zum Internationalen Symposium 2008*. Hrsg. Andreas Baumgartner, Isabella Girstmair, Verena Kaselitz. Wien: edition mauthausen, 2008, 43-51, hier: 43.

<sup>13</sup> Ebd., 44.

<sup>14</sup> Ebda.

<sup>15</sup> Siehe den instruktiven historischen Aufriss bei Judith Goetz, *Bücher gegen das Vergessen. Kärntner-slowenische Literatur über Widerstand und Verfolgung*. Klagenfurt. Wien: kitab, 2012.

<sup>16</sup> Am Beginn des Romans trinkt sie Malzkaffee und Milchkakao aus der Flasche, obwohl sie schon «zu groß für die Flasche» (6) ist, wie die Großmutter und ein erstaunter Cousin vermerken.

vertauscht sie das elterliche Gehöft im heimatlichen Leppengraben bei Bad Eisenkappel mit dem Landesschülerheim in Klagenfurt, wo sie das Gymnasium für die slowenischsprachigen Schüler besucht und auch ihre ersten Schreibversuche unternimmt. Später studiert sie Theaterwissenschaften in Wien und im Sommer kehrt sie in den heimatlichen Graben zurück. Nach ihrem Studienabschluss und der Veröffentlichung von zwei Lyrikbänden zieht sie für ein Jahr nach Ljubljana, wo sie sich mit dem kommunistischen Partisanenmythos auseinanderzusetzen beginnt. Nach der Deklaration der unabhängigen Republik Slowenien im Juni 1991 kehrt sie wieder nach Kärnten zurück. Die beiden wichtigsten Bezugspersonen der Erzählerin im Roman sind die väterliche Großmutter, die die Enkelin zur Zeugin ihrer eigenen Lagererfahrungen macht, und der als Kind im Alter von zehn Jahren von NS-Polizisten gefoltete Vater, den die Tochter auf ihren gemeinsamen Waldgängen beschützen muss, nicht vice versa. Wie aus dem Erinnerungsbuch von Anton Haderlap (Onkel Tonči) zu erfahren ist, sollte die gesamte Familie im Krieg deportiert werden, aber am 15. April 1942 wurde die Deportationsaktion überraschend eingestellt. Um der drohenden Einberufung zur Wehrmacht zu entgehen, entscheidet sich der zum Romanbeginn bereits verstorbene Großvater zur Flucht in den Wald, ohne zu ahnen, was das für seine Familie bedeuten wird<sup>17</sup>. Die am 12. Oktober 1943 verhaftete Großmutter ist zwischen dem 13. November 1943 und dem 28. April 1945 im Konzentrationslager Ravensbrück interniert. Eine der beiden überlebenden Schwestern des Großvaters (Tante Malka) ist ebenfalls in Ravensbrück interniert, die andere Schwester (Tante Leni) betreut den bäuerlichen Hof und versorgt die Kinder, bis auch sie in den Wald gehen muss, um nicht ebenfalls verhaftet zu werden<sup>18</sup>. Die Großeltern haben zwei Söhne, und zwar Tonči (geboren 1930) und Zdravko (geboren 1933), den Vater der Erzählerin, sowie die Ziehtochter Miči, die im KZ Lublin ermordet wird. Auch eine Schwägerin der Großmutter (Katrc) stirbt in Ravensbrück. Die Kindheit der Erzählerin ist überschattet von den selbstdestruktiven Tendenzen des Vaters, der seine Familie wiederholt mit dem Erschießen bedroht. Die komplizierte Mutter-Tochter-Beziehung wird zwar mehr-

---

<sup>17</sup> Siehe Haderlap [Anm. 10], 83-86. «Binnen kurzem wurden wir durch Einheimische verraten. Und damit standen uns Verhaftung und Verfolgung bevor. [...] Angehörige und Sympathisanten wurden von nun an als Geiseln behandelt. Auch unsere Familie wurde mit aller Härte verfolgt» (91).

<sup>18</sup> Siehe Helena Jelka Kuhar, *Aus dem Leben einer Kärntner Partisanin*. Thomas Busch, Brigitte Windhab nach Tonbandaufzeichnung. Klagenfurt/Celovec, Wien: Drava-Verlag, 2009. [Original 1984] Zu ihrer Widerstandstätigkeit siehe auch Entner [Anm. 12].

fach angedeutet, aber die Mutter bleibt letztlich eine Nebenfigur des Romans. Das kindliche Ich ist auf die Großmutter (Mitzi) fixiert, die dominante Figur unter den beiden Frauen und die früheste Quelle für die Geschichte der Familie und die der anderen Grabenbewohner. Der Tod von Großmutter und Vater markiert das Ende von wichtigen Lebens- und Erzählabschnitten und entsprechend breit ist auch die Schilderung ihres Sterbens und der häuslichen Totenwache<sup>19</sup>. Von ihrem Vater erbt die Erzählerin das Lagerbuch ihrer Großmutter, Fotos, Briefe und andere persönliche Dokumente. Auf den Spuren der Toten unternimmt sie selbst einen Lagerbesuch und schreibt das Buch, das die Leserin in Händen hält.

Haderlaps *Engel des Vergessens* ist das literarische Dokument des Umgangs mit einem schwergewichtigen Familienerbe und das Schreiben ein Akt der Selbstbefreiung und der Selbstkonstitution des erinnernden und erzählenden Ich. Das Anliegen des Romans ist ein persönliches und ein politisches zugleich. Es geht um die erzählerische Befreiung von der überwältigenden Last der eigenen Geschichte und um das Erzählen und Bewahren von vergessenen und tabuisierten Geschichten, also sowohl um das Vergessen-Können als auch das Erinnern-Wollen und das Erinnern-Müssen, weshalb der Roman auch gleich mehrerlei Engel beschwört, nämlich die fragwürdige Helferinstanz des katholischen Schutzengels, Walter Benjamins Engel der Geschichte und den Engel des Vergessens, der die Erinnerungsarbeit des Textes beflügelt. Der katholische Schutzengel kommt gleich zu Beginn des Romans ins Spiel, als die gläubige Mutter der Erzählerin zwei gerahmte Engelbildchen über dem Bett ihrer Tochter anbringt, denen diese selbst eine gehörige Portion Skepsis entgegenbringt. Sie gilt der Disziplinierungsfunktion der vermeintlichen Schutzgeister, deren Erscheinung ebenfalls nicht auf die Umgebung des Grabens zugeschnitten scheint. Der Engel von Benjamins geschichtsphilosophischen Thesen blickt mit seinen vor Schrecken weit aufgerissenen Augen auf den Trümmerhaufen der Geschichte als eine einzige Häufung an Katastrophen zurück<sup>20</sup>. Seine Nennung am Ende des Romans unterstreicht das fehlende Erleichterungsgefühl der Erzählerin beim Verlassen des ehemaligen Lagergeländes von Ravensbrück; der Engel des Vergessens wiederum bezeichnet das Projekt ihres eigenen Romans:

<sup>19</sup> Aus der Webseite von Maja Haderlaps Bruder geht hervor, dass er 2001 gestorben ist. Der Vater kommt hier auch selbst zu Wort. Siehe [<http://www.haderlap.at>; 12. Oktober 2013].

<sup>20</sup> Siehe Walter Benjamin, «Über den Begriff der Geschichte». In: W. B., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, 251-261, neunte These.

Der Engel des Vergessens dürfte vergessen haben, die Spuren der Vergangenheit aus meinem Gedächtnis zu tilgen. Er hat mich durch ein Meer geführt, in dem Überreste und Bruchstücke schwammen. Er hat meine Sätze auf dahintreibende Trümmer und Scherben prallen lassen, damit sie sich verletzen, damit sie sich schärfen. Er hat die Engelbildchen über meinem Kinderbett endgültig entfernt. Ich werde diesen Engel nicht zu Gesicht bekommen. Er wird keine Gestalt haben. Er wird in den Büchern verschwinden. Er wird eine Erzählung sein. (286f.)

Haderlaps Roman deklariert sich als ein Erinnerungsbuch gegen das Vergessen – das offizielle Vergessen und Verschweigen und Denunzieren des kärntnerslowenischen Widerstands und des Leidens der Betroffenen – und als ein Buch über das Nicht-Vergessen-Können angesichts der Last der Geschichte, die seiner schmerzhaften literarischen Erinnerungsarbeit zugrunde liegt. Der Engel des Vergessens ist die Erzählung des ganzen Romans, der die partikularen Geschichten zu retten sucht und das erzählende Subjekt zugleich davor bewahren soll, von der Last der Geschichte auch selbst noch erdrückt zu werden. Diesem doppelten Vorhaben des Romans entspricht auch seine ästhetisch heterogene Form, die «für die Poesie, die Reflexion, das Dokumentarische» geöffnet werden sollte, wie die Autorin im autopoetologischen Kommentar eines Interviews erklärt hat<sup>21</sup>. Er beginnt mit einer wortlosen Aufforderung der Großmutter an ihre kindliche Enkelin zu einem gemeinsamen Gang durch die schwarze Küche in die Speisekammer, das weibliche Zentrum des Hauses, und er endet mit einem Traum der erwachsenen Erzählerin von der toten Großmutter, die auf dem Waldweg hinter dem elterlichen Haus mit trichterförmigen Baldachinen aus selbst gesponnener und gewebter Wolle Stimmen einfängt: «Ich trete zu ihr. Großmutter gibt mir mit der Hand zu verstehen, dass ich leise sein soll. Nicht so laut, sagt sie, sonst kann man nichts hören» (287). Die textile Metapher des Stimmennetzes enthält ein poetisches Bild für das dokumentarische Projekt des Romans als eine Sammlung von vergessenen und vom Vergessen bedrohten Stimmen, die endlich gehört werden sollen, aber dazu bedarf es der Aufmerksamkeit und der Geduld.

Die Grabengeschichte ist eine einzige Gräuelgeschichte, die in einem eigenen wichtigen Abschnitt des Romans (238-246) in komprimierter Form entfaltet wird. Er ist dem kollektiven Schicksal der Grabenbewohner während des Zweiten Weltkriegs gewidmet und beschreibt die Widersinnigkeit

---

<sup>21</sup> Haderlap [Anm. 7].

und das Grauen dieser inkohärenten Geschichten, die keinerlei Sinn und kein sinnvolles Ganzes ergeben können:

Die Geschichte zu Bruchstücken zerfallen: Vater zur Wehrmacht, Vater desertiert, Mutter nach Ravensbrück, der jüngere Bruder, der ältere Bruder nach Dachau, nach Stein an der Donau, Gestapogefängnis in Klagenfurt, Mauthausen, Lublin, Moringen, Auschwitz. [...] Der Vater gefallen, für Hitler gefallen. Und Stanko, der sieht, wie die Vivoda-Familie, die Šopar- und die Brečk-Familie abgeführt werden [...]. Die toten Rinder auf der Mikej-Wiese mit ihren aufgeblähten Bäuchen, mit ihren in die Luft ragenden Beinen, wie sie nach Tagen zu stinken beginnen, der Stall abgebrannt, die Bauersleute zu den Partisanen gegangen. [...] Das von der SS an den Beinen aufgehängte Mädchen, das später zusehen muss, wie Partisanen ihren Vater bedrohen. [...] Und wieder die Asche aus Ravensbrück, aus Lublin, gestorben an, verblichen am, die acht Namen der Toten vor dem leer geplünderten Hof, der nach dem Krieg nicht mehr aufleben kann und schließlich zerfällt. (240-242)

Der totale Krieg zielt auf die totale Zerstörung, von der schlechterdings alle Bewohner der Gräben, inklusive die Tiere, betroffen sind. Eines der literarischen Mittel für die Rettung des Partikularen und der individuellen Geschichten ist die Evokation der slowenischen Familien- und Hofnamen in der Memorialpoesie von Haderlaps Roman. In einer etwas anderen Variante der Gewebe- und Textilmetaphorik ist hier von einem Namensgeflecht der Großmutter die Rede, die ihrem Sohn die lokale Topographie und die von der historischen Gewalterfahrung betroffenen Grabenbewohner einzuprägen sucht: «Sie zeichnet die Anwesen auf ohne Schrift, flicht ein feines Netz von Hof zu Hof, zieht die Namen über den Hügeln zusammen, ein eigentümliches Geflecht, eine verborgene Nachbarschaft der Überwältigten» (141). Der Prozess des mündlichen Aufzählens und Benennens ist ein Akt der poetischen Restitution, der die Beziehungen zwischen den Orten, Menschen und Schicksalen artikuliert und die Verluste bezeugt, die die Landschaft selbst nicht mehr zeigt. An einer anderen Stelle ist hier auch vom Krieg als einem «Menschenfischer» (92) die Rede; die Netzwerkmetapher im Roman ist also doppelt konnotiert als eine tödliche Falle, in der sich die Opfer der totalen Gewalt hilflos verfangen, und als der Prozess eines nachdrücklichen Eingedenkens, der die fragile Gemeinschaft der (Über)Lebenden und Toten stiftet.

Der letzte Abschnitt von Haderlaps *Engel des Vergessens* beschreibt die politische Bewusstseinsbildung der Erzählerin als Studentin im Wien der 1980er Jahre. Er unterstreicht den Charakter des ganzen Buches als ein

poetisches Dokument der politischen Reflexion. Die Besuche im heimatischen Graben erscheinen der Wiener Studentin wie die Zeitreise in eine bedrückende Vergangenheit, die im offiziellen Geschichtsdiskurs der Zweiten Republik gar nicht zu existieren scheint:

Ich beginne in öffentlichen Zusammenhängen zu denken. Bin mir sicher, dass es die Haltung zur Vergangenheit in diesem Lande mit sich bringt, dass unsere Familiengeschichten so befremdlich erscheinen und sich in solcher Verlassenheit und Isolation vollziehen. Sie stehen in nahezu keiner Verbindung zur Gegenwart. Zwischen der behaupteten und der tatsächlichen Geschichte Österreichs erstreckt sich ein Niemandsland, in dem man verloren gehen kann. Ich sehe mich zwischen einem dunklen, vergessenen Kellerabteil des Hauses Österreich und seinen hellen, reich ausgestatteten Räumlichkeiten hin- und herpendeln. Niemand in den hellen Räumen scheint zu ahnen oder vermag es sich vorzustellen, dass es in diesem Gebäude Menschen gibt, die von der Politik in den Vergangenheitskeller gesperrt worden sind, wo sie von ihren eigenen Erinnerungen attackiert und vergiftet werden. (185f.)

Eine neuere Rede der Autorin beschreibt diese problematische Abgeschottetheit und Vereinzelung der Aus- und Eingegrenzten im Bild des platonischen Höhlengleichnisses, wonach die Bewohner der Gräben hilflos in ihren eigenen «Angsthöhlen» sitzen und von den Schatten der Vergangenheit verfolgt werden<sup>22</sup>. Das politische Projekt des Romans im Lichte dieser Passagen besteht genau darin, dieses ehemalige Niemandsland der kärntner-slowenischen Geschichte in einen markanten kulturellen Gedächtnisort zu transformieren, der nicht mehr so ohne Weiteres ignoriert werden kann. Ein Gedächtnisort markiert die Stelle, «wo einmal etwas Bedeutungsvolles sich zugetragen hat»<sup>23</sup>. Man kann auf ihn zeigen und ihn bezeugen und mit lite-

---

<sup>22</sup> Maja Haderlap, «Die Wirklichkeit der Schatten. Begegnungen mit einem österreichischen Tabu». [<http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/uet;15.Dezember2013>] In dieser Kakanien-Rede vom 23. Mai 2013 am Wiener Burgtheater zum Thema «Neue Heimaten» heißt es entsprechend zum Anliegen des Romans: «Ich hoffte insgeheim, über die Sprache und ihre Fähigkeit zur sinnlichen Veranschaulichung der Welt, die Vergangenheit der Kärntner Slowenen und damit meine eigene Lebensgeschichte aus der Zone der politischen Manipulation zu ziehen und ein Licht auf das Verdrängte und Schmerzvolle zu werfen. Eine Art literarische Geisteraustreibung zu versuchen, die neurotischen Aufladungen durch Genauigkeit der Empfindung, des Denkens und der Formulierung und nicht durch Schuldzuweisungen zu entlasten».

<sup>23</sup> Aleida Assmann, «Das Gedächtnis der Orte». In: *DVjs* 68 (1994): 17-35, hier: 17. Zur erweiterten Fassung siehe das Kapitel «Orte» in Assmanns Studie, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, 1999, 298-339.

rarischen Mitteln beschreiben. Die neuere österreichische Gedächtnisforschung im Projekt zur *Memoria Austriae* hat erwiesen, dass «“Landschaft” [...] in den kollektiven Bildern über Österreich bei allen Altersgruppen allgegenwärtig»<sup>24</sup> ist. Die österreichische Identität in der Zweiten Republik speist sich wesentlich aus den Vorstellungen von landschaftlicher Schönheit und von schöner alpiner Natur, und dabei stechen einige attraktive Landschaftsräume so wie das Salzkammergut ganz besonders hervor<sup>25</sup>. Konträr zu vergleichbaren europäischen Studien wurde die Auswahl der behandelten Erinnerungsorte in der *Memoria Austriae* nicht von den beteiligten Historikern selbst festgelegt, sondern auf empirischer Basis im Zuge einer österreichweiten Meinungsumfrage vorgenommen<sup>26</sup>. Die Resultate des Projekts bezeugen den Stand der österreichischen Erinnerungskultur am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts. Das hier dokumentierte Landschaftsdenken ist durchwegs auf ein positives österreichisches Selbstbild und die touristische Imagepflege konzentriert. Es ist dieser rosarote Landschaftsblick, der die Bewohner des kleinen Alpenlandes von den Schrecken der Geschichte und von ihrer eigenen Verantwortung als historische Akteure entlasten soll, ganz im Sinne der Vorstellungen, die Martin Pollack am Beginn seines aufschlussreichen Essays *Kontaminierte Landschaften* aufgerufen hat:

“Landschaft”. Dieser Begriff weckt in uns zumeist positive Empfindungen und angenehme Gefühle, vor allem, wenn wir dabei, völlig unkritisch, an das freie, nicht verbaute und zersiedelte Land denken, das wir auf unseren Wanderungen und Fahrten erkunden. Wir stellen uns dabei Wiesen und Wälder, mäandernde Flüsse und Bäche, wilde Schluchten und grüne Bergrücken vor, noch nicht rücksichtslos beschädigt oder gar unwiederbringlich zerstört durch menschliche Einflüsse. Wir sehen Bilder einer schönen, alle Sinne erfreuenden Natur vor uns, wie wir sie von zahllosen Darstellungen in der Literatur und Malerei kennen.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Emil Brix, Ernst Bruckmüller u. Hannes Stekl (Hrsg.), *Memoria Austriae II. Bauten, Orte, Regionen*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 2005. Einleitung der Herausgeber 12.

<sup>25</sup> Siehe die Einzelkapitel in *Memoria Austriae II* und die historischen Beiträge in Dieter A. Binder, Helmut Konrad und Eduard G. Staudinger (Hrsg.), *Die Erzählung der Landschaft*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2011.

<sup>26</sup> Zur Begründung der empirischen Methode als Antidoton zu einer «wissenschaftlich kanonisierten Mythenproduktion» siehe die Einleitung der Herausgeber, «Das kulturelle Gedächtnis Österreichs. Eine Einführung». In: *Memoria Austriae I. Menschen, Mythen, Zeiten*. Hrsg. Emil Brix, Ernst Bruckmüller u. Hannes Stekl. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 2004. 9-15, hier: 7.

<sup>27</sup> Martin Pollack, *Kontaminierte Landschaften*. St. Pölten, Salzburg, Wien: Residenz, 2014, 5.



So wie dieser unkritische oder programmatisch utopische bzw. kompensatorisch tröstliche Landschaftsblick immer schon durch Literatur und Kunst geprägt scheint, so ist es umgekehrt auch die Aufgabe von beiden, der Geschichtsvergessenheit eines ahistorisch-affirmativen Landschaftsdenkens entgegenzuwirken und die historische Gewalt in der Landschaft zu dokumentieren. Denn die kontaminierten Landschaften gibt es überall in Europa, nicht ausgenommen die Kindheitslandschaften, an denen sich der Wunsch nach einer heilen Welt zu orientieren sucht. Pollack bezeichnet damit jene Landschaften, «die Orte massenhaften Tötens waren, das jedoch im Verborgenen verübt wurde, den Blicken der Umwelt entzogen, oft unter strenger Geheimhaltung»<sup>28</sup>. Haderlaps Roman problematisiert die affirmative Funktion des ästhetisierenden Landschaftsblicks und dessen mangelnde historische Tiefenschärfe. Er zeichnet einen auf lange Zeit hin vernachlässigten Schauplatz des «europäischen Kampfes gegen den Faschismus» (221), der im österreichischen und gesamteuropäischen Bewusstsein noch wesentlich stärker verankert werden soll<sup>29</sup>. In der abseitigen Grabenlandschaft ihres Romans wird der kärntnerslowenische Erfahrungs- und Erinnerungsraum literarisch gestaltet und für eine deutschsprachige Leserschaft begehbar gemacht, auf dass in Zukunft niemand mehr wird sagen können: «Da ist nichts. Wir sehen nichts, was auf einen Ort des Schreckens hinweisen würde»<sup>30</sup>.

Die Wahl des Deutschen statt des Slowenischen als Sprache von Haderlaps Roman hat eine psychologische und politische Dimension. Das Deutsche habe ihr überhaupt erst die Möglichkeit des literarischen Umgangs mit dem schwierigen Material eröffnet, hat die Autorin mehrfach in Reden und Interviews erklärt<sup>31</sup>, und der Roman selbst als Teil einer kulturellen Über-

---

<sup>28</sup> Ebda, 20. Der Essay bezieht sich auf Orte seiner eigenen Anschauung in Mittel- und Osteuropa.

<sup>29</sup> Zur Diskussion um den Begriff eines transnationalen europäischen Gedächtnisses, das die Widersprüche und problematischen Aspekte der europäischen Geschichte integrieren soll, siehe die Beiträge in Malgorzata Pakier u. Bo Stråth (Hrsg.), *A European Memory? Contested Histories and Politics of Remembrance*. New York, Oxford: Berghahn Books, 2010, insbesondere Konrad H. Jarausch, «Nightmares or Daydreams? A Postscript on the Europeanisation of Memories», 309-332.

<sup>30</sup> Pollack [Anm. 27], 81.

<sup>31</sup> Siehe das Interview aus Anlass des Rauriser Literaturpreises, «Haderlap: „Deutsch hält mich auf Distanz zum Schmerz“». In: *Die Presse* vom 23. März 2012. [<http://diepresse.com/home/kultur/literatur/743059/>; 13. September 2013] «Ich hätte den Roman nicht auf Slowenisch schreiben können. Mir ist das Deutsche inzwischen schon sehr zuge wachsen, auch über die Arbeit. Es hält mich auf Distanz zu schmerzvollen Bereichen». In

setzungsarbeit soll der von ihr konstatierten «Verlustgeschichte der slowenischen Sprache» in Kärnten entgegenwirken: «Ich habe in *Engel des Vergessens* den Versuch unternommen, das in der slowenischen Sprache beheimatete Gedächtnis, die in ihr innewohnende kollektive Erfahrung der Slowenen in die deutsche Sprache zu transferieren»<sup>32</sup>. Die Kakanien-Rede kontrastiert diese Hinwendung zum Deutschen als Ausdruck einer «lebendigen Zweisprachigkeit» mit dem als defensiv-beschwörend charakterisierten Festhalten an der eigenen Herkunftssprache in der kärntnerslowenischen Literatur. Den Modus ihrer eigenen Schreibbewegung zwischen den Sprachen beschreibt Haderlap hier im Bild einer Fußwanderung im gebirgigen Terrain, die sie immer wieder zu ihren Ausgangspunkten zurückführt, denen sie schreibend zugleich zu entgehen sucht: «Und doch sind es gerade die Berg-Orte mit ihrer exponierten Topographie, die das Gehen, das Überqueren von Pässen, Klüften und Übergängen, das Wandern in unwegsamem Gelände zwischen den Sprachen und Grenzen repräsentieren, das wiederum meine Existenz als Autorin bestimmt»<sup>33</sup>. Meine eigenen Überlegungen im zweiten Teil dieses Essays betreffen die zentrale Rolle der physischen Ortsbegehungen in der literarischen Konstruktion der Südkärntner Gedächtnislandschaft in Haderlaps Roman.

*Engel des Vergessens* bereichert die auf Slowenisch verfasste Erinnerungsliteratur von Kärntner Slowenen aus Haderlaps Eltern- und Großelterngeneration, die selbst als PartisanInnen in den Wald gingen oder teils noch als Kinder und Jugendliche verschleppt wurden. Es steht zu hoffen, dass die deutschen Übersetzungen dieser Bücher im Zuge des preisgekrönten Romans im renommierten deutschen Wallstein-Verlag und der medialen Aufmerksamkeit für Buch und Autorin auch selbst noch ein breiteres Publikum finden werden<sup>34</sup>. Drei dieser Erinnerungsbücher hat schon Peter Handke in seiner Dankesrede zur Verleihung der Ehrendoktorwürde in Klagenfurt im November 2002 seinem Publikum sehr nachdrücklich ans Herz gelegt<sup>35</sup>. In

---

der Kakanien-Rede mit dem Titel «Übergänge» heißt es entsprechend zur Wahl des Deutschen: «Die deutsche Sprache ist mir zugewachsen, sie ging mir zur Hand. Ich fühlte mich in ihr freier, ungebundener als im Slowenischen, da das Slowenische mit dem schlechten Gewissen der Fortgegangenen belastet war» [<http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/uet; 15. Dezember 2013>].

<sup>32</sup> Haderlap, «Übergänge» [Anm. 31].

<sup>33</sup> Ebda.

<sup>34</sup> Zur Rezeption dieser Erinnerungstexte siehe Goetz [Anm. 15].

<sup>35</sup> Peter Handke, Klaus Amann, *Wut und Geheimnis. Peter Handkes Poetik der Begriffsstutzigkeit*. Klagenfurt: Wieser Verlag, 2002. Das sind die Erinnerungsbücher von Karel Prušnik-Gašper, Lipej Kolenik und Andrej Kokot. «Jedem gutwilligen Menschen», besagt

der poetischen Ahnenbeschwörung seines dramatischen Gedichts *Immer noch Sturm* (2010) hat Handke auch seine eigene Familiengeschichte zu einem Partisanenmythos erweitert und dem als leuchtende Traumlandschaft inszenierten Südkärntner Jaunfeld zu literarischen Ehren verholfen. Die literarische Revision dieser Geschichte geht dahin, dass der mütterliche Lieblingsonkel Gregor nicht als Soldat der deutschen Wehrmacht stirbt, wie in der historischen Realität, sondern desertiert und zu den Partisanen geht<sup>36</sup>. In der Bibliothek Suhrkamp ist 2012 auch die Neuausgabe der deutschen Übersetzung von Florjan Lipuš' Roman *Boštjans Flug* erschienen (Slowenisch 2003), für die Handke ein begeistertes Nachwort verfasst hat<sup>37</sup>. Der Vater der Titelfigur bei Lipuš ist ein kärntnerslowenischer Soldat in der deutschen Wehrmacht und später ein schweigsamer Heimkehrer aus dem Krieg; die Mutter wird vor den Augen des schockierten Kindes während des Brotbackens verhaftet und in ein KZ verschleppt. Dem jugendlichen Helden des Romans wird in der Begegnung mit dem Mädchen Lina später das unerhörte Ereignis der Liebe zuteil, das den trauernden Waldgänger hier verwandelt und zugleich beflügelt<sup>38</sup>. Haderlap führt die Leser ihres Buches in den heimatlichen Leppengraben und die umliegenden Wälder, und sie liefert dazu auch eine kleine poetische Grabenkunde, die uns später noch etwas genauer beschäftigen wird. Anhand der schriftlichen Erinnerungsspuren in ihrem Roman können interessierte LeserInnen neuerdings auch lokale Literaturwanderungen an der österreichisch-slowenischen Grenze unternehmen. Die Erinnerungsliteratur hat einen eigenen Erinnerungstourismus generiert, der auch die Naturerfahrung beim Wandern re-historisiert<sup>39</sup>.

---

die entsprechende Empfehlung, «würde ich ans Herz und in den Geist legen zu lesen, was durch drei Jahre Hitler-Besatzung in Kärnten passiert ist: Wie die Partisanen – Abkömmlinge von Holzfällern, Kleinbauern und Pächtern in der Nähe von Eisenkappel oder im Jauntal oder im Gältal oder im Rosental – nicht sofort und nicht mit einer Gewalt-Idee in die Wälder und in die Berge gingen, wie langsam. Was für ein schwieriger Prozess es war, überhaupt zu verschwinden, von den Eltern wegzugehen, die Kinder alleinzulassen» (50f.).

<sup>36</sup> Zum Slowenien-Komplex bei Handke siehe Fabjan Hafner, *Peter Handke. Unterwegs ins Neunte Land*. Wien: Zsolnay, 2008.

<sup>37</sup> In der deutschen Übersetzung von Johann Strutz erstmals 2005 im Klagenfurter Wieser-Verlag.

<sup>38</sup> Florjan Lipuš, *Boštjans Flug*. Berlin: Suhrkamp, 2012. «[V]om Gehen wechselt er ins Fliegen» (152). Siehe die beiden interessanten Essays von Boris Paternu und Helmut Moysich in *Graben – Kehre – Schrift. Essays zu Florjan Lipuš*. Hrsg. Johann Strutz. Klagenfurt/Celovec: Wieser Verlag, 2007.

<sup>39</sup> Und zwar in Begleitung von Haderlaps Bruder, dem jetzigen Besitzer des Vinkl-Hofes. Siehe auch die Berichte von den «Partisanenwanderungen» in der Urlaubsbeilage

Auch für Haderlaps *Engel des Vergessens* gilt der von Aleida Assmann für die gesamte neuere deutsche Erinnerungsliteratur konstatierte «Primat der Erfahrung»<sup>40</sup> und das Kriterium der historischen Referentialität statt der Voraussetzung der ästhetischen Autonomie, wonach die entsprechenden Texte bei allem literarischen Formbewusstsein stets «durchlässig [sind] für die geschichtliche Realität»<sup>41</sup>. In der umfangreichen Erinnerungsliteratur der letzten beiden Jahrzehnte sieht Assmann das Indiz für «einen neuen Erinnerungsschub und eine späte Antwort auf die Gewaltgeschichte des 20. Jahrhunderts» durch eine meist jüngere Autorengeneration, die die nicht repräsentativen, durchaus kontingenten, teils verdrängten und verschwiegenen Einzelgeschichten ins Zentrum der Darstellung rückt und die Literatur (qua Fiktion) zur Geschichte hin öffnet:

Diese Literatur bezeugt, dass das, was die Elterngeneration durch Euphemismen, Schweigen, Schuldabwehr und andere Selbstimmunisierungsreflexe eingekapselt und von sich ferngehalten hatte, dennoch auf subkutanem Wege an die zweite und dritte Generation weitergeleitet worden ist. Es ist diese nicht weitergereichte aber weitergeleitete Geschichte, mit der sich die Autorinnen zum Teil auf sehr persönliche Weise auseinandersetzen. [...] Es ist ein charakteristisches Merkmal dieses Genre, dass die Grenzen auf neuartige Weise durchlässig werden zwischen autobiographisch inspirierten Lebenszeugnissen und hoch elaborierten literarischen Fiktionen. Historisches – sei es in autobiographischer, biographischer oder dokumentarischer Form – spielt dabei immer eine zentrale Rolle. Die Bedeutung dieser Gattung besteht darin, die zerstörerische Wucht der großen Geschichte in ihrem Niederschlag auf Einzelgeschichten und individuelle Schicksale zu vergegenwärtigen und sich dabei vornehmlich auf jene Erfahrungen zu konzentrieren, die bislang weder in die historischen Darstellungen noch in das kollektive Gedächtnis der Gesellschaft eingegangen sind.<sup>42</sup>

In Haderlaps Roman wird die erlebte Gewaltgeschichte anhand der großmütterlichen Gedächtnispädagogik und in den Erzählungen von ande-

---

von österreichischen Tageszeitungen und diversen Blogs. Sie sind bei einer Internetrecherche leicht zu eruieren, daher zitiere ich sie hier nicht alle. Als Beispiel siehe David Guttner, «Bad Eisenkappel ist nicht lieblich». In: *Der Standard* vom 14. August 2012. [<http://derstandard.at/134374477772/Bad-Eisenkappel/>; 19. Oktober 2013].

<sup>40</sup> Aleida Assmann, «Wem gehört die Geschichte? Fakten und Fiktionen in der neueren deutschen Erinnerungsliteratur». In: *LASL* 36:1 (2011): 213-225, hier: 213.

<sup>41</sup> Ebd., 225.

<sup>42</sup> Ebd., 216.

ren Zeitzeugen wie Tante Leni und Onkel Tonči zum einen bewusst weitergereicht, zum anderen aber auch unbewusst weitergeleitet im zerstörerischen Verhalten des traumatisierten Vaters und in den omnipräsenten Spuren der Zerstörung, denen das Grabenkind dieses Romans auf Schritt und Tritt hier begegnet. Von den bei Assmann unterschiedenen Formen der Erinnerungsliteratur unternimmt Haderlap die literarische Ausarbeitung (versus Fiktionalisierung) der autobiographischen Erfahrung und die vermittelte Darstellung der historischen Stigmatisierung und Traumatisierung der kärntnerslowenischen Minderheit anhand der mündlichen und schriftlichen Zeugnisse der Betroffenen in ihrer Umgebung. Beides dient dem ebenfalls von Assmann ganz grundsätzlich für die Erinnerungsliteratur mit ihrer größeren Freiheit gegenüber der disziplinären Geschichtsschreibung veranschlagten wichtigen Ziel, «unbewältigt schwelende und noch unbekannte, oder besser: nicht anerkannte Aspekte der historischen Wahrheit freizulegen»<sup>43</sup>.

Astrid Erls Diagnose zufolge haben wir es bei der zeitgenössischen deutschsprachigen und internationalen Erinnerungsliteratur überhaupt um *den* «literarischen Trend des frühen 21. Jahrhunderts zu tun, und zwar weltweit»<sup>44</sup>. Bei einigen renommierten Kritikern des deutschen Feuilletons scheint das Genre allerdings nach wie vor wenig Anklang zu finden und das Erzählen der abseitigen Grabengeschichten steht weiterhin nicht sehr hoch im Kurs. Das legen Kommentare zur Verleihung des Ingeborg-Bachmann-Preises an Maja Haderlap nahe, die das Buch und die Jury-Entscheidung aus formalen und inhaltlichen Gründen bemängelt haben. Zu diesen kritischen Stimmen zählt Ulrich Greiner in *Die Zeit*, der die ästhetischen Schwächen des Buches kritisiert hat, den Preis aber trotzdem für angemessen erachtet, wie schon der Titel seiner Besprechung besagt, die Handkes umstrittenes Serbien-Engagement evoziert<sup>45</sup>. Er verwirft die durchgehende Verwendung des Präsens als «unbrauchbar für die Inszenierung eines historischen Raums» und moniert, dass das Buch auch einem sehr weit gehaltenen Gattungsbegriff von Roman nicht gerecht werde: «Es schwankt zwischen einer Autobiografie und einem historischen Sachbuch. Vielleicht hätte sie dieses Buch über einen tragischen Aspekt der slowenischen Geschichte in

---

<sup>43</sup> Ebd., 225.

<sup>44</sup> Astrid Erl, «“The social life of texts” – Erinnerungsliteratur als Gegenstand der Sozialgeschichte». In: *IASL* 36:1 (2011): 227-231, hier: 227.

<sup>45</sup> Ulrich Greiner, «Gerechtigkeit für die Slowenen». In: *Die Zeit* vom 22.7.2011. [<http://www.zeit.de/2011/30/L-Haderlap>; 13. September 2012].

der Tat schreiben sollen»<sup>46</sup>. Mit dem Bachmann-Preis für Haderlap ist er dennoch einverstanden, weil er die politische Anerkennung für die Kärntner Slowenen bedeutet. Was unter ästhetischen Gesichtspunkten fragwürdig erscheint, ist als großzügige literaturpolitische Geste also durchaus gerechtfertigt. Herablassender kann man die Berechtigung dieser Preisvergabe wohl schwerlich begründen. Was hier verworfen wird, ist die ästhetische Heterogenität des Romans als ein modernes Stück Erinnerungsliteratur, das auf die literarische Verknüpfung von individueller und kollektiver Geschichte zielt, die unter den Diskursregeln der disziplinären Geschichtswissenschaft gerade nicht möglich wäre. Für Dirk Knipphals in der *taz* ist Haderlaps Roman überhaupt noch «bedächtige Nachkriegsliteratur»<sup>47</sup>. Er kritisiert das langsame Erzähltempo und die mangelnde formale Innovation des Textes und konstatiert darüber hinaus auch die eklatante historische Ungleichzeitigkeit: Während man sich hierzulande (in Österreich) noch am Erbe des Zweiten Weltkriegs abarbeitet, geht es dort (im deutschen Kontext und bei dem von ihm favorisierten Autor) schon um das Erbe des Sozialismus, aber diese inhaltliche Präferenz sei letztlich nicht das Entscheidende, denn der Roman ist seines Erachtens auch sonst nicht auf der Höhe der Zeit: «Maja Haderlaps Text hat formal etwas Rückwärtsgewandtes, im Grunde ist das noch Nachkriegsliteratur mit ihren gebrochenen Heldengeschichten»<sup>48</sup>. Die inhaltliche Begründung zielt am Projekt des Romans vorbei, der eine Tochtergeschichte enthält und gerade keine wie immer geartete Heldengeschichte. Auch die historischen Waldgänger des Romans sind keine gebrochenen Helden, sondern bäuerliche Menschen, die um ihr eigenes Überleben kämpfen. Das Erzähltempo wiederum ist dem Gehtempo in der narrativen Diegese angepasst und ein dem Gehen verpflichteter Roman kann schlechterdings nur langsam sein. Richard Kämmerlings in *Die Welt* betrachtet den Bachmann-Preis für Haderlap überhaupt als «eine Fehlentscheidung»<sup>49</sup>. Der innovative Kriegstext eines jungen Schweizer Autors zum gegenwärtigen Krieg in Afghanistan sei leer ausgegangen; Haderlaps Roman aber trotz der rezeptiven Anteilnahme, die er erweckt, weder inhaltlich noch formal preiswürdig, denn, so die entsprechende Begründung, «so emotional

<sup>46</sup> Ebda.

<sup>47</sup> Dirk Knipphals, «Bedächtige Nachkriegsliteratur». In: *taz* vom 10.7.2011 [<http://www.taz.de/!74221/>; 12.12.2011; 13. September 2012].

<sup>48</sup> Ebda.

<sup>49</sup> Richard Kämmerlings, «Bachmann-Preis für Haderlap – eine Fehlentscheidung». In: *Die Welt* vom 10.7.2011 [<http://www.welt.de/Kultur/literarischeWelt/article1>; 13. September 2012].

bewegt man der Erzählerin bei ihrer Kindheitserinnerung an Wanderungen mit dem Vater und an dessen Erzählungen von ermordeten Verwandten und Nachbarn auch folgte, es stellte sich doch ein Déjà-vu-Eindruck ein. *Die Schrecken der Nazi-Zeit sind in der deutschen (und österreichischen) Literatur nun wirklich kein unbeschriebenes Blatt*<sup>50</sup>. Hier wird gerade die gravierende deutsch-österreichische Differenz im Umgang mit der eigenen NS-Vergangenheit unterschlagen, die Knipphals immerhin noch als ein wichtiges Faktum vermerkt, und das Resultat ist eine fragwürdige Einschätzung von preiswürdigen Inhalten, die weder Ohr noch Interesse hat für die besonderen Geschichten von den Mitgliedern einer verfolgten Minderheit, die hier erzählt und vor dem Vergessen bewahrt werden sollen. Die historischen Schrecken sind längst schon erzählt und wir sind ihrer schon ein wenig überdrüssig, warum also nicht von *unserem* Krieg berichten, der sich für die meisten von uns in einer angenehmen geographischen Ferne abspielt und uns daher wirklich betrifft? Der problematische Wertstandard in dieser Besprechung ist ein falsches Aktualitätskriterium, wonach die Geschichten der Geschichtslosen vermutlich noch niemals salonfähig waren.

## II.

Von den Waldgängen und Waldgängern in Haderlaps *Engel des Vergessens* soll im Folgenden noch etwas genauer die Rede sein<sup>51</sup>. Die entsprechenden Grundfragen lauten: Wie werden Graben und Wald als kindlicher Erfahrungsraum in den diversen Waldgängen des Romans gehend und schauend konstituiert und wie öffnet sich dieser Raum in den historischen Erfahrungsraum bzw. inwiefern ist der erlebte Raum der kindlichen Waldgängerin immer schon von den Erinnerungen an die historischen Gewalterfahrungen geprägt? Welche Geschichten zirkulieren über die Wälder und wie verhalten sich diese lokalen Mythen des Waldes zur individuellen Erfahrung und zu den Reflexionen des erzählenden Ich? Wie wird hier mittels des Erzählens selbst ein neuer literarischer Gedächtnisort geschaffen und die Figur des Partisanen-als-Waldgänger neu entworfen?

Jede Geschichte ist nach Michel de Certeau auch eine literarische Form

---

<sup>50</sup> Ebda (meine Hervorhebung).

<sup>51</sup> Zur literarischen Motivgeschichte des Gehens siehe Franz Loquai, *Vom Gehen in der Literatur*. Pererga 11. Eggingen: Edition Isle, 1993; die Kulturgeschichte des Gehens erörtert sehr anregend Rebecca Solnit, *Wanderlust. A History of Walking*. New York: Viking, 2000; ein gutes Plädoyer für die Erlebnisform des Wanderns liefert Ulrich Grober, *Vom Wandern. Neue Wege zu einer alten Kunst*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2011.

der räumlichen Praxis: «Every story is a spatial story – a spatial practice»<sup>52</sup>. Für Differenzierungen zwischen unterschiedlichen Textsorten mag diese weite Definition nicht besonders brauchbar sein, aber sie lenkt den Blick auf die zentrale räumliche Dimension von literarischen Texten, die im Zuge des sogenannten «spatial turn» in den Kulturwissenschaften und in der Raumbezogenheit der ökologischen Literaturkritik wieder verstärkt in den Blick geraten ist<sup>53</sup>. De Certeau kontrastiert die alltagskulturelle Praxis mit dem Prozess der wissenschaftlichen Abstraktion und er antizipiert die zentrale Annahme der neueren Mobilitätsdiskurse, wonach Räume erst durch die Bewegungen konstituiert werden, die sich in ihnen vollziehen, wobei historisch sehr unterschiedliche Bewegungsformen und -technologien zum Tragen kommen<sup>54</sup>. Er selbst unterscheidet in seiner Raumtheorie im Anschluss an die Phänomenologie von Merleau-Ponty zwischen dem geometrischen und dem anthropologischen Raum, zwischen Ort (lieu) und Raum (espace) oder zwischen place und space, wie es entsprechend dazu im Englischen heißt<sup>55</sup>. Der geometrische Raum bezeichnet eine stabile Konfiguration von Positionen, wie sie auf einer modernen Landkarte zu finden sind; der leibbezogene anthropologische Raum konstituiert sich erst über «die Gesamtheit der Bewegungen [...], die sich in ihm entfalten»<sup>56</sup>. Die Geschichten selbst transformieren geometrische Orte in soziale Räume und vice

---

<sup>52</sup> Michel de Certeau, «Spatial Stories.» In: *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, Los Angeles, London: U of California Press, 1984, 115-130, hier: 115. Dieser Passus ist im Textauszug der deutschen Übersetzung nicht enthalten. Siehe vom gleichen Verf., «Praktiken im Raum (1980)». In: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hrsg. Jörg Dünne u. Stephan Günzel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, 343-353.

<sup>53</sup> Siehe das Vorwort der Herausgeber zu *Raumtheorie* [Anm. 52] und Lawrence Buell, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Blackwell: Oxford, 2005.

<sup>54</sup> Vgl. die Beschreibung der zentralen Bestandteile bei zwei führenden soziologischen Vertretern, Mimi Sheller u. John Urry, «The new mobilities paradigm». In: *Environment and Planning* 38:2 (2006): 207-226.

<sup>55</sup> De Certeau, «Spatial Stories» [Anm. 52], 117. Die Begriffe werden in der Regel umgekehrt verwendet. Im amerikanischen Ökodiskurs etwa bezeichnet «place» die positiv konnotierte lokale und regionale Situiertheit des Subjekts, während «space» den abstrakten Pol des Raumbegriffs markiert, wie etwa hier bei Buell [Anm. 53]: «Place entails spatial location, entails a spatial container of some sort. But space as against place connotes geometrical or topographical abstraction [...]. So we speak of place-attachment rather than of space-attachment» (63).

<sup>56</sup> De Certeau, «Praktiken im Raum» [Anm. 52], 345. Den welterschließenden Charakter des Gehens unterstreicht auch der britische Anthropologe Tim Ingold in seinem Essay «Against Space. Place, Movement, Knowledge». In: *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. London, New York: Routledge, 2011, 145-155. «It is as wayfarers, then,



versa. Geometrisch definierte Straßen werden durch Fußgänger und Autofahrer in soziale Erfahrungsräume verwandelt, wobei umgekehrt gilt, dass die diversen Waldgänger den Wald als menschlichen Erfahrungsraum überhaupt erst konstituieren. Die Beschreibung von Räumen wiederum oszilliert zwischen der raumkonstitutiven Organisation von Bewegungen, die das Subjekt auf seinem Weg geleiten («Sie treten ein; Sie überqueren usw.»), und spezifischen Ortsverweisen («dort ist; dort sieht man»), die ihrerseits dem Kartentypus entsprechen: «Die Kette von raumschaffenden Handlungen scheint also mit Bezugspunkten markiert zu sein, die auf das hinweisen, was sie produziert (eine Vorstellung von Orten) oder was sie beinhaltet (eine lokale Ordnung)»<sup>57</sup>. Die moderne Landkarte im Sinne von de Certeau repräsentiert einen bestimmten Stand des geographischen Wissens, das von der konkreten historischen Erfahrung abstrahiert, die in sie eingegangen ist. Als «Gesamtformel von abstrakten Orten»<sup>58</sup> ist sie das Pendant zu einem zeitlich verdichteten panoptischen Blick, der die Sequentialität des Gehens in der Feldperspektive in die Simultaneität des Blicks bzw. in die Vogelperspektive transformiert. Die Benennung der Natur im gemeinsamen Rundgang von Großvater und Enkel in Stifters Erzählung *Granit* etwa zielt auf eine solche sprachliche Vermessung der Welt und auf ein «buchstabiertes Panorama,» wie Albrecht Koschorke den entsprechenden Abstraktionsprozess genannt hat, der den kartographischen Blick der Erlebnisperspektive eines Kindes substituiert, das die Landschaft hier wie eine Landkarte zu lesen lernt<sup>59</sup>. Die zahlreichen Benennungs- und Zeigeakte in Haderlaps *Engel des Vergessens* zielen genau umgekehrt darauf, die Lebensspuren der Abwesenden und Toten in der heimatlichen Landschaft und in der Schrift zu verzeichnen. In den Ortsbegehungen und Ortsbefahrungen dieses Romans werden individuelle Erinnerungsakte thematisiert und Gedächtnisorte markiert, und der Roman selbst ist der metaphorische Weg, der die Leser zu ihnen führt<sup>60</sup>. Die verbale Deixis im komplementären Gestus des Zeigens

---

that human beings inhabit the earth. [...] But by the same token, human existence is not fundamentally place-bound [...], but place-binding. It unfolds not in places but along paths» (148).

<sup>57</sup> De Certeau, «Praktiken im Raum» [Anm. 52], 351.

<sup>58</sup> Ebda.

<sup>59</sup> Albrecht Koschorke, «Das buchstabierte Panorama: Zu einer Passage in Stifters *Granit*». In: *Vasilo* 38 (1989): 3-11.

<sup>60</sup> Die Terminologie der kulturhistorischen Gedächtnisforschung schwankt zwischen Erinnerungsräumen, Erinnerungsorten und Gedächtnisorten. Hier ist nicht der Ort für eine eingehende Begriffsdiskussion. Zur begrifflichen Differenzierung der beiden Grund-

und in den poetischen Benennungsakten des Romans, von denen oben schon kurz die Rede war, schreibt die vom Verschweigen und Vergessen betroffenen Menschen und ihre Geschichten in die begangene und betrachtete Landschaft ein, macht die unsichtbare Gewalt wieder sichtbar und entfaltet parallel dazu auch die gespenstische Dimension der historischen Gewalterfahrungen auf der Gegenwartsebene des Romans<sup>61</sup>.

Der erste Waldgang im Roman ist Teil der großmütterlichen Gedächtnispädagogik. Von ihr erfährt die Erzählerin hier, dass ihr Großvater den Krieg als Partisan überlebt habe und aus dem Wald zurückgekommen sei. Was ein Partisan ist, muss ihr allerdings erst die Mutter erklären, die nicht besonders davon angetan scheint, dass die Schwiegermutter der Tochter «ihre Geschichten» (31) erzählt: «Die Partisanen haben in Erdbunkern gelebt und sich vor den Deutschen versteckt, antwortet sie. Das sei lange her und müsse mich nicht beschäftigen» (31). Die Initiation in die eigene Familiengeschichte findet also gegen den Willen und die Zustimmung der Mutter statt, aber die Großmutter hat in jedem Fall die Oberhand hier und sie übernimmt energisch die Erziehung des Kindes, mit dessen Bücherwissen aus der Schule sie wenig anzufangen weiß. Das Überleben des Großvaters wird der Kraft seiner täglichen Gebete und dem Segen einer alten Nachbarin zugeschrieben, der ihn vor dem Schlimmsten bewahrt haben soll. Für die Großmutter sind die katholischen Gebete Teil ihres animistischen Glaubens an die Zauberkraft des gesprochenen Wortes; dem katholischen Glauben und seinen zahlreichen Helfershelfern wie Schutzengeln und Märtyrern verschreibt sich erst die Mutter der Erzählerin, bei der auch das von der Großmutter mit Misstrauen betrachtete Reimen und Singen an die Stelle der älteren Formen der Naturbeschwörung tritt, wie sie sie selbst

---

modi der Raumerfahrung im Anschluss an de Certeau und zur medial konstituierten Feldperspektive siehe auch Kirsten Wagner, «Im Dickicht der Schritte. "Wanderung" und "Karte" als epistemologische Begriffe der Aneignung und Repräsentation von Räumen». In: *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Hrsg. Hartmut Böhme. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2005, 177-206. «Der subsidiäre Leib bestimmt die Repräsentation des Raumes in der Literatur und visuellen Kunst. Stellvertretend für die Rezipienten bewegt er sich durch räumliche Anordnungen, handelt in ihnen und hat währenddessen vielfältige Sinneseindrücke. Über die gelungene Vermittlung des von ihm eingenommenen Wahrnehmungsfeldes werden die Rezipienten unmittelbar in die beschriebenen oder dargestellten Räume einbezogen. Mit ihrem eigenen Leib versetzen sie sich in die Räume hinein» (203).

<sup>61</sup> Zur großen Aufgabe einer europäischen Landkarte der kontaminierten Landschaften und der forensischen Archäologie angesichts des Bedürfnisses nach Verdrängen und Vergessen siehe auch Pollack [Anm. 27].

noch praktiziert und ihrer Enkelin auch zu vermitteln sucht. Für die Erzählerin übernimmt die magische Kraft der Sprache dann das poetische, lyrische Wort. Der Roman entwirft eine weibliche Genealogie des Schreibens und der Literatur, die die elementare lebensstiftende und lebenspraktische Funktion des rituell und poetisch geformten Wortes unterstreicht, ob es nun eine unberechenbare Natur gefügig machen soll (die Großmutter), das menschliche Subjekt in einer menschenfreundlichen Natur beheimaten soll (die Mutter) oder die weibliche Subjektwerdung im Kontext einer erlebten und erinnerten Gewaltgeschichte ermöglichen soll (die Erzählerin)<sup>62</sup>.

Die Modernisierung des Lebens in der österreichischen Nachkriegsgesellschaft macht auch vor den Südkärntner Gräben nicht Halt, wie an zahlreichen Details von Haderlaps Roman ersichtlich wird. In den Gräben führt eine neue Gemeindestraße und es gibt neue Geräte im Haus wie den von der Großmutter für unnötig erachteten Kühlschrank. Und schließlich gibt es auch ein neues Haus. Als das seit 1743 bewohnte und seit mehreren Generationen im Besitz der Familie befindliche Haus abgerissen werden soll, weil der Vater ein neues bauen will, nimmt die Großmutter die Enkelin zu einer Fußwanderung zu dem verlassenen Hrevelnik-Hof mit<sup>63</sup>. Parallel dazu unternimmt die Erzählerin an der Hand ihrer Großmutter auch eine Begehung des alten Hauses, das hier erneuert werden soll. Ein Generationenort im Sinne der Definition von Aleida Assmann konstituiert sich über die «feste und langfristige Verbindung mit Familiengeschichten» und die «ununterbrochene Kette von Generationen»<sup>64</sup>, die hier geboren und gestorben sind. Der Generationenort dieses Romans also betrifft je schon die Zeit vor der historischen Katastrophe, als die Verschleppten und Ermordeten noch Anteil am geselligen häuslichen Leben hatten, und das Kind imaginiert, wie es den «Geisterzug aus Verwandten und Nachbarn» (61) in den Erinnerungen der Großmutter wieder zum Leben erwecken kann. Die Erwachsene wird

---

<sup>62</sup> Zur elementaren Stütze der lyrischen Form in der Extremsituation von Auschwitz siehe Ruth Klügers Auseinandersetzung mit dem Lyrik-Verdikt von Adorno in R. K., *weiter leben. Eine Jugend*. Göttingen: Wallstein Verlag, 1992, 122f.

<sup>63</sup> Mit dem Kauf dieses Hauses als Teil des Hofes durch seinen eigenen Großvater Alojz Haderlap beginnt das Erinnerungsbuch von Anton Haderlap [Anm. 10]: «Im Jahre 1898 kaufte er den Vinkl-Hof am Ende des Leppener Grabens. [...] Der Vinkl-Hof liegt an der Stelle, an der sich drei Bäche treffen und wo sich der Leppener Graben in zwei kleinere Gräben teilt. Durch einen der Gräben führt der Weg über den Mozgansattel nach Koprivna bei Črna, durch den anderen geht es bei Podpeca nach Luže und von dort wieder nach Koprivna» (5f.).

<sup>64</sup> Assmann, *Erinnerungsräume* [Anm. 23], 301.

diesen Geisterreigen dann in den Roman transformieren, der den Engel des Vergessens als seinen Genius loci beschwört.

Man kann *in* einen Graben hinein und *aus* einem Graben heraus gehen, aber *im* Graben gehen bedeutet ein ständiges Auf- und Abgehen und diese Grundbewegung verzeichnen die Ortsbegehungen in Haderlaps Roman. In der gemeinsamen Wanderung zum Hrevelnik-Hof geht man als erstes zur Gemeindestraße in der Talsohle hinunter und im Anschluss daran über einen weit ausholenden kurvigen Güterweg und einen waldigen Steilhang wieder nach oben bis zu einer «Wegbiegung am oberen Ende der Anhöhe» (57), wo Großmutter und Enkelin an einem Holzbrunnen rasten und auf die gegenüberliegende Seite blicken. Das Hrevelnik-Anwesen selbst ist «leer und verlassen» (57). Das langsame Zurücklegen dieses Weges im anstrengenden Aufstieg über Wiese und Wald ist genau beschrieben und der mobile Landschaftsblick während des Gehens im Blick der Erzählerin auf die spiegelnde Brille der Großmutter entsprechend dynamisiert: «Die Landschaft tanzt auf Großmutter Brillengläsern einen schwankenden Tanz. Die Wiesen schaukeln sich zu den Hügelkuppen hinauf, die Spitzen der Fichten senken sich in den schattigen Talgrund hinab, der kleine Ausschnitt Himmel leuchtet im glitzernden Wasser des Baches tief unten, neben der Straße» (56). Vom Stall des verlassenen Gehöfts «führte ein Weg in den Remschenig-Graben, aus dem sie damals gekommen seien, die Frauen aus Lepena, die das Lager überlebten» (57f.), erzählt die Großmutter ihrer jungen Begleiterin hier, und sie markiert das verlassene Anwesen im Prozess des erzählenden Eingedenkens damit als einen Gedächtnisort, der das Ende ihrer langen «Irrfahrt» (277) aus dem Lager bedeutet hat und zugleich den Beginn einer schwierigen Heimkehr. Am Hrevelnik-Hof werden die Frauen erstmals von den anderen Grabenbewohnern erkannt und freudig empfangen und mit frisch gemolkener Milch bewirtet. Gehend und redend versichert sich die Großmutter ihrer Heimkehr in ein Haus, das bald nicht mehr existieren wird, und sie erteilt ihrer Enkelin zugleich eine konkrete Geschichtslektion. Dokumentarisch ergänzt wird diese Schilderung durch das Lagerbuch der Großmutter, anhand dessen die erwachsene Erzählerin den Verlauf dieser Odyssee zwischen dem 28. April 1945 und dem 3. September 1945 am Ende des Romans noch einmal rekonstruieren wird. Vom klimatischen Moment der gegliückten Heimkehr zu Mann und Kindern erfährt die kindliche Erzählerin dann erst abends im Bett. Der freudig-gespannte Moment dieses Wiedererkennens ist in das szenische Präsenz verlegt, das die erzählte Vergangenheit mit dem Akt des Erzählens verknüpft: «Sie habe aus der Dunkelheit geantwortet, willst du mich zurückhaben, erkennst du mich noch? Mitzi, du bist wieder da, habe ihr Mann gerufen und sie so

stürmisch umarmt, dass sich ihr Kopftuch gelöst habe und auf den Boden gefallen sei. Dann seien die Buben, die schon im Bett waren, aufgestanden. Ja, sage ich, aufgestanden, und schlafe augenblicklich ein. Gute Nacht, *lahko noch!*» (60). Der Bericht von der wundersamen Auferstehung einer nahezu Toten lässt das Kind hier beruhigt schlafen. Berührend geschildert ist dieser Moment auch aus der Perspektive des 15-jährigen Sohnes bei Anton Haderlap, wo er den szenischen Abschluss des ganzen Erinnerungsbuches bildet<sup>65</sup>. Die familialen Erinnerungen und Geschichten sind also auch über die Einzeltexte hinaus eng miteinander verwoben.

Der Südkärntner Grenzwald in Haderlaps *Engel des Vergessens* ist kein romantischer Topos und die Bilder einer idyllischen Waldeinsamkeit sind hier nirgendwo zu finden, aber er ist auch keine bloße Nutz- und Nahrungsfläche für Holz, Jagd und Waldfrüchte, wie es im Sinne eines unsentimentalen praktischen Verhältnisses zum Wald im Kontext der realistischen Prosa zu erwarten ist<sup>66</sup>. Den narrativen Vorspann zum ersten Waldgang von Tochter und Vater bildet ein erklärender Einschub zum lokalen Grabenmythos des Waldes:

In den Wald zu gehen bedeutet in unserer Sprache nicht nur, Bäume zu fällen, zu jagen oder Pilze zu sammeln. Es heißt auch, wie immer erzählt wird, sich zu verstecken, zu flüchten, aus dem Hinterhalt anzugreifen. Man habe im Wald geschlafen, gekocht und gegessen, nicht nur in Friedenszeiten, auch im Krieg seien Männer und Frauen in den Wald gegangen. Nicht in den eigenen Wald, nein, dafür sei er zu schütter, zu klein und zu überschaubar gewesen. In die großen Wälder seien

---

<sup>65</sup> Haderlap [Anm. 10], 277f.

<sup>66</sup> Siehe die gleichnamige Einleitung von Ute Jung-Kaiser (Hrsg.), *Der Wald als romantischer Topos. 5. Interdisziplinäres Symposium der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Frankfurt am Main 2007*. Bern, Berlin u.a.: Peter Lang, 2008, 13-35. Zur Bedeutung des Waldes in der Herausbildung des deutschen Nationalbewusstseins und als politisch diskreditiertes Nationalsymbol siehe Bernd Weyergraf, «Deutsche Wälder». In: *Waldungen. Die Deutschen und ihr Wald*. Berlin: Akademie der Künste, 1987, 6-12 und Albrecht Lehmann, «Der deutsche Wald». In: *Deutsche Erinnerungsorte III*. Hrsg. Etienne François u. Hagen Schulze. München; Beck, 2001, 187-200. Zur Genese des deutschen Waldmythos im Umfeld der *Germania*-Rezeption im patriotischen Humanismus des 16. Jahrhunderts und zu seiner Geschichte bis ins 20. Jahrhundert siehe Simon Schama, *Landscape and Memory*. New York: Alfred A. Knopf, 1995. Er beschreibt auch die zentrale Stellung des Waldes im Ökofaschismus der NS-Ideologie: «Arguably, no German government had ever taken the protection of German forests more seriously than the third Reich and its Reichsforstminister Göring. [...] It is, of course, painful to acknowledge how ecologically conscientious the most barbaric regime in modern history actually was. Exterminating millions of lives was not at all incompatible with passionate protection for millions of trees» (119).

sie aufgebrochen. Die Wälder seien der Zufluchtsort vieler Menschen gewesen, eine Hölle, in der Wild gejagt worden sei und in der sie gejagt wurden wie Wild. (75f.)

Die gewöhnlichen Arten des In-den-Wald-Gehens sind die der Holzfäller, Jäger, Förster und Sammler, und die gibt es auch hier, aber dieser friedliche Nutzwald ist auch ein Kriegswald, ein unwohnlicher Wohnort in der Not, ein letztes Refugium und ein Ort des äußersten Ausgesetztseins zugleich<sup>67</sup>. Der im Grabenmythos erinnerte Wald ist die gesetzlose Wildnis außerhalb der menschlichen Zivilisation, in der die flüchtigen Menschen gejagt werden wie Freiwild, denn in der faschistischen Denunziationsrhetorik sind die Partisanen nichts als kriminelle Banden oder Banditen<sup>68</sup>. Robert Pogue Harrison hat vom Wald als einem Ort gesprochen, «where the logic of distinctions goes astray»<sup>69</sup>, und diese grundlegende Entdifferenzierung gilt auch hier. Und parallel dazu gilt die Devise: Der Wald als Wildnis ist überall, denn im Sinne der brutalen Sippenhaftung gilt für alle, die mit den Widerstandskämpfern in irgendeiner Form assoziiert sind, dass sie ausnahmslos und überall Freiwild sind und jederzeit überfallen, verhaftet, misshandelt, verschleppt und getötet werden können: «Die Kämpfer werden an den Haaren ihrer Frauen, Kinder und Eltern aus dem Wald gezerrt. Sie werden mit ihren Familien bekämpft, die auf den Äckern stehen, nicht in den Schützengräben» (238). Es ist die Logik des totalen Krieges, von der die Bewohner der Gräben in Haderlaps *Engel des Vergessens* betroffen sind.

In der vormodernen Imagination ist der Wald ein gefährlicher Ort, den man nach Möglichkeit vermeidet, und auch kein Gegenstand einer mimetischen Repräsentation: «The forest had for centuries been a place to fear and shun; a locus at best adapted to strange adventures and wonders, as in fairy tales or medieval epics, and beyond that a location that was seldom described at greater length or detail than topical conventions dictated. Beyond the boundary of culture, the forest was *the* “beyond”»<sup>70</sup>. In der Folge ihres Beinahe-Ertrinkens als Nicht-Schwimmerin in einem gräflichen Teich, wo sie

<sup>67</sup> Schon Stifters norddeutscher Waldgänger in der gleichnamigen Erzählung von 1847 ist eine exzentrische Figur für die böhmischen Waldbewohner (abgesehen von den Kindern), weil er Moose und Schmetterlinge sammelt und also ohne unmittelbar praktischen Nutzen in den Wald geht.

<sup>68</sup> In Handkes *Immer noch Sturm* [Anm. 11] heißt es entsprechend zur Flucht in die Wälder: «Kein Ausweg für die Alleingelassenen mehr als ab in die Wälder – in die Äußerste der Ausweglosigkeiten?» (72).

<sup>69</sup> Harrison [Anm. 1], 10.

<sup>70</sup> Helmut J. Schneider, «The Tree and the Origin of the Modern Landscape Experience». In: Karla L. Schultz u. Kenneth S. Calhoun (Hrsg.), *The Idea of the Forest. German and*

sich von der Last einer jungen Küchengehilfin befreien muss, die sie bei ihrem epileptischen Anfall in die Tiefe zu ziehen droht, wird die Erzählerin auch selbst waldscheu, wie es hier heißt. Die heimatliche Umgebung verliert ihre Vertrautheit und die Wasserangst des Kindes überträgt sich in der Folge auch auf den Wald. Die Angst vor den Schatten der Vergangenheit macht sich in der Erzählerin breit, die schon als Kind im Alter von acht Jahren vom Schuldgefühl der Überlebenden gezeichnet ist, weil niemand sie über die Gründe dieses Unfalls belehrt. Der Wald wird zu einem potentiellen Schreckensort und das Gefühl des Umkreist- und Einkreistwerdens bestimmt von nun an die kindliche Erfahrungswelt. Die erzählte Gefahr in den lokalen Mythen des Waldes wird zu einer erlebten Realität und der Erfahrungsraum des Kindes gewinnt eine erschreckende historische Tiefendimension. Dieser neu erfahrene Wald ist ein mobiles Monster wie ein moderner fantastischer Märchenwald, in dem das Böse, die Gefahr und der Tod überall lauern; er affiziert nicht nur die taktile Wahrnehmung des Kindes auf seinen zukünftigen Waldgängen, sondern auch schon den kindlichen Blick, der keinerlei Distanzierung von einer allgegenwärtigen Bedrohung erlaubt. Der Landschaftsblick durch das Fenster, ein zentrales Paradigma der modernen ästhetischen Naturwahrnehmung, bei dem das Subjekt die gerahmte und überschaubare Natur beruhigt genießen kann, entpuppt sich bei Haderlap als der Blick auf einen gefährlichen grünen Feind, der das hilflos verängstigte Kind jederzeit attackieren kann:

Kaum schaue ich aus dem Schlafzimmerfenster, drängt sich der Wald in mein Auge oder lauert mit seiner geriffelten und gezackten Oberfläche hinter der Wiese. Eines Tages wird er über seine Ufer treten, fürchte ich, und die Waldrairie verlassen, er wird unsere Gedanken überfluten, wie ich schon jetzt das Gefühl habe, dass der Wald die Gedanken der Männer besetzt, die mit meinem Vater arbeiten oder uns besuchen, um mit ihm auf die Jagd zu gehen. (75)

Die bedrohlichen Bilder einer ungezügelter Mobilität erinnern an die Darstellung des Waldes bei Florjan Lipuš, bei dem er das mutterlose Haus am Grabenhang zu verschlingen droht und die Hoffnungen des trauernden Sohnes auf die Heimkehr der Verschleppten zerstört: «Der Wald hat die Gunst der Stunde genutzt und sich dem Haus auf Reichweite genähert, ungeniert hat er sich herangemacht, nicht mehr heimlich und hinterrücks. Der Wald weiß, wann er zuschlagen muß, und beeilt sich, um die Gelegenheit

---

*American Perspectives on the Culture and Politics of Trees.* Bern u.a.: Peter Lang, 1996, 89-102, hier: 90.

nicht zu verpassen, bevor von den Lebenden jemand zurückkommt, und sollte er doch kommen, um ihn vor vollendete Tatsachen zu stellen»<sup>71</sup>. Bei Haderlap unternehmen Vater und Tochter einen gemeinsamen Waldgang, der das zerstörte Vertrauen der Tochter in ihre heimatliche Umgebung wieder herstellen soll, aber die historische Gewalt in diesen Wäldern, wie sie in den Erzählungen der Erwachsenen immer wieder anklingt, ist auch für das Kind nur allzu präsent. Während es in der gemeinsamen Wanderung von Enkel und Großvater durch die heimatliche böhmische Landschaft bei Stifter noch so einigermaßen gelingt, den individuellen Schrecken des durch die arbiträre mütterliche Gewalt schockierten Kindes im historischen Schrecken der großen Pestkatastrophe und in der ordnungsstiftenden Benennung der Dinge zu bannen, wird das betroffene Kind hier bei Haderlap von den historischen Schrecken immer wieder heimgesucht<sup>72</sup>. *Überall* steht es hier auf einem Todesboden und *alles* hier ist potentiell wieder Wildnis, in der die Grundregeln der Zivilisation außer Kraft gesetzt scheinen, wie das bedrohliche Bild des wuchernden, kreisenden Waldes besagt, der wie ein schießwütiger Jäger um seine Opfer kreist<sup>73</sup>. Auch das Generationenverhältnis ist entsprechend verkehrt und mit einem väterlichen Schutz ist nicht zu rechnen. Die Wanderung mit der Großmutter enthält zwar den Bericht von einer nochmals geglückten Heimkehr, aber die Großmutter ist es hier auch, die die Enkelin mit der modernen Welt der Lager vertraut macht, die sich nicht in einer weiten historischen Ferne befinden wie die Stifter'sche Pestkatastrophe von anno dazumal, die die Gegenwart scheinbar nicht mehr affiziert. Und auch sie tut es natürlich doch, wie schon an der metonymischen Verbindung durch das harzige Pech ersichtlich ist, mit dem Stifters Novelle beginnt.

Das erzählende Eingedenken bei der gemeinsamen Wanderung zum Hrevelnik-Hof ist das Pendant zur Gedächtnispädagogik, mit der Haderlaps Großmutter ihre Enkelin zur Zeugin ihrer eigenen Lebensgeschichte macht und ihr das von der Lagererfahrung geprägte Weltempfinden zu vermitteln sucht. Der Ort dieses Erzählens ist die abendliche Schlafkammer der Großmutter im Auszugshäuschen des bäuerlichen Hofes, wo die Enkelin das Bett ihrer Großmutter teilen darf. Der Prozess des Erzählens ist eng

<sup>71</sup> Lipuš [Anm. 38], 21.

<sup>72</sup> Zu Stifter siehe meinen Essay «Zwischen Ansteckung und Auslöschung. Zur Seuchenerzählung bei Stifter – *Die Pechbrenner* versus *Granit*». In: *Oxford German Studies* 37:1 (2008): 49-73.

<sup>73</sup> Auch im Grabenalltag ist der Tod stets präsent, wie ein eigener Textabschnitt besagt, der den vielen Unfällen und Selbstmorden in der Umgebung des Kindes gewidmet ist. Es gibt kein sicheres «Zeitufer» (109) angesichts der alltäglichen und historischen Gewalt.



mit den Vorbereitungen für das gemeinsame Zu-Bett-Gehen verknüpft und am Beginn des betreffenden Erzählabschnitts fällt der kulturhistorische Begriff des Gedächtnisortes auch einmal hier in Haderlaps Roman. Die Autorin knüpft mit dieser Begriffswahl explizit an den zeitgenössischen Gedächtnisdiskurs an, um die grundlegende Bedeutung dieser abendlichen Geschichtserzählung für die Prägung des kindlichen Ich zu unterstreichen:

Großmutterns Schlafzimmer ist ein Gedächtnisort, eine Königinzelle, in der alles in eine milchige Flüssigkeit eingetaucht scheint, eine Brutzelle, in der ich mit Großmutterns Nährflüssigkeit gefüttert werde. In dieser Keimzelle werde ich, wie ich erst Jahre später begreifen werde, geformt. Großmutter richtet meinen Orientierungssinn ein. Von da an gibt es kein Vorbeikommen an ihren Markierungen. Meine Sinne werden Großmutterns Vibrationen auf die Welt übertragen und die Möglichkeit der Zerstörung in allem sehen. Sie werden auf Glücksfügungen warten, auf die wenigen Momente, in denen Veränderung möglich ist, denn die Rettung muss erhofft und vorbereitet werden, aber ohne glückliche Fügung zerfällt sie zu nichts. (117f.)

Das Bild ist zentral für den ganzen Roman: Nicht an der Mutterbrust wird dieses Kind genährt, sondern von der Königin eines Bienenstocks am Ort einer elementaren körperlichen Nähe und Vertrautheit (Königinzelle – Brutzelle – Keimzelle) mit einem besonders sensiblen Sensorium ausgestattet für die gebrechliche Einrichtung der Welt. Nicht kindliches Weltvertrauen lernt sie hier, sondern so elementare und hoffnungslose Lager-Lektionen wie diese, dass man sich nach einer Selektion nicht im Klo einsperren soll, die Pakete von zu Hause mit den Mitgefangenen teilen soll und im Übrigen darauf achten soll, dass einem nichts gestohlen wird<sup>74</sup>. Vor dem Einschlafen hört sie keine Gute-Nacht-Geschichten, sondern den großmütterlichen Bericht von der Vergasung der geliebten Ziehtochter Mici in Lublin und vom Tod ihrer Großtante im Krankenrevier von Ravensbrück, und in Gedanken sieht sie Kartrcas wunden Rücken vor sich, deren aus dem Konzentrationslager geschmuggelte Gedichte sie später als Erwachsene in einer slowenischen Zeitschrift gedruckt finden wird: «Hinter dem Rücken meiner Großmutter liegend, auf den erzählten Rücken von Kartrea

---

<sup>74</sup> Von manchen Dingen kann die Großmutter nur in Worten sprechen, die das Gegenteil des tatsächlich Erlebten suggerieren, weil sie kein slowenisches Vokabular für den Einbruch des Grauens besitzt, und die Erzählerin macht aufmerksam auf diesen sprachlichen Ersetzungsprozess: «Am 28. April trieben sie uns aus dem Lager, die Reise war wunderbar, liest sie vor *čudovita*, weil ihr das slowenische Wort für furchtbar wieder nicht eingefallen war» (120).

starrend, schwebe ich in der Vergangenheit wie in einem Zeittropfen, der in meinem Kopf kreist» (126). Die Überblendung der körperlichen Nähe im Erzählen mit dem geschundenen Körper in der erzählten Vergangenheit und die Wahl der Flüssigkeitsmetaphern für das Zeiterleben des lauschenden Kindes unterstreichen die Tatsache, dass die Vergangenheit alles andere als vergangen ist. Und das Schweben hier hat nichts von der Leichtigkeit einer quasi-frühkindlichen Geborgenheit an sich, denn dieses Kind hat keinen festen Boden unter den Füßen.

«Die Erzählungen kreisen um den Wald, wie auch der Wald um unseren Hof kreist» (76), heißt es im Kontext der oben zitierten Passage zum Grabenmythos des Waldes. Dem Wald also wird gerade das zugesprochen, was er de facto nicht besitzt, nämlich Mobilität und eine quasi-menschliche Handlungskompetenz, die das Gefühl einer latenten Bedrohung signalisieren, ebenso wie die zahlreichen Bilder, die den Landschaftsraum des Waldes mit der Naturgewalt des Wassers assoziieren. Die Wasserbildlichkeit für einen quasi-apokalyptischen Sturm, der die Höfe in den Gräben verschwinden macht, verwendet auch Florjan Lipuš in seinem Roman *Boštjans Flug*, aber dort ist der Anbruch der Endzeit verknüpft mit Mysterium der Begegnung mit Lina, das den einstigen Todesboden zurück in einen Ort des Lebens verwandelt. Bei Haderlap begleitet die Tochter den Vater zu seinem Arbeitsplatz im Wald, denn er ist Bauer, Holzfäller und Jäger in einem. Auch die Forstarbeit im Roman ist bereits modernisiert und die rindenbedeckte Holzfällerrhütte, die früher noch als Schlafstätte der Holzarbeiter diente, ist jetzt nur noch ein Werkzeuglager. Dieser erste Waldgang von Vater und Tochter beinhaltet eine räumliche wie zeitliche Grenzüberschreitung. Man geht über die Staatsgrenze zu väterlichen Bekannten nach Slowenien, und das Kind ist erstaunt über die Nähe der Grenze zum Holzschlag und über die Tatsache, dass sich die Landschaft jenseits der Grenze «als eine Fortführung der vertrauten Landschaft offenbart» (80). Die Grenze ist der Politik geschuldet, nicht der Natur, und Vater und Tochter praktizieren ein grenzüberschreitendes Wandern, lange ehe dieser Begriff dann ins Repertoire der zeitgenössischen Tourismuswerbung aufsteigen wird<sup>75</sup>. Verwunderlich ist nur die Leichtigkeit, mit der die österreichisch-jugoslawische Grenze hier zu Zeiten des Kalten Krieges überschritten wird. Einen Stacheldraht gibt es zwar, aber der ist kein wirklich ernsthaftes Hindernis: Der Vater überspringt den Zaun und die Tochter kriecht unterhalb

---

<sup>75</sup> Siehe die Webseite von Bad Eisenkappel. [<http://www.bad-eisenkappel.info>; 13. September 2012].

durch<sup>76</sup>. Der Panoramablick in ein tiefer gelegenes Tal von der slowenischen Seite des Waldkamms aus ist als Blick in die historische Tiefe des väterlichen Erinnerungsraums geschildert, der sich hier vor den beiden Waldgängern auftut: «Dort hinter der Raduhu, Vater zeigt auf einen Berg Rücken, dort habe ich im Krieg die Schule besucht. Nicht lange. Vierzehn Tage werden es gewesen sein» (80). Die Landschaft wird sichtbar im Zeichen eines historischen Referenzsystems, das die benannten Orte mit der individuellen Lebensgeschichte der Figuren verknüpft. Der Vater erzählt von seinen Kurierdiensten bei den Partisanen und der Flucht vor den deutschen Verfolgern als «jüngste[r] Partisan» (92) im Alter von kaum zwölf Jahren. Die Tochter sieht in ihrem abwesend lächelnden Gegenüber eine schützende Vaterinstanz mit einem offenen Ohr, der sie das kindliche Versprechen gibt, sie auch selbst zu beschützen. Und sie ist in Haderlaps Roman tatsächlich so etwas wie der weibliche Schutzengel für einen schutzlos traumatisierten Erwachsenen, der ihn immer wieder sicher nach Hause bringt.

Bei diesem ersten gemeinsamen Waldgang von Vater und Tochter gibt es den glücklichen Augenblick der momentanen Geborgenheit, und der Vater lädt seine waldtüchtige Tochter dazu ein, an einer lokalen Treibjagd teilzunehmen, «weil er gesehen habe, dass ich ordentlich gehen könne» (82). Diese Einladung kommt einem besonderen Vertrauensbeweis und der Initiation in eine wichtige Familientradition gleich, denn «jeder Jagdtag [ist] ein Festtag» (86), wie der entsprechende «Familienmythos» (86) besagt. Das grüne Meer verliert kurzfristig seinen Schrecken, und der Blick auf die verstreuten Höfe im Talgraben auf der österreichischen Seite nach der neuerlichen Überquerung der Grenze ist als ein fröhliches Auftauchen beschrieben: «Wir bleiben stehen und schauen aus dem grünen Dickicht heraus. Wie

---

<sup>76</sup> Siehe Eduard G. Staudinger, «Aspekte zum Thema „Grenzen – Grenzziehungen“ aus regionalgeschichtlicher Perspektive». In: *Die Erzählung der Landschaft* [Anm. 25], 9-18 zur entscheidenden Veränderung des Charakters der österreichisch-slowenischen Grenze im Prozess der europäischen Integration. Nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1991 war sie die Staatsgrenze zwischen Österreich und der Föderativen Republik Jugoslawien; zwischen 1991 und 1995 die Staatsgrenze zwischen der Republik Österreich und der Republik Slowenien; ab 1995 (mit Österreichs EU-Beitritt) bis 2004 eine Außengrenze der EU; zwischen 2004 (EU-Beitritt Sloweniens) und 2007 eine EU-Binnengrenze, aber weiterhin Schengen-Außengrenze; mit dem Beitritt Sloweniens zum Schengen-Abkommen im Jahr 2007 hat sie auch diese Funktion nicht mehr (15). Zum unterschiedlichen Charakter der Grenzlandschaft im steirisch-slowenischen Hügelland und in Kärnten und zum Unterschied der beiden Grenzkulturen siehe Helmut Konrad, «Die Weinberge der Steiermark». In: *Die Erzählung der Landschaft* [Anm. 25], 105-119.

zwei Fische, fällt mir ein, die aus dem Tang hervorklugen. Ich habe die munteren Fische im Fernsehen gesehen [...]. Ein Meer voller Halme, denke ich, bald werden wir das Ufer erreichen» (82f.). Diese fröhliche Stimmung hält allerdings nicht lange an. Bei der Rückfahrt mit dem Moped trifft man einen Holzfällerkollegen des Vaters, der das hohe Gras bei einem «zerfallenden Haus» (83) zwischen den Obstbäumen mäht. Die verlassenen Anwesen sind die Höfe der verschwundenen Grabenbewohner, die keiner mehr bewirtschaftet, stumme Zeugen der Verwüstung also, die selbst zu verschwinden drohen, denn die Kulturlandschaft ist schon im Begriff, wieder in den Naturzustand überzugehen. «Auf ein Gedächtnis der Orte ist wenig Verlaß», hat Aleida Assmann mit Bezug auf die Shoah vermerkt, «im Gegenteil bedarf es ungeahnter Anstrengungen, die Lücke, die Leerstelle als Spur der Vernichtung zu bewahren». Denn ein Ort «hält Erinnerungen nur dann fest, wenn die Menschen auch Sorge dafür tragen»<sup>77</sup>. Das Mähen ist Haderlaps Bild dafür, dass die Gedächtnisorte der konstanten Aufmerksamkeit und Pflege bedürfen, wenn sie bewahrt werden sollen, und was hier mittels der bäuerlichen Handarbeit mit der Sense geschieht, das tut auf eine andere Weise auch der Roman, der den Leppengraben und die umliegenden Wälder als Gedächtnisorte der deutschsprachigen Literatur konstituiert. Der väterliche Blick auf ein zum Zeitpunkt dieses Gesprächs noch in der Sonne liegendes «einsames Anwesen» (83) auf dem Grabenhang lenkt die Unterhaltung der beiden Männer hier auf die Ermordeten in den Lagern und die toten Partisanen in der heimatlichen Umgebung: «Sein Onkel sei auch da oben gefallen, fällt Jaki ein», und er erzählt von der Erschießung des frischgebackenen Deserteurs. «Ich weiß, sagt mein Vater, ich kenne die Stelle» (84). Das kurze Gespräch verwandelt die abendliche Grabenlandschaft zurück in eine Todeszone, und die Präsenz dieser vielen Toten affiziert auch das fröstelnde Kind. Der Vater kann sich nicht mehr aus dem Bann der Toten lösen, er geht zur Betäubung ins Gasthaus und schickt die Tochter alleine nach Hause.

Die spätere Jagdepisode in Haderlaps Romans beginnt mit einem Bild des unbehausten Waldes, der durch die menschliche Präsenz zerstört worden ist. «Die Art, wie jemand in den Wald gegangen oder aus dem Wald gekommen ist, habe alles über ihn verraten» (85), besagt das lokale Erfahrungswissen über die historischen Waldgänger. In den Wald geht die Erzählerin selbst mit dem großmütterlichen Auftrag, die alte Gregorička beim Gregorič-Hof zu grüßen, die «mich aus dem Lager getragen [hat], als das

<sup>77</sup> Assmann, «Das Gedächtnis der Orte» [Anm. 23], 32 u. 33.

Lager geräumt wurde und ich zu schwach war, um zu gehen, sagt Großmutter» (87). Auf dem Gregorič-Hof werden die Jäger bewirtet und die Erzählerin richtet ihre Grüße auch aus, aber die alte Frau mit den leeren Augen versteht sie nicht, und das Mädchen wundert sich über ihre frühere Kraft. Jägersgeschichten aus der Vergangenheit werden erzählt und der Vater berichtet von der «legendäre[n] Wildererhand» (89) der alten Mozgan-Bäuerin, um ihre erstaunlichen Jagdkünste triumphierend gegen die Mediokrität seiner Jägerkollegen mit ihren «kümmerlichen Hasen» (89) auszuspielen. Der Triumph des Geschichtenerzählers ist allerdings nur kurzlebig, denn es gibt auch kein unverfängliches Jägerlatein und keine Biographien mehr, die nicht irgendwie durch die historische Gewalterfahrung geprägt worden wären: «Aber Ravensbrück hat sie nicht überlebt, wirft Sveršina den Joker in die Runde, da sei sie zugrunde gegangen, ja, da sei sie zugrunde gegangen» (89). Auch die starken Frauen sind durch das Lager gebrochen oder in den Lagern gestorben; die Frauen und Kinder durch die Gewaltgeschichte also nicht weniger betroffen als die männlichen Waldgänger, das soll der betreffende Einwand hier unterstreichen.

Der zweite Teil der Jagdepisode ist der Schilderung des nächtlichen Heimwegs mit dem betrunkenen Vater gewidmet. Und dieser Weg führt nun neuerlich durch den Wald. Es ist das erste Mal im Roman, dass der Rollentausch zwischen den Generationen explizit vollzogen wird und das Kind die Verantwortung für den unfähigen Erwachsenen übernimmt: «Ich bekomme eine Taschenlampe in die Hand gedrückt und man verabschiedet mich mit den Worten, du wirst auf Vater schon aufpassen» (89). Der Vater erklärt, wie oft er diesen Weg schon gegangen sei und wie gut er ihn kennt, und seine Begleiterin will ihn am Reden halten, um die unheimliche Präsenz des nächtlichen Waldes im Zaum zu halten, von der sie sich hier bedroht fühlt: «Von allen Seiten überfällt uns eine hellhörige Stille, die auf unsere Schritte zu lauern scheint» (89)<sup>78</sup>. Die Angst vor dem Gejagtwerden im Wald, von der die Geschichten der früheren Waldgänger berichten, ist übertragen auf den Wald selbst als die Instanz einer solchen Attacke auf den

---

<sup>78</sup> Bei Lipuš [Anm. 38] ist es die «lähmende Trauer» des mutterlosen Sohnes, die seine Wahrnehmung schärft für all die verschwundenen Geräusche des alltäglichen Lebens: «Nie zuvor hatte Boštjan so deutlich das Knarren der Bodenbretter vernommen, jetzt, wo sie nicht mehr knarren, nimmt er sie wahr; und wenn die Mutter für unterwegs etwas aus der Truhe geholt hatte, war ihm der Klagegong des schweren Deckels nicht aufgefallen, jetzt nimmt er ihn wahr; der Mutter, wenn sie sich in der Küche vor dem Herd bewegte, hatte er nicht nachgeblickt, auch dem Patschengeschlurfe der Großmutter auf dem Fußboden und dem Tappen ihres Stocks hatte er nicht nachgelauscht, jetzt, wo das alles verstummt ist, verfolgt er es, hört er es, sieht er es» (51).

geschärften Gehörsinn des waldscheuen Mädchens, und gegen die Angst vor dieser Stille hilft wiederum nur das Reden, aber es gibt auch keine unverfänglichen Fragen mehr, denn die väterliche Antwort auf die Frage nach dem Namen eines schemenhaft erkennbaren Anwesens «unter der Kuppe eines bewaldeten Hügels» (90), als man kurz aus dem Wald tritt, ruft so gleich wieder den historischen Schrecken auf, der diese ganze Umgebung in einen Schreckensort verwandelt hat: «Das sei der Hojnik-Hof, sagt Vater, da habe die Nazipolizei auch gewütet» (90). Es folgt der Bericht von dem Massaker an der Bauernfamilie, bis dem Vater hier die Stimme bricht<sup>79</sup>. Als er verstummt und man den Wald wieder betritt, ist der erzählte Schrecken in der kindlichen Erfahrungswelt nun plötzlich allgegenwärtig: «Ein leichter Wind kommt auf. Die Bäume beginnen zu ächzen, sobald wir wieder den Wald betreten haben. Das Rascheln des Laubs ist kaum hörbar durchmischt mit Stimmen und Schreien» (90). Der betrunkene Vater verliert das Gleichgewicht und er rutscht einen steilen Abhang hinunter, die Taschenlampe reißt er mit und sie leuchtet nicht mehr. Nicht Erbkönig ist es, der diese Tochter ruft, sondern die Stimmen aus der Vergangenheit sind es, und der Wald ist ein Ort des Spuks, an dem die Geister der Toten überall zugegen sind: der historische Terror hat die Erzählgegenwart völlig durchdrungen<sup>80</sup>. Das schutzbedürftige Kind aber muss ohne den väterlichen Schutz auskommen, denn als sich der Vater hier endlich hochgerappelt hat, schläft er sofort wieder ein: «Ich kauere mich neben ihn und spüre meine Tränen aufkommen. Der Wald und die Dunkelheit lassen alle Gespenster auf mich los, die wie

<sup>79</sup> Immer wieder ist von der horrenden Gewalt gegen die Zivilbevölkerung die Rede, insbesondere in dem komprimierten Erzählabschnitt zu den unzähligen Gräueln in den Gräben: «Auf den Höfen werden die schönsten Schlachten geschlagen und die kürzesten Prozesse gemacht. Kleine Geschichten, die niemand bezeugen kann, schnell zur Hand, rasch weggeworfen ein Menschenleben» (238). In der Eisenkappeler Gasthausszene des Romans wird auch von dem berüchtigten SS-Massaker am Peršman-Hof im April 1945 berichtet, womit man den Geschichtsrevisionismus der Kärntner Mitbürger in der Gasthausrunde am Nebentisch provoziert: «[D]as sei eine Lüge, die Partisanen selber hätten doch die Peršman-Familie umgebracht» (178). Für eine neuere historische Darstellung dieses Massakers siehe Wilhelm Baum, *Peršmanhof 1945. Protokolle eines NS-Kriegsverbrechens*. Klagenfurt: Kitab, 2013.

<sup>80</sup> Selbst ohne die historische Gewalt gibt es zahlreiche Tote in diesen Wäldern, wie die Erzählerin von ihrer naturkundigen Großmutter erfährt, die auch das entsprechende Lokalwissen über die Wälder an ihre Enkelin weiterreicht: «Die Waldsteige führen an Todesorten vorbei, hier wurde Fritz von einem Ast erschlagen, wusste Großmutter, hier habe der Blitz drei Männer verkohlt, auf der Donnerlichtung neben der Todesbuche am Bach, die schreienden Mädchen unter der Posetquelle, wo die Toten herumgehen und klagen, der Wilde Graben, wo man den Totenkopf fand» (193).

verrückt an mir reißen» (91). Der erlebte Raum in der Bewegung des Gehens ist stets ein multisensorisch erfasster Raum, dessen auditive und taktile Qualitäten in diesem finsternen Wald einen zutiefst bedrohlichen Charakter annehmen. Er manifestiert sich darin, dass der in Greifweite befindliche Wald nach dem erschrockenen Kind zu greifen scheint. In der kindlichen Erfahrung des Waldes ist die historische Gewalterfahrung affektiv präsent. Gegen die Angst im Wald müsse man Partisanenlieder singen, beteuert der wieder erwachte Vater seiner jungen Begleiterin hier, und das tut er denn auch, bis sie wieder zu Hause sind, d.h. er kämpft gegen seine eigenen Ängste an, nicht die seiner Tochter, die ihn sogar noch vor der aufgebrachten Mutter beschützt, indem sie ihr nichts von den «Verhängnissen, die uns begegnet sind» (91), erzählt. Die Wortwahl unterstreicht die Intensität des erlebten Schreckens. Für die Erzählerin selbst wird es darum gehen, neue Formen des Umgangs mit diesem Schrecken zu finden, denn die alten Methoden der Angstbekämpfung greifen nicht einmal mehr für den Vater. Zu ihnen gehören die Lyrik und das Theater sowie der Roman, der die Bedeutung der Erinnerungsarbeit reflektiert, die er betreibt<sup>81</sup>.

Gehen, Schauen, Reden und Erzählen sind in den Waldepisoden von Haderlaps Roman eng miteinander verknüpft, so wie die Lagererzählungen der Großmutter in den Prozess der gemeinsamen Vorbereitungen für das Schlafengehen eingebunden sind und die Erzählung der Kriegserinnerungen von Vater und Tante Leni in das Ritual der häuslichen Totenwache um die verstorbene Großmutter. Auch ein Besuch des Vaters in Wien ist als gemeinsamer Stadtspaziergang von Vater und Tochter geschildert. Eine weitere wichtige Erinnerungsepisode des Romans betrifft die im «so genannten Gedenkjahr des Anschlusses» (209) unternommene Fahrt von Vater und Tochter ins benachbarte Slowenien, wo der Vater die bescheidene staatliche «Wiedergutmachungsprämie von 5000 Schilling an die noch lebenden Opfer des Nationalsozialismus» (209) zur Reparatur seiner Zahnprothese verwenden will. Durch das spätsommerliche Jaunfeld geht es hier über Bleiburg nach Slowenien und am Nachmittag wieder zurück nach Kärnten. Die andere Perspektive und das andere Licht bei der Rückkehr ergeben auch einen anderen Blick auf die heimatische Berg- und Waldlandschaft und das Eigene sieht auf einmal ganz anders aus: «Mit Erstaunen

---

<sup>81</sup> «Das Theater kann einen nicht hinterrücks überfallen wie das Leben, auch wenn es um sich schlägt» (174). – So lautet die Begründung für das Studium der Theaterwissenschaft. Überfallen, überfluten, überschwemmen, überrollen sind die häufigen Bilder für die drohende Ohnmacht des weiblichen Subjekts im Roman.

blicke ich auf die Peca, auf unseren Hausberg, den ich im Halbkreis umfahre, weil er auf seiner nördlichen Seite geradezu sanft erscheint. Hier ist die Peca ein Bauchberg, ein länglich aufgeschütteter Sandhaufen, der mit Wald und grünen Matten bewachsen ist» (213). Das gemeinsame Befahren der Grenzlandschaft in dieser Episode enthält eine neuerliche Evokation des kärntnerslowenischen Erinnerungsraumes, der sich hier in einem Gespräch des Vaters mit dem Nachbarn Johi Čemer auf der Luschaalm auftut und den Blick auf weitere Schicksale freigibt, die in den Erzählungen der Überlebenden bisher noch nicht vorgekommen sind. Der Nachbar ist ein kindlicher Leidensgenosse des Vaters in den Folterverhören der Polizisten zur Partisanentätigkeit der Eltern und ein Überlebender des Jugendlagers Moringen, der das Vergessen-Können der Überlebenden zur Voraussetzung ihres Weiterlebens erklärt, während man hier wieder einmal solche Erinnerungen austauscht, die das geforderte «Einmaleins des Vergessens» auch für die Nachgeborenen zu einer «harte[n] Schule» (216) machen. Vergessen möchte schließlich auch der traumatisierte Vater, der im Traum noch immer um sein Leben rennt, während Tante Leni auch das Körpergedächtnis der Schmerzen von ihren alten Folternarben am Vergessen hindert.

Auch in der besagten Episode geht es um das prekäre Gedächtnis der Orte und um eine literarische Gedächtnispädagogik, mittels derer der Roman das Andenken an weitere Opfer zu bewahren sucht und die Gewalttaten auch von Seiten der Partisanen verzeichnet<sup>82</sup>. «Dieses Gebiet kenne er wie seine Hosentasche, sagt Vater, aber inzwischen sei alles zugewachsen und die Luschaalm nicht mehr zu überblicken» (216). Er erinnert sich an sein eigenes Herumirren in dieser Gegend mit Partisanenkurieren kurz vor dem Ende des Krieges, und sein Gesprächspartner zeigt auf die Fichten an der Böschung, wo «die Partisanen den Keber-Bauern erschlagen [haben], weil er angeblich mit der Aussiedlung seiner Nachbarn zu tun gehabt haben sollte» (217f.). Der Roman belässt es nicht bei dieser einfachen verbalen Deixis, denn der Vater geht mit seiner Tochter selbst an den genannten Ort und zündet dort eine Kerze an: «Da ist es, da haben sie ihn eingescharrt. [...] Wir blicken in den Graben hinunter und schweigen. Die Grabkerze brennt mit kleiner Flamme hinter dem roten Plastikglas, bis sie unmerklich erlischt» (219). Mit der gedächtnisstiftenden Geste des Totengedenkens wird die Tochter hier neuerlich zu einer Zeugin der väterlichen Erinnerungen gemacht. Durch das Gespräch mit dem Nachbarn erfährt sie auch von drei

---

<sup>82</sup> Zu den von den kommunistischen Partisanen verantworteten Massengräbern im heutigen Slowenien siehe Pollack [Anm 27], 45-55.



bei den Partisanen gefallenen Onkeln ihrer Mutter, die geradezu doppelt geschichtslos erscheinen, weil ihr Andenken offenbar nicht einmal denen etwas gilt, die es etwas angehen müsste – und die Erzählerin ist sichtlich betroffen von dieser Vergesslichkeit: «Drei Holzfäller, die sich entschieden haben, aus der Wehrmacht zu desertieren, und niemand aus unserer Familie hat es je für wert gefunden, sie in die Familienerzählung aufzunehmen, gradeso, als ob sich die Großonkel mütterlicherseits nach ihrem Tod in Luft aufgelöst hätten, sich in Nebel gehüllt hätten, um endlich unerkannt und unverdächtig zu werden, um aus der Geschichte zu verschwinden» (218). Die Schilderung der gemeinsamen Fahrt nach Slowenien im Jahr der öffentlichen Gedenkrituale in der nationalen österreichischen Gedächtnispolitik ist ein narrativer Umweg zur familialen Dialektik von Erinnern und Vergessen, der die Familiengeschichte im engeren Sinn noch ein weiteres Mal zur Geschichte der anderen Grabenbewohner hin öffnet, wie es der Roman anhand der engen Vernetzung von Namen, Geschichten und Orten auch an anderer Stelle unternimmt.

Anton Haderlap deklariert sich schon im Titel seines Erinnerungsbuches als ein Grabenbewohner, der das bäuerliche Leben der Kärntner Slowenen «im Frieden und im Krieg», schildern will, und er erklärt seinen Lesern auch, was unter einem Graben zu verstehen ist: «Als Gräben, slowenisch *grape*, werden in Kärnten die oft engen und zerklüfteten Seitentäler bezeichnet, die, von den Haupttälern abzweigend, sich tief in die Berge hinein schneiden. Die Bewohner der *grape* sind die *graparji*, die Leute aus den Gräben»<sup>83</sup>. Wie ein Graben aus der Erlebnisperspektive der Erzählerin aussieht und was diese Kindheitslandschaft für die junge Erwachsene bedeutet, das beschreibt sie im Rahmen einer poetischen Meditation in einem eigenen Erzählabschnitt des Romans (190-196). «Die heimatlichen Hügel haben sich in eine Falle verwandelt, die jeden Sommer nach mir greift und zuschnappt» (190), so beginnt ihr Nachdenken über die Frage, wie dieser Grabenfalle zu entkommen sei, wenn sie im Sommer aus Wien in den heimatlichen Lepengraben zurückkehrt. Die «Notsteige» (190), die das ermöglichen sollen, sind wesentlich sprachlicher bzw. literarischer Natur. Die taktile Erfahrung des Raumes beim Gehen manifestiert sich auch hier wieder als die bedrohliche Dominanz des in Greifweite befindlichen Herkunftsraumes, der vom weibliche Subjekt seinerseits Besitz zu ergreifen vermag. Die Erzählerin entwirft eine prägnante Vorstellung von dieser «Landschaftssackgasse» (190) und ihrer sukzessiven Öffnung nach oben, indem sie den Blick ihrer Leser von der Talsenke mit dem kalten Lufthauch des Baches bis über die

---

<sup>83</sup> Haderlap [Anm. 10], 5.

Wälder hinaus in den Himmel lenkt und auf die verstreuten Anwesen auf den Hängen, deren Bewohner sie in sommerlichen «Licht und Wärmepflichten» (192) vor ihren Höfen platziert. Auf etwas andere Weise als ihre bäuerlichen Vorfahren, die die Natur tagtäglich mit ihren eigenen Augen betasten, um ihre Zeichen zu deuten, wirft auch sie selbst einen solchen vorsichtig tastenden Blick auf die umgebende Natur, indem sie die Schwierigkeiten thematisiert, die ihrer eigenen Annäherung an die vertraute Umgebung im Wege stehen:

Die Landschaft meiner Kindheit wird mich trotz meiner Anstrengungen, ihr nahezukommen, in die Irre führen. Sie wird sich mir quer vor die Füße legen und meine Fragen unbeantwortet lassen. Sie wird ungerührt bleiben. Die Pfade der Landschaft werden sich als ein einziges Hindernis auf dem Weg zu ihr erweisen. Sie werden sich selbst widersprechen und in die Gegenrichtung laufen, wo sie zur Mitte gelangen sollten. [...] Sobald ich glauben werde, den richtigen Weg eingeschlagen zu haben, werde ich in die Irre gehen. Ich werde auf die Anhöhen steigen müssen, um meine Irrwege zu überblicken. Hoch oben, unter dem freien Himmel, werde ich das Durcheinander in der Tiefe entwirren können. Ich werde begreifen, dass sich die Landschaft verbirgt und nicht enträtselt werden will, dass sie die Ungeduldigen verschlingt und unverdaut ausspuckt, sobald sie Entgegenkommen und Lieblichkeit von ihr erwarten. (193f.)

Die Grabenlandschaft in Haderlaps Roman besitzt eine Eigenständigkeit und Widerständigkeit, die jeden Anspruch auf Kontrolle durch das menschliche Subjekt weit überschreitet. Durch diese Landschaft führen nur Irrwege und Holzwege, und der panoramatische Blick, gemeinhin das Indiz für die gottgleiche Souveränität des Schauenden, entbirgt genau diese Tatsache, nämlich dass es den einen richtigen Weg gar nicht gibt, sondern nur eine Vielzahl von sich kreuzenden Wegen so wie die vielfältigen und widersprüchlichen Geschichten, von denen im Roman hier die Rede ist. Nur an einigen unerwarteten Aussichtsstellen «nach einem längeren Fußmarsch durch einen steilen, verwachsenen Wald» (194) wird der Erzählerin die heimatische Landschaft im Fernblick so weit und so lieblich erscheinen, als würde sie selbst wie ein Vogel «schwereelos und schwindelfrei» (194) über ihr kreisen. In den surrealen Bildern einer nächtlichen Traumlandschaft, die diesen poetischen Landschaftsexkurs beschließen, ist eine strahlende sommerliche Kindheitslandschaft mit den Orten ihres jetzigen Lebens verknüpft. Nähe und Ferne, Tiefe und Höhe, Stadt und Land bilden darin keinen Gegensatz mehr und eine Tramway führt direkt aus dem Graben in die Provence. Die poetische Imagination als das Pendant des Traumes ist der

untergründige «Fluchtort» (195) des ganzen Romans. Wie dieser poetische Exkurs verdeutlichen soll, sind die Wahrnehmung und das Empfinden der Erzählerin auch in der physischen Distanz zu ihrer Kindheitslandschaft noch zutiefst von ihr affiziert: «Sobald ich die Gegend verlassen werde, werden meine Blicke durchsetzt sein mit spitzen Gräsern und Gewächsen, verwuchert vom Gestrüpp und zu guter Letzt ermüdet vom ständigen Äugen nach dem Himmel, dem einzigen Orientierungspunkt. Ich werde mich nach dem Weggang wie eine Besucherin fühlen, die nach einem üppigen Fest von der Natur auf die Straße gesetzt worden ist und widerwillig davoneilt, weil ihr die satte Landschaft im Magen liegt» (194). Die Gräben sind sperrig und unbekömmlich, durch die sich die Erzählerin des Romans einen Weg zu bahnen sucht. Das Gedächtnis der Orte in diesem Buch beinhaltet das Gedächtnis von Wegen, die einerseits tief in die Gewaltgeschichte der Südkärntner Gräben hineinführen und andererseits brauchbare Auswege und Fluchtwege aus der unwirtlichen Kindheitslandschaft bereitstellen sollen<sup>84</sup>.

Zu den zentralen politischen Anliegen von Haderlaps *Engel des Vergessens* zählt die angemessene Darstellung und Würdigung des kärntnerslowenischen Widerstands und die Dekonstruktion von heroischen Partisanenmythen jeglicher Provenienz<sup>85</sup>. Eine konservative Variante dieser Männermythen beispielsweise findet sich in Ernst Jüngers Essay «Der Waldgang» von 1951, der seinen Waldgänger nebst dem Arbeiter und Soldaten als die dritte heroische Figuration des Individualanarchismus im Widerstand gegen den Kommunismus und eine rationalisierte westliche Moderne entwirft. Die Vagheit seiner Formulierungen lädt die mit den Zeitläuften unzufriedenen Leser dazu ein, sich mit dem kämpferischen Pathos der heroischen Platitüden zu identifizieren:

Waldgänger aber nennen wir jenen, der durch den großen Prozeß vereinzelt und heimatlos geworden, sich endlich der Vernichtung ausgeliefert sieht. Das könnte das Schicksal vieler, ja aller sein – es muß also

---

<sup>84</sup> «Die Landschaft der Katastrophen und Zerstörung ist aber keine bloß physisch-geographische, sondern auch eine psychische, das heißt: die Psyche deformierende», vermerkt Lengauer [Anm. 8] in Bezug auf Florjan Lipuš, und diese prägnante Diagnose gilt auch hier. Gehen, Zurückgehen, Entgehen und Weggehen sind eng miteinander verflochten; die Metapher vom Schreiben als «Übergang, [...] Grenzgang, Aufbruch» verwendet auch die Kakanien-Rede [Anm. 31].

<sup>85</sup> Goetz [Anm. 15], 74, konstatiert die «gesellschaftliche[n] Stigmatisierung des Partisanenkampfes bis heute». Die Zeichen der Zeit stehen auf Veränderung, wie die breite Anerkennung von Autorin und Buch bezeugen. Im Juni 2013 fiel auch die Juryentscheidung für das geplante Deserteursdenkmal («Denkmal für die Verfolgten der NS-Militärjustiz») am Wiener Ballhausplatz.

noch eine Bestimmung hinzukommen. Diese liegt darin, daß der Waldgänger Widerstand zu leisten entschlossen ist und den, vielleicht aussichtslosen, Kampf zu führen gedenkt. Waldgänger ist also jener, der ein ursprüngliches Verhältnis zur Freiheit besitzt, das sich, zeitlich gesehen, darin äußert, daß er dem Automatismus sich zu widersetzen, und dessen ethische Konsequenz, den Fatalismus, nicht zu ziehen gedenkt.

Wenn wir ihn so betrachten, wird uns aufgehen, welche Rolle der Waldgang, nicht nur in den Gedanken, sondern auch in der Wirklichkeit unserer Jahre spielt. Ein jeder befindet sich ja heute in Zwangslage, und die Versuche, den Zwang zu bannen, gleichen kühnen Experimenten, von denen noch ein weit größeres Schicksal abhängt als das jener, die sie zu wagen entschlossen sind.<sup>86</sup>

In einer Rezension von Haderlaps Roman im Wiener *Standard* war auch von einem «Einzug der Partisanen in die deutschsprachige Literatur» die Rede<sup>87</sup>. In der journalistischen Wendung hier klingt noch immer etwas von der coolen Partisanenromantik im Sinne von Ernst Jünger an, gegen die die Autorin so nachdrücklich anschreibt. Die «verstreuten Waldgänger» (223) ihres Buches sind kärntnerslowenische Grabenbewohner, die die äußerste Deprivation für sich selbst in Kauf nehmen und die brutale Verfolgung ihrer Angehörigen riskieren, während (und weil) sie um ihr eigenes Überleben und das ihrer Familien kämpfen: «Ein guter Partisan war ein Partisan aus Not, sagt Tonči, jemand, der keinen anderen Ausweg wusste, als in den Wald zu gehen, dem Verhaftung und KZ drohten, für den es keine andere Möglichkeit gegeben hat, als zu fliehen, weil er als Aktivist verraten worden war, weil er die Partisanen gepflegt hatte oder aus der Wehrmacht desertiert war» (226). Es sind nicht heroische männliche Einzelkämpfer, es sind Väter und Söhne und Mütter und Töchter, die sich gegen ihre Unterdrückung und Verfolgung zu wehren beginnen und deshalb in der NS-Rhetorik als Banditen gelten: «So fängt es an, nachdem die ersten zweihundert slowenischen Bauernfamilien auf Himmlers Befehl von ihren Höfen vertrieben wurden,

<sup>86</sup> Ernst Jünger, *Der Waldgang*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1952, 41f. Kritisch erörtert bei H.-D. Kittsteiner, «Waldgänger ohne Wald. Bemerkungen zur politischen Metaphorik des deutschen Waldes.» In: *Waldungen* [Anm. 66], 112-121.

<sup>87</sup> Stefan Gmündner, «Eine Lichtung im Wald des Vergessens.» In: *Der Standard* vom 10. 7. 2011 [http://derstandard.at/130860847260/Nachlese-201;13. September 2012] Zur Frage nach der literarischen Geburt des Partisanen bei Kleist siehe die gleichnamige Studie von Wolf Kittler, *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1987 und Barbara Vinken, *Besitten. Kleist und die Deutschen*. Berlin: Merve, 2011.

mit Brot für die Partisanen fängt es an, mit Suppen für die Widerständler, das Brot verwandelt zur Waffe. Hier tragen die Feinde Schürzen und Röcke und Schulranzen» (239). Haderlaps *Engel des Vergessens* dekonstruiert die phantasmatische Figur des Partisanen als eine glanzvolle männliche Helden-gestalt.

In einem eigenen Textabschnitt gegen Ende des Romans (228-230) entwirft die Erzählerin die poetische Gestalt des unbekanntem Partisanen als anonymen Waldgänger, der sich in seinem Kampf gegen die faschistische Gewaltherrschaft mimetisch an die Landschaft anzugleichen sucht und seine Unsichtbarkeit als Mensch unter Menschen auch nach dem Ende des Kriegs zu bewahren weiß:

Sobald der Krieg geschlagen ist, wird der unbekanntem Partisan der Landschaft zurückgeben, was der Landschaft gehört. Er wird seine Tarnkleidung abstreifen und unter die Menschen gehen, die wieder Menschen geworden sind, in ihrer Gestalt, er wird unkenntlich bleiben aus Ähnlichkeit. In der Nacht wird er die Toten beweinen, am Tag seiner Arbeit nachgehen und den Frieden preisen. Er wird den Frieden über alles stellen und den siegreichen Armeen den Triumph überlassen. (229)

Haderlaps unbekanntem Partisan ist die emphatische allegorische Figuration eines Waldgängers, der sich nicht für ideologische Zwecke mobilisieren lässt, und als solcher ist er auch die zentrale Gegenfigur des Romans zum unbekanntem Soldaten in der österreichischen Denkmalkultur der Zweiten Republik. Denn der ist alles andere als unbekannt, sein Denkmal steht schließlich in jedem österreichischen Kaff und bekundet dort die öffentliche Rehabilitation des soldatischen Dienstes in der Wehrmacht, von der letztlich die Lebenden und eine sehr selektive österreichische Erinnerungskultur profitiert haben: «It was not the narrative of Austrian victimhood, but rather a vibrant culture of commemoration for the fallen soldiers of the *Wehrmacht*, that shaped Austrian memory and that proved a potent instrument for the externalization of Nazism»<sup>88</sup>. Die bis in die Waldheim-Ära hinein dominante populistische Opferthese war der offiziellen antifaschistischen Opferthese letztlich diametral entgegengesetzt. Sie beansprucht die gefallenen Österreicher als Opfer des Kampfes *gegen* den Nationalsozialismus, nicht als Opfer *des* Nationalsozialismus im Sinne der Moskauer Deklaration, und diese Helden-als-Opferthese hat die österreichische Denkmalkultur auf der lokalen und regionalen Ebene entscheidend bestimmt: «The

---

<sup>88</sup> Heidemarie Uhl, «Of Heroes and Victims: World War II in Austrian Memory». In: *Austrian History Yearbook* 42 (2011): 185-200, hier: 186.

rhetoric of commemorating heroes has largely faded, but in their materiality, the soldiers memorials are still present and point to a culture of remembrance that aimed at the symbolic rehabilitation, the restoration of the “honor” of the former *Wehrmacht* soldiers<sup>89</sup>. Haderlaps Roman dagegen rehabilitiert die Verlierer der Geschichte, für die nur kurzfristig die «Maiensonne» des neu gewonnenen Friedens strahlt, den Handkes Partisanenepos mit einem himmlischen Spruchband und anderen allegorischen Requisiten zelebriert: «Eine Taube flattert daher, und auch, wenn sie mir eher papieren vorkommt: es ist eine Taube. Eine Riesenschrift schwebt aus dem Himmel und tanzt über den Lebenden und den Toten: PEACE – FRIEDEN – MIR – SHALOM – SALAM. Tausendvogelgesang, samt Nachtigall am hellichten Tag»<sup>90</sup>.

Trotz ihrer abseitigen Lage an den Rändern des Randes sind die Südkärntner Gräben und ihre Bewohner nicht von den Greueln des Krieges verschont geblieben. Florjan Lipuš in seinem Roman *Boštjans Flug* porträtiert die katastrophale Verwüstung der Gräben, indem er den unaufhaltsamen Verfall des mutterlosen Hauses am Waldrand imaginiert:

Nicht lange, und es wird zu Schutt, von Erlen und Brennesseln bewachsen, Gebüsch wird die Obstbäume überwuchern und sich des Gartens bemächtigen. Das vor Zeiten gerodete Land wird wieder an die Wildnis zurückfallen, der es einst mit Schweiß und Mühe, mit Krampen und Hauen entrissen wurde. Alles zerfällt und verschwindet, den Krebsgang geht Boštjans Elternhaus, geht Bau um Bau. Wiewohl es versteckt liegt, abseits der großen Ereignisse und wie geschaffen für die kleinen, auf der Rückseite der Unzeit, stinkt es nach Pulver ums Haus. [...] Ähnliche Bilder in ganz Tesen: Häuser, Hütten, aus Holz und auf steinerner Grundmauer gebaut, liegen zuhauf oder über die Hänge verstreut, an manchen Stellen sickert noch Wasser, nur die Steige blieben erhalten, nur noch die Bildstöcke an den Wegscheiden geben einen Hinweis auf die Abzweigungen zu den Häusern, die es einmal gab.<sup>91</sup>

<sup>89</sup> Ebd., 200.

<sup>90</sup> Handke [Anm. 11], 132f.

<sup>91</sup> Lipuš [Anm. 38], 35. Das Bild des wuchernden Waldes verwendet auch Marlen Haushofer in ihrem Roman *Die Wand* (Berlin: List, 2004), dessen weibliche Überlebende nach einer mysteriösen Katastrophe den endgültigen Sieg der Natur (des Waldes) über den Menschen antizipiert: «Einmal werde ich nicht mehr sein, und keiner wird die Wiese mähen, das Unterholz wird in sie einwachsen, und später wird der Wald bis zur Wand vordringen und sich das Land zurückerobern, das ihm der Mensch geraubt hat. Manchmal verwirren sich meine Gedanken, und es ist, als fange der Wald an, in mir Wurzeln zu schlagen und mit meinem Hirn seine alten, ewigen Gedanken zu denken. Und der Wald will nicht, daß die Menschen zurückkommen» (185).

Das ist die Vision einer post-apokalyptischen Todeslandschaft, in der auch das Natürlich-Lebendige wie Wald und Wasser zu einer Spur der universellen Verwüstung wird, die das gewaltsame Ende der Schreckensgeschichte bezeugt. Die Unzeit hat den ganzen Graben in einen leblosen Unort verwandelt. Was bleibt, das sind die landschaftsprägenden Zeichen des ländlichen Katholizismus, und es bleiben die Wege, und die führen ins Nichts. Mit dem Ende des Krieges ist das Blutvergießen in den Kärntner Wäldern auch bei Maja Haderlap noch lange nicht zu Ende, wie der letzte große Waldpassus ihres Romans besagt, auch wenn sich der ehemalige Kriegsschauplatz langsam wieder in eine Friedenslandschaft verwandelt, die die Menschen in mühevoller Arbeit kultivieren<sup>92</sup>. Die Arbeit im Wald ist nach wie vor gefährlich, aber die Holzfäller erleiden andere Verletzungen als die Partisanen, und die Erzählerin beschwört auch den gütigen Wald als einen Ruheort für die Lebenden und für die Toten. Von diesem Wald im kollektiven Singular heißt es hier weiters: «Der Wald kann nicht klagen und weinen, die Bäume enthüllen erst ihr Gedächtnis, wenn sie gefällt werden. Es verbirgt sich in ihren Jahresringen, in ihren Verwachsungen und Geschwüren. Der Wald wächst nur langsam und mit dem langen Atem der Bäume aus der Vergangenheit in die Gegenwart, aber er wächst» (250). Das ist ein Bild für den Wald als ein lebendiger Gedächtnisort *sui generis*, der seine eigene Geschichte wachsend bewahrt und mit seinem langsamen Wachstum eine Zeiten überdauernde und Generationen überspannende Kontinuität stiftet<sup>93</sup>. So lange der Wald wächst und nicht wuchert, ist vielleicht noch nicht alles verloren. Den trostlosen Wäldern der Menschengeschichte in Maja Haderlaps *Engel des Vergessens* korrespondiert die tröstliche Existenz des Waldes, der sie mit seinem langen Atem je schon übersteigt.

---

<sup>92</sup> Die Gefahren und Mühen der Waldarbeit beschreibt Anton Haderlap [Anm. 10], 54-56; der Moment des Bäumeffällens ist akribisch geschildert bei Lipuš [Anm. 38], 71-74.

<sup>93</sup> Pollack moniert umgekehrt das kurze Gedächtnis des Waldes, wo die Spuren der historischen Gewalt nur allzu leicht zu verschwinden drohen. [Anm. 27] 102-104.

\* \* \*



Andrea Rota  
(Bergamo)

## *Lesebühne Ost. Szene-Literatur zwischen DDR-Vergangenheit und wiedervereinigter Gegenwart\**

Abstract

Against the informal backdrop of Berlin public-reading events (*Berliner Lesebühnen*) self-organised groups of German authors are participating in a literary (sub)culture, which especially since the second half of the 1990s has been flourishing in the booming East of the city, but still deserves to be properly explored. Focussing on Berlin public-reading events, this contribution aims to sketch out an underground literary-scene, in which writers grown up in the former GDR provide an unofficial view *on* and *from* (East) Germany.

Von einem wissenschaftlichen Standpunkt aus gesehen, erscheint es alles andere als selbstverständlich, von einer «einzigem» bzw. wiedervereinten deutschen Gegenwartsliteratur auszugehen. Mag es im geläufigen Sprachgebrauch durchaus üblich sein, undifferenziert von zeitgenössischen deutschen Autoren zu sprechen, so zeigt doch bereits eine Analyse feuilletonistischer Literaturbesprechungen, wie stark gerade westdeutsche Literaturkritiker die Herkunft der in der DDR sozialisierten Schriftsteller aller Generationen betonen und wie sie somit weiterhin die klare Unterscheidung zwischen einer west- und einer ostdeutschen Literatur vorantreiben.

Gerade in literaturwissenschaftlichen Untersuchungen gilt es dem bis heute immer noch bestimmenden Einfluss der stark unterschiedlichen literarhistorischen Traditionen Rechnung zu tragen, welche sich auf beiden Seiten der Grenze vierzig Jahre lang herausgebildet haben. Wie die sehr umfangreichen Studien zu Prosa-, Lyrik- und Theaterproduktionen, die sich thematisch mit der deutschen Wiedervereinigung auseinandersetzen, deutlich belegen, kommt der literarischen Produktion der Nachwendezeit ein enormes Forschungsinteresse zu.

---

\* Für den vorliegenden Beitrag sei hier dem DAAD gedankt, dessen Stipendium meinen dreimonatigen Forschungsaufenthalt in Berlin unterstützt hat.

Erstaunlich wenig beachtet sind in diesem Zusammenhang allerdings zeitgenössische und immer beliebtere Ausdrucksformen eines ostdeutschen *underground* Schriftstellermilieus, das abseits des kommerziellen Kulturbetriebs entstanden ist und sich vor allem im Rahmen einer besonderen Art öffentlicher Leseveranstaltungen verbreitet hat: die Berliner Lesebühnen. Wie Thomas Böhm treffend feststellt, geraten Lesungen, wie auch andere Mischformen literarischer und theatralischer Ereignisse, eher selten in den Fokus literaturwissenschaftlicher Untersuchung<sup>1</sup>: Dies gilt in besonderem Maße für die in Berlin entstandenen Lesebühnen, die sich im Laufe der Jahre über die Stadtgrenze hinaus im gesamten deutschsprachigen Raum durchgesetzt haben, aber weiterhin als allgemein als Berlinspezifisches Phänomen anerkannt werden. Nicht zufällig sind die Lesebühnen bis heute an keinem anderen Ort so stark vertreten und beliebt wie in der wiedervereinigten Hauptstadt. Insbesondere in den östlichen Bezirken hat eine bunte Szene von sich betont «unprofessionell» gebenden Akkordtextern und Bänkelsängern einen sehr fruchtbaren Nährboden gefunden.

Am Beispiel von Lesebühnenformationen wie *Chaussee der Enthusiasten*, *Reformbühne Heim & Welt*, *LSD-Liebe statt Drogen*, *Der Frühschoppen*, *Kantinenlesen*, *Die Surfpöeten* oder *Lokalrunde*, die *Show mit Weltniveau* ist hier jene grundsätzlich performative, vom Erfolg her durchaus nicht zu unterschätzende Stadtliteratur gemeint, bei der feste Autorenensembles selbst verfasste, unterhaltsame Kurztexte (eher selten überschreiten sie zehn Minuten) vor

---

<sup>1</sup> Vgl. Thomas Böhm: Für ein literarisches Verständnis von Lesungen. In *Auf kurze Distanz: Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*. Hrsg. von Thomas Böhm. Berlin: Tropen Verlag 2003. S. 170-185. – Keinen spezifischen Beitrag zum hier dargestellten Thema, allerdings eine nützliche Einbettung in den Kontext bietet *Zersammelt. Die inoffizielle Literaturszene der DDR nach 1990. Eine Bestandsaufnahme*. Hrsg. von Roland Berbig, Birgit Dahlke, Michael Kämper-van den Boogart, Uwe Schoor. Berlin: Theater der Zeit. Literaturforum im Brecht-Haus Berlin 2001. Von wenigen Magisterarbeiten abgesehen (etwa die Arbeiten von Ivo Smolak, Heiko K. Georg und Martin Hatzius, vorgelegt an der Humboldt Universität zu Berlin, und die Examensarbeit von Katrin Schultze, vorgelegt an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) sind die ausführlichsten wissenschaftlichen Beiträge über die Berliner Lesebühnen, die bei der Abfassung des vorliegenden Beitrags zur Verfügung standen, P. Cooke: East German Writing in the Age of Globalisation. In: *German literature in the age of globalisation*. Hrsg. von Stuart Taberner. Birmingham: University of Birmingham Press 2004. S. 25-43; Paul Cooke: From Dr. Seltsam to Leutnant Surf: The Berlin “Vorlesebühnen” and Contemporary East German Literature. In: *New German Literature. Life-Writing and Dialogue with the Arts*. Hrsg. von Julian Preece, Frank Finlay, Ruth J. Owen. Bern: Peter Lang 2007. S. 161-181; Stuart Taberner: *German Literature of the 1990s and beyond. Normalization and the Berlin Republic*, Rochester: Camden House 2005. S. 33-67.

dem Publikum in meist wöchentlichem Rhythmus von der Bühne aus vorzutragen. Es ist notwendig, den Begriff «Bühne» und dessen Rolle im vorliegenden Kontext von Anfang an ausdrücklich zu betonen. Zahlreiche Lesebühnentexte sind mittlerweile auch in Anthologien veröffentlicht worden: *Frische Goldjungs. Storys.* (Autoren verschiedener Lesebühnenformationen), *Die schönsten Schriftsteller Berlins erzählen was* und *Straße ins Glück* (Chaussee der Enthusiasten), *10 Jahre Reformbühne Heim & Welt: Die historischen Tondokumente* und *Am besten was Neues* (Reformbühne Heim & Welt), *Die Surfpoeten* und *Die Rückkehr der Surfpoeten* (Die Surfpoeten) oder *Lesebühnenliteratur aus Berlin* (LSD – Liebe Statt Drogen) sind nur einige unter den vielen möglichen Beispielsammlungen<sup>2</sup>, auf die auch im vorliegenden Aufsatz gelegentlich zurückgegriffen wird. Es handelt sich jedoch meistens um «Transkriptionen» von Kurzgeschichten, die durchaus nicht für ein lesendes, sondern für ein zuhörendes und zuschauendes Publikum konzipiert wurden, mit dem die Autoren während ihrer Leseshows nicht selten direkt und ohne vorgeprägte Schemata interagieren. Während der Vorstellung nimmt das Publikum mit Zwischenrufen, Ermunterungen oder Unmutsbekundungen an der Lesung teil. Dies beeinflusst die Ästhetik dieser Texte, wie Jochen Schmidt, einer der wichtigsten Vertreter dieser Szene, in einem Interview bestätigt: «Es gab für mich immer eine klare Trennung: Texte, die man zum Spaß, und Texte die man für die Veröffentlichung schreibt. Die Vorlesetexte durften sich vor jeder Lesung verändern, selbst zum Lesen musste ich mich nicht an das Gedruckte halten»<sup>3</sup>.

Zwar sind die Kurztexte in den Lesebühnen-Anthologien beispielhaft für Ongs Begriff einer «sekundären Oralität»<sup>4</sup>, bei der die literarisierte Mündlichkeit als Schreibstrategie für die schriftliche Nachahmung von Alltags- bzw. Redesprache gilt. Allerdings entfalten sich die Kurzerzählungen

---

<sup>2</sup> Vgl. *Frische Goldjungs. Storys.* Hrsg. von Wladimir Kaminer. München: Goldmann 2001; Chaussee der Enthusiasten: *Die schönsten Schriftsteller Berlins erzählen was.* Dresden-Leipzig: Voland & Quist 2005; *Straße ins Glück.* Voland & Quist, Dresden / Leipzig 2009. Reformbühne Heim & Welt: *10 Jahre Reformbühne Heim & Welt: Die historischen Tondokumente.* Merenberg: Reptiphon 2005; *Volle Pulle Leben: 10 Jahre Reformbühne Heim & Welt.* München: Goldmann 2005; *Am besten was Neues: 15 Jahre Reformbühne Heim & Welt.* Dresden-Leipzig: Voland & Quist 2010. *Die Surfpoeten: Die Surfpoeten.* Dresden-Leipzig: Voland & Quist 2004; *Die Rückkehr der Surfpoeten.* Dresden-Leipzig: Voland & Quist 2007. LSD – Liebe Statt Drogen: *LSD - Liebe statt Drogen. Lesebühnenliteratur aus Berlin.* Dresden-Leipzig: Voland & Quist 2006.

<sup>3</sup> So Jochen Schmidt in Sonja Vadenrath: *Private Förderung zeitgenössischer Literatur. Eine Bestandsaufnahme.* Bielefeld: Transcript 2006, S. 32.

<sup>4</sup> Vgl. Walter J. Ong: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes.* Opladen: Westdeutscher Verlag 1987.

«überhaupt nur im Vortrag, und dort nur in Verbindung mit dem spezifischen Tonfall ihres jeweiligen Autors»<sup>5</sup>, wie Tobias Hülswitt – ein Protagonist der Vorleseszene – behauptet. Aus diesen Gründen liegen den Anthologien in der Regel Audio-CDs bei, jedoch reichen die bloßen Audiodateien nicht aus, um die eigentliche Kommunikationssituation der Live-Veranstaltungen wiederzugeben. Hilfreicher, wenn auch nicht als Ersatz zu verstehen, sind in diesem Sinne die auf den Webseiten der einzelnen Lesebühnenformationen oder bei Youtube abrufbaren Videoaufnahmen<sup>6</sup>. Es würde daher nicht überraschen, wenn die nächsten Geschichtssammlungen mit DVDs statt einfachen CDs versehen wären.

In diesem Zusammenhang wäre ein streng textorientierter Darstellungsversuch als Resultat eines *close reading* Verfahrens fehl am Platz: Ein derartiger Ansatz würde den performativen Vermittlungskontext der Lesebühnentele verdecken. Beim vorliegenden Versuch, einen Überblick über das Lesebühnenphänomen als Ganzes zu geben, werden die Lesebühnen daher von einem eher *sozio*-literarischen Standpunkt aus und nicht von einer textimmanenten Perspektive her betrachtet.

Obwohl sich die polymorphen Berliner Lesebühnen nur schlecht in eine starre Taxonomie pressen lassen, gehören sie zweifellos zu jenem facettenreichen Panorama der gegenwärtigen Pöpliteratur Deutschlands, das in gründlichen Untersuchungen wie zum Beispiel *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachigen Pöpliteratur der 1990er Jahre* (2006) oder *Das einfache wahre Abschreiben der Welt. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960* (2002) sehr ausführlich beschrieben worden ist<sup>7</sup>. Überraschenderweise ist das Lesebühnen-Phänomen allerdings in noch keiner eigenen Studie zum pöpliterarischen Gattungsbegriff ausführlich behandelt worden: bisher wird Pöpliteratur offenbar fast ausschließlich mit Persönlichkeiten der westdeutschen Szene assoziiert. Dies verstärkt den Eindruck, dass während der letzten zwei Jahrzehnte im Osten kaum eigene Formen der Pöpliteratur entstanden sind.

<sup>5</sup> So Tobias Hülswitt in Sonja Vadenrath: *Private Förderung zeitgenössischer Literatur. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: Transcript 2006, S. 32.

<sup>6</sup> Vgl. u.a. die folgenden Webseiten: <http://liebestattdrogen.wordpress.com/> (*LSD-Liebe statt Drogen*); <http://www.enthusiasten.de> (Chaussee der Enthusiasten); <http://www.reformbuehne.de/> (*Reformbühne Heim & Welt*); <http://www.surfpoeten.de> (die Surfpoeten); <http://www.lokalrunde.org/> (*Lokalrunde*); <http://www.der-fruehschoppen.de/> (*Der Frühschoppen*).

<sup>7</sup> Vgl. *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachigen Pöpliteratur der 1990er Jahre*. Hrsg. von Olaf Grabienski, Till Huber, Jan-Noël Thon. Berlin: De Gruyter 2011; Sascha Seiler: *Das einfache wahre Abschreiben der Welt. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.

Dies mag umso mehr verwundern, als die heutige Lesebühnenszene fester Auftritts- und Ausdruckskontext einer bunten Konstellation von Autoren ist, die bereits seit der zweiten Hälfte der Neunziger Jahre auf fortwährende, positive öffentliche Resonanz stößt.

\* \* \*

Auch wenn eine *starre* Definition des Lesebühnen-Phänomens kaum möglich ist – schon die Unterschiede zwischen den verschiedenen Schriftstellergruppen würde ein solches Vorhaben unmöglich machen – sind *generelle* Gemeinsamkeiten erkennbar. Die meisten Vertreter der alternativen Vorleselandschaft sind dreißig- bis vierzigjährige Schriftsteller aus dem Gebiet der ehemaligen DDR, die bei der Wende noch die Schule besuchten oder kaum das Abitur hinter sich hatten, unter ihnen Jochen Schmidt (1970, Ost-Berlin), Jakob Hein (1971, Leipzig), Falko Henning (Ost-Berlin), Tobias Herre (Alias «Tube» – Typischer UrBerliner – 1968, Ost-Berlin), Kirsten Fuchs (1977, Karl-Marx-Stadt), Arne Seidel (Alias «Ahne», 1968, Ost-Berlin), Stephan Serin (1978, Ost-Berlin), Volker Strübing (1971, Sondershausen – Thüringen) – um hier nur einige besonders bekannte zu nennen. Wohl möglich, dass selbst diese Szene-Berühmtheiten den anspruchsvollen Liebhabern langatmiger Epik à la Uwe Tellkamp unbekanntere Namen sind. Denn letztes Ende geht es um Autoren, die nur ausnahmsweise ausschließlich von ihrer schriftstellerischen Arbeit leben können. Für ihren Lebensunterhalt müssen die meisten Vorleser ihr Geld auf andere Weise verdienen. Stephan Serin, der donnerstags bei der *Chaussee der Enthusiasten* vorliest, arbeitet zum Beispiel als Lehrer; Jakob Hein ist Arzt und Mitglied des Ensemble *Reformbühne Heim & Welt*. Solch reguläre Beschäftigungsverhältnisse sind jedoch eher selten. Es überwiegen prekäre Arbeitsverhältnisse und Hartz IV spielt nicht selten eine wichtige Rolle im Leben von Autoren, die in manchen Fällen weit über das übliche Studentenalter hinaus noch an der Universität immatrikuliert sind (sofern sie ihr Studium nicht endgültig abgebrochen haben). Für das Publikum sind diese Schriftsteller feste Bezugspunkte einer informellen und äußerst beliebten Literaturwelt, die sich nicht zufällig inmitten des boomenden Ostens Berlins einquartiert hat.

Besonders in Bezirken wie Mitte, Prenzlauer Berg und Friedrichshain repräsentieren diese Schriftsteller eine literarische Sub- und Gegenkultur, die sich in der mit Abstand häufigsten Form des hauptstädtischen Literaturlebens ausdrückt: der öffentlichen Lesung. Vor allem im bildungsbürgerlichen Milieu werden Autorenlesungen weniger als bühnenmäßige Shows, sondern vielmehr als Vortrag des geschriebenen Textes, als ein «kultiviertes

Vergnügen» im Sinne Bourdieus wahrgenommen<sup>8</sup>. In diesem Zusammenhang ist die Diskussion des vorgelesenen Textes in der Regel ausschlaggebend.

Eine derartige Auffassung der Lesungen ist zwar noch weit verbreitet, allerdings beschränkt sie sich auf die «Eliten-Kultur» und passt nicht, wie unter anderem die Berliner Lesebühnen beweisen, zu den überaus kreativen Literaturproduktionen fernab bildungsbürgerlicher Allüren<sup>9</sup>. In diesem Kontext sind die Lesebühnenshows beispielhaft für die antielitär und sich als antiprofessionell bezeichnende sprudelnde *Eventkultur*<sup>10</sup> des Berliner Ostens. Tatsächlich ist jeder Lesebühnenabend ein in sich komplettes «Event», bei dem, anders als bei herkömmlichen Autorenlesungen, die aktive Teilnahme der zahlreichen Zuhörer durch abwechslungsreiche und skurrile Beiträge angespornt wird. Der gepflegte Ton der literarischen Salons ist ihnen genauso fremd wie der glänzende Lebensstandard, den sich die etablierten Stars des schriftlichen Wortes leisten können. Von den Erfolgsautoren des deutschen Buchmarktes distanzieren sich die Schriftsteller der Lesebühnen auch explizit, wie man etwa im Vorwort der Lesebühnen-Anthologie *Frische Goldjungs* lesen kann:

Ich gehöre nicht zu den staatlich geförderten Kritikerlieblingen. Wer heute als Bestsellerautor dazugehört, wird sich morgen für diese Lebenslüge rechtfertigen müssen – um mal populistisch zu pauschalisieren. Im Gegensatz zu uns lesen viele Kunstpatienten nämlich nicht regelmäßig neue Geschichten für zu wenig Geld in irgendwelchen Kellergewölben vor. Stattdessen lesen sie in blöden Restaurants immer wieder irgendwas aus ihren verschrobenen Romanen.<sup>11</sup>

Die Lesebühnen sind damit auch eher mit Open-Mike oder Slam-Poetry Veranstaltungen als mit klassischen Autorenlesungen vergleichbar, wenn auch nicht zu verwechseln: Grundsätzlich bestehen die Open-Mike-Sessions und die Poetry Slams in Wettbewerben, bei denen normalerweise jedem

---

<sup>8</sup> Vgl. Stephan Ditschke: Das Publikum hat getobt! In: *Literaturbetrieb in Deutschland*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Mathias Beilein. München: Boorberg 2001. S. 307-321.

<sup>9</sup> Zum sich immer wieder neu definierenden Verhältnis zwischen E-Kultur und U-Kultur bzw. zwischen Kunst und Unterhaltung vgl. u.a. Julia Rombach: Kultur im 21. Jahrhundert. Kultureinrichtungen als Lebens-, Lern- und Erlebnisorte. In: *Zukunft: Freizeit: Wissenschaft*. Hrsg. von Reinhold Popp. Wien: LIT Verlag 2005. S. 485-498, insbesondere S. 486 ff.

<sup>10</sup> Zur Entstehung und den Merkmalen der sogenannten «Eventkultur» vgl. Stephan Ditschke (2001), S. 308-309.

<sup>11</sup> Andreas Gläser: Vorwort. In Wladimir Kaminer (2001), S. 12.

Teilnehmer – und nicht selten auch den mitmachenden Zuschauern – ermöglicht wird, frei von präzisen Vorgaben aufzutreten. Der Gewinner wird am Ende einer Slam Poetry-Veranstaltung direkt vom Publikum gewählt. Im Gegensatz hierzu gibt es bei den Lesebühnen weder Gewinner noch Verlierer und das Publikum darf die Bühne nur in vereinzelten Momenten, beim so genannten «Offenen Mikrofon», betreten.

Die Gemeinsamkeit von Lesebühnen und popliterarischen Phänomenen wie Slam Poetry, Open Mike und Social Beat<sup>12</sup> besteht hauptsächlich im jungen Publikumsalter (meistens unter dreißig) und in der äußerst informellen Eventstimmung: Wie auf dem Cover von *asphaltpoeten*, einer Live-CD<sup>13</sup>, geworben wird, versammeln sich Nacht für Nacht Vortragsroutiniers und Szenepersönlichkeiten ums Mikrofon und lesen solo oder im Duett, singen oder plaudern einfach darauf los. Als Autodidakten kultivieren die Vorleser den vergänglichen Laut. Es wird aus Heften und Kladden, aus Flugblättern oder Handzetteln und nur sehr selten aus Büchern vorgetragen. Volker Strübing zeigt seine selbstproduzierten Zeichentrickfilme von einem mitgebrachten Computer aus, Michael Stein zitiert aus Briefen und Boulevardzeitungen, Taxi-Micha hält sich an einem Klemmbrett fest. Andreas Kampa kombiniert Lesung und Kommunikation übers Internet, wenn er zum Beispiel einen Kurztext über DDR-Kindheitstraumata vorliest, die wegen wiederholt fehlgeschlagener Osterieisuchen entstanden und anschließend eine alte Familienvideoaufnahme ins Netz stellt<sup>14</sup>. Fast alle Autoren treten als Ich-Erzähler in Erscheinung und pflegen die Provokation des verwirrenden Paradoxons, der provozierenden Übertreibung, des Kalauers, des O-Tons. So stellt zum Beispiel Stephan Serin Reflexionen über den Sprachgebrauch seiner deutsch-türkischen Schüler im Wedding an:

“Musstu Alexa, ja?” “Isch Alexa, wallah.” “Ischauch.” “Hast du U-Bahn?” “Hab Bus. ” “Binisch auch Bus” “Weissdu gestern?” “Nee, weiß nisch” [...] “Gestern. Isch bin U-Bahn. Isch kein Fahrschein. Isch

---

<sup>12</sup> Zur Orientierung in den verschiedenen popliterarischen Phänomene vgl. u.a.: Enno Stahl: Trash, Social Beat und Slam Poetry. Eine Begriffsverwirrung. In: *Pop-Literatur*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik 2003 (Sonderband), S. 258-278; Stephan Porombka: Slam, Pop und Posse. Literatur in der Eventkultur. In: *Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*. Hrsg. von Matthias Harder. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001. S. 27-42; Thomas Ernst: *Popliteratur*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2005.

<sup>13</sup> Vgl. *asphaltpoeten. eine live cd*, Kein & Aber Records 2001.

<sup>14</sup> Vgl. Andreas Kampa: Auf der Suche nach dem verborgenen Ei. Eine alte Geschichte von mir, neu verfilmt mit altem Filmmaterial. <http://andreaskampa.blogspot.it/2010/04/auf-der-suche-nach-dem-verborgenen-ei.html>. Abgerufen am 17.10.2012.

gefickt von Kontrolleur?». [...] Die Sprache meiner Schüler bereitete mir fast körperliche Schmerzen, denn ich war von meinen Eltern früh dazu erzogen worden, auf meine Ausdrucksweise zu achten. [...] Schon zu Kindergartenzeiten wurde ich gemaßregelt, sobald ich mich mal schlampig ausdrückte. Fragte ich am Abendbrottisch: «Kann ich mal bitte Milch?», statt vorschriftsmäßig: «Kann ich mal bitte die Milch haben?», so schlug mir mein Vater zur Strafe mit der Gabel auf die Finger. Man mag das für grausam halten, aber in der DDR waren solche Züchtigungen an der Tagesordnung. Nur so war es möglich, dass im friedliebenden Teil Deutschlands bis zum bitteren Ende auf höchstem Niveau Konversation betrieben wurde, während auf der anderen Seite des Eisernen Vorhangs die deutsche Sprache bereits in tiefer Agonie lag. [...] Verständlicherweise irritierte mich die Ausdrucksweise der Menschen aus den alten Bundesländern jahrelang.<sup>15</sup>

Auf der Bühne wird bewusst und provokativ mit verschiedenen Sprachenebenen gespielt, wobei hochsprachliche Standards absichtlich nicht berücksichtigt werden. Da kann der nasale Klang einer nachgeahmten Fernseh Nachrichtensprecherin mit dem Anschlag des Berliner Türkendeutsch kontrastieren, oder das Berlinerisch einer alten Bewohnerin aus Köpenick neben dem MTV-Slang eines zugezogenen Hipsters aus Nordrhein-Westfalen kulturelle bzw. generationelle Gegensätze aufzeigen und durch das resultierende Gelächter gleich entschärfen.

Im Zoopalast durfte man als DDR-Bürger zum halben Preis «Friedhof der Kuschtiere» sehen.

An der Kasse diskutierte ein Schweizer mit dem Kartenverkäufer.

«Warum kchostet das fünf Markch für die Ostdeutschen und nicht auch für die Türkchen?»

«Weeß ick nich, ditt is im Moment so.»

«Das ischt ein Schkchandal!»

«Naja ...»

«Sind Sie ein Nazi?»

So ging das los damals, in dieser aufgeheizten Atmosphäre, wo jedes falsche Wort eine friedliche Revolution auslösen konnte.<sup>16</sup>

Mimik und ggf. Musik tragen sehr oft zur Beschreibung der erzählten Situationen bei, die manche Vorleser durch den Einsatz der verschiedens-

<sup>15</sup> Stephan Serin: Isch bin bus. In ders. : *Föhn mich nicht zu. Aus den Niederungen deutscher Klassenzimmer*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2010, S. 25-34, hier S. 25-26.

<sup>16</sup> Jochen Schmidt: Die Wahrheit über Shoppen und Ficken. In Wladimir Kaminer (2001), S. 32-33.



ten Töne und Stilmittel im wortwörtlichen Sinne theatralisieren. Einige Lesebühnenmitglieder haben Erfahrung im Impro-Theater und wenn eine Vertretung gebraucht wird, werden Improvisationstheater-Schauspieler häufig als Gäste eingeladen<sup>17</sup>.

Die Mischung verschiedener Genres, Medien, Gattungen, Stilmittel ist eines der prägendsten Merkmale der Lesebühnen, die sich verschiedene Elemente älterer Theater-, Kabarett- und Vorlesetraditionen synkretistisch aneignen. Vorbilder fehlen in diesem Zusammenhang nicht. Schon in den Siebziger und noch mehr in den Achtziger Jahren lasen dissidente DDR-Autoren im Rahmen von Konzerten und Partys öffentlich Texte vor, wobei sie – ganz anders als die heutigen Vertreter der Ostliteratur – neue Ausdrucksformen kritischer Gegenöffentlichkeit nicht selten unter Verfolgungsgefahr erprobten. Literaturkritiker wie Rainer Klis<sup>18</sup> neigen dazu, die heutigen Lesebühnengruppen als literarisches Erbe jenes gegenkulturellen DDR-Künstlermilieus anzusehen, das damals insbesondere im Prenzlauer Berg – vor der Wende alles andere als das heutige modische Kiez – Fuß gefasst hatte. Aufgrund der wesentlichen Unterschiede zwischen den Verhältnissen der gegenwärtigen Prenzlauer Berg Szene und den schwierigen Schaffensbedingungen von Künstlern und Autoren der DDR-Bohème<sup>19</sup>, die unter kontinuierlicher staatlicher Überwachung lebten, ist allerdings noch zu untersuchen, *inwieweit* die Lesebühnenschriftsteller auf eine «*Samis-dat*» Tradition zurückgreifen. Für eine Kontinuität zwischen den beiden Phänomenen spricht, unter anderem, dass ein Club wie das berühmte *Kaffee Burger*, d.h. das aktuelle Hauptquartier der Lesebühne *Reformbühne Heim & Welt*, bereits zu DDR-Zeiten wichtiger Treffpunkt der alternativen Szene war und noch heute von Bert Papenfuß Gorek, einem Protagonisten des literarischen DDR-Untergrunds, betrieben wird; oder, wie Paul Cooke zeigt<sup>20</sup>, dass ein gewisser Konrad Endler (1971, Berlin) Mitglied der Lesebühne *Surfpoeten* ist, dessen Vater Adolf zu DDR-Zeiten als Schlüsselfigur der dissidenten Schriftstellerszene des Prenzlauer Bergs galt.

---

<sup>17</sup> Dan Richter, Mitglied der Lesebühne *Chaussee der Enthusiasten*, gehört zum Beispiel zur Improvisationstheaterformation Foxy Freestyle. Vgl. <http://www.foxy-freestyle.de/>. Abgerufen am 17.10.2012.

<sup>18</sup> Rainer Klis: Wilder wird's nimmer: Neues aus dem literarischen "Untergrund" Berlins. In: *Freie Presse* 13.10.2000.

<sup>19</sup> Vgl. zum Thema: Paul Kaiser, Claudia Petzold: *bohème und diktatur in der ddr. Gruppen, konflikte, quartiere. 1970 bis 1989*. Berlin: Fannei & Walz 1997 (Katalog zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 4. September bis 16. Dezember 1997); *Jenseits der Staatskultur: Traditionen autonomer Kunst in der DDR*. Hrsg. von Thomas Rüdiger, Gabriele Muschter. München: Hanser 1992.

<sup>20</sup> Vgl. Cooke (2007: 163).

Der Einfluss solcher Vorbilder liegt zwar auf der Hand, allerdings sind die performativen Aspekte der aktuellen Lesebühnenshows sicher nicht so provokatorisch wie die alternativen Künstlerperformances, die vor der Wende aufgrund ihrer politischen Botschaften und wegen ihres ästhetischen Aktionismus häufig heimlich stattfinden mussten. Die DDR-Vorbilder gelten übrigens nicht als die einzigen. Die Kritik, die die Lesebühnenautoren an manchen Ritualen des kommerziellen Kulturbetriebs üben – von einigen Ausnahmen abgesehen versteht sich die Berliner Szeneliteratur prinzipiell immer noch als «Gegenbewegung zum tradierten Literaturbetrieb mit seinen ureigenen Hierarchien»<sup>21</sup> – erinnert zum Beispiel stark an den Tingeltangel der Dadaisten zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts; denkbar ist auch ein Einfluss amerikanischer Muster, von der *beat*-Literatur der fünfziger Jahre bis zur *spoken-word*-Szene unserer Tage.

Die Vertreter der Lesebühnenszene neigen allerdings dazu, den direkten Einfluss bestimmter Traditionen abzulehnen. In Bezug auf die literarischen Lesebühnen-Aszendenten gibt es allerdings mindestens eine aufschlussreiche Ausnahme, die die bereits erwähnte Live-CD und ihren Titel *asphaltpoeten* betrifft. Um ihre Distanzierung von den herrschenden Verhältnissen zu betonen, greifen die Lesebühnenautoren auf die stark belastete Bezeichnung «Asphaltliteratur» zurück, deren negative Konnotation sie nun verhöhnend umkehren und mit (p)ost-modernem Stolz für sich reklamieren. Der Begriff passt auf zwei Ebenen. Auf der ersten erinnert er an seine Instrumentalisierung durch die nationalsozialistische Propaganda gegen Großstadtintellektuelle, in der die «entarteten» Schriftsteller als jüdische «Asphaltliteraten» bezeichnet wurden. Auf der zweiten geht der Begriff «Asphaltliteratur» zurück auf das Ende des 19. Jahrhunderts. Obwohl es heute eher um Ironie als um gesellschaftliches Engagement geht, streben die heutigen Vorleser ähnlich wie die Naturalisten der Jahrhundertwende nicht nach Schönheit, sondern nach ungeschminkter Wahrheit: Was für die Naturalisten das Hässliche und das Krankhafte der Gesellschaft bedeutete, ist das Geschmacklose und das Groteske für die Lesebühnenautoren (unter anderem ist Dan Richters Kurztext *Die Hitparade der unangenehmen Personen im Schwimmbad*<sup>22</sup> in dieser Hinsicht beispielhaft). Nach wie vor sind es meistens Aussteiger oder Proletarier, die sich als Protagonisten auf schäbigen Schauplätzen herumtreiben: Statt großstädtischen Mietkasernen in Elends-vier-

<sup>21</sup> Vadenrath (2006: 31).

<sup>22</sup> Vgl. Dan Richter: *Die Hitparade der unangenehmen Personen im Schwimmbad*. In *Chausse der Enthusiasten* (2005). S. 112-116.

teln oder dunstigen Fabriken gehören heute renovierte Plattenbauten oder überfüllte Arbeitsämter zu den Orten der Großstadtprosa.

Als zeitgenössische *Flaneurs* des heutigen Berliner Ostens betrachten und kommentieren die neuen Asphaltliteraten nicht (nur) die Veränderungen der Großstadtkieze und ihrer Bevölkerung. Vielmehr beobachten sie jene komischen Alltagsdetails, die meist übersehen oder überhört werden. Ganz alltägliche Erlebnisse werden zu fast theatralischen und sehr lebendigen Geschichten. So wird eine komische Ansage in der Ringbahn zwischen den Bahnhöfen Treptower Park und Landsberger Allee, eine Begegnung mit einem Yuppie vor dem Bio-Supermarkt im «puppenhausartigen» Bötzow-Kiez, eine nächtliche holprige Unterhaltung mit spanischen Punks am Boxhagener Platz oder auch die Erinnerung an den «damals» noch nicht betonierten Schulweg zum amüsanten Hörgenuss. Dabei ist Platz für Besonderheiten der Umgangssprache, für unterhaltsame Banalitäten des Alltags aus der Froschperspektive.

Die Vorleser erwarten keine Akzeptanz seitens der Literaturkritiker und die Lesungen dienen nicht der Werbung für Veröffentlichungen. Bei diesen Leseveranstaltungen fällt diesbezüglich die vollständige Abwesenheit von Verlagen auf, die im Rahmen des herkömmlichen Literaturbetriebs für Werbung sorgen. Diese Abwesenheit fällt umso mehr auf, je zahlreicher die Romane einzelner Lesebühnenautoren und die Kurzgeschichtssammlungen von gesamten Lesebühnenensembles werden, die bei Rowohlt, Voland & Quist, Goldmann, Piper, Kiwi oder Beck erscheinen. Diese Romane gehen über den vorliegenden Überblicksversuch hinaus: Aufgrund ihrer Gattung wurden sie nicht als *Lesebühnentexte* konzipiert und, soweit bekannt, noch nie auf den Lesebühnen vorgetragen. Es ist hier aber wichtig, auf die kontinuierlich anwachsende Zahl solcher Publikationen hinzuweisen, da diese ein Zeichen für das ambivalente Verhältnis der Autoren zum Literaturbetrieb sind. Obwohl viele Autoren eine *Underground*-Kulturszene vertreten, die in der Regel als Gegensatz zum Literaturbetrieb gesehen wird, bemühen sie sich zugleich darum, sich dank ihres «alternativen» Lesebühnen-Images im Buchmarkt zu profilieren und somit ihr Publikum zu erweitern.

In diesem Zusammenhang mag als berühmtestes Beispiel der Exilrusse Wladimir Kaminer genannt werden, dessen popliterarisches Sprungbrett – also noch vor seiner inzwischen immensen Kommerzialisierung – die Lesebühne *Reformbühne Heim & Welt im Kaffee Burger* war (im Grunde genommen ist sein Bestseller *Russendisko* nichts anderes als eine Sammlung seiner Vorlesetexte). Dort liest unter anderem auch der Sohn des bekannten DDR-Autors Christoph Hein, Jakob Hein, regelmäßig vor. Weitere Lesebühnenautoren sind mittlerweile über die Welt der Lesebühnen hinaus er-

folgreiche Schriftsteller geworden. So hat Jochen Schmidt namhafte Literaturpreise errungen (unter anderem war er Kandidat für den Ingeborg-Bachmann-Preis): Seine Werke sind bereits bei namhaften Verlagen erschienen und seine Artikel werden nicht selten in wichtigen Tageszeitungen (zum Beispiel der *tageszeitung* und der *Frankfurter Allgemeine Zeitung*) veröffentlicht. Gegenüber der unkonventionellen Literaturszene des Ostens der Hauptstadt hat sich nicht zuletzt auch die Presse definitiv wohlwollend erwiesen, wie zumindest die Feuilletons der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* und die Artikel vom *Spiegel* im Laufe der letzten Jahre erwiesen haben<sup>23</sup>.

Der zunehmende Erfolg der Lesebühnen entgeht auch zahlreichen Stadtmagazinen und Stadtführern nicht, die Lesebühnen-Mitglieder als echte Highlights der Undergroundszene anpreisen. Mit folgenden enthusiastischen Worten wird zum Beispiel das Lesebühnenpanorama in einem frisch veröffentlichten Stadtführer geschildert:

Wer im Trend der Zeit liegen will, ist beim *Kantinenlesen* in der Kulturbrauerei im Prenzlauer Berg, Knaackstr. 79, gut aufgehoben. Dort treffen jeden Samstag die "Stars" der verschiedenen Lesebühnen zu einem "Best of" zusammen. [...] Im Schlot, in der Chaussee Str. 18, bittet sonntags um 13 Uhr eine illustre Auswahl an Autoren zum *Früh-schoppen*. Wem es gefallen hat, der kann am gleichen Abend im Kaffee Burger in der Torstraße 60 bei der *Reformbühne Heim & Welt* zuhören. Hier wird in ironischem Ton manchmal über Gott und die Welt und dann wieder über die Frauen und Berlin philosophiert [...]. Jochen Schmidt ist der Star der *Chaussee der Enthusiasten*, die jeden Donnerstag im RAW-Tempel in der Revaler Str. 99 in Friedrichshain auftreten.<sup>24</sup>

Trotz ihrer Beliebtheit beim Publikum und bei den Kritikern stilisieren sich die Literaten des Ostberliner Untergrunds im Allgemeinen als Vertreter

<sup>23</sup> Vgl. zum Beispiel Henryk M. Broder, Reinhard Mohr: Der Aufstand der Surfpoeten. In *Der Spiegel* 07.02.2000; Jenny Hoch, Rezension zu Jochen Schmidts *Schmidt liest Proust* unter den «wichtigsten Bücher der Woche». In *Der Spiegel* 29.10.2008; Jörg Magenau: Jetzt mit noch mehr Inhalt. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 23.10.2002.

<sup>24</sup> Susanne Kilimann, Rasso Knoller, Christian Nowak: *Berlin. Sehenswürdigkeiten, Kultur, Szene, Ausflüge, Tipps*, Berlin: Trescher 2012. Hier S. 84. Zum Verhältnis zwischen dem literarischen Angebot und der touristischen Anziehungskraft der deutschen Hauptstadt vgl. Godela Weiss-Sussex: Berlin Literature and its use in the marketing of the "New Berlin". In: *European Studies* 23 (2006). S. 237-258. Über die «immensely popular "Lesebühnen"» schreibt sie zurecht: «The emphasis of these events is on fun. The texts presented are largely self-referential, usually steeped in irony, sometimes creatively experimental, and even if their literary quality may at times be debatable, the "Lesebühnen" have turned literature from a slightly elitist minority interest into a lively manifestation of popular culture, in which the texts presented are as important as the readings themselves» (S. 242-243).

einer *proletarischen* Popliteratur, in der das persönliche Scheitern innerhalb einer Welt, die von den Gesetzen der Marktwirtschaft geprägt ist, bzw. der unerfüllte Wunsch nach gesellschaftlicher Anerkennung zum Kernthema wird<sup>25</sup>. Es handelt sich um die Darstellung eines Scheiterns, das die heutigen «Asphaltliteraten» mit ihrer eigenen Herkunft aus der DDR in Verbindung bringen. Beispielhaft ist in dieser Hinsicht Robert Naumann, Mitglied der Lesebühne *Chaussee der Enthusiasten*. 2001 beschrieb er sich selbst durch die folgenden autobiographischen Informationen, die auch den generellen Ton seiner Geschichten angeben:

Meine Augenfarbe ist grau-grün. In meiner Freizeit würde ich gern Tontauben schießen, aber meine Frau ist dagegen. In Hohenschönhausen, wo ich wohne, halten die Leute gelbe Netto-Tüten in der Hand. Die Infrastruktur ist gut entwickelt, und die Arbeitslosenquote liegt bei 16,6%. Auch ich bin jetzt arbeitslos. Seitdem muss ich zu Hause immer abwaschen.<sup>26</sup>

2005, in der ersten Anthologie seiner Autorengruppe, ist folgendes zu lesen:

geboren 1973 in Thüringen, gewachsen in Sachsen, gelandet in Berlin. Wegen Hang zum Asozialen lange Phasen der Arbeitslosigkeit, unterbrochen von sinnlosen Maßnahmen durch das Arbeitsamt-Nord, dem ich hiermit mein Missmut aussprechen will. Im Herbst 1999 Mitbegründung der Chaussee der Enthusiasten, weil gerade nichts im Fernsehen war. Seit Ende 2004 dank Peter Hartz und dem Arbeitsamt-Nord Ich-AG und Kleinunternehmer. Wenn das Arbeitsamt-Nord jetzt glaubt, Punkte gut gemacht zu haben, irrt es sich. Zu Peter Hartz möchte ich mich nicht äußern.<sup>27</sup>

2010 ergänzt Neumann seine ironische Biografie durch eine Liste ausgeübter Tätigkeiten (Tiefbau, Hochbau, Trockenbau, Abriss, Heizungsrohreverbieger, Hüpfburgbeauftragter, Briefsortierer, Schriftsetzer und, erst zuletzt, Schriftsteller) und diese hoffnungslose Angabe: «Angestrebte höchste Stufe der Karriereleiter: Rentner»<sup>28</sup>.

Wöchentlich lesen die Asphaltliteraten Kurztex te über unbekannt e Alltagshelden bzw. *-verlierer* vor. Durch die Lesebühnen drückt sich u. a. eine

---

<sup>25</sup> Vgl. Jörg Magenau: Ein Held des Aushaltens. [http://www.getidan.de/kritik/joerg\\_magenau/22571/jochen-schmidt-weltall-erde-mensch](http://www.getidan.de/kritik/joerg_magenau/22571/jochen-schmidt-weltall-erde-mensch). Abgerufen am 17.10.2012.

<sup>26</sup> Robert Naumann. In Wladimir Kaminer (2001), S. 113.

<sup>27</sup> Chaussee der Enthusiasten (2005), S. 138.

<sup>28</sup> Chaussee der Enthusiasten (2010), S. 141.

Literaturboheme aus, die vorwiegend in östlichen Stadtvierteln lebt und die erst seit relativ kurzer Zeit angefangen hat, allmählich in westlichen Arbeiterviertel wie zum Beispiel dem Wedding aktiv zu sein. In traditionell-bürgerlichen Westbezirken wie Charlottenburg oder Zehlendorf – immer noch als Symbole des wirtschaftlichen «Kolonialismus» Westdeutschlands verspottet – wäre eine solche Literaturszene jedoch kaum vorstellbar.

Fernab vom wohl-situierten Literaturhaus in der Fasanenstrasse finden die Lesungen zum Beispiel in den heruntergekommenen Überbleibseln von sanierungsbedürftige Gebäuden Ostberlins statt (wie zum Beispiel im Musiksalon *Badehaus Szimpla* im Reichsausesserungswerk in Friedrichshain, heute eher als *Raw Tempel* bekannt). Auch auffällige Räume autonomer Kulturzentren wie etwa *Schokoladen* oder die Szenekneipen der «alternativen» Künstlerwelt (beispielhaft ist das bereits erwähnte *Kaffee Burger*, in Mitte) dienen heute als Auftrittsorte dieser nonkonformistischen, marktfernen Vorleseshows. Gerade an solchen vitalen, nicht selten von Bierflaschen übersäten Orten – «Berliner Katakomben» nennt sie Wladimir Kaminer<sup>29</sup> – ist eine Vorleserszene entstanden, die das junge Publikum auf der Suche nach humorvoller Unterhaltung anlockt.

Auf der Bühne werden weder öffentliche Appelle für eine bessere Welt gemacht noch rabiate Polemiken entfacht, sondern humorvolle Geschichten aus dem selbst erfahrenen Alltag vorgelesen. Scharfsinnige Ironie im Umgang mit aktuellen Themen und Mediendiskussionen sind die Erfolgsschlüssel der publikumsfreundlichen Kurztexte. Die Lesebühnenautoren übersetzen ihre Alltagserlebnisse in witzige Erzählminiaturen und erheben sie so zu ästhetischen Provokationen, die die Zuhörer einbeziehen und sie zu einer mitlachenden Hörergemeinschaft machen<sup>30</sup>.

Vorgelesene Unterhaltungsliteratur ist per Definition gesellig und lustig: Sie ist mal unanständig, mal polemisch, mal scherzhaft und, eines vor allem anderen, sie ist immer *zeit-* und alltagsnah. In den Kurzgeschichten steht die Gegenwart mit ihrem bunten Kaleidoskop an Merkwürdigkeiten im Mittelpunkt. Dabei ist der Osten nicht Rahmen, sondern auch ironisierter *Protagonist* dieser Großstadtprosa, welche stets auch eine gewisse *Sozialkritik* zum Ausdruck bringt.

\* \* \*

<sup>29</sup> Wladimir Kaminer (2001), S. 7.

<sup>30</sup> Vgl. hierzu Markus Schneider: *Berliner Lesebühnen*. In: *KuBus* (Magazin des Goethe Instituts) (2006).

Denn trotz der humoristischen Leichtigkeit der Kurzgeschichten sind die meisten Lesebühnen Bezugspunkt für eine selbstbewusste Gegenöffentlichkeit: Die Autoren spielen gerne mit den allgegenwärtigen Werbeslogans und Klischees der heutigen Wohlstands- und Erfolgsgesellschaft, um sich mit subversivem Augenzwinkern gegen die herrschenden Verhältnisse zu wehren. Tendenziell kann man in diesem Zusammenhang eine politische Linksorientierung erkennen, die mit der westdeutschen Autonomen-Perspektive sowie der im Rahmen der DDR-Sozialisierung anerzogenen Weltanschauung kokettiert. Ihre zeitkritische Perspektive entfalten die Lesebühnenautoren allerdings scheinbar naiv, meistens auf eine antiintellektuelle Weise, durch kurze Alltagsdarstellungen oder verdrehte Anmerkungen zu aktuellen Zeitungs- und Fernsehdebatten. So haben sie zum Beispiel Skandale bezüglich deutscher Steuerhinterzieher in Liechtenstein in einer Erzählung über den Ostberliner Stadtrandbezirk Lichtenberg als künftiges Steuerparadies des Ostens aufgegriffen, oder den 2. Mai zum Tag der Arbeitslosen erklärt: Was dabei zunächst wie eine zynische Anspielung auf die wirtschaftliche Situation vieler Hartz-IV Empfänger klingt, wird von den vorwiegend jungen Zuhörern als scharfsinniger, aber spielerischer Verweis auf das Prekariat verstanden, dem sie in ihrer unmittelbaren Zukunft – wenn nicht schon in ihrer Gegenwart – in Berlin angehören könnten.

Bei den Lesebühnen überwiegt vor allem eine kritische Unterhaltung, die auf dem einfachen und noch gar nicht überalterten Spaß an Text und Rede basiert. Denn die simple Lust am Anhören witziger Texte ist der Schlüssel ihres Erfolgs: Was vor gut sechzig Jahren für die damals “junge” Autorenszene der amerikanischen *beat generation* galt, kommt heute bei den Protagonisten der (Ost)Berliner Subkultur wieder zur Geltung. Mit Richard Brinkmanns Worten:

Den Hörigkeits- und Abrichtungscharakter, der in tradierten Ausdrucksformen steckt wie in jener längst angewöhnten Teilung zwischen außen und innen, Form und Inhalt, versuchen die “jungen” [...] Autoren hinter sich zu lassen. Sie gehen oft genug davon aus, dass Literatur Spaß machen muss.<sup>31</sup>

Die Texte sind auf den Vortrag, auf die Unterhaltung der Zuhörer ausgerichtet und auf die Pointe zugeschnitten. Ahne, ein Veteran unter den

---

<sup>31</sup> Rolf Dieter Brinkmann, Ralf Rainer Rygulla: *Acid. Neue amerikanische Szene*. Darmstadt: März 1969. S. 398f. Zu den Vorläufern der deutschen Pop-Rezeption bzw. zur sog. «neuen Literatur» der späten 60er Jahren vgl. Seiler (2006), S. 103ff. und 147ff.

Alltagspoeten, erklärt, dass es sich «keinesfalls um primitive Schundliteratur handelt. Es muss intellektuell überholt wirken. Einfach ein bisschen abgedreht. Aber nicht banal»<sup>32</sup>.

Der tatsächliche Erfolg der Lesebühnen – wenn man nicht frühzeitig kommt, ist es normalerweise schwer, einen Sitzplatz zu finden – ist klarer Indikator dafür, dass das Publikum die mokanten Alltagsdarstellungen tatsächlich alles andere als «banal» findet. Auf einer inhaltlichen Ebene hängt die Beliebtheit der vorgelesenen Kurzgeschichten vor allem von ihrer ostdeutscher Besonderheit ab: Auch wenn sie die Erzählungen nicht unbedingt der DDR-Vergangenheit direkt zuwenden, zeichnen sie zumeist die deutsche Gegenwart aus der *Ost*-perspektive und genau hier zeigen sie eine ernüchternde, dissonante Vision der Realität auf, die aus den Medien generell verdrängt wird.

Bei den bereits erwähnten Verlagen gelten die Berliner Lesebühnen erst seit relativ wenigen Jahren als interessante Literatur- bzw. Marktnische. Bahnbrechend war Wladimir Kaminers *Russendisko*. Davor herrschte in der Regel jene Skepsis, die neue bzw. noch nicht kanonisierte Phänomene nicht selten begleitet: Unterschwellig wurde nicht selten die Erwartung angedeutet, dass die gesamte Lesebühnen-Welt als ostdeutsches Literaturphänomen im Rahmen des allmählichen Ausgleichs zwischen West- und Ostdeutschland bzw. der Normalisierung der sogenannten «Berliner Republik» rasch an Popularität verlieren werde. Ein derartiges Urteil hat sich aber als verfehlt erwiesen, denn die Lesebühnenlandschaft blüht heute mehr denn je.

Zurecht hat Jörg Magenau – einer der ersten, der die literarische Bedeutsamkeit der Berliner Lesebühnen im Rahmen des zeitgenössischen Kulturpanoramas wahrgenommen hat – bereits vor gut zehn Jahren darauf hingewiesen, dass das Nacherzählen der Jugend in der DDR als ursprünglicher Entstehungsgrund solcher Lesebühnen gesehen werden könne, als in den neunziger Jahren die kleinere deutsche Republik massiv verschwand<sup>33</sup>. Noch heute spielt die DDR-Vergangenheit eine wesentliche Rolle in der Lesebühnenliteratur, wobei längst vergessene Ost-Vokabeln und Erfahrungen auf die verlorene Zeit des einst real existierenden Sozialismus hinweisen<sup>34</sup>. Wie ironische Madeleine-Ersätze evozieren die vorgetragenen Erzähl-

<sup>32</sup> Vgl. *asphaltpoeten. eine live cd*, Kein & Aber Records 2001.

<sup>33</sup> Vgl. Jörg Magenau: Literature as a Generation's Medium for Self-Understanding. In *New German Critique. Contemporary German Literature* 88 (2003). S. 97-106.

<sup>34</sup> Vgl. Alexander Camman: Das soll der Opa sein? «Sozialismus ist Ohnmacht plus Desillusionierung»: Gleich vier Romane stürzen sich in diesem Frühjahr auf die untergegangene DDR. In *Die Zeit* 28.02.2010.



miniaturen Aspekte des DDR-Alltags, die auf der Bühne durchaus keiner Rechtfertigung bedürfen. In dieser Hinsicht erklärt Jochen Schmidt in seinem umfangreichen Kommentar zu Prousts *À la recherche du temps perdu*:

«Weil ich an Dinge und Wesen noch geglaubt, während ich jene Gegenden durchschritt, sind die Dinge und Wesen, die ich in ihnen kennenlernte, die einzigen die ich heute noch ernst nehmen kann und die mir Freude schenken» [Marcel Proust]. Und so ist man eben dazu verurteilt, sich immer wieder mit der DDR zu befassen, wenn man hundert Jahre nach Proust und nicht in Frankreich geboren ist. [...]  
Wenn Almodovar wieder einen Film in La Mancha dreht, der Heimat seiner Mutter, wird das als Heimkehr zu den Wurzeln gefeiert, und niemand erwartet von ihm, sich von den rückständigen Verhältnissen in seinem Dorf zu distanzieren. Aber die DDR ist keine spanische Region, deshalb muss man sich in Deutschland dafür rechtfertigen, wenn man sich an sein Plattenbaugebiet erinnert, ohne die Mauertoten zu erwähnen. Als hätte man nur das Recht, eine Liebesgeschichte zu schreiben, wenn man im Vorwort der vielen namenlosen Opfer des Liebeskummers gedenkt.<sup>35</sup>

Der erzählerische Rückgriff auf die Vergangenheit in der DDR und auf die damit zusammenhängenden Erinnerungen gilt sicher nicht nur bei Jochen Schmidt, sondern bei den meisten ostdeutschen Lesebühnenautoren als unvermeidbar und durchaus gerechtfertigt. Das bedeutet nicht unbedingt, wie es in älteren Rezensionen angedeutet wurde<sup>36</sup>, dass diese Autoren wegen ihrer schriftstellerischen Vorliebe für den sozialistischen Staat, in dem sie aufgewachsen sind, der umstrittenen Ostalgie-Tendenz leicht zugerechnet werden könnten. Nach gut fünfzehn Jahren fortdauernder Lese-shows hätte jeder rein ostalgische Lesebühnenautor alle seine Trümpfe schon längst verspielt. Neben ihren Erinnerungen aus dem «versunkenem Land» demonstrieren die Vertreter der ostdeutschen Vorleserszene heute vielmehr ihren eigenen Blick auf den und aus dem aktuellen Osten Deutschlands. 2001 bemerkte Jochen Schmidt in einem Interview:

Wenn ich in den ostdeutschen Lesebühnen bin und die Leute lachen

---

<sup>35</sup> Jochen Schmidt: *Schmidt liest Proust. Quadratur der Krise*. München: btb, 2. Aufl. 2010. Hier S. 33, 84.

<sup>36</sup> So zum Beispiel Jörg Magenau in seiner Rezension zu Jochen Schmidts Kurzgeschichtssammlung *Triumphgemüse*: «Die Ostalgie, die im Westen vielen auf die Nerven geht und deshalb im Osten erst recht gepflegt wird, kann literarisch so produktiv sein wie jede andere Sentimentalität. In *Triumphgemüse* ist sie zumindest ausgiebig dokumentiert». Jörg Magenau: Die Nächte von Friedrichshain. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 06.01.2001.

über Dinge, die ich auch erlebt habe, entsteht Gemeinsamkeit. Mit einem rein westdeutschen Publikum würde sich ein solches Gefühl überhaupt nicht einstellen.<sup>37</sup>

Ein Jahrzehnt nach jenem Interview besteht Jochen Schmidts Publikum bei der Lesebühne *Chaussee der Enthusiasten* manchmal sogar vorwiegend aus jungen Westdeutschen.

Dass das Gemeinsamkeitsgefühl anscheinend noch da ist, hängt sehr wahrscheinlich von der allmählich zunehmenden Behandlung von *gegenwartsnahen* Themen ab, die als solche sowohl von den Autoren als auch von ihren Zuhörern erlebt werden. Dabei tendieren die «Asphaltliteraten» meistens dazu, mit Stereotypen zu spielen, die ihre Sozialisierung betreffen, anstatt sich gegen diese zu wehren. Von den Bühnen aus machen sie sich gerne über Alltagsbanalitäten – und nicht selten auch über manche Zuhörer – lustig. Ihre Alltagsprosa wirkt definitiv lustiger und lässt sich auch besser verkaufen, wenn sie sich den noch gängigen Klischees über den Alltag im Sozialismus und die heutigen Osis scheinbar anpasst. Dadurch enthüllen und verhöhnen die Autoren die marktbesessenen, entmenschlichenden Aspekte der Gegenwart, die sie immer noch mit dem Westen identifizieren, auf eine verfremdende, häufig fast schelmenhafte Weise.

Um bloße Kindheitserinnerungen und lustige DDR-Anekdotik geht es heutzutage bei den Alltagspoeten also zwar *auch*, jedoch keinesfalls ausschließlich. Es herrscht eher das nüchterne Bewusstsein, dass jegliche Nostalgie für die «guten alten (DDR-)Zeiten» genau so heuchlerisch wäre wie die Verherrlichung des derzeitigen gesamtdeutschen Wohlstands, von dem allerdings weder in ihrem Leben noch in jenem ihrer literarischen Figuren viel zu spüren ist. Denn hinter den glänzenden Fassaden der boomenden Hauptstadt hält man sich, in ihrem tatsächlichen Berlin, bei häufigen finanziellen Engpässen, mal mehr und mal weniger gut über Wasser. Sarkastische, manchmal kaustische Kindheits- und Jugenderinnerungen an den DDR-Alltag spielen somit eine wichtige Rolle nur neben gleichfalls grotesken Darstellungen der wiedervereinigten Gegenwart. Dieser thematische und emotionale Ausgleich entspricht einer besonderen Sensibilität, die die Lesebühnenautoren sicher ihrer zweistaatlichen Geschichte zu verdanken haben: Sie gehören zu der letzten Generation deutscher Schriftsteller, die den Ost-West Systemvergleich im eigenen Alltag gelernt haben. «Ironie im Gesicht, Westgeld in der linken Hosentasche und Ostgeld in der rechten.

---

<sup>37</sup> Tobias Hüls Witt und Jochen Schmidt: “Bei uns war es viel spannender”. Ein Gespräch zwischen West und Ost. In: *Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik & Literatur* 6 (2001). S. 37-39. Hier S. 38.

Also: ein Weltmensch made in DDR»<sup>38</sup>: So beschreibt Wladimir Kaminer die ostdeutschen Lesebühnenautoren. Dass der Humor ihrer Lesetexte die Ressentiments und das Gefühl älterer Schriftsteller, abgewickelt worden zu sein, verdrängt hat, könnte auf eine allmählich voranschreitende Normalisierung der innerdeutschen Verhältnisse hinweisen, die mit leichtem, lustigem Ton auf den wackligen Bühnen der (Ost)Berliner Szene einer oberflächlichen Nivellierung widersteht.

### *Literaturhinweise*

#### *Primärliteratur*

*asphaltpoeten. eine live cd*, Kein & Aber Records 2001.

Chaussee der Enthusiasten: *Die schönsten Schriftsteller Berlins erzählen was*. Dresden-Leipzig: Voland & Quist 2005.

Chaussee der Enthusiasten: *Straße ins Glück*. Voland & Quist, Dresden / Leipzig 2009.

Jakob Hein: *Mein erstes T-Shirt*. München, Zürich: Piper 2001. Hier S. 6.

Wladimir Kaminer (Hrsg.): *Frische Goldjungs. Storys*. München: Goldmann 2001.

Reformbühne Heim & Welt: *10 Jahre Reformbühne Heim & Welt: Die historischen Tondokumente*. Merenberg: Reptiphon 2005.

Reformbühne Heim & Welt: *Volle Pulle Leben: 10 Jahre Reformbühne Heim & Welt*. München: Goldmann 2005.

Reformbühne Heim & Welt: *Am besten was Neues: 15 Jahre Reformbühne Heim & Welt*. Dresden-Leipzig: Voland & Quist 2010.

Jochen Schmidt: *Schmidt liest Proust. Quadratur der Krise*. München: btb 2010.

Stephan Serin: *Föhn mich nicht zu. Aus den Niederungen deutscher Klassenzimmer*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2010.

Die Surfpoeten: *Die Surfpoeten*. Dresden-Leipzig: Voland & Quist 2004.

Die Surfpoeten: *LSD – Liebe Statt Drogen: LSD – Liebe statt Drogen. Lesebühnenliteratur aus Berlin*. Dresden-Leipzig: Voland & Quist 2006.

Die Surfpoeten: *Die Rückkehr der Surfpoeten*. Dresden-Leipzig: Voland & Quist 2007.

#### *Sekundärliteratur*

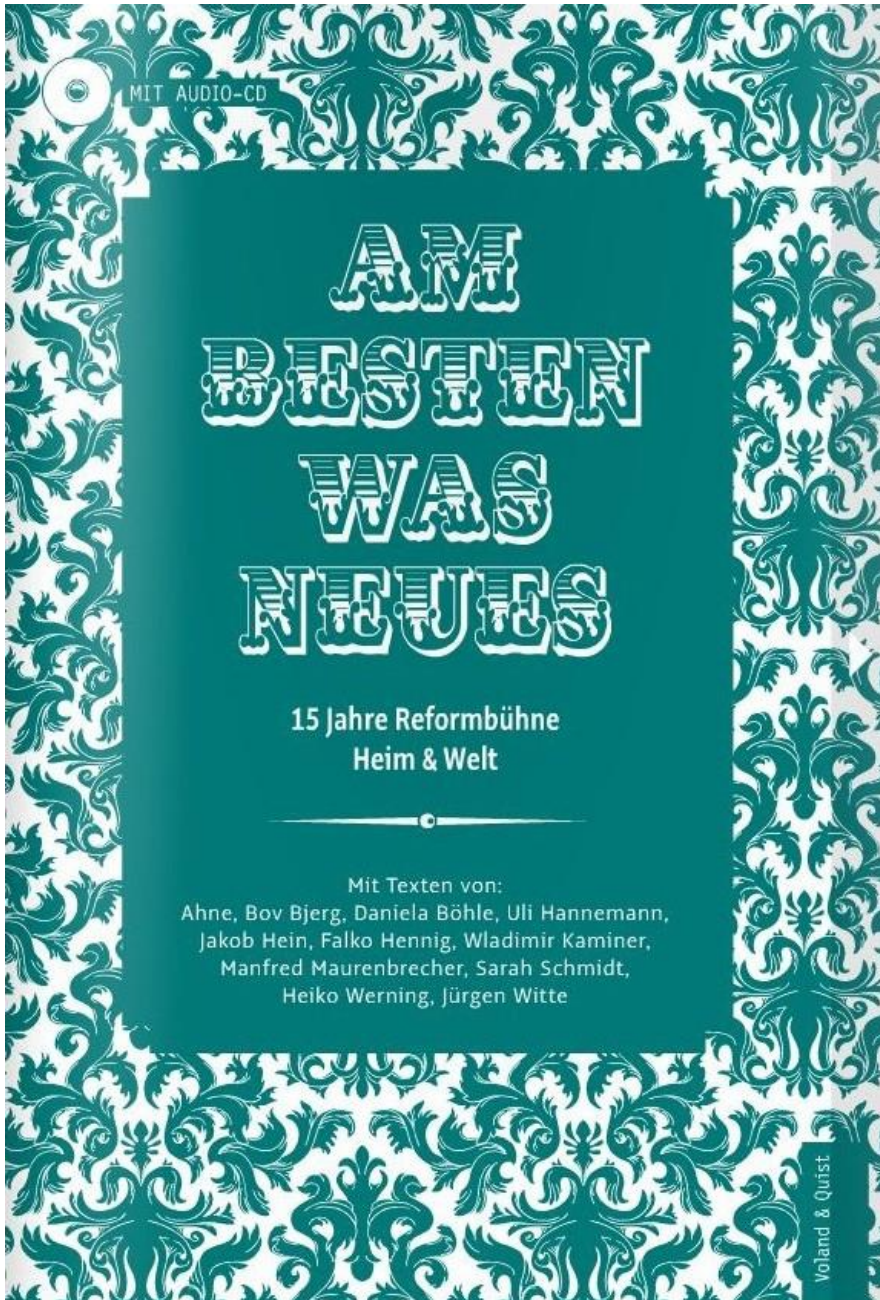
Roland Berbig, Birgit Dahlke, Michael Kämper-van den Boogart, Uwe Schoor (Hrsg.): *Zersammelt. Die inoffizielle Literaturszene der DDR nach 1990. Eine Bestandsaufnahme*. Berlin: Theater der Zeit. Literaturforum im Brecht-Haus Berlin 2001.

---

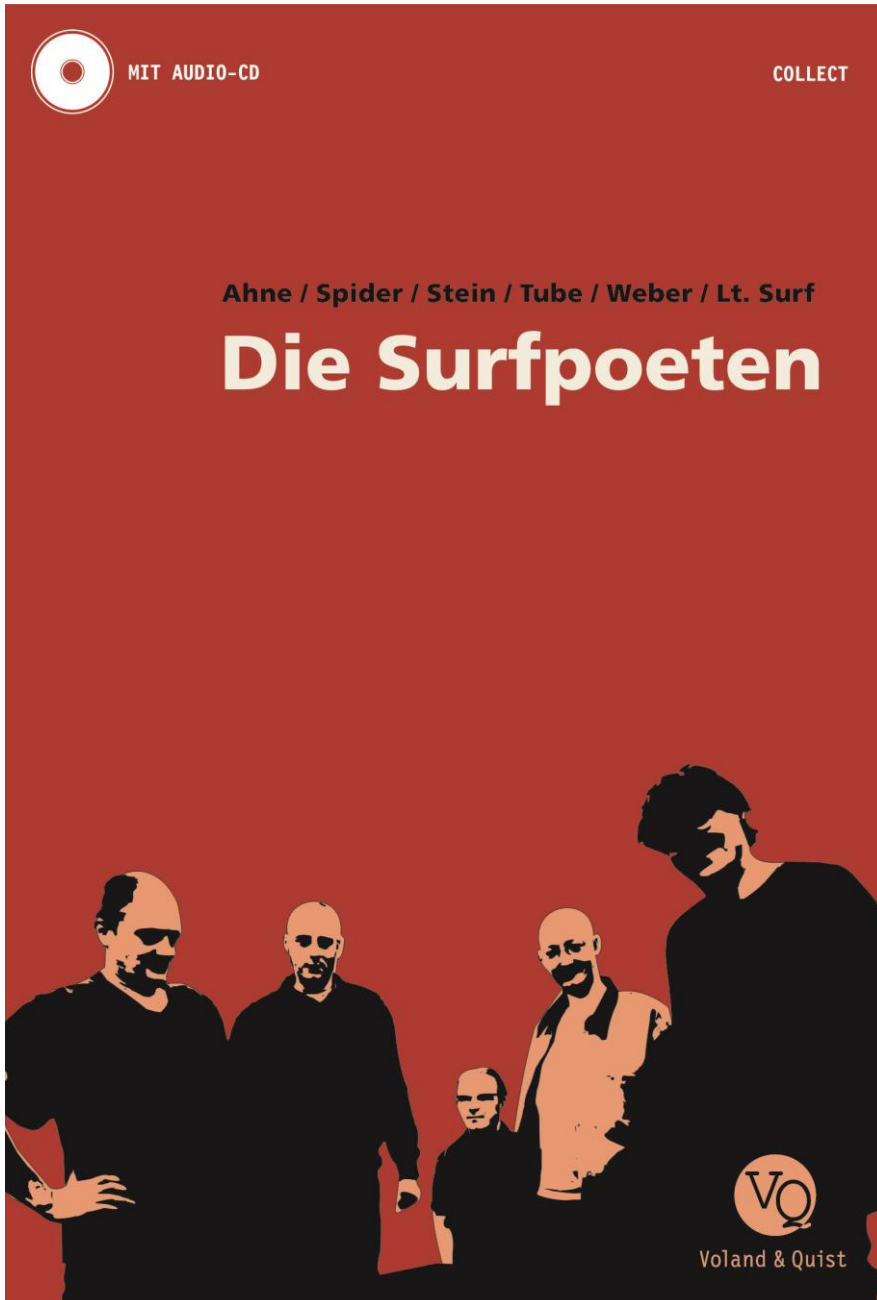
<sup>38</sup> Wladimir Kaminer in seiner Einführung zu Jakob Hein: *Mein erstes T-Shirt*. München, Zürich: Piper 2001. Hier S. 6.

- Thomas Böhm: Für ein literarisches Verständnis von Lesungen. In *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*. Hrsg. von Thomas Böhm. Berlin: Tropen Verlag 2003. S. 170-185.
- Rolf Dieter Brinkmann, Ralf Rainer Rygulla: *Acid. Neue amerikanische Szene*. Darmstadt: 1969.
- Henryk M. Broder, Reinhard Mohr: Der Aufstand der Surfpoeten. In *Der Spiegel* 07.02.2000.
- Alexander Camman: Das soll der Opa sein? «Sozialismus ist Ohnmacht plus Desillusionierung»: Gleich vier Romane stürzen sich in diesem Frühjahr auf die untergegangene DDR. In *Die Zeit* 28.02.2010.
- P. Cooke: East German Writing in the Age of Globalisation. In: *German literature in the age of globalisation*. Hrsg. von Stuart Taberner. Birmingham: University of Birmingham Press 2004. S. 25-43.
- Paul Cooke: From Dr. Seltsam to Leutnant Surf: The Berlin "Vorlese Bühnen" and Contemporary East German Literature. In: *New German Literature. Life-Writing and Dialogue with the Arts*. Hrsg. von Julian Preece, Frank Finlay, Ruth J. Owen. Bern: Peter Lang 2007. S. 161-181.
- Stephan Ditschke: Das Publikum hat getobt! In: *Literaturbetrieb in Deutschland*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Mathias Beilein. München: Boorberg 2001. S. 307-321.
- Thomas Ernst: *Popliteratur*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2005.
- Olaf Grabienski, Till Huber, Jan-Noël Thon (Hrsg.): *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachigen Popliteratur der 1990er Jahre*. Berlin: De Gruyter 2011.
- Tobias Hüls Witt und Jochen Schmidt: "Bei uns war es viel spannender". Ein Gespräch zwischen West und Ost. In: *Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik & Literatur* 6 (2001). S. 37-39.
- Jenny Hoch, Rezension zu Jochen Schmidts *Schmidt liest Proust* unter den «wichtigsten Bücher der Woche». In *Der Spiegel* 29.10.2008.
- Paul Kaiser, Claudia Petzold: *boheme und diktatur in der ddr. Gruppen, konflikte, quartiere. 1970 bis 1989*. Berlin: Fannei & Walz 1997 (Katalog zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 4. September bis 16. Dezember 1997).
- Susanne Kilimann, Rasso Knoller, Christian Nowak: *Berlin. Sehenswürdigkeiten, Kultur, Szene, Ausflüge, Tipps*, Berlin: Trescher 2012.
- Rainer Klis: Wilder wird's nimmer: Neues aus dem literarischen "Untergrund" Berlins. In: *Freie Presse* 13.10.2000.
- Jörg Magenau: Die Nächte von Friedrichshain. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 06.01.2001.
- Jörg Magenau: Jetzt mit noch mehr Inhalt. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 23.10.2002.
- Jörg Magenau: Literature as a Generation's Medium for Self-Understanding. In *New German Critique. Contemporary German Literature* 88 (2003). S. 97-106.

- Jörg Magenau: Ein Held des Aushaltens. [http://www.getidan.de/kritik/joerg\\_magenau/22571/jochen-schmidt-weltall-erde-mensch](http://www.getidan.de/kritik/joerg_magenau/22571/jochen-schmidt-weltall-erde-mensch). Abgerufen am 17.10.2012.
- Walter J. Ong: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1987.
- Stephan Porombka: Slam, Pop und Posse. Literatur in der Eventkultur. In: *Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*. Hrsg. von Matthias Harder. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001. S. 27-42.
- Julia Rombach: Kultur im 21. Jahrhundert. Kultureinrichtungen als Lebens-, Lern- und Erlebnisorte. In: *Zukunft: Freizeit: Wissenschaft*. Hrsg. von Reinhold Popp. Wien: LIT Verlag 2005. S. 485-498.
- Thomas Rüdiger, Gabriele Muschter: *Jenseits der Staatskultur: Traditionen autonomer Kunst in der DDR*. München: Hanser 1992.
- Markus Schneider: *Berliner Lesebühnen*. In: *KuBus* (Magazin des Goethe-Instituts) (2006).
- Sascha Seiler: *Das einfache wahre Abschreiben der Welt. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.
- Enno Stahl: Trash, Social Beat und Slam Poetry. Eine Begriffsverwirrung. In: *Pop-Literatur*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik 2003 (Sonderband), S. 258-278.
- Stuart Taberner: *German Literature of the 1990s and beyond. Normalization and the Berlin Republic*, Rochester: Camden House 2005. S. 33-67.
- Sonja Vadenrath: *Private Förderung zeitgenössischer Literatur. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: Transcript 2006.
- Godela Weiss-Sussex: Berlin Literature and its use in the marketing of the "New Berlin". In: *European Studies* 23 (2006). S. 237-258.



Buchdeckel der Anthologie *Am besten was Neues: 15 Jahre Reformbühne Heim & Welt*.  
Dresden-Leipzig: Voland & Quist 2010.



Buchdeckel der Anthologie *Die Surfpoeten*.  
Dresden-Leipzig: Voland & Quist 2004.

\* \* \*



Stephanie Willeke  
(Paderborn)

*«Tschuschen» und «Saujuden». Kultureller Identitätswandel  
in dem Roman «Zwischenstationen» von Vladimir Vertlib*

Abstract

In his writings, Vladimir Vertlib focuses on topics such as being a stranger in a foreign country. In particular, his novel *Zwischenstationen* shows how binary oppositions like the ownness and otherness, as well as prejudices, have an impact on the identity of individuals. Taking into account theories of space originating from the spatial turn, this essay investigates the ways in which the protagonists of the novel change their identity. It will be argued that binary oppositions are always constructs which have to be critically examined.

Das Fremde, das Andere und die damit verbundenen Erfahrungen der stereotypen Vorurteile und Fremdenfeindlichkeit sind zentrale Themen sowohl des literarischen als auch essayistischen Werks von dem aus der ehemaligen Sowjetunion stammenden Vladimir Vertlib. Diese können auf verschiedenen Ebenen, beispielsweise der Plot- und der Figurenebene, ausfindig gemacht werden, die verwoben sind und somit im direkten Zusammenhang miteinander stehen. Der 1999 erschienene Roman *Zwischenstationen*<sup>1</sup>, der eine Familie in den Mittelpunkt stellt, die von Land zu Land zieht, um eine passende Heimat zu finden, ist ein besonders gutes Beispiel für dieses Geflecht, weshalb er primär unter dem Aspekt der sich permanent wandelnden Identitäten der Figuren in diesem Aufsatz analysiert wird.

Identitätskonstruktionen werden in theoretischer Hinsicht in den Kulturwissenschaften nicht zuletzt aufgrund der immer stärker werdenden Globalisierungsmechanismen vielfach aufgegriffen und ausgearbeitet, wobei ganz unterschiedliche Konzepte und heterogene Definitionen entstanden sind. Mehreren dieser Konzepte gemein ist die Fokussierung des Raums. Zwar wird der literarisierte, erzählte Raum nicht erst seit dem Spatial

---

<sup>1</sup> Vladimir Vertlib: *Zwischenstationen. Roman*. Wien/München: Deuticke 1999.

Turn<sup>2</sup>, der seit den 1990er Jahren deklariert und von da an besonders in Deutschland stark rezipiert wurde<sup>3</sup>, untersucht, jedoch blieb er zuvor oftmals in dem Status einer narratologischen Beschreibungskategorie, eine Bestandsaufnahme des Settings, in dem eine Handlung stattfindet, verhaftet, wohingegen nun, vor allem durch die zahlreichen kulturwissenschaftlichen Anschlüsse der Raumtheorien, vermehrt der Raum als kultureller Bedeutungsträger in den Fokus der literaturwissenschaftlichen Untersuchungen rückt:

Kulturell vorherrschende Normen, Werthierarchien, kursierende Kollektivvorstellungen von Zentralität und Marginalität, von Eigenem und Fremdem sowie Verortungen des Individuums zwischen Vertrautem und Fremdem erfahren im Raum eine konkret anschauliche Manifestation. Räume in der Literatur, das sind menschlich erlebte Räume, in denen räumliche Gegebenheiten, kulturelle Bedeutungszuschreibungen und individuelle Erfahrungsweisen zusammenwirken.<sup>4</sup>

Dabei spielen Identitätskonstruktionen und -zuschreibungen von Figuren, ebenso wie die Differenzierung von Eigenem und Fremdem, eine besondere Rolle und sind allgemein in einem doppelten Sinn bedeutend für die kulturelle Zuordnung und Wahrnehmung von Räumen, da auf der einen Seite Räume durch die in ihnen lebenden und agierenden Figuren definiert werden können und auf der anderen Seite aber auch «Figuren [...] durch

---

<sup>2</sup> Der *Spatial Turn* stammt ursprünglich aus der Human- und Kulturgeographie und wurde vor allem in den Geschichts- und Sozialwissenschaften aufgegriffen und theoretisch ausgearbeitet. Für die Kultur-, Medien- und Literaturwissenschaften hingegen wurden die Termini *topographical turn* und *topological turn* bedeutend, die wiederum als eine Ausdifferenzierung des *Spatial Turn* aufgefasst werden können. Vgl. Stephan Günzel (Hrsg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2010, S. 100. Ersterer wurde von Sigrid Weigel eingeführt und fokussiert die «[...] technische[n] und kulturelle[n] Formen der Repräsentationen von Räumlichkeiten [...], wobei ein besonderes Augenmerk auf der Karte und kartographischen Techniken liegt». Letzterer hingegen stammt von Stephan Günzel und verbindet den strukturalistischen mit dem phänomenologischen Ansatz. Hier geht es um die Abstraktion des realen Raumes und um die Art und Weise, wie Individuen bedeutsame Räume erleben. Vgl. Katrin Dennerlein: *Narratologie des Raumes*. Berlin/New York: De Gruyter 2009 (= *Narratologia. Contributions to Narrative Theory*, Bd.22), S. 7.

<sup>3</sup> Vgl. Michael C. Frank: «Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin». In: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*. Hg. v. Wolfgang Hallet u. Birgit Neumann. Bielefeld: transcript 2009, S. 53-80, hier S. 59.

<sup>4</sup> Wolfgang Hallet, Birgit Neumann: «Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung». In: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Hg. v. Wolfgang Hallet u. Birgit Neumann. Bielefeld: transcript 2009, S. 11-32, hier: S. 11.

die Räume identifiziert [werden], in denen sie sich aufhalten [...]»<sup>5</sup>. Konstitutiv für die Wahrnehmung des Raums ist dabei die Bewegung, was bereits dadurch deutlich wird, «dass Räume in literarischen Texten immer in einer Beziehung zu sich darin bewegenden oder zu wahrnehmenden Individuen stehen»<sup>6</sup>. Hallet und Neumann stellen in diesem Zusammenhang fest, dass «Verortungen im Raum so gut wie immer mit orientierenden bzw. explorierenden Bewegungen verbunden sind, mittels derer Räume aktiv in Anspruch genommen, vermessen und durchquert, Raumgrenzen ausgelotet und überschritten werden»<sup>7</sup>.

Um diesen Aspekten Rechnung zu tragen, möchte ich in diesem Zusammenhang den Begriff der “transitorischen Literatur” verwenden. Im Gegensatz zu häufig gesellschaftlich-politisch beeinflussten Termini wie beispielsweise “Ausländer-, Gastarbeiter-, Migranten- oder Migrationsliteratur”, die zudem noch auf den dieser Literatur lange Zeit immanenten Status der Marginalität innerhalb der germanistischen Literaturwissenschaft hinweisen, stellt diese Bezeichnung Bewegung auf verschiedenen Ebenen in den Mittelpunkt der Betrachtung. Zum einen, in einem ganz allgemeinen Sinne, die Bewegung zwischen zwei oder mehreren Räumen, wie beispielsweise der Ein- und Auswanderung von Menschen, die sich sowohl auf die Person des Autors als auch auf der figuralen Ebene manifestieren kann. Zum anderen beschreibt die transitorische Literatur aber zugleich auch die Prozesshaftigkeit und Entwicklung innerhalb einer Kultur, besonders den permanenten Wandel von dem, was als Eigenes und was als Fremdes wahrgenommen wird und damit zusammenhängend den Wandel kultureller Identitäten. Somit wird nicht in starren Kategorien gedacht, sondern die Literatur verortet sich in einem grenzüberschreitenden Geflecht. Damit wird auch der Grundgedanke von Welschs Theorie der Transkulturalität unterstützt, die sich zum Ziel setzt, entgegen homogenisierender Tendenzen, wie sie beispielsweise in dem Herderschen Kugel-Gebilde zum Ausdruck kommen, die veränderte Verfassung zeitgenössischer Kulturen zu beschreiben<sup>8</sup>. Welsch macht sowohl auf der Ebene der Gesellschaft (Makroebene) als auch auf der der Individuen (Mikroebene) ein transkulturelles, in

---

<sup>5</sup> Ebd., S. 25.

<sup>6</sup> Ebd., S. 20.

<sup>7</sup> Ebd., S. 21.

<sup>8</sup> Vgl. Wolfgang Welsch: «Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen». In: *Hybridkultur. Medien. Netze, Künste*. Hg. v. Irmela Schneider und Christian W. Thomsen. Köln: Wienand 1997, S. 67-90.

sich verwobenes Geflecht von Kulturen aus<sup>9</sup>, wobei er besonders betont, dass die Individuen «in ihrer kulturellen Formation durch mehrere kulturelle Herkünfte und Verbindungen bestimmt»<sup>10</sup> sind. Welsch zufolge resultiert aus diesem transkulturellen Gewebe der Kulturen, dass es «nichts schlechthin Fremdes mehr»<sup>11</sup> gebe. Mit dieser Theorie stellt er besonders eindringlich dar, dass es keine starren, homogenen Kulturen gibt, sondern Kulturen stets miteinander verwoben sind und sich gegenseitig durchdringen und beeinflussen<sup>12</sup>. Daran anknüpfend kann auch die kulturelle Identität als ein solches durch verschiedene Aspekte bestimmtes Gewebe verstanden werden. So stellen Blumentrath u. a. in Rückgriff auf den britischen Kulturwissenschaftler Stuart Hall fest, dass sowohl die personale als auch die kollektive Identität mehrfach codiert sind und viele Variationen aufweisen können. Hall deklariert, dass die kulturelle Identität stets zwei rahmende Seiten hat, gleich zweier Vektoren «einem der Ähnlichkeiten und Kontinuitäten und einem der Differenz und des Bruchs»<sup>13</sup>. Daraus folgt wiederum, dass kulturelle Identität als Identifizierung definiert werden kann, wodurch auch dem Raum eine Bedeutung zugemessen wird:

Das sprechende Ich ist immer ein artikulierendes, das von einem Ort aus spricht. Diese Verortung ist sich ihrer Perspektiviertheit bewusst und erlaubt es, in verschiedenen Zusammenhängen unterschiedliche Verortungen vorzunehmen. Eine so verstandene kulturelle Identität kann als Produktion in der Differenz gelesen werden.<sup>14</sup>

Diese sich in unterschiedlichen Kontexten und durch die Einnahme verschiedener Standpunkte wandelnde kulturelle Identität verweist darauf, dass in diesem Zusammenhang nicht in fixen Kategorien gedacht werden kann, sondern Identität stets in Veränderung, im Transit begriffen ist.

---

<sup>9</sup> Ebd., S. 71f.

<sup>10</sup> Ebd., S. 72.

<sup>11</sup> Ebd., S. 72.

<sup>12</sup> Kritiker beanstanden an genau diesem Punkt, dass der Theorie Welschs ebenso eine starke Homogenisierungstendenz anhafte, da, konsequent weitergedacht, dann alle Kulturen gleich und entdifferenziert seien. Vgl. zu den Kritikpunkten an Welschs Theorie: Hendrik Blumentrath, Julia Bodenbug, Roger Hillmann, Martina Wagner-Engelhaaf: *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film*. Münster: Aschendorff 2007, S. 17f.

<sup>13</sup> Stuart Hall: «Kulturelle Identität und Diaspora». In: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften* 2. Hg. v. Ulrich Mehlum u.a. Hamburg: Argument 1994, S. 26-43, hier S. 31.

<sup>14</sup> Hendrik Blumentrath, Julia Bodenbug, Roger Hillmann, Martina Wagner-Engelhaaf: *Transkulturalität*, S. 23.

In der Fluchtlinie dieser Gedanken soll im Zentrum der Analyse des Romans *Zwischenstationen* die Frage stehen, wie die sich wandelnden kulturellen Identitäten der Figuren und damit verbunden die relationalen Konstruktionen des Eigenen und des Fremden<sup>15</sup> literarisch anhand der sich ebenfalls stets ändernden Raumdarstellungen gezeigt werden.

Bereits auf der paradigmatischen Achse der Selektion<sup>16</sup> wird der transitorische Charakter des Romans *Zwischenstationen* durch seine Darstellung zahlreicher, ganz unterschiedlicher Räume in Form von Städten deutlich. Auf der syntagmatischen Achse der Kombination fällt in diesem Zusammenhang besonders auf, dass einige dieser Räume zwei- bzw. viermal auftreten: Ausgangsort ist St. Petersburg, darauf folgen Tel Aviv, Wien, Rom, Wien, Amsterdam, Tel Aviv, Rom, Wien, Brooklyn, wieder Wien und Salzburg<sup>17</sup>. Neben diesen Räumen gibt es noch weitere, sozusagen "Subräume", die wiederum den einzelnen Städten zugeordnet werden können. Um zu analysieren, inwiefern diese als kulturelle Bedeutungsträger fungieren und wie sich die Figuren darin verorten, werden im Folgenden drei der inszenierten Räume einzeln fokussiert: St. Petersburg, Tel Aviv und Wien, wobei die im Handlungsverlauf geschilderten doppelten bzw. vierfachen Aufenthalte zusammengefasst werden. Diese drei Orte werden aufgrund ihrer jeweils unterschiedlichen Verbindung zu den Aspekten der Fremdheit der literarisierten Familie ausgewählt, die sich zum einen aus dem Status des Im-

---

<sup>15</sup> Dass es sich bei dem Fremden um keine feststehende Eigenschaft, sondern um einen relationalen Begriff handelt, kann als allgemein anerkannt in der Interkulturellen Literaturwissenschaft festgehalten werden. Vgl. dazu u.a. Ortrud Gutjahr: «Alterität und Interkulturalität. Neuere deutsche Literatur». In: *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Hg. v. Claudia Benthien, Hans Rudolf Velthen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 345-369, hier S. 354.

<sup>16</sup> Vgl. zu der von Ansgar Nünning ausgearbeiteten Theorie zu den selektiven, konfiguralen und perspektivischen Dimensionen der literarischen Raumdarstellung: Ansgar Nünning: «Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven». In: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*. Hg. v. Wolfgang Hallet u. Birgit Neumann. Bielefeld: transcript 2009, S. 33-52.

<sup>17</sup> Aufgrund der Auswahl und besonders der Reihenfolge der Räume, wird dem Roman häufig unterstellt, eine Autobiographie zu sein, da sie den Fakten Vertlibs biographischen Lebens entsprechen. Vgl. Vladimir Vertlib: *Spiegel im fremden Wort*, S. 13. Vertlib selbst wehrt sich gegen diese Zuordnung seiner literarischen Texte: «So sehr einzelne Episoden eines Romans auch auf biographische Erfahrungen zurückzuführen sein mögen, so werden sie doch – indem sie "nach-erzählt" werden – zugleich in einem dramaturgischen Ablauf gebracht, in welchem sie einen eigenen, unter Umständen anderen, Sinn und Stellenwert erhalten als in der Biographie des Autors.» Ebd. S. 26.

migranten und zum andern aus der Zugehörigkeit zum Judentum zusammensetzt. Während es sich bei dem ersten Aspekt um eine scheinbar eindeutige nationale Identität handelt (in der Analyse des Raums Tel Aviv wird dies noch zu hinterfragen sein), setzt sich die jüdische Identität wiederum aus zwei Gesichtspunkten zusammen: einem religiösen und einem nationalen bzw. ethnischen<sup>18</sup>, was aus diesem Ausgangspunkt heraus bereits die Frage aufwirft, inwiefern diese zu der literarisierten Identitätskonstruktion in den *Zwischenstationen* beitragen. Für St. Petersburg, die Geburtsstadt des Protagonisten, scheint indes vor allem die jüdische Religion als Merkmal der Fremdheit im Vordergrund zu stehen, in Tel Aviv ist es der Status des Immigranten. In Wien hingegen kommen beide Aspekte der Fremdheit zum Ausdruck, allerdings referiert dieser Raum im Gegensatz zu den anderen auf das Eigene der im deutschen Kulturraum verhafteten Leserschaft.

Der erste Roman<sup>19</sup> von Vladimir Vertlib gliedert sich in zwölf Kapitel, wobei das erste und letzte einen Rahmen bilden, der vor allem durch die Jahresangabe 1993 konstituiert wird und durch die Perspektive des erinnernden Ich bestimmt ist. Das erste Kapitel beinhaltet dabei primär die Beschreibung des letzten Besuchs des Protagonisten bei seiner Großmutter in St. Petersburg, die an mehreren Stellen durch Teile eines Kondolenzbriefes eines unbekanntem Verfassers, wahrscheinlich ein Familienmitglied, unterbrochen wird. Dieser Brief zusammen mit dem Verweis darauf, dass die Großmutter im Herbst 1993 verstorben ist (S. 5), gehört der Erzählgegenwart an. Für den im folgenden erzählten Besuch hingegen kann aufgrund der angegebenen Jahreszahlen abgeleitet werden, dass er 1991 stattgefunden hat, also zwei Jahre vor dem Tod der Großmutter, und damit nicht der Romangegenwart des erzählenden Ich zugeordnet werden kann, woraus folgt, dass er bereits eine geschilderte Erinnerung darstellt, die durch den Tod der Großmutter<sup>20</sup> ausgelöst wird. In dem letzten Kapitel hingegen findet sich

---

<sup>18</sup> Vgl. Armin A. Wallas: «Narrative Konstruktionen jüdischer Nationalität». In: *Narrative Konstruktion nationaler Identität*. Hg. v. Eva Reichmann. St. Ingbert: Röhring 2000, S. 157-177.

<sup>19</sup> Vor diesem Roman wurde 1995 Vertlibs Erzählung *Abschiebung* publiziert, in der von einer Familie berichtet wird, die, ebenfalls nach einem langen Migrationsweg, nun auf ihre Abschiebung aus den USA wartet.

<sup>20</sup> Durch diese Konstruktion der Prolepsen wird der Leser darüber in Kenntnis gesetzt, dass die Großmutter des Ich-Erzählers gestorben ist, während der Handlungsverlauf den (letzten) Besuch des Enkels verhandelt. Der Tod gehört, wie Ortrud Gutjahr deklariert, in die Sphäre des Fremden: «Die prototypische Denkfigur des Fremden, die alle Figuren der Fremde als ihren geheimen Doppelgänger begleitet, ist demnach der Tod. Zwischen dem

die Jahresangabe 1993 (S. 282) wieder, wodurch die Romangegenwart aufgegriffen wird. Neben der Zeitangabe ist ein weiteres verbindendes Element des ersten und letzten Kapitels die Bewegung des Protagonisten – im ersten nach St. Petersburg, in dem letzten nach Salzburg zu seiner Lebensgefährtin. Das übergeordnete Motiv ist damit der Transit, der sich insofern von den anderen im Roman geschilderten Bewegungen unterscheidet, als dass er aktiv, bewusst und allein von dem erwachsenen Protagonisten durchgeführt wird, im Gegensatz zu den Bewegungen der Binnenerzählung, die dadurch charakterisiert sind, dass der Ich-Erzähler als Kind mit seinen Eltern und von ihnen bestimmt reiste. Konträr zu dem Transit des ersten Kapitels, der lediglich einen Besuch in der Heimatstadt des Protagonisten darstellt, ist den anderen Bewegungen die Suche nach einer neuen Heimat gemein. Somit wird in der Rahmenerzählung am Anfang aus der Retrospektive St. Petersburg beschrieben, der Ort, der den Ausgangspunkt der in der Binnenerzählung verhandelten, zwanzig Jahre zuvor begonnenen Migrations-Odyssee des Protagonisten bildet und am Ende der Umzug nach Salzburg mit der implizit verbundenen Hoffnung, dass es der letzte sei.

Die zehn zwischen dem Rahmen liegenden Kapitel verhandeln den von dem Protagonisten erinnerten langen Migrationsweg seiner Familie. Wie bei der Rahmenhandlung spielt auch hier die Zeit eine Rolle<sup>21</sup>, allerdings nicht genaue Jahresangaben, obwohl diese an zahlreichen Stellen angeführt sind, sondern in einem allgemeineren, übergreifenden Sinn: Die in dem Roman literarisierten Räume sind, wie schon der Titel deutlich macht, stets an die

---

Leben und dem Tod aber wird ein Raum konstituiert, durch den das Urtrauma der Sterblichkeit mit Figuren der Erinnerung und Unsterblichkeit begleitet wird» (Ortrud Gutjahr: «Alterität und Interkulturalität. Neuere deutsche Literatur», S. 360.) Michael Hofmann bezeichnet den Tod in diesem Zusammenhang als das radikal Fremde, da er auf spezifische Weise aufzeige, dass Fremdheit nicht immer überwunden werden könne, was (europäischen) Universalismustendenzen entgegen zu setzen sei. (Vgl. Michael Hofmann: *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn: Fink 2006, S. 16f.) Die Gegenüberstellung der Erzählung des Ich-Erzählers von seinen Gesprächen mit der Großmutter und den Einschüben, die von ihrem Tod berichten, zeigt noch eine Ebene der Fremdheit auf und zwar diejenige, die, im Gegensatz zu den nachfolgend aufgezeigten, nicht überschritten werden kann.

<sup>21</sup> An dieser Stelle sei nur kurz auf das enge Wechselverhältnis von Raum und Zeit hingewiesen, das spätestens mit dem von Michail Bachtin eingeführten Chronotopos als literarische Form-Inhalt-Kategorie, theoretisch vielfach ausgearbeitet wurde. Vgl. Michail M. Bachtin: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1986.

Zeit im Sinne einer begrenzten, vorübergehenden Zeit, gebunden. Dies ist für die Erzählung allein schon daher konstitutiv, da das aus der Roman-gegenwart erzählende Ich um die Temporarität der einzelnen Stationen weiß. Der Name des Erzählers sowie die Namen der Eltern, die durch die Erzählperspektive stets die Bezeichnungen «Mutter» und «Vater» tragen, werden nicht genannt. Durch diese Leerstelle wird die Geschichte auf eine allgemeingültigere Ebene gehoben: nicht die Reihenfolge und die spezifischen Länder, in denen die Familie kurzfristig verweilt, sind die entscheidenden Kriterien. Der Fokus liegt vielmehr auf dem Gefühl der Fremdheit, der damit verbundenen Ausgrenzung und der Identitätsbildung. Besonders interessant bei der Beschreibung dieser Räume der Zwischenstationen ist die Perspektive des kindlichen Ich-Erzählers, die sich auf der einen Seite durch ihre spezifische Sicht auf unterschiedliche Räume und oftmals durch phantastische Elemente determinierte Erkundung der Umwelt auszeichnet, die Vertrautes verfremden kann, und auf der anderen Seite durch ihren Status des unsicheren Erzählers, deren Merkmale an zahlreichen Stellen im Roman durch explizite Aussagen wie «Was danach geschah, weiß ich nicht mehr genau» (S. 122) oder auch indirekt, wie beispielsweise die genaue Nacherzählung von Gesprächen mit einer Wienerin und die im Anschluss getroffene Feststellung, dass er damals kaum ein Wort Deutsch verstand (S. 53), forciert werden. Hinzu tritt die für den Handlungsverlauf konstitutive Fremdbestimmung durch die Eltern. Denn getrieben von dem Wunsch, den Repressionen und dem Antisemitismus in Russland zu entkommen, von denen der Ich-Erzähler offenbar selbst nicht betroffen war oder dies zumindest nicht wahrgenommen hat, sind es die Eltern, besonders die Figur des Vaters, die den langen Migrationsweg anstoßen und die Einreise in die einzelnen Länder bzw. Städte bestimmen. Sie befinden sich auf der Suche nach einer perfekten Heimat, die sie aufgrund idealisierter Vor-Urteile über die einzelnen Länder nicht finden können, oder, in den Worten der Mutter ausgedrückt: «“Dein Vater wartet auf die Zukunft”, sagte Mutter. “Es ist, als würde er einem Regenbogen nachlaufen oder seinen eigenen Schatten fangen wollen”» (S. 77).

### *St. Petersburg*

Aus dem ersten beschriebenen Ort – St. Petersburg – lassen sich bereits Schlüsse ziehen, inwiefern die im Roman beschriebenen Räume zum einen stets kulturell codiert und aufgeladen sind und zum anderen dazu beitragen, wie sich der Protagonist in diesen verortet. In dem ersten Kapitel wird, wie



schon erwähnt, berichtet, wie der Ich-Erzähler als Erwachsener in seine Geburtsstadt St. Petersburg reist, um seine Verwandten, vor allem seine Großmutter, zu besuchen. Bereits in diesem Kapitel wird das zentrale Thema der Fremdheit aufgegriffen: für den Protagonisten ist die Umgebung fremd, was sich sowohl an den altmodisch anmutenden «hölzernen Rolltreppen» (S. 6) und einem «übergroße[n] Leninmosaik» (S. 7) manifestiert als auch an den Menschen, die sich anders verhalten, als er es gewohnt ist: «Ich muß mich beeilen, denn die Menschen mit ihren verbitterten Gesichtern verstehen keinen Spaß, und ich lerne, daß Freundlichkeit ein Hohn ist» (S. 6). Aber nicht nur der Protagonist empfindet seine Umwelt als fremd, auf der anderen Seite wird auch der Protagonist als Fremder, genauer: «auf den ersten Blick als Ausländer» (S. 7) wahrgenommen. Diese Wahrnehmung als Fremder ist dabei nicht durch sein Aussehen, sondern vor allem durch sein Verhalten bestimmt: «“Es ist der Respekt vor den anderen und die Selbstsicherheit”, wird mein Cousin später sagen (und lächeln), “jemand den Vortritt zu lassen, im Bus Abstand halten zu wollen, anstatt nachzurücken, bis man nicht mehr atmen kann”» (S. 7). Das Fremdsein bezieht sich demnach auf den Habitus, den er sich, seit dem er mit fünf Jahren ausgewandert ist, in anderen Ländern angeeignet hat und basiert auf dieser Sozialisation. An dieser Stelle wird also die doppelte, gegenseitige Fremdheit, die sich durch ihren relationalen Charakter auszeichnet, inszeniert. Eine spezifische Verbindung, die die Fremdheit auf eine weitere Ebene erhebt, erhalten diese beiden Pole – die fremde Umgebung und der “fremde” Ich-Erzähler – in der Szene, in der der Protagonist und sein Cousin Robert in ein Gespräch hineingezogen werden, das in antisemitischen Äußerungen mündet:

Den Esten vergönne ich ja ihre Freiheit, an unserer Misere ist die jüdische Mafia schuld. Manche sagen, Jelzin ist Jude, aber das weiß man nicht genau, na ja, und Gaidar, dieses Schwein, das alles verbochen hat, der ist bekanntermaßen Halbjude ... Es ist immer wieder die alte Geschichte. (S. 19)

Das binäre Schema, das die Einteilung der sozialen Gruppen in das Eigene und das Fremde, in “wir” und “sie” unterteilt, wird durch die pejorativen Äußerungen besonders deutlich. Allerdings geht es hier nicht nur um die Distanzierung der sich derartig äußernden Frauenfigur zwischen sich, dem Eigenen und “den Juden”, also dem Fremden auf der Grundlage religiöser Andersartigkeit. Die Zuweisung der Gruppe der Juden in eine andere Sphäre geht mit Schuldzuweisungen und Kriminalität einher, sie sucht ei-

nen Verursacher ihrer eigenen als schlecht wahrgenommener Situation. Besonders auffällig in diesem Kontext ist die Benennung einer Mafia, also eine Gruppe organisierter Verbrecher, die sich vor allem durch ihre kriminellen Handlungen auszeichnet. Damit wird ein bestimmtes, stereotypes Bild von Juden inszeniert, die sich willentlich und geplant gegen die Gesetzte stellen, zum Schaden der übrigen Gesellschaft. Diese kriminelle Ebene wird von einem anderen Fahrgast noch weiter ausgeführt: «Das, meine Liebe, ist ohnehin bekannt, die Juden sind sowieso die größten Verbrecher unserer Zeit, besonders die amerikanischen...» (S. 19) Neben das pauschalisierende Bild des Kriminellen tritt also noch die Ebene der nationalen Zugehörigkeit in diese Konstruktion hinzu. Zwar sind laut diesen antisemitischen Äußerungen alle Juden kriminell, allerdings mit Abstufungen, wobei die amerikanischen ohne eine weitere Begründung die Spitze einnehmen. Damit wird auch die Differenz der Systeme “Westen” gegen “Osten”, Kapitalismus gegen Kommunismus aufgegriffen und, damit durchaus zusammenhängend, auf ein uraltes Vorurteil gegen Juden verwiesen, nämlich ihre vermeintliche Geldgier, die mit dem Kapitalismus assoziiert wird. Besonders durch dieses indirekt eröffnete binäre Denkschema werden Prozesse und Inhalte des hier entworfenen kollektiven Gedächtnisses literarisiert. Der Inhalt bezieht sich wohl vor allem auf die im Handlungsverlauf jüngste Vergangenheit des Kalten Krieges und dem Zusammenbruch der Sowjetunion. Die Schuld daran tragen nach diesen Aussagen nicht Regierungen bzw. Staaten in einem politischen Sinne, sondern Juden, die von außen als einheitliche, nämlich kriminelle, Gruppe gedacht werden und den Regierungsapparat infiltriert haben, was durch die namentliche Benennung der beiden vermeintlich jüdischen Politiker gestützt wird. Auch die Unsicherheit, ob die Politiker jüdischen Glaubens sind oder nicht, und die damit verbundenen Spekulationen darüber tragen zur Abgrenzung bei. Durch die Verbalisierung dieses Negativbildes werden Juden somit als das Andere, das Fremde klassifiziert, das aus dem Eigenen ausgeschlossen wird. Diese absolute Klassifizierung steht im Kontrast zu dem Raum, in dem das Gespräch stattfindet: in einem Zug. Dieser Raum zeichnet sich besonders durch seinen transitorischen und verbindenden Charakter aus, wodurch die starre Konstruktion der Aussagen besonders deutlich hervorgehoben wird. Der Protagonist, der selbst Jude ist, gibt sich zwar nicht als solcher zu erkennen – er schweigt aus Angst körperlich angegriffen zu werden – wird damit aber von außen aus der Sphäre des Eigenen ausgegrenzt. Konstitutiv ist daher für seine von außen zugeschriebene Identität, dass er von den anderen Fahrgästen nicht als Jude erkannt, sondern als der eigenen Sphäre zugehörig, als Russe, definiert wird.

Andererseits kann er sich selbst durch den artikulierten Antisemitismus dieser Umgebung nicht zuordnen, weshalb auch von ihm aus die Fremdheit bestehen bleibt. Damit entsteht ein Wechselverhältnis zwischen dem Protagonisten und der Umgebung, das sich durch die reziproke Fremdheit ausdrückt.

### *Tel Aviv*

In den beiden Zwischenstationen in Israel werden die zu den Subräumen gezählten Unterkünfte beschrieben, die dazu beitragen, die einzelnen Räume darzustellen und zu entwerfen. Bei der Schilderung des ersten Aufenthalts wird lediglich darauf verwiesen, dass die Wohnung in einer Blocksiedlung am Rande von Tel Aviv gelegen und dies ein «großes Privileg» sei, da viele andere Immigranten aus der Sowjetunion in Siedlungen in der Negev-Wüste weit entfernt der Städte leben müssten (S. 28). Die Unterkunft während des zweiten Aufenthalts ist besonders in Bezug auf die von außen konstruierte kulturelle und nationale Identität aufschlussreich. Der Beamte, der den Emigranten Wohnungen zuweist, deklariert, dass sich die Familie in dem Ort sicher wohlfühlen wird, da dort fast nur Zuwanderer aus der Sowjetunion wohnhaft seien (S. 103). Die Sowjetunion wird also von außen als Einheit gedacht, wodurch die unterschiedlichen Teile der Staatengemeinschaft und damit auch die verschiedenen Kulturräume, Sprachen, Bräuche etc. unter einem Begriff subsumiert werden. Auf die daraus resultierten Erwartungshaltung folgt Enttäuschung, primär bei der Figur des Vaters: «Ich habe Leningrad verlassen, um unter Menschen wie ich in einem jüdischen Heimatland zu leben», klagte Vater. «Stattdessen bin ich in einem Kischlak, einem Dorf irgendwo zwischen Klein-Usbekistan, Klein-Tadschikistan und Klein-Kirgistan gelandet» (ebd.). Die Gemeinsamkeit des Judentums tritt bei der Identitätsbildung in den Hintergrund, die nationalen Unterschiede werden hingegen fokussiert. Damit wird die Grundlage des Gleichartigen, welche die Gruppe als solche zum einen überhaupt erst errichtet und zum anderen nach außen zu den Nicht-Juden abgrenzt, beinahe nichtig. Der Ausdruck des Vaters «Menschen wie ich» zeigt in diesem Kontext besonders deutlich, wie sehr die nationale Identität im Vordergrund steht.

Eine zweite Schilderung deutet ebenso dieses Phänomen der Ausdifferenzierung der in Israel lebenden Juden an. «Daß die Nordafrikaner, die “schwarzen” Juden, gefährliche Zeitgenossen seien, gehörte zu den ersten Lektionen, die man mir in Israel beibrachte. Schmutzig und arbeitsscheu seien sie, allesamt verbrecherischer Naturen, hieß es.» (S. 106). Interessan-

ter Weise werden hier genau die gleichen Vorurteile auf eine bestimmte Gruppe innerhalb der Großgruppe der in Israel lebenden Juden übertragen, die in St. Petersburg von der Frau in der Bahn für alle Juden deklariert wurden. Das bedeutet, dass die dort ansässigen Juden die gleichen Vorurteile hervorbringen und tradieren, die von außen für alle verbalisiert werden. Hauptmerkmal der Konstitution des Eigenen ist wiederum nicht die auf Religiosität basierende Zugehörigkeit zum Judentum, sondern die Nationalität, die sich offenbar vor allem in der dunklen Hautfarbe manifestiert<sup>22</sup>. Somit werden Teile des Eigenen explizit als Fremdes ausgeschlossen.

Umgekehrt wird im Zusammenhang der kulturellen Identitätskonstruktion an zwei anderen Stellen die Gemeinsamkeit des jüdischen Glaubens in den Blick genommen. Zum einen wird die Nachricht eines Anschlags auf einen Bus geschildert. Diese ist eingebettet in Beschreibungen des Raums, die bereits zuvor die Atmosphäre des Krieges und des Kampfes aufspannen, indem der Ich-Erzähler von einem Militärlager berichtet, das sich in unmittelbarer Nähe befindet und vor dem die Kinder spielen (S. 114). Die durch diesen Raum des Militärlagers symbolisierte Gefahr, zum Beispiel die Verteidigung des Landes im Falle eines Angriffs, wird aus der kindlichen Perspektive nicht wahrgenommen; er konzentriert sich auf seine «schöne Patronensammlung» (ebd.), die er im Laufe der Zeit angelegt hat. Dieser bedrohliche, abgesicherte Raum verweist also bereits auf die Sphäre des Krieges, die unmittelbar nach dieser Beschreibung in Form des Anschlags ihren Ausdruck findet. Bedeutend ist diese durch das Fernsehen vermittelte Nachricht für die Familie deshalb, da der Protagonist und der Vater in dem Moment davon erfahren, als sie in ihrer Wohnung auf die Mutter warten, die vermeintlich in diesem Bus gegessen hat. Interessant ist zum einen die Art und Weise der Berichterstattung über den Anschlag, da sie mit «feierlicher Empörung» vorgetragen wird, wobei «[j]edes Wort ein Hieb, jeder Satz

---

<sup>22</sup> Vorurteilbehaftete Aussagen gegen Menschen mit dunkler Hautfarbe werden auch in der Raumdarstellung von Brooklyn inszeniert. So ermahnt die Mutter beispielsweise den Protagonisten die Straßenseite zu wechseln, wenn er «eine Gruppe Farbiger» (S. 185) sehe. Die Schuld an dieser vorurteilbehafteten Meinung tragen, so eine andere Figur jüdischen Glaubens, «die Schwarzen» (S. 202) selbst. «Warum sie sich gerade den jüdischen Immigranten gegenüber so unverschämt verhielten, wo sie doch wissen mußten, daß sie sich damit eine ganze Gruppe zu Feinden machten» (ebd.). Auch an dieser Stelle wird eine Gruppe des Eigenen konstruiert, aber, obwohl es sich auch hier um den Ausschluss von dunkelhäutigen Menschen handelt, auf genau der anderen Grundlage, des gemeinsamen jüdischen Glaubens, der zuvor bei dem Ausschluss der «schwarzen Juden» (S. 106) noch eine untergeordnete Rolle gespielt hatte.

eine Vergeltungsaktion» (S. 115) darstellt. Zusätzlich wird über dieses Attentat von außen das Innere stabilisiert: «Dieser feige Terroranschlag, ein weiterer Angriff auf unser leidgeprüftes Volk [...]» (ebd.). Durch den verübten Anschlag, der sich bereits durch die literarische Darstellung des Militärlagers andeutete, wird auf das Leid referiert, das die Gruppe der Juden, hier als «Volk» bezeichnet, bereits in der Vergangenheit erfahren hat und das die Zugehörigkeit zum Judentum als konstitutives Merkmal der kulturellen Identität hervortreten lässt. Dieses errichtete binäre Schema von Eigenem und Fremdem wird auf der Ebene der Kinder übergeneralisiert, indem sie sich gegen Araber, die sie für den Anschlag verantwortlich machen, im Allgemeinen wenden, was sich in Ausrufen wie «Tod den Arabern!» (S. 123) äußert. Doch auf dieser verbalen Ebene bleibt die Übergeneralisierung nicht haften, sie wird in Handeln umgewandelt, indem ein alter Mann «der einzige Araber im Ort, den wir kannten» (S. 124) als eine Art “Sündenbock” von einigen Jungen, darunter auch dem Protagonisten, mit Steinen beworfen wird. Durch diese Aktion werden die Abgrenzung zum Fremden, zum Nicht-Jüdischen und der dadurch geschürte Hass auf das Andere kanalisiert.

Die andere Stelle in dem Roman, in der eine jüdische Identität im Vordergrund steht, beinhaltet den bevorstehenden Umzug der Familie nach Rom. Dadurch, dass der Protagonist das Land verlässt, wird er von seinen Mitschülern, die ihm gegenüber bereits zuvor eine kritische Haltung eingenommen hatten, vor allem, da er nicht beschnitten ist (S. 141), als «“Jored!” “Hundesohn!” “Goi!” “Hurensohn!”» und sogar als «“Nazi!”» (S. 142) beschimpft. Als sich der Ich-Erzähler weigert, an einer Luftschutzübung teilzunehmen, wird dies kommentiert mit: «Ihm werden die Terroristen nichts tun. Er ist ja einer von ihnen» (S. 143). Das Verlassen Israels, des Raums des Eigenen, der als einziges Land bezeichnet wird, «in dem wir stolz sein können, Juden zu sein» (S. 117), wird nicht nur mit Verrat gleichgesetzt, sondern darüber hinaus mit der aktiven Bekämpfung dieses Staates. Dem Raum Israel, der die nationale Zugehörigkeit zum Judentum hervorbringt, wird bei der Konstruktion des Eigenen weitaus mehr Bedeutung zugesprochen als der Religion.

### *Wien*

Auf die erste Unterkunft der Familie in Wien, das «russische Schloß» (S. 30), in dem vornehmlich russische Juden leben, die nach einer gescheiterten Immigration in Israel wieder in die Sowjetunion zurückkehren wollen, wird

genauer eingegangen. Diametral zu seinem Namen ist das Mietshaus in schlechtem, vormodernem Zustand und bar von jeglichem Luxus. So fehlt beispielsweise Elektrizität in dem gemeinschaftlich benutzten, sich auf dem Flur befindenden Badezimmer. Verbunden sind diese Beschreibungen mit den Phantasien des Protagonisten, der fürchtet, von einem bösen Geist mit Stiefeln aus Granit, die ihn zerquetschen würden, verfolgt zu werden (S. 31), was die aus der Sicht des Ich-Erzählers fremde und damit vermeintlich gefährliche Umgebung aufzeigt. Auch der Raum außerhalb dieses Hauses, den der Protagonist nicht kennt, mutet für ihn phantastisch an, so dass er glaubt,

die eigentümliche Außenwelt existiere gar nicht, sei nur ein Gerücht oder ein Märchen. Ich dachte manchmal, ich sei in Israel, dann wieder, ich sei in Rußland, bis ich verstand, daß beides stimmte. Das Haus war ein Teil Israels und Rußlands, der sich in einer fremden Welt namens Wien befand. (S. 31)

Das Mietshaus, das den Raum der Lebenswelt für den Protagonisten bildet, wird somit als transnational, als etwas Hybrides, das sich durch die Verbindung von Israel und Russland auszeichnet, begriffen. Wien als übergeordneter Raum spielt hierbei keine Rolle, da es nur die grobe Verortung dieses Raums darstellt. Charakterisiert wird das Haus durch die Einwohner, die das gemeinsame Ziel der Wiedereinreise nach Russland haben. Wie sehr die Abgeschlossenheit dieses Raums nicht nur für den kindlichen Erzähler grundlegend, sondern auch für die im Roman verhandelten erwachsenen Figuren zu sein scheint, zeigt die Begebenheit, in der davon berichtet wird, dass eine Familie, die aufgrund eines fehlenden Visums bereits am Flughafen wieder abgeschoben werden sollte, in eben dieses Haus flüchtet und die Mieter mittels Barrikaden und spärlicher Bewaffnung sich gegen etwaige Polizeibeamte zur Wehr setzen wollen (S. 31f.). Dies geschieht jedoch nicht selbstlos, um den neu eingetroffenen Migranten Schutz zu gewähren, sondern sie agieren aus der Angst heraus, selbst auch abgeschoben zu werden (ebd.). In dieser Situation wird das zweifache Andere, durch das die meisten Bewohner des Hauses determiniert sind – Juden und Russen – auf eine Form zusammengestrichen: die nationale Identität. So äußert sich beispielsweise ein Bewohner wie folgt: «Im April Fünfundvierzig habe ich als Rotarmist Wien befreit. Das hier wird die zweite Schlacht um Wien!» (S. 32). Zudem wird ein Versammlungszentrum aller im Haus lebender «Russen» (S. 33) eingerichtet. Hieran wird deutlich, dass die Zugehörigkeit zum Judentum, obwohl die Emigranten, die in dem Haus leben, gerade aus Israel angereist sind, keine so große Rolle bei der Identitätskonstruktion spielt,

wie die nationale Zugehörigkeit. Die untergeordnete Bedeutung der Religion wird beispielsweise auch daran deutlich, dass sich die Juden nicht koscher ernähren: Madame Friedmann, die mit ihrem Ehemann seit den 1930er Jahren in diesem Haus lebt, kocht für zwei Kinder ultraorthodoxer Juden eine russische Suppe mit viel Schweinefleisch. Eine andere Frau empört sich darüber: «Die dürfen sowas nicht essen. Für die ist das doch Sünde. Wenn wir nicht religiös sind, heißt es nicht, daß wir die Religion anderer nicht respektieren sollen» (S. 43). An dieser Stelle wird auf der Grundlage der Religion eine klare Trennung zwischen den jüdischen Kindern und sich gezogen, obwohl es sich bei beiden Gruppen um Juden handelt. Entscheidender für die Identität ist auch hier das Kriterium der nationalen Zugehörigkeit – die beiden Kinder sind Österreicher.

In der Beschreibung des zweiten Zwischenhalts in dem Raum Wien stehen vor allem einige Menschen im Fokus, auf die der kindliche Protagonist und seine Familie treffen, die, im Gegensatz zu der vorherigen Darstellung, vornehmlich Österreicher sind. Diese Konstellation liegt in dem Subraum der neuen Unterkunft begründet, die nun nicht mehr das «russische Schloss», sondern ein Haus ist, das zwar im gleichen Stadtteil Wiens liegt, jedoch vorwiegend von Einheimischen bewohnt wird. Bereits die Wohnungssuche wird durch den Aspekt der Fremdheit bestimmt:

Man vermiete nicht an Ausländer, habe man ihr gesagt, kaum daß sie den Mund aufgemacht hatte. [...] “Sie schauen zwar wie eine ordentliche Ausländerin aus”, hatte ein Makler, ein immerfort lächelnder und äußerst wortreicher Mensch, Mutter einmal erklärt. “Sie sind keine Türkin und auch keine Jugoslawin. Aber es tut mir trotzdem leid. Der Hausherr hat extra betont, daß er keine Ausländer haben will.” (S. 56)

Der Grund für die Absage basiert also auf der nationalen Identität der Familie, wodurch das Eigene als Inländer und das Fremde als Ausländer definiert wird. Trotz dieser absoluten Kategorisierung wird die Sphäre des Fremden noch weiter ausdifferenziert, indem eine weitere Abstufung der Nationalitäten, als sozusagen noch Fremderes, impliziert wird, was wiederum an die ähnliche Unterscheidung der als Gruppe konstituierten Juden, die während der Zugfahrt in St. Peterburg vorgenommen wurde, denken lässt. Die Familie wird somit von außen als das Fremde konstruiert, wobei sie als Russen weniger fremd sind als Türken oder Jugoslawen. Dieses Konstrukt wird an späterer Stelle im Kontext der Schule des Protagonisten noch einmal aufgegriffen. Er berichtet seinem Vater, dass seine Lehrerin ihn dafür lobte, besser zu sein «als diese Türken» (S. 58). Während der Vater ihn

sofort maßregelt, nicht so überheblich zu sprechen, da sie nicht schlechter seien als der Protagonist, wundert sich dieser: «Aber ich hatte es gar nicht abschätzig gemeint, denn die türkischen Kinder wurden von allen nur “diese Türken” genannt, und sogar das Mädchen, das neben mir auf der Schulbank saß [...], sagte einmal: “Ich bin eine von diesen Türken”» (ebd.) Die unterschiedlichen Blickwinkel werden hier deutlich: Der Vater verweist auf die gleiche Situation der Identität als Ausländer in Österreich und fokussiert damit die Parallele zwischen sich und den anderen. Dem Protagonisten hingegen fällt die durch den Sprachgebrauch getroffene pejorative Differenzierung, die der Vater beanstandet, überhaupt nicht auf, da er die Wortwahl seines Umfeldes angenommen hat. Dies scheint auch für die türkische Schülerin zu gelten, wodurch die durch Ausschließungsmechanismen errichtete soziale Gruppe, deren gemeinsames Merkmal eine türkische Abstammung ist, auch von innen zu einer Zugehörigkeit und damit zugleich einer Absonderung nach außen führt.

Eine weitere Figur, die während des zweiten Aufenthalts in Wien beschrieben und die zu dessen kultureller Codierung beiträgt, ist eine alte Dame, Frau Berger, die auf den Protagonisten am Nachmittag aufpasst, während seine Eltern arbeiten. Ihre Person wird besonders zerbrechlich, «beinahe körperlos» (S. 50) und durch Krankheit gezeichnet beschrieben, was den Protagonisten an die Märchengestalt Baba Jaga, eine alte, böse, im Wald lebende Frau, die über magische Kräfte verfügt, denken lässt. Dieses negativ anmutende Bild wird jedoch durch den Verweis relativiert, dass er sich nicht vor ihr fürchtet. Frau Berger zeichnet sich zudem vorwiegend durch ihre nostalgischen, idealistisch-verklärten Erinnerungen an den Nationalsozialismus und Adolf Hitler aus. Sie schenkt dem kindlichen Ich-Erzähler nicht nur ein Zigarettenetui, das das Großdeutsche Reich abbildet, sondern zeigt ihm auch ein Bild Adolf Hitlers mit den Worten: «Ein feiner Mensch war er» (S. 52). Daneben ist besonders ihre Sprache, die zahlreiche nationalsozialistische Termini und fremdenfeindliche Ausdrücke beinhaltet, in der sie ihre verklärten Erinnerungen äußert, bedeutend: «“Er hat viel für uns getan”, erklärt sie, “vor allem hat er die Wirtschaftskrise überwunden, die Polacken in die Schranken gewiesen, sonst wären sie ja ganz übermütig geworden, und Europa vor dem Bolschewismus gerettet”» (ebd.). Über diesen Punkt gelangt sie zu einer spezifischen Verbindung zwischen sich und den Eltern des Protagonisten: «Nicht zu Unrecht sind deine Eltern aus Rußland weg. Sie wissen, was der Bolschewismus ist...» (ebd.). Somit findet die Frau eine vermeintliche Parallele, die, ungeachtet der Tatsache, dass die Eltern aus anderen Gründen, vor allem aufgrund des vorherrschenden an-



tisemitschen Gedankenguts, Russland verlassen haben, auf der gemeinsamen Ablehnung des Bolschewismus basiert. Das durch die nationale Zugehörigkeit determinierte Fremde wird durch einen gemeinsamen Feind, das Abstraktum Bolschewismus, aus ihrer Sicht überwunden. Sie führt dazu weiter aus, dass sie ursprünglich aus Oberschlesien stamme und daher auch einmal in Österreich eine Fremde gewesen sei, weshalb sie und die Eltern viel gemeinsam hätten (S. 53). Zu der Situation der Juden während des Nationalsozialismus deklariert Frau Berger: «Nur das mit den Juden war natürlich ein Fehler. Mit einem so mächtigen Volk darf man sich's nicht verscherzen. Die Juden waren es dann auch, die die bösen Mächte gegen uns mobilisiert haben. Alle waren schließlich gegen uns, und deshalb haben wir den Krieg verloren» (S. 52). Deutlich tritt hier ein von der Figur gepflegter Antisemitismus hervor. Sie sieht den Fehler nicht in der maschinellen Tötung von sechs Millionen Juden, sondern darin, sich dieses «Volk», eine von außen generierte, Homogenität suggerierende Gruppe, zum Feind gemacht zu haben. Besonders die Bezeichnung der «bösen Mächte» zeigt das dichotome Freund-Feind-Bild auf, das besonders in der Zeit des Nationalsozialismus aufgebaut und von ihr immer noch tradiert wird. Analog zu diesen Aussagen wird ihre Wohnung durch den Erzähler vor allem mit dem Hinweis auf zahlreiche ausgestopfte Tiere beschrieben, die, ebenso wie die Erinnerungen an den Nationalsozialismus, auf die Vergangenheit, auf das nicht mehr existente Leben dieser Tiere, verweisen. Ergänzt wird dieses Verweilen in der Vergangenheit zusätzlich durch die vielen Fotografien, die sich in der Wohnung befinden und ausschließlich Menschen abbilden, die bereits verstorben sind (S. 51). Der Leser versteht, im Gegensatz zu dem kindlichen Protagonisten, wovon die Frau berichtet, und weiß, dass diese Darstellung der Vergangenheit gegenläufig zu den Inhalten des kulturellen Gedächtnisses ist. Der erinnerte Erzähler kann hingegen die Bedrohlichkeit dieser Aussagen, die sich ja in einem weiteren Sinne auch gegen ihn wenden, nicht fassen, allerdings kann er sie in der Gestalt der ausgestopften Tiere wahrnehmen: «Der Fuchs mit den Glasaugen und dem weit aufgerissenen Maul fletscht seine spitzen Zähne. Obwohl ich weiß, daß er schon lange tot ist, stecke ich ihm den Finger vorsichtshalber nicht ins Maul. Man kann nie wissen» (S. 53). Ein ähnlicher Vergleich mit einem gefährlichen Tier wird bereits im Zusammenhang der Karte des Großdeutschen Reichs angeführt: «Die Konturen des Reichs erinnern mich an ein wildes Tier mit weit aufgerissenem Maul, das einem Ball vor seiner Nase – Ostpreußen – nachläuft. Vielleicht ist es auch ein Seehund, der mit dem Ball spielt, oder ein Löwe, der drauf und dran ist, ein Stück Fleisch zu verschlingen» (S. 49). Damit

wird auf einer ganz besonderen Ebene der kindliche Zugang geschildert, der sich nicht über (historisches) Wissen, sondern viel mehr über ein Gefühl der Gefahr generiert. So berichtet der Protagonist dann auch entgegen seines Versprechens an Frau Berger seinen Eltern von ihren Schilderungen über den Zweiten Weltkrieg und dem Bild Hitlers. Die Empörung über «diese alte Faschistin» (S. 54) ist vor allem seitens des Vaters groß, wobei er zusätzlich noch ähnliche Aussagen seiner Arbeitskollegen anführt und auf die persönliche Familiengeschichte überträgt: «“Manchmal frage ich mich”, sagte er wütend, “ob es wohl einer von denen war, der meine Großmutter während des Krieges ermordet hat. Diesen zackigen, drahtigen Herren merkt man den militärischen Drill immer noch an”» (ebd.). Somit werden hier zwei konträre, sich ausschließende Versionen der Vergangenheit literarisch vorgeführt, die für die jeweilige kulturelle Identität, die sich damit ebenfalls in gegensätzlichem Verhältnis gegenüberstehen, konstitutiv sind.

Die Äußerungen von Frau Berger lassen sich im Kontext der Raumdarstellung Österreichs zunächst als alleinige Aussagen einer Zeitzeugin des Zweiten Weltkrieges und des Nationalsozialismus, die der Vergangenheit nachhängt, lesen. Dass eine Verklärung der Vergangenheit jedoch auch Einzug in das kollektive Gedächtnis, das generationenübergreifend die historischen Ereignisse verarbeitet, selektiert und konstruiert, gefunden hat, zeigt eine Szene, die sich während des vierten Aufenthalts in Wien in der Schule des Protagonisten ereignet. Es handelt sich dabei um ein Gespräch zwischen dem Ich-Erzähler und einem seiner Mitschüler «mit Militärhaarschnitt, der eine Karriere beim Bundesheer plante» (S. 255). Der Junge erklärt dem Protagonisten, dass es sich bei dem Russlandfeldzug Hitlers um einen Präventivkrieg gehandelt und sich die Rote Armee im Vergleich zur Wehrmacht mehr Kriegsverbrechen schuldig gemacht hätte (ebd.). An dieser Stelle zeigt sich ein ebenso verklärtes Bild des Nationalsozialismus wie bei Frau Berger. Hier allerdings widerspricht der Protagonist, da er, im Vergleich zu dem Gespräch mit Frau Berger, nun älter ist und damit wahrscheinlich auch über mehr historisches Wissen und bessere Sprachkenntnisse verfügt, was den Schüler wiederum zu der Aussage verleitet: «Du bist ein hartnäckiger Russe. Mit dir kann man nicht reden. [...]» (ebd.). Hier geht es also vor allem darum, die eigene Meinung zu stützen durch die Errichtung des Eigenen in Abgrenzung zum Fremden, wobei letzteres in dem Ich-Erzähler personalisiert wird. Der Mitschüler belässt es jedoch nicht bei der Konstruktion des Fremden durch die nationale Zugehörigkeit: «Außerdem bist du Jude. Du kannst solche Sachen nicht objektiv beurteilen» (ebd.). Zur nationalen Fremdheit tritt also noch die religiöse hinzu, wodurch auch der

zweite Aspekt der Fremdheit angesprochen wird. Die Einordnung zu der Gruppe der Juden legitimiert ebenfalls die Differenz der Aussagen und stützt – durch die vermeintliche Involvierung des Protagonisten – die Meinung des Schülers. Hinzu tritt die Verbalisierung einer vor allem in den 1950er und 1960er Jahren gepflegten Rechtfertigungs- bzw. Verdrängungsstrategie: «Ich kann das ja gut verstehen, nach allem, was die Nazis den Juden angetan haben. Aber das war die SS. Der einfache deutsche Soldat hatte mit sowas nichts zu tun» (ebd.). Durch die klare Schuldzuweisung der kleinen Gruppe der SS, wird eine Grenze, die innerhalb der am Krieg Beteiligten gezogen, mit der eine Freisprechung der Mehrheit – der “einfachen” Soldaten – einhergeht.

Neben derartigen Aussagen wie von Frau Berger und dem Mitschüler, die sich vor allem auf die historische Vergangenheit beziehen, gibt es auch Aussagen, die zwar nicht offenkundig antisemitische, jedoch deutlich fremdenfeindlich Züge aufweisen. Eine der Figuren, die sich so äußert, ist ein Nachbar der Familie, der ebenfalls in dem Wohnhaus des zweiten Aufenthalts in Wien lebt. Seine Frage, ob es sich bei dem Protagonisten um einen Tschusch handele, bejaht dieser – er wurde bereits während seines ersten Aufenthalts in Wien so bezeichnet, kennt jedoch die abwertende Bedeutung des Wortes nicht (S. 35) – worauf der Nachbar sagt: «Eh klar! Man sollte euch endlich alle rausbauen. Früher, da ist man mit euch noch anders verfahren! Bagage, elendigliche» (S. 61). Auch in diesem Zusammenhang wird auf eine vergangene Zeit referiert, allerdings ist dieses «Früher» nicht so deutlich einzuordnen, wie Frau Bergers Aussagen. Durch die kindliche Perspektive und die noch lückenhaften Sprachkenntnisse versteht der Protagonist die fremdenfeindlichen Aussagen nicht. Deutlich wird somit literarisch vorgeführt, wie abhängig die Mechanismen der Ein- und Ausschließung und der damit zusammenhängenden Verortung von Eigenem und Fremdem zum einen von einem grundsätzlichen Verstehen sind und zum anderen, wie sehr sich die Figur in ihrer Identitätsbildung von außen beeinflussen lässt. Die Perspektive der kindlich-naiven Ich-Erzählers, der sich fragt: «Bagage? Ich verstehe nicht, warum meine Eltern Gepäck sein sollen» (ebd.), wodurch eine ungewollte Komik entsteht, unterstreicht dies im Besonderen.

Eine weitere Figur in diesem Zusammenhang scheint erwähnenswert. Die Mutter, die in der Sowjetunion Physik und Mathematik studiert hat, bekam eine Anstellung als Reinigungskraft in dem Gebäude einer Versicherungsgesellschaft. Ihr vorgesetzt ist die «Chefputzfrau» (S. 67), aufgrund ihres Familiennamens «Dorfmeister» (S. 70) kann man darauf schließen, dass es sich wahrscheinlich um eine Österreicherin handelt, die «[i]m Besenkam-

merl residiert» (S. 67). Sie teilt die Arbeit der ihr unterstehenden Frauen ein. Auffällig ist dabei vor allem die Sprache, die sie dazu verwendet: «Du jetzt putzen Klos im Erdgeschoß! Dann ordentlich staubsaugen Vorraum. Ordentlich ist ordentlich! Ja? Auch Ecken! Ja? Nicht vergessen Staubwischen großer Tisch» (S. 68). Auch an dieser Stelle wird durch die naive Frage des Protagonisten an die Mutter, warum die Frau «so falsch» (ebd.) spreche und die darauf folgende Antwort der Frau «in perfektem Wienerisch» (ebd.) auf der einen Seite Komik inszeniert und auf der anderen Seite die Benutzung einer grammatikalisch falschen Sprache als willentliche entlarvt. Sie forciert ein Hierarchiegefüge, an deren Spitze sie steht, was sich eben nicht nur in dem Bestehen auf die Anrede mit «Chefputzfrau» und ihren erteilten “Befehlen” manifestiert, sondern eben auch daran, wie sie mit den anderen spricht. Sie benutzt absichtlich eine Sprache, die die anderen als Untergebene markiert, wodurch ihre Machtposition hervorgehoben wird. Somit wird hier auf der Grundlage ihres Habitus und ihres Sprachgebrauchs eine deutliche Trennung zwischen sich und dem Fremden initiiert. Die Mutter nimmt dies scheinbar stoisch hin, wahrscheinlich in dem Wissen, dass sie und ihre Familie auf das Gehalt angewiesen sind.

Für die Raumkonstruktion während des dritten Wienaufenthalts ist ein Subraum besonders auffällig: die Baustellen. Der Protagonist ist von diesen Räumen aufs Äußerste beeindruckt. «Es faszinierte mich, wie die Stadt ihr Gesicht veränderte und wie die düsteren Mietskasernen der Kraft von Abbruchmaschinen weichen mußten» (S. 159). Die Baustellen sind geradezu prototypische Räume der Bewegung, der Veränderung. Altes wird durch Neues ersetzt, vermeintlich Feststehendes wird abgerissen. Diese im steten Wandel begriffenen Räume können analog zu dem Verlauf des Lebens des Protagonisten gelesen werden, das sich ebenfalls kontinuierlich durch wechselnde Räume auszeichnet, und damit auch seine Entwicklung, seine Identität beeinflussen. Besondere Aufmerksamkeit erhalten die Baustellen der neuen U-Bahntrassen (ebd.). Die Bewegung, die bereits den Baustellen an sich inhärent ist, kommt damit gleich doppelt zum Tragen, da es sich um die Veränderung von Transiträumen *par excellence* handelt. Diese Modernisierung, das Entstehen «parallel zur klapprigen Straßenbahn» (ebd.), ist bedeutend. Sie zeigt zum einen die Gegenüberstellung von Altem und Neuem, die auf den Protagonisten verweist, und zum anderen den nun verbesserten transitorischen Charakter, der durch die neuen U-Bahnen entsteht, was auf die stark forcierte Vernetzung und die Globalisierungsprozesse hindeutet. Der Ich-Erzähler markiert die genauen Verläufe der zukünftigen Bahnlinien und beobachtet die jeweiligen Fortschritte der einzelnen Baustellen, was das Bemühen um Strukturierung und Verortung zeigt.

Seine ausgeprägte Vorliebe für Baustellen bringt ihm in der Schule bald den Beinamen «Baustellenruss» (S. 163) ein. Doch nicht nur die Mitschüler zeigen eine unterschwellige Fremdenfeindlichkeit, dies gilt auch für die Figuren der Lehrer. Sie weisen ein spezifisches, durch starre Kategorien umgrenztes Fremdenbild auf, was beispielsweise durch Aussagen wie «ein Ausländer gehöre grundsätzlich nichts ins Gymnasium» (ebd.) zum Ausdruck kommt. Die Mutter reagiert in dieser Situation, in der die Ausschlussmechanismen sehr deutlich werden, ihrerseits durch eine klare Abgrenzung zu dem Fremden: «“Dann bist du auf dem besten Wege, das zu werden, was sie von dir erwarten – jemand, der für sie die Drecksarbeit erledigt, der ihren Mist wegräumt. [...]” Sie – das waren immer die Österreicher, die Eingeborenen» (ebd.). Die Fremdheit ist demnach eine relationale, die durch den Ausschluss des jeweils Anderen konstruiert und gefestigt wird.

Eine der letzten Szenen in Wien beschreibt die Fahrt des erwachsenen Protagonisten in einer Straßenbahn, in der ein «dunkelhäutiger, mit starkem Akzent Deutsch sprechender Fahrgast» (S. 287) durch Schwierigkeiten, sich ein Fahrticket zu ziehen, auffällt, woran die anderen Fahrgäste aufgrund der dadurch entstehenden Verzögerung Anstoß nehmen. Entgegen seiner Gewohnheiten mischt sich der Protagonist ein und nimmt den ausländischen Fahrgast in Schutz, woraufhin der Wortwechsel zwischen ihm und einem anderen Fahrgast immer heftiger wird. Beendet wird dieser, indem der andere sagt: «Heast, mir san doch beide Wiener, mir san hier z’haus. Wos brauch ma uns streiten wegen an Ausländer?» (ebd.). Der Protagonist wird an dieser Stelle, im Gegensatz zu zahlreichen anderen Schilderungen, als in die Sphäre des Eigenen zugehörig wahrgenommen, die sich gegen das Fremde – den dunkelhäutigen Fahrgast – abgrenzt. Das Denken in binären Kategorien wird hier genauso vorgeführt, wie in der geschilderten Szene des Zugfahrens in St. Petersburg. Auch hier wird auf das vermeintlich gemeinsame Eigene – die nationale Identität – referiert. Durch diese doppelte am Anfang und am Ende des Romans inszenierte Zuschreibung der Identität des Protagonisten – in St. Petersburg die russische, in Wien die wienerische – wird nicht nur eine zyklische Struktur initiiert, die auf der einen Seite die beiden Räume miteinander verbindet und auf der anderen Seite Unendlichkeit, Unabschließbarkeit derartiger Konstruktionen suggeriert, sondern es wird auch gezeigt, dass derartige Zuschreibungen situationsabhängig und eben bloß erdacht sind.

### *Zusammenfassung*

In Bezug auf die literarische Raumdarstellung in dem Roman *Zwischen-*

*stationen* kann festgehalten werden, dass in jedem einzelnen Formen der Aus- und Abgrenzung gegenüber dem sich immer neu konstituierenden Fremden literarisiert werden, und zwar in einem reziproken Verhältnis. Besonders durch die Schilderung beider Seiten wird die Darstellung sozialer Gruppen als einheitliche, in sich geschlossene, als von außen konstruierte Gebilde entlarvt und unterlaufen. Die kulturelle Identität der Figuren indes ist weder homogen noch fixiert, sondern befindet sich im steten Transit wie auch die Verortung dieser in dem jeweiligen Raum. Die Unabgeschlossenheit der Identitätskonstruktion zeigt sich vor allem darin, dass in unterschiedlichen Situationen mit verschiedenen Figuren immer andere Konstellationen und Einstellungen gezeigt werden, in denen die Figuren in einer Art Aktions-Reaktionsmuster agieren. Bemerkenswert ist dabei, dass vor allem der Fremdheitsaspekt der Nationalität im Vordergrund steht, der jedoch ebenso keine starre Kategorie ist, wodurch sich der Fokus je nach Situation ständig verschiebt, was zum einen die mehrfache Codierung der Identitäten und zum anderen die von Hall festgestellten Vektoren der Kontinuität und des Bruchs aufzeigt. Aufgrund der geschilderten Vorurteile und Ausschlussmechanismen aller dargestellten Räume werden diese auf einer Metaebene miteinander verbunden. Obwohl der Roman damit zwar in jedem Raum den Aspekt des kulturell verwobenen Gewebes literarisiert, wird Welschs Schlussfolgerung, dass es kein absolutes Fremdes in den heutigen sich durch Transkulturalität auszeichnenden Gesellschaften mehr geben könne, negiert. Abgrenzung und Ausschluss, die klare Umgrenzung von Eigenem und Fremden, so scheint es in den *Zwischenstationen*, sind Mechanismen, die gerade in transkulturellen Gesellschaften zum Tragen kommen. Diese werden aber als bloße Konstrukte gezeigt und damit hinterfragt oder, in den Worten des Ich-Erzählers: «Es gibt nur Menschen [...]. Diese Einteilung in Juden, Gojim, Inländer, Ausländer, Europäer, Nichteuropäer kotzt mich an» (S. 280).

# *Studia theodisca*

An international journal devoted to the study  
of German culture and literature  
Published annually in the autumn  
ISSN 2385-2917

<http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/>

Editor: Fausto Cercignani

Editorial Board

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

---

## Call for Papers / Submissions

Suggestions and proposals for publication are welcome!  
We consider scholarly essays written in German, English, Italian,  
French or Spanish.

Scholars wishing to submit an article should send it to the Editor:

[fausto.cercignani@unimi.it](mailto:fausto.cercignani@unimi.it) or [fausto.cercignani@gmail.com](mailto:fausto.cercignani@gmail.com).

Deadline: 30th September of each year.

All essays should comply with a few [essential typographic rules](#)  
and be accompanied by a short abstract in English (about 500-  
600 characters, including spaces).

*Studia theodisca* was founded 1994 as an international yearbook  
devoted to the study of German culture and literature.

For vols. I-XVII, published in print between 1994 and 2010, see:

[Studia theodisca I-XVII \(1994-2010\)](#)

The Editor of “Studia theodisca”

[Fausto Cercignani](#)

*Studia theodisca*

An international journal devoted to the study  
of German culture and literature  
Published annually in the autumn  
ISSN 2385-2917

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition